

Musées-Mondes

La place des publics

**De l'usage des études
et recherches par les musées**

Sous la direction de

Jacqueline EIDELMAN

Mélanie ROUSTAN

Bernadette GOLDSTEIN

2008

La **documentation** Française



Le public, acteur de la production d'exposition ? Un modèle écartelé entre enthousiasme et réticences

Serge Chaumier

Depuis la fin du XIX^e siècle, l'éducation populaire irrigue la société française et trouve sa traduction dans un formidable réseau d'initiatives s'exprimant en marge des Universités populaires. Les bibliothèques et la musique avec les orchestres et orphéons en sont l'expression ainsi que la décentralisation théâtrale à ses origines et, plus tard, les ciné-clubs¹. Alors que les musées avaient été un instrument de l'émancipation du peuple sous la Révolution française, ils semblent ensuite se détourner de cette mission. L'urgence de gestion d'un patrimoine en péril explique en partie l'intérêt que leur consacrent d'abord les pères fondateurs, mais c'est aussi que les musées ont une fonction d'unir le corps social par la communauté rassemblée autour des trésors communs. Il est vrai que les musées se sont éloignés de cet élan et qu'ils se sont en quelque sorte fossilisés au cours du XIX^e, se muant en institutions bourgeoises. Ils ne seront donc que peu concernés par la volonté de s'approprier et de faire s'approprier la culture par les masses, utopie en vogue à la fin du siècle.

Des initiatives nombreuses de valorisation et de création collectives sont repérables pour le théâtre. Qualifié de « populaire », il connaît des expressions diverses et variées sur tout le territoire, suivant le principe esquissé par Romain Rolland². En revanche, les associations et fédérations d'éducation populaire ne s'emparent guère du média exposition. Certes, on recense de nombreuses initiatives de valorisation d'un patrimoine local, et notamment dans les régions aux identités les plus fortes. Mais elles sont conduites par quelques personnalités éclairées des sociétés savantes, qui se font les porte-parole d'un groupe. Hormis quelques exemples marginaux, l'idée chère à l'éducation populaire d'être acteur de sa culture, acteur des processus d'acculturation, c'est-à-dire de l'appropriation de nouveaux contenus, demeure assez étrangère à l'univers de l'exposition. C'est dans le milieu éducatif, avec les musées scolaires, à l'exemple de ceux imaginés par Célestin Freinet, que l'on trouve les exemples les plus probants d'un souci d'implication et de participation des intéressés. Les comités d'usagers, les écoles et coopératives de spectateurs, les comités des publics naissent d'abord dans les théâtres et les ciné-clubs. Pourtant, c'est dans le milieu muséal qu'ils connaîtront leur acmé, avec l'épopée des écomusées, mais beaucoup plus tardivement, dans les années soixante-dix.

1 B. CACÉRÈS, *Histoire de l'éducation populaire*, Paris, Seuil, coll. « Peuple et Culture », 1964.

2 R. ROLLAND, *Le Théâtre du Peuple*, Paris, Les Cahiers de la quinzaine, 1903.

Cela ne signifie pas que le musée ne soit pas un lieu que le peuple fréquente, ni même que l'exposition ne serve pas à incarner une fierté collective. L'exposition universelle et l'exposition industrielle participent de ces « scènes du peuple » qui expriment la grandeur de la nation et le spectacle du travail, mais l'organisation en échappe aux intéressés, signe même de leur dépossession³. L'exposition servira de prétexte aux corporations et aux délégations ouvrières pour se rassembler et protester contre ces fêtes du capital, qui se font sans eux, et dont ils peuvent seulement contempler les produits, dans l'angoisse de l'avènement de la machine à la place de l'homme. Si des associations naissent, c'est surtout pour faire entendre une autre voix, celle qui rappelle ce que l'exposition occulte : les conditions de production de la richesse et l'indigence des classes ouvrières. Cela passe davantage par les réunions et l'activité journalistique, alors intense, que par l'exposition alternative, à l'image de ce qu'entreprennent les artistes, avec le Salon des refusés. Les organisations ouvrières n'ont pas alors les moyens de telles démarches. Si, comme à Guise, des musées pour l'éducation du peuple sont réalisés par les patrons sociaux, il ne s'agit pas, comme avec Fourier, d'imaginer un musée démocratique mis en œuvre par la communauté rassemblée. Les concepteurs demeurent les hommes éclairés qui s'adressent aux autres. Les formes de la participation peuvent prendre plusieurs visages que nous pouvons repérer.

Le parangon de la participation, l'écomusée

« Le musée actuel est (donc) l'équivalent exact de ce que l'on appelle à l'Université le "cours magistral" », écrit Hugues de Varine en 1969, pronostiquant la fin de ce type d'institution⁴. À l'image de Mai 68 qui bouscule l'Université en faisant entrer la participation des étudiants à la gestion de l'institution, et les travaux collectifs et interactifs, l'écomuséologie invente bientôt les musées participatifs. Il faut voir dans ce dynamisme l'expression d'un mouvement hérité de l'éducation populaire, marié à une nouvelle idéologie qui prône la démocratie culturelle. La critique du ministère Malraux est alors générale. Celui-ci se méfie de l'idée chère à l'éducation populaire qui parie sur l'appropriation par la participation et l'implication. À ses yeux, le danger est de dissoudre l'excellence dans l'occupationnel. Au contraire, Francis Jeanson, en théorisant l'action culturelle, montre que l'on ne peut faire sans les intéressés, que la culture doit être une démarche de conscientisation de l'ensemble des citoyens, qu'elle n'est pas évangélisation simpliste des *non-publics*, mais essentielle parce qu'on ne saurait vivre pleinement sans son potentiel d'émancipation⁵. Il s'agit donc de transformer les populations en acteur de la culture en marche. De nombreux écrits de cette époque vont dans ce sens. Ceux d'Hugues de Varine s'appliqueront au monde des musées et, en inventant les écomusées, iront

3 J. RANCIÈRES, « En allant à l'expo », *Les Scènes du Peuple*, Lyon, Horlieu, 2003.

4 H. DE VARINE, « Le musée au service de l'homme et du développement » (1969), publié dans *Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologie*, t.1, Lyon, Mâcon et Savigny-le-Temple, Pul/W/MNES, coll. « Museologia », 1992, p. 51.

5 F. JEANSON, *L'Action culturelle dans la cité*, Paris, Seuil, 1973.

plus loin encore dans la remise en cause. Ce que Jeanson projette pour la maison de la culture de Chalon-sur-Saône trouve son pendant à quelques kilomètres de là, à l'écomusée du Creusot-Montceau-les-Mines, mais avec des inflexions dans la conception.

Dans les années soixante-dix, le concept de démocratie culturelle revêt une double signification, source de biens des confusions ultérieures. Pour Jeanson, la notion désigne le moyen de mettre en œuvre une démocratisation véritable, en associant les populations au travail d'appropriation d'une culture devenue agissante parce que vécue de l'intérieur. La culture demeure, malgré tout, régie par une définition proche de celle que lui attribue la tradition classique des humanités. À l'instar de ce que fait la sociologie quand elle passe de la notion d'agent à celle d'acteur, il convient simplement de reconnaître la part que les individus peuvent prendre au processus pour le rendre plus efficace. Hugues de Varine va au contraire participer d'une redéfinition de la culture qu'il entend ouvrir à sa conception anthropologique, intégrant largement cette « culture des autres » jusque-là déconsidérée⁶. « Le musée doit être décolonisé culturellement », écrit alors l'auteur⁷. Le mouvement de revalorisation des cultures populaires, héritage du folklorisme, mais surtout des revendications anticolonialistes d'après-guerre, trouve son apogée dans les années de contre-culture. La démocratie culturelle devient synonyme d'expression de sa culture d'appartenance, et il s'agit alors de mettre en œuvre les moyens de légitimation de ce qui était passé jusque-là sous silence. Le « développement culturel », notion forgée par Joffre Dumazedier à Peuple et Culture, est utilisé par le ministère Duhamel pour reconnaître cette demande de pluralisme culturel, comme le préconise d'ailleurs la commission du V^e plan. Le terme se charge de bien des ambiguïtés. Le glissement s'opère d'une participation des populations à l'acculturation, acteur en quelque sorte de leur éducation, pour « développer » culturellement un territoire et ses habitants, à une volonté d'expression d'une culture donnée, existante, qu'il s'agit de faire reconnaître.

La participation, entre expression de soi et appropriation

Les écomusées vont être particulièrement pris en tenaille entre ces deux exigences contradictoires et, en l'absence de clarification réelle, nourrir des positions ambiguës. Ils ne sont pourtant que l'expression symptomatique, car extrême, d'une situation qui atteint l'ensemble du secteur culturel et, en premier lieu, le ministère. Faute d'avoir répondu clairement à l'aporie de la définition de la culture, le sens de l'action se perd

⁶ H. DE VARINE, *La Culture des autres*, Paris, Seuil, 1976.

⁷ « Il faut faire la Révolution culturelle, révolution dans le concept de culture et dans son application. Au stade du concept, il faut abandonner l'idée étroite de culture "intellectuelle et bourgeoise", pour tout dire "humaniste", qui fait l'objet des soins des "ministères des Affaires culturelles", écrit H. DE VARINE prenant parti pour le relativisme culturel (« Le musée au service de l'homme et du développement » (1969), publié dans *Vagues... op. cit.*, p. 56).

dans les limbes des intentions généreuses et, à bien des égards, assez dangereuses. Tout devient possible dès lors que la culture consiste à exprimer ce que l'on est et pas à prétendre atteindre ce que l'on veut être. La conception relativiste de l'anthropologie lévi-straussienne se voit consacrée dans les discours, même si ce n'est pas sans démagogie et sans conserver des répartitions budgétaires structurellement identiques. Il n'empêche que, symboliquement, l'on passe d'une conception à l'autre de la culture, dans une expansion continue du concept à toutes les expressions collectives. Demeure, contenue en germe, l'idée de participation des intéressés, puisque la culture se trouve de plus en plus rapportée à l'expression de soi. Même si dans les faits, l'implication réelle reste limitée et se résoudra, quelques décennies plus tard, dans la consommation de produits et d'images, davantage que dans une démarche d'appropriation par la création collective, il n'empêche que la désacralisation et la déhiérarchisation de la culture savante y trouvent leurs sources.

Le musée doit alors devenir un instrument de développement de l'individu et de sa communauté en se mettant au service des projets des acteurs locaux. La théorisation des écomusées va élargir la portée du musée, d'une collection enfermée dans un lieu à l'ensemble d'un territoire, et prétendre moins s'adresser à un public qu'à exprimer l'action d'une population. On connaît la fameuse formule « un écomusée n'a pas de visiteurs, il a des habitants », qui résume la chose. Les études de publics n'y sont donc pas nécessaires, puisque les usagers sont, théoriquement, en quelque sorte les concepteurs. Ce sont aussi les techniques et les savoirs qui s'en trouvent changés, puisque la communauté rassemblée doit pouvoir y inventer non seulement un discours, mais jusqu'à une muséographie qui lui corresponde. Les professionnels sont cantonnés au service de la communauté : « Ceux-ci ne peuvent qu'aider à l'établissement du processus maïeutique de décisions et ensuite à la mise en forme et en œuvre des décisions prises »⁸. Les premières divergences porteront justement sur ce point emblématique, Georges-Henri Rivière donnant le dernier mot aux scientifiques et aux spécialistes, tandis qu'Hugues de Varine pousse la logique à son terme, pour viser à l'expression d'une véritable culture populaire. L'objectif est de faire se développer une conscience critique communautaire. L'écomusée est « fabriqué constamment par les gens qui y vivent », indique ce dernier. Pour éviter la main basse d'une faction sur l'institution, un comité des usagers est mis en place.

L'utopie est généreuse. Elle suppose l'expression démocratique et une communauté constituée d'acteurs éclairés qui entendent mettre en avant l'analyse du passé au service d'un développement intelligent vers l'avenir. Il ne fait pas de doute, pour Hugues de Varine, et sa foi en l'Homme y transparait, que l'initiative populaire tendra vers le meilleur. Mais l'expression populaire peut être différente, d'autant que l'idéologie de l'époque flatte la revalorisation des origines. Le folklore va se trouver cristallisé dans une glorification de l'identité qui se fige dans un identitarisme, c'est-à-dire une identité conçue comme une donnée, stable et rigide⁹. L'enfermement dans une vision passéiste et nostalgique peut ensuite se développer en toute bonne conscience, légitimée par l'idéalisation des cultures populaires, consi-

⁸ H. DE VARINE, « L'écomusée » (1978), publié dans *Vagues...*, *op. cit.*, p. 458.

⁹ S. CHAUMIER, « L'identité un concept embarrassant », *Culture & Musées*, n° 6 : Nouveaux musées de sociétés et de civilisations (dir. J. EIDELMAN), décembre 2005, p. 21-42.

dérées comme d'égale dignité avec la culture émancipatrice, désormais taxée de bourgeoise. Il n'est pas anodin de constater que les conceptions portées par cette nouvelle gauche des années soixante-dix va retrouver, sans le savoir, les éléments les plus réactionnaires de la droite d'antan, que Barrès a si bien incarné. La mise en garde de Julien Benda contre cette pensée cloisonnante n'aura pas été entendue¹⁰. L'émancipation par la culture est troquée pour la différence culturelle. Les investissements associatifs d'expression d'une identité régionaliste vont se manifester, pour le meilleur et pour le pire. De véritables engouements conduisent des parties de population à être véritablement acteur de leur culture, et à inaugurer musées et expositions. Les réalisations seront nombreuses qui, de l'Ecomusée d'Alsace au Puy-du-Fou, pour les plus emblématiques, attestent d'une vitalité collective¹¹. Les années quatre-vingt démontrent que le musée est populaire par les multiples exemples d'autoréalisation. Les musées d'identité, mis en œuvre par des associations de bénévoles, deviennent de loin les plus nombreux, même s'ils ne sont pas souvent reconnus par la Direction des musées de France.

Les dangers de la participation

Si la mise en œuvre d'expositions par des collectifs de non-professionnels, dans une logique d'expression identitaire, semble quelque peu s'épuiser depuis dix ans en France, des problématiques semblables s'expriment sous d'autres horizons. Ainsi, les peuples autochtones d'Amérique du Nord revendiquent le droit de réaliser et gérer les présentations de leur culture d'appartenance. Une même logique communautariste guette, avec les mêmes risques de construction d'un discours plus mythologique que scientifique. La légitimité accordée à une parole sous prétexte qu'elle s'origine dans des appartenances ancestrales ou qu'elle porte l'héritage d'un monde est toujours politiquement risquée, si ce n'est suspecte. Elle est susceptible de toutes les dérives et de toutes les régressions. L'appartenance peut-elle être un justificatif en dernière instance ? Même si elle est « politiquement correcte », on ne peut qu'être circonspect envers la démarche de l'Unesco, qui, sous prétexte de reconnaissance et de diversité culturelle, entend aider à préserver les coutumes comme des patrimoines immatériels, en renonçant par avance à tout jugement de valeur *a priori*. Si les intéressés gardent le dernier mot sur la valeur et le caractère culturel, donc patrimonial, de leurs croyances et de leurs pratiques, la réhabilitation et la justification de tout ce qui était considéré jusque-là comme obscurantisme par les Lumières est envisageable¹². C'est cette voie que la démarche de revalorisation des cultures au sens anthropologique du terme et de légitimation donnée *a priori* à leurs acteurs a rendue possible.

Pour se prémunir des risques d'« ethno-stalgisme » et de toute menace d'enfermement passéiste, les musées de société, qui se sont développés et fortement profession-

10 J. BENDA, *La Trahison des clercs*, Paris, Grasset, 1927.

11 J.-C. MARTIN, Ch. SUAUD, *Le Puy du Fou, en Vendée. L'Histoire mise en scène*, Paris, L'Harmattan, 1996.

12 Z. STERNHELL, *Les Anti-Lumières. Du XVIII^e siècle à la Guerre froide*, Paris, Fayard, 2006.

nalises depuis vingt-cinq ans, ont dû retrouver le sens de l'action culturelle. C'est ce que la nouvelle muséologie a tenté de théoriser, tout en demeurant prisonnière de deux exigences contradictoires, un *double blind* difficile à dépasser et à résoudre positivement. L'exigence de démocratisation culturelle se trouve en contradiction avec la démocratie culturelle dès lors que celle-ci est synonyme d'expression de soi. Redonner la parole aux intéressés ne veut pas dire leur donner toute la parole. Des conflits nombreux sont remarqués quand un message est vécu par les uns comme imposition et dépossession, et par les autres comme risque de mystification¹³. Travailler pour les populations, au sens premier du terme, c'est-à-dire pour elles et non par elles, suppose d'arriver à le faire avec elles en trouvant un terrain de partage. Les différences de culture d'appartenance entre les professionnels et les populations impliquées conduisent souvent à un renoncement et à une action en solo, à faire sans elles. Celles-ci s'avèrent alors peu concernées, et peu présentes parmi les publics fréquentant le lieu. Dès lors, le musée professionnel travaille pour d'autres, et notamment pour ceux qui apparaissent comme de nouvelles cibles de clientèles, à savoir les publics de passages, les touristes.

Très peu de lieux parviennent à développer une action culturelle véritable (hormis avec les publics scolaires et plus largement avec tous les publics captifs), qui suppose une implication volontaire pour conduire à une acculturation des intéressés. Le travail avec les associations locales s'avère souvent complexe et représente une démarche problématique et laborieuse dans le modèle français. Des systèmes parallèles se développent, avec d'un côté le milieu muséal bénévole et de l'autre le milieu professionnel, et trop peu de points de convergences. Les associations d'amis de musées, pourtant le plus souvent dociles et dévouées, sont source de conflit dès que le territoire des uns et des autres n'est pas clairement identifié¹⁴. L'assistance aux petits musées de territoire, si elle existe dans les conservations départementales les plus opérationnelles, demeure rare en regard du nombre qui pourrait s'avérer concerné. La Conservation du patrimoine de l'Isère, et plus particulièrement le travail de Jean-Claude Duclos au Musée dauphinois sur une série d'expositions réalisées en partenariat avec des associations, s'avère remarquable tant par la qualité que par la rareté. L'écomusée de Fresnes se trouve également dans cette dynamique. Mais il faut reconnaître que la muséologie participative fait plutôt figure d'exception, tant elle semble un sacerdoce. Quand les limites des responsabilités de chacun sont clairement tracées et que l'institution ne laisse pas croire qu'elle sera l'instrument de l'expression d'un groupe, les collaborations sont possibles. Elles ne s'avèrent ni faciles ni toujours concluantes pour tous. Les intéressés peuvent se sentir trahis dès lors qu'ils ne se reconnaissent pas entièrement dans le résultat.

13 S. CHAUMIER, *Des musées en quête d'identité. Écomusée versus technomusée*, Paris, L'Harmattan, coll. « Nouvelles Études anthropologiques », 2003.

14 *La Lettre de L'Occim*, n° 75 : Les Amis de musées, mai-juin 2001.

L'évaluation comme forme de participation

La question des cultures d'appartenance, c'est-à-dire les codes et les valeurs, les représentations des objectifs et des fonctions de l'institution muséale, s'avère centrale pour cette problématique participative. Point d'achoppement récurrent des volontés de collaborations, ce sont aussi les questions qui intéressent la sociologie des publics, pour rendre plus opérante les muséographies mises en œuvre. Ce n'est pas un hasard si la question de la réception et de la nécessité de développer des médiations adaptées aux visiteurs est née de cette compréhension de l'hétérogénéité des publics. L'évaluation muséale va se déployer pour prendre en compte la diversité des situations et permettre une plus grande efficacité de l'institution et des messages qu'elle entend délivrer. Le public est invité à faire entendre sa voix, à participer d'une certaine manière, pour que le concepteur de l'exposition puisse mieux appréhender ses interlocuteurs. S'il s'agit d'éviter un « dialogue de sourds », où l'on parle sans se faire entendre, il n'est pas question de renoncer à ce que l'on a à dire, mais simplement de trouver les mots pour le dire. C'est dans ce sens d'ailleurs qu'il faut lire Bourdieu quand il parle de culture et d'habitus, et non comme une reconnaissance d'un enfermement de chacun dans ses catégories d'appartenance. Si l'on démystifie l'idée malrusienne d'accessibilité *a priori* aux savoirs, par simple ouverture des institutions ou mises à disposition des œuvres à tous, c'est pour mieux mettre en œuvre des moyens efficaces de démocratisation réelle. Bourdieu ne renonce pas à élever les masses vers la culture savante, il dénonce seulement les moyens qui sont mis en œuvre dans ce dessein – à contre-courant, puisqu'il s'exprime à une époque où il s'agit plutôt de permettre à tous de rendre leur parole légitime.

Différence essentielle, si l'évaluation vise à mieux comprendre les publics pour leur donner les moyens d'accéder à des contenus, et ceci en les adaptant pour conduire à une progression dans les connaissances, le marketing se trouve, lui, du côté de l'addition des demandes pour mieux y répondre. La ligne de partage n'est pas toujours aisée, mais il convient de la tracer. Les techniques d'évaluation et le marketing, si elles semblent procéder d'un même ressort, proviennent en réalité de logiques et de conceptions diamétralement opposées, comme le rappellent bien Joëlle Le Marec et Sophie Deshayes. « Si les attentes des visiteurs sont étudiées, ce n'est pas pour les satisfaire, mais pour agir sur elles », précisent les auteurs¹⁵. L'écoute des publics s'inscrit dans la filiation de la prise en compte de la distanciation critique liée à l'espace public, telle qu'elle s'est élaborée au XVIII^e siècle avec les Lumières, et dans celle des apports de l'épistémologie des sciences – non comme une résultante du marketing. Le problème des techniques d'adaptation aux besoins des publics est de devancer les désirs, mais aussi de se conformer à des attentes, et ce faisant de les normer. Il a pourtant été démontré que cette logique de l'offre répondant aux besoins était biaisée¹⁶. Maria Cardinal se rebelle contre cette idée : « Le public ne

15 J. LE MAREC, S. DESHAYES, « Évaluation, marketing et muséologie », *Publics & Musées*, n° 11-12 : Marketing et musées, janvier 1997.

16 P. BOURDIEU note que « l'idéologie des "besoins culturels" [qui] conduit certains à tenir les opinions ou les préférences effectivement exprimées et effectivement recueillies par les enquêtes d'opinion ou de consommation culturelle pour des aspirations authentiques, en oubliant les conditionnements économiques

peut pas être une cible. La cible doit être la culture. C'est comme un viol de penser public-cible. C'est pas vrai. [...] C'est le contraire. Il faudrait faire en sorte que pour le public, sa cible soit la culture»¹⁷. C'est dans ce sens que l'évaluation peut aider à rencontrer véritablement les publics, en les associant pour les impliquer et mieux les comprendre.

L'évaluation préalable est un outil essentiel dans cette visée de collaboration. La démarche demeure en deçà de la muséographie participative, dans la mesure où elle n'est qu'une étape : le public n'est pas associé à la réalisation concrète, mais il est pris en compte à l'origine du projet. Les formes d'évaluation préalable vont apporter des éléments aux concepteurs d'exposition pour appréhender la réception, par des publics, d'un sujet donné. Au même titre que les informations scientifiques, les apports de l'évaluation permettent de nourrir la réflexion de celui qui s'attelle à traiter d'un thème. Il s'agit de déterminer des questionnements, des centres d'intérêt, des connaissances, des références et des représentations sociales, mais éventuellement aussi des liens entre le sujet et l'histoire de vie de personnes interrogées, ce qui va permettre d'humaniser le propos, en partant de vécus particuliers, et de conduire à une approche contextualisée. Les subjectivités apportent des dimensions qualitatives souvent riches d'enseignement. La Cité des sciences et de l'industrie a produit ainsi plusieurs études en amont des expositions. La réalisation d'évaluation a aussi des effets induits par la sensibilisation qu'elle produit, malgré elle, au thème et à la démarche institutionnelle. C'est en quelque sorte un moyen d'action culturelle qui s'ignore, mais qui peut être tout aussi efficace que bien d'autres moyens plus prosélytes. Autre façon de solliciter une participation de la part de potentiels visiteurs, le regard sur l'exposition à venir est ensuite nécessairement différent. Cette prise en compte par l'évaluation dénote pour le public d'une reconnaissance. Ce « déjà-là du public », pour citer Joëlle Le Marec, est à la fois reconnaissance et production de connaissance.

Le comité des publics, qui semble avoir retrouvé quelques faveurs actuellement, suppose de mettre en place un groupe de ressources apportant son regard sur les actions envisagées ou entreprises par le musée. Constitué de visiteurs fidèles ou non, il se réunit régulièrement pour être confronté à des propositions sur lesquelles il se prononce. Certains théâtres en ont exploré les formes, ainsi Jean Dasté à la Comédie de Saint-Étienne avait mis en place un tel comité de spectateurs¹⁸. S'il est trop tôt pour tirer des enseignements des quelques expérimentations en cours, il est à craindre que l'on ne retombe assez vite sur les ornières signalées plus haut

et sociaux qui déterminent ces opinions ou ces consommations et les conditions économiques ou sociales qui peuvent rendre possible un autre type d'opinions ou de consommations, bref en sanctionnant, faute d'en énoncer ou d'en dénoncer la cause, la division de la société entre ceux qui éprouvent des "besoins culturels" et ceux qui sont privés de cette privation. [...]. Il s'ensuit d'une part que, à la différence des besoins "primaires", le "besoin culturel" comme besoin cultivé s'accroît à mesure qu'il s'assouvit, puisque chaque nouvelle appropriation tend à renforcer la maîtrise des instruments d'appropriation; et, d'autre part, que la conscience de la privation décroît à mesure que croît la privation, les plus complètement dépossédés des moyens d'appropriation des œuvres d'art étant les plus complètement dépossédés de la conscience de cette dépossession» (*L'Amour de l'art*, Paris, Minuit, 1969, p. 156-157).

17 M. CARDINAL, in A. VIEL et C. DE GUISE (dir.), *Muséo-sédution, muséo-réflexion*, Québec, musée de la Civilisation et Service canadien des parcs, 1992.

18 Expérience réitérée autrement et plus récemment par le Théâtre national de la Colline.

à propos des muséologies participatives, avec des conflits de territoire dès que le comité prendra son rôle trop au sérieux et qu'il s'avisera de conseiller les professionnels. Mais il est possible aussi que s'inventent là de nouvelles pratiques muséales. La démocratie participative devenant une sorte de leitmotiv qui devra se charger de sens si on ne veut pas en faire seulement un vocable à la mode.

La participation par la sollicitation

Dans un tout autre registre, des expériences intéressantes ont été conduites par des collectifs de plasticiens pour associer une population aux formes de l'exposition. Des installations d'arts contemporains invitent ainsi couramment le visiteur à poursuivre, prolonger, voire achever un travail laissé en suspens. Cette idée du destinataire invité à parachever le travail du créateur est une des modalités de l'« esthétique relationnelle »¹⁹, qui se déploie sur tous les registres possibles de l'interactivité entre publics et artistes. Toutefois il s'agit davantage d'une démarche de création d'une œuvre, et plus rarement de travailler sur l'ensemble d'une exposition. C'était le cas de Thomas Hirschhorn qui installa un campement dans les banlieues d'Aubervilliers en 2004 pour y réaliser le musée précaire d'Albinet et y inviter les résidants à produire collectivement une exposition²⁰. Quoique l'on puisse penser du résultat d'un point de vue qualitatif, l'expérimentation artistique cherche à s'allier avec la volonté d'insérer l'art dans un contexte social. Il s'agit de faire avec l'habitant et de produire des formes novatrices. La démarche du collectif Laboratoire pour un avenir incertain, présenté à l'exposition *La Force de l'art* était du même type. Plus conventionnelles, mais résultant d'une volonté participative, on peut mentionner toutes les invitations à déposer un objet qui viendra prendre sens dans un tout et construire au final une exposition. Cela a été le cas du Grenier du siècle, à Lu-Nantes, avant que les objets ne soient enfouis en signe de témoignages pour les archéologues du futur²¹ – exposition éphémère qui est réalisable dans la mesure où il s'agit d'une exposition d'objets davantage que de discours. Pensons également aux expositions constituées par les dons des visiteurs. Ce fut la démarche du musée du Temps de Besançon pour une exposition sur le rapport au temps de ses visiteurs.

Il faut enfin dire un mot des nouvelles technologies qui constituent une façon novatrice d'impliquer une communauté de visiteurs réels ou potentiels. Les forums de discussions sur les sites de musée, comme dans les interactifs d'exposition, peuvent être un outil pour la prise de parole et servir le dialogue avec et entre les visiteurs. Il est possible de l'imaginer comme prolongement à la visite, pour tenir informé et faire réagir sur les suites d'une exposition. Il faut, bien entendu, que celle-ci soit suffisamment forte et implicite pour que le visiteur soit motivé à poursuivre son investisse-

19 N. BOURRIAUD, *L'Esthétique relationnelle*, Dijon, Les Presses du réel, 1998.

20 T. HIRSCHHORN, *Musée précaire d'Albinet. Quartier du Landy, Aubervilliers, 2004*, Paris, Éditions Xavier Barral, 2005.

21 H.-P. JEUDY, *La Machinerie patrimoniale*, Paris, Sens et Tonka, 2001, p. 67.

ment dans le temps. Encore trop peu utilisées dans ce sens, les nouvelles technologies pourraient pourtant affirmer le caractère indiscutable du « musée forum »²² à se déployer comme lieu de débat, sans prendre les risques de la prise de position dans l'exposition elle-même. Il est dommage que les interactifs le soient si peu souvent en réalité, et qu'ils ne permettent que rarement aux visiteurs de poser des questions. Enfin, on peut imaginer que ce soit une véritable démarche de conception d'exposition qui puisse être mise ainsi en forme au moyen d'un rassemblement virtuel avant que de devenir réel. Ces expérimentations demeurent à actualiser.

La participation, renouvellement de l'action culturelle

Pour conclure, nous pouvons reconnaître que l'idéal de la muséographie se tient sur un fil ténu. Elle est partagée entre l'exigence de vulgarisation des connaissances pour une démocratisation des contenus et la nécessaire mise à niveau des visiteurs pour être compris. Il n'est pas simple de ne pas s'enfermer dans un égotisme de spécialiste. Les concepteurs ayant travaillé de longs mois sur un sujet se vivent le plus souvent en décalage avec des visiteurs qui ne consacreront en moyenne qu'une heure et demie à leur visite. L'autre écueil qui guette le concepteur est de banaliser un sujet au point d'en faire un propos si digeste qu'il en est rendu insipide. La marchandisation de produits faciles à consommer, qui ne font que nourrir les stéréotypes du visiteur, ne constitue pas une recette de réussite pour une institution culturelle. Les publics ne sont d'ailleurs pas dupes et s'avèrent peu enclins à encourager cette démission. Les projets qui parviennent à se tenir à l'écart de ces deux écueils sont rares et ils nécessitent souvent d'associer le visiteur comme acteur de la production de l'exposition, notamment au travers de l'évaluation. Non pas en lui donnant de manière démagogique le dernier mot, mais en le considérant comme un partenaire à part entière et comme une ressource pour imaginer avec lui des solutions innovantes. Ainsi la conception de l'exposition peut-elle explorer une des formes de l'action culturelle, celle d'agir avec les intéressés et pas seulement pour eux, gage très certainement d'une plus grande efficacité dans la sensibilisation au thème.

Rares sont encore les expériences qui associent les futurs usagers, et plus largement la population, à la démarche de conception, mais il ne faut pas oublier que le public est, quoi qu'il en soit, toujours acteur et jamais passif dans l'appropriation des formes qui lui sont soumises. Les études de la réception montrent une grande variabilité des positions et des discours pour une même exposition. En avoir conscience et savoir les écouter est déjà la marque d'une forme de muséologie participative, puisque chaque visiteur y est reconnu dans sa subjectivité. C'est toujours le visiteur qui finit l'exposition par la lecture qu'il en fait et par les manières dont il se l'approprie. Comprendre que le visiteur est toujours acteur quelque part, c'est déjà lui reconnaître une existence d'auteur. La démarche du concepteur en est déjà différente.

22 P. RASSE, *Les Musées à la lumière de l'espace public*, Paris, L'Harmattan, 1999.