

# Dupont, Martin, Le Brun et les autres

François COULON

## Résumé

« Rébarbatif, vieillot et poussiéreux », tel apparaît généralement le musée sous la plume des chroniqueurs. Sa fréquentation, féminine et relativement âgée, ressemble à celle des messes dominicales, quand l'école n'y emmène pas de force les enfants. Eux-mêmes une fois adultes s'en souviendront comme de leur visite au zoo, mais n'y viendront pas davantage. Que faire pour justifier l'entretien de tels conservatoires de patrimoines et attirer de nouveaux et nombreux publics ? Il semblerait que la panacée réside aujourd'hui dans les nouvelles technologies présentant de ludiques et dynamiques interfaces à même de rénover les publics voire de « réformer l'institution » muséale tout entière. Mais peut-être qu'avant de crier victoire, il conviendrait d'examiner les enjeux d'une appropriation individuelle des connaissances par les interfaces numériques et ceux bien différents d'une transmission d'homme à homme du sens du patrimoine. C'est ce que nous proposons modestement de faire à partir d'expériences concrètes menées au musée des beaux-arts de Rennes depuis une vingtaine d'années.

**Mots clés :** fréquentation des musées, fidélisation du public, sociologie des publics, pédagogie numérique, atelier de pratique muséographique, expertise, contact avec les œuvres, musée des beaux-arts de Rennes.

## Abstract

« Off-putting, old-fashioned, and fusty », that's how columnists generally describe museums. The visitors they attract are women getting on in years like at Sunday masses, unless a school forces some children to come. Later on in life, they will remember it like a visit they made to the zoo, but that does not mean they will come more often. What can be done to justify the upkeep of such great halls of heritage and to attract an influx of new types of visitors ? It seems that nowadays the cure lies in new technologies based on playful and dynamic interfaces which can draw new visitors or even completely overhaul the museum as an institution. But before crowing over this success, perhaps it would be wise to examine what is at stake in the individual acquisition of knowledge through the use of digital interfaces or through a face-to-face transmission of the meaning of art objects. In this contribution, I will try to answer this question using the results of experiments conducted at the musée des beaux-arts de Rennes over the last twenty years.

**Keywords :** Museum attendance, repeat visits, sociology of visitors, digital teaching, museographics workshop, expertise, contact with works, musée des beaux-arts de Rennes.

« Ce ne sont pas les cultures, ni les religions, ni les peuples qui font les vrais clivages, mais les différences sociales » (Rigoberta MENCHÚ<sup>1</sup>).

Le 28 mai 1971 disparaissait Jean Vilar, dont nous avons fêté en 2012 le centenaire de la naissance. Ses principes, révolutionnaires en 1951, date de sa nomination à la tête du Théâtre national populaire (TNP) de Chaillot, ont été totalement repris par la plupart des responsables culturels<sup>2</sup>, y compris dans les musées de beaux-arts, ce dont il va être question ici. Pas un directeur qui ne se soit confronté, à un moment donné de sa carrière, aux questions très vilariennes des politiques tarifaires populaires, des horaires mieux adaptés, des recherches de convivialité *in situ* (la petite restauration ou la boutique entre autres), à celles des implications dans les réseaux (associations, quartiers, comités d'entreprise), pas un qui renierait une programmation selon trois axes qui font aujourd'hui consensus : maintenir les grands classiques (antiques et modernes) ; ouvrir sur l'art le plus contemporain (le plus insolite et/ou le plus original) ; présenter des « têtes d'affiche » pour créer l'événement<sup>3</sup>.

Ce programme permettant un meilleur accès à la culture pour le plus grand nombre de citoyens ne cesse d'être rappelé, toutes tendances confondues. Or, si, dans les années 1960-1970, la fréquentation culturelle a singulièrement augmenté au point de faire l'objet des célèbres études de Bourdieu sur les musées<sup>4</sup>, on constate depuis longtemps l'invariance d'un profil-type de visiteur de musée depuis des décennies<sup>5</sup> : majoritairement des femmes, plutôt d'âge mûr et au solide capital culturel. Rien, semble-t-il, n'est venu modifier le profil des « pratiquants » de la culture muséale, et les principes pour y parvenir sont restés les mêmes depuis plus de soixante ans<sup>6</sup>.

Pourtant, l'offre culturelle s'est considérablement diversifiée depuis lors, au point d'engager le citoyen à la fois sur le plan d'une participation

- 
1. Prix Nobel de la Paix 1992, déclaration en marge de la Quatrième conférence mondiale sur les femmes, Pékin, 4 au 15 septembre 1995.
  2. Voir POIRRIER (Philippe) (dir.), *La Naissance des politiques culturelles et les rencontres d'Avignon sous la présidence de Jean Vilar (1964-1970)*, Paris, Comité d'histoire du ministère de la Culture/La Documentation française, 1997 (réimpr. 2012).
  3. Célébration nationale du 20 au 25 mars 2012 ; voir podcast ADLER (Laure), *Vilar, quel héritage ?*, France Inter, 15 et 22 juillet 2012, 11 h.
  4. BOURDIEU (Pierre), DARBEL (Alain), *L'Amour de l'art : les musées d'art européens et leur public*, Paris, Éditions de Minuit, 1969.
  5. DUBOIS (Vincent), « La statistique culturelle au ministère de la Culture, de la croyance à la mauvaise conscience », dans *Les Publics de la culture : politiques publiques et équipements culturels*, Paris, Presses de Sciences Po, 2003, vol. 2, p. 25-32 (CD rom).
  6. DONNAT (Olivier), « Démocratisation culturelle : la fin d'un mythe », *Esprit*, mars-avril 1991, p. 65-79.

à la vie culturelle (spectacles de rue, pratiques amateurs, innombrables festivals, etc.) mais aussi dans celle de nouvelles habitudes au sein de l'espace domestique (en particulier l'usage de l'ordinateur) ce qui aurait dû induire des *habitus* ; accompagnant ce mouvement depuis les années 1980, les musées se sont rénovés, agrandis, modernisés, multipliés et ont lancé de prestigieuses politiques d'expositions médiatiques : rien n'y a fait, ce sont toujours les mêmes qui consomment de la culture.

Pour sortir de ce mauvais pas, nos vénérables institutions ont donc décidé de jouer la carte de la modernité en associant les nouvelles technologies à leur mission de transmission des connaissances, espérant capter par là même les publics qui ont accès à ces nouvelles technologies et en particulier les jeunes générations considérées comme de nouveaux publics à fort potentiel. Sur ce plan, les musées récupèrent les conséquences d'une mutation sans précédent des comportements culturels : en effet, si, en 1951, le temps passé devant un écran était insignifiant (moins de 4 000 personnes disposaient d'un poste), il est aujourd'hui de près de quatre heures quotidiennes pour un jeune homme de 25 ans, sans même inclure la téléphonie. Un vrai défi ? Non, une révolution !

## Introduction

Les nouveaux outils technologiques semblent donc apporter une réponse pour non seulement conquérir de nouveaux publics, de préférence rétifs au musée, mais aussi pour en assurer la fidélité ce qui est une perspective commune aux entreprises.

Notre démarche propose de partager en toute modestie des expériences très concrètes d'animation avec des publics divers face aux œuvres du musée des beaux-arts de Rennes. Nous ne prétendons pas donner de leçons, encore moins de solutions à des questions qui dépassent largement les musées de beaux-arts en général. Notre expérience ancienne d'animation au sein de l'enfance difficile voire inadaptée (en foyers Sonacotra, puis avec des enfants handicapés pendant plusieurs années), conjointe à celle du métier de conservateur nous a poussé à ne jamais négliger la question concrète de la transmission d'homme à homme des connaissances des œuvres d'art. Pour nous guider, nous nous sommes inspiré de la démarche de Bruno Latour qui, plutôt que de gloser sur des thématiques, préfère coller aux modalités des expériences afin d'en exprimer le sens<sup>7</sup>.

---

7. LATOUR (Bruno), *La Science en action*, Paris, La Découverte, 1989.

Ce cheminement nous conduira donc tout d'abord à ausculter, jauger, évaluer, en tant qu'acteur culturel, les conditions de réception des nouvelles technologies qui sont présentées au musée des beaux-arts de Rennes. Ensuite, nous nous confronterons aux modalités de la transmission humaine, telles que les services pédagogiques les élaborent, mais aussi les guides conférenciers, afin d'en mesurer la portée. Enfin, nous aborderons surtout une série d'expériences toutes personnelles qui, loin d'apporter des réponses, suggéreront de nouvelles questions. Plutôt que de nous cantonner à l'univers administratif qui n'aborde pas de problème sans solution à y opposer, nous chercherons à dégager librement quelques pistes de réflexion.

## La réception des nouvelles technologies

Il faut d'emblée le noter : il n'est pas du tout dans l'air du temps de critiquer ces nouveaux venus que sont les outils techniques qui font si intimement et en permanence partie de nos vies. La culture du XXI<sup>e</sup> siècle est bien celle des ingénieurs, et non celle des Humanités. Qui plus est, à l'instar de l'art contemporain, les nouvelles technologies véhiculent *en soi* l'image dynamique d'une modernité positive issue du mythe de l'entrepreneur libéral dont l'innovation permanente ferait avancer le monde, et qu'une pensée binaire omniprésente aujourd'hui oppose invariablement à une prétendue vétusté des musées ; ce qui explique pourquoi tant d'institutions muséales, et non des moindres, sont si impliquées dans l'aventure numérique. Cette rhétorique de la modernité, qui arrête net la pensée, est si consensuelle qu'elle nous convie ici à une grande prudence dans notre regard légèrement distancié, ce d'autant que le projet de tablette numérique avec « réalité augmentée » en œuvre à Rennes n'en est encore qu'au banc d'essai.

Ce projet numérique, dont nous ne pouvons révéler ici le nom, porte une attention particulière à la connaissance préalable des attitudes et comportement des visiteurs, tant dans leurs mouvements corporels que dans leurs réactions, afin d'améliorer l'interface homme-machine. Une fois en contact avec l'outil, l'objectif attendu est que le visiteur accède, par des éléments de « réalité augmentée » (une figurine paraissant sortir de l'image d'un tableau, par exemple, pour incarner un guide ludique), à une navigation dans les informations dématérialisées la plus « vivante » possible, en accédant à des aspects non visibles des œuvres (revers des tableaux, anciennes restaurations, liens avec des œuvres corrélatives), voire en accédant *via* l'internet à des informations qui multiplieraient ainsi largement les

possibilités d'investigation et d'autonomie du visiteur. Bien sûr, il est déjà possible, dans maints musées, de naviguer dans un monde virtuel fermé en téléchargeant les connaissances liées aux œuvres exposées, ou par un flash-code ou par tablettes numériques prêtées. Ces démarches, on le voit, sont toutes liées à des objectifs de facilitation d'accès, ce qui suppose que le problème auquel on souhaite s'attaquer est bien celui de l'accès aux œuvres d'art jugé difficile. Et en effet, comment faire apprécier aujourd'hui des « grandes machines » comme on disait au XIX<sup>e</sup> siècle, telle la *Descente de Croix* de Charles Le Brun, destinée à la chapelle royale de Versailles, une des œuvres emblématiques du musée, mais qui, ressortissant de la culture religieuse chrétienne, lasse d'emblée, fatigue l'œil par tant de détails narratifs, génère l'embarras par ses conclusions plastiques fort éloignées du monde contemporain ? La réponse technique à ce problème passerait donc à la fois par une simplification (on n'a plus besoin d'emporter son guide bleu, ni de prendre rendez-vous avec un conférencier) et par une mise en scène des connaissances qui les différenciera du savoir scolaire ou érudit.

Nous pointerons ici quelques limites et sur la forme et sur le fond, à partir d'une expérience de borne interactive que nous avons nous-même installée au musée en 2006 dans le cadre de l'exposition *Collecteurs d'âmes : collections extra-européennes des musées bretons*. On y avait enregistré une quarantaine d'objets photographiés à 360°, issus de quatre continents et provenant des premières collections du musée saisies à la Révolution française, contextualisés par des cartes, et commentés par des données hiérarchisées : des textes sommaires, puis complexes, et enfin les plus complets possibles donnaient aux plus entreprenants de quoi satisfaire, en partie du moins, leur curiosité. Des problèmes formels se sont cependant immédiatement posés : d'abord, cette interface laissait de côté le public habituel du musée que nous avons défini plus haut c'est-à-dire celui des personnes plutôt mûres peu enclines à user de ce type d'outil. Dans un darwinisme assumé, la borne s'adressait en effet aux plus jeunes générations, et fut de fait utilisée par un public renouvelé. Ensuite, après quelques semaines d'utilisation, les milliers de doigts, tous différents, eurent raison des boutons de la machine pourtant spécialement prévus pour un usage intensif. Non seulement l'outil doit donc singulièrement anticiper sur son vieillissement prématuré, mais réclame aussi une maintenance régulière et efficace. Mais au vieillissement s'ajoute également l'obsolescence : en effet, cette animation avait eu lieu dans le cadre d'une exposition temporaire ; on voit bien que dans celui d'une exposition permanente, les appareils se heurteraient à une obsolescence permanente, car aucune administration au monde n'a la capacité de suivre le tempo

de la loi de Moore<sup>8</sup>. Enfin, le travail sur le contenu, pour être vraiment efficace, se devrait d'être particulièrement élaboré, à la (dé)mesure de ce que sont les jeux vidéo qui nécessitent des équipes à temps complet travaillant des années sur leur projet afin de pouvoir réellement exploiter toutes les possibilités offertes par la technologie. Là encore, hormis certaines grandes institutions, peu de musées seront capables d'accoucher de tels contenus, et on peut légitimement se demander à quel niveau de qualité pourront prétendre les autres établissements. Ajoutons à la charge de ces technologies que, passant déjà de très longues heures quotidiennes devant des écrans, télévision, iPod, iPhone, iPad, ordinateurs au bureau ou à la maison, etc., le visiteur verrait une fois encore son champ visuel dirigé vers le réel interrompu par un *autre* écran, l'objectif initial étant normalement de regarder, longuement, faut-il le souligner, l'œuvre qui fait face dans une expérience du contact dont nous mesurons à chaque animation la supériorité sur l'image. Les outils technologiques ne proposent-ils pas en réalité un autre type d'activité lié aux collections du musée, plutôt que de faire venir et fidéliser des primo-visiteurs rajeunis ?

Sur le fond tout de même, nous hasardons une interrogation : la culture du musée ne se réduit-elle vraiment qu'à une quantité de données relatives aux œuvres d'art exposées sur ses cimaises ? La question de la qualité, entendue ici par ce qui qualifie intrinsèquement cette culture, est-elle réductible à une quantité d'informations ? Pour apprécier la *Descente de Croix* de Le Brun, il nous suffirait ainsi d'accéder à certaines clefs du savoir, et le tour serait joué ? Et, par ailleurs, apprend-on vraiment en s'amusant ? Il semble que les leçons, pourtant bien anciennes d'Edgar Morin sur la complexité<sup>9</sup>, n'aient pas encore été versées au domaine public, car la réponse technique apportée aujourd'hui aux problèmes de renouvellement de la fréquentation des visiteurs et de leur fidélisation, vise à collecter une quantité de données la plus objectivée possible, en facilitant autant que faire se peut l'accès de celles-ci, et en les rendant davantage ludiques. Et si la quantité n'était pas seule en jeu ? Et si la question de l'accès à des données n'était pas l'unique enjeu de la culture des musées, mais que la question subjective de la transmission humaine restait entière ? La réponse technique à un phénomène complexe ne trahit-elle pas l'œuvre d'un réductionnisme mutilant et, partant, celle d'un abandon de volontarisme en matière de stratégie culturelle ?

---

8. MOORE (Gordon E.), « Cramming More Components Onto Integrated Circuits », *Electronics*, vol. 38, n° 8, 19 avril 1965, p. 114–117. Google promet pour 2014 des smart-lunettes qui feront office d'écran et de caméra, en attendant l'œil bionique.

9. MORIN (Edgar), *La Méthode*, 6 t., Paris, Le Seuil, 1977-2006.

## Quelques modalités de la transmission humaine

Bien sûr, face à cette réponse technique, et la complétant souvent encore, il existe l'alternative du médiateur. Celui-ci prend tout à tour la figure de l'animateur pour les scolaires, du guide conférencier ou touristique, voire du conservateur comme nous l'allons examiner.

Dans le cas des guides, l'intérêt de la prestation repose sur les qualités de pédagogue de la personne, ses capacités à maintenir l'attention, susciter l'humour, éveiller la curiosité et enfin solliciter les questions permettant un dialogue, absent quant à lui des systèmes numériques. La qualité de cette « interface » est donc totalement aléatoire, ce qui n'est pas le cas des programmes virtuels qui ne dépendent que de l'allumage du système pour entrer en fonction, et non de la personne qui vous fait face, de son humeur du jour, de la nature du groupe, etc. Ainsi, des tentatives malheureuses réalisées au musée il y a une dizaine d'années<sup>10</sup> ont fait préférer, aux visites-conférences de guides patentés, les interventions d'étudiants baptisés pour l'occasion « étudiants-médiateurs » dans une logique d'interchangeabilité des prestataires : beaucoup moins chers, donc valorisables auprès de l'administration, permettant de médiatiser des partenariats avec l'Université, et, vu leur nombre, pouvant assurer des visites en permanence pour les publics visitant les galeries, ils ne purent finalement rivaliser avec des guides professionnels, malgré leur bonne volonté évidente. Le résultat en termes de discours servi aux publics fut peu satisfaisant, rempli d'erreurs, tant historiques qu'iconographiques, qui plus est sans aucun rythme ni structure ; on ne s'improvise pas guide conférencier. Ces derniers ont parfois eux-mêmes bien trop peu d'une formation de deux heures en compagnie du commissaire d'une exposition temporaire pour pouvoir assurer une prestation la plus maîtrisée possible. Celle-ci cependant, pour passionnante qu'elle puisse être, ne laisse pas de part à l'improvisation à moins que les guides ne se présentent « à la demande » à l'entrée d'une exposition ce qui est rare ; en général, beaucoup de visites n'ont lieu que certains jours, ou bien sur réservation, ce qui impose d'anticiper sa venue au musée. Il n'y a donc guère de place pour la spontanéité, ni pour la sacro-sainte autonomie du visiteur, qualités tant valorisées par les technologies.

Ensuite, pour ce qui concerne le public scolaire, le musée des beaux-arts de Rennes qui peut s'enorgueillir de recevoir depuis de longues années

---

10. *Symboles sacrés : quatre mille ans d'art des Amériques*, exposition, Rennes, Musée des beaux-arts, 28 mai au 18 août 2003.

près de 25 000 visiteurs scolaires par an, chiffre particulièrement élevé, a fondé ses animations sur des notions d'observations analytiques des œuvres, de participations ludiques mettant en scène les *items*, ou de co-construction avec l'animateur d'un discours sur l'œuvre, par l'observation guidée. Là encore, ces interventions ne peuvent avoir lieu que sur rendez-vous, donc supposent, de la part de l'enseignant accompagnant les enfants, une préparation pédagogique. Une trop grande proximité avec ce service nous empêcherait toute objectivité ; notons seulement avec Sylvie Octobre<sup>11</sup> pour esquisser un court bilan qui demanderait réflexion, que « si le nombre de jeunes qui vont dans les musées augmente de génération en génération sous l'effet notamment des sorties scolaires, avec l'avancée en âge, leur désamour va croissant à l'égard de ces équipements qu'ils associent trop à l'école. La pédagogisation des activités culturelles sert certes leur démocratisation obligée puisque les élèves sont des publics captifs, mais rarement la construction durable d'un goût pour l'activité ».

Enfin, il arrive que le conservateur se retrouve aussi les manches pour effectuer une visite, et pas seulement pour l'ambassadeur ou le ministre de passage. Connaissant au mieux son exposition et les œuvres sur lesquelles il a été amené à réfléchir parfois depuis des années, sa prestation qui peut être passionnée, donne généralement lieu à un satisfecit de l'hôte, mais sans aucunement préparer à sa fidélisation : en effet, le caractère exceptionnel de l'intervention la fait considérer un peu comme un *unicum* dans l'histoire de la visite des musées.

Et c'est précisément, pour rompre ce caractère d'exception, qu'une vaste offensive en direction d'un quartier dit « défavorisé » (le quartier de Maurepas) fut organisée pour trois années à partir de 1996. L'objectif était de considérer que le public de ce quartier de 10 000 habitants devait être pris par la main depuis son domicile et être raccompagné à son domicile après l'animation. Un long travail de préparation et de communication en amont, avec les associations du quartier, les syndicats de copropriétés et les transports municipaux, permit d'inviter un nombre considérable de primo-visiteurs à des visites commentées gratuites élaborées dans le cadre de parcours nouveaux créés pour l'occasion, avec en prime un grand jeu concours doté d'un voyage en Italie pour une famille le temps d'un long week-end. Cette opération fut renouvelée jusqu'en 1998. Pour maintenir son intérêt auprès des populations, les conservateurs eux-mêmes assurèrent des permanences dans la Maison de quartier,

---

11. OCTOBRE (Sylvie), « Pratiques culturelles chez les jeunes et institutions de transmission : un choc de cultures ? », *Culture prospective*, janvier 2009, n° 1, p. 7 (<<http://www.culture.gouv.fr/deps>>).

et s'engagèrent à pratiquer des apéros-diapos régulièrement au cours des années jusque tard le soir. Inutile de le souligner : l'opération fut un succès, et les comptes rendus des habitants effectués en commissions paramunicipales furent pour nombre d'entre eux bouleversants<sup>12</sup>. Cette opération, à tout le moins, avait changé la vie de plusieurs personnes ; il y avait désormais un « avant » et un « après » l'opération Maurepas.

Mais là encore il nous faut pointer les limites de cette animation à grande échelle : elle n'avait en rien assuré la fidélisation des primo-visiteurs. Aucun n'était revenu au musée, ou bien ce furent, une fois de plus les profils féminins cultivés plutôt mârs. Ce n'est donc pas parce que les publics furent en général enchantés de leurs visites qu'ils avaient décidé de passer dorénavant leurs dimanches au musée. Il aurait sans doute fallu, pour cela, que ce type d'opération s'inscrive dans du temps long, démarche impossible à maintenir pour une équipe de musée, mais surtout aussi qu'elle s'inscrive dans un tout autre projet de société que le musée ne peut proposer à lui tout seul.

## Des ateliers de pratique muséographique

Ces conclusions nous ont permis cependant de tirer des enseignements pour la mise en place d'ateliers en direction de publics peu connus du musée.

D'abord, nous avons constaté que seule une méthode inductive permettait une réappropriation profonde et durable du savoir : la verbalisation des émotions ou de la compréhension de l'œuvre par le visiteur néophyte construit en effet sa mémoire. Au contraire, si elle n'est pas émaillée d'informations extra-ordinaires venant perturber la pensée du visiteur, la pédagogie déductive devient vite lénifiante et met en jeu sans le dire des rapports hiérarchiques au savoir : ceux qui savent et les autres, ceux qui ont ou prennent la parole. Ensuite, ces pratiques ont révélé précisément à quel point l'auto-disqualification était ancrée dans les pensées ; les visiteurs sont légion à dire, tous horizons sociaux confondus, « le musée, ce n'est pas pour moi », à partir d'*a priori* véhiculés par des discours omniprésents insistant depuis des décennies sur le caractère institutionnel du musée (donc hiérarchique et intimidant), vétuste (donc ennuyeux et

12. Notamment le témoignage de Marie L., une habitante du quartier dont la réaction et les échos qu'elle suscita avaient nourri nos réflexions : voir COULON (François), « L'anthropologie aux beaux-arts », dans CALAME-GRIAULE (Geneviève) *et al.*, *Dogons mais encore : objets d'Afrique, collections d'Europe*, Paris, Somogy, 2002, p. 18.

résolument passéiste) et savant (donc inaccessible et inutile pour la vie concrète). Enfin, il a été clair que le volontarisme était au cœur de toute démarche visant à plus de démocratisation culturelle : ce fut sur l'injonction d'un élu, aimablement présentée comme un défi à relever par le musée des beaux-arts, que celui-ci avait invité tous les habitants du quartier de Maurepas. Le volontarisme paye. Or, les analyses et investigations sociologiques relatives à la fréquentation des musées sont trop souvent présentées comme prescriptives et non seulement descriptives : prenant acte de la culture généralisée de l'écran, elles conduisent à penser qu'en dehors de ce support il n'y aura point de salut, comme si l'être humain était désormais voué à se doter d'appendices techniques pour accéder à la culture, ne laissant aucune place à d'autres options. L'expérience d'*El sistema* entre autres, *a priori* totalement utopique, démontrerait le contraire : conduite avec succès au Venezuela depuis 1975 par José Antonio Abreu, et amenant les enfants les plus défavorisés à jouer de la musique classique plutôt que de la gâchette ou du couteau dans les *favelas* a montré que le volontarisme est couronné de succès, et qu'en dehors des écrans il existe encore quelques possibilités d'agir : « L'avenir de la musique classique est au Venezuela<sup>13</sup> », dit-on, et le *système* commence à être imité par plusieurs pays occidentaux.

C'est sur la base de ces quelques remarques que nous avons mis en place, dans le cadre de la malheureuse Année du Mexique en France dont on se rappelle qu'elle fut brusquement annulée en février 2011, un atelier de pratiques muséographiques avec des habitants du quartier du Blosne à Rennes<sup>14</sup>.

L'idée était de commenter chaque mois, presque un an avant l'inauguration de la grande exposition programmée *El Rostro de México*, en compagnie d'une quinzaine de personnes au maximum, une huitaine d'objets aimablement prêtés par le musée du quai Branly et issus de diverses cultures mexicaines, afin d'en réaliser les cartels adaptés (ces petits textes qui accompagnent l'objet afin de l'identifier). Des expériences analogues tentées précédemment au musée à partir des photographies d'objets bien avant leur exposition, et non à partir des objets eux-mêmes avaient montré

---

13. HIGGINS (Robert), « Land of hope and glory », *The Guardian*, 24 novembre 2006.

14. La pratique des animations en direction des quartiers, en particulier défavorisés, est ancienne : le service d'actions culturelles (SAC) du musée des beaux-arts de Rennes, créé dans les années 1960 inscrit à son actif une très longue expérience d'animations et d'expositions diverses au sein des quartiers rennais. Faut-il rappeler ici que même la télévision, en 1957, avait donné la parole à des lecteurs passionnés mais non professionnels dans l'émission *Lire c'est vivre*, offrant ainsi une visibilité et une valeur à la parole d'amateurs (c'est-à-dire ici, ceux qui aiment) ?

leurs limites : l'arrivée des artefacts « en vrai » lors du montage de l'exposition suscitait la déception, ou la surprise, et stimulait les critiques. L'image en effet ne remplace pas l'objet. Pour l'animation du *Rostro de México*, le musée des beaux-arts n'avait produit que des cartels sommaires en vue de permettre leur correction par les habitants ; par ailleurs, la présentation des pièces prêtées avec un an d'avance était également peu élaborée, pour stimuler la réaction et la créativité des participants.

Devant ces objets inconnus (encensoir Lakandon du XIX<sup>e</sup> siècle, fragment de statue Mexicatl du XVI<sup>e</sup> siècle, masque de danse Tastuanes du XX<sup>e</sup> siècle, vase à pied Toltèque du XV<sup>e</sup> siècle, etc.), il s'est donc agi de donner la parole à des habitants, pour certains analphabètes, pour d'autres issus de diverses cultures non européennes, et quelques très rares Rennais de souche, avec pour seule règle : observer des objets pendant quelques minutes puis laisser libre cours aux idées de chacun, dans un temps limité de 45 minutes, et sans jamais disqualifier le discours de l'observateur. Il appartenait en effet au conservateur de savoir identifier, à partir de quelques paroles énoncées, le début d'un écheveau d'idées et d'émotions à dérouler jusqu'au sens final de l'objet observé. C'est à cette seule condition que l'observateur peut se réapproprier l'intégralité de ses démarches et discours, fonder en lui des repères, et mémoriser des connaissances nouvelles.

Nous ne pouvons décrire ici les étapes de cet atelier qui s'est déroulé sur plusieurs mois, et nous nous bornerons simplement à en indiquer les enseignements.

D'abord, le fait que le conservateur, non seulement se soit donné la peine de travailler avec de simples citoyens, mais, qui plus est, leur ait donné la parole, eut un effet des plus stimulants. Mais, pour que l'envie de parler et de communiquer ses émotions ne se transformât pas en forum, il fallut évidemment que l'acte du musée fût totalement gratuit et transparent. En effet, là encore, d'anciennes animations, avec le quartier de Maurepas, mais d'autres aussi, réalisées au sein du musée, avaient semblé pour certains habitants relever de la manipulation pure (le musée essuya des critiques directes très sévères<sup>15</sup>) : il est en effet fondamental de toujours bien préciser le cadre et le sens de la participation des citoyens à un atelier de ce genre. Ensuite, grâce au temps passé à observer, la description des pièces permit de mesurer à quel point toutes les hypothèses formulées par ces participants furent étonnamment valides et pleines

---

15. « Il est grand temps d'arrêter ces tentatives de récupération de la population défavorisée de ce quartier », extrait du *Livre d'or du musée*, 1996.

de bon sens. Bien sûr, les notions de dates ou de géographie n'étaient accessibles que par l'usure des pièces et par leur « exotisme » esthétique, sans pouvoir aller plus loin. Mais les notions de « XV<sup>e</sup> siècle » au Mexique, ou de « région de Tonal » ne sont-elles pas abstraites pour tout le monde ? Enfin, plus encore, la participation de chacun à la description, produisant une sorte de focalisation multiple sur l'objet, non seulement permettait un discours le plus complet possible, mais apportait à chacun un éclairage sur ce que les autres n'avaient pas vu. Chacun en effet était sensible à certains aspects des pièces, leur construction, leur forme, leur couleur, leur fonction, leur sens, leur dégradation, etc., permettant ainsi aux autres d'apporter leur complément de remarques et de ressentis. Le groupe, au fil des visites, démontrait qu'il pouvait trouver par lui-même les réponses à quasiment toutes les questions que l'on pouvait se poser face à un objet, prenait confiance en lui, trouvait plaisir à découvrir. Et des propositions pertinentes pour compléter les cartels furent suggérées, tout en mesurant bien la complexité qu'il y aurait à trop informer ; et les vitrines furent soumises à des projets de modifications pour mettre davantage en valeur les objets, l'agencement de la salle également, etc.

Une des premières conséquences de l'atelier fut que le conservateur n'était plus du côté du savoir, mais bien sur les bancs de l'apprentissage avec pour tout viatique une dynamique inductive (Que voyez-vous ? Pourquoi ? Comment ? etc.) : ce furent les habitants qui lui enseignèrent les divers chemins qu'on emprunte pour trouver le sens d'un objet, sa fonction, son importance, etc. et ces résultats générèrent, il faut aussi le dire, un émerveillement pour le conservateur car aucun de ces chemins n'était prévisible. Celui-ci en définitive ne fait qu'accompagner ces groupes, sortant d'une relation hiérarchique. La deuxième conséquence est que la participation et la coopération donnent des résultats ; c'est dans la relation de confiance (personne n'était là pour donner des leçons aux autres) qu'une construction commune du discours, extraordinairement riche, et singulièrement exhaustif a pu avoir lieu. Personne ne s'est senti bridé par les paroles des autres, car chacun pouvait rajouter sa pierre à l'édifice commun. On le voit, on ne pourrait parler ici d'autonomie, encore moins de stratégie pour « se passer des autres » comme le revendiquent justement les technologies nouvelles (l'autonomie tant vantée serait-elle au prix de la liberté ?). La troisième perspective est que le temps passé à observer un objet réel est fondamental pour accéder à son sens. Là, point d'immédiateté, pas de données accessibles par un lien informatique, mais bien un processus long, voire laborieux, mais qui promet une réappropriation durable dans un plaisir partagé.

Mais foin d'angélisme ! Cette expérience comportait aussi ses limites, on s'en doute. Tout d'abord, le choix du groupe est à mettre en question. Les personnes de cet atelier en effet, n'avaient strictement aucun statut social à défendre, ce qui ne fut pas le cas d'autres groupes, plus hétérogènes, ou issus de catégories assez cultivées. Là, le conservateur qui avait imaginé de faire parler sur des peintures religieuses un groupe de jeunes catholiques, par exemple, en fut pour ses frais avec sa pédagogie inductive, et il ne dut qu'à la bonne éducation des organisateurs d'échapper aux quolibets. Généralement, dans ce cas de figure, soit un des participants prend, voire accapare la parole, car il « sait, lui » et insinue que le conservateur ne sait rien, ce qui détruit tout le sens de l'animation ; ou, pire encore, tout le groupe attend avec gourmandise le savoir que va distribuer comme un nectar LE conservateur, dans une attitude passive, savoir qui ne vient pas puisque ce sont les participants eux-mêmes qui doivent le construire. Déception encore. Il faut souligner ensuite, qu'un travail en petit groupe, ponctuellement qui plus est, reste du domaine de l'expérience ou du prototype et ne peut se décliner à grande échelle. Nous touchons là le problème de la gestion du grand nombre<sup>16</sup>. Le conservateur qui, jadis, se plaignait de ne pouvoir consacrer que 10 % de son temps à des recherches scientifiques n'envisage même pas, aujourd'hui, de mettre les pieds dans un centre d'archives autrement que sur son temps de congés personnel. L'inflation des tâches, surtout administratives, a été considérable depuis une vingtaine d'années. Par conséquent, la question de la gestion du nombre appartiendrait davantage aux technologies, et non à ce type de petite médiation humaine. Que le conservateur prenne sur son temps de travail pour réaliser ce type d'animation relève quasiment du sacerdoce. Et, précisément, il faudrait aussi s'interroger sur cette posture de plus en plus exagérément missionnaire des acteurs culturels ; pourquoi la culture, en particulier celle des musées, ne devrait-elle fonctionner qu'à l'intérieur de grands mouvements pastoraux ? Pourquoi le musée ne trouverait-il sa raison d'être qu'une fois sa jauge maximale de visiteurs atteinte, alors que les rushes de la « Nuit des musées », ou des vernissages sont là pour nous rappeler les plaintes dues aux cohues qui empêchent de regarder en toute tranquillité les peintures ? Il y a là un paradoxe qu'il serait bon de regarder en face, car pour paraphraser l'expression de Vilar si la Culture « est un service public tout comme le gaz, l'eau, l'électricité », sommes-nous bien d'accord pour préserver l'accès aux établissements culturels sans pour autant que ceux-ci

16. POUIVET (Roger), *L'œuvre d'art à l'âge de sa mondialisation : un essai d'ontologie de l'art de masse*, Bruxelles, La Lettre volée, « Essais », 2003.

soient abondamment fréquentés ? Enfin, dernière limite mais non des moindres, la tension entre la lenteur de l'expérience humaine qui s'oppose à la vitesse de transmission des informations numériques : ce type d'atelier se déroulant en effet sur plusieurs séances durant des mois, pendant presque une heure à chaque fois va à contre-courant des supposés désirs d'immédiateté des visiteurs ; il valorise au contraire le temps long, pour un résultat en termes de discours sur chaque objet qui pouvait *in fine* se résumer quantitativement à une dizaine de minutes.

## Conclusions

Alors « Que faire ? », entre d'un côté la course en avant pour la maîtrise de nouvelles technologies permettant l'accès du plus grand nombre au savoir des œuvres par le biais d'interfaces agréables, ludiques et astucieuses, incitant, qui sait ?, à revenir au musée comme dans un parc où il fait bon flâner, comme dans l'antique bosquet des Muses d'où il tire son origine ; et d'un autre côté le modeste atelier de pratiques muséographiques ? L'avenir des premières est tout tracé, car elles sont le produit même de la société libérale dans laquelle nous vivons. Elles se sont rendues indispensables dans la plupart des foyers, représentent avec la télévision, l'ordinateur et la téléphonie l'essentiel des activités culturelles des citoyens, ne suscitent le doute et la désapprobation que chez des personnes soit isolées, soit jugées dépassées, et plus que tout, disposent d'une plateforme médiatique que ni l'administration, ni le monde politique ne pourraient laisser de côté.

Ce sur quoi nous voudrions attirer l'attention, c'est que ces produits se proposent trop souvent en remplacement d'autres pratiques ; or, ce n'est pas du tout la même expérience des œuvres qui est en jeu au sein de l'atelier, et sur les écrans où peut intervenir une réalité augmentée. Dans le premier, le visiteur fait l'expérience de sa propre intériorité, de sa sensibilité, découvre ses ressources face aux œuvres, et finit par savoir qu'il peut savoir, qu'il possède, même sans culture, les ressources qui lui permettent de trouver et d'apprécier, au-delà des mots, le sens d'une œuvre d'art : il lui arrive de pleurer et de ne pouvoir dire autre chose que « C'est beau, c'est beau ! » Cette conquête lui rend ni plus ni moins la légitimité de sa parole, voire sa dignité. Dans le cas des nouvelles technologies, il est surtout question d'accès à des données extérieures à soi-même selon un tempo qui n'est pas celui de l'assimilation humaine des connaissances, mais bien celui de la connexion.

Mais ne touchons-nous pas là une « dérive » de l'histoire de l'art qui fait la part trop belle à des corpus érudits, au premier rang desquels l'attributionnisme (c'est-à-dire le fait d'être capable d'attribuer un nom d'auteur en voyant une œuvre), utile certes pour dialoguer avec un marchand de tableaux, mais totalement intimidant et anecdotique pour les publics ? Et que dire de cette manie des citations qui ne perçoit dans les œuvres que les emprunts et les influences d'artistes compagnons ou prédécesseurs, discours qui ne peuvent s'adresser qu'à l'expert qu'est l'historien d'art<sup>17</sup> ? Notre discipline, qui manque cruellement de ceux qui seraient à même de lui donner le statut de science qu'elle mérite d'être, fonde trop souvent son langage sur l'autorité et refuse toute forme de déclassement. Par conséquent, il est bien évident que si ces discours restent essentiellement cantonnés à la maîtrise de quantités énormes de données chronologiques, géographiques, stylistiques, techniques, iconographiques, etc., l'outil technologique tel qu'il se présente de nos jours, est une réponse adaptée à son accès.

Une telle révolution a déjà eu lieu du temps de Descartes. Il percevait d'un mauvais œil l'érudition, et ne mâchait pas ses mots contre les « chiens savants », capables de débiter pendant des heures des références aux Antiques, sans pour autant observer le réel. Il en résulta le fameux *Cogito* : en pensant par soi-même et en fondant sa mémoire sur la compréhension de l'enchaînement des causes et des effets plutôt que sur des réflexions vieilles de 1 500 ans, l'observateur réalisait un acte existentiel, procédure totalement d'actualité au sein des ateliers muséographiques du musée.

Et, paradoxalement, les technologies semblent proposer aujourd'hui le retour pré cartésien à des corpus dont l'accès est certes facilité, mais qui ne sont pas nôtres. Ils ne traduiront rien du long chemin tortueux, subjectif, malaisé, et de tous les côtés à l'incertitude exposés mais ô combien merveilleux, de monsieur Dupont ou madame Martin qui, ne sachant rien des œuvres, (re)prennent possession et de leur temps et du goût de spéculer, s'égarant pour mieux trouver, et découvrent qu'il n'est pas de hiérarchie qui tienne, et que ce qu'ils doivent comprendre eux, de Le Brun, La Fosse ou Picasso c'est que ces artistes ont œuvré de telle sorte qu'ils leur ont bien laissé une place pour commenter leurs chefs-d'œuvre.

17. Jacques Thuillier s'en plaignait déjà à propos de Vouet : « Au lieu de découper son art en jeu d'emprunts et d'influences, plaçons-nous d'emblée au centre de sa création » (THUILLIER [Jacques], *Vouet*, catalogue de l'exposition à la Galeries nationales [sic] du Grand Palais, novembre 1990-février 1991, Paris, Réunion des musées nationaux, 1990, p. 22).