

--> See the **erratum** for this article

Philippe Durey, conservateur général du patrimoine, directeur de l'École du Louvre

Alessandra Mariani

Volume 3, Number 2, Spring 2009

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1033567ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1033567ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association Québécoise de Promotion des Recherches Étudiantes en
Muséologie (AQPREM)

ISSN

1718-5181 (print)

1929-7815 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Mariani, A. (2009). Philippe Durey, conservateur général du patrimoine, directeur de l'École du Louvre. *Muséologies*, 3(2), 122–135.
<https://doi.org/10.7202/1033567ar>

Dialogue

Philippe Durey,
conservateur général du patrimoine,
directeur de l'École du Louvre

[réalisé par Alessandra Mariani le 11 septembre 2009]

ALESSANDRA MARIANI
Pouvez-vous narrer votre parcours jusqu'à l'École du Louvre ?

PHILIPPE DUREY

Je suis entré dans les musées par le concours des conservateurs. Mais j'ai d'abord suivi des études de sciences politiques à Paris : je m'étais inscrit simultanément à l'École du Louvre et, progressivement, j'ai découvert que l'histoire de l'art m'intéressait davantage. J'ai cependant achevé ma formation en sciences politiques et obtenu une licence d'histoire par équivalence. Et je me suis alors posé beaucoup de questions sur ma future profession. J'ai eu la chance, à l'École du Louvre, d'avoir un professeur très prosélyte, Arnauld Brejon de Lavergnée, brillant spécialiste de la peinture italienne, qui m'a convaincu de tenter le concours de conservateur. L'autre chance a été d'être reçu « major » à la première tentative : cela m'a en quelque sorte projeté dans un univers, un métier que je n'envisageais pas vraiment, et de le découvrir après y être rentré. Acquérir une expérience directe du fonctionnement professionnel des voisins, pouvoir confronter des compétences scientifiques entre elles, tisser des liens humains particuliers, ont toujours été considérés comme faisant partie d'une démarche positive, porteuse d'enrichissements mutuels, qu'il convient d'encourager.

J'ai commencé ma carrière dans un service de la Direction des Musées de France qui s'appelait l'Inspection des musées classés et contrôlés. Les musées de région, très majoritairement

municipaux, étaient à l'époque répartis en une trentaine de musées « classés » – ceux dont les collections comptaient en principe parmi les plus importantes et pour lesquels l'État fournissait le conservateur – et en musées « contrôlés » pour tous les autres, leur conservateur étant directement recruté par les municipalités sur une liste d'aptitude. Le service avait notamment pour fonction d'aider ces musées à développer leurs collections en leur signalant des œuvres, ou des objets, mis en vente sur les marchés parisiens ou étrangers, et en subventionnant les éventuelles acquisitions. Le service avait aussi pour tâche d'intervenir en cas de problèmes entre conservateurs et responsables locaux et d'aider techniquement et financièrement les projets d'exposition ou de rénovation. Bref, des tâches très variées, très formatrices, qui m'ont fait parcourir la France pendant sept ans, entre 1979 et 1986.

Le rôle de l'Inspection a depuis beaucoup évolué : les directions régionales des affaires culturelles (les DRAC) se sont développées et les crédits de l'État leur ont été très largement transférés. L'Inspection s'est donc recentrée sur des missions classiques de respect des règles et d'expertise : tenue des inventaires, état général du musée et des collections, missions débouchant sur des rapports d'analyse destinés aux administrations de tutelle ou parfois aux élus locaux... Mais la polyvalence d'autrefois était très stimulante pour ceux qui étaient en charge. Des personnalités comme Michel Laclotte s'y sont aussi heurtées au début de leur carrière.

Pour ma part, j'ai contribué au lancement d'une importante exposition consacrée à la sculpture française du XIX^e siècle, dans un domaine, la sculpture, dont j'étais responsable. Elle a eu lieu en 1986 au Grand Palais. Il s'agissait de faire découvrir au grand public les fonds de sculpture de ce siècle, qui étaient alors très souvent à l'abandon dans les réserves des musées de région et cela, au moment où allait s'ouvrir le musée d'Orsay. Ce projet, conduit avec des collègues d'Orsay - Anne Pingot, Antoinette Le Normand-Romain - ou du Louvre - Isabelle Lemaistre - a entraîné d'importantes campagnes de restaurations et de remises en valeur sur l'ensemble du territoire. Quelques mois plus tard, le poste de conservateur (directeur) du musée des Beaux-Arts de Lyon étant devenu vacant, j'ai postulé. À l'époque, ce type de grand musée régional, bien que « classé », attirait très peu : nous ne fûmes que deux candidats... et la Ville de Lyon, désirant un profond renouvellement de la situation antérieure, fit le choix du plus jeune.

J'ai eu la chance d'arriver en région à la veille de changements profonds : une prise de conscience s'opérait quant à l'état de vétusté de la plupart des musées. Des crédits se mettaient en place, également au niveau de l'État, désireux de rééquilibrer ses « Grands Travaux » (comme le Louvre ou Orsay à Paris) en aidant aussi des chantiers en région. Pour Lyon, j'avais d'abord conçu, avec l'aide d'un architecte-programmateur, un premier projet

de rénovation, aux objectifs modestes, environ 100 millions de francs (15 millions d'euros), ce qui me semblait une somme faramineuse, un plafond que la municipalité n'envisagerait jamais de dépasser. Or nous sommes finalement passés au triple en quelques mois, quand Émile Biasini, secrétaire d'État aux Grands Travaux, est venu proposer à Michel Noir, nouveau maire de Lyon récemment élu, d'intégrer ce projet dans les « Grands Travaux » : il lui offrait la moitié du financement, à condition que le projet soit vraiment global et prenne en compte la réalité des besoins, la totalité des problèmes du bâtiment et du redéploiement des collections. Avec l'équipe d'architectes qui avaient été désignés entre-temps, nous avons revu rapidement, pendant l'été 1989, les programmes d'aménagement, pour faire les choses en plus grand, avec davantage d'ambition, du fait qu'on nous offrait la possibilité de « foncer ». C'était une période bénie... Mais il faut dire qu'elle avait été précédée par trois ans de travail de « relance » et d'expositions dans le vieux musée, pour convaincre la municipalité qu'il y avait quelque chose à faire avec ces collections, avec ce bâtiment... Et ça a marché ! Nous avons pu entamer en 1990 une campagne de rénovation de très grande ampleur, divisée en cinq tranches successives et étalée sur une période de huit ans, sans fermeture du musée, pour un budget de plus de 45 millions d'euros. Nous avons terminé dans les temps et en rendant 1,5 million d'euros non dépensés ! L'architecte

était Philippe Dubois, mandataire commun, responsable du gros œuvre, qui partageait la muséographie avec Jean-Michel Wilmotte qui, par la suite, est devenu célèbre...

ALESSANDRA MARIANI

Pouvez-vous élaborer un peu plus longuement sur la modernisation de ces espaces ?

PHILIPPE DUREY

Je tiens à dire que la vraie réussite du musée de Lyon se trouve à mes yeux dans les beaux volumes intérieurs restaurés ou remodelés principalement par Philippe Dubois, même si Jean-Michel Wilmotte a également accompli un excellent travail. Le musée avait été installé à partir de 1803 dans le palais Saint-Pierre, un ancien couvent de Bénédictines, entièrement reconstruit au XVII^e siècle. Les années de gloire du musée furent celles de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e, où il fut notamment, parmi les tout premiers en France, acquérir plusieurs grandes œuvres impressionnistes ou postimpressionnistes (en 1910 le premier Gauguin acquis par un musée français) et où il fut dirigé par des historiens d'art illustres comme Henri Focillon ou plus tard Léon Rosenthal. Ses collections sont aujourd'hui très diversifiées, de l'Égypte pharaonique ou de la Grèce à Véronèse, Rembrandt, Rodin ou Hector Guimard, jusqu'aux Picasso ou Bacon de la collection Delubac^[1].

Avec la rénovation, nous devions relever deux grands défis. Le premier était de maîtriser cette diversité des collections : comment réussir à attirer le public dans un musée des Beaux-Arts sans thème prédominant ? Il y a en effet cinq départements de collections : Antiquité, Objets d'art, Sculpture, Arts graphiques et Peinture (ce dernier particulièrement riche et varié). Avec les travaux, beaucoup de choses étaient en réserve et quasi inconnues et les autres peu mises en valeur par une muséographie complètement obsolète. Le second défi était d'utiliser un bâtiment, d'allure imposante, mais paradoxalement trop petit pour permettre le redéploiement de l'intégralité des collections : il fallait faire des choix. Nous avons même envisagé de proposer le transfert de certains départements dans d'autres musées de la ville, mais j'ai finalement décidé de les garder tous. Car je crois beaucoup aux vertus de la diversité, aux « résonances » d'une civilisation à l'autre, d'une époque à l'autre, au caractère humaniste d'un musée de nature « encyclopédique »... J'ai seulement renoncé à exposer les parties les moins convaincantes de ces départements, les séries d'objets qui manquaient de pièces majeures.

[1]

Jacqueline Delubac, ancienne épouse de Sacha Guitry, s'était remariée avec un riche diamantaire, Miran Eknayan, qui possédait des tableaux impressionnistes de premier ordre. À la mort de son époux, elle se consacra à sa collection, l'enrichissant de pièces contemporaines. La collection léguée en 1997 se compose d'œuvres variées : Degas, Rodin, Renoir, Manet, Picasso, Bacon, Léger, Braque...

Les choix principaux de la rénovation ont été les suivants :

- *Respecter et faire parler le « lieu de mémoire^[2] » qu'était le palais Saint-Pierre, cet ancien couvent à l'histoire plus que millénaire, avec son cloître et son église, mais aussi ce musée déjà vieux de deux siècles, en restaurant et en remettant en valeur, en privilégiant chaque trace, chaque témoignage de cette histoire complexe.*
- *Sauvegarder la muséographie ancienne quand elle était de qualité : par exemple, le décor de style « restauration » de l'ancienne « salle des marbres » devenue médaillier – mais sans renoncer à créer conjointement une muséographie résolument contemporaine, au service des œuvres. J'ai eu pour cela des échanges constants très riches avec les architectes, car je crois qu'une bonne muséographie procède du dialogue permanent entre l'œil de l'architecte, qui voit les espaces, qui jauge les volumes, les dimensions, l'équilibre des choses, et les connaissances du conservateur, qui organise*

scientifiquement et intellectuellement la présentation et la pédagogie.

- *Adapter le plus possible le circuit de visite et le déploiement des collections aux volumes et aux espaces existants, au lieu de « torturer » le bâtiment pour faire l'inverse.*
- *Aménager simultanément de nouveaux espaces récupérés dans le Palais, pour gagner un tiers de superficie supplémentaire, soit au total 7000 mètres carrés de surface d'expositions permanentes, 1000 mètres carrés pour les expositions temporaires et le reste, soit 6500 mètres carrés environ, pour les réserves, les ateliers, les bureaux, les espaces d'accueil... bref, tout le dispositif habituel d'un musée moderne. À l'ouverture du nouveau musée en 1998, nous pouvions exposer 750 tableaux, près de 400 sculptures et des centaines d'objets d'art ou d'archéologie...*
- *Corriger les éventuels effets perturbants de la diversité des collections, en privilégiant l'adéquation aux espaces et la clarté d'un parcours chronologique, scandé par certains « temps forts » : la chambre en style « Art Nouveau » d'Hector Guimard dans le département des objets d'art, la grande salle de peintures religieuses du XVII^e siècle*

[2]

Selon l'expression chère à Pierre Nora. (NORA, Pierre (dir.), *Les lieux de mémoire*. Paris : Gallimard, Bibliothèque illustrée des histoires, 3 tomes : t. 1 La République [1 vol, 1984], t. 2 La Nation [3 vol, 1987], t. 3 Les France [3 vol, 1992].)

de grand format, dominée par un splendide Rubens, ou encore les sculptures du XIX^e siècle réunies dans l'ancienne église...

- Soigner les éclairages, ce que je considère comme un devoir essentiel de tout conservateur ou muséographe envers le public et envers les œuvres.
- Privilégier la souplesse et la réversibilité des accrochages de tableaux (en choisissant des tringles ou des câbles d'acier) : le renouvellement des accrochages peut être un bon moyen pour raviver l'intérêt du public dans les collections permanentes ; encore faut-il ne pas avoir à faire constamment des trous dans les murs...

Cette rénovation a été en quelque sorte couronnée par la donation de la collection Delubac. C'est une belle histoire pour le musée, car cette collection, initialement, ne lui était pas destinée... Les tableaux modernes dans l'esprit de la donatrice devaient revenir au Centre Pompidou et elle cherchait un autre lieu que le musée d'Orsay pour ses tableaux impressionnistes... Jacqueline Delubac est décédée accidentellement en 1997, quelques mois à peine avant l'ouverture de la dernière tranche des travaux. Son legs venait compléter magnifiquement les collections de Lyon, tant les impressionnistes « historiques » acquis très tôt par le musée, comme je l'ai dit, que

la peinture moderne, jusque-là malheureusement insuffisamment représentée (car Lyon n'avait pas eu la clairvoyance de sa voisine Grenoble pour les grands maîtres du XX^e siècle).

ALESSANDRA MARIANI
Comment l'avez-vous convaincue ?

PHILIPPE DUREY
Par une visite, tout d'abord. Elle n'avait qu'un souvenir très vague et plutôt négatif de Lyon ; elle était née à 30 kilomètres au sud de Lyon, d'un père lyonnais et d'une mère originaire de Vienne. Ayant perdu son père en bas âge, elle passa son enfance à Vienne, ignorée par sa famille lyonnaise. Aussi avait-elle d'abord pensé à d'autres villes, comme Marseille, pour ses tableaux impressionnistes... Elle s'est laissée convaincre de venir visiter le palais Saint-Pierre. Elle est arrivée un jour de pluie, un mardi, jour de fermeture ; le vieux musée, avec ses néons glauques et ses tentures fanées sur les cimaises, paraissait sinistre... Mais notre visite, en tête à tête, a duré deux heures et demie. Elle a parfaitement compris l'importance des collections, en dépit de leur environnement, et ce que pouvaient y ajouter ses propres tableaux. En regardant la grande plaque de marbre portant le nom des donateurs, elle m'a dit : « Monsieur le conservateur, je crois que mes tableaux seront bien ici... »

Naturellement, je suis ensuite resté en contact régulier avec elle, l'informant de toutes les activités du musée et du déroulement des

travaux, l'invitant aux différentes inaugurations... Un jour, lors d'une visite que je lui rendais chez elle à Paris, elle m'a dit qu'elle avait changé d'avis pour ses tableaux modernes car elle avait compris que si elle les léguait au Centre Pompidou, ce dernier ne les exposerait jamais tous ensemble ; en conséquence, elle préférait les adjoindre aux impressionnistes déjà promis à Lyon... Le legs de l'ensemble fut effectif fin 1997, quelques semaines à peine avant l'inauguration de la dernière tranche en février 1998. Ce fut une sorte de consécration, aux yeux des Lyonnais qui découvraient cette collection, d'autant que j'avais prévu de montrer simultanément, en exposition temporaire de réouverture, les Matisse du Centre Pompidou, alors fermé pour travaux : cela nous a permis d'accueillir près de 400 000 visiteurs cette année-là au Musée.

Peu de temps après, j'ai été contacté par Françoise Cachin, directrice des Musées de France, et par Irène Bizot, administratrice de la Réunion des musées nationaux (RMN), qui souhaitaient toutes les deux me voir nommé à la succession de cette dernière, qui partait à la retraite en 2000. Je qualifierais cette autre expérience de volet plus « économique » de ma carrière ; on m'avait dit qu'on voulait un conservateur à la tête de l'organisme, parce qu'on souhaitait maintenir une orientation culturelle dans cet établissement public « industriel et commercial » comprenant 1500 employés. La RMN était une sorte de caisse commune pour tous les musées

nationaux, Louvre compris. Les expositions temporaires et les services au public^[3] s'étaient beaucoup développés avec l'essor des musées au cours des années 1980-1990 et on pensait que le cap culturel devait être maintenu, qu'il ne fallait pas s'enliser dans une dérive purement « économiste »... Le problème était que ce système fédératif était extrêmement complexe, soumis à des impératifs contradictoires et, de fait, beaucoup plus malade que je ne le croyais. Il était surtout remis en question par les grands musées, notamment par le Louvre^[4]. Je me suis aperçu rapidement que ce qui était en jeu était une redéfinition complète du système d'organisation des musées nationaux, qu'il y avait donc des choix politiques à opérer. La RMN, avec un personnel de droit privé, devait à la fois assurer des missions de service public, non rentables par nature, comme les publications scientifiques, l'organisation d'expositions coûteuses ou l'entretien de boutiques dans les petits musées, où le public n'est pas en nombre suffisant... et conduire simultanément des activités purement

[3]

Boutiques, catalogues d'exposition, services éducatifs...

[4]

Le Louvre, étant devenu lui-même établissement public, c'est-à-dire doté de l'autonomie de gestion, n'avait plus besoin de financer une partie de la RMN : il croyait que ce système était devenu obsolète, opaque, compliqué.

Le Louvre ne voyait pas, disait-il, suffisamment de retour de ce qu'il appelait cette « caisse commune » et donc ne voulait plus participer à ce fonds collectif.

commerciales, comme l'édition de produits dérivés (moulages, bijoux...) répondant à une autre logique. Le choix des sujets d'expositions, soumis à des commissions de conservateurs, conduisait régulièrement à des productions scientifiques remarquables, mais souvent assez loin du grand public, et aboutissait parfois à de véritables gouffres financiers.

Tout ce système avait besoin d'être redéfini, ce qui impliquait des choix stratégiques et politiques et une conduite d'opérations, non par un scientifique mais par un gestionnaire, muni d'un ordre de marche clair. J'ai donc très vite fait savoir à mes autorités que je n'étais pas « *the right man in the right place* ». On m'a demandé de rester deux ans malgré tout.

ALESSANDRA MARIANI

Mais on a quand même fait appel à vous au cours de votre directorat à Lyon ?

PHILIPPE DUREY

Absolument. Je pense qu'on a fait appel à moi parce qu'on considérait que j'avais su mener à bien ce gros chantier, sans aucune dérive, et qu'on s'était dit : « Voilà un conservateur intéressé par la direction d'équipe et la gestion, il saura s'occuper de la RMN. » En fait, Irène Bizot, personnalité très respectée et un peu crainte, qui avait tenu la maison avec une main de fer pendant 20 ans, ne s'imaginait sans doute pas que l'on attendait son départ pour susciter une remise en question radicale, en profitant

de l'inexpérience de son successeur. Le contexte économique, avec la chute de la fréquentation touristique fin 2001 (les attentats du 11 septembre), a aussi engendré des pertes financières très lourdes. Cela a été une période très difficile de ma vie.

Je suis ensuite arrivé un peu par hasard à l'École du Louvre. J'avais avisé la Direction des musées que, quoi qu'il arrive, je quitterais en 2002 et qu'il faudrait trouver un successeur. Jean-Jacques Aillagon, alors ministre de la Culture et de la Communication, m'a proposé la direction de l'École du Louvre, vacante à ce moment-là. J'ai découvert en quelque sorte un troisième métier qui m'a intéressé, qui est évidemment éloigné des collections, bien que l'École du Louvre soit en lien très étroit et constant avec les musées. Mais il est vrai qu'il ne s'agit plus ici de concevoir des expositions, d'imaginer des accrochages...

ALESSANDRA MARIANI

Aimeriez-vous faire un retour à cette pratique ?

PHILIPPE DUREY

Oui j'aimerais certainement ; il me reste dix ans avant ma retraite, alors il y aura peut-être des occasions...

ALESSANDRA MARIANI

Sur l'exposition muséale : jusqu'où peuvent intervenir, selon vous, les services d'interprétation dans un musée des beaux-arts, quelles sont les limites ?

PHILIPPE DUREY

Je crois que cela fait partie des choses qui ont évolué très rapidement. Je crois que le public a envie d'une pédagogie bien faite, qui lui donne des clés d'interprétation et de compréhension. Ce qui me choque, c'est l'attitude un peu élitiste de certains collègues qui croient que les œuvres parlent toujours d'elles-mêmes, ou plus exactement qu'il faut « laisser parler les chefs-d'œuvre à ceux qui peuvent les comprendre ». Je ne supporte pas cette vision ; ce n'est pas notre métier. Nous avons le devoir de « transmettre » les collections, de faire en sorte que ces œuvres soient accessibles au plus grand nombre de personnes afin qu'elles puissent en jouir. Il s'agit peut-être d'une vision un peu optimiste, mais je ne vois pas comment il pourrait en être autrement.

Mais il y a quand même un paradoxe : l'histoire n'est pas un concept linéaire et la transmission des idées est toujours biaisée. Le musée n'est pas une école, alors jusqu'où et, surtout, faut-il réellement, suppléer l'école ?

On ne peut pas suppléer l'école, mais en même temps l'école ne peut pas tout faire. Nous avons actuellement en France un débat sur l'enseignement des arts. On voit bien que là, clairement, on demande au ministère de la Culture de venir au secours de l'Éducation

nationale qui a de multiples tâches fondamentales qui, elles aussi, sont en péril. Je pense qu'il faut être lucide et reconnaître que le musée a une vocation pédagogique ; je continue d'y croire. Ce n'est pas facile, parce que, par exemple, comprendre une scène religieuse aujourd'hui devient de plus en plus abstrait pour beaucoup de nos contemporains. Mais il ne faut pas baisser les bras, il faut varier les méthodes. C'est pour cela aussi qu'il faut rester prudent lorsqu'on dit que les collections permanentes représentent de la vieille histoire ; qu'on n'en a plus besoin parce que les gens ne peuvent plus saisir ce qui est ainsi figé devant eux ; qu'il vaut mieux alléger et s'affranchir des chronologies ou des écoles, et mettre tout ensemble pour parvenir à les faire réagir davantage... Attention à la « culture-zapping » qui embrouille les choses plutôt que de les clarifier. Faut-il démissionner ? Parce qu'au fond cette pratique est, selon moi, un constat d'échec terrifiant. Elle consiste à dire que la cause est perdue, qu'on n'y arrivera pas ; qu'il faut réduire et ranger en réserve et plutôt faire tourner des expositions temporaires pour solutionner ainsi les problèmes économiques des musées. Certes, il faut vivre avec son temps et accepter certaines évolutions : mais un musée reste pour moi un lieu d'enseignement, de pédagogie. On y apprend l'histoire des formes, de notre patrimoine et, pour cela, il faut une organisation et une présentation structurées. Si les choses changent constamment, il sera plus difficile de

construire des références. Je crois que la bonne pédagogie se fait en référence à la durée.

ALESSANDRA MARIANI

Vous ne croyez tout de même pas que nous avons tout faux aujourd'hui ?

PHILIPPE DUREY

Non, bien sûr. Mais il ne faut pas céder à la facilité. L'École du Louvre est aujourd'hui engagée aux côtés de la Fondation Culture et Diversité pour aider certains lycées des « zones sensibles ». Nous tentons avec cette entreprise de véhiculer le message que les métiers du patrimoine ne sont pas réservés à certains milieux sociaux, qu'on doit pouvoir s'occuper de ces questions même quand on est issu de milieux défavorisés. Nous essayons d'attirer ces lycéens, de les aider à préparer l'examen d'entrée à l'École, qui est le même pour tous et qui vérifie le niveau des connaissances scolaires, mais aussi de culture générale. Je ne sais pas encore si nous arriverons à être efficaces, nous en sommes au début de l'expérience ; nous la tentons et nous verrons.

Prenons un autre exemple, celui de l'art contemporain mis un peu à toutes les sauces dans les salles de peinture ancienne ; oui, cela peut parfois être utile pour établir des comparaisons et pour structurer des réflexions originales, mais, très souvent, j'ai constaté que cela avait un effet contraire (autant pour l'art ancien que pour l'art contemporain) et pouvait même être destructeur, parce que tout devient nivelé. Alors, abordons

ces pratiques avec beaucoup de modestie. Ce qui me frappe dans notre génération, c'est l'absence souvent totale de modestie envers des questions éminemment complexes. Nous devons être vigilants. Nous ne traitons pas les œuvres d'art, le patrimoine de l'humanité, de la même façon que nous résolvons des problèmes de communication, de publicité ou de médias.

ALESSANDRA MARIANI

Quel était votre mandat en arrivant à l'École du Louvre ?

PHILIPPE DUREY

Je n'avais pas vraiment de mandat ; je devais tout simplement succéder à une personnalité, Dominique Ponnaud, qui avait tenu l'École pendant 23 ans. Il y a une constante dans ma carrière, celle de succéder à des gens qui ont passé une grande partie de leur vie active dans un même poste. Mon prédécesseur à Lyon y était arrivé trois ans avant ma naissance ; Irène Bizot, à la RMN avait dirigé la maison pendant plus de 20 ans. Je me trouve ainsi appelé à succéder à des personnes qui ont beaucoup marqué les institutions où elles sont passées. Dominique Ponnaud avait obtenu des choses très importantes pour l'École, notamment la rénovation en 1997 et la transformation en établissement public, c'est-à-dire un établissement autonome en matière de gestion. En fait, si je compare l'École maintenant à ce qu'elle était dans ma jeunesse, c'est le jour et la nuit. L'École a été créée en 1882 et a connu pour son 50^e anniversaire une première

installation dans des locaux (modernes pour l'époque) qui se trouvaient dans la cour Visconti, côté Seine. Il y avait un grand amphithéâtre de 400 places, deux ou trois petites salles et deux bureaux d'administration ; c'était tout. Elle est passée aujourd'hui à 6000 mètres carrés avec une dizaine d'amphithéâtres et de salles moyennes et les installations que vous pouvez voir, qui sont magnifiques et qu'il faut entretenir avec beaucoup de soin.

ALESSANDRA MARIANI

Parlez-nous un peu de l'École du Louvre : que représente-t-elle pour les musées français et internationaux ?

PHILIPPE DUREY

L'École est une vieille dame : elle a plus de 125 ans d'existence. L'idée de départ était de faire un lieu de formation pour des conservateurs dans les salles du Louvre, au contact des œuvres. Ceux qui devaient y enseigner seraient des conservateurs déjà en place, devant les collections dont ils avaient la charge. Afin que cela ne soit pas trop onéreux (puisque'il y avait peu d'élèves), on est venu très vite à l'idée du double public : on a choisi d'admettre, sur les mêmes bancs que les élèves, des auditeurs libres, des gens qui avaient envie pour leur épanouissement personnel de se former en histoire de l'art. Et cela a très bien fonctionné : dans les années 1900, l'École accueillait déjà un millier d'auditeurs. Salomon Reinach y a donné ses premiers cours d'histoire générale de l'art en 20 leçons en 1902 ;

il officiait dans la galerie Mollien devant 500 ou 600 personnes qui se pressaient pour l'écouter.

L'École s'est développée rapidement et plusieurs statuts d'élèves sont apparus : les élèves « agréés » étaient ceux qui se destinaient à devenir conservateurs. Dans les années 1970, on a mis en place un véritable concours d'accès à cette profession (dans la fonction publique française on devient fonctionnaire par concours). Ce dernier était bien sûr ouvert aux étudiants d'autres provenances ; mais l'École du Louvre fournissait la majorité des lauréats. En 1991, on a créé, d'abord au sein de l'École du Louvre puis de façon autonome, l'Institut national du patrimoine (INP), une institution qui est chargée d'organiser le concours et de le faire suivre, pour les lauréats, d'une période de formation de 18 mois au métier de conservateur ; c'est une sorte d'école d'application (un peu à l'image de l'École nationale d'administration). Ensuite, ils obtiennent un poste soit dans un musée national, soit dans un musée de collectivité territoriale. Depuis lors, l'École a un rôle moins direct dans la formation des conservateurs. Et bien que les meilleurs élèves se destinent toujours au concours, l'École forme de plus en plus de gens pour la médiation, le marché de l'art et divers métiers du patrimoine (régisseur, attaché, documentaliste...).

L'École a dispensé ses premiers cours de muséologie en 1927 : il s'agissait essentiellement, à l'époque, d'histoire des collections et

de la présentation des collections. La réputation de l'enseignement dispensé par les conservateurs du Louvre s'est certainement accrue dans les dernières décennies en raison de la carrière de certains de ses élèves ; pensons par exemple à Michel Laclotte et à Pierre Rosenberg. Mais depuis, l'origine des conservateurs s'est diversifiée ; il y a aussi des gens qui arrivent de l'université. À l'École (où l'on entre soit par un test probatoire en première année, soit par équivalence à partir de la deuxième année), on suit un premier cycle d'études de trois ans, avec un tronc commun d'histoire générale de l'art, de la préhistoire jusqu'à l'art contemporain, et le choix d'une spécialité (on en propose 31 actuellement, de l'égyptologie jusqu'à l'histoire du cinéma...). L'accès au deuxième cycle, d'une durée de deux ans, n'est possible qu'aux étudiants qui ont obtenu 14 à leur examen de spécialité à la fin du premier cycle. La quatrième année est traditionnellement consacrée à la muséologie, tandis que la cinquième, créée en 2003, est organisée en diverses filières dites « professionnalisantes » ou de « recherche » et renoue avec l'histoire de l'art. Le deuxième cycle est conçu sur le modèle des masters européens. Il existe enfin un troisième cycle de trois ans, consacré à la rédaction d'un mémoire (ou thèse). Grâce à des cotutelles avec des écoles doctorales universitaires (Paris X Nanterre, Tours...), ces thèses permettent d'obtenir simultanément le doctorat universitaire et le diplôme de troisième cycle de l'École :

les étudiants doivent mener leurs travaux sous une double tutelle, un professeur de l'École et un universitaire.

ALESSANDRA MARIANI

Quelles perspectives entrevoyez-vous pour l'École du Louvre ?

PHILIPPE DUREY

Rester fidèle à son identité tout en se rapprochant du monde universitaire. Il faut bien voir qu'historiquement l'existence de l'École et le relatif retard de l'université française pour admettre l'histoire de l'art en son sein ont créé une situation un peu particulière par rapport aux autres pays d'Europe. Il y avait au fond deux formations en France : d'un côté les conservateurs issus de l'École du Louvre et de l'autre les étudiants issus des universités débouchant sur des carrières d'universitaires, avec deux approches différentes de l'histoire de l'art. Une histoire de l'art dans les musées, basée sur les objets, positiviste, et une histoire de l'art plus théorique dans les universités...

ALESSANDRA MARIANI

Mais n'en est-il pas encore ainsi ?

PHILIPPE DUREY

Les universitaires en France ne font toujours pas carrière dans les musées, alors que dans les pays d'Europe c'est dans les universités que l'on va chercher les conservateurs. Mais de plus en plus d'étudiants de l'université se présentent au concours de conservateur. Le projet est maintenant de sortir de cette dichotomie dépassée, qui est la conséquence d'une certaine histoire, de se rapprocher tout en conservant les identités de chacun et de construire des passerelles. Il faut faire en sorte que les étudiants de l'École du Louvre avec leurs spécificités, soit leur rapport à l'objet, à la collection (cette histoire de l'art apprise devant les œuvres par des professionnels de musées), puissent compléter leur formation par une expérience plus généraliste, plus théorique, qui est celle acquise à l'université. Et inversement.

Nous avons obtenu les équivalences avec les universités puisque notre master est reconnu. Les élèves de l'École peuvent ainsi passer après le deuxième cycle dans un programme de doctorat universitaire et, à l'inverse, des étudiants de l'université peuvent venir à l'École. Au premier cycle nous demeurons encore très différents. Nous sélectionnons à l'entrée (un candidat sur cinq), ce que ne fait pas l'université française, et nous maintenons un enseignement généraliste en histoire de l'art, de la préhistoire à l'art

contemporain, durant tout le premier cycle, ce que ne fait plus l'université. Nous avons aussi cet enseignement spécialisé, que nous appelons « organiquement lié » aux grands départements de collections des musées nationaux. Ainsi le Département d'égyptologie du Louvre est-il étroitement associé à la Chaire d'enseignement d'égyptologie de l'École. Nous offrons maintenant 31 enseignements spécialisés. Nous venons d'ouvrir une Chaire d'histoire de la mode et du costume. Nous l'avons fait, parce que, en France, pays où la mode occupe une place particulière, il y avait un grand manque qui était celui de l'histoire de la mode et que les jeunes apprentis « modistes » le demandaient.

ALESSANDRA MARIANI

L'École en chiffres : combien l'École forme-t-elle d'étudiants ?

PHILIPPE DUREY

L'École accueille 1500 étudiants, mais nous avons diminué le nombre des admissions en première année d'environ 160 : ainsi au premier cycle, qui oscillait entre 1200 et 1300 il y a six ans, nous sommes maintenant un peu en dessous de 1000 étudiants. Par contre le deuxième cycle s'est beaucoup développé avec notamment un important nombre de demandes d'entrée par équivalence : nous avons 380 étudiants et il y a plus de 40 inscrits au troisième cycle. Les auditeurs sont au nombre de 6000 à Paris et de 7000 dispersés dans 24 villes en région. L'École représente en fait une petite université...

Les enseignants sont nombreux, leur nombre varie de 600 à 700, mais il faut penser ici qu'ils n'interviennent parfois que pour une période de une ou deux heures au cours d'une année. Nous n'avons pas d'enseignants affectés exclusivement à l'École, ce sont tous des gens qui interviennent en cumul d'emploi. Dans l'avenir, cela risque de nous créer des problèmes. Nous faisons ainsi partie de l'agence France-Muséums et des

12 établissements partenaires du projet d'Abu Dhabi. On nous demandera sans doute d'aller enseigner à Abu Dhabi. N'ayant pas de corps d'enseignants à notre disposition, nous ne pourrions intervenir que pour des périodes très courtes, ou bien il faudra que les musées autorisent leurs conservateurs à partir enseigner pendant plusieurs mois, ce qui n'est pas acquis. Bref, le travail ne manque pas !