

Colloque Chemins d'accès

Cinquième rencontre des services d'action éducative des bibliothèques, musées, théâtres et archives.

Sur le chemin du patrimoine : l'artiste

Bibliothèque nationale de France, jeudi 29 novembre 2007

A. L'artiste et le patrimoine

1. Introduction

Thierry Dufrêne,

professeur d'histoire de l'art contemporain, Université de Paris X Nanterre, INHA

Le regard de l'artiste, ou la culture de la sensibilité

L'artiste dans le lieu patrimonial est-il autre chose qu'un éléphant dans un magasin de porcelaine, tels –disent certains– Daniel Buren comme chien dans un jeu de quilles au milieu de la cour du Palais-Royal, ou les bubons colorés d'Othoniel en guise de floraison Art nouveau sur une entrée de métro de Guimard ? Les futuristes ne voulaient-ils pas brûler les musées, et lorsque Godard fait visiter à ses personnages le Louvre dans *Bande à part*, n'est-ce pas pour établir un nouveau record de vitesse, ... pour en sortir ? Pour l'institution patrimoniale, l'artiste est-il le maillon faible qu'il faut exclure, sous peine de rupture de la chaîne de l'admiration ? C'est au sein de l'Académie que Philippe de Champaigne reprochait à Poussin sa mauvaise interprétation d'Eléazar et Rebecca. Poussin coupable d'avoir oublié les chameaux nécessaires à l'identification des personnages et au respect du texte biblique, patrimoine par excellence. Mais, voilà : en refusant l'héritage subi, l'artiste réinvente sa tradition, crée une autre chaîne d'admiration. Comme le montre bon nombre d'interventions, temporaires ou pérennes, d'artistes dans le patrimoine bâti ou les collections des musées, l'artiste désigne ce qu'il croit méconnu, souligne ses admirations, mais aussi affirme ses ruptures. Davantage même : il libère l'admiration : à son instar, le visiteur invente sa tradition, ce regard critique d'après le présent. Lorsque que dans son film *Où sont passés les chameaux ?*, l'artiste péruvienne Elsa Cayo fait jouer en costumes d'aujourd'hui les personnages de la Querelle des Anciens et des Modernes, elle prend la liberté de substituer l'image enregistrée à la peinture : Poussin est devenu son patrimoine, comme lorsque Oliveira filme la *Princesse de Clèves* et Rohmer *l'Astrée*. C'est cela, le regard de l'artiste : partir du présent. L'artiste ne transmet pas, il transpose, il interprète, bref, il fait de l'art vivant.

Le secret de fabrication

L'idée que l'artiste pourrait ou même devrait initier le public à sa manière de créer, et non pas seulement le mettre en face d'œuvres qu'il aurait produites, en le laissant s'en saisir à sa façon, repose sur des postulats et une tradition historique de l'art moderne qu'il convient de questionner. Le premier postulat est que pour bien jouir de l'œuvre, il faut non seulement la voir, mais en quelque sorte entrer dans son processus génétique, et de Paul Klee aux avatars de l'hôtel d'Albret pendant la Nuit blanche, une tendance existe en ce sens –approche génétique. Le second est inséparable de l'idée de l'art comme beauté exacte et précision maîtrisée qui fait de l'artiste un éducateur et un éclaircisseur, dont on peut reproduire avec profit les découvertes : ainsi de l'Art Construit –approche universaliste. Un troisième postulat repose sur la transmission par l'artiste de son expérience vécue de la création, dont on pourrait tirer des dispositions, voire des techniques comportementales qui favoriseraient la création de chacun –approche initiatique. Si ces approches, et quelques autres, ne vont pas sans utopie ou même sans leurre, faisant de la création une sorte de MacGuffin à la Hitchcock qui fait marcher le public, il n'en reste pas moins vrai que l'artiste est bien devenu aujourd'hui l'un des pôles actifs qui construisent le regard sur l'œuvre. Mais à condition de se souvenir que tout ce qu'il a voulu dire, c'est ce que l'œuvre a dit : elle a déjà vendu la mèche !

2. La place de l'artiste dans le Musée, la médiation culturelle

Delphine de Bethmann, responsable des activités pédagogiques du Musée de la musique,
Frédéric Denépoux, musicien

Intro

Présence de l'artiste dans les collections, utopie ou réalité.

Nous traiterons cette question en deux parties : le point de vue du service des activités culturelles du **Musée de la musique** qui programme les musiciens et celui de l'artiste qui terminera sa présentation par deux prestations musicales pédagogiques.

1/ Comment transformer un musée instrumental en un Musée de la musique ?

Petit rappel concernant la création du Musée en 1997 et son concept.

Le Musée de la musique est l'héritier du Musée instrumental créé en 1861 au conservatoire de la rue de Madrid. À l'origine, ce musée ne présentait que des instruments. La devise du Musée était à son ouverture « un Musée qui s'écoute » qui aborde la question de comment présenter la musique de manière vivante quand on expose des instruments derrière des vitrines ou sur des podiums.

Une des solutions fut de créer un espace de démonstration musicale intégré dans le parcours muséographique. Le podium est situé à mi-chemin dans la découverte du Musée. Une vingtaine d'assises sont prévues autour de cet espace qui a été traité acoustiquement ; les groupes s'installent devant, assis sur le sol. Le musicien est très proche du public.

Un parcours sonore a également été conçu pour accompagner la découverte des collections. Ce dispositif est gratuit et est proposé en deux langues : français/anglais avec une version ludique également bilingue pour les jeunes à partir de 7 ans. Il est complémentaire de la prestation du musicien.

2/ Quels artistes interviennent dans le Musée ?

Conteurs, comédiens et musiciens du Musée ont l'habitude d'intervenir dans les espaces du Musée.

Le cas du musicien intervenant dans les collections permanentes est le sujet de ce colloque.

Depuis l'ouverture du Musée, le service des activités culturelles programme des musiciens.

Celui-ci est présent 3 heures, matin et après-midi, sur le podium du Musée, pendant lesquelles il jouera pour tous les publics.

La rencontre avec le musicien est le temps fort de la découverte des collections, que le visiteur vienne en groupe ou en individuel, suivant une visite avec ou sans conférencier.

Le conférencier prend en considération le musicien dans son plan de visite et va passer environ 10 à 15 minutes devant ce musicien. Le conférencier fera la transition entre son discours et le musicien pour qu'il puisse illustrer musicalement les sujets abordés au cours de la visite. Il pourra travailler sur la notion d'écoute, de partage et de respect pendant ce moment privilégié. Cela permet également au conférencier de « respirer ». Cette halte musicale est aussi un moment de détente pour les jeunes publics à qui on demande une autre forme de concentration. Les prestations pédagogiques du musicien (mini concerts et explications) sont intégrées dans toutes les visites guidées des collections permanentes.

La majorité du public est très étonnée et demandeuse de ces rencontres musicales. Le public individuel peut rester plus d'une heure. Tous les publics sont touchés.

Pourtant, on assiste à des scènes étonnantes : le public écoutant le musicien, le casque audio sur les oreilles ou certains adultes énervés par ces nuisances sonores au motif qu'ils ne peuvent écouter tranquillement le parcours sonore.

Il est à souligner que certains instruments tels l'accordéon ou la trompette sont effectivement plus sonores que d'autres et gênent un peu la médiation des conférenciers.

Les objectifs de cette médiation artistique sont multiples.

L'intervention du musicien permet au public :

- d'écouter de la musique en direct,
- de découvrir un instrument,

- de comprendre les positions de jeu,
- de poser des questions sur la facture instrumentale ou sur le style musical,
- de comprendre qu'être musicien est un vrai métier,
- de partager une passion.

Le musicien intervient de trois autres manières :

- Visites en musique

Certaines visites dites « en musique » proposent aux écoles de musique et conservatoires de suivre un conférencier et un musicien pendant deux heures. Elles leur permettent de mieux connaître un instrument d'un point de vue de la facture instrumentale et du répertoire musical.

Six thèmes sont programmés sur demande : guitare, violon, flûte, hautbois, claviers et la voix.

- Visites-contes

La visite conte en musique est programmée pour les enfants de 4-11 ans et leur famille tous les dimanches après-midi. Il s'agit d'un duo entre un conteur et un musicien autour des musiques du monde. Parole et musique sont au service de l'imaginaire du conte, permettant de transporter l'auditoire à l'autre bout du monde.

- Concerts-promenades

Trois fois dans l'année, des concerts-promenades sont organisés dans le Musée. Autour d'une thématique donnée, trois ou quatre mini-concerts pédagogiques sont répartis dans tous les étages du musée, prônant l'alternance du jeu sur l'instrument et son histoire.

Des concerts-promenades ont été programmés autour du Brésil, du baroque, sur les fac-similés du Musée ou instruments des collections, autour des guitares du monde... en fonction des expositions temporaires ou des thématiques de la programmation de la salle des concerts de la Cité. Le public familial est très demandeur de ce genre d'événement culturel qui est inclus dans le prix d'entrée du Musée.

3/ Programmation et communication

- Programmation

Les musiciens sont recrutés pour leurs qualités musicales et sur leur capacité d'adaptation pédagogique face à un public très diversifié, du très jeune âge aux publics handicapés, du néophyte au mélomane...

Ils reçoivent une mini formation de médiation pour ceux qui le désirent et sont encadrés par une chargée de production.

Le fichier comprend 150 musiciens : 50 pratiquent un instrument extra-européen. Ces interventions musicales sont programmées en fonction des thématiques de visites. Certains musiciens jouent sur les fac-similés du Musée, ce qui permet de faire un lien plus approfondi avec les collections exposées et d'aborder la notion de conservation, de jouabilité des instruments... Nous travaillons sur la diversité des répertoires et sur l'adéquation du choix du musicien avec la programmation des visites thématiques.

Les musiciens sont présents du mardi au dimanche. Des duos de musiciens sont programmés pendant les petites vacances scolaires.

Ces prestations représentent le plus gros budget annuel du service après celui des conférenciers. Il est chaque année remis en question.

Un cas particulier

Une attention spécifique est donnée dans le cadre des conventions et des visites pour les handicapés. Certains musiciens sont particulièrement sensibles à la question du handicap et permettent aux publics malvoyants exceptionnellement de toucher leurs instruments. D'autres sont très désireux de sensibiliser les publics handicapés mentaux par leur musique.

- Communication

Des affiches annoncent ces prestations : à l'accueil de la Cité de la musique, à l'accueil du Musée et près du podium du musicien.

D'autre part, sur le site internet (www.cite-musique.fr), vous trouvez dans l'agenda, la liste des prestations des musiciens pour les deux mois à venir.

Des notes de programme sont éditées en ce qui concerne les concerts-promenades.

L'offre culturelle est présente dans les brochures de saison. Dans la présentation du Musée, on valorise la présence des musiciens.

Qui bénéficie de la présence de ces musiciens au Musée ?

Le Musée reçoit chaque année 120 000 personnes (en 2006) dont plus d'un tiers suivent des visites guidées.

Conclusion

Ces prestations musicales sont un des atouts du Musée et valorisent la découverte des collections permanentes.

Le public est fort demandeur de ces prestations très variées. C'est une des raisons pour lesquelles ils pourraient venir au Musée pour une seconde visite.

Un podium supplémentaire sera intégré au sein des collections « musiques du monde » dans le cadre du réaménagement des collections qui se terminera au printemps 2009.

Passons la parole au musicien...

Le musicien

Depuis l'ouverture du Musée, en 1997, Frédéric Denépoux intervient dans le Musée en tant que musicien. Il a d'ailleurs participé aux concerts-promenades, a accompagné musicalement les « visites en musique » mais il vient surtout aujourd'hui pour témoigner de l'importance du musicien jouant dans les collections.

Théorie 5'

Présentation du musicien

Jouer dans le musée – en face des collections de guitares – utilisation des fac-similés

Objectif de cette médiation

Lien avec le public et avec le personnel du musée : adaptation au public, questions et expériences vécues

Apport personnel

Pratique 5'

1^{er} cas devant des publics adultes ou de conservatoire.

2^e cas : devant des jeunes publics type maternelles.

3. La place des artistes aux Archives

Jacqueline Ursch, directrice des Archives départementales des Alpes-de-Haute-Provence,
Catherine Alias, comédienne,
Raymond Martinez, sculpteur-verrier.

Des plasticiens

Chaque année, les Archives départementales des Alpes-de-Haute-Provence accueillent dans leurs locaux une présence d'artiste : plasticien, photographe, céramiste ou sculpteur-verrier, une résidence d'artistes en quelque sorte. Pendant plusieurs mois, ils ont accès aux documents, aux travaux des archivistes, à leurs missions ; ils construisent leur approche personnelle des archives et s'exposent durant cette manifestation départementale en faveur de l'art contemporain : « L'art de mai ».

C'est offrir au public une autre vision des archives ; une vision qui n'est pas celle de l'historien, du généalogiste ou du citoyen venu chercher des preuves. Les artistes font accéder les documents d'archives au statut d'œuvre d'art. Car tous ont été touchés, émus, émerveillés par les archives, autant par leur aspect matériel, qu'il soit prestigieux ou modeste, leur ancienneté, leur rareté, que par leur contenu, mémoire conservée des hommes et des femmes de ce département.

Des comédiens

Les archives à voix haute, ont été créées dans les Alpes-de-Haute-Provence en octobre 1999 ; elles ont pour but de sensibiliser le public à la richesse du patrimoine écrit du département, de rendre vivant le document d'archives, accessible à tous sans les premières difficultés de l'apprentissage de la lecture de documents anciens. L'idée des lectures d'archives est née, aussi et surtout, pour *le goût de l'archive* : faire profiter le plus grand nombre de la saveur des manuscrits anciens, des émotions, parfois de l'admiration pour des beaux textes, mais aussi des situations dramatiques ou cocasses, bref de tout ce que l'on trouve dans les documents d'archives qui souvent résonnent encore de vérité.

Les *diseurs d'archives* sont des comédiens ou apprentis-comédiens ; ils « lisent » les documents d'archives, textes manuscrits ou imprimés, anciens, modernes ou même contemporains, pour faire entendre le texte ; mais surtout il les « disent » pour faire entendre une voix, celle de l'auteur du texte telle qu'on la devine à travers les mots. Pourtant ils ne « jouent » pas car ce serait mettre en scène le personnage qui écrit : or, les documents ont été écrits pour être lus et ne sont pas des répliques de théâtre.

Les *vedettes* des soirées lectures sont bien entendu les archives et les comédiens savent s'effacer pour mettre en valeur et en émotion ces « textes de peu », comme disait Michel Foucault.

4. Réflexions sur la pratique des diseurs d'archives de Digne-les-Bains

par Catherine Alias, diseuse d'Archives

Le parti pris de créer une relation entre les auditeurs et les textes qui privilégie le texte

Où que nous soyons, nous ne faisons pas exister les coulisses, les loges, les pendrillons, les découvertes... etc. Les diseurs sont là près du public. Ils sont à peine différents des spectateurs. Un œil averti verrait un soupçon de lenteur dans leur gestuelle. Les diseurs sont là, ils sourient aux habitués. Ils font un signe de connivence, etc. Leur présence est familière, non extraordinaire ou spectaculaire.

Pas d'entrée donc du diseur, ni de sorties, ni avant, ni pendant, ni après la lecture.

Pas de temps mort entre les textes afin d'éviter les applaudissements après chaque texte. Quelques déplacements qui coulent de source en fonction des thèmes et de la distribution des textes.

La directrice des Archives maintient encore son rôle d'accueil et d'organisation, avant de donner le top départ de la lecture par une introduction parlée, narrée sous la forme de la conversation. Elle sera le fil conducteur pendant la lecture

Presque jamais de micro.

Avant la lecture

La distribution des textes : quel texte pour quel diseur ? Là est une des tâches les plus délicates qui mobilisent l'équipe des diseurs. Beaucoup de choses sont décisives à ce moment-là. On entre d'emblée dans la question de l'interprétation des textes (pièges et limites y fourmillent). La question demeure toujours relative selon moi.

Tout dépend de la forme et du fond du texte : ordonnance, rapport préfectoral, lettre d'un bagnard, article de journal etc. et de la combinaison avec le diseur : tessiture, âge, sexe, timbre, implication dans la lecture...en étant toujours guidé par l'objectif de rendre vivant le texte.

Travail personnel du diseur sur la lecture

La jubilation à lire du diseur existe et se communique au public ou pas. Aussi le privilège du diseur de pouvoir refuser un texte me semble non une coquetterie mais une liberté indispensable. Une fois la lecture distribuée, le travail d'annotations de la lecture commence :

- indiquer ou pas les dates et les lieux,
- dénicher le style (17^e, 18^e, 19^e) et le rendre accessible comme par exemple le livre « Les Merveilles des Bains naturels de 1620 » :

« Tout le monde se plaisait fort aux Bains. Les dames y mettoient leurs esprits en danse, toutes tressaillantes d'aise, parmi les gazouilleux murmure des eaux, et friandes des amoureuses libertés de s'y voir toutes nues, s'y caressoyent flatueusement aux gracieux frissons, de leurs paisibles ondes. »

- préférer une diction qui dise les textes les plus anciens en les rendant compréhensibles,
- déchiffrer et donner à entendre le déchiffrement ou pas, c'est-à-dire choisir de dire l'orthographe qui ici informe d'un accent ou d'un usage, ou d'une situation cocasse ; par exemple le 8 février 1909 les reproches d'un parent d'élève à Monsieur le Maire de la commune de la Bréole :

« Nous père de famille d'un hameau de la Rouvière nous sadressont à vous pour vous dire dans l'état et la situation dont se trouve notre école.... Allort, ces pour sa que nous sadressont a vous parsqe l'instruction de nos enfants est negligait totalement. »

- choisir de dire ou pas quels mots sont barrés, raturés, quelquefois réécrits :

« Lettre souhaitant ses meilleurs vœux pour la nouvelle année d'une jeune fille à ses parents le 31 décembre 1866 elle signera Adeline Mazan Enfant de marie ». Enfant de marie est soigneusement barré à la règle.

- dire en canon la version en provençal et la version française, combien de temps, tout dire ou pas...

- dire les énigmes contenues dans les textes.

Enfin, dire les textes afin d'entrer en conversation avec le public.

Après la lecture

Nous pouvons vérifier si la conversation s'est établie dès la fin de la lecture si les auditeurs prennent la parole : ils commentent, disent ce qu'ils ont appris de nouveau, interrogent, veulent des précisions sur tel passage, sur les lois etc.

Dernier exemple : nous lisons à une terrasse de café sur le thème « Sur les chemins bas alpins... ». Les conditions de lecture sont dures, beaucoup de circulation et par malchance, travaux de maçonnerie très bruyants dans l'immeuble qui nous côtoie. Pourtant des passants s'arrêtent qui n'auraient jamais franchi les portes des Archives : une dame avec son berceau, des jeunes, des hommes de 25-30 ans. À la fin de la lecture, s'approchent de Jacqueline Ursch et conversent avec elle pendant une bonne quinzaine de minutes, ceux-là même qui ont découvert les archives.

4. Le développement d'une zone d'intention poétique

avec Franck Philippeaux, responsable du service culturel du Musée Dauphinois de Grenoble, et Michel Jeannès, artiste, chargé de projets du collectif La Mercerie (Lyon)

Voir en ligne la présentation du projet par Michel Jeannès :
http://classes.bnf.fr/pages/actes/5/4_Matrimoine.pdf

Site du Musée du Dauphinois :
<http://www.musee-dauphinois.fr/md/index/num/177/lan/1>

5. Patrimoine archéologique et création contemporaine au musée d'Archéologie nationale

Marguerite Moquet, ancienne chef du service de l'action culturelle et de la communication du musée d'Archéologie nationale du Château de Saint-Germain-en-Laye ; actuellement au Musée de l'Orangerie.

et la compagnie Hallet-Egayan avec **Michel Hallet-Egayan**, chorégraphe, et **Pascal Picq**, paléoanthropologue ;

En 1862, Napoléon III créa le Musée d'Archéologie nationale qu'il installa, dès son origine, dans le château de Saint-Germain-en-Laye, ancienne résidence royale. Restauré dans son état Renaissance par Eugène Millet de 1862 à 1867, l'actuel château de Saint-Germain-en-Laye se présente tel qu'il a été construit par François I^{er}. Le Musée conserve aujourd'hui une des collections archéologiques les plus riches au monde. Le parcours muséographique retrace la vie des hommes et leurs « inventions » des origines à l'époque mérovingienne. Quelques deux millions d'objets, dont environ 29 000 exposés, témoignent ainsi de l'évolution des techniques de fabrication, de l'expression artistique et de la pensée religieuse des hommes qui se sont croisés et succédé sur le territoire français. Ainsi, ses collections abordent l'archéologie mais aussi plus largement l'histoire de l'art, les sciences et techniques, l'histoire des mentalités...

En 2006, le Musée a accueilli 78 250 visiteurs, venus essentiellement d'Île-de-France (70% du public). La politique de développement des publics du musée cherche à ancrer le musée dans son territoire en le positionnant comme un lieu de ressources et un lieu de divertissement culturel ouvert à différentes formes de médiations.

I) Une politique de développement des publics fondée sur l'inter-disciplinarité

Fin 2003, la direction du Musée a procédé à la réorganisation du service culturel en le fusionnant avec le service de la communication. Jusqu'alors, l'offre culturelle du Musée consistait en une offre « unique » qui comportait des ateliers jeune public, des visites en famille et des visites conférences pour adultes autour de l'archéologie. En bref, le musée proposait une palette assez complète d'animations autour des collections mais peu de réflexion avait été conduite jusqu'alors en terme de « programmation », terme employé ici à dessein car il situe l'action dans la durée et renvoie à la notion de projet culturel. Il semblait en effet important d'inscrire la médiation au sein d'une réflexion et d'un dispositif plus large.

Les collections, par leur diversité et leur étendue chronologique, offrent la possibilité de décliner des thèmes qui ont trait à l'archéologie en premier lieu, mais aussi et plus largement, à l'histoire des mentalités, des sciences et techniques et à l'histoire de l'art... Ces collections sont à même de rejoindre nos contemporains dans leur quête de sens et de satisfaire des attentes d'ordre cognitif, artistique et/ou de loisir.

C'est dans ce contexte qu'a été défini un projet qui visait à structurer de l'offre culturelle autour de deux orientations stratégiques et en déclinant une forme d'interdisciplinarité :

- 1) Positionner le Musée comme un lieu d'excursion culturelle.** Il s'agit d'introduire dans notre démarche les notions de plaisir, d'expérience, de loisir culturel afin de sortir ainsi du tout didactique et du tout cognitif. Cet objectif repose sur l'ouverture à la création contemporaine : faire appel aux artistes pour retrouver la notion de plaisir, d'expérience ;
- 2) Faire du Musée un lieu de diffusion de la recherche archéologique.** Il s'agit là de conforter l'identité première du musée en l'ouvrant vers l'extérieur. À l'heure où certains scientifiques sont médiatisés, il semblait essentiel que le musée fasse le lien entre le monde de la recherche et le « grand public ». Le Musée est un lieu de rencontre, un carrefour culturel et scientifique. Cet objectif fait appel à une politique de réseau et de partenariat avec des institutions extérieures (CNRS, Collège de France, ...)

Tous les événements et médiations proposés visent à atteindre ces deux objectifs. La médiation n'est donc pas une fin en soi, et ne procède pas de la seule volonté de rendre les collections accessibles mais également de participer à l'identité culturelle du musée. Cette politique se fonde également sur la conviction que les collections du musée sont porteuses de sens et à même de transmettre non seulement des connaissances scientifiques mais aussi des valeurs universelles. L'objectif, à terme,

est de faire du musée un lieu de ressources, de débats et de réflexion, notamment pour le public de proximité. En effet, une enquête des publics a montré que près de 70% du public du musée est francilien.

II) Première expérimentation : l'opération *Sciences, fables et énigmes de la préhistoire : le Mois de la préhistoire*

II-1 : La rénovation de la galerie paléolithique (2004)

En 2004, le musée a rénové sa galerie paléolithique. Le nouveau parcours retrace les grandes étapes de l'histoire de l'humanité, depuis les origines de l'homme en Afrique jusqu'à l'apparition de l'agriculture.

Le service de l'action culturelle a accompagné cette réouverture d'une programmation culturelle qui, sur un mois, proposait aux visiteurs une approche thématique de la préhistoire, les invitant ainsi à une compréhension renouvelée de cette période.

Cette offre culturelle a été l'occasion de mettre en place les axes de développement à travers deux types de manifestations :

- 1- Une création contemporaine ;
- 2- Des rencontres avec des chercheurs.

La programmation a été conçue dans son déroulement comme un cycle permettant d'aborder la préhistoire de manière ludique, didactique et scientifique.

Deux principes sont posés dès le départ :

- 1- Le *Mois de la préhistoire* sera reconduit chaque année à la même période (septembre –octobre) afin de créer la notion de « rendez-vous » auprès du public ;
- 2- Les interventions des artistes doivent prendre place dans les salles d'expositions permanentes afin de créer un dialogue entre la création et le patrimoine : la création devient une clef de lecture des collections.

II-2 : Pourquoi faire appel à la création contemporaine ?

La nature des collections se prête à cette démarche : la préhistoire a une dimension « mythique » et renvoie à un imaginaire collectif très fort. L'art peut dialoguer avec cet imaginaire et l'orienter de façon constructive. À travers ses différentes expressions, l'art est en mesure de donner une interprétation de ces cultures qui n'ont pas laissé de traces écrites. En somme, il s'agit de sortir du cognitif pour accéder *in fine* au scientifique : l'art devient la clef d'entrée des collections.

Cette démarche repose également sur la conviction qu'il y a un public dont l'intérêt pour la préhistoire est lié à sa dimension anthropologique et que son attente va au-delà du pur cognitif. La préhistoire interroge et soulève des questions philosophiques qui renvoient à des valeurs fondamentales : « Qui sommes-nous ? », « D'où venons-nous ? », « Où allons-nous ? ». Au-delà de la transmission du contenu scientifique, la médiation doit aussi envisager cette dimension et trouver des moyens de transmettre les valeurs de la culture. Il semble que l'artiste peut transmettre, à travers le langage implicite de l'art, ces valeurs.

II-3 : Les projets faisant appel à la création contemporaine

Premiers projets en 2004 et 2005

En 2004 une première opération a été testée avec la compagnie du Théâtre des Trois Gros venue interpréter son adaptation du roman de Roy Lewis « *Pourquoi j'ai mangé mon père ?* ». Au départ de ce projet, il a été demandé à la compagnie de théâtre d'adapter sa mise en scène et d'en faire une visite de la galerie paléolithique. L'objectif n'était pas de plaquer un spectacle dans une salle du musée mais créer un dialogue entre la nouvelle muséographie et la création de la compagnie. Il ne s'agissait pas d'introduire des comédiens déguisés dans les salles du musée mais bien de s'appuyer sur une œuvre littéraire et de la faire dialoguer avec les collections du musée. Le roman de Roy Lewis

est un roman qui comporte de multiples métaphores et allusions au monde contemporain. Il permet ainsi d'envisager l'univers des hommes de la préhistoire en le mettant en perspective avec les enjeux de notre monde actuel. Et c'est cette confrontation qui nous a particulièrement intéressés.

Conçues comme un théâtre de rue dans la galerie paléolithique, ces animations de 30 minutes devaient conduire le public à regarder les collections du musée. L'agréable surprise a été de constater, qu'à l'issue des représentations, le public prenait le temps de visiter la galerie paléolithique et de découvrir les collections. Les comédiens avaient donc bien joué leur rôle de médiateurs. Au total 15 représentations ont été données sur cinq jours.

En 2005, le Musée a proposé deux actions particulières :

1) Une exposition des planches originales de la bande dessinée *Vô'Houna* créée par Emmanuel Roudier était présentée dans la galerie paléolithique. Emmanuel Roudier (prix du salon de la bande dessinée d'Angoulême en 2003) a écrit une série en plusieurs tomes dans laquelle il raconte la rencontre entre Néandertal et Homo sapiens.

La présentation de son travail innovait la muséographie et permettait d'envisager les collections autrement en faisant appel à l'imaginaire et en les restituant dans un contexte et une histoire qui redonnaient une matérialité aux objets exposés.

2) Dans le cadre de l'exposition *Chefs-d'œuvre préhistoriques du Périgord*, le Musée a projeté une œuvre vidéo de Marguerite Duras, *Les mains négatives*. Après avoir donné la parole à des scientifiques, nous souhaitions également aborder l'art préhistorique à travers la vision d'une artiste du XX^e siècle, toujours dans le souci d'aborder la préhistoire à travers notre langage contemporain et en faisant appel à nos référents et à l'imaginaire.

2006 et 2007 : *Arborescence* une trilogie qui conjugue les deux objectifs de la programmation culturelle

La rencontre avec Michel Hallet Eghayan et Pascal Picq a donné une autre dimension au projet du service. En effet, *Arborescence* est un projet « arts et sciences » dont les objectifs rejoignent ceux du Musée. Il y avait là une occasion unique de créer une synergie toute particulière. Deux spectacles « déambulatoires » ont ainsi été mis en place en 2006 et 2007.

2006 : *Danser avec l'évolution* dans la chapelle et la galerie paléolithique

L'adaptation de la création de Michel Hallet-Eghayan a nécessité une réflexion pour trouver un juste équilibre entre le principe fixé par le Musée - jouer dans ses salles très étroites - et la nécessité de respecter la création. L'équilibre suivant a été trouvé : la partie qui ne concernait pas directement les collections (c'est-à-dire des origines à Homo erectus) s'est déroulée dans la chapelle du château. La partie qui concernait les collections dans la galerie paléolithique avec une déambulation du public.

2006 : *Palabres*, création sur le foisonnement des cultures au néolithique, dans la salle d'archéologie comparée et la chapelle

La salle d'archéologie comparée, située en fin du circuit de visite, conserve des collections des cinq continents sur les 800 000 ans d'histoire abordés tout au long du parcours muséographique. Sa muséographie est assez complexe car elle aborde une multitude de cultures dans un espace restreint ce qui crée peu de possibilités de médiations. *Palabres* est apparu comme une chance de pouvoir mettre en valeur les collections à travers le thème du foisonnement des cultures et des différentes cosmogonies. La création offrait ainsi un prolongement aux collections.

Conclusion

La création contemporaine est un outil, un moyen de lecture, une clef de compréhension pour interpeller le public. Il ne s'agit pas de tomber dans l'événementiel « tendance » mais d'élaborer avec l'artiste un langage nouveau qui contribue à la construction du lien social entre le visiteur et l'institution muséale. Au-delà de la transmission des connaissances, l'enjeu est la transmission implicite de valeurs.

Le musée n'est pas seulement un lieu de conservation et de valorisation des collections, c'est aussi un lieu de questionnements contemporains sur le passé et le présent. Les collections ne parlent pas que d'elles-mêmes. Elles proposent aussi un éclairage nouveau sur notre présent. En ce sens la

nécessité d'une programmation culturelle, fondée sur l'interdisciplinarité apparaît plus clairement. À l'image d'Heidegger qui disait que le livre n'existe pas s'il n'est pas lu, nos collections n'existent pas si elles ne sont pas lues c'est-à-dire que si les valeurs qu'elles portent en elles ne sont pas transmises. L'artiste est celui qui est à même d'assurer cette transmission. Cela a toujours été l'essence du travail de l'artiste que de remanier un contenu pour l'interpréter, l'éclairer et établir un lien entre le public et ce contenu. L'art a cette capacité d'éclairer, d'interroger ou de remettre en cause un propos, un mythe, une vision et ce faisant d'amener le spectateur à s'interroger sur les dimensions possibles de l'expérience esthétique. Disons aussi tout simplement que l'artiste permet de s'émerveiller. L'émerveillement, le plaisir ont pleinement leur place dans un musée, même d'archéologie. S'émerveiller c'est entrer en contact et laisser place à la rencontre. L'art provoque cette rencontre en redonnant souffle aux objets inanimés.

Arborescence

Une trilogie artistique et scientifique originale du paléo-anthropologue Pascal Picq et du chorégraphe Michel Hallet Eghayan autour des origines et du devenir de l'homme
http://classes.bnf.fr/pages/actes/5/52_arborescence.pdf

B. L'artiste et la transmission

Table ronde

Un autre regard sur les collections dans l'institution patrimoniale : la place de l'artiste dans l'apprentissage

1. L'artiste, passeur, peut-il initier aux secrets de fabrication ?

par **Odile Duboc**, chorégraphe, directrice du Centre Chorégraphique National de Franche-Comté à Belfort

Un parcours atypique a fait que j'ai enseigné avant de danser ou presque...J'ai beaucoup enseigné. J'ai également beaucoup appris de cet enseignement.

Après avoir fait une pause dans les années 1980, consciente alors de m'être laissée déborder par un nombre incroyable de cours journaliers, et constatant que mon véritable désir, celui de danser, voire de créer, ne pourrait s'épanouir si je continuais dans cette voie, j'ai très vite, à mon insu dirais-je, redispensé cet enseignement. Je l'ai fait alors dans des cadres d'une grande diversité et toujours avec la nécessité de transmettre des états de corps, des notions d'espace et des principes d'écoute que je constatais de plus en plus évidents à faire travailler au fur et à mesure des créations que je faisais. Ces créations ont pris diverses formes et m'ont mise très souvent, face à des manques dans ma faculté de donner à l'Autre la possibilité d'avancer.

J'ai rarement employé le terme de transmission pendant une longue période jusqu'aux débuts des années 2000, période où, poussée par des circonstances diverses, j'ai ressenti la nécessité d'inviter des danseurs professionnels à entrer dans les processus de création d'une pièce particulière : *Projet de la matière* datant de 1993, et dans le même temps, d'inviter ces mêmes danseurs à apprendre la danse du troisième boléro de *Trois boléros*, chorégraphie pour 21 danseurs que j'avais créée en 1996.

Un regard sur cette période posé par une chercheuse en danse m'a fait comprendre que toute ma vie de pédagogue n'avait été que nécessité de transmettre. Je n'avais pas étudié la danse, je savais danser naturellement. Pour avoir dû commencer très jeune à enseigner, je n'avais pas appris les règles de l'enseignement. Tout était instinctif. Une chose toutefois était sûre : j'avais ce besoin naturel de faire comprendre.

Ce goût de la transmission ne s'est pas arrêté au monde des professionnels.

J'ai toujours eu besoin de partager des émotions physiques, spatiales, musicales avec le plus grand nombre. Amateurs, étudiants en art dramatique et lyrique, scolaires, public non averti, cet enseignement pour tous publics est devenu pour moi lieu de plaisir, un lieu de vie.

L'artiste, passeur, peut-il initier aux secrets de fabrication ?

Aujourd'hui, loin de cacher mes secrets de « fabrication », j'utilise souvent pour les besoins de cette transmission des éléments constitutifs de la naissance d'une création. J'en explique les couches successives, les raisons de tel ou tel abandon lors des premières périodes de la création. Je montre à l'aide de vidéos les errances comme les découvertes. J'engage, lorsque je le peux, les amateurs à créer eux-mêmes des matières dansées à partir des règles de jeu qui ont alimenté une création, ou simplement à profiter de processus dont au fil du temps, j'ai pu repérer la pertinence.

Deux aventures artistiques particulières me viennent à l'esprit :

Les *Fernands* dont la « révélation » s'est faite au cours d'un atelier.

Projet de la matière, pièce née d'un processus de création particulier.

Les *Fernands*

Attirée naturellement par les improvisations en lieux non traditionnels (rues, places, jardins publics, cafés, lieux d'exposition...), j'ai voulu, à l'occasion d'une commande qui m'avait été faite d'un événement en extérieur, transmettre à d'autres ce goût pour une danse « *in situ* » prenant appui sur la poésie du milieu urbain.

C'est au cours de l'apprentissage d'un mouvement que l'on pourrait dire quotidien que j'ai compris comment ces gestes simples, multipliés à l'identique, pouvaient trouver une force poétique incroyable s'ils étaient vécus dans les lieux mêmes où ils avaient été puisés.

Voilà plus de vingt ans que ces *Fernands* existent. Après les avoir délaissés pendant quelque temps pour la simple raison que la presse m'avait cataloguée « chorégraphe de rue » (j'ai toujours et je continue d'aimer les scènes traditionnelles ; je n'ai jamais cessé d'éprouver la nécessité de créer de « vrais spectacles »), je les ai retrouvés à l'occasion d'un stage que je donnais et ai pris l'habitude, depuis, de les transmettre régulièrement, d'en parler.

Le côté positif de cette transmission relève de la simplicité des actes et du côté ludique des thèmes abordés. Aucune connaissance de la danse n'est requise, la compréhension de ce travail passe par des exercices d'écoute qui, avant d'entrer dans la construction de ces petits personnages, vont développer pour chacun des participants un regard actif et critique sur ce qui est en train de se faire. Une journée permet réellement d'aborder ce travail et non le survoler. Tour à tour acteur ou spectateur, chacun peut comprendre les enjeux de l'art contemporain (relation à l'espace, au temps, à la musicalité, à soi, aux autres).

Le risque de délivrer ce « secret de fabrication » réside dans le fait que la facilité de son apprentissage pourrait être très vite récupérée par des « créateurs en mal d'idées » qui ne verraient dans ces gestes qu'un côté anecdotique et exposeraient ces personnages en les inscrivant de façon chorégraphique, s'éloignant alors de la valeur poétique propre au *fernand*.

Je connais ce risque mais l'ai toujours assumé ne manquant pas d'en parler à chaque fois au moment même du travail.

Projet de la matière

Je ne peux parler d'une transmission à tous de ce spectacle sans évoquer encore la nécessité de faire que les différents publics à qui je m'adresse traversent les processus de création qui l'ont nourri.

Là aussi, une grande simplicité de matériau de base (un coussin d'air, un matelas d'eau, une plaque de tôle posée sur ressort) est à la base de la danse à découvrir.

Le travail, basé sur la mémorisation des sensations obtenues auparavant les yeux fermés, consiste à préserver cette mémoire sensible et entraîner le corps à se mouvoir sans préjugés.

L'émergence d'une danse originelle dans les premiers temps de recherche (basés sur la relation des corps des danseurs à ces matériaux) a révélé à chacun des danseurs qui en était l'interprète/créateur d'origine, sa capacité à danser sans vocabulaire ou écriture apportés au préalable.

Je remarque que toute personne ayant abordé cette expérience entre en mouvement sans *a priori* et adhère totalement à cette intériorisation des sensations.

La perception du spectacle s'en trouve toujours améliorée.

Aux prémices d'une création et lors de sa période de gestation, je demeure très secrète. Fébrile jusqu'à l'aboutissement d'une création, je n'aime pas dire ce que je suis en train de faire. Ce n'est que lorsque le spectacle aura un peu vécu que je vais pouvoir analyser l'œuvre en elle-même comme si elle ne m'appartenait pas. Ayant la connaissance exacte de ce qui s'est produit, j'ai alors grand plaisir à en parler.

2. L'artiste et la transmission

par **Bruno de La Salle**, conteur, écrivain, fondateur du Conservatoire contemporain de Littérature Orale

En me faisant l'honneur de m'inviter vous avez invité aussi ce que l'on appelle aujourd'hui l'oralité et avec elle toute la littérature qui pendant des siècles ne fut transmise que vocalement, cette littérature que George Sand, décrit au XIX^e, en pensant aux contes populaires du Berry, comme procédant d'une « littérature orale ».

Je me suis tourné très tôt vers cet art. Je voyais en lui et dans ses principes constitutifs le moyen de pratiquer une écriture et une expression adaptée au monde d'aujourd'hui.

Cet art, fondé sur l'oralité, implique une prise en compte du corps à travers la voix et sa musique, l'écoute, la mémoire, le geste et l'espace ; une prise en compte du temps à travers la linéarité, l'instantanéité, l'adaptabilité à toutes les circonstances ; et enfin une relation au symbolique et à l'imaginaire à travers la narration de récits simples et compréhensibles par tous à des degrés divers.

Je voyais, dans l'exercice expérimental de ce nouveau et très ancien média, un moyen d'apprentissage et de renouvellement de cet art de la parole tombé en désuétude. Et, bien sur aussi et surtout, l'occasion de perpétuer les beautés que les littératures du passé et plus particulièrement orales nous avaient léguées.

Enfin, je voyais l'occasion de mettre en œuvre une nouvelle littérature qui pourrait s'inscrire, au bénéfice de tous, dans la variété médiatique d'aujourd'hui.

Et, bien que pensant qu'il s'agissait d'une utopie qui s'éteindrait rapidement, je me mis à l'école de l'oralité narrative à partir de textes témoignant de ce qui avait été raconté, chanté, récité, inventé avant nous. Et, contrairement à ce que je pensais, j'obtins, d'abord personnellement et ensuite avec d'autres nouveaux conteurs de plus en plus nombreux un certain succès qui ne fit que s'accroître jusqu'à aujourd'hui.

Voilà ce qui m'amena à m'intéresser à la transmission.

Mais avant de continuer dans le peu de temps dont nous disposons aujourd'hui, il faut dire que travailler avec la parole c'est obligatoirement s'inscrire dans la transmission.

La transmission de la parole c'est la première obligation que nous impose la participation à une communauté humaine, quel que soit le niveau de langage dont notre éducation nous a pourvu. Avec la parole nous nous relions dans le présent avec ce dont nous avons hérité de nos ancêtres les plus lointains et avec ceux à qui nous léguons ce que nous avons compris de cet héritage et ce que nous avons compris de notre propre expérience fugitive.

Ce qui m'a frappé depuis ce matin, dans tous les témoignages des responsables de musées, de bibliothèques ou d'archives ou dans ceux d'écrivains ou d'artistes qui ont entrepris une action de transmission, c'est qu'aucun d'entre eux n'a pu se passer, pour remplir sa mission, de raconter une histoire. Et quels que soient les moyens plus ou moins sophistiqués qu'ils ont pris pour cela, ils ont dû, à un moment ou à un autre, utiliser tout simplement la parole contée ou écrite mais à haute voix. Une parole simple susceptible d'être comprise par tous car, dans le fond, nous comprenons tous ce que parler veut dire : c'est s'engager à comprendre ensemble, il y va de notre survie.

Le succès récent des conteurs actuels témoigne du besoin général de disposer de narrations qui nous parlent, sans nous contraindre et nous embrigader, sans nous empêcher de penser, des questions que nous nous posons sur nous-mêmes, notre famille et notre monde. Et cela, évidemment dans les écoles, les collèges, les lycées, les universités, les appartements, dans les hôpitaux, les crèches, les maisons de personnes âgées et aussi dans les bibliothèques, les musées, les archives et les théâtres.

Vous nous avez proposé dans ces échanges et dans un premier temps, de parler de l'artiste et du patrimoine. Il me fallait dire au nom de mon engagement dans l'oralité, que le premier, le plus antique et le plus futuriste de nos patrimoines avec le geste, c'est la parole. Et que s'il existe des monuments architecturaux et d'arts plastiques omniprésents parce que visibles, il existe aussi d'autres monuments tout aussi importants mais bien plus fragiles et négligés aujourd'hui par ce qu'ils sont tout à fait

invisibles et, dit l'UNESCO, immatériels. Ce sont les monuments de parole tels que les contes populaires, les épopées, les récits et textes mythiques et religieux.

Vous aurez compris lors de cet échange sur la place de l'artiste dans l'apprentissage que le premier devoir et le plus immédiat de ceux que l'on appelle les conteurs mais aussi celui des comédiens, des écrivains, et évidemment des parents et des enseignants, en un mot de tous ceux qui travaillent dans la parole est, tout en apprenant pour soi-même, d'apprendre à ceux dont ils ont la charge de parler et d'entendre. Ils le doivent pour leur propre survie et pour celle de leur société.

Ce qui est particulier dans cet apprentissage d'aujourd'hui c'est que la connaissance du maniement de la parole ayant été négligée sinon combattue depuis longtemps, il faut non seulement le ré-entreprendre mais auparavant le ré-inventer. Et cette situation de relégation de la parole, nécessite un travail collectif de recherche et d'élaboration bien différent de la relation de maître à élève des sociétés traditionnelles du passé.

Il y aurait encore bien d'autres choses à échanger, par exemple évoquer les relations complexes qui existent entre l'écriture et l'oralité ou bien encore évoquer l'incidence des nouveaux médias comme le téléphone, le cinéma, la télévision et Internet sur le maniement de la parole aujourd'hui. Je crois avoir dépassé largement le temps que vous m'avez accordé. Je vous remercie de m'avoir donné la parole et d'avoir bien voulu l'écouter.

Table ronde

**Une autre pratique : l'artiste, passeur, peut-il initier aux secrets de fabrication ?
Danger pour lui-même ? Leurre pour le public ?**

3. Initier aux secrets de fabrication ?

De quoi s'agit-il ?

par **Bruno Allain**, écrivain, EAT, Ecrivains Associés du Théâtre

Oui, s'il s'agit de :

- partager un questionnement : sur l'art, sur le monde, sur « je » en rapport avec le monde... Là où j'en suis, moi, aujourd'hui...
- exciter la pensée, l'émotion, ouvrir des horizons différents,
- faire part du regard de l'artiste, ou plutôt de la position particulière dans laquelle se met l'artiste pour « voir », un décalage, un autre éclairage, un raccourci saisissant... et le rebondissement sensible,
- aider à formuler et à affirmer la singularité de chacun au milieu des autres. Le « je » parmi le « nous », le frottement entre les deux, on parle toujours de ça finalement.

Initier dans ce cas, c'est partir ensemble dans l'aventure de la création. Il ne s'agit pas de méthodes, de recettes, etc. il s'agit d'être en position soi-même de créer et donc de demander « et toi, comment ferais-tu ? », de se lancer ensemble et d'échanger le plus possible sur ce qui advient au cours du processus.

La difficulté : faire en présence des autres (l'acte de créer est bien souvent solitaire) faire sur commande (comment créer là à 14h15 un jeudi de novembre avec une terminale d'un lycée professionnel de Bondy ?)

Ma formation (passée) et ma pratique (présente) d'acteur m'aident énormément. Sur le tournage d'un film, à tout moment, il faut pouvoir être à 100%. On devrait tous prendre des cours d'acteur...

S'il y a danger et leurre, pour moi, hormis les histoires « d'instrumentalisation », c'est la consommation (d'ailleurs ça revient au même). Notre monde a tendance à tout consommer. Or l'art ne se consomme pas. Il affecte.

Dans une dictature, on enferme l'art dans l'art officiel. Le reste, on le détruit... Enfin on essaie.

Dans nos démocraties, le danger, c'est d'enfermer l'art dans la consommation. C'est-à-dire un art qu'on prendrait puis jetterait sans qu'il n'ait d'autre effet que la distraction. Le danger pour l'artiste serait de contribuer à ce mouvement, voire d'être un guide puisque, paraît-il, lui saurait... Non, l'artiste ne sait pas. C'est pour ça justement...

L'art est juvénile, toujours en ouverture, en découverte...

Si les gens viennent ingurgiter, c'est foutu... Je pense à tous ces écouteurs qui hochent la tête dans le métro. Il faut réunir les conditions pour que les gens deviennent acteurs de leur curiosité, de leur découverte, de leur regard, de leur sensibilité ; les préparer à être chamboulés ; parvenir à ce qu'ils soient « désarmés », ouverts. Alors ils deviendront plus forts, plus adultes. J'ai l'image de cet homme seul debout face à une colonne de chars d'assauts sur la place Tien An Men en 1989.

Il s'agit d'avoir une histoire avec l'œuvre, une histoire affective et intellectuelle.

Trop souvent, je vois des obstacles à la naissance d'une telle histoire : appareils photos ou vidéos, téléphones portables... parfois (même si ça part d'un bon sentiment, celui d'informer) les guides audiophones...

Il s'agit de questionner, d'aiguiser, non pas de mâcher le travail. Il s'agit de se « colleter » à l'œuvre, d'amener chacun à la confronter à sa manière.

Paradoxalement, copier est un chemin.

L'art (et sa fréquentation) aide à l'acquisition de l'esprit critique, de l'indépendance, de l'autodétermination. Il permet d'échapper à la tétine que le monde d'aujourd'hui cherche à nous fourrer dans la bouche à tout moment... Mieux : il aide à la combattre.

J'ai tenté de mettre en pratique cette attitude jour après jour lors d'une résidence que j'ai effectuée pendant trois ans au collège Utrillo, Porte de Clignancourt, Paris 18^e.

« La salle 209 possède un statut particulier. C'est le bureau de l'écrivain. Mon bureau. En face, la salle d'art plastique ; tout autour d'autres salles de classes. Je m'y rends deux à trois fois par semaine.

Quand je suis là, la porte reste ouverte. Systématiquement. Sur une feuille de papier rouge affichée à

l'entrée, on peut lire : "Dire, dire, redire, contredire et dire encore, se dire, maudire peut-être, dire tout ça qui importe et qui n'importe pas, tout ça qu'on ne peut pas dire, théoriquement, théoriquement."
Ma première mission est d'écrire. Donc j'écris. Pendant toute l'année 2006 par exemple, ma pièce de théâtre intitulée *Tel Père* était en chantier. Je scotchais les scènes au mur de mon bureau au fil de l'écriture, suscitant la curiosité et les questions.

Lors d'une permanence ou en dehors des heures de cours, les élèves qui le souhaitent viennent écrire avec moi. Écrire, lire, échanger. Pendant une heure, nous voilà sept ou huit maximum autour de la table. Nous écrivons. Nous lisons à haute voix ce qui vient d'être écrit. Nous discutons de littérature, de la vie, du monde. Nous essayons d'améliorer les textes en reprenant certains passages, nous coupons les redites, nous relisons. »

Ceci est un extrait de l'avant-propos de *Viens écrire et tu verras*, édité aux éditions Punctum (octobre 2007), un recueil qui relate cette expérience et regroupe une centaine de textes d'élèves écrits en ma présence salle 209.

4. Secret de fabrication

par Anne Cindric, artiste plasticienne

« **L'expert de la maison mère (...) tout m'éloigne de mon père grâce à qui j'ai ce goût amer** », chanson *Métèque* de Joey Starr (IMAGE)

Dans cette phrase de Joey Starr, avec ses jeux de mots entre père, mère et acquis, tout est dit sur ce que j'ai envie d'évoquer sur le sujet qui nous occupe, sur ce qui anime mon rapport au patrimoine.

Dès le début, voilà, pas de mystère, je vous délivre mon secret de fabrication : l'amour et la colère face au père.

Le patrimoine, c'est littéralement les biens transmis par le père. Travailler à partir du patrimoine, c'est donc agiter la question de l'autorité, de l'héritage, de l'identité, pourquoi pas nationale, et des affaires de famille, dans un moment où toutes ces notions sont sérieusement remises en cause.

D'abord quelques mots pour vous expliquer pourquoi le patrimoine est devenu ma cour de récréation.

Tout d'abord, par mon parcours universitaire. J'ai fait l'ENA, que je regarde presque comme un morceau de patrimoine : tout notre code génétique français y est inscrit, mêlant méritocratie, aristocratie, raison, goût de l'étiquette, sens aigu du mépris, ... Passer par l'appareil d'État a fait de moi une autochtone du patrimoine, abreuvée de ses signes extérieurs : étiquette, pompe et ors de la république.

Puis par ma vie intime. Je suis mariée avec Boris, architecte bosniaque, qui a combattu et survécu au siège de Sarajevo. Il a perdu son père et jusqu'au nom même de son pays. De son patrimoine restent des souvenirs et quelques objets installés dans notre maison : une petite étoile en émail rouge, de son calot de soldat de l'armée yougoslave, d'avant la guerre civile, et aussi une pierre de la Vijecnica, leur grande bibliothèque, autrefois remplie d'incunables, ravagée par les bombes serbes (IMAGE). Mon regard sur notre patrimoine à l'allure éternelle, s'en est trouvé transformé.

Souvent perçu comme froid et lointain, le patrimoine est donc avant tout pour moi une affaire intime, familière et familiale. Ce sont tout à la fois sa violence, son côté grotesque, ses fastes qui m'attirent.

Maintenant, après le pourquoi, le comment ! Le plus parlant est de vous présenter de mon exposition aux Archives nationales, intitulée « Détournement de fonds publics ».

Elle a pris la forme d'un triptyque, avec des couples formés entre mes œuvres et des pièces exceptionnelles conservées par les Archives nationales, unis par de véritables légendes, à la fois historiques et poétiques, assemblées par l'écrivain Marianne Costa.

Ici, ce sont ces textes, façonnés sur mesure, éclairant mes intentions, qui donnaient les secrets de fabrication.

Ainsi on a pu voir ce *Protège-dents*, posé sur une extraordinaire table : l'ex-bureau du roi Louis XV, transformé en civière pour un Robespierre déchu, à la mâchoire brisée. En plus, ce dernier a eu droit à une citation d'une chanson de Boris Vian *Une bonne paire de claques dans la gueule et ça me consolera ma chérie de soirs où tu maniais le rouleau à pâtisserie*. Ici, c'est le côté oncle excentrique, sado-maso, du personnage de Robespierre que j'avais envie de souligner. (IMAGE)

Pour *Le véritable crâne de Napoléon enfant*, qui vous apparaît sans doute comme un lointain parent de mon ami Joey ou de Toutankhamon, il est marié au testament de Napoléon, alors très diminué. C'est un jeu sur la relique mais aussi le portrait d'un père de la nation réduit dans tout les sens du terme à un enfant colérique. (IMAGE)

Pour *Pièges à convictions*, ce sont des yeux de loup scellés qui fixent la fiche établie par les Renseignements généraux français, sur un Hitler jugé inoffensif ; La légende : un extrait d'une encyclopédie traitant des champignons consacré à l'espèce dite Morille du diable ou Satyre puant. (IMAGE)

Pour *Colis piégé*, précieux amas de débris humains scellés, il est associé à une déclaration des droits de l'homme gravée sur cuivre et pilonnée au moment de la Terreur révolutionnaire. Des citations de presse relatives au bombardement du grand marché de Sarajevo évoquent la raison d'État, pratiquée ici par un président, parfois qualifié d'oncle. (IMAGE)

Dans toutes ces œuvres, on peut dire que la dérision, la colère sont là, dans la forme plastique ou dans l'intention mais pas seulement. **L'adoration y est tout autant**, elle se manifeste à travers le

choix de matières et de coloris précieux et délicats, bleu de porcelaine, or raffiné, cire rouge et lustrée. (IMAGE) C'est peut-être le règne de l'horreur mais je la souhaite belle.

Voilà donc quelques exemples de cette exposition OVNI, avec l'engagement d'une conservatrice, Ariane James-Sarazin, qui m'a choisi, alors que je ne suis pas une artiste « officielle » pour chahuter l'Institution, dont je suis issue.

Aujourd'hui, l'aventure prend une autre allure, pas de volume ou de sculpture, mais le retour à la seule peinture, sur le thème des **cartes de géographie**, encore un instrument de pouvoir, toujours entre amour et haine, cieux bleu azur et mercenaires gonflés à la testostérone ; bref, une vraie addiction !

Les dangers pour l'artiste

Ils ne peuvent venir de la seule transmission des secrets de fabrication, car je ne suis pas dans un processus artisanal ou industriel. Décortiquer mon processus créatif, notamment pour cette table ronde ne fait que le renforcer : merci !

J'espère m'écarter du danger du seul iconoclasme par l'amour quasi filial qui me pousse à utiliser le patrimoine comme lego.

Par contre, le danger auquel je me confronte en dialoguant avec le patrimoine, c'est de rester dans son ombre tutélaire, pour continuer dans le registre freudien, la petite fille incestueuse, écrasée par la beauté d'un patrimoine, où le temps n'a trié que le meilleur. Il faut réussir à tuer le père pour faire ses propres enfants.

Leurre pour le public

Les réactions à mes dernières expositions ont été pour le moins animées, enthousiasme, avec une tendance au vol de cartel illustré ou de brochure mais aussi scandale : quelques commentaires : « art dégénéré », « véritable Hippopotamus », menaces de procès, de nombreuses lettres de protestation adressées aux conservateurs, ...

Souvent le public du patrimoine vient pour le patrimoine. Ainsi, celui des Archives nationales vient voir les dorures de l'hôtel de Soubise, pas pour sentir en peinture que c'est là que la Saint-Barthélemy s'est décidée ou tout simplement pour découvrir un artiste contemporain qui les titille sur leur père abusif ou absent. (IMAGE)

C'est là que le rôle des conservateurs, des commissaires d'expositions prend tout son sens, ainsi que celle des enseignants, médiateurs culturels ou journalistes.

Pourtant, porter ce regard, intime, sur les biens du père, me paraît vital.

De toute façon, comme disait Rilke, je ne peux pas faire autrement. Finalement, voici le seul secret de fabrication, précieux et périlleux !

Sur le chemin du patrimoine : l'artiste

Synthèse de la journée

par Marie-Christine Bordeaux, maître de conférences, Université Stendhal Grenoble 3 / GRESEC

Comme Thierry Dufrêne l'a commenté dans son intervention liminaire, l'intervention d'artistes contemporains dans des lieux de patrimoine est une pratique récente. Longtemps cette rencontre n'a pas été ressentie comme nécessaire ni pertinente, à la fois parce que les musées et les lieux de patrimoine étaient avant tout des lieux de conservation, et parce que les artistes de leur côté étaient dans le paradigme de la rupture. Éternelle et récurrente figure de la querelle entre anciens et modernes, qui anime régulièrement les chemins bien balisés de l'histoire de l'art ? Si tel était le cas, nous serions actuellement, avec le développement de l'invitation d'artistes au musée et dans des lieux de patrimoine, dans une phase fusionnelle de ce cycle sans cesse recommencé. Or, rien de tel n'est demandé à l'artiste invité aujourd'hui à créer au sein d'environnements patrimonialisés. Le but n'est pas la fusion ni la confusion, bien au contraire. Le paradigme de la rupture, inauguré par l'art moderne et consacrant deux notions devenues exclusives l'une de l'autre (le patrimoine et la création), reste fortement présent, sert de justification au développement de ce type d'intervention et structure la plupart des expériences présentées au cours de la journée.

Thierry Dufrêne a distingué deux types d'intervention artistique : la commande d'œuvre permanente, d'une part, et l'invitation temporaire dans des collections ou un lieu patrimonial d'autre part. Ces deux types d'intervention ont pour point commun une relation dialectique entre patrimoine et création, entre des objets de provenance et de nature différentes, entre des démarches, des *process*, et les traces laissées par l'histoire des hommes. En ce sens, l'engouement récent pour la coprésence de la création contemporaine et du patrimoine est le signe d'une forme de postmodernité : juxtaposition du passé et du présent, syncrétisme esthétique laissant apparaître la pluralité des sources, détournement, ironie, élaboration d'environnements complexes. Dans la plupart des cas, et plus encore dans le cas de la rencontre entre art, science et patrimoine, la multiplication des partenariats s'inscrit dans le développement de démarches interdisciplinaires, trait qui caractérise l'évolution actuelle du champ culturel.

Au cours des différents témoignages croisés de structures et d'artistes, trois grandes figures de la rencontre se sont dessinées : l'animation, la confrontation, la co-construction. Le premier terme (animation) est à prendre dans son sens premier : redonner souffle et vie à des objets « momifiés » par la transformation de leur statut dans le passage d'objet d'usage à celui d'objet de musée. Ainsi, au Musée de la musique, l'artiste agit comme une extension de l'objet : son art lui permet de faire entendre des instruments qui, sans son intervention, seraient muets dans leurs vitrines, et de les rendre temporairement à leur fonction première ; plus intéressant pour le chercheur en médiation culturelle, l'artiste se sert parfois d'artefacts (comme par exemple des *fac-simile*, des instruments reconstitués) élaborés par le musée pour retrouver des sons perdus ou oubliés, sans la médiation de l'instrument d'origine disparu. Rappelons-nous la définition ironique de Passeron à propos des médiateurs culturels, qui rappelle ce caractère artefactuel¹ : « Touchant du doigt les conditions de la réception des messages culturels, rappelés à l'ordre par l'évidence immédiate de l'échec ou de la réussite, les médiateurs sont des spécialistes du montage artificiel de dispositifs de mise en contact entre œuvres et publics. »². L'artiste vient bousculer les formes habituelles de la transmission et de la délectation, comme en témoigne la dimension spectaculaire présente dans de nombreuses expériences : démonstration sur des instruments rares, extraordinaires, au Musée de la musique ; groupes de parole d'habitants au Musée dauphinois autour du bouton « plus petit objet culturel commun » ; mise en voix et en espace de textes d'archives aux Archives départementales des Alpes-de-Haute-Provence, qui permet de faire revivre le passé, d'en révéler les passions brûlantes, de créer par l'art de dire l'espace d'une conversation entre des êtres oubliés et des publics bien d'aujourd'hui. L'animation réalisée par les artistes est un travail opéré de l'intérieur même des objets conservés et des mémoires enfouies.

Le second terme, la confrontation, renvoie davantage aux pratiques des arts contemporains. Nous avons entendu des témoignages assez divers qui décrivaient les différentes postures des artistes dans ces situations de coopération, qui s'appuient sur l'altérité et qui la valorisent. Parmi ces

¹ Pour ne pas dire « artificiel », qui est connoté de manière négative.

² Jean-Claude Passeron, 1991, *Le raisonnement sociologique : l'espace non poppérien du raisonnement naturel*, Nathan (rééd. 2006, Paris : Albin Michel)

différentes postures, on peut citer la distanciation, avec par exemple l'art photographique traitant les masses de documents archivés comme des matières brutes, à la lisière du minéral et de l'organique. La transfiguration, dans le passage entre l'archive enfouie et son actualisation par des « diseurs » auprès d'un auditoire. Le soulignement, avec la compagnie chorégraphique Hallet Eghayan, en compagnie du paléoanthropologue Pascal Picq, redonnant à lire le musée, ses vitrines et ses collections. La subversion, avec le David de Michel-Ange revisité et progressivement transformé en une superbe femme noire par Robert Morris, ou avec le bouton, « degré zéro de la sculpture » dans la zone d'intention poétique créée par Michel Jeannès. La réinterprétation, la transposition, avec le musée dauphinois célébrant les « journées du matrimoine » au moment des très officielles journées du patrimoine : ce ne sont plus le lieu et les objets qui sont réinterprétés par l'artiste, c'est la définition même du patrimoine, qui constitue une des branches « dures » de l'action publique culturelle.

L'intervention d'artistes, qui s'appuient sur le matériau mis à leur disposition par le musée ou le lieu patrimonial (objets, savoirs, œuvres, systèmes formels), ou qui apportent leur propre matériau de création (les outils multimédia, le langage chorégraphique, etc.) produit un effet d'étrangeté. Cet effet a pour but de faire redécouvrir des objets et des dispositifs nécessairement figés, ou plutôt « arrêtés » temporairement par le processus de patrimonialisation et le travail de la muséographie. Il est produit par la rencontre de mondes différents, par l'importation dans l'espace patrimonial d'éléments exogènes et hétérogènes, par la coopération entre des acteurs de champs culturels dont les modes de construction et de diffusion sont différents. C'est la troisième figure, celle de la co-construction. Les nombreux exemples présentés au cours de la journée montrent bien qu'il ne s'agit pas d'additionner des langages, des formes, des démarches et des techniques, mais de les définir et de les créer ensemble. Les formes produites sont donc hybrides, et toujours singulières, adaptées aux espaces et aux situations, à cause des contraintes particulières rencontrées au musée, bien sûr, mais aussi à cause de la complexité du propos construit en commun. Si l'artiste est simplement invité à donner à lire le musée, à illustrer les contenus exposés, à souligner des dispositifs, on se trouve à mon avis dans une forme de « pensée primitive » de la médiation qui serait ainsi opérée par l'artiste. Plus intéressante à mon sens est la perspective où l'artiste n'est pas considéré comme apportant une vie dont le patrimoine serait dépourvu, mais plutôt comme l'acteur d'une expression performative de l'esprit des lieux et des objets. C'est pourquoi l'expression de « valeur ajoutée », plusieurs fois employée au cours de la journée à propos du sens de l'intervention artistique, apparaît comme une facilité d'expression, qui convient en fait assez mal à l'intérêt des expériences décrites : ce ne sont pas des situations et des expériences additionnelles, mais des objets et des démarches composites. L'artiste accomplit une double médiation. La première médiation passe par une communication sensible, censée jouer auprès des visiteurs sur d'autres ressorts cognitifs que ceux provoqués par la dimension éducative du musée ; remarquons toutefois que cette vision d'objets morts et figés qui serait réanimés par une communication plus sensible, puisqu'elle s'appuie sur la dimension performative de l'intervention artistique, tient peu de cas de la dimension fondamentalement sensible de la nature des objets et du processus de mise en exposition. Comme le fait observer Jean Davallon, dans *Le don du patrimoine*³, l'expérience n'est pas de même nature si on visite le *fac simile* de la grotte de Lascaux ou bien la grotte elle-même, dont la matérialité nous met en communication avec son monde d'origine. Visiter un musée, un lieu patrimonial, c'est faire une expérience sensible et sociale, et se mettre en relation avec un monde disparu dans le temps, éloigné dans l'espace, ou bien réservé à des spécialistes (dans le cas de la culture scientifique). Lorsque ce monde d'origine est inatteignable, impossible à reconstituer, comme c'est le cas lorsqu'on perd le dernier objet-témoin d'une lignée d'instruments de musique, et qu'un musicien joue au sein du Musée de la musique sur un instrument entièrement reconstitué, et non pas copié, l'artefact et l'intervention du musicien peuvent être le seul mode de restitution du son d'origine, c'est-à-dire de la relation sensible avec le monde musical dans lequel l'instrument a été conçu et utilisé. L'intervention artistique reconstitue une chaîne de transmission, comme on l'a vu aussi dans les expériences menées aux Archives départementales des Alpes-de-Haute-Provence, où des textes inconnus ou oubliés du grand public sont actualisés dans un dispositif théâtral.

L'artiste accomplit une seconde médiation dans la mesure où il propose une relation médiatisée, indirecte avec l'œuvre ou le lieu. Les artistes, et particulièrement les artistes du spectacle vivant, sont en effet appelés à jouer un rôle inhabituel pour eux : être médiateurs, non plus de leur œuvre ou de leur champ artistique, mais d'objets et de lieux qui leur sont *a priori* étrangers. La médiation la plus

³ Jean Davallon, 2006, *Le don du patrimoine : une approche communicationnelle de la patrimonialisation*, Paris : Hermès Science publications (coll. Communication, médiation et construits sociaux)

efficace est bien sûr celle qui dit le moins, qui distancie le plus, qui laisse aux publics et aux visiteurs faire une grande partie de la construction interprétative. Plus encore, ils peuvent travailler à rebours de ce qui est parfois attendu leur présence. On attend souvent d'eux, en effet, qu'ils apportent une dimension ludique, festive, événementielle, extra-ordinaire : or la plupart des projets présentés au cours de la journée apportent du temps, de la lenteur, du pouvoir d'arrêt devant les œuvres ou dans le lieu. Les artistes travaillent au moins autant sur la discrétion de leur intervention que sur sa lisibilité. Cette double médiation est donc paradoxale, ce qui fait l'intérêt et la richesse de la plupart des expériences présentées : elle s'inscrit à la fois dans une communication directe, sensible, performative, et dans une communication indirecte et médiatisée.

Bilan du colloque Chemins d'accès le 29 novembre 2007 Sur le chemin du patrimoine : l'artiste

À l'initiative du service d'action pédagogique a eu lieu le jeudi 29 novembre, dans le petit auditorium, la cinquième édition du colloque « Chemins d'accès : rencontres des services d'action éducative ».

Cette rencontre annuelle est née du désir de partager une réflexion sur les nouveaux chemins de médiation de l'action culturelle et éducative dans les établissements culturels. Cette année la rencontre était conçue autour de la présence de l'artiste dans l'éducation au patrimoine ; le public a été notamment séduit par l'offre particulièrement riche d'expériences présentées le matin après l'intervention de Thierry Dufrêne, historien d'art contemporain.

Pour des raisons qui restent à analyser, cette journée n'a pas rassemblé un public aussi nombreux que les années précédentes (120 participants) ; elle a pourtant été marquée par une présence plus importante de bibliothèques, de service d'archives, de théâtres et des représentants de l'Éducation Nationale avec des enseignants, des documentalistes, des représentants de cellules d'action culturelle de rectorats et de CRDP, et du ministère de la Culture, DRAC notamment.

La matinée s'est ouverte avec la réflexion de Thierry Dufrêne sur la place de l'artiste dans le patrimoine.

Certains voient l'artiste dans le lieu patrimonial comme « un éléphant dans un magasin de porcelaine », telle l'intervention, alors beaucoup décriée, de Daniel Buren dans la cour du Palais-Royal. Faut-il donc, pour l'institution patrimoniale, exclure l'artiste sous peine de « rupture de la chaîne de l'admiration » ? En refusant tel quel l'héritage « subi », l'artiste réinvente sa tradition, crée une autre chaîne d'admiration. Comme le montrent plusieurs interventions (temporaires ou pérennes) d'artistes dans le patrimoine bâti ou les collections des musées, l'artiste désigne ce qu'il croit méconnu, souligne ses admirations, mais aussi affirme ses ruptures. Davantage même : à son instar, le visiteur invente sa tradition, ce regard critique d'après le présent. Pour Thierry Dufrêne, c'est cela, le regard de l'artiste : partir du présent. L'artiste ne transmet pas, il transpose, il interprète, bref, il fait de l'art vivant.

Après ce questionnement plus théorique, le colloque a privilégié le témoignage des expériences mettant l'artiste au cœur de la médiation. Ce sont elles qui ont alimenté la réflexion.

Cinq expériences donc, très diverses, et qui ont particulièrement touché le public. Avec, pour chacune, le point de vue du service culturel et celui de l'artiste sur cette médiation particulière.

Au musée de la musique, un musée où l'on écoute, l'intervention de l'artiste complète le parcours sonore. Musiciens, conteurs, comédiens interviennent au musée comme médiateurs auprès de publics adultes et enfants, en toute complicité et complémentarité avec le médiateur conférencier. Une médiation est également adaptée aux publics handicapés. Le musicien transforme un musée instrumental en musée de la musique. Avec des visites en musique, visites-contes, concerts-promenades, le musicien Frédéric Denépoux a parfaitement su désigner l'apport spécifique de la médiation artistique au musée en duo avec le conférencier : comprendre les positions de jeu d'un instrument, découvrir un instrument particulier, poser des questions sur la facture de l'instrument, partager une passion. Et, accompagné de sa guitare, il a donné un aperçu de son art.

Autres expériences remarquables pour accéder au document d'archive dans une volonté d'élargir les publics en travaillant avec des artistes : celles des Archives départementales des Alpes-de-Haute-Provence.

Depuis plusieurs années, les artistes – comédiens, plasticiens, photographes – ont investi les Archives départementales des Alpes-de-Haute-Provence pour les aider à mettre en valeur le patrimoine archivistique régional. La médiation artistique permet de voir les documents autrement, en suscitant l'émotion et le questionnement, par un travail sur l'intimité du document. L'artiste change le regard sur le document, celui de l'archiviste autant que celui du public.

Catherine Alias, comédienne, a parlé de sa propre expérience avec les Archives départementales autour des « archives à voix haute » : dans cette expérience, les comédiens vont « dire » l'archive de village en village pour donner aux gens l'envie de franchir la porte et d'aller vers le document. La diction à voix haute aide à la compréhension du document d'archive.

Raymond Martinez, sculpteur-verrier, a accepté une résidence depuis un an dans ce lieu institutionnel car il travaillait déjà sur le temps et la mémoire. Fasciné par les palimpsestes, qui gardent la mémoire et la trace du document, il travaille le verre, « seul médium qui autorise la métaphore de la profondeur et du temps » par suspension des différentes couches qui le composent.

L'artiste Michel Jeannès, du collectif artistique La Mercerie, a évoqué dans une très belle intervention un projet artistique à partir du bouton, « plus petit objet culturel commun » considéré ici dans sa fonction d'objet poétique médiateur et de métaphore du lien social. Ici, le public est au cœur d'un projet dont le but ultime est de « produire de la conversation ». La Mercerie propose depuis dix ans à Lyon des dispositifs invitant chacun à contribuer à diverses propositions ; coudre son histoire à un bouton invite le possesseur du bouton à le coudre sur une fiche et à y écrire l'histoire qui y est rattachée ; la bibliothèque virtuelle consiste à inventorier les livres contenant, au détour d'une phrase, le mot bouton.

Le musée du Dauphinois de Grenoble, musée d'ethnographie, a pour mission de transmettre des histoires de vie autour d'un objet matériel ou immatériel. Depuis 2003, Frank Philippeaux, médiateur culturel dans ce musée, et Michel Jeannès, dans une belle connivence, développent, une « zone d'intention poétique » autour du bouton. Ils ont créé ensemble, dans le cadre des journées du patrimoine, les journées du Matrimoine.

Installations vidéos et sonores, restitutions des expériences, échanges et lectures ont été au rendez-vous des journées du Matrimoine en septembre dernier.

« Arborescence » est la rencontre de l'art et de la science, la rencontre entre un paléanthropologue, Pascal Picq, et un chorégraphe, Michel Hallet-Eghayan. Il s'agit de restituer par la danse les origines de la bipédie humaine : conférences dansées autour des origines et du devenir de l'homme, nouvelle forme d'accès aux connaissances scientifiques et valorisation des sites patrimoniaux.

C'est ainsi qu'est né le projet de trilogie « Arborescence », initié et soutenu par le Museum d'histoire naturelle de Lyon, commencé avec « Danser avec l'évolution » et « Which side story », poursuivi cette année avec la conférence dansée « Palabres ». Il a été adapté aux collections du musée des antiquités nationales de Saint-Germain-en-Laye où il a donné lieu à trois représentations en septembre dernier après une première expérience réussie en 2006 dans le cadre du mois de la préhistoire au Musée. Ce musée confirme sa volonté d'ouvrir ses espaces muséographiques à la création contemporaine qui offre la possibilité d'aborder les collections avec de nouvelles clefs de lecture et de compréhension. Cette création permet d'aborder de manière originale les origines de l'homme et l'évolution vers la bipédie. Les visiteurs sont ainsi amenés à poser un autre regard sur le patrimoine archéologique conservé au musée.

Si les projets réconciliant patrimoine, art et sciences sont parmi les plus intéressants dans la formation de la pensée, on doit toutefois souligner l'aspect éphémère de cette dernière expérience qui a fait l'objet de trois conférences dansées, soit trois spectacles « événements » dans les collections des antiquités nationales. Cette médiation est difficile à pérenniser au musée dans son offre culturelle aux publics.

L'intervention de la Bibliothèque nationale de France a montré comment l'artiste – écrivain, photographe, plasticien - pouvait intervenir en ligne autour de projets pédagogiques. Joëlle Gonthier, plasticienne et enseignante, a mené un projet de médiation en ligne autour de documents photographiques. Françoise Juhel et Joëlle Gonthier ont illustré la fécondité du dialogue entre l'artiste et l'institution à partir du dossier consacré au portrait.

Ce parcours dans une sélection de 360 photographies est conçu comme une introduction à la photographie, posant des interrogations fondamentales sur la représentation, marquant des repères dans l'histoire du portrait et du portrait de groupe, introduisant à des pratiques riches et inventives.

L'objectif est de permettre l'acquisition de notions clés, d'amorcer une réflexion sur les conventions ainsi que sur les usages de la photographie et d'éveiller le désir de pratiquer soi-même.

Adresse du site :

<http://classes.bnf.fr/clics/index.htm>

Sur la transmission du secret de fabrication, l'idée que l'artiste pourrait ou même devrait initier le public à sa manière de créer, et non pas seulement le mettre en face d'œuvres qu'il aurait produites, en le laissant s'en saisir à sa façon, repose sur des postulats et une tradition historique de l'art moderne qu'il convient de questionner, nous dit Thierry Dufrêne.

L'après-midi, la table ronde a évoqué les dangers de l'instrumentalisation de l'artiste et rendu palpables tous les contours de ce que les expériences du matin avaient évoqué sous un jour

enchanteur. Les divers échanges ont montré aussi la nécessité de faire des évaluations dans le domaine de l'intervention de l'artiste. Autour de Fabrice Bousteau, rédacteur en chef de Beaux-Arts Magazine, étaient réunis la fondatrice d'une association de médiation culturelle à Lyon, Cécilia de Varine, également médiatrice culturelle au musée des Beaux-Arts, Odile Duboc, chorégraphe et danseuse, soulignant la nécessité d'une médiation qui passe par l'émotion, un conteur, Bruno de La Salle, un écrivain, Bruno Allain, menant depuis trois ans une belle expérience en résidence dans un collège du 18^e arrondissement, une enseignante, Thérèse de Paulis, convaincue de la nécessité de l'intervention à l'école des écrivains, des comédiens et des plasticiens, et enfin une plasticienne, Anne Cindric, énarque inspirée par toutes les formes du pouvoir et notamment par les documents d'archives.

L'importance de l'approche sensible a été soulignée ici comme chemin d'accès vers le savoir.

La journée s'est terminée sur une intervention très forte de Marie-Christine Bordeaux, maître de conférences en sciences de la communication et chargée de mission à l'Observatoire des politiques culturelles, sur les problèmes de budget, sur le statut du médiateur, opérateur de questionnement, sur la notion « d'art-média », sur la double fonction du patrimoine comme remémoration et comme actualisation qui fait partie du travail du médiateur et de l'artiste. Selon elle, l'artiste n'est pas là que pour « souligner » le patrimoine. Il y a une expansion évidente d'un besoin des artistes tant à l'Éducation Nationale que dans le domaine social, pour les publics éloignés, dans la lutte contre l'illettrisme par exemple. Mais le frein est essentiellement budgétaire.

Notion de parcours dans les collections, appel à l'oralité, appui sur les ressources du langage symbolique pour renouveler la lecture des œuvres, place de l'objet « pauvre » dans la réinvention du patrimoine, autant de pistes qui semblent précieuses pour toucher de nouveaux publics.

Pour rappel, thèmes des précédents « Chemins d'accès »

- Les nouveaux visages de l'accès au patrimoine, en 2003
- Les nouveaux visages de l'interculturalité, en 2004
- Parlons oralité, en 2005
- Les savoirs du corps, en 2006