

L'art comme expérience ou devenir regardeur

Brigitte CHARPENTIER

Résumé

Le rapport à l'art (contemporain) : naturel, culturel, individuel, collectif ? Spectateur ou regardeur, ignorant ou savant ? Quelle place pour la pratique et comment la définir ? Ces quelques questions sont ici posées à travers des expériences qui, loin de constituer des modèles, pourraient être l'occasion de revisiter les formes de sensibilisation à l'art actuellement mises en œuvre.

Mots-clés : Fonds régional d'art contemporain (Frac) Bretagne, service éducatif, concours Art Norac 2012, art comme expérience, pratique plastique, dynamique de groupe, culture critique.

Abstract

How do we relate to (contemporary) art - naturally, culturally, individually, collectively? Do we visit or look? Are we ignorant or knowledgeable? Should artistic practice be featured and how? These are questions I will relate to experiences which, far from serving as models, may be opportunities to re-open the discussion about the current ways to raise awareness of art.

Keywords: Regional Museum of Contemporary Art in Brittany, education program, Art Norac competition 2012, experiencing art, artistic practice, group dynamics, cultural criticism.

« Pour percevoir, le spectateur doit créer sa propre expérience »
(John DEWEY¹).
« C'est le regardeur qui fait le tableau » (Marcel DUCHAMP).

C'est à la période révolutionnaire qu'il revient d'avoir extrait les œuvres d'art des collections privées pour les livrer au domaine public par la création du premier musée français, le Louvre. D'emblée, cette nouvelle institution est créditée d'une valeur d'apprentissage et de transmission des savoirs, notamment par le peintre David. Celui-ci déclare en effet en 1793 :

« Ne vous y trompez pas, citoyens, le musée n'est point un vain rassemblement d'objets de luxe ou de frivolité qui ne doivent servir qu'à satisfaire la curiosité. Il faut qu'il devienne une école imposante. Les instituteurs y conduiront leurs jeunes élèves, le père y mènera le fils. »

1. Ainsi s'exprime le philosophe John Dewey au début des années 1930. Précurseur des mouvements d'éducation nouvelle, il préconise une pédagogie fondée sur le fait d'apprendre en agissant.

C'est aussi le premier moment de la construction d'un nouveau profil, celui du visiteur, du spectateur.

En un peu plus de deux siècles, les musées se sont multipliés tant en nombre qu'en variété de collections, occupant une place majeure dans l'offre de culture. Pourtant, malgré des efforts incontestables qui ont fait que « la visite-au-musée-un-dimanche-de-pluie, en famille, comme la visite scolaire en rangs chahuteurs² » n'est plus tout à fait d'actualité, les institutions muséales sont encore perçues comme d'un accès difficile. *A fortiori*, la relation aux pratiques artistiques actuelles est loin d'aller de soi. Les termes d'art contemporain provoquent souvent une indifférente tolérance et dans certains cas des réactions épidermiques. « Pas de travail, pas de savoir-faire, pas de qualités esthétiques, pas d'émotion ni de message, un caractère élitiste, une valeur économique insensée », sont des appréciations régulièrement entendues. À cet égard, la création au début des années 1980 des fonds régionaux d'art contemporain (Frac), chargés de trois missions principales — constituer une collection, la diffuser et inventer des formes de sensibilisation à la création actuelle —, constitue un outil original. Le principe de mobilité des collections des Frac, en particulier dans des lieux non dédiés à la culture, les définit comme des acteurs essentiels d'une politique visant à réduire les disparités géographiques, sociales et culturelles et à faciliter l'approche de l'art contemporain par des publics les plus larges possibles. Ceci étant, le but recherché *in fine* est, au-delà des situations d'expositions apparemment les plus inattendues, d'offrir au visiteur la possibilité de devenir un spectateur puisque, comme le rappelle Christian Ruby, on ne naît pas spectateur, on le devient.

Le Frac Bretagne, comme ses homologues, a mis en œuvre sa mission de sensibilisation par la constitution d'un service éducatif dont les actions, à l'origine plutôt centrées sur le monde de l'école, se sont adaptées à des publics et des situations de plus en plus variés.

Si, dès l'origine, l'échange et le partage ont caractérisé les relations que le Frac souhaitait développer, certaines actions ont plus particulièrement contribué à conforter des intuitions tout en bousculant des postures de travail.

Un dispositif atypique marque rétrospectivement un tournant dans la façon de penser les rapports des publics aux œuvres. Entre 2001 et 2002,

2. GIRAUDY (Danièle), BOUILHET (Henri), *Le musée et la vie : un texte commenté et illustré*, Paris, La Documentation française, 1977.

le projet *Collections parallèles* est organisé sur la base d'un échange, entre deux collections, celles du Frac Bretagne et du musée départemental d'art contemporain de Rochechouart ; entre deux classes de collèges, Jacques-Brel à Noyal-sur-Vilaine et André-Maurois à Limoges. La première année est consacrée à la découverte des institutions et des collections. À partir de ces acquis, chaque classe prend en charge l'organisation d'une exposition, depuis la sélection des œuvres jusqu'à l'accrochage, pour l'une réalisée à la galerie Art et Essai de l'université Rennes 2, pour l'autre au musée départemental d'art contemporain de Rochechouart. Ces modalités de travail ont ensuite été adaptées dans différents contextes, notamment au lycée Chateaubriand avec des élèves de classes préparatoires économiques et commerciales ou encore en collaboration avec le conseil général d'Ille-et-Vilaine, au centre départemental d'action sociale du pays de la Roche-aux-Fées, dans la commune de Janzé. Là, un groupe d'une dizaine de personnes qui se réunissent régulièrement pour sortir de leur isolement s'est engagé à organiser une exposition de A à Z. Au fil des rendez-vous, le dialogue s'est instauré, indépendamment des connaissances³. «Avoir un regard différent», une conclusion apparemment modeste mais porteuse d'une dynamique, d'un mouvement d'ouverture que le service éducatif du Frac Bretagne a eu l'opportunité de reconduire dès 2009, sous une forme inédite, dans le contexte de l'entreprise.

Faites de votre entreprise un lieu d'exposition (2009-2010) Créer une légende (2011-2012)

Soucieux de mieux associer ses salariés à son action de mécénat, initier et soutenir une biennale d'art contemporain, le groupe d'industrie agroalimentaire Norac fait appel, en 2010, au Frac Bretagne. La forme retenue est celle d'un concours proposé aux différents sites du groupe. Les règles du jeu sont de constituer des équipes pour choisir une œuvre dans la collection du Frac, accordée au thème de la Biennale «Ce qui vient», de l'installer dans l'entreprise, l'y faire vivre et au final de défendre le tout devant un jury. Celui-ci est composé de professionnels de l'art contemporain, d'un chef d'entreprise et du mécène de l'opération.

3. «On ne savait même pas que ça pouvait exister des toiles aussi grandes ! Après il a fallu commencer à choisir. On en a eu des discussions ! Jeannine par exemple était allergique au tableau de Hung Rannou, le monochrome bleu.» «Pour moi, ça ne représentait rien ! Mais en regardant de plus près, on aperçoit des formes. C'est intéressant... je n'aime toujours pas mais j'apprécie le travail. J'ai un regard différent aujourd'hui sur ce type d'œuvres.» (extraits des propos de Michelle et Jeannine dans *Nous Vous Ille : le magazine de l'Ille-et-Vilaine*, juillet-septembre 2009).

Douze équipes représentatives de la diversité des postes de travail de leur entreprise se sont engagées dans l'aventure et ont sélectionné douze artistes, très variés eux aussi.

Un protocole de travail est élaboré en plusieurs étapes pour encadrer le déroulement du projet : une présélection d'œuvres par le Frac Bretagne, la rencontre avec les équipes dans l'entreprise et au Frac, l'accompagnement dans le choix des œuvres et l'accrochage sur site.

Sans retracer dans le détail le déroulement du projet, deux étapes méritent l'attention : les rendez-vous avec les équipes et le choix des œuvres.

Le déplacement dans l'entreprise est au départ motivé par le souci de s'assurer d'une conformité minimum des espaces en matière d'accrochage : sécurité, neutralité et facilité d'accès. Ce moment révèle des enjeux bien plus importants que prévu. Il apparaît très vite que la nature des lieux et leur usage professionnel déplacent la question de l'exposition, faisant entrer l'œuvre dans un processus de contamination, de détachement, au risque peut-être de sa capacité à exister⁴.

Les rencontres entre les équipes du Frac et des salariés, pensées comme des rendez-vous d'ordre technique, s'imposent comme des moments majeurs et indispensables à la dynamique du projet. C'est l'occasion, au-delà même du concours, de reconnaître malgré leurs écarts, les savoirs et savoir-faire de chacun, de formuler des doutes, des résistances à l'art contemporain.

Le choix des œuvres se fait avec une liberté et parfois une audace assez incroyables compte tenu de la chronologie du concours — seulement trois mois au total — mettant les salariés dans une situation plus proche de celle des « bébés nageurs », immersion directe dans l'eau, que de celle d'un patient apprentissage.

Deux ans plus tard, en 2012, un nouveau concours est organisé, proposant cette fois, aux concurrents de réaliser une production plastique sur le thème « Créer une légende », dérivé de la figure centrale de la troisième édition de la Biennale, celle du pionnier. Nouveau défi, du côté des salariés pour la plupart éloignés de toute forme de pratique plastique et du service éducatif du Frac Bretagne qui n'a pas eu l'opportunité

4. « Exhiber une œuvre, c'est fatalement la faire entrer dans un processus de contamination. Une œuvre exhibée c'est finalement une œuvre exposée aux contaminations les plus diverses : les autres œuvres, le commissaire, le contexte architectural et idéologique mais aussi le regard du spectateur » (MARCADÉ [Bernard], « Exposer c'est s'exposer », dans *L'Art contemporain et son exposition 1*, Paris, L'Harmattan, « Patrimoines et sociétés », 2003, p. 138).

d'accompagner des adultes en situation de production. Nouveau défi, nouveau protocole, nouveaux enjeux.

La dimension pratique semble être *a priori* un obstacle encore plus difficile à franchir que celle, plus intellectuelle, du concours précédent. L'encadrement est donc différent.

Une première rencontre est proposée aux équipes pour « défricher » la notion de légende et plus largement aborder la construction d'une fiction avec des moyens plastiques. La collection du Frac Bretagne est une ressource qui permet de sélectionner des œuvres susceptibles d'ouvrir des pistes de réflexion telles que : *Le texte et l'image* (Richard Baquié, Hreinn Fridfinnsson, Hamish Fulton, Étienne Pressager, David Shrigley), *Archives et documents* (Vincent-Victor Jouffe, Lamia Joreige, Alan Sekula, Christian Boltanski, Paul-Armand Gette, Daniel Spoerri), *Fiction et biographie* (Jean Le Gac, Thomas Huber, Harrell Fletcher, Pascal Rivet, Léa Lublin), *Inventer un monde* (N.E. Thing Co [Ian Baxter], Art Keller, Gérard Gasiorowski, Anne et Patrick Poirier). Dans une certaine mesure, ces rencontres sont assez similaires à celles de 2011. Destinées à expliciter le propos du concours, à offrir des ouvertures et des axes de travail, elles font émerger une fois encore cette perplexité face aux pratiques contemporaines et paradoxalement l'incertitude face au « Comment avoir des idées ? Comment faire ? Que produire ? ».

La deuxième étape implique une autre forme de relation, le dialogue avec un artiste dont le rôle est à la fois d'accompagner la conception et la réalisation de la production. Le choix des artistes répond à plusieurs contraintes : la nature du projet artistique qui doit être compatible avec le thème général « Légende, fiction », l'envie de dialoguer avec un public non averti, la disponibilité dans le temps et l'espace. Alain Bizeau, Fayçal Baghriche, Muriel Bordier, Laurent Duthion, Julie Fortier, Anabelle Hulaut, Bettina Hutschek, Angélique Lecaille, Muriel Rodolosse répondent à l'invitation. À entendre les réactions des équipes cette fonction a été fondamentale pour atteindre le résultat escompté⁵. Elle s'est doublée d'un rapport élargi et décomplexé à la notion de création, à la figure souvent mythifié, dans le bon ou le mauvais sens, de l'artiste.

Au départ, le principe d'une plateforme numérique avait été retenu pour faciliter l'échange d'informations, le suivi des équipes. En outre,

5. « L'apport de notre artiste a été primordial car elle nous a cadrés, en justement nous laissant explorer toutes les pistes. Elle n'émettait aucun jugement et nous laissait aller à ce qui nous faisait vibrer » (propos de l'équipe).

l'hypothèse implicite était que les réalisations, compte tenu de la généralisation supposée de ces nouvelles pratiques, susciteraient majoritairement des productions de cette nature. À l'évidence, la dimension créative des nouvelles technologies et/ou la maîtrise de ce nouvel outillage n'est pas forcément intégrée car la quasi-totalité des réalisations a négligé cette ressource, au profit de formes plus courantes : sculpture, installation, photographie, livre, collage, diaporama..., ce qui n'a pas été sans poser quelques questions quant au mode de présentation lors du jury. En effet, la situation du premier concours impliquait que les œuvres s'accommodent d'un espace atypique alors qu'à l'inverse, les demandes de chaque équipe ont exprimé des exigences très précises, requérant un lieu conforme aux habitudes d'exposition des institutions culturelles.

À l'issue de ces deux expériences, quelques remarques. La forme, celle d'un concours, bien qu'éloignée des repères habituels de l'art (voir néanmoins la tradition des prix des biennales et autres classements du marché) a répondu à un contexte, celui de l'entreprise et d'une culture marquée par la notion légitime de compétitivité. Pourtant la mobilisation des salariés et leur implication ne peuvent s'expliquer par cette seule donnée. Dans chacun des projets, les équipes ont à la fois intégré les cadres du concours, méthode et déroulement, tout en y infiltrant des manières de dire, de faire, intimement liées à leurs expériences personnelles et professionnelles.

Lors de la restitution devant le premier jury, c'est la dimension du récit de l'œuvre qui a été particulièrement frappante, un récit pertinent et original, témoignant que les participants avaient pu penser, s'exprimer et agir, en échappant aux préjugés du sens commun. Ainsi l'équipe de Piz'wich, face à l'œuvre *So far 2* de Hreinn Fridfrinnsson a-t-elle été particulièrement touchée par la portée symbolique du sujet, immédiatement associée au travail manuel quotidien, donnant une forme poétique à l'interprétation⁶. Les salariés de l'entreprise Le Ster ont, quant à eux, insisté sur le fait « qu'une œuvre d'art doit être non plus une valeur marchande vouée à une élite mais une véritable expérience liée au monde réel ».

Dans le deuxième projet, orienté sur la pratique, il est notable que chaque groupe a réussi à « bricoler », à réinventer son quotidien en briconnant de-ci, de-là, à partir des ressources proposées, méthodes et références, des rencontres et usages personnels. Une manière de faire,

6. « Miroir, ô miroir, regarde ces mains tendues vers un avenir incertain, invisible, ne sois pas ce miroir aux alouettes, non regarde bien ces mains qui tentent de saisir leurs images, elles ne voient que leur reflet, pas de travail » (propos de l'équipe).

d'employer des produits et objets du quotidien professionnel en l'occurrence, décalée. Citons, par exemple, la réalisation de l'équipe Whaou, entreprise spécialiste de la crêpe bretonne, qui a détourné un savoir-faire quotidien pour l'appliquer à la fabrication d'un livre fait de pâte... à crêpes. Le contenu du manuscrit a également intégré une mémoire culturelle et collective liée au patrimoine régional, sans pour autant cultiver un quelconque sentiment passéiste. Ou encore les salariés de Dessaint traiteur, fabricant notamment de salades composées, qui ont proposé une photographie au thème assez explicite, « Ce qui vient de la terre pour la conquête de la salade snacking », une manière de décontextualiser la salade industrielle.

Ainsi s'explique le sentiment général des jurys d'avoir partagé un moment si particulier, caractérisé par l'efficacité inattendue des équipes à imaginer et mettre en œuvre un objet nouveau ou à découvrir une solution originale à une question, c'est-à-dire à faire preuve de créativité.

Du point de vue du strict résultat, ces deux dispositifs ont « fonctionné », douze équipes, puis dix-sept, sans compter les effets induits qui ont touché de nombreux salariés. Qu'en est-il cependant des raisons et des enjeux de cette réussite ? Est-elle susceptible de produire des effets à moyen ou long terme ?

Le premier point pourrait concerner la place et le rôle de l'institution, de sa fonction d'expertise. Ici, les cartes ont été rebattues au sens où la hiérarchie habituelle, celui qui sait et donne les clés de compréhension à un interlocuteur supposé ignorant, ne pouvait pas fonctionner, sous peine de manquer l'objectif. Le contexte a produit un changement de posture des accompagnateurs qui ont quitté le centre pour travailler à la périphérie, pour reconnaître les expériences sociales et les compétences des participants et ainsi mieux penser la relation que l'œuvre leur propose. Parallèlement, les modalités de travail reposant sur le fait de rendre chacun acteur du projet, c'est-à-dire reconnu comme capable de décider, de choisir, d'agir ont indubitablement prouvé leur pertinence⁷. À l'heure où, sur le plan économique, social et politique, le pouvoir de décision semble échapper à bon nombre de citoyens souvent réduits au statut de simples consommateurs, toute opportunité de reprendre le contrôle est à saisir. La dynamique du groupe est également un élément capital

7. « Le spectateur aussi agit, comme l'élève ou le savant. Il observe, il sélectionne, il compare, il interprète. Il lie ce qu'il voit à bien d'autres choses qu'il a vues sur d'autres scènes, en d'autres lieux. Il compose son propre poème avec les éléments du poème en face de lui » (RANCIÈRE [Jacques], *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique éditions, 2008, p. 19).

tant dans la conduite du concours que dans une dimension relationnelle au sein de l'entreprise. D'autres manières de se voir, d'échanger, de partager, de mettre en lumière les ressources de chacun hors du champ professionnel.

La pratique et ses diverses modalités d'exercice représentent un aspect essentiel de ces deux propositions. L'écart, entre choisir, parler d'une œuvre et produire un objet physique pourrait suggérer une incohérence par rapport au terme de « pratique ». En fait, la contradiction n'est que de façade si l'on considère que la place du spectateur n'est pas forcément celle d'un individu passif mais peut impliquer une mise en action, voir, dire, penser, agir, autant de pratiques qui ne relèvent pas seulement du faire au sens de la fabrication.

Il est finalement présomptueux de présager des effets à plus long terme de la fréquentation accrue des lieux de l'art par les salariés concernés par ces deux concours. Par contre, s'attacher à concevoir le spectateur potentiel comme une trajectoire que la personne aurait sans cesse à reconstruire, former et déformer⁸ est un horizon de travail particulièrement fécond.

8. Voir RUBY (Christian), *Raison présente*, n° 170, 2009, sur le spectateur conçu comme trajectoire.