





OSEZ

EXPOSER

Découvrir de nouvelles choses, apprendre par le corps, apprendre par l'expérience, essayer, se tromper, essayer encore et se tromper mieux. Au quotidien je procède par expérience, je fais pour comprendre, pour apprendre, pour mieux les intégrer : c'est souvent le propre de l'enfant. Une fois adulte, on ne procède plus de cette manière, surtout dans des lieux d'expositions, ou dans des musées.

Au cours des différentes visites d'expositions que j'ai pu faire, aucune marge de manœuvre quant à la manière de visiter. Il fallait avancer, s'arrêter, ne pas faire d'embouteillage, essayer de tout voir, passer en revue l'ensemble des œuvres présentées en moins de deux heures. Et tout ceci dans le lieu sacré qu'est le musée, avec ses gardiens pour faire régner le silence.

Un lieu où il ne faut pas faire de bruit, ne pas parler, manger, crier, courir, s'asseoir. Un lieu au sein duquel on est régulièrement spectateur mais rarement acteur. Et cela reste généralement la norme.

Avec ce mémoire et ce projet, je voudrais essayer, me tromper, réessayer. Je souhaite proposer aux autres visiteurs d'essayer des choses, avec ou sans incidence. Je voudrais proposer des dispositifs, des expositions où l'on peut être acteur de sa visite ou de l'exposition elle-même. Des lieux et des moments où l'on passe de consommateur d'images à acteur d'exposition.

La plupart des expositions nous laissent une place de consommateur, et au mieux de spectateur actif dans notre propre visite, mais il est rare que l'on nous offre une place d'acteur au sein des expositions. Les visiteurs visitent mais agissent rarement, que ce soit avant, pendant ou après l'exposition. Et pour les visiteurs, le but est souvent de voir le plus de choses possible au sein d'une exposition, dans une logique de consommation d'images (ou d'expériences). Il me semble que l'on comprendrait mieux, et que l'on pourrait vivre une expérience plus enrichissante en s'impliquant dans une exposition autrement qu'en la consommant.

Avant de commencer,

J'aimerais remercier les personnes qui m'ont permis d'écrire ce mémoire. En commençant par l'équipe enseignante du DSAA Insitulab notamment Nicolas Couturier, Bruno Lavelle et Cécilia Gurisik. Mais surtout Mireille Diestchy pour ses nombreux conseils et pour son suivi. Je remercie également les partenaires qui m'ont permis de faire des expérimentations et qui m'ont accordé des entretiens, merci à Delphine Issenmann et Julie Morgen du Jardin des sciences.

Je souhaite également remercier toute l'équipe de département des prestations culturelles de la Réunion des musées nationaux, qui m'a accueilli en stage et notamment Nezah Daous, Amélie Donneve et Christine Perney.

Enfin, je remercie ma famille, mes amis et mes colloqs qui ont relu mon mémoire, mais qui m'ont surtout supporté pendant l'écriture.

Et puis aussi merci à toutes les personnes avec qui j'ai pu en parler, qui ont fait avancer ma réflexion, de près ou de loin.

# SOMMAIRE

0/ Les joies du mémoire

INTRODUIRE

COMPLÉTER (annexes)

OSER (et conclure)

1/ La vie d'une exposition

EXPOSER

VISITER

DOCUMENTER

2/ Les visiteurs d'une exposition

REGARDER

COMPRENDRE

PARTICIPER

3/ Vivre (pleinement) une exposition

EXPÉRIMENTER

CRÉER

PARTAGER

# INTRODUIRE

La visite d'expositions artistiques est rarement entièrement libre. Il y a des parcours, des choses à faire, d'autres à ne pas faire, et cela régit les visites d'expositions. J'ai donc eu envie de m'intéresser à ce milieu et à ses codes, afin de comprendre quelle est la place du visiteur dans ces lieux. Et ce, pour ensuite essayer d'intégrer des visiteurs dans les expositions, leur proposer de s'impliquer afin qu'ils aient la possibilité de passer de visiteurs-consommateurs à visiteurs-acteurs. La possibilité d'expérimenter, de faire des choix, de prendre des risques, d'essayer, de rater, de réessayer au sein du musée sans pour autant les y obliger.

Cette envie est sûrement née lorsque j'ai lu, dans un article de Luc Dall'Armellina, que l'on passait en moyenne 10 secondes devant une œuvre. Bien qu'il faille se méfier des moyennes et des statistiques (elles peuvent vite être orientées), il me semble compliqué de rencontrer une œuvre en moins de 10 secondes. Mais alors comment proposer aux visiteurs de vivre le musée autrement ?

Depuis maintenant plusieurs années, il est indéniable que l'expérience des visiteurs est devenue une des grandes préoccupations des musées. Cela a permis à de nombreuses initiatives en faveur d'une expérience de visite nouvelle de prendre vie. Je m'appuierai d'ailleurs sur ces exemples pour enrichir ma réflexion. Cependant la Mission Musées du XXI<sup>e</sup> siècle, une étude nationale du Crédoc, qui a été commandée par le ministère de la culture en 2016, démontre qu'il reste encore à faire.

La question est donc: comment par un dispositif de design proposer aux visiteurs d'exposition mu-

séale de passer de visiteurs-consommateurs à visiteurs-acteurs ? Est-ce en proposant aux visiteurs de participer au commissariat d'exposition ? Au montage ? À la médiation ? Ou simplement en leur permettant de s'asseoir devant n'importe quelle œuvre ? L'enjeu n'étant pas simplement d'opposer l'activité à la passivité, l'action à l'observation, mais plutôt d'inciter chaque visiteur à laisser tomber ses a priori pour ensuite pouvoir vivre une expérience de visite qui lui correspond.

Pour répondre à ces questions et engager un travail de réflexion, je me suis appuyée sur trois lieux d'expositions complètement différents situés à Strasbourg :

- Le Musée d'art Moderne et Contemporain de Strasbourg (MAMCS)
- Le Centre Européen d'Actions Artistiques Contemporaines (CEAAC)
- Le Syndicat Potentiel(SP)

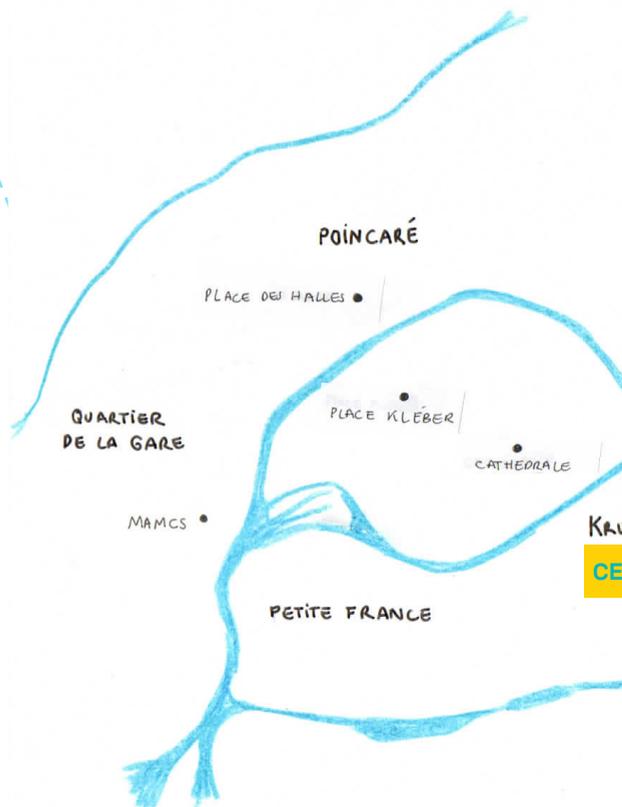
Pour enrichir ce mémoire j'ai mené plusieurs démarches : Il y a eu des entretiens avec des professionnels qui m'ont permis d'avoir plusieurs points de vue et retours d'expériences quant aux sujets qui m'importaient, ainsi que des temps d'observations sur les trois lieux d'exposition cités ci-dessus, ainsi qu'un stage dans le service des prestations culturelles de la Réunion des Musées Nationaux (RMN), qui m'a permis d'observer de nombreuses situations au sein des musées, l'appui sur une étude du ministère de la culture. Vous pourrez retrouver en annexe, la présentation des différentes personnes rencontrées ainsi qu'un descriptif plus complet des terrains de recherche et d'expérimentation.

# COMPLÉTER

## terrains d'ancrage

### Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg

Le musée d'art moderne et contemporain de Strasbourg est le plus «grand» musée de la ville. Plusieurs expérimentations ont été mises en place dans le musée, dont expériMAMCS ou Le studio. J'ai beaucoup observé le comportement des visiteurs dans ce lieu.



### Centre européen d'actions

Un lieu d'exposition et de diffusion de la création contemporaine. Des visites accompagnées d'ateliers sont organisées pour les publics scolaires et l'équipe pédagogique du CEAAC accueille également des groupes adultes qui souhaitent bénéficier d'un accompagnement dans la découverte de l'art actuel.

L'Espace International présente le travail de jeunes artistes étrangers accueillis en résidence par le CEAAC et d'artistes de la région soutenus lors de leur séjour à l'étranger. L'édition de catalogues d'exposition et de livres publiés à l'occasion d'installations hors les murs prolongent ce travail de sensibilisation et de diffusion.



## Le Musée de sismologie

Le musée de sismologie est un des musées du jardin des science.

Ce service de l'université, contribue à rendre accessible aux citoyens le monde de la recherche dans toute sa diversité. Sa vocation est d'appréhender les sciences de manière ludique et créative. Ses missions sont la médiation culturelle des sciences à strasbourg et sur le territoire alsacien. Mais je n'ai finalement que peu appuyé ma recherche sur ce terrain lorsque je me suis orienté vers les expositions artistiques.

## Le Syndicat Potentiel

Le Syndicat Potentiel est un lieu d'exposition où rôle des expositions est peut-être moins d'exposer en tant que tel des oeuvres mais plutôt d'offrir un lieu, un moment à des acteurs émergents de l'art contemporain. Il y a des expositions, des manifestations, des journées d'études, des résidences qui prennent forme au sein du lieu. D'ailleurs le syndicat Potentiel remet en question cette notion d'exposition dans son enceinte. Avec le labo a priori, nous y avons organisé notre journée de rencontre là-bas.

# COMPLÉTER

## entretiens et rencontres



**Evelyne Loux** est la directrice du CEAAC, elle y travaille depuis sa création. Elle est également commissaire dans ce lieu. Elle m'a reçu le 10 octobre 2018, au CEAAC lors d'un entretien d'une heure environ pendant lequel nous avons abordé de nombreuses thématiques, notamment sur le métier de commissaire d'exposition, sur la relation entre les œuvres et les lieux dans lesquelles elles sont exposées...



**Jean François Mugnier** est coordinateur du Syndicat Potentiel depuis plusieurs dizaines d'années. Il m'a reçu le 12 décembre 2019, au syndicat potentiel. Nous avons pu discuter du statut du syndicat, des événements qu'il organisait, de la notion d'exposition. Un peu avant j'avais également eu l'opportunité de rencontrer d'autres membres du conseil artistique du Syndicat potentiel, je m'appuierai également sur cette rencontre.



**Martine Debaene** est chargée de médiation et de projets culturels au service éducatif et culturel au MAMCS et au musée Tomi Ungerer. Elle est à l'initiative d'un projet nommé « ExpériMAMCS ! L'art par l'expérience ». C'est un espace du musée au sein duquel les visiteurs peuvent découvrir en expérimentant les coulisses du musée. Elle m'a reçu le 20 décembre 2018 dans l'enceinte du MAMCS, nous avons pu discuter des projets menés par son service, d'ExpériMAMCS, mais aussi de l'envie de participation du public qui l'intéresse particulièrement.

J'ai également rencontré d'autres personnes dont les conférencières de la Réunion de musées nationaux qui m'ont beaucoup appris.

## **ÉCRIRE POUR/ ÉCRIRE AVEC :**

J'ai assisté à une journée d'étude au Syndicat Potentiel, qui m'a permis le déroulé d'un évènement dans ce lieu. D'une part j'ai pu voir comment le lieu était organisé en terme d'espace, mais aussi les outils qu'ils utilisaient pour présenter des situations, pour organiser des échanges, pour restituer ces échanges... Et d'autre part, la thématique m'intéressait sur la notion d'écriture à plusieurs.

## **PLACE AU CORPS ET AU JEU :**

Cette journée d'étude organisée par la section Didactique visuelle de la Haute école des Arts du Rhin a eu lieu le 21 mars 2019. Il était question de la place du corps et du jeu au sein des musées. Je n'ai pas vraiment pu réinvestir les connaissances acquises et l'expérience vécue dans ce mémoire car il était en cours d'impression. Néanmoins tout cela me sera très utile pour la suite de mon projet de diplôme.

## **STAGE À LA RÉUNION DES MUSÉES NATIONAUX**

J'ai eu l'opportunité et la chance de faire un stage au département des prestations culturelles de la réunion des musées nationaux, ce qui m'a permis de rencontrer les différentes personnes qui y travaillent et de suivre des visites guidées avec des conférencières. Ce stage fut très enrichissant.

## **POPLITÉ :**

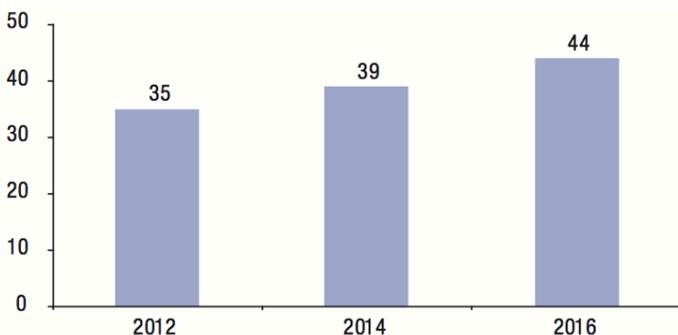
La soirée Poplité est un cas un peu spécial mais qu'il me semblait intéressant de mettre en lien avec le reste des ressources, c'est une soirée, organisé par le collectif Noun, qui a eu lieu au CEAAC, en juin 2018. Elle se définissait comme : "Une soirée feuillue, elle est fournie, frémissante et faite de ce que les gens y fourrent». Ce qui m'intéresse dans cet évènement c'est le fait qu'elle était faite de ce que les gens faisait, et j'ai donc observé d'une part quel objets, quels outils, quels processus le collectif Noun avait mis en place pour inciter à la participation et d'autre part la réaction des gens, leurs participation, ou leur non participation, leurs appréhensions, leurs incompréhensions, leurs attitudes physiques...

# COMPLÉTER

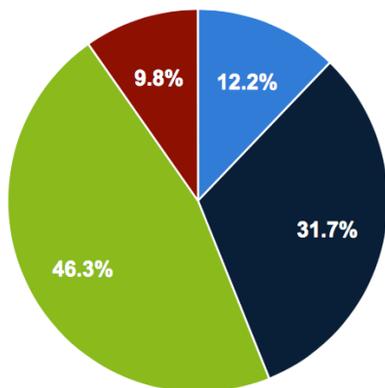
étude du contexte, résumé de la mission Musées du XXI<sup>e</sup> siècle et d'un sondage.

**Au cours des douze derniers mois, avez-vous visité une exposition temporaire ou un musée ? (en %)**

**Proportion de personnes ayant visité un musée ou une exposition temporaire depuis 1 an (en %)**



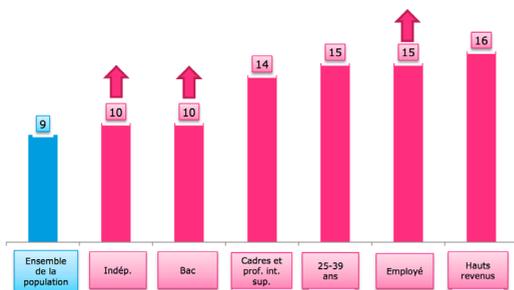
Source : Crédoc, Enquêtes « Conditions de vie et aspirations ».



Selon cette enquête 44% des sondés affirment avoir visité un musée ou une exposition dans l'année, ce qui correspond aux résultats que j'ai pu recueillir: à la question «Allez vous souvent au musée, 46,3 % des personnes ont répondu qu'elles y allait entre 1 et 3 fois par an.

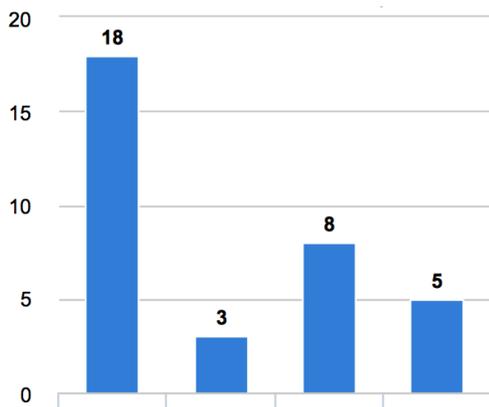
Oui, très souvent (1 à 2 fois par mois)	5
Assez souvent (4 ou 6 fois par an)	13
Ça m'arrive (1 à 3 fois par an)	19
Très peu (moins d'une fois par an)	4

Évolution depuis 2012 de la proportion de personnes ayant visité un musée ou une exposition temporaire au cours des douze derniers mois (évolutions janvier 2012-juin 2016, en %)



Source : Crédoc, Enquêtes « Conditions de vie et aspirations ».

De plus on voit que les 25- 39 ans sont ceux qui ont particulièrement augmenté le taux de pratique des musées. On peut selon l'enquête peut-être y voir un rapport avec l'extension du numérique et des réseaux sociaux. D'ailleurs dans le sondage la moitié des personnes ont répondu préparer leur visite en allant sur le site internet.



En allant sur le site internet	18
En regardant des prospectus	3
En parlant avec des amis	8
En ne la prépare pas	5

Comme nous avons pu le voir avec la partie technologique du modèle PESTEL, le numérique s'invite volontier dans les musées, et cela se vérifie dans l'enquête du Credoc comme dans le sondage que j'ai pu proposer. Dans l'enquête il est expliqué que 73 % des visiteurs de musées et expositions utilisent internet, que ce soit pour consulter les sites internet et trouver des informations pratiques ou télécharger des contenus, mais également pour contribuer aux réseaux sociaux pour échanger sur leur expérience de visite par exemple en postant les photographies réalisées in situ.

## Pour des musées plus participatifs ?

Si l'enquête du Credoc est très complète nous allons nous concentrer pour cette étude de marché sur la question de la participation au musée.

**Voici plusieurs initiatives qui pourraient transformer la visite du musée et en faire une expérience plus interactive et plus participative. Vous, personnellement, pensez-vous que ces propositions seraient efficaces pour rendre la visite des musées plus vivante ?**



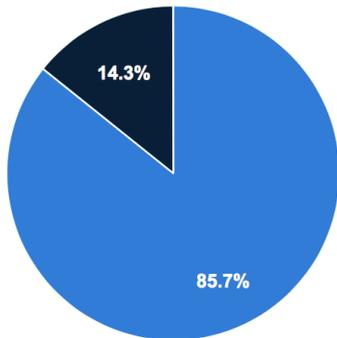
Champ : ensemble des répondants (résidents de France métropolitaine âgés de 15 ans et plus).

Source : Enquête Crédoc pour la Mission Musées du XXI<sup>e</sup> siècle, novembre 2016.

Lecture : 85% des répondants jugent que « créer des espaces de visite dédiés aux enfants » serait une initiative assez efficace ou très efficace pour rendre la visite des musées plus vivante.

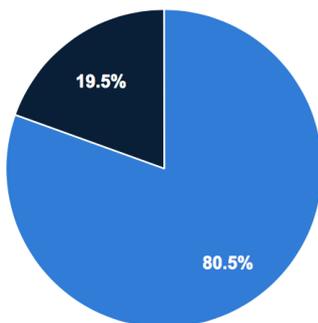
Si une très large majorité d'enquêtés appellent les musées à transformer profondément leur offre, seulement 45% des enquêtés voudraient casser les codes des musées et seuls 49 % considèrent qu'il faudrait participer à la conception d'exposition. C'est là que le sondage que j'ai fait est probablement biaisé car il ne s'appuie pas sur un échantillon représentatif de la population et les résultats ne concordent pas avec ceux de l'enquête du Credoc.

*Vous sentez vous plutôt acteur ou spectateur lorsque vous visitez une exposition ?*



Spectateur	36
Acteur	6

*Aimeriez vous participer à la conception d'une exposition?*



Oui	33
Non	8

Lors du sondage que j'ai effectué, si la plupart des sondés répondaient qu'ils se sentaient plutôt spectateurs au musées, 80 % étaient enclin à participer à la conception d'exposition. Mais c'est peut-être parce que mon sondage ne proposait pas d'autres manières de s'impliquer dans la vie du musée.

Toutefois, l'enquête montre ensuite qu'il y a aussi de fortes différences entre les différentes tranches et c'est ce que nous allons voir page suivante.

## *La participation à des expositions, une question d'âge ?*

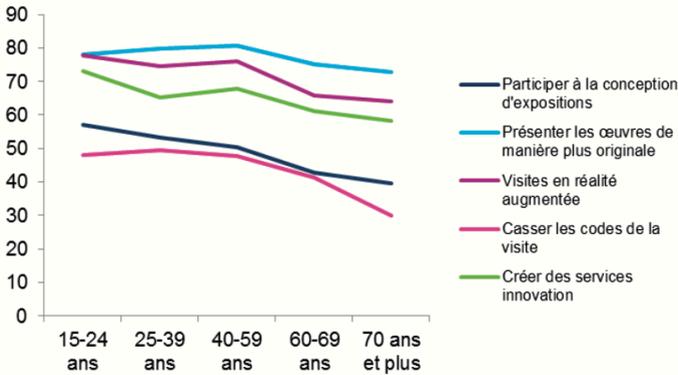
Comme on a pu le voir l'ensemble de la population est très favorable à l'idée de rendre le musée plus participatif et interactif, ce qui est d'ailleurs également appuyé par les dire de Martine Debaene qui a monté le projet *Experimamcs* au musée d'art Moderne et Contemporain de Strasbourg, en s'appuyant notamment sur la Mission Musées du XXI<sup>e</sup> siècle, elle m'expliqué qu'il y avait une réelle envie de la part des visiteurs de participer et que dès l'ouverture du dispositif *ExperimAMCS*, les retours avaient été très positifs.

Cependant les 15-25 sont ceux qui sont les plus enclins à participer à la vie des musées. Notamment pour ce qui est des innovations numériques : « plus des trois quarts mettent en avant les visites en réalité augmentée (78 %, + 5 points par rapport à la moyenne); et 73% (+ 7 points par rapport à la moyenne) adhèrent à l'idée de créer des services dédiés à l'innovation (musées connectés, la conception d'expositions virtuelles). Comme le reste de la population, ils soutiennent majoritairement le développement des outils numériques pour transmettre les connaissances (applications mobiles pour les visites, catalogue d'expositions sur internet...). Ils ont aussi plus souvent une vision moins sacralisée du musée : ils sont particulièrement nombreux à adhérer à l'idée de pouvoir participer à la conception des expositions : 57 % contre 49 % de la population dans son ensemble. Ils sont plus ouverts à renouveler les codes de la visite.

Suscitant encore une adhésion modérée, l'idée d'une contribution de tous à la conception des expositions est fortement liée à l'âge, et plus populaire chez les jeunes.

Notons que la vision d'un musée participatif (conception d'expositions) est également partagée par les personnes qui ne sont pas diplômées de l'enseignement supérieur : 52 % d'entre elles pensent que cela renouvellerait efficacement l'expérience de la visite.»

Voici plusieurs initiatives qui pourraient transformer la visite du musée et en faire une expérience plus interactive et plus participative. Vous, personnellement, pensez-vous que ces propositions seraient efficaces pour rendre la visite des musées plus vivante ?

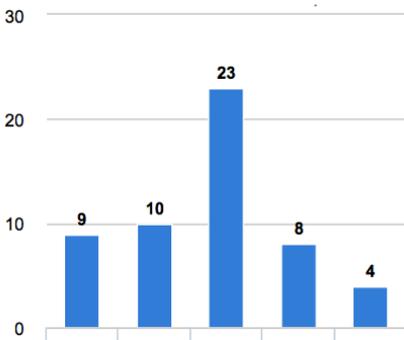


Champ : Ensemble des répondants (résidents de France métropolitaine âgés de 15 ans et plus).

Source : Enquête Crédoc pour la Mission Musées du XXI<sup>e</sup> siècle, novembre 2016.

Lecture : 57 % des répondants de 15 à 24 ans jugent que « donner à tous la possibilité de participer à la conception des expositions » serait une initiative assez efficace ou très efficace pour rendre la visite des musées plus vivante.

Si oui, à quelle(s) partie(s) voudriez vous participer ?



Concernant la partie de l'exposition à laquelle les visiteurs aimeraient participer, il n'y a pas de résultats particuliers dans l'enquête du Crédoc, quant au sondage les participants sont majoritairement intéressés par le choix de la mise en scène.

Choix de la thématique	9
Sélection des oeuvres	10
Mise en espace (choix de la mise en scène)	23
Montage de l'exposition	8
Médiation	4

# COMPLÉTER

*La bibliographie (dans un ordre complètement subjectif)*

## *Sur la participation*

ZASK Joëlle *Participer. Essai sur les formes démocratiques de la participation*, Paris, Le Bord de l'eau, 2011, 200 p.,

ZASK Joëlle, « *Le public chez Dewey : une union sociale plurielle* », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, mis en ligne le 01 décembre 2010, consulté le 23 mars 2019.

RANCIÈRE, Jacques. *Le spectateur émancipé*. La Fabrique Editions, 2008

SWANNY Mouton, *Le musée participatif*, Nantes, mémoire de recherche, 2012

MAGRO Sebastien, *Musée, numérique et autres sujets*, site en ligne, <https://blog.sebastienmagro.net/2011/10/24/le-musee-participatif-quelques-initiatives-existantes/>

AUBIN Laeticia, *S'approprier la visite au musée: quels modèles pour la participation amateur ?*, Panthéon Sorbonne, mémoire de fin d'étude, 2011

CAUNE Jean, DUFRÈNE Bernadette, *dirs, Médiations du corps*. Grenoble, Université Stendhal-Grenoble3Gresec/Université Pierre Mendès-Franco UT2-Département Information-Communication, 2002, 192 p.

BILON Rebecca, *Vie des musée, temps des publics*, « *Tous Curateurs ?* » , Cité des sciences, 2017, 5 pages

sous la direction de Denis CHEVALLIER et Aude FANLO, « *Musées, encore un effort pour être participatifs !* », in *Métamorphoses des musées de société*, La Documentation française, 2013, pp. 117-126.

VIOLLET Marion, *Les comportements du spectateur comme enjeux de l'art contemporain*, thèse d'art plastique, Toulouse, 2012, p15

RUBY Christian, *L'Age du public et du Spectateur, Essai sur les dispositions esthétiques et politiques du public moderne*, 2007, Bruxelles, Ed. la lettre volée, p. 184

Sous la direction de André DESVALLÉES et François MAIRESSE, *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris, Armand Colin, 2011, p516

## Sur l'exposition et le musée

DURING Élie, GONZALES- FOERSTER Dominique, GRAU Donatien, ULRICH OBRIST Hans, *Qu'est-ce que le curating ?*, Paris : Manuella Editions, 2011, 56 pages

COPELAND Mathieu, *Chorégrapheur l'exposition*, Dijon, les presses du réel, 2013

HALLAUEUR Edith, *Du corps visiteur, penser et vivre le musée*, mise en ligne janvier 2014,

BENAITEAU Carole, *Concevoir et réaliser une exposition, les métiers, les méthodes / sous la direction de Carole Benaiteau*, Paris : Eyrolles, 2012, 149 pages

BENJAMIN Walter, *L'œuvre à l'ère de sa reproductibilité technique*, éditions Allia, Paris, 2016

GLICENSTEIN Jérôme, *L'art des expositions*, Paris, Presses universitaires de France, 2009, 256p

LORENTE Jesus Pedro et MOOLHUIJSEN Nicole, « *La muséologie critique : entre ruptures et réinterprétations* », La Lettre de l'OCIM [En ligne], 2015. <<http://journals.openedition.org/ocim/1495>> (mis en ligne le 01 mars 2016, consulté le 17 mars 2019)

Sous la direction de Jacqueline EIDELMAN, *Rapport de la mission Musées du XXI<sup>e</sup> siècle : inventer des musées pour demain*, Paris, La Documentation Française, 2017

## Sur l'expérimentation

expérimenter le musée, journée d'étude de L'Ensadlab : <http://experimenterle-musee.ensadlab.fr>

IDEMA Johan, *Comment visiter un musée, et aimer ça*, Eyrolles, 2015, 128pages

ROMAGNY Vincent « *L'art de l'aire de jeux de Palle Nielsen et ses modèles* », Marges [En ligne], mis en ligne le 20 avril 2019, consulté le 15 juin 2017.

Sous la direction de Marie GLON et Isabelle LAUNAY, *Histoires de gestes*, Actes Sud, Paris, p220

Dall'Armellina, Luc. *Le design au secours de la médiation ? Un dispositif contemporain de médiation en questions*. Muséologies, Association Québécoise de Promotion des Recherches Étudiantes en Muséologie (AQPREM), 2014. <https://doi>.





## OSER (et conclure)

Pour amorcer cette conclusion, je commencerai par répondre à une question que vous vous posez peut-être : pourquoi tous ces visages dessinés sur chaque partie ? Il s'agit de portraits de visiteurs que j'ai pu voir au musée d'art moderne de Strasbourg. Loin de vouloir gommer les différences de chacun, cet ensemble de portraits met en avant la singularité de chaque visiteur. Et c'est à partir de ce constat que je veux continuer le projet qui existe en parallèle de ce mémoire. Comme j'ai pu le dire précédemment, chacun peut apporter une expérience, un témoignage, un savoir singulier qui pourrait être profitable aux autres visiteurs.

Nous ne sommes jamais seuls dans les musées, alors autant en profiter et oser rencontrer les autres visiteurs. Rencontrer les autres visiteurs est une façon de pouvoir s'exprimer au musée sans être dans une relation de hiérarchie des savoirs.

Néanmoins, parler aux inconnus n'est vraiment intuitif, mais si « les barrières qui nous empêchent de parler à des inconnus [dans les musées] peuvent être nombreuses, les récompenses qui nous attendent si nous les franchissons sont multiples. ». Il faut donc oser passer le pas. Mais comment ?

C'est justement là que mon projet de diplôme sera la continuité de ce mémoire, j'ai pour intention de proposer des dispositifs, des scénarii, des objets qui invitent, incitent au partage et à la rencontre au sein des espaces d'exposition.

ESPACE DE NOTES POST IMPRESSION :







# *La vie d'une exposition*

# 1/ La vie d'une exposition

Dans cette partie je vais commencer par comprendre ce qu'est une exposition, qu'est-ce qui la caractérise? Comment existe-elle? Je m'inscrirai dans la chronologie de l'exposition. Pour cela je m'intéresserai dans un premier temps à l'**acte d'exposer**, ce qu'il signifie, ce qu'il transmet. Je m'intéresserai également à comment se conçoit une exposition en me basant sur trois terrains d'observations strasbourgeois sur lesquels j'ai pu m'appuyer au cours de mes recherches.

Dans un second temps, je me concentrerai sur l'**acte de visiter**, ce qu'il implique, de manière intellectuelle et sensorielle<sup>1</sup>. Quelles sont les actions des visiteurs, leurs comportements, leurs attitudes et comment cela est conditionné, ou au moins influencé, par les espaces et les mobiliers présents dans les lieux d'expositions. Et dans un dernier temps, j'évoquerai l'**acte d'archiver**, les traces qui restent après le finissage d'une exposition et les formes que prennent cet archivage.

<sup>1</sup> MARQUET Martial, *Espace pour l'art: penser et vivre l'espace muséal*, mémoire post-diplôme à L'ENSCL, Paris, 2012, P82-83

*EXPOSER*

*VISITER*

5

*DOCUMENTER*





## EXPOSER

Dans cette section, je m'intéresserai au terme « exposer », à ce qu'il induit et ce à quoi il renvoie. Puis j'étudierai les différents lieux d'expositions en me basant sur les trois terrains strasbourgeois sur lesquels j'appuie mes recherches : le Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg (MAMCS), le Centre Européen d'Actions Artistiques Contemporaines (CEAAC) et le Syndicat Potentiel. J'observerai les étapes de la conception d'expositions, les outils utilisés pour échanger, pour concevoir la scénographie... Je me poserai également la question de ce que signifie être curateur.

8

### Exposer<sup>2</sup>:

(angl. *To exhibit*, esp. *Exponer*). v. t.

Emprunté au latin *exponere* (mettre à la vue de, présenter, expliquer ; de *ponere* : poser, placer), le verbe « exposer » signifie d'abord, au sens figuré, et appliqué au récit : expliquer, décrire, dire, énoncer, conter, raconter, retracer, développer, traiter, communiquer. Puis, à partir du XIV<sup>e</sup> siècle, au sens propre : disposer de manière à mettre en vue (des marchandises), étaler, exhiber, montrer, présenter, offrir à la vue, produire, représenter, faire voir, donner à voir.

<sup>2</sup> Définition tirée du *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, sous la direction de André DESVALLÉES et François MAIRESSE, Paris, Armand Colin, 2011, p576

Ce qu'il faut retenir de cette définition c'est, dans un premier temps, que le terme «exposer» est non seulement l'action de montrer quelque chose (à quelqu'un) mais aussi l'action d'expliquer, de produire un discours. Dans un second temps, il faut également noter que le verbe exposer contient la notion de contexte, d'espace, on expose quelque chose quelque part, on fait «sortir quelque chose d'un endroit où on ne le voit pas pour le montrer». D'ailleurs le terme en allemand relève de cette même construction «*aus-stellen*», il suggère le fait de décontextualiser en «posant hors» ou en «montrant hors» du contexte<sup>3</sup>.

Pour comprendre ce qu'il en était en réalité, je suis allée sur le terrain. J'ai rencontré plusieurs personnes travaillant dans les circuits des expositions, pour savoir ce qu'elles pensaient être les enjeux ou du moins les missions des expositions. Pour Martine Debaene (MAMCS) «Les missions du musée, c'est conserver les œuvres d'art, exposer les œuvres d'art et les présenter (dans le sens de la médiation)».

Au CEAAC, c'est un peu différent, une des missions du lieu est également d'encourager et d'accompagner la création artistique contemporaine. C'est pourquoi les expositions sont souvent accompagnées de temps de rencontres avec les artistes. Au sein du CEAAC, les expositions ont donc comme missions, à la fois d'exposer, d'expliquer mais aussi de diffuser.

Quant au syndicat Potentiel c'est encore différent. C'est un lieu, qui juridiquement n'est pas un ERP\*, il accueille donc moins de public que le CEAAC ou le MAMCS.

<sup>3</sup> Ruedi Baur aborde cette notion dans le premier chapitre de sa demande d'habilitation : *l'exposition de design et le design d'exposition*,

\* Établissement recevant du public.

Jean François Mugnier (Syndicat Potentiel) m'a également expliqué que ce n'était pas seulement un lieu d'exposition.

Historiquement les missions du syndicat étaient «la promotion, l'exposition de l'art contemporain à Strasbourg, le soutien aux artistes mais c'était déjà aussi l'idée d'organiser un lieu convivial, de projection de diapos, de consultation de journaux, un côté tiers-lieu». D'autre part «le projet actuel du syndicat, tout en gardant cette fonction d'accueil et de soutien aux formes émergentes d'art contemporain [...]» est aussi d'ouvrir la création à d'autres champs, dont la recherche, l'économie, l'insertion». Au Syndicat Potentiel, le rôle des expositions est donc peut-être moins d'exposer en tant que telles des œuvres mais plutôt d'offrir un lieu, un moment à des acteurs émergents de l'art contemporain. Il permet que des expositions, des manifestations ou d'autres formes de monstration puissent prendre forme au sein du lieu.

Les enjeux et les objectifs d'une exposition sont différents en fonction des lieux dans lesquels sont conçues et montrées les expositions. Cependant les missions de monstration et d'explication restent souvent au centre des préoccupations.

Ce qui change en fonction des lieux, ce sont également les temporalités. Autant dans leurs conceptions que dans le temps où elles sont ouvertes aux publics, chaque exposition a une temporalité bien particulière. Au CEAAC, ou au MAMCS les expos prennent un certain temps à être conçues, au bas mot il se passe souvent

un an au minimum entre le début de la conception de l'exposition et son ouverture au public. Et pour des projets où l'on conçoit des dispositifs participatifs, c'est encore plus long. Par exemple le projet *ExperimAMCS*<sup>4</sup> a commencé à être pensé 2 ans avant son ouverture car la participation du public engendre beaucoup de contraintes nouvelles qu'il faut résoudre. On ne peut donc pas concevoir une exposition, sans définir clairement sa temporalité. Cependant, comme j'ai pu l'expliquer dans la partie précédente, le Syndicat potentiel questionne cette notion de temporalité, ce temps court. À un moment ils organisaient 14 expositions par an puis ils se sont demandés comment créer une autre temporalité. Des événements moins éphémères qui montre le processus de création de l'œuvre et de l'exposition. Pour cela, ils ont créé un espace nommé Le Plateau au sein duquel il y a la coexistence de plusieurs panneaux différents avec les projets de différents artistes, des restitutions d'événements ayant eu lieu au Syndicat Potentiel ...

En tant que designer plusieurs détails m'ont interpellée sur ce Plateau notamment l'esthétique choisie. Souvent dans les lieux d'exposition, tout est caché, on montre rarement le dispositif d'accrochage, les fils sont cachés, les lumières aussi ... alors qu'ici les scotchs sont montrés, les fils aussi. C'est un système simple mais qui répond aussi à des besoins de rapidité et d'efficacité. Avec un système comme celui-ci, on peut imaginer que des visiteurs du syndicat potentiel puissent également laisser trace. Ils ont choisi une identité et tout est ac-

<sup>4</sup> *ExperimAMCS* est un projet du MAMCS présenté comme « un projet qui part [de l'envie] d'inviter le visiteur à vivre des expériences stimulantes et inédites au musée.[...] » Au sein cet espace, il est possible de toucher, de dessiner, de comprendre le fonctionnement des œuvres et ce n'est pas un espace simplement ludique, ou moins important que le reste du musée, des œuvres importantes y sont exposées.

# le plateau

espace dédié à des présentations,  
des propositions, des rencontres,  
des recherches et aux archives

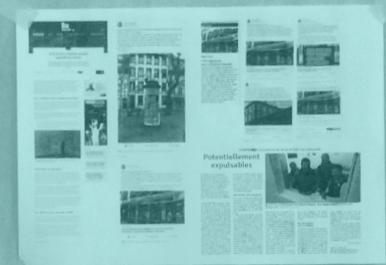
Le **syndicat potentiel** prend une nouvelle orientation à partir de l'articulation entre un conseil artistique et un nouveau lieu. Il ne s'agit plus de penser l'espace du syndicat comme un lieu dont l'exposition est la modalité privilégiée

d'accès à l'art. Il s'agit de mettre au centre le caractère expérimental des formes de vie, des processus artistiques et créatifs, des modes de recherche, de consultation et d'archives, autour des pratiques qui se développent dans le champ

du social, de l'économique, de l'urbanisme dans et en dehors des espaces dédiés à l'art.



comment  
raconter ce  
qu'on fait  
ensemble ?



3 photos du système d'accrochage du Syndicat Potentiel, février 2019

croché de la même façon.

Cette question de l'identité je l'ai également abordée avec Martine Debaene (MAMCS) lorsque nous avons parlé d'*ExpériMAMCS*. Pour ce qui est du mobilier et de l'accrochage il n'y a pas eu la participation de designer, cependant pour l'entrée, le scénographe Olivier Vardot est intervenu. Une des problématique de l'équipe du MAMCS, qui a construit ce projet, c'était la visibilité et l'identité de cet espace au sein du musée. Il ne voulaient pas mettre de panneaux de signalétique car pour eux c'était un peu « retomber dans un accrochage d'exposition traditionnel<sup>5</sup> ». Ils ont donc travaillé sur cette entrée pour les visiteurs identifient un espace différent des autres salles du musées. Où tombent les interdits habituels du musées (parler, dessiner, toucher...).

En ce qui concerne mon projet il me semble justement assez évident à la suite de ces entretiens et des observations, que la question de l'identité, ou plutôt de l'identification est essentielle. Lorsque des visiteurs arrivent dans un endroit où les règles changent, il faut qu'ils puissent identifier, sans qu'il y ait nécessairement de médiateur, qu'ils peuvent faire les choses autrement. Et dans le cas présent, comprendre que le musée n'est pas un lieu aussi sacré qu'il pourrait y paraître. C'était par exemple le cas dans l'exposition de Palle Nielsen, *The Model – A Model for A Qualitative Society*<sup>6</sup>, sur laquelle nous reviendrons dans la section **créer**.

Enfin, le dernier point de cette section **exposer**, c'est la présence des œuvres, dont j'ai pu

<sup>5</sup> Entretien avec Martine Debaene (MAMCS) le 20 décembre 2018

<sup>6</sup> NIELSEN Palle, *The Model – A Model for A Qualitative Society*, Moderna Museet, Stockholm, 1968

discuter autant avec Evelyne Loux (CEAAC) qu'avec Martine Debaene (MAMCS). Nous avons abordé la présence des œuvres, l'importance de leur accrochage et leur rapport à l'espace. Pour Evelyne Loux (CEAAC), « Les œuvres, elles émanent,[...] elles résonnent. Les vibrations, c'est un ensemble d'éléments, [...] Pour les accrocher correctement, il faut créer un contexte dans lequel elles puissent rayonner.[...] un accrochage qui serait trop didactique,[...] empêche l'œuvre de résonner, de vibrer, il la parasite par une idée dominante et souvent l'idée dominante est un appauvrissement<sup>7</sup> ». Et pour Martine Debaene, « l'œuvre a une présence, un physique, elle existe et c'est uniquement dans ce regard sur sa matière, sur sa matérialité que justement elle s'incarne<sup>8</sup> ». Ces deux témoignages montrent que la présence d'une œuvre, son *Hic et nunc*<sup>9</sup>, constitue son aura. C'est justement cette aura, non reproductible, qui peut varier en fonction du lieu où est accrochée l'œuvre, mais aussi en fonction des autres œuvres avec lesquelles elle est mise en relation.

Ces conditions de mise en espace des œuvres, sont souvent mises en place justement par les commissaires d'exposition, ou les curateurs, cependant il est intéressant de se demander quelle place pourrait prendre le visiteur, et comment il pourrait partager une expérience qui enrichisse ces conditions de rencontre avec l'œuvre. Et c'est pourquoi, la prochaine partie se concentrera sur la visite que l'on fait d'une exposition artistique, et quelles attitudes sont adoptées dans ces lieux là.

<sup>7</sup> Entretien avec Evelyne Loux (CEAAC), le 10 octobre 2018

<sup>8</sup> Entretien avec Martine Debaene (MAMCS) le 20 décembre 2018

<sup>9</sup> Dans *L'œuvre à l'ère de sa reproductibilité technique*, Walter BENJAMIN, oppose aux nouvelles formes de l'art issues de la reproduction technique le concept d'authenticité pour souligner qu'« à la plus parfaite reproduction il manquera toujours une chose : le *hic et nunc* de l'œuvre d'art – l'unicité de son existence au lieu où elle se trouve ». Ce *Hic et ce Nunc*, le ici et maintenant constitue selon lui l'aura de l'œuvre, sa présence, qui n'est pas reproductible.



EXPÉRIMAMCS!



EXPÉRI MAMCS!

## VISITER

Maintenant que j'ai fait un rapide tour des différents enjeux de l'exposition je vais montrer quelle place occupe le visiteur dans ces espaces, quelles actions il effectue... Comment les visiteurs sont conditionnés à la visite d'exposition? De par des idées pré-existantes à la visite mais aussi par les lieux en eux-mêmes. Comment les corps des visiteurs sont mis et se mettent en scène dans les expositions? Comment sont aménagés les lieux d'attente, les lieux d'accueil, les salles d'expositions...? Comment le mobilier conditionne le parcours et la visite: y a-t-il des endroits pour s'asseoir, pour se reposer, pour s'allonger, pour contempler, pour jouer? Pour créer?... J'observerai des comportements sur le terrain. De plus, je posera la question des outils, ou des moyens qui aident le visiteur dans sa visite: visite guidée, prospectus, cartels et je montrerai que leurs formes influencent les comportements des visiteurs.

### **Visiter**<sup>10</sup>: v. t.

Se rendre dans un pays, un lieu, aller voir un monument, un musée, etc. pour le découvrir ou en approfondir l'intérêt artistique, culturel, scientifique, etc. Examiner à fond et méthodiquement un lieu, un objet (appareil, document, installation, bagage à la douane, etc.)

<sup>10</sup> Définition tirée du site du CNRTL  
<<http://www.cnrtl.fr/lexicographie/visiter>> (consulté le 13 février 2019)

Lors de mes différentes observations au MAMCS, j'ai fait quelques observations. D'abord, l'attitude des gens change complètement dans les expositions, mais de façon différente au MAMCS et au CEAAC. Au MAMCS, lorsque les visiteurs entrent, dans cet espace immense et impressionnant, ils se tiennent plus droits, comme s'ils étaient moins décontractés, ou que le lieu était plus sérieux. Marie Lavandier, directrice du Louvre-Lens, parle justement d'un seuil à franchir<sup>11</sup>, et il me semble que ce seuil est à la fois physique et mental : l'espace est impressionnant mais tous les stéréotypes qui vont avec le sont aussi. D'ailleurs, une fois qu'ils arrivent face aux œuvres, cela s'accroît souvent, parfois avec les mains derrière le dos. Quant au CEAAC, c'est un peu différent. Dans l'entrée, les gens sont plutôt décontractés, il y a souvent un bar, où les gens peuvent acheter, une boisson, un café,... L'espace est assez confiné. Mais dès lors qu'ils ont passé le rideau noir qui mène dans la salle d'exposition, ils se raidissent également. Dans son mémoire *Espace pour l'art: penser et vivre l'espace muséal*<sup>12</sup>, Martial Marquet compare d'ailleurs cette attitude à celle que l'on peut adopter dans une église. Ce qui n'est pas anodin, le lien entre l'art et le sacré, que ce soit en histoire de l'art ou en dans l'architecture des musées, est très fort. L'étymologie du mot musée en est un exemple : le temple des muses. On y voit bien une connotation religieuse. De plus on parle aussi de la nef d'un musée. Tout cela pousse aussi les visiteurs d'une manière plus ou moins consciente à associer l'art à quelque chose de sacré, qui

<sup>11</sup> « Je crois que dans les musées on fait tous tout ce qu'on peut pour effacer la barrière que constitue cet espace de seuil à franchir, symbolique et matériel, en particulier au Louvre Lens où c'est une architecture contemporaine, transparente, réfléchissante, modeste, qui s'inscrit dans un paysage extraordinaire... Mais pour autant ce seuil il ne faut pas le sous-estimer, il est difficile à franchir pour un nombre de personnes qui grandissent avec l'idée « c'est pas pour nous », extrait de l'intervention de Marie Lavandier, dans l'émission *Grand bien vous fasse*, du 2 janvier 2019: *Comment intéresser ses enfants à l'art*. <<https://www.franceinter.fr/emissions/grand-bien-vous-fasse/grand-bien-vous-fasse-02-janvier-2019>> (consulté le 5 février 2019).

<sup>12</sup> MARQUET Martial, *ESPACE POUR L'ART: penser et vivre l'espace muséal*, mémoire post-diplôme à L'ENSCI, Paris, 2012, P82-83



présent de la vie d'un artiste

*Visiteur du Grand Palais le 18 janvier 2019*



*Visiteur du MAMCS le 18 janvier 2019*

nécessite une attitude digne de cela.

J'ai également pu observer cela au Grand Palais, à Paris, dans l'exposition Mirò. Au Grand Palais je me suis rendue compte que cela dépendait aussi beaucoup, d'une part, de l'espace et de la densité de visiteurs dans une pièce: plus la pièce est grande et vide, plus les visiteurs adoptent cette attitude cérémonieuse, car il semblerait que l'on se sente aussi moins observé lorsqu'il y a plus de monde. Et, d'autre part, cela semble dépendre aussi beaucoup de: la taille des œuvres, de la densité d'œuvres exposées dans une même pièce, et de la nature des œuvres. Lors de l'exposition Mirò, il y avait des tableaux de tailles très différentes, des sculptures, des petites pièces et d'autres très grandes. Les visiteurs n'ont pas la même attitude devant des tableaux que devant (ou plutôt autour) des sculptures. Et au premier étage du MAMCS cela se vérifie également, notamment avec les sculptures de Arp, les visiteurs semblent plus « curieux physiquement », ils s'interrogent avec leurs corps: se penchent, tournent autour, se baissent ...

Cependant, même si beaucoup de personnes adoptent cette attitude là, quelque unes s'en détachent. Et selon les observations que j'ai pu faire, il semblerait que cela dépende aussi de l'âge des visiteurs. Les adolescents et jeunes adultes sont plus décontractés dans leurs postures.

D'autre part, le volume sonore change beaucoup d'un endroit à un autre. Au CEAAC par exemple, contrairement au MAMCS ou au Grand Palais, les gens ont moins tendance à parler à

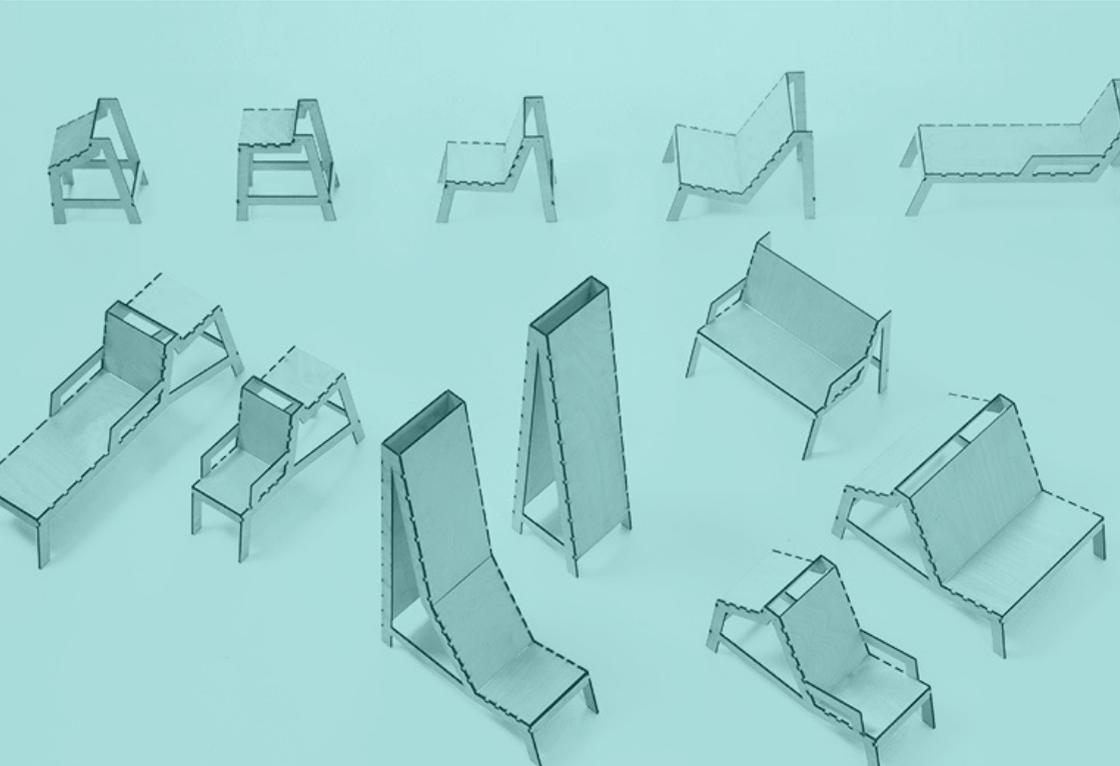
voix basse, les échanges sont plus « naturels ».

Pour ce qui est du parcours, il me semble que les visiteurs ont aussi tendance à envisager le musée comme un endroit où il faut tout voir. Ils ne s'arrêtent que très peu, et font la fin de la visite plus vite que le début, pour pouvoir tout voir avant d'être vraiment fatigués. Et d'ailleurs le mobilier dans les musées n'encourage pas à l'arrêt prolongé, il n'y a que très peu d'assises au sein des salles d'exposition. Parfois les gens s'assoient donc sur les chaises des gardiens. La quantité d'assises peut répondre à des raisons de sécurité, ou des questions de budget, ou simplement pour éviter les attroupements. Cependant, outre la quantité des assises, la qualité du mobilier en lui-même s'en tient au minimum : avec son « assise droite, dénuée de rembourrage, bien horizontale, et [il est] souvent privé de dossier, un dos s'arrondissant n'y trouv[e] nul accueil, il invite à la vigilance : on se tient prêt à le quitter et à s'activer<sup>13</sup> ». Parmi les musées que j'ai pu visiter, très peu avaient des assises qui invitaient à se reposer ou même s'affaler. Et lorsque c'était le cas, ces assises étaient en dehors des espaces d'exposition. J'évoquais d'ailleurs Martial Marquet quelques paragraphes au dessus. Il a justement produit un ensemble d'assises nommée Observer, qui proposent d'autres manières de s'asseoir au musée.

Le choix de la place, du nombre et de la qualité d'assises dans une exposition, conditionne donc largement l'expérience que l'on fait d'une exposition et les œuvres que l'on



*Visiteur du MAMCS le 18 janvier 2019*



*Maquettes du mobilier pour musée, Observer, 2012*

choisit de contempler, ou du moins celles devant lesquelles on choisit de s'arrêter. Une des conférencières que j'ai suivie au musée d'Orsay m'a d'ailleurs dit « On comprend quand même mieux quand on est assis non? », et c'est pour cela qu'elle fait asseoir les enfants par terre, car le corps, demande moins d'attention une fois assis et les enfants peuvent donc mieux se concentrer sur les informations qui leur sont données. Je pourrais également enrichir cette observation d'une expérience personnelle des musées en tant qu'étudiante dans le domaine des arts appliqués. Lorsque je voulais m'arrêter devant une œuvre, pour la contempler ou la reproduire, je me posais la question de m'asseoir par terre contre un mur. C'était le cas de mes camarades aussi, mais l'on peut faire cela plus ou moins aisément selon les musées, il est arrivé à plusieurs reprises qu'on nous demande de nous lever car nous gênions la circulation. Suite à ces observations une de mes pistes de projet était donc de proposer des coussins à chaque visiteur, pour qu'il soit possible de s'asseoir n'importe où, et aussi n'importe comment. Mais même si je ne l'ai pas encore testé, il me semble qu'une initiative comme celle-ci rencontrerait une difficulté majeure, outre les restrictions de sécurité ou d'hygiène, celle de l'inhibition<sup>14</sup>. Souvent les visiteurs ont peur d'être regardés, d'être jugés, d'être ridicules. Il ne suffit donc pas de donner un coussin à un visiteur pour qu'il s'assoie au sol. Cependant, les visiteurs qui en ont envie mais qui n'osent pas, pourraient sauter le pas.

<sup>14</sup> Nous aborderons plus en détails cette question à partir de la section Faire



## DOCUMENTER

Et enfin je montrerai que l'archivage et les traces laissées par une exposition sont à penser en amont d'une exposition, et que la temporalité est un facteur déterminant lors d'une exposition. Je regarderai quelles formes prend l'archivage des expositions: photos, catalogues d'expositions, interviews, site internet. Et quels dispositifs ont déjà été mis en place pour que l'archivage puisse se faire au cours de l'exposition, ou pour qu'il puisse être participatif.

### **Documenter<sup>15</sup>: v. t.**

Renseigner, instruire, s'entourer de documents, les utiliser pour son travail / Porter un certain nombre d'informations sur un support.

<sup>15</sup> Définition tirée du site du CNRTL <<http://www.cnrtl.fr/lexicographie/visiter>> (consulté le 13 février 2019)

Cette division en trois parties de la chronologie d'une exposition - avant, pendant, après - se termine donc par l'après-exposition, une fois fermée au public qu'en reste-t-il ?

Ici le choix du verbe me paraissait particulièrement important. Je suis passée par archiver, mémoriser, garder trace, mais documenter me semble le plus adéquat car il émet l'idée d'un travail de recherche et de renseignement en évolution. Et c'est d'ailleurs pour cela qu'archiver convenait moins, la notion d'archivage renvoie à une base d'informations fixe, qui n'évoluera pas dans le temps alors qu'il me semble que la documentation, peut avoir plusieurs versions et évoluer dans le temps. Il est d'ailleurs intéressant de faire le parallèle avec la culture maker<sup>16</sup> et les fablabs, dont la documentation est un des piliers. Lorsque l'on produit un objet, ou que l'on essaye une technique dans un fablab, on prend des notes et l'on documente son travail, pour que les autres personnes puissent avoir accès à nos avancées et à nos échecs. Il donc également y a une dimension collaborative que je trouve intéressant de transposer dans le cadre des expositions. Car pour l'instant ce n'est pas ou très peu le cas.

La durée de vie d'une exposition est souvent limitée, ce travail de documentation est donc celui qui persiste après la fermeture de l'exposition. Cependant il commence bien en amont et se termine souvent avant l'arrivée du visiteur. C'est le cas des catalogues d'exposition, qui sont conçus et terminés pour l'ouverture de l'exposition à la presse, et donc avant même

<sup>16</sup> D'après un article sur la documentation au sein des fablab : <https://info.pingbase.net/documenter-cest-partager-ses-connaissances-alors-on-sy-met/> (consulté le 26 février 2019)

<sup>17</sup> COPELAND Mathieu, *Chorégrapheur l'exposition*, Dijon, les presses du réel, 2013, p171

<sup>18</sup> COPELAND Mathieu, *Chorégrapheur l'exposition*, Dijon, les presses du réel, 2013.

l'ouverture au public. Ce qui implique qu'ils ne peuvent être modifiés par les visiteurs. La trace qui reste est entièrement prévue et l'expérience que vont faire les visiteurs de l'exposition ne figure pas dans ce catalogue. D'ailleurs, pour Hans Ulrich Obrist, «une exposition qui ne produit pas de catalogue n'existe pas<sup>17</sup>». Cependant, il y a les articles de presse qui font office de mémoire. Sur les réseaux sociaux, les visiteurs postent leurs photos de leurs visites, de ce qui les a intéressés, et donnent leurs avis, ce qui est aussi un autre de mémoire. Un des livres qui m'a permis d'avancer sur la question de la documentation et de la mémoire dans le cas d'une exposition ou d'un événement artistique plus largement, c'est *Chorégrapheur l'exposition*<sup>18</sup>. Ce livre est divisé en cinq parties : partition, corps, espace, temps et mémoire. Ici, c'est principalement la section sur la mémoire qui nous intéresse mais les autres reviendront à d'autres moments de ce mémoire.

Ce livre m'a poussé à me demander : quelle est cette mémoire, est-elle physique ? Tangible ? est-ce seulement un souvenir ? Mais aussi s'agit-il d'une mémoire collective ou bien individuelle ?

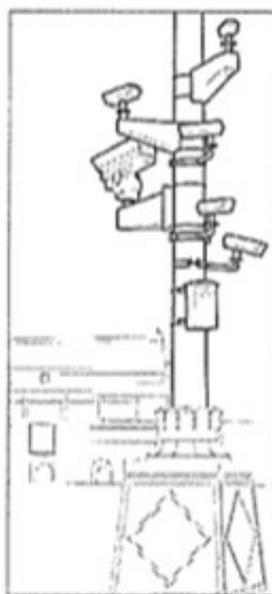
Car la question de la mémoire se relie bien vite à la question de la conception de l'exposition. Très peu d'expositions sont collectionnées, ou même recréées. Il n'y a pas, comme en musique par exemple, des partitions d'exposition. Bien qu'il y ait des exceptions telles que *Do it (voir page suivante)* de Hans Ulrich Obrist ou *Exposition lue* de Mathieu Copeland. Ces deux cas sont des expositions pour lesquelles il y existe

un livre qui permet de reconstituer l'exposition, ou du moins de recréer l'exposition. Mais cela ne permet pas de retranscrire la mémoire de l'exposition qui a eu lieu, telle qu'elle a été visitée, vécue, mais plutôt de recréer cette exposition une autre fois à un autre endroit. Mais dans ce cas, qui détient cette mémoire, qui en est vecteur ? Souvent les traces que l'on trouve, ou du moins que l'on trouvait car cela change un peu, sont institutionnelles, ce sont les créateurs, ou des personnes impliquées dans la conception de cette exposition qui en sont les détenteurs. L'archive qui reste après les expositions est rarement constituée de l'expérience des visiteurs, excepté dans le cas du livre d'or, mais celui-ci est très peu mis à disposition. S'est alors posée la question : Comment un visiteur peut-il devenir la mémoire vivante d'une exposition ?

Mais cela implique de considérer que la mémoire est justement autre chose qu'une archive fixe, que c'est un processus cérébral profondément dynamique, qui répond à une sorte de réactualisation permanente. Si l'on imagine un dispositif permettant aux visiteurs ayant vécu l'exposition de la raconter, cela intègre le fait que chaque fois que l'expérience est renouvelée, le récit est un peu différent, car chaque fois que nous nous remémorons un souvenir nous le transformons un peu. La documentation de l'exposition n'est donc plus seulement un archivage définitif de ce qui s'est passé mais plutôt le prolongement des préoccupations liées à l'exposition.

Il est possible d'imaginer un dispositif per-

CCTV  
SPRAY



## CCTV SPRAY

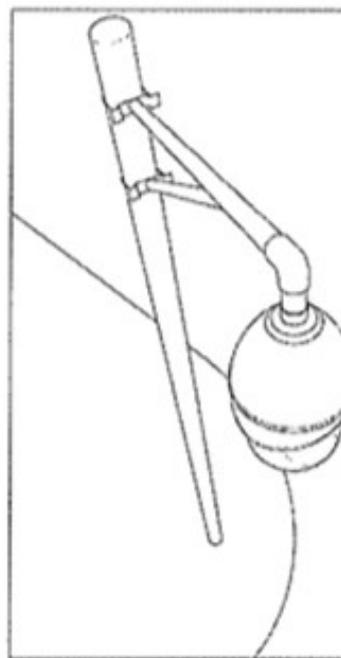
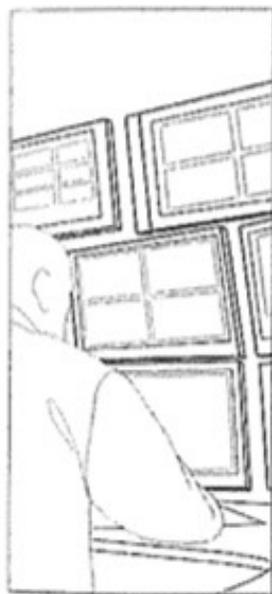
How to make a spray device to block

Do you feel uncomfortable, confused or irritated because of a surveillance camera in your place? To block its view, spray-paint is a good choice. It is highly accessible, inexpensive and easy to use. Moreover, it is a perfect gesture in

It is difficult to spray on a surveillance camera directly by hand. Instead of carrying a spray can, it is more practical to make an adjustable, low-cost spray device.

It is best to use materials easily found in your neighborhood for this tool.

32

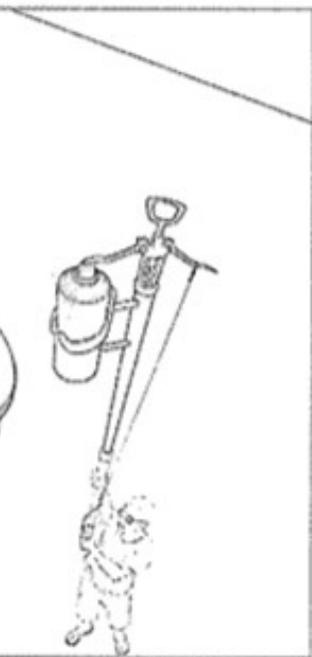


ck a surveillance camera:

, disgusted, or even  
ra fixed at the wrong  
ing would be the best  
ensive, and effective.  
presenting street culture.

nce camera at a high place  
a ladder on the streets,  
stable, easy-to-carry, and

nd from daily life to create



Le début du projet *DO IT* est une conversation entre Hans Ulrich Obrist, Bertrand Lavier et Christian Boltanski. Hans Ulrich Obrist, pendant très longtemps, s'est intéressé à la manière dont une exposition pourrait être plus ouverte ou à la manière dont une exposition pourrait exister plus d'une fois. Il a réfléchi à un moyen de créer une sorte d'exposition avec une «partition». Comme pour la musique, la «partition» pourrait permettre à quiconque de monter cette exposition. Alors il a essayé. Il a demandé à 12 artistes de lui envoyer des instructions pour créer une œuvre d'art, puis il les a traduit en neuf langues et les a envoyés à différentes personnes à travers le monde. Ce modèle d'exposition ouvert est devenu l'exposition la plus ancienne et la plus longue jamais réalisée, donnant un nouveau sens au concept de «l'exposition en cours». A ce jour, cette exposition a eu lieu dans plus de cent vingt villes. Dans sa version la plus récente (*DO IT: The compendium*), le livre regroupe plus de 250 instructions d'artistes. Do it est une partition globale composée d'instructions de différents artistes, n'importe qui possédant le livre et un espace assez grand peut essayer de monter cette exposition. C'est cela qui m'intéresse, ici toutes les œuvres doivent être activées et sont reproductibles. Et s'il faut des savoirs faire pour monter une exposition, rien n'empêche d'essayer, de se tromper et de recommencer. Une des œuvres présente est l'instruction suivante «Find an it and Do it», c'est un peu une ode à l'action.

mettant aux personnes qui n'auraient pas vu l'exposition, de contacter une messagerie leur permettant d'écouter un message laissé par des visiteurs de cette exposition. En tout cas il me semble intéressant d'imaginer des dispositifs qui ne sont pas (seulement) la redite du discours présent pendant l'exposition mais qui sont enrichis par l'interprétation, ou la traduction que les visiteurs peuvent en faire. Et ce, à la fois, pour enrichir la documentation de l'exposition, mais aussi l'expérience du visiteur: traduire ou au moins décrire ce que l'on a expérimenté ou compris pendant une exposition permet de mieux s'en souvenir.

Ces différentes parties nous ont permis d'établir une chronologie en trois temps par rapport à l'ouverture de l'exposition au public :

Avant: La conception de l'exposition

Pendant: L'exploitation de l'exposition

Après: La documentation de l'exposition

À chacun de ces moments, on voit la possibilité de participation qui pourrait être offerte aux visiteurs. La prochaine partie se concentrera donc sur le visiteur au sein de l'exposition. Et si dans la section **Visiter**, plusieurs pistes de réflexion ont déjà été ouvertes, cette partie permettra d'approfondir le moment de la visite en s'arrêtant sur quelques verbes qui sont au centre de l'expérience que l'on fait d'une exposition.

ESPACE DE NOTES POST IMPRESSION :







*Les visiteurs d'une exposition*

## 2/ Les visiteurs d'une exposition

Maintenant que cette première partie a permis de faire apparaître les principaux enjeux d'une exposition, cette deuxième partie se concentrera sur le lien entre l'exposition et le visiteur, en montrant ce qu'il se passe entre les deux. Comment y a-t-il transmission du contenu de l'exposition? Quelles formes prennent les contenus, comment sont-ils donnés à voir?

Pour cela, cette partie se déroulera en trois actes. Tout d'abord, il y aura l'**acte de regarder**, ce qui est a priori l'action la plus fréquente qui est faite au sein des expositions. J'étudierai donc nos façons de regarder: comment regarde-t-on les œuvres? Ensuite je m'attarderai sur l'**acte de comprendre**, je montrerai les moyens mis en place pour la compréhension d'une exposition. Quelles sont les formes et les contenus de la médiation aujourd'hui au musée en général, mais principalement au musée d'art moderne, au CEAAC et au Syndicat Potentiel? Et enfin je finirai par l'**acte de participer**, je mettrai en avant ce que l'on fait au musée, quel impact il est possible d'avoir sur/dans le musée, sur une exposition que l'on y soit invité ou pas. Je me concentrerai également sur les possibilités du numérique à ce niveau là. Je mettrai également l'accent sur les dispositifs mis en place pour les enfants qui sont souvent bien plus développés.

*REGARDER*

*COMPRENDRE*

5

*PARTICIPER*

## REGARDER

Dans cette section je commencerai par mettre en lumière les différents enjeux du regard. Puis je tenterai d'identifier nos attitudes face aux œuvres, et le temps que l'on passe avec une œuvre. Afin de comprendre quels sont les enjeux de l'acte de regarder.

6

### **Regarder!**

(Préfixe re et l'ancien verbe esgarder, faire attention à (voir égard) v. t

Chercher à connaître, à se rendre compte de quelque chose d'après certaines indications, certains indices./

Chercher à percevoir, à connaître par le sens de la vue. / Regarder implique une attention particulière, une observation

<sup>1</sup> Définition tirée du site du Littré <<https://www.littré.org/definition/regarder>> (consulté le 19 février 2019)

On voit déjà, à travers cette définition, la notion de porter égard à quelque chose, d'y faire attention, de l'observer, parfois même de l'examiner. Et c'est en cela que regarder se différencie de voir, il y a un degré différent d'attention.

D'ailleurs, pour introduire ce terme il me semble intéressant de s'appuyer sur le livre *Histoires de gestes*<sup>2</sup>. Ce livre est structuré en 12 différents verbes liés à l'univers de la danse, le douzième verbe étant **Regarder**. Et en plaçant regarder parmi cette série de verbes d'actions, parmi lesquels courir, danser, être debout, frapper, etc..., les auteures font l'hypothèse que « regarder est un verbe d'action, et non un processus passif qui se déroulerait quelles que soient les conditions, pourvu que nos yeux soient ouverts.<sup>3</sup> ». Il s'agit bien d'une action.

Cela remet donc en question l'opposition binaire que l'on peut faire entre regarder et agir, et également les premiers a priori sur lesquels je m'appuyais pour mon projet. Notamment lorsque j'émettais l'hypothèse de rendre les visiteurs plus acteurs : plus acteurs par rapport à quoi ? Plusieurs éléments de réponse sont donnés dans le *Spectateur émancipé*, où Jacques Rancière confirme cette idée selon laquelle regarder est une action, mais il va encore plus loin, car pour lui, « L'émancipation, commence quand on remet en question l'opposition entre regarder et agir, quand on comprend que les évidences qui structurent ainsi les rapports du dire, du voir et du faire appartiennent elles-mêmes à la structure de la domination et de la sujétion. [...] Le spectateur aussi agit [...] Il observe, il sélectionne, il compare, il interprète.

<sup>2</sup> Sous la direction de Marie GLON et Isabelle LAUNAY, *Histoires de gestes*, Actes Sud, Paris, p220

<sup>3</sup> Sous la direction de Marie GLON et Isabelle LAUNAY, *Histoires de gestes*, Actes Sud, Paris, p220

<sup>4</sup> RANCIÈRE, Jacques. *Le spectateur émancipé*. La Fabrique Éditions, 2008, p19

<sup>5</sup> Fransisco Varela est à l'origine de cette théorie. Voir par exemple *L'inscription corporelle de l'esprit*, VARELA Fransisco, ROSCH Eleanor et THOMPSON Evan. Paris, Seuil, 1993

<sup>6</sup> Dans un entretien avec Georges Charbonnier en 1960, Duchamp dit « Je crois sincèrement que le tableau est autant fait par le regardeur que par l'artiste. ». <<https://www.france-culture.fr/peinture/marcel-duchamp-une-oeuvre-dart-doit-etre-regardee-pour-etre-reconnue-comme-telle>> (consulté le 22 février 2019)

<sup>7</sup> En opposition aux visites guidées.

Il lie ce qu'il voit à bien d'autres choses qu'il a vues sur d'autres scènes, en d'autres sortes de lieu. Il compose son propre poème avec les éléments du poème en face de lui. Il est à la fois ainsi un spectateur distant et un interprète actif du spectacle qui lui est proposé.<sup>4</sup>»

Un autre élément de réponse s'est trouvé dans les sciences cognitives : l'énaction<sup>5</sup>. On parle de perception énaïve pour signifier que les images ne viennent pas à nous toutes faites ; au contraire, nous les fabriquons, nous allons les chercher, et ce à partir d'un réseau complexe qui tient à la fois à nos capacités (à nos habitudes) visuelles et motrices, à nos savoirs et à nos croyances. Autrement dit, ce que nous voyons est une composition complexe entre ce qu'il y a à voir, ce que nous savons voir et ce que nous désirons voir. Ce qui se rapproche de ce que pensait Marcel Duchamp lorsqu'il disait que c'est le regardeur qui fait le tableau<sup>6</sup>.

Ces éléments nous permettent donc d'affirmer que regarder est bien une activité à part entière qui ne devrait en aucun cas être sous-estimée. Cependant est-ce que pour autant tout le monde regarde les œuvres dans une exposition ? Il me semble que non. Et ce pour deux raisons :

- La première : le temps que l'on passe en moyenne devant une œuvre. Il me semble compliqué de regarder une œuvre en moins d'une minute. Au cours de mes observations je me suis rendu compte que plus l'exposition (et de manière plus générale le musée) était grande, plus les visiteurs en visite libre<sup>7</sup> allaient vite. Et

le mobilier en général, n'invite pas non plus à rester longtemps devant une œuvre. Car si effectivement « *les regardeurs* font l'œuvre, pour paraphraser [l'expression de Marcel Duchamp], sans doute n'est-ce pas une capacité de ceux qui ne font que passer<sup>8</sup>».

- La seconde : la faculté de regarder s'apprend. Comme l'explique Condillac dans son *Traité des sensations*<sup>9</sup> : « S'il n'y a pas lieu d' « apprendre à voir », il est nécessaire d' « apprendre à regarder », parce que la sensation, quoique distincte dès qu'elle advient à l'esprit, ne délivre pas d'elle-même les idées qu'elle contient<sup>10</sup> ». Et c'est en cela qu'il me semble intéressant de montrer que regarder est une chose qui s'apprend et qui se pratique. Mais pourtant on ne nous apprend pas (ou peu) à regarder.

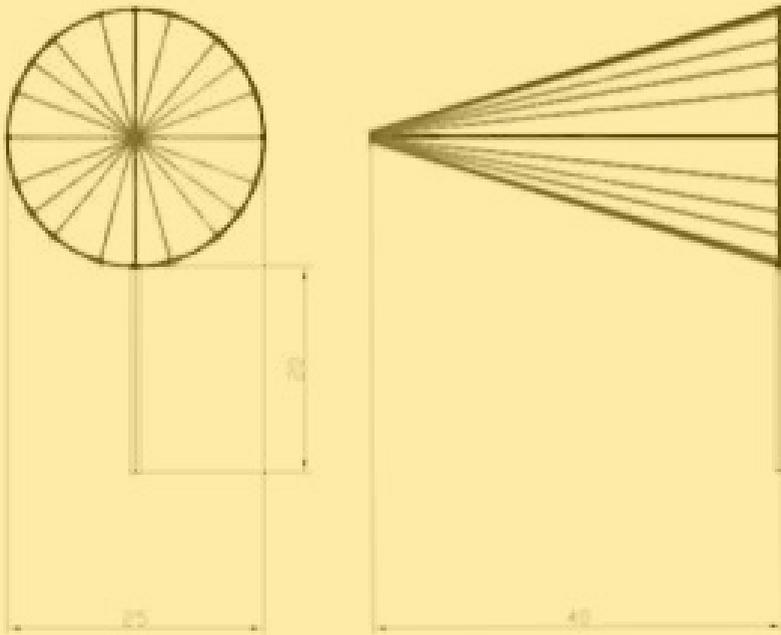
Alors quelles sont les possibilités pour apprendre à regarder ? Il y a les visites guidées, les cours parfois, qui nous apprennent à décrypter une image. Cependant tout ou presque passe par la parole. Dans les visites guidées par exemple, il n'y a pas forcément d'outils pour expérimenter ou pour regarder autrement. Ou du moins je n'en n'ai pas vu pendant mes observations. Cependant, il existe dans certains musées des visites-ateliers à destination de différents publics qui permettent de dessiner dans le musée, d'essayer de reproduire des œuvres par exemple, ou de faire des ateliers à la manière d'un artiste. Il n'existe pourtant que peu d'objets qui pourraient être utilisés dans le cadre de visites guidées par exemple. Cependant il y a des tests, des essais, notamment au

<sup>8</sup> VIOLLET Marion, *Les comportements du spectateur comme enjeux de l'art contemporain*, thèse d'art plastique, Toulouse, 2012, p 73

<sup>9</sup> BONNOT DE CONDILLAC Eugène, *Traité des sensations*, Paris, Fayard, 1984 (réédition), p. 171

<sup>10</sup> CHOTTIN Marion, « « Apprendre à voir, apprendre à regarder ». *Les deux conceptions de l'apprentissage sensoriel chez Condillac* », Philonsorbonne [En ligne], 2 | 2008, mis en ligne le 28 janvier 2013, consulté le 02 mars 2019. URL : <http://journals.openedition.org/philonsorbonne/160>





11



*Conic, objet conçu par Marlène Gaillard, Manon Legal et Lylia Ibouri, prototype en situation d'usage, 2012,*

musée du Louvre où il y a un événement qui se réitère chaque saison : *Les jeunes ont la parole*<sup>11</sup>. Pendant l'édition de 2012-2013, il y a eu un partenariat avec des BTS de design, et plusieurs prototypes ont été créés et testés dans le Louvre dans le but de d'appréhender d'une nouvelle manière plusieurs œuvres du musée.

<sup>11</sup> <http://presse.louvre.fr/les-etudiants-semparent-du-louvre/>

Dans son article *Le design au secours de la médiation ? Un dispositif contemporain de médiation en questions*<sup>12</sup> Luc Dall'Armellina en décrit plusieurs qui justement permettent d'expérimenter le regard. Il s'agit de *Conic* qui est un objet de médiation de Marlène Gaillard, Manon Legal et Lylia Ibouri, permettant de suivre les lignes de fuite d'une œuvre structurée selon les principes de la perspective, en faisant correspondre lignes du tableau et de laine ajustables sur l'objet médiateur. Cet objet permet d'affiner son regard. Et de comprendre mieux l'œuvre. Luc Dall'Armellina poursuit en expliquant que «Le discours ne précède pas, mais succède à l'expérience technique, kinesthésique, auditive, visuelle, cognitive et sensible faite par le visiteur aidé de l'objet de design. Les visiteurs interrogés sur ce renversement dans la médiation (expérimenter puis parler) disent très bien comment ils ne se taisent plus à cause de leur ignorance en histoire ou en esthétique, mais comment ils se mettent à parler grâce à l'expérience qu'ils viennent de faire à partir d'un objet de design encapsulant certaines fonctions médiatrices.<sup>13</sup>»

<sup>12</sup> Dall'Armellina, Luc. *Le design au secours de la médiation ? Un dispositif contemporain de médiation en questions*. Muséologies, Association Québécoise de Promotion des Recherches Étudiantes en Muséologie (AQPREM), 2014. <https://doi.org/>

<sup>13</sup> Ibid

On peut donc aussi dire que l'objet de design permet de comprendre, car il ne fait plus nécessairement appel à des connaissances préalables, mais propose plutôt d'expérimenter avec son corps une situation lui permettant d'appréhender, de comprendre une œuvre. Et c'est pour cela que si effectivement l'opposition entre agir et regarder semblait quelque peu stérile, il est tout de même intéressant de souligner l'intérêt de l'expérimentation au sein d'une exposition. La prochaine partie se concentrera donc sur l'acte de comprendre au sein d'une exposition et du musée.





## COMPRENDRE

Je montrerai les moyens mis en place pour la compréhension d'une exposition, les espaces ou les support d'une exposition où l'on peut accéder à des renseignements. De quelles natures sont les informations que l'on obtient: scientifiques? Descriptives? Anecdotique? Subjectives? Quelles sont leurs formes (visites guidées, prospectus, panneaux informatifs...). Autrement dit, quelles sont les formes et les contenus de la médiation aujourd'hui, au musée en général, mais principalement au musée d'art moderne, au CEAAC et au Syndicat Potentiel. Encore une fois, je prendrai appui sur des cas d'études pour montrer des exemples de médiation.

16

### Comprendre: v. t

Se faire une idée claire des causes, des conséquences, etc., qui se rattachent à telle chose et qui l'expliquent / Se rendre compte de la réalité de telle chose, prendre conscience de son importance<sup>14</sup>. Une distinction faite par Dilthey est également intéressante à évoquer « Alors que les phénomènes naturels nécessitent une approche explicative, en ce qu'ils obéissent à des causes déterminables par des lois, l'homme, comme sujet libre, et toutes les activités humaines, doivent être compris, car ils sont porteurs de sens, d'intentions, de projets, qu'aucune causalité stricte ne peut expliquer. Voir également : connaissances ; interprétation ; vérité<sup>15</sup> »

<sup>14</sup> Définition tirée du site du CNRTL <[www.cnrtl.fr/definition/comprendre](https://www.cnrtl.fr/definition/comprendre)> (consulté le 19 février 2019)

<sup>15</sup> Définition tirée du site du Littré <<https://www.assistances-colaire.com/eleve/TES/philosophie/trouver-la-definition-d-un-mot#comprendre-expliquer>> (consulté le 19 février 2019)

Dans cette définition, deux aspects de la compréhension sont particulièrement importants. Il y a l'aspect intellectuel, on comprend une idée de manière logique, grâce à la raison, car on nous l'explique. Il y a aussi la part plus intuitive, on comprend quelqu'un, on comprend quelque chose car on l'expérimente. Le but n'est pas de faire une opposition dichotomique entre raison et intuition mais plutôt de montrer qu'il y a plusieurs manières de comprendre.

Cette section sera donc principalement tournée vers les enjeux de la médiation dont le but est souvent d'aider à comprendre. C'est pour cela qu'une définition succincte du terme médiation ne sera pas de trop : selon le dictionnaire Larousse la médiation consiste à « servir d'intermédiaire entre une ou plusieurs choses<sup>16</sup> ». Ainsi le travail de médiation culturelle consiste à établir un dialogue avec le public, à tisser des liens entre les œuvres et les publics. Si aujourd'hui les enjeux de réception des œuvres, des expositions, des musées est au centre des préoccupations, historiquement, ça n'a pas toujours été le cas. « On s'est peu soucié, avant la fin du XIXe siècle, de la réception de l'exposition par les visiteurs. C'est pourtant cela qui va engendrer le plus de perfectionnement dans les méthodes de présentation: éléments de confort, dispositifs facilitant la compréhension, animations, etc.<sup>17</sup> »

« À l'origine cette médiation se fait uniquement à travers l'humain (guides, médiateurs) et textuellement (cartels, textes d'explication), mais est à présent accompagnée de nouveaux

<sup>16</sup> Définition tirée du site du Larousse <<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/m%C3%A9diation/50103>> (consulté le 20 février 2019)

<sup>17</sup> Sous la direction de DESVALLÉES André et MAIRESSE François, *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris, Armand Colin, 2011, p142

<sup>18</sup> <http://blogs.le-coledeledesign.com/veille/2017/02/17/museographie-et-numerique/>

dispositifs. Elle peut se faire in situ (bornes, tablettes), de façon mobile (applications sur smartphones) ou encore sur internet (post visite)<sup>18</sup>». De nombreuses initiatives sont mises en places pour diversifier les façons de faire de la médiation et le numérique est un ressort non négligeable pour proposer ces initiatives. Il est également un élément qui favorise la mise en place de médiations interactives car adaptables aux différents visiteurs.

De plus, l'offre des visites guidées et des activités autour des visites par exemple s'est largement développée et diversifiée ces 10 dernières années. Le stage que j'ai fait en février 2019 au sein du service des prestations culturelles de la réunion des musées nationaux- GRAND PALAIS (RMN-GP) m'a d'ailleurs permis d'observer un certain nombre de visites pour différents publics dans différents musées (Grand Palais, Musée D'Orsay, Musée de L'Orangerie, Louvre...). Si chaque visite était différente, il y avait quand même certains points communs dont un notamment: j'ai pu observer que les conférencières (même si elles posent des questions) construisent leurs visites à partir des œuvres, elles adaptent les visites en fonction des types de publics (adultes, enfants, publics du champs social, publics empêchés...) , mais ne se basent pas ou peu sur les visiteurs en tant qu'individus singuliers. Et cette pratique se justifie, c'est compliqué à prévoir, cela prend plus de temps, demande plus de moyens et met aussi le conférencier dans une situation inconfortable. Simplement, lorsque j'ai lu le chapitre «Public » du

*Dictionnaire encyclopédique de muséologie*<sup>19</sup>, de François Mairesse et André Desvallées, une observation qui m'a fait réfléchir. Cette phrase, notamment, m'a permis d'observer autrement les visites : « En fait il ne devrait pas y avoir de « guide » au musée mais des animateurs qui aborderaient l'œuvre au départ des groupes, du public, et non au départ de l'objet. Spécialiste en maïeutique, l'animateur devrait amener les visiteurs à prendre eux-mêmes conscience de leurs émotions, de leur compréhension<sup>20</sup> ». Cette idée de mettre le visiteur au centre, est une des bases de mon projet de diplôme, et je me suis donc demandée comment cela pouvait être le cas au sein de visites guidées. Il me semble que l'une des pistes pourrait être de pousser les visiteurs à expérimenter, comme j'ai pu le dire précédemment, mais aussi à interpréter et à s'exprimer. À ce propos, Freeman Tilden explique justement que d'après lui par « l'interprétation vient la compréhension, par la compréhension vient l'appréciation, par l'appréciation, la protection<sup>21</sup> ». La compréhension ne vient peut-être pas exclusivement de l'interprétation, cependant il me semble assez logique que l'on comprenne mieux lorsque l'on interprète quelque chose, car on effectue un effort de réflexion, ce qui aide la mémoire à se fixer.

Mais quels outils existe-t-il pour aider les visiteurs à comprendre, et les amener à interpréter, les œuvres qui leur sont données à voir ? Pour les visiteurs libres<sup>22</sup>, la plupart du temps, il y a des audioguides (de plus en plus présents

<sup>19</sup> Sous la direction de DESVALLÉES André et MAIRESSE François, *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris, Armand Colin, 2011, p516

<sup>20</sup> Sous la direction de DESVALLÉES André et MAIRESSE François, *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris, Armand Colin, 2011, p516

<sup>21</sup> Sous la direction de DESVALLÉES André et MAIRESSE François, *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris, Armand Colin, 2011, p229

<sup>22</sup> En opposition à ceux qui sont en visite guidée.



*Photo de la visite Le Louvre dans tous les sens, utilisation de pastels secs, mars 2019*



Énigmes utilisées dans la visite guidée: Promenons nous chez le roi, mars 2019



Photo des fèves de cacao utilisées dans la visite Le Louvre dans tous les sens, mars 2019

<sup>23</sup> On remarquera qu'il y a peu d'informations de l'ordre de la subjectivités qui sont données aux visiteurs.

sous forme d'applications), ainsi que des dépliant sur lesquels on trouve des informations scientifiques<sup>23</sup> produites par le musée. Il y a également des textes de salles et des cartels. Et, pour les enfants il y a des dépliant avec des jeux, ou des énigmes à remplir. Il y a aussi des événements (rencontres, discussions, spectacles...) organisés avec des associations, des artistes, des commissaires... Et puis, il a y d'autre part des espaces qui naissent dans les musées, souvent à destination des enfants, pour expérimenter autrement : nous en parlerons dans les deux prochaines parties. Mais globalement, il n'y a pas vraiment d'outils ou de dispositifs qui poussent à l'interprétation, ce sont plutôt des informations scientifiques qui nous sont données telles quelles.

Et puis il y a les visites guidées, comme j'ai pu le dire plus haut. Ces dix dernières années, elles se sont largement diversifiées : en termes d'activités, de points de vue, de publics, ... Il y en a pour tous les goûts (ou presque) : Il y a des visites familles, des promenades pour dessiner au musée, des visites-atelier pour les enfants, des formats plus classiques, des visites pour les scolaires... Pendant les suivis de visites guidées lors de mon stage à la RMN, j'ai donc été très attentive aux outils que pouvaient avoir les conférencières pour appuyer leur discours, ou pour transmettre des connaissances. Si, la plupart des visites guidées auxquelles j'ai pu assister passaient par la parole uniquement, parfois dans un discours unilatéral, de la conférencière aux visiteurs, mais aussi par des échanges avec

le public, quelques unes sont sorties du lot. La première est la visite le «*Louvre dans tous les sens*», la seconde est la visite famille du Château de Versailles «*Promenons nous chez le roi*» et puis il y a également les visites-atelier que j'aborderai rapidement.

La visite *le Louvre dans tous les sens* est une visite autour du XVIII<sup>e</sup> siècle qui propose d'aborder ce siècle grâce à nos différents sens. Et effectivement il y a par exemple la possibilité de toucher des pastels secs ou de sentir des fèves de cacao, ce qui est très agréable au musée, cependant, d'après mes observations ces objets étaient plus de l'ordre de l'illustration d'un propos plutôt que de réels ressorts pédagogiques. Et en tant que designer il me semble intéressant justement de travailler sur des outils mettant vraiment en avant les cinq sens et permettant de se baser sur l'expérience synesthésique, que l'ont fait d'une œuvre, par le biais de nos cinq sens, pour construire la visite guidée plutôt que l'inverse. Quant à la visite guidée *Promenons-nous chez le roi*, il s'agissait également d'une visite famille, pendant laquelle, la conférencière construisait sa visite autour d'énigmes qui étaient distribuées à chaque famille. Et la résolution des énigmes permettait d'orienter la visite, et surtout de capter l'attention des visiteurs, autant enfants qu'adultes. Comme me l'a dit un des managers des conférenciers, «ce n'est pas en leur déversant de la connaissance brute que l'on capte leur attention, il faut qu'ils soient acteurs<sup>24</sup>».

Je me suis également penchée sur la qualité des outils, qui sont majoritairement du travail papier manuel réalisé par le service éducatif, ce qui ne permet pas forcément de le rééditer, ou de le modifier. Il serait intéressant d'avoir à cet endroit là des objets d'une qualité plastique et d'une identité graphique qui pourrait se retrouver dans plusieurs outils car une deuxième visite famille avec des énigmes est en train d'être mise en place.

Et puis il y a les visites-atelier. Ce qui est très intéressant, c'est qu'il y a un temps de visite associé à un moment de pratique, qui permet souvent d'appréhender une technique en relation avec l'exposition ou les collections du musée (mosaïque, langue héraldique, poterie...). Mais le temps de visite est plutôt classique, il n'y a, en général, pas de support particulier proposé.

Et c'est justement, en tant que designer qu'il me semble opportun de proposer des dispositifs d'aide à la médiation, qui permettent de baser la visite guidée (qui deviendrait d'ailleurs plutôt une visite accompagnée) sur les interprétations, les expériences que peuvent proposer les visiteurs. Cela demanderait aux conférenciers-ières, un travail d'adaptation certain, mais pourrait être très enrichissant autant pour eux que pour les visiteurs.

Mais en dehors des visites que fait-on et que peut-on faire au musée ?



## PARTICIPER

Ici, j'évoquerai les différentes actions que l'on fait au musée, quel impact il est possible d'avoir sur/dans le musée, sur une exposition même si nous n'y sommes pas invités. Quelles sont les traces que l'on laisse ou que l'on peut laisser dans un musée ? y a-t-il des dispositifs adaptés ? Je me concentrerai également sur les possibilités du numérique et je me tournerai aussi vers les dispositifs pour les enfants qui sont souvent les plus développés. Comment participons nous à une exposition ?

**Participer<sup>25</sup>: v. t.**

Prendre part activement à quelque chose.

<sup>25</sup> Définition tirée du site du CNRTL <<https://www.littre.org/definition/participer>> (consulté le 19 février 2019)

Cette section se divisera en deux parties dans un premier temps la participation initiée par les artistes eux-même et où les œuvres sont activées par les visiteurs. Puis dans un second temps, les dispositifs mis en place par les concepteurs d'exposition. Cela nous permettra de distinguer ce qui est du ressort de l'art en tant que tel et de ce qui est plutôt de l'ordre de la médiation.

Pour commencer, il me semble intéressant de rappeler que dans les années 60 l'art contemporain modifie radicalement le rôle du public. Cette évolution avait déjà été amorcée par, le mouvement moderne, et bien sûr les avant-gardes. «Christian Ruby cite l'Urinoir de Marcel Duchamp comme une étape importante de la construction du nouveau spectateur de l'art. L'œuvre s'ouvre aux commentaires, aux questions, à l'échange entre les visiteurs. La distance et le silence ne sont plus de mise. L'art contemporain, bien avant les institutions, «propose un nouveau concept de spectateur, lié à une formation par des exercices qui ne sont pas des épreuves. Ces exercices, artistiques et non plus esthétiques, ont pour propriété de configurer progressivement le corps du spectateur dans et par le rapport à l'autre. Ils induisent des formes nouvelles de construction de soi, dans l'interférence<sup>26</sup>.»<sup>27</sup> . Les spectateurs seront progressivement invités à toucher les œuvres, à agir sur elles, à participer à leur élaboration. Qu'ils en soient ou non conscients – mais sans doute pas à leur demande – ils en deviendront un composant. Les exemples

<sup>26</sup> Christian Ruby, *L'Age du public et du Spectateur, Essai sur les dispositions esthétiques et politiques du public moderne*, 2007, Bruxelles, Ed. la lettre volée, p. 184

<sup>27</sup> VIOLLET Marion, *Les comportements du spectateur comme enjeux de l'art contemporain*, thèse d'art plastique, Toulouse, 2012, p 74



take the pullover and follow the instructions



*Différentes photos de performances d'Erwin Wurm, issues du site de l'artiste.*



sont bien sûr multiples de dispositifs mettant en scène le public. Les artistes eux mêmes invitent le public à devenir acteur. C'est d'ailleurs aujourd'hui une chose assez courante, autant dans les arts visuels que dans la danse ou le théâtre. Par exemple dans le travail d'Erwin Wurm, notamment avec ses *One minute sculptures*, des sculptures performatives, où il demande aux visiteurs de s'allonger sur des balles de tennis, rester debout sur deux ballons, placer des cornichons entre ses doigts de pieds ou prendre une chaise à bras le corps... Il s'agit de modes d'emploi, associés à des objets. Les instructions sont sous forme de dessins ou d'écritures, simples et compréhensibles dessinées à même les objets ou sur le côté.

Ces instructions mettent toujours en scène un ou plusieurs objets qui doivent être activés par un corps pendant une minute. Les objets sont souvent des choses simples, du quotidien mais leur détournement les rend absurdes ou insolites. Ces œuvres sont régulièrement apparentées à des *ready-made* humains. Erwin Wurm nous propose une autre façon de visiter un musée. C'est pour les visiteurs l'occasion de faire des choses souvent interdites au musée. Le visiteur, pendant un temps, devient performeur. Il se met en scène, et ne peut plus vraiment être passif. Il est peut-être moins dans la consommation que dans une action qui pousse parfois à une remise en question. Dans ces œuvres, c'est vraiment la performance des visiteurs qui fait exister le moment.

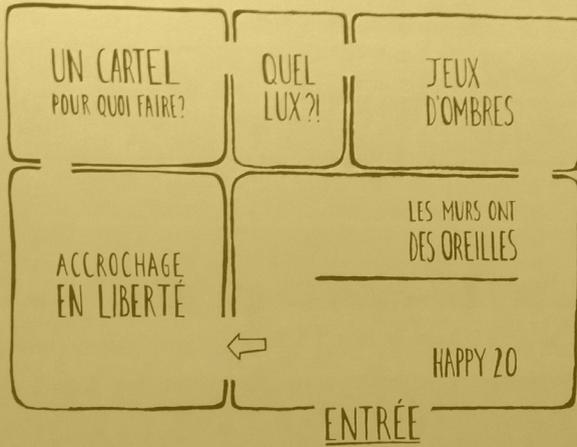
Mais les pratiques et les demandes, depuis quelques années, ont également changé du côté des institutions et le récent rapport de la mission Musées du XXI<sup>e</sup> siècle<sup>28</sup> démontre clairement que même si les institutions ont commencé à changer, il reste encore une certaine marge de progression. Alors quelles sont les actions qui nous permettent de participer au sein des expositions ? Regarder, parler, prendre des photos, dessiner ... Mais ces actions nous permettent de participer de manière individuelle et personnelle. Elle ne nous permettent pas d'agir sur l'exposition. Quelles sont donc les actions qui nous incitent à prendre part de manière « publique » à l'exposition ? Souvent, il y a un livre d'or, qui reste dans les expositions, et où les visiteurs sont invités à laisser leurs commentaires. Mais ce livre n'est pas vraiment accessible aux autres visiteurs. Et puis il y a également les réseaux sociaux, aujourd'hui de nombreuses institutions culturelles incitent les visiteurs à partager sur ces réseaux l'expérience qu'ils ont pu faire lors de leurs visites.

Cependant au MAMCS, il y a deux espaces récents qui permettent d'expérimenter, et de comprendre autrement :

- le premier c'est ExpériMAMCS, un projet dont le but est d'inviter le visiteur à vivre des expériences stimulantes et inédites au musée. Mis en place depuis mai 2018, il s'agit d'une rencontre alternative avec les œuvres du MAMCS, où chacun peut découvrir les coulisses et les pratiques du musée. Comment accroche-t-on une œuvre ? Comment l'éclaire-t-on ? Quelle

<sup>28</sup> Sous la direction de Jacqueline EIDELMAN, *Rapport de la mission Musées du XXI<sup>e</sup> siècle : inventer des musées pour demain*, Paris, La Documentation Française, 2017

# BIENVENUE DANS EXPÉRIMAMCS!



Gestes arrêtés

Équilibre / déséquilibre

Paysage paresseux



Couleur  
ite

Équilibre / déséquilibre

Coeur hétéro



symétrique



COMMENT PRÉSENTE-T-ON LES  
ŒUVRES D'ART DANS UN MUSÉE,  
LESQUELLES ET POURQUOI ?



YA-T-IL DES RÈGLES  
SPÉCIFIQUES ?

HAUTEUR  
STANDARD  
— 1m55

ESPACEMENT ENTRE  
LES ŒUVRES —  
80 cm EN MOYENNE



QUI LES  
ACCROCHE ?

ARTISTE  
CONSERVATEUR  
ÉQUIPE TECHNIQUE

QUELS MURS ?  
QUELLES COULEURS ?

EXPOSER TOUT  
EXPOSER PEU ?

EN HAUT  
EN BAS ?



*Différentes photos du studio et de l'espace ExpériMAMCS*

<sup>29</sup> Martine Debaene est chargée de médiation et de projets culturels au service éducatif et culturel au MAMCS et au musée Tomi Ungerer. Elle fait partie de l'équipe qui est à l'initiative du projet *ExpériMAMCS*

part accorde-t-on à l'interprétation subjective ou poétique ? Il y a la possibilité de faire un accrochage et de mettre en regard des reproductions d'œuvres aimantées, la possibilité de manipuler l'éclairage sur une statue ou encore de (ré)écrire le cartel d'un tableau de Joan Mirò. Lorsque j'ai rencontré Martine Debaene<sup>29</sup> (MAMCS), elle m'a d'ailleurs expliqué que c'était un projet qui s'inscrivait dans la continuité du rapport de la mission sur le musée du XXIe siècle. « Et c'est vrai que quand [elle a] vu cette étude, [elle a] tout de suite eu à l'oreille cette demande qui était d'être en autonomie dans le musée, c'est à dire d'avoir des choses à faire, pouvoir les pratiquer ou pas, être à son rythme, lent ou rapide, mais en n'ayant pas forcément quelqu'un qui accompagne. Parce qu'effectivement c'est bien d'être accompagné quand on en a le besoin, l'envie mais qu'on en a pas toujours envie ».

- Le second, c'est Le Studio, au rez-de-chaussée du MAMCS, un espace au sein même des collections qui permet la pratique artistique libre à proximité des œuvres. Parfois des ateliers y sont organisés. Cette volonté de proposer un espace de pratique près des œuvres, montre aussi une envie de faire évoluer les missions du musée.

<sup>30</sup> IDEMA Johan, *Comment visiter un musée, et aimer ça*, Eyrolles, 2015, 128 pages

De plus, il y a un livre de Johan Idema, autour de la place du visiteur et des initiatives qu'il peut prendre qui m'a particulièrement interpellée: *Comment visiter un musée et aimer ça*<sup>30</sup>. Il donne plusieurs pistes pour visiter autrement le musée : discuter avec les gardiens, observer

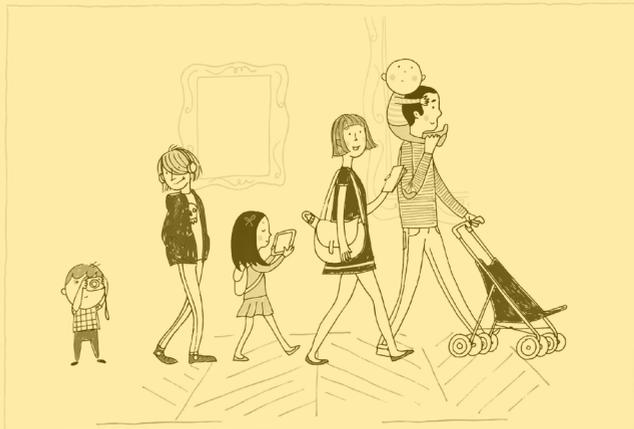
les autres visiteurs, discuter avec eux, utiliser autrement son appareil photo, s'asseoir, regarder autrement, regarder par les fenêtres, donner la parole aux enfants... Et pour chaque proposition, il explique les enjeux et ce que cela change dans notre manière de visiter. Et cela se rapproche également des «*Dix droits des petits visiteurs*<sup>31</sup>» de la charte Môm'Art, dans laquelle on retrouve la possibilité de s'asseoir, de poser des questions, d'aller à son rythme... Car la place des enfants au musée est également un point important. Ils ne visitent pas de la même manière et les musées leur proposent donc d'autres offres.

Souvent les espaces, les dispositifs conçus pour les enfants invitent beaucoup plus à l'expérimentation, au jeu et à la participation. Par exemple la Galerie des Enfants au Centre Pompidou est un espace d'exposition ouvert à toutes les disciplines artistiques dans lequel les enfants, accompagnés de leur famille, aiguissent leur regard sur la création, par l'observation et l'expérimentation. Chaque année, la Galerie des enfants présente deux expositions-atelier inédites confiées à des artistes contemporains. Interactives et ludiques, elles permettent aux enfants de découvrir l'univers d'un artiste et de partager avec lui sa démarche et sa pratique créative.

Dans certains cas, les adultes sont invités à accompagner les enfants, mais les adultes seuls franchissent rarement le seuil de ces espaces. Ce qui laisse penser que ces initiatives sont ré-

<sup>31</sup> Cette charte a été rédigée par des parents et des visiteurs qui ont à cœur d'accompagner les enfants au musée. Elle a pour but d'aider les musées, les muséums, les sites culturels à améliorer leur accueil et leurs services pour les familles. Le musée souscrit notamment aux "dix droits des petits visiteurs", qu'il rend visible pour tous à l'accueil du musée.

# les 10 DROITS du PETIT VISITEUR



1. Le droit de visiter à ton rythme...



2. Le droit d'avoir une oeuvre préférée...



3. Le droit de fermer les yeux...



4. Le droit de s'asseoir...



5. Le droit de copier...



6. Le droit de poser des questions...

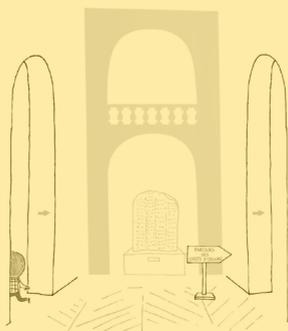


\* Les mangeurs de pommes de terre, Vincent Van Gogh, 1885, Amsterdam

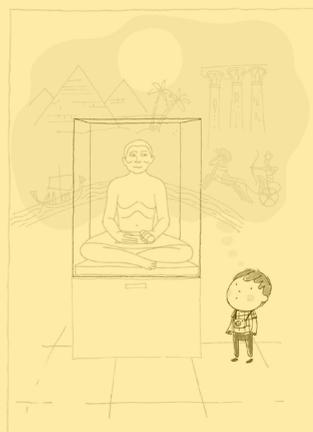
7. Le droit de partager ses impressions...



8. Le droit de ne regarder que les détails



9. Le droit de ne pas tout regarder...



10. Le droit de t'évader du musée...

servées aux enfants et que proposer des activités ludiques pour adultes peut être perçu comme infantilisant.

Après l'ensemble de ces observations, où il est fait état des actions des visiteurs et des dispositifs mis en place pour les impliquer dans des contextes plutôt classiques, il est maintenant temps de montrer comment le visiteur prend une autre place au sein des expositions, comment il a la possibilité d'interagir avec les expositions et par quels moyens il est ou pourrait être invité à changer de statut, s'il le souhaitait.

ESPACE DE NOTES POST IMPRESSION :







# *Vivre pleinement une exposition*

### 3/ *Vivre (pleinement) une exposition*

Cette dernière partie se déroulera (encore une fois) en trois actes. Trois actions qui permettent de donner une autre place aux visiteurs dans les expositions. Pour commencer, **l'acte d'expérimenter** : en quoi est-ce important de prendre le temps et le risque d'expérimenter dans les musées ? Qu'est-ce que cela change au sein des musées ? Je prendrai exemple sur des expositions où le visiteur n'est plus considéré comme uniquement spectateur, mais où il a la possibilité de devenir acteur. Cela permettra de poser les bases pour les deux actes suivants qui nécessitent également une part d'expérimentation. **L'acte de créer**, comment les visiteurs sont-ils invités à créer au sein des musées ? Que sont-ils invités à créer ? Par quels outils, quels dispositifs et dans quelles conditions ? À quel moment passe-t-on de l'acte de participer à celui de créer ? Et enfin, dans un dernier temps, je mettrai l'accent sur **l'acte de partager** car, en réalité, nous ne sommes jamais vraiment seuls au musée et nous pourrions en profiter. Le rapport aux autres est donc, il me semble, un aspect important d'une visite, que ce soit avant, pendant ou après la visite.

*EXPÉRIMENTER*

*CRÉER*

5

*PARTAGER*





## EXPERIMENTER

Dans cette partie, le musée, même s'il est un lieu où il est possible d'observer et de rester à distance, sera abordé comme un lieu d'expérimentation de test, d'échec, et de jeu autant pour ceux qui l'animent que pour ceux qui le pratiquent. Un lieu où l'on peut montrer un processus autant qu'un résultat. Et qui plus est, un processus qui laisse une place à un acteur potentiel. J'appuierai également mon analyse sur les potentiels de la performance et sur l'importance du corps du visiteur-acteur dans le musée. Je porterai également mon attention sur les formes que prennent les dispositifs incitant à la participation.

8

### **Expérimenter<sup>1</sup>: v. t.**

Provenç. *experimentar*, *expermentar* ; espagn. *experimentar* ; ital. *sperimentare* ; du latin *experimentare*, de *experimentum*, de *experiri*, é

Éprouver, apprendre, découvrir par une expérience personnelle. Soumettre quelque chose à une expérience afin d'en déterminer les différentes propriétés; vérifier par l'expérience

<sup>1</sup> Définition tirée du site du Littré <<https://www.littre.org/definition/expérimenter>> (consulté le 19 février 2019)

Pour commencer il est nécessaire de revenir sur une exposition qui fait date, et qui était une expérimentation de grande ampleur : « *When attitudes become forms* ». Cette exposition, conçue par Harald Szeeman<sup>2</sup> en 1969 à la Kunsthalle de Berne, sort complètement des normes autant dans ce qui est montré au public que dans la manière dont s'organise l'exposition. Il invite une soixantaine d'artistes (parmi lesquels Joseph Beuys, Alighiero Boetti, Yves Klein, ou encore Joseph Kosuth) à venir non pas exposer une œuvre mais à venir créer au sein même de la Kunsthalle. Il offre à chaque artiste une partie de l'espace ainsi qu'une partie du budget consacré à l'exposition, ensuite chacun est libre de faire ce qu'il veut. Œuvres inachevées, sculptures sans socles, installations, tout cela rompt avec les codes.

Un critique de l'époque, Grégoire Muller, dira d'ailleurs « Pour tous les polémistes qui, du point de vue de la sociologie de l'art, se battent contre les conceptions traditionnelles du musée, de la galerie, de l'œuvre d'art, ce mouvement est une aubaine!<sup>3</sup> » Cependant, si sa reconstitution en 2013, à la biennale de Venise a fait venir beaucoup de monde, en 1969, elle ne fut saluée que par un cercle d'initiés, et majoritairement incomprise et conspuée par le grand public. Et l'on pourrait se dire aujourd'hui que tout cela est désuet, que les musées osent briser les codes, et que le public apprécie cela, mais en réalité pas vraiment.

*Carambolage*, une exposition ayant eu lieu au Grand Palais en 2016 en est un exemple.

<sup>2</sup> Harald Szeeman est un curateur suisse assez singulier dans ses démarches, qui est une référence dans l'histoire des expositions.

<sup>3</sup> Szeeman Harald, *Live in your head. When attitudes become form Works. Concepts - Processes - situations - Information*, Paris, Bern Kunsthalle, 1969



*If this telephone rings, you may answer it.  
Walter De Maria is on the line and would  
like to talk to you.*

*Wenn dieses Telefon klingelt, dann  
nehmen Sie den Hörer ab.*

*Walter De Maria wird am Apparat sein und  
möchte zu Ihnen sprechen.*



<sup>4</sup> Jean-Hubert Martin est l'un des premiers conservateurs à faire dialoguer des œuvres issues du monde entier. En 1989, il organise une exposition spectaculaire qui propose de croiser l'art et l'anthropologie en exposant 100 artistes du monde entier donc la plupart sont totalement inconnus. « Magicien de la Terre » révolutionnera la scène artistique et obtiendra l'étiquette d'exposition légendaire. Ainsi a-t-il ouvert un débat sur la signification de l'art non occidental et la valeur qui lui est accordée.

<sup>5</sup> Présentation de l'exposition Carambolage sur le site du Grand Palais. <https://www.grandpalais.fr/fr/article/carambolages-le-dossier-pedagogique>

<sup>6</sup> Interview de Jean Hubert Martin dans le dossier pédagogique de l'exposition <[https://www.grandpalais.fr/pdf/dossier\\_pedagogique/Dossier\\_pedagogique\\_carambolages.pdf](https://www.grandpalais.fr/pdf/dossier_pedagogique/Dossier_pedagogique_carambolages.pdf)> (consulté le 13 mars 2019)

Cette exposition réalisée par Jean-Hubert Martin<sup>4</sup> et conçue comme « un jeu de domino où chaque œuvre induit la suivante par une association d'idées ou de formes<sup>5</sup> » a également reçu un accueil mitigé. Dans cette exposition 185 œuvres issues d'époques, de styles et de pays différents étaient mises en regard sans relation chronologique ou thématique. Et surtout sans cartels juxtaposés aux œuvres directement. En réalité, les cartels étaient sur un écran à la fin de chaque série d'œuvres. Pour Jean-Hubert Martin « l'objectif est de donner la primauté au regard. En général, dans les expositions [...] il y a une tendance à inculquer aux visiteurs ce que comprennent les spécialistes. Il faut trouver un rééquilibrage de cette tendance vers plus de liberté et d'ouverture.<sup>6</sup> » Et lorsque j'en ai parlé avec des conférencières de la Réunion des Musées Nationaux, pendant mon stage, elle m'ont expliqué que beaucoup de visiteurs étaient déstabilisés aussi parce que ce n'est pas le genre d'exposition qu'il y a habituellement au Grand Palais.

Cela montre que l'expérimentation n'est pas toujours bien reçue. L'importance de la médiation et de l'accompagnement des visiteurs est donc primordiale. Les amateurs d'art ou les visiteurs réguliers appréhendent souvent avec moins de difficulté, mais cela peut être brutal pour certains visiteurs. Mais il ne faut donc pas pour autant abandonner ces initiatives, car en tant que visiteur, sortir de sa zone de confort peut être effectivement déstabilisant, mais c'est aussi une façon de prendre conscience de sa place de visiteur et des possibilités qu'offrent

les expositions.

Il existe des essais de la part de musées, mais les retours ne sont pas toujours aussi positifs que l'on pourrait s'y attendre. Les freins du côté des musées sont souvent techniques, économiques ou politiques mais, comme l'on vient de le voir, il y a également des freins de la part des visiteurs, notamment lorsqu'on les incite à la participation<sup>7</sup>.

Cela peut sembler être un paradoxe car le public est réellement en demande de participation. Néanmoins, il semblerait, qu'il ne faille pas non plus que l'expérience soit trop déstabilisante. Les visiteurs, principalement adultes, ont parfois peur de prendre des risques, ou peuvent être dans l'incompréhension (comme on a pu le voir avec l'exposition Carambolage au Grand Palais). Si l'on regarde la mission *Musées du XXI<sup>e</sup> siècle*, seuls 45% des personnes ayant répondu au sondage sont favorables à l'idée de casser les codes du musée (pouvoir parler, courir, danser...). À plusieurs occasions j'ai pu observer que lorsque les gens ont la possibilité de participer, il y a souvent une hésitation, un doute.

Par exemple, une des œuvres de l'exposition Joanna Vasconcelos au MAMCS demande à être activée. J'ai observé pendant 30 minutes les visiteurs devant cette œuvre. À chaque fois c'est le même scénario est le même : les gens hésitent, regardent autour d'eux, hésitent à nouveau, regardent le gardien, et ensuite prennent la décision d'essayer ou non.

<sup>7</sup> Voir le résumé de la mission des musées en annexe.

<sup>9</sup> BARELLI YAÏR, *Sur l'interprétation - titre de l'instant*, 2018, Paris

Le facteur « visibilité » y est aussi pour beaucoup, on aura moins peur d'essayer, lorsque personne ne nous regarde. Quand on se sent observé la peur du jugement nous neutralise. C'était le cas par exemple, lors d'un spectacle de Yaïr Barelli<sup>9</sup>, à Paris, le 2 février 2018, à un moment une des interprètes demande aux spectateurs présents de la rejoindre sur scène, et très peu l'ont fait, car même lorsque l'on demande explicitement aux spectateurs de participer et en plus de se mettre en scène, cela peut-être vécu comme une expérience difficile voire même une agression. Et ça l'est, car en tant que visiteur, ou en tant que spectateur, nous sommes habitués à être mis à distance. Et certains visiteurs apprécient les choses telles qu'elles sont. C'est pour cela que je pense qu'il faut proposer des initiatives et ne pas toujours forcer les visiteurs.

<sup>10</sup> Ce concept est formulé par Diderot, dans son essai *De la poésie dramatique*, publié en 1758, même s'il n'utilise pas le terme, il initie l'idée d'un mur séparant l'acteur (sur scène) du spectateur (dans la salle): «Imaginez sur le bord du théâtre un grand mur qui vous sépare du parterre ; jouez comme si la toile ne se levait pas.»

Cependant, pour oser faire des choses il faut souvent passer au-dessus de l'appréhension. Il reste ce concept de 4e mur<sup>10</sup> qui, certes, s'applique plutôt au théâtre ou au spectacle vivant, mais qui pourrait également être transposé aux expositions. Cette idée de délimitation des rôles existe-t-elle dans une exposition ? Y a-t-il un mur transparent entre les œuvres et les visiteurs ? S'il semble erroné de parler de quatrième mur, physique ou spatial, entre visiteurs et œuvres (les visiteurs sont plutôt encouragés à rencontrer les œuvres), il existe bien une barrière entre les visiteurs et les acteurs d'une exposition (commissaire d'exposition, scénographes, équipe scientifique...). On pourrait

parler d'une barrière chronologique. Il y a l'exposition, conçue, montée, mise en scène avant l'ouverture, et ensuite les visiteurs entrent, regardent, mais n'agissent pas. Ils sont spectateurs et bien différenciés des acteurs. Un quatrième mur « hiérarchique » existe : ceux qui ne savent et ceux qui ne savent pas. C'est aussi pour contrer cela que plusieurs institutions mettent en place des espaces où ces relations sont différentes, où le but n'est pas de savoir mais plutôt d'expérimenter de comprendre par la manipulation, le test, l'échec.

Cela ne doit pas être réservé aux enfants... Passer par le jeu pour comprendre, appréhender, n'est pas nécessairement infantilisant. Il est important de continuer à expérimenter dans les expositions. L'exposition elle-même en tant qu'espace, en tant qu'institution, en tant que moment peut également être questionner. Ce, à différents niveaux. En accompagnant dans un premier temps les visiteurs à identifier les espaces d'une exposition où ils sont invités à expérimenter, c'est le cas avec Expérimamcs par exemple. Dans un second temps!è§(' en prenant le temps de déconstruire les *a priori* qui régissent la visites des musées, mettre à disposition des formats de visites sans *a priori*, où l'on donne des pistes pour visiter le musée autrement. Ou encore en mettant le visiteur dans une position déstabilisante, et en lui proposant *a posteriori* de prendre le temps de faire le point sur son expérience. Et c'est une des missions où l'aide d'un-e designer permettrait de concevoir d'autres scénarii, de créer de nouveaux outils, et d'ouvrir de nouvelles pistes.





## CRÉER

Dans cette section il sera question d'identifier les moment où le visiteur devient vraiment créateur, quand on lui permet de s'impliquer dans une exposition. Je ferai état de l'ensemble des dispositifs qui transforment le visiteur en un acteur de l'exposition. Je mettrai en lumière la forme que cela prend : les conditions, les outils et les espaces nécessaires à la mise en place de tels dispositifs.

### **Créer** <sup>11</sup>:

(De l'ancien français *creer*, du latin *creāre* (« créer, engendrer, mettre au monde, produire ») v. t Donner l'existence à. / Concevoir, imaginer quelque chose de nouveau, donner une forme originale à quelque chose./ Être volontairement à l'origine de quelque chose, la provoquer intentionnellement.

<sup>11</sup> Définition tirée du site du CNRTL <<http://www.cnrtl.fr/definition/créer>> (consulté le 20 mars 2019)

Pour commencer, j'aimerais revenir sur une expérience dont Ruedi Baur a fait part dans un de ses livres. J'ai pu en discuter avec lui, et cet exemple montre l'importance de « l'environnement » lorsqu'on propose aux visiteurs de participer ou de créer.

Lors de la biennale de St Étienne en 2006, dans l'exposition *Juste avant la transformation*, la dernière salle était dédiée au recueil de propositions, en réponse à des questions écrites sur des tableaux noirs. Mais très vite, les contributions sont devenues des marques de passages des visiteurs plus que des réponses aux questions. Cette expérience montre la nécessité de se demander pourquoi proposer aux visiteurs de s'impliquer. Mais aussi de bien penser les conditions dans lesquelles on demande aux visiteurs de s'impliquer.

19

Nous avons également parlé de ces conditions, de cet accompagnement avec Evelyne Loux (CEAAC) «Si un public se doit de faire un travail de commissariat, il faut qu'on lui donne les clés, et il y a des considérations qu'il faut qu'il puisse avoir et auxquelles il doit avoir accès, parce que si c'est juste pour utiliser des oeuvres et faire des accrochages qui transformeraient les oeuvres en décorations on arriverait à pire que ce qu'on pourrait imaginer. Ce serait le danger parce qu'on nuirait aux oeuvres, et donc on nuirait à la notion même de l'art, à travers ça, ça serait un appauvrissement de notre travail, ça mettrait de l'eau au moulin à toute forme de discours réactionnaire sur la question de l'art. C'est ce qu'il faut ne pas faire, il faut donner les

clés, accompagner, laisser le temps et donner les moyens d'interroger la question de l'art sous toutes les différentes formes<sup>12</sup>». Dans cette citation deux aspects me semblent indispensables à soulever : la hiérarchie des connaissances et l'accompagnement de la création ou de la participation.

Pour ce qui est de la hiérarchie des connaissances, elle oppose une conception spécifique de l'art à une manière d'accrocher décorative qui « nuit » à l'art. Cette conception de l'art, presque sacralisée, engendre chez certains visiteurs un sentiment d'illégitimité, car ils ne maîtrisent pas les codes, et cela les conforte dans l'idée aussi qu'ils ne devraient rien dire ou faire dans un musée ou dans une exposition car ils ne sont pas assez cultivés. Mais cette vision de l'art est complètement discutable. Cependant la question de l'accompagnement me semble être un point indispensable. Car il est tout de même important de se poser aussi la question de la transmission : les acteurs impliqués dans la conception d'exposition ont un savoir faire, une expérience qui peut-être transmise et/ou partagés.

<sup>13</sup> Michel Gondry est un réalisateur français, né en 1963, connu pour ses réalisations de clips musicaux et ses films aux airs surréalistes, parmi lesquels : *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, *l'Écume des Jours* ou encore *La Science des Rêves*

Et sur cette question de la transmission et de l'accompagnement, *l'Usine de Film Amateurs* de Michel Gondry<sup>13</sup> est un exemple assez intéressant. C'est un dispositif itinérant qui a fonctionné entre 2011 et 2015 dans de nombreux endroits différents. Le but est que n'importe qui puisse participer à la conception collective d'un court-métrage amateur. Lors d'une inter-

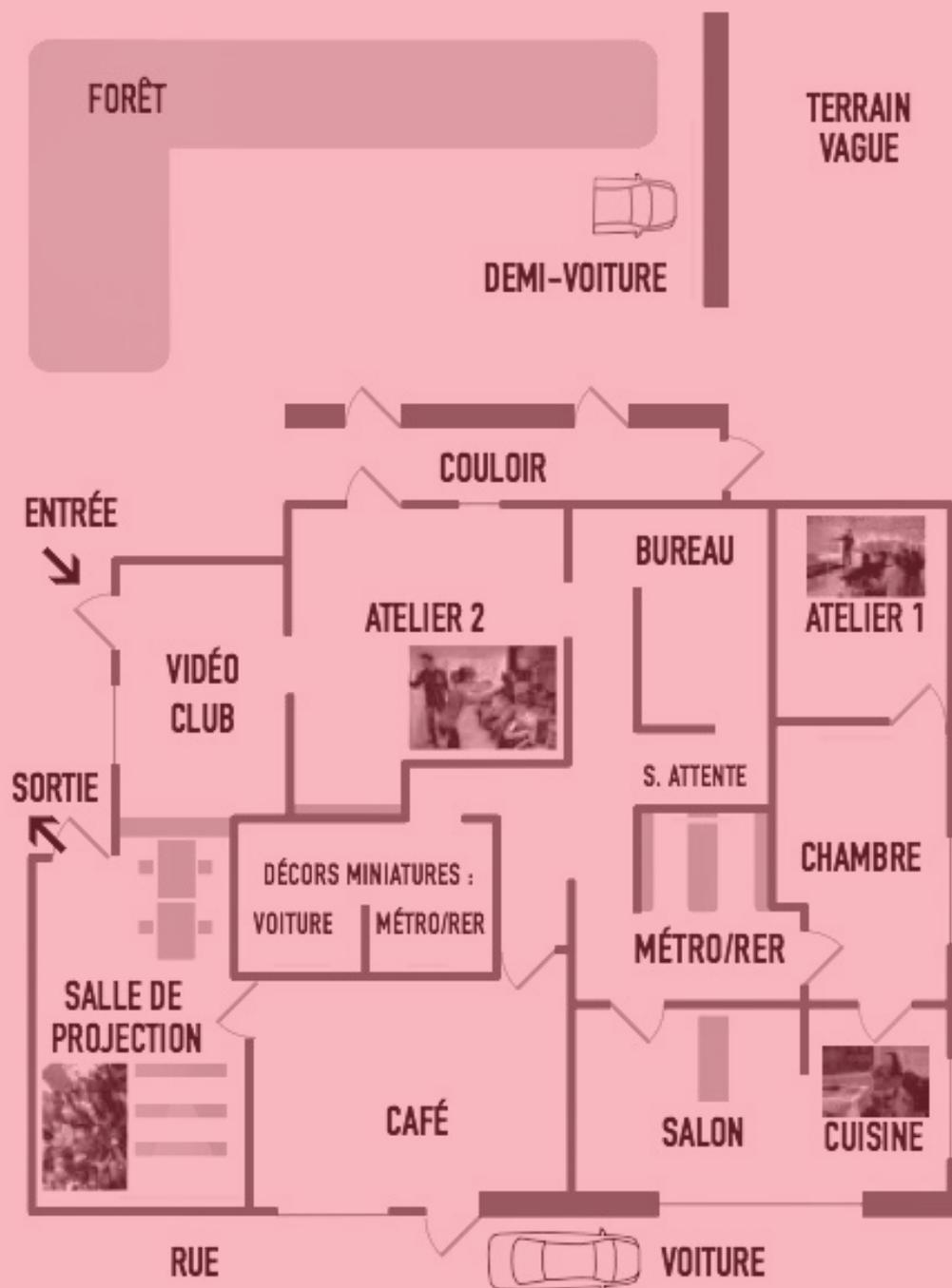
view, il explique : «Le vrai problème, c'est que les classes sociales ne se mélangent pas. Si le cinéma français est si bourgeois, c'est que les cinéastes viennent de la bourgeoisie. Je viens d'un milieu très moyen, mais d'une famille d'artistes. Les gens qui ne viennent pas de là n'ont pas d'œuvres dans lesquelles se retrouver. On les prend pour des idiots, des clients à qui l'on vend des produits de consommation. Avec ce projet, je voudrais permettre à chacun de fabriquer son divertissement plutôt que le subir.<sup>14</sup>» Avec son usine de films amateurs, Michel Gondry met à disposition des décors, du matériel, des ateliers d'écriture et les participants peuvent écrire leur histoire et la filmer en trois heures.

Dans le cadre de cette réflexion sur le rôle du visiteur, cette œuvre nous intéresse particulièrement car elle accompagne le visiteur dans un travail de création, elle pose un cadre. Pourrait-on envisager une usine d'expositions amateurs ? Un endroit pour poser les bases de la muséographie, de la scénographie, etc. et pour proposer à une équipe de personnes «non-initiées» de monter leur propre exposition. Cependant si le film peut-être projeté et/ou rediffusé après, l'exposition pose la question d'un public et d'une temporalité précise. Combien de temps cette exposition collective pourrait rester ? Quel public serait invité à la visiter ?

Mais cet exemple met également un autre aspect en avant, c'est la confiance, c'est à dire que les amateurs sont considérés comme des créateurs à part entière à qui l'on donne les clés

<sup>14</sup> Article du journal le monde, sur l'*Usine de Film Amateur* de Michel Gondry publié le 12 février 2011. [https://www.lemonde.fr/cinema/article/2011/02/12/avec-michel-gondry-le-centre-pompidou-se-transforme-en-studio-de-cinema\\_1479096\\_3476.html](https://www.lemonde.fr/cinema/article/2011/02/12/avec-michel-gondry-le-centre-pompidou-se-transforme-en-studio-de-cinema_1479096_3476.html) (consulté le 14 mars 2019)

# LE PLAN DE L'USINE DE FILMS AMATEURS





*plan de l'usine à films amateurs et photos des décors, sur le site de Michel Gondry.*

<sup>15</sup> Palle Nielsen est un artiste et activiste danois, il a 26 ans lorsque qu'il propose à Pontus Hultén de concevoir cette exposition.

<sup>16</sup> ROMAGNY Vincent « L'art de l'aire de jeux de Palle Nielsen et ses modèles », Marges [En ligne] 2017, mis en ligne le 20 avril 2019, consulté le 15 mars 2019. URL : <http://marges.revues.org/1264-sition>.

<sup>17</sup> NIELSEN Palle, *The Model*, Moderna Museet, 1968, p. 3, cité par Lars Bang Larsen, « La subjectivation politique dans *Le Modèle - Un modèle pour une société qualitative*, de Palle Nielsen », trad. A. Tincelin, dans Vincent Romagny (sld), *Anthologie aires de jeux d'artistes*, Golion, Infolio, 2010, p. 178.

techniques, pratiques et le matériel pour réaliser les choses eux-même. Il y a une relation de confiance qui doit s'établir implicitement avec les participants. Et de ce point de vue là, dans le milieu des expositions cela peut se comparer à une exposition nommée *The Model- Model for a qualitative Society*, qui a eu lieu en 1968 à Stockholm. Dans le contexte contestataire de l'époque, cette exposition de Palle Nielsen<sup>15</sup> consiste en une gigantesque aire de jeux. Elle est composée d'une « piscine centrale remplie de mousse expansive entourée de structures en bois, reliées par des cordes ou des ponts, le sol étant recouvert de bois et de carton. Les enfants peuvent aller peindre, utiliser des outils de bricolage, ou encore utiliser des caméras. Quatre écrans diffusent les prises de vues en direct (il n'y eut pas d'enregistrement). Ils peuvent également enfiler des costumes du Théâtre royal de Stockholm ou mettre des masques de personnalités (Mao, Général de Gaulle). Un tourne-disque est à leur disposition, ainsi qu'un grand nombre de disques. De la musique pop, médiévale, de l'orgue ou encore le bruit d'une locomotive sont ainsi diffusés en permanence.<sup>16</sup>». Là où cette exposition change complètement le paradigme de base, c'est aussi au niveau des intentions exprimées par Palle Nielsen. Il ne s'agit pas de concevoir l'aire de jeux comme un divertissement futile, mais comme un espace pour exprimer « un modèle de société<sup>17</sup> ». Pour l'artiste « L'idée est de créer une structure pour le jeu créatif des enfants. [...] Ils seront autorisés à manifester leur capacité à s'exprimer. Le jeu est l'exposition.

L'exposition est le travail des enfants eux-mêmes. Ce n'est une exposition que parce que les enfants jouent dans un musée d'art. Ce n'est une exposition que pour ceux qui ne jouent pas. Voilà pourquoi nous l'appelons un modèle. Peut-être deviendra-t-il le modèle d'une société répondant aux souhaits des enfants. Peut-être les enfants nous diront-ils tant de choses sur leur monde que cela deviendra aussi un modèle pour nous. Voilà pourquoi nous laissons les enfants présenter leur modèle à ceux qui travaillent avec les enfants ou qui ont la responsabilité des conditions préalables que l'on donne aux enfants à l'extérieur – dans le monde des adultes. Nous croyons que les enfants peuvent exprimer leurs propres besoins. Et qu'ils veulent autre chose que ce qui est prévu pour eux<sup>18</sup>». Un réel intérêt est porté au travail des enfants. Et les enfants sont incités à travailler ensemble.

Ces propositions montrent également que l'expérimentation implique une prise de risque, car l'implication potentielle des spectateurs implique la possibilité d'un échec, d'un raté mais c'est aussi cela qui rend les choses vivantes. Et c'est aussi cet aspect vivant, non figé et en mouvement qui m'intéresse dans le musée, c'est pourquoi nous finirons cette liste de verbes par une action fondamentalement humaine et dynamique : partager.

<sup>18</sup> ROMAGNY Vincent  
« *L'art de l'aire de jeux de Palle Nielsen et ses modèles* », Marges [En ligne] 2017, mis en ligne le 20 avril 2019, consulté le 15 mars 2019. URL : <http://marges.revues.org/1264-situation.sition>.



*Différentes photos de l'exposition The Model- Model for a qualitative Society, 1968, sur le site du musée de Stockholm*



## PARTAGER

Dans cette dernière partie, je me concentrerai sur l'acte de partager au sein d'une exposition. Je montrerai en quoi provoquer un échange, entre visiteurs, ou entre les visiteurs et le lieu d'exposition peut augmenter l'expérience de la visite. Comment les visiteurs peuvent-ils participer à l'exposition en participant à la médiation ou simplement en se rencontrant, en discutant entre eux ? Comment dans certains cas, les corps (des visiteurs et des interprètes) et leurs interactions deviennent l'exposition elle-même ? Comment les expositions peuvent-elles aussi être des lieux d'échange et de partage ?

28

### **Partager<sup>19</sup> :**

(du latin «Pars agere», signifiant : Avec une part, faire avancer, faire des parts ou portions et «agere» signifiant «pousser, faire, agir. ») v. t.

Avoir part (à quelque chose) en même temps que ou au même titre que d'autres./ Prendre part à; posséder en commun avec quelqu'un. / S'associer en pensée à, s'intéresser à (une situation joyeuse ou douloureuse de quelqu'un).

<sup>19</sup> Définition tirée du site du CNRTL <<http://www.cnrtl.fr/definition/partager>> (consulté le 20 mars 2019)

Pour entamer cette dernière partie, un point important mérite d'être soulevé : la légitimité de la parole. Lorsque l'on donne aux visiteurs la possibilité de s'exprimer, la légitimité du point de vue peut se poser. Par exemple, dans la conception d'exposition, si les visiteurs écrivent des cartels, leur analyse est-elle aussi justifiée que celle d'une équipe scientifique écrite après de nombreuses recherches ? En réalité, je pense que c'est une fausse question dans le sens où ce sont deux types de textes différents et si l'un, le cartel de l'équipe scientifique, a une visée objective et informative, l'autre est peut-être plus de l'ordre du ressenti, du conseil ou de l'anecdote mais n'en est pas moins important pour autant. Mais pourrait aussi être de l'ordre de l'information scientifique, s'il y avait des ateliers d'écriture de cartel publics. Sur cette question des cartels, le projet *Case by case*, du musée d'histoire naturelle de San Diego en 2011, donne la parole aux visiteurs. Le musée a enlevé les cartels et a installé à la place des feuilles blanches et des post-it. Sur certains il y avait des questions comme « Que voyez-vous lorsque vous regardez ces objets ? Qu'est ce que vous aimeriez savoir ? [...] Comprendre comment ce que vous pensez influence notre manière de voir et d'exposer les collections<sup>20</sup> ». Ce dispositif permettait aux visiteurs à la fois de partager leur avis, et de comprendre que les collections sont sujettes à interprétation, que le personnel du musée projette ses propres connaissances sur les objets et que l'organisation de l'accrochage n'est qu'une proposition parmi d'autres possibles.

<sup>20</sup> LORENTE Jesus Pedro et MOOLHUIJSEN Nicole, « *La muséologie critique : entre ruptures et ré-interprétations* », La Lettre de l'OCIM [En ligne], 2015.< <http://journals.openedition.org/ocim/1495>> (mis en ligne le 01 mars 2016, consulté le 17 mars 2019)

<sup>21</sup> LORENTE Jesus Pedro et MOOLHUIJSEN Nicole, « *La muséologie critique : entre ruptures et réinterprétations* », La Lettre de l'OCIM [En ligne], 2015.< <http://journals.openedition.org/ocim/1495>> (mis en ligne le 01 mars 2016, consulté le 17 mars 2019)

<sup>22</sup> La soirée Poplité est un cas un peu spécial mais qu'il me semblait intéressant de mettre en lien avec le reste des ressources, c'est une soirée, organisé par le collectif Noun, qui a eu lieu au CEAAC, en juin 2018. Elle se définissait comme : «Une soirée feuillue, elle est fournie, frémissante et faite de ce que les gens y fourrent. C'est une scène ouverte organique. Des micros suspendus à droite à gauche, [...] Oui. Entrez libres. »

Ce projet encourageait « la réinterprétation et la multiplicité des points de vue, plutôt que la répétition univoque d'une même histoire.<sup>21</sup>» et donnait une vraie légitimité à la parole des visiteurs, car l'accrochage a été modifié en fonction des contributions.

Cette question de la légitimité est également revenue lors de la soirée *Poplité*<sup>22</sup>, une soirée organisée par le collectif Noun, qui a été faite de ce que les gens y mettaient. Des micros pendaient du plafond, il y avait des gens qui dansaient, qui parlaient qui écrivaient...

Et lorsque j'ai parlé avec d'autres participants, à la fin de la soirée, plusieurs questions étaient récurrentes : En quoi ce que je vais dire est intéressant ? De quoi vais-je parler ? Et si ce que je dis n'a pas d'intérêt ? J'ai senti qu'il y avait chez certaines personnes une sorte de sentiment d'illégitimité de la participation, alors même que la soirée était une soirée constituée de ce que les visiteurs y mettraient, y créeraient. Et ce sentiment d'illégitimité engendre une sorte de peur de la participation que nous avons pu aborder précédemment.

Mais cette appréhension de l'illégitimité est moins présente, ou autrement présente, lorsque l'on entre dans une relation humaine. L'échange avec d'autres personnes permet parfois de se détacher des a priori. Et dans l'art contemporain, c'est également un questionnement d'actualité, en témoigne la carte blanche de Tino Seghal au Palais de Tokyo en 2016. Dans cette exposition, il « défie les pré-

ceptes conventionnels de l'exposition en se focalisant sur les interactions sociales plutôt que sur les objets inanimés<sup>23</sup>». En arrivant à l'entrée de l'exposition, une femme vous accueille, et vous demande « Qu'est que l'énigme ? ». À partir de là, libre à vous de répondre ce que bon vous semble. Puis ensuite l'expérience se poursuit avec un enfant de huit ans, qui se présente, et vous demande votre prénom et « Qu'est-ce que le progrès pour vous ? ». Au fur et à mesure, les échanges se continuent avec des personnes de différents âges. Ces personnes sont 400 interprètes, professionnels ou amateurs, qui se relaient sur le temps de l'exposition. L'ensemble de l'exposition est donc ce parcours, accompagné de différents inconnus, à travers des salles d'un blanc immaculé. Pour certains l'expérience est un peu déstabilisante, beaucoup se demandent si c'est le début de l'exposition, s'il y a quelque chose après. Autre remarque récurrente : le rapport aux inconnus : les visiteurs avec qui j'en ai parlé disaient qu'ils avez une parole plus ouverte, avec des gens qu'ils ne reverraient probablement jamais. Si au début, les personnes avec qui j'ai pu en parler étaient assez réticentes, le fait de parler à des inconnus, était pour beaucoup un facteur assez libérateur.

On peut alors se demander « Après la société de consommation, après l'ère de la communication, l'art contribue-t-il aujourd'hui à l'émergence d'une société relationnelle ?<sup>24</sup> ».

<sup>23</sup> Présentation de l'exposition de Tino Seghal sur le site du Palais de Tokyo <<https://search.lilo.org/results.php?q=tino%20seghal%20palais%20de%20tokyo&page=1>> (consulté le 12 mars 2019)

<sup>24</sup> Présentation du livre de Nicolas BOURRIAUD, *Esthétique relationnelle*, sur le site de l'éditeur les Presses du Réel <<http://www.les-pressesdureel.com/ouvrage.php?id=4>> (consulté le 20 mars 2019)



*Différentes photos la carte blanche de Tino Seghal au Grand Palais.  
Des croquis de Philippe Parreno de l'exposition*



<sup>25</sup> BOURRIAUD Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Presses du Réel, Paris, 1998

D'ailleurs, Nicolas Bourriaud, dans son livre *l'esthétique relationnelle*<sup>25</sup>, tente de faire renouveler le rapport à l'art contemporain en exposant les principes qui structurent la pensée de certains artistes contemporains (Felix Gonzalez-Torres, Louis Althusser, Rirkrit Tiravanija ou Félix Guattari). Il met en évidence une esthétique de l'interhumain, de la rencontre, de la proximité, de la résistance au formatage social.

C'est aussi pour cela, il me semble, que je fais ce projet : tout le monde a des choses à partager. Chacun, avec ses expériences, son parcours de vie, ses rencontres préalables peut exprimer ses idées. Et il me semble qu'au musée, face à des œuvres, l'échange avec des visiteurs peut être grandement enrichissant. Mon rôle de designer à cet endroit là est justement de proposer le cadre, la forme du dispositif qui permettra que chacun puisse partager, s'il en a envie, de la « connaissance » (au sens large du terme) sans que ce soit un vague ensemble de participations incompréhensibles. Mon but est donc de permettre aux visiteurs de se rencontrer au sein des expositions. En leur permettant de se sentir à leur place et complètement légitimes.

Au cours du XXe siècle « les artistes tentent de faire appel à l'individu qui s'effaçait jusqu'alors sous le masque du spectateur, habitué à un comportement muséal plus traditionnel. Leur quête s'affine progressivement : d'un appel à la participation physique du visiteur, invité à toucher les pièces, les plasticiens le font intervenir dans la création même de l'œuvre, voire

dans le développement de la démarche. Si les formes qui en résultent sont effectivement le produit de l'action des participants, dans quelle mesure leur individualité s'exprime-t-elle réellement lors de ces expériences ?<sup>26</sup>»

