

Oser, n'est-ce pas diviser ?

Exposer, ce serait oser. Cette question engage à des réponses complexes, car tout dépend où se trouve placé le défi et le terrain de l'expérimentation, de la prise de risque. Il semble que la France soit plutôt timide dans sa démarche en général, et que si l'exposition ose, elle le fait davantage sur le terrain de la scénographie, ou pour être plus exact de l'expographie, que sur celui de la muséographie, c'est-à-dire des contenus. Bien sûr les deux dimensions peuvent et sont souvent liées, mais néanmoins, si des propositions originales sont plus fréquentes dans le domaine de la forme¹, ce qui n'est pas nécessairement gratuit - même si cela peut l'être parfois - en revanche la prise de risque sur les contenus est moins répandue. Je tournerais donc davantage mes réflexions vers ce point.

Impossible d'abord ce thème sans penser au moins à deux références. Celle obligée, est évidemment la définition de l'exposition par Jacques Hainard, qui énonce :

« Exposer, c'est troubler l'harmonie.

Exposer, c'est déranger le visiteur dans son confort intellectuel.

Exposer, c'est susciter des émotions, des colères, des envies d'en savoir plus.

Exposer, c'est construire un discours spécifique au musée, fait d'objets, de textes et d'iconographie.

Exposer, c'est mettre les objets au service d'un propos théorique, d'un discours ou d'une histoire et non l'inverse.

Exposer, c'est suggérer l'essentiel à travers la distance critique, marquée d'humour, d'ironie et de dérision.

Exposer, c'est lutter contre les idées reçues, les stéréotypes et la bêtise.

Exposer, c'est vivre intensément une expérience collective. » Musée d'Ethnologie de Neuchâtel (MEN).

L'autre référence, c'est Tilden et son concept de centre d'interprétation, dont on ne rappelle sans doute pas assez qu'il comporte un point de définition essentiel, et souvent oublié en France : « l'interprétation cherche à provoquer plus qu'à instruire » écrit Tilden. Ceci ne sous-entend pas que l'on provoque gratuitement, mais que c'est la réaction qui suscite la réflexion. C'est parce que l'on est surpris, choqué, saisi, interpellé que l'on affûte ces arguments, c'est ce qui se passe quand on discute ou quand on lit, alors qu'un contenu déversé comme une leçon peut nous intéresser, mais le plus souvent glisse sur nous sans nous atteindre.

Ces deux définitions sont réjouissantes, sont-elles pour autant suivie d'effets dans la pratique ? Il n'est pas anodin qu'elles émanent de deux institutions qui ne sont pas en France, mais au Québec et en Suisse, et qui plus est à la marge du musée, c'est-à-dire de parc Canada et d'un musée d'ethnologie pour le moins atypique y compris dans sa catégorie... De plus, ces définitions ne sont pas récentes, quelles sont les démarches équivalentes en France ? Il faut sans doute donner diverses raisons à la prudence manifeste que l'on constate.

¹ - Et l'on pourra se reporter au catalogue de l'exposition présentée par Christine Desmoulin au pavillon de l'Arsenal sur les *Scénographies d'architecte*, en 2006. Voir également *Exposition François Confino scénographe*, Norma éditions, 2005. Sur la relation scénographe- muséographe voir « Qu'est-ce qu'un muséographe ? », en collaboration avec Agnès Levillain, *La Lettre de l'OCIM*, n°107, septembre 2006, p.13-18.

D'une part, du fait des autorités de tutelle. En effet, les représentations communes du musée en font un lieu de référence, qui implique un caractère officiel et légitime, donc un contenu comme fixé dans le marbre (même si pour les expositions temporaires, les latitudes d'expérimentations sont plus grandes). Ainsi ne faut-il pas s'étonner que les productions issues du spectacle vivant soient souvent plus impertinentes que ce que s'autorise les expositions. La légitimité attribuée au musée est plus grande parce qu'il est considéré comme le lieu d'imposition d'un discours officiel, ce que l'on ne prête pas au théâtre. Les élus sont soucieux de ce qui est dit dans l'institution, davantage que dans d'autres cénacles. Encore une fois, ceci est très lié à la France, et à l'histoire du musée comme lieu d'exemplarité depuis la Révolution française, que Dominique Poulot ou Bernard Deloche ont bien explicité. Où serait-il possible de proposer des rapprochements tels que ceux présentés au MEN sans produire un scandale public ?²

Le second pôle, qui garantit un discours un peu lisse, résulte des scientifiques. Ceux-ci ont souvent des difficultés avec les processus de vulgarisation, surtout quand il s'agit de jouer sur la métaphore, l'allusion, le clin d'œil, le symbole... Or, mettre en exposition, n'est-ce pas d'abord savoir manier ces registres ? Sinon les livres sont plus efficaces... La muséologie d'idées ou la muséologie de la rupture passent par cette mise en abîme qui convoque la métaphore, ce que s'interdit la muséologie d'objets...

Mais la retenue la plus conséquente envers la prise de risque semble émaner des concepteurs eux-mêmes qui s'adonnent souvent à une autocensure qui va bien au-delà de ce qui leur est réclamé. Et ceci n'est pas dû qu'à des pressions résultant de financements éventuels de l'exposition, qu'ils soient publics ou privés. À devenir spécialiste d'un objet à exposer, les concepteurs se permettent des impertinences qui leur paraissent des tremblements de terre alors qu'elles passeront totalement inaperçues pour le public. Combien de fois a-t-on constaté ce phénomène dans des visites guidées où les concepteurs de l'expo attirent le regard sur une originalité où une impertinence qu'ils sont à peu près les seuls à voir ?!

Ceci est d'autant plus vrai que l'on est proche de l'institution dans ce qu'elle a de plus légitime, à savoir le musée des Beaux arts et ceci s'estompe plus on prend de la distance avec le lieu considéré comme emblématique de l'idée de musée.

Il y a bien sur des exceptions à cette généralisation, et l'on a vu des expositions à thèses au sens fort se tenir dans des musées de Beaux-arts, expositions du reste les plus marquantes et les plus mémorables, celles de Régis Michel au Louvre, celles de Jean Clair... Toutefois ce type d'exposition demeure relativement rare au regard du nombre d'expositions présentées chaque année en France. Plus souvent, les expositions visent le consensuel et ne prennent guère parti, quand elles ne sont pas tout simplement hagiographiques (telles les grandes expositions sur les hommes illustres).

Soutenir une thèse, au sens fort, cela pose des questions épistémologiques, car le musée n'est-il pas assimilé au lieu de la vérité, et donc de la neutralité, de l'objectivité ? S'il doit être la référence, il se doit d'exclure des prises de positions partisans. Même si l'on n'est pas sans savoir combien cette objectivité est en réalité mythique, et qu'il y a toujours positionnement, c'est souvent par une occultation que l'on fait croire à un discours de vérité.

² - Référence à l'exposition permanente du MEN, 2005, où l'on voit dans une même vitrine crucifix et sex-toys.

Peut-être on peut réinstaurer à cet égard une distinction entre l'exposition permanente et l'exposition temporaire. Car ce qui est davantage possible dans cette dernière paraît plus difficile dans une De la même façon, on trouve des installations impertinentes quand une démarche d'art contemporain se fait au sein d'un musée. L'intervention de l'artiste peut alors paraître iconoclaste, violente, acceptable parce que provisoire. Si le pari et la prise de risque sont partagés, c'est malgré tout l'artiste qui ose en s'exposant plus que l'institution. Démarche du reste rare. L'intervention de M Chat au musée des beaux-arts d'Orléans dernièrement est la résultante d'un installation globale sur l'ensemble de la cité, décidée d'abord par la municipalité. Il fallait oser l'accrochage et peut être qu'au-delà du caractère ludique de la chose, certains parviennent à comprendre ce que cela signifie.

Avec cet exemple, se pose une question déontologique : peut-on tout faire avec des collections ? Est-il envisageable de donner carte blanche à un artiste dans une exposition pour interagir avec d'autres œuvres ou avec des objets de collections ? L'exemple du collectif d'artistes *Farine orpheline cherche ailleurs meilleur* qui réalise, au musée des cultures populaires de Trois-Rivières au Québec³, des œuvres à partir des collections d'arts et traditions populaires peut faire réfléchir. Certains y verront une salutaire désacralisation des collections quand d'autres le comprendront comme un sacrilège. Il n'est pas anodin que nous ayons là des objets de collections issus de musées actuellement dévalorisés socialement. Cela serait-il possible de jouer le jeu avec d'autres collections ? Cela serait-il souhaitable ? Nous entrons dans d'autres problématiques, mais qui posent la question des limites, ici de la confiance accordée à un artiste.

Quand le concepteur ne délègue pas son pouvoir d'agitation, mais qu'il l'assume, les choses sont, semble-t-il, plus délicates encore. Sans doute, le centre d'interprétation parce qu'il n'a pas de collections sacralisées est le plus à même de se permettre des explorations aventureuses.

Car d'autres lieux, qui ne sont pas liés directement à la légitimité historique attachée aux beaux-arts, pourraient être moins prudents. Et l'on pense aux musées liés à l'ethnologie. Or, ils sont symptomatiques de cette incapacité à défendre une vision particulière, et surtout à mettre le doigt sur des sujets qui fâchent. Il est pourtant de bon ton de dire que le musée doit s'ouvrir aux problématiques contemporaines, cependant, dès qu'il s'agit de le faire, on constate un évitement du sujet et un lissage des aspérités pour fabriquer une vision consensuelle.

Ainsi les musées d'ethnologie ne sont pas plus téméraires que les autres. Que ce soit le musée de Bretagne, qui malgré sa superbe mise en valeur des collections, s'effondre dès que l'on arrive aux questions contemporaines : quid des problèmes de pollution en Bretagne par exemple ? La même chose est avérée au musée d'Aquitaine, au musée Basque, pour prendre des exemples de musées récemment rénovés. Et les écomusées ne sont pas en reste sur la prudence, alors qu'ils revendiquent de traiter les problématiques actuelles.

Octave Debary a dévoilé ce que l'exposition occultait pour ce qui concerne l'Ecomusée du Creusot - Montceau-les-Mines, ce qui lui vaut des reproches acides de tous les acteurs locaux⁴. J'ai constaté la même chose à St Etienne ou à Roubaix⁵. Ce musée d'art et d'industrie, par exemple, s'il est osé et génial pour le pari architectural, ne traite absolument pas des sujets sensibles, qui intéressent

³ - Voir Noémie Drouguet, <http://www.ceroart.org/numero1/txt1/articles/artdrouguet.html>

⁴ - Octave Debary, *La Fin du Creusot ou l'art d'accueillir les restes*, Editions du Comité des Travaux historiques et scientifiques, 2002.

⁵ - Serge Chaumier, « Le Retour de l'esthétique, baume de la mémoire ouvrière », in *Musées : on rénove !, Art § Fact*, numéro coordonné par André Gob, Revue de l'Université de Liège, n°22, 2003.

justement les visiteurs (conditions de vie des ouvriers, lutte syndicale et politique, transformation de l'espace urbain par le développement industriel puis par la déprise, etc.). Les choses sont traitées selon une logique de musée d'art où de beaux objets font disparaître les questionnements susceptibles de diviser. C'est l'option prise par la plupart des musées d'ethnologie aujourd'hui dans leur projet de rénovation, et dont le quai Branly est évidemment le parangon.

Les musées de science sont dans la même position quand il s'agit de parler des OGM, du nucléaire etc. La chose est peut être plus abordable pour eux dans la mesure où ils peuvent donner, ou faire semblant de donner, la parole à des parties aux vues opposées, différentes, divergentes... Ils sont dans ce sens davantage dans la logique de l'interprétation. (Même s'ils peuvent aussi faire semblant d'oser, en prenant le risque d'un sujet peu facile, ainsi la sexualité à la Cité des Sciences, et proposer finalement une exposition *Titeuf* qui vient entériner et consolider un discours convenu et attendu, et en cela participer à construire des normes, à valider le sens commun au détriment d'un discours surprenant).

La confrontation de points de vue contradictoires est beaucoup plus délicate à conduire dans le domaine de l'ethnologie ou de l'histoire, et il faudrait se demander pourquoi. En réalité, le musée lié aux questions d'identité sert à construire une vision consensuelle et à raffermir une homogénéité du corps social, pas à le diviser⁶. Ainsi l'exposition doit proposer une vision lisse et appuyer le bien fondée d'un être ensemble partagé, pas de l'inviter à se confronter. Dans ce sens, tous les discours sur le *musée forum*, censé traiter des problèmes contemporains et permettre un débat citoyen, que l'on a vu s'épancher dans les années 90, constituent une sorte de leurre généreux⁷. Le musée n'est guère un lieu de débat contrairement à ce que l'on affirme communément dans les PSC des institutions, mais bien plutôt un lieu de construction du consensus. Il s'agit d'aplanir les divergences, et se pose de ce fait la réalité d'un espace public muséal au sens habermasien d'un espace critique.

Tout va très bien tant que l'on va dans le sens de la pensée dominante. Ainsi, faire une exposition sur le rap ou le tag à Marseille ou ailleurs ne pose aucun problème car c'est très politiquement correct, en revanche si l'on descend dans l'arène pour poser des questions dérangeantes, alors la confrontation survient rapidement. Le musée Dauphinois a expérimenté ces approches contradictoires et les frictions ont été vives. Des factions sont même intervenues dans l'exposition *De mémoire d'immigrés* pour protester contre ce qui était perçu comme valorisation de la communauté maghrébine, alors que d'autres, les associations d'anciens harkis, ont protesté pour d'autres raisons. Tout cela a donné lieu à de nouvelles expositions, elles-mêmes faisant débat. Il faut reconnaître à Jean-Claude Duclos le courage de conduire un travail que bien peu entreprennent en France. S'y hasarder n'est pas de tout repos.

Car s'il y a peu de plaintes de visiteurs quand le musée affirme des choix de manière transparente, les réactions peuvent être très vives dès que l'on aborde des questions sensibles, même si le concepteur donne la parole aux uns et aux autres. Car il y a deux approches, celle du centre d'interprétation qui confronte des points de vue contradictoires pour conduire le visiteur à élaborer sa propre réflexion et celle qui consiste à défendre une thèse au risque de déplaire.

Le pari de provoquer ou de prendre à parti, de prendre parti, passe d'autant mieux qu'il résulte d'une véritable problématisation et pas d'une démarche gratuite de mise en représentation de l'institution,

⁶ - Serge Chaumier, « L'identité un concept embarrassant », in Nouveaux musées de sociétés et de civilisations, sous la direction de Jacqueline Eidelman, *Culture et Musées*, n°6, décembre 2005, p. 21-42

⁷ - Paul Rasse, *Les Musées à la lumière de l'espace public*, L'Harmattan, 1999.

dans une volonté de valorisation de soi par des effets de manches, pour flatter le regard au détriment du verbe. On parle beaucoup et de plus en plus de l'expérience du visiteur, mais celle-ci n'a de sens que quand elle correspond à une véritable expérimentation du contenu dont on traite.

Pour reprendre l'exemple du MEN, les expositions y sont des paris, au sens fort du terme, des démarches osées, mais dans lesquelles le contenu et le contenant se répondent de façon aussi originale que pertinente. Pensons à *Remise en Boite*, à *La Grande Illusion*, à *X*, à *Figures de l'artifice*...⁸

Ce qui est exceptionnel dans les expos du MEN, c'est que la spatialisation est en complète synergie avec la muséographie : la réflexion s'incarne. Il faudrait analyser *X. Spéculations sur l'imaginaire et l'interdit*, qui, à ce titre, est l'une des expositions les plus fortes sur le plan de l'audace scénographique. Le MEN ose à chaque fois sur des registres différents, pour mettre un poème en exposition comme dans *La Grande Illusion*, en se risquant à l'installation artistique, ou en parodiant une autre fois le sex-shop.

Dans l'exposition actuelle, *Figures de l'artifice*, c'est sur le plan conceptuel que la démarche est stupéfiante⁹. L'exposition est structurée autour du mythe de Dédale pour parler du rapport de l'homme à l'artifice, à la technique et à l'extension de soi, du corps, de sa démultiplication. La progression de la réflexion se fait sur un cheminement cohérent, qui suit le fil de l'histoire mythologique et questionne les réalités d'aujourd'hui. Le concepteur ose jusqu'à l'inversion du trompe-l'œil puisqu'une salle d'exposition devient une scène virtuelle incarnée, la métaphore de *Second live*. Ce qui n'a pas d'existence réelle et qui pourtant régit de plus en plus nos existences prend corps dans l'exposition. Évidemment, il faudrait montrer beaucoup d'images, et encore mieux visiter l'exposition pour rendre compte de tous les défis, et des prises de risque de la part de l'équipe de conception.

Comme souvent en Suisse, toutes ces expositions ne sont pas exemptes d'humour, ce qui constitue une autre forme de prise de risque sur lequel il conviendrait de s'interroger également. C'est là aussi un pari, puisque la forme de l'humour n'est pas ce qui est le mieux partagé. Jusqu'où peut-on aller, peut-on faire des canulars aux visiteurs comme le pratique souvent le muséum de Neuchâtel ? Là encore, cela questionne la représentation que l'on se donne et que l'on veut entretenir du musée, lieu de paroles légitimes ou lieu d'expérimentation et de création au même titre que d'autres espaces. Autant de questions qui demeurent ouvertes.

Serge Chaumier

**Professeur des universités, Directeur de l'IUT Denis Diderot (Université de Bourgogne),
Directeur du Centre de Recherche sur la Culture et les Musées (CRCM).**

*Cet article reprend le contenu d'une intervention réalisée lors des 14e rencontres du COMPA (Chartres)
« Concevoir, étudier et fabriquer une exposition », 3 et 4 décembre 2007.*

⁸ - « Cent ans d'ethnographie sur la colline de St Nicolas, 1904-2004 », sous la direction de Marc-Olivier Gonseth, Jacques Hainard, Roland Kaehr », MEN, 2005.

⁹ - Catalogue *Figures de l'artifice*, sous la direction de Marc-Olivier Gonseth, Yann Laville et Grégoire Mayor, Musée d'Ethnographie de Neuchâtel, 2007.