

L'exposition et ses publics : l'espace d'une rencontre

Regards parlés

Cécilia de Varine - Responsable adjointe du Service culturel du musée des Beaux-Arts de Lyon

« Créer n'est pas déformer ou inventer des personnes et des choses. C'est nouer entre des personnes et des choses qui existent et *telles qu'elles existent*, des rapports nouveaux ¹. »

En tant que médiatrice culturelle travaillant dans un musée, j'ai quotidiennement l'occasion de partager avec des visiteurs des temps d'échange devant des œuvres d'art. J'anime la rencontre et j'accompagne les questionnements et les observations. L'objet exposé devient le réceptacle d'une multitude d'interprétations. Les formes composées des tableaux organisent à leur manière l'ordre d'un discours culturel en cours de construction. Comme des cathédrales de mots, les regards parlés construisent du sens, interprètent, déploient les œuvres, en apportant la vie, le souffle et le bel aujourd'hui. Mots/émotions encore parfois balbutiants, prêts à se taire par peur de se tromper ; il y a pourtant là un matériau formidable dont il faudrait savoir se servir car les œuvres en sont considérablement enrichies. Mais que deviennent toutes ces paroles, tous ces regards qui se construisent et circulent entre œuvres, visiteurs et médiateurs ? Il n'en reste bien souvent pas trace dans la littérature des musées. Cette remarquable indifférence vient d'un présupposé tenace : considérées comme

non-scientifiques, ces paroles n'auraient pas le moindre intérêt pour l'historien d'art : elles ne produiraient aucun savoir digne d'être conservé. Nous accordons plus de crédit à l'écrit qu'à l'oral, en particulier dans le champ des savoirs et de l'art, où s'affirment des rapports de légitimité fondés sur le pouvoir d'inscrire durablement une expression, des discours. Obsédés par ce qui fait trace (matérielle et tangible) – en particulier dans le champ muséal – nous avons souvent du mal à considérer l'instant de la parole éphémère du « profane » autrement que comme un événement sans poids qui ne vient que conforter et légitimer ce sur quoi cette parole s'exerce, le discours du savant ou l'œuvre de l'artiste. Et comment, du reste, conserver ce qui se construit à l'oral devant les œuvres d'un musée ?

Mais pourquoi ces paroles n'acquiesceraient-elles pas le statut d'interprétations validées par l'institution muséale si elles apportent à l'œuvre de nouvelles lumières ? Comment prendre en considération et rendre compte des regards singuliers ou collectifs de ceux qui viennent au musée confronter leur expérience du monde et leurs compétences aux objets exposés ?

Lors d'une conférence ² où il était invité à parler de ses recherches autour du terme « inventer », Daniel Arasse parlait du « devoir » de l'histoire contemporaine de l'art

de prendre en compte les outils modernes (optiques, informatiques, nouvelles technologies...) qui changent considérablement le regard sur les œuvres et nous font voir des choses que nous n'avions pas vu. Plus tard, parlant du « regard flottant » que l'on peut porter sur une œuvre et qui en révèle involontairement la matière, il relatait sa propre expérience face à une énigme en peinture qu'il tentait de résoudre depuis longtemps.

De la même manière, les regards des enfants et des adultes « néophytes » qui s'expriment et se construisent face aux œuvres ne permettent-ils pas de nouvelles approches ? Ne sont-ils pas, à leur manière, des « regards flottants » et révélateurs susceptibles d'enrichir la fortune critique des œuvres ou des objets ? Et s'il nous permettaient de voir ce que nous ne savions plus recevoir ? Nous sommes encore bien loin de considérer le « visiteur » de musée autrement que comme un passant qui ne doit pas laisser de trace si ce n'est en gonflant un peu le chiffre des entrées. Il est plus facile de donner que de recevoir.

On part trop souvent du principe que le visiteur a tout à recevoir du musée dans le domaine qui est le sien. Et, dans le meilleur des cas, on prépare sa venue comme des hôtes soucieux de ménager un accès confortable aux œuvres. Mais à quel moment arrivera-t-on à accueillir la parole du regardeur comme un véritable apport sur l'objet et sa connaissance dans le registre même du savoir sur l'œuvre ? « C'est le regardeur qui fait l'œuvre », disait Marcel Duchamp. Et en même temps que le regardeur construit son regard par l'œuvre, l'œuvre se transforme et s'étoffe au gré des interprétations.

Je parlerai ici de deux œuvres dont les visiteurs ont, par leurs regards et leurs commentaires, transformé considérablement l'interprétation « canonique » que les scientifiques en avaient proposée. J'ai choisi celles pour lesquelles j'ai pu vérifier depuis la validité de ces nouvelles interprétations. Il s'agit dans les deux cas de regards d'enfants bien que les adultes apportent également quotidiennement leurs contributions aux œuvres.

« L'important n'est pas ce qu'il me montrent mais ce qu'ils me cachent, et surtout ce qu'ils ne soupçonnent pas qui est en eux³. »

Devant *Modèle allongé, robe blanche* d'Henri Matisse⁴. De ce tableau de Matisse, on ne sait pas grand chose de très précis. Même son titre a changé plusieurs fois en quelques années⁵. On connaît la date de réalisation : 1946. Matisse a 77 ans. On sait ce que Matisse faisait à ce moment-là : il avait entamé sa recherche des gouaches découpées, il se déplaçait en fauteuil à cause des problèmes de santé qu'il subissait. Il existe aussi un film en noir et blanc qui montre Matisse en train de réaliser



Henri Matisse.
Modèle allongé, robe blanche
Musée des Beaux-Arts de Lyon
et succession H. Matisse, 2003
© Studio Basset

ce tableau ; reportage d'une autre époque mais qui nous montre les gestes et leurs précisions, le modèle qui a posé devant lui, l'ambiance de la séance de travail... Si l'on replace cette période dans sa biographie, on sait que Matisse habitait à Nice à ce moment-là, qu'il a déjà beaucoup travaillé, qu'il est en pleine possession de son « style » et déjà très reconnu du milieu artistique et culturel. On sait aussi qu'il a voyagé en bateau et en avion pour aller au Maroc, aux Amériques et jusqu'à Thaïti, qu'il s'est séparé de sa femme depuis plusieurs années et qu'il a fait des

séjours importants à l'hôpital. Et bien sûr, pour le contexte historique plus général, on sait que 1946 est bien proche de 1945, fin de la seconde guerre mondiale. Qui a étudié l'œuvre de Matisse et ses écrits, « reçoit » facilement ce tableau en comprenant le travail de simplification, la recherche du « signe » qui impose un renoncement aux détails superflus, le travail de la couleur pour « construire » l'espace, l'influence orientale et le renoncement à la perspective atmosphérique au profit d'un espace « décoratif »...

Mais arrivé devant un tel tableau en compagnie de personnes peu familières de l'art moderne, il faut trouver des solutions pour que la rencontre ait lieu, sans le soutien d'autres œuvres du même auteur qui permettraient

un « parcours » dans la recherche. La principale difficulté des visiteurs (adolescents ou adultes principalement) devant ce tableau est de comprendre pourquoi on accorde de la valeur à une œuvre qui semble avoir demandé aussi peu d'efforts. Au cours des premiers mois de mon travail au musée je me suis sentie piégée par cette question qui n'est pas toujours simplement formulée mais que l'on sent poindre par le silence crispé qui s'installe dans le groupe après les échanges chaleureux qui ont précédé, devant les tableaux impressionnistes par exemple. En m'appuyant sur mes connaissances académiques, j'essayais vainement d'expliquer la pensée de Matisse, le travail de réconciliation du dessin et de la couleur, la réflexion d'un peintre à l'ère de la photographie et de l'affiche publicitaire, l'expérience de l'avion... Rien n'y faisait et je restais souvent à court d'argument. Et les visiteurs rétorquaient : « Oui, mais il est tout de même paresseux ou mauvais peintre pour ne pas dessiner les mains ». Je réitérais mes commentaires, tachant de justifier ce « manque » par l'exigence de simplification, etc.

Mais en fait, je n'avais pas encore vu moi-même ce qu'un enfant de sept ans (en classe de Cours Préparatoire) m'a fait découvrir un jour.

Nous nous étions assis devant le tableau. Le groupe était agité ; c'était la fin de la visite. Les filles étaient persuadées que le peintre avait peint sa femme, qu'elle était en robe de mariée. Cela m'agaçait un peu ; on ne sortait pas de là. Je restais sourde à leur interprétation.

Un petit garçon, lui, répétait que le peintre avait mal fait car il n'y avait pas de mains. Cela m'agaçait de plus en plus. Une petite fille s'est retournée vers lui et a répondu tout simplement : « Mais t'es bête, c'est normal qu'il y ait pas de mains puisqu'il y a un cœur ». Le cœur. Je ne l'avais jamais vu vraiment. Je n'en avais jamais pris conscience. Mais c'était bien de cela qu'il s'agissait. Ce sur quoi le regard se blessait, c'était le cœur au cœur du tableau. De lui partent toutes les ondes jusqu'au murs bleus, à l'infini. Les petites filles interprétaient ce cœur comme l'expression de l'amour du peintre pour cette femme que l'on voit. Je pense que ce « signe » va au-delà de l'anecdote et que Matisse en tant qu'artiste-peintre professionnel tend vers un sens plus large, plus ouvert aussi. Mais il est bien la clef de l'œuvre, ce autour

de quoi tout s'organise : bleu d'un espace sens dessus-dessous, avec le corps de femme en diagonale qui glisse vers la lumière en renonçant à la porte noire si proche. Cette première expérience de « révélation » par le public le moins averti en histoire de l'art m'a amené à changer définitivement ma manière de concevoir l'animation au musée. Il ne s'est plus agi d'expliquer, de convaincre, ou de poser des questions pour conduire le(s) regard(s), mais de construire ensemble des interprétations à partir des regards de chacun, au présent, en s'appuyant toujours sur l'œuvre comme objet « médiateur ». Quitte à explorer des chemins qui ne mènent nulle part et à rebrousser chemin pour retourner à la dernière bifurcation. Ainsi, au fil des années, les multiples regards ont enrichi l'œuvre et notre connaissance. Un autre visiteur un jour a reconnu des ailes dans les formes grises à taches brunes qui s'ouvrent autour du buste de la jeune femme. Un ange donc, et le bleu devenait ciel et infini. Nous, nous passions en dessous d'elle. D'autres on perçu la glissade d'une barque sur l'eau dans la forme en amende qui enveloppe la figure, d'autres encore l'intérieur d'une chambre aux murs resserrés autour du corps. L'œuvre se déplie sous les regards comme un papier soigneusement rangé depuis trop longtemps. Et elle dévoile ses richesses, ses multiples facettes. En retournant aux écrits de Matisse lui-même, on se rend compte que tout cela est juste ⁶.

Devant *Dernières paroles de l'Empereur Marc Aurèle* d'Eugène Delacroix ⁷.

Cette œuvre de Delacroix date de 1844. Le premier texte qui en parle est celui du catalogue du Salon de 1845 qui le mentionne et atteste ainsi de sa première présentation. On a ainsi un peu plus de documents spécifiques sur cette œuvre. De plus, Delacroix a écrit un journal. On sait, entre autre, qu'il supportait mal d'être classé parmi les « romantiques » et peignait à cette période-là des sujets « classiques » inspirés de l'histoire antique afin de déjouer cette étiquette réductrice. On sait aussi qu'il admirait les stoïciens et Marc Aurèle en particulier.

Ici, sur ce très grand tableau, on reconnaît assez vite les personnages du titre mentionnés sur le cartel. Marc Aurèle allongé au centre et mourant, attrape le bras de

son fils Commode. pour qui connaît l'histoire romaine, la scène se lit assez facilement. Marc Aurèle est le dernier des empereurs « stoïciens » et sage. Son fils, Commode, sera le premier décadent. Les autres hommes en présence sont les amis philosophes de l'Empereur. Au sol, gisent des rouleaux de papier. On peut supposer qu'il s'agit-là d'un mauvais présage pour la suite de l'histoire romaine. Commode, habillé de rouge, hautain et insolent semble ne rien vouloir écouter. On dirait qu'il veut quitter la pièce au plus vite pour regagner quelque fête. Cette interprétation semble confirmée par les textes d'« experts » comme celui du Guide des Collections⁸ :

« Ce tableau est exposé au Salon de 1845 accompagné du texte suivant : « Les inclinations perverses de Commode s'étaient déjà manifestées ; d'une voix mourante, l'empereur recommande la jeunesse de son fils à

quelques amis, philosophes et stoïciens comme lui ; mais leur morne attitude n'annonce que trop la vanité de ces recommandations et leurs funestes pressentiments sur l'avenir de l'empire romain ». La figure de l'empereur philosophe fut particulièrement chère à Delacroix qui avait pensé à ce sujet pour la bibliothèque du Palais Bourbon. S'inspirant de l'antique, « la source de tout » il rejoint ici, à travers David (*La Mort de Socrate*), la grande

tradition de la peinture d'histoire française issue de Poussin (*La Mort de Germanicus*). L'œuvre, qui semble d'ailleurs dans un premier temps ne pas l'avoir pleinement satisfait, fut assez froidement reçue par la critique à l'exception de Baudelaire qu'elle enthousiasma : « Un tableau splendide, magnifique, sublime, incompris [...] La couleur [...], loin de perdre son originalité cruelle dans cette scène nouvelle et plus complète, est toujours sanguinaire et terrible. » L'esquisse du tableau exécutée par Delacroix afin de servir à la mise en place de l'œuvre qu'il confie à son élève Louis de Planet, est également conservée au musée de Lyon.

L'œuvre semble alors ne plus avoir de mystères. Elle ne serait qu'une simple illustration si Delacroix n'avait ce

sens unique du geste et de la couleur, capable de donner la vie à un mourant en faisant circuler nos yeux sur les arabesques et les coups de pinceaux.

Convaincue par les écrits et autres sources documentaires « officielles », je m'étais rangée derrière cette interprétation d'historien de l'art, preuves historiques à l'appui. Pourtant, quelque chose ne me satisfaisait pas. Pourquoi Delacroix qui a tant revendiqué l'usage de la couleur vive après son voyage au Maroc⁹ aurait-il fait porter cette couleur au personnage « négatif » de la scène ? Et par ailleurs, pourquoi Delacroix nous ferait-il la morale ? Mais je n'avais pas cherché plus loin.

J'accueille un jour un groupe d'enfants. La classe est relativement homogène, l'enseignante attentive, mais un petit garçon différent des autres se fait très vite remarquer. Il parle fort, s'agite beaucoup et présente

des comportements un peu étranges et décalés. Nous allons dans un atelier faire un travail sur la couleur avant d'aller voir des œuvres. L'enfant n'est décidément pas très docile, il résiste aux consignes, ne veut faire que des mélanges de verts, s'énerve. Je me rend compte que la maman accompagnatrice est sa mère, ce qui complique considérablement la situation, car elle semble ne pas supporter que son fils ne fasse pas « comme les autres ». Les

autres, eux, semblent s'être habitués à cette exception : ils l'ont sans doute rangé dans la catégorie d'« anormal » dont on ne sort pas facilement.

Nous partons à la fin de l'exercice dans les salles d'exposition. Nous nous installons tout de suite devant ce très grand tableau de Delacroix. Ni trop près, ni trop loin. Après un instant de calme et de silence, je propose que chacun commente ce qu'il voit. Certains enfants parlent des personnages, d'autres ont déjà repéré des détails... Le petit garçon, lui, lève très vite la main. Il veut parler, il a tout compris, il est pressé de dire. On l'écoute. Il se met à décrire le tableau : « C'est un homme qui est malade. Il y a des gens autour de lui. C'est des gens de sa famille et des médecins. Ils sont inquiets et ils



Eugène Delacroix,
Dernières paroles de l'Empereur Marc Aurèle,
Musée des Beaux-Arts de Lyon
© Studio Basset

pensent qu'il va rester malade. Mais lui, il sait qu'il est juste malade un temps. Mais c'est pas pour toujours. Le grand en rouge aussi le sait. C'est pour ça qu'il est venu le chercher. Parce que les autres veulent enfermer celui qui est malade. Ils pensent qu'il faut l'enfermer. Mais il s'accroche au bras du grand rouge et ils vont partir, sortir de la chambre. Et celui qui est malade pourra guérir. »

Nous nous étions tous tus. Tout le monde écoutait ce que le petit garçon expliquait de lui-même à travers sa lecture de l'œuvre, rassurant du même coup le groupe sur son état. Moi, ce que j'entendais aussi, c'est que l'enfant avait inversé complètement l'interprétation « officielle ». Marc Aurèle ne faisait plus seulement la morale à son fils. Il cherchait à aller du côté du rouge, c'est-à-dire du côté de la couleur vive, c'est-à-dire du côté de la vie. Commode n'était plus seulement le futur dictateur sanguinaire, mais aussi celui qui vient du côté du spectateur et l'appelle du regard. L'œuvre n'était plus réductible à une interprétation moralisatrice et Delacroix, en vrai peintre/penseur nous mettait face à une ambivalence bien plus terrible.

Je suis retournée lire les écrits de Delacroix après cette histoire. L'enfant avait aussi raison. Delacroix était bien allé quelques années auparavant au Maroc. Il en était revenu avec la tristesse joyeuse de ceux qui savent qu'ils ne pourront plus jamais peindre comme avant. Que leur regard a été ressourcé par la vie elle-même pleine de sang délicieusement rouge tandis que la pensée conservatrice tend à maintenir la grisaille, « le manque à être des névrosés » comme disait Deleuze ¹⁰.

La médiation de l'art et par l'art n'aurait pas grand intérêt si elle ne proposait qu'une reformulation en termes simples de savoirs savants produits par des chercheurs. La médiation n'est pas traduction. Elle crée l'espace nécessaire à une interprétation, dans l'instant de la rencontre entre des personnes et des œuvres. Elle permet l'invention au présent.

Le médiateur en ce sens est en quelque sorte le chef d'orchestre d'une rencontre qui s'improvise. Il n'est pas celui qui délivre au public une interprétation pré-existante ¹¹, mais par sa présence et son travail, il permet que se joue une actualisation de l'œuvre. La médiation, permet « que le miracle s'accomplisse ¹² », dans l'agence-

ment des regards parlés de ceux qui sont là, ici et maintenant, avec leur propre culture, leur propre « savoir-voir ». On sait dans le champ scientifique que la place de l'observateur, distant et objectif, n'est plus aussi assurée depuis la mise en cause de l'épistémologie classique. L'ancien paradigme scientifique posait l'hypothèse que l'observateur scientifique était à distance et pouvait avoir un regard objectif. Le nouveau paradigme remet en cause cette belle distance en affirmant que l'observateur fait partie de l'observation.

Dans les musées d'art, avec les publics, il nous faut prendre acte de cette moderne humilité et admettre que le regard le plus subjectif porte en lui la possibilité d'une lecture scientifique plus riche, plus ouverte. Il suffit d'un aller et retour entre les sources documentaires, les tâtonnements des regards généreusement flottants que nous offrent ceux qui viennent redonner vies aux formes, et la liberté de remettre en cause les interprétations officielles. Le plus dur reste d'être capable d'accueillir. Car quand on a travaillé des heures sur des œuvres, qu'on a lu, retourné dans tous les sens les textes de références, épiluché les « dossiers d'œuvre » de la documentation, quand de plus le public lui-même a tendance à vous mettre dans le rôle attendu d'expert, on n'est pas toujours assez sportif pour accueillir ce qui remet en cause le labeur, une idée qu'on s'est forgée de soi et de l'œuvre et, au-delà, une certaine limite du regard et un ordre des choses.

À l'heure où l'on cherche à connaître mieux les usagers des musées et ceux qui n'en font pas encore usage, il semble important de considérer que les publics n'ont pas pour seule mission de « consommer la culture » et grossir les chiffres d'entrée et les recettes. Pourquoi ne pas considérer que le rôle des visiteurs/acteurs dépasse de beaucoup la simple mesure quantitative ? Accueillir et recueillir ces constructions symboliques qui se tissent quotidiennement dans les musées d'art, c'est accepter de transformer l'histoire de l'art et permettre que les sciences humaines se croisent autrement qu'elles ne l'ont fait pour l'instant autour et à partir des œuvres. C'est élargir le champs des possibles et ne plus être inquiets pour l'avenir de notre passé.

Notes :

¹ Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Gallimard, coll. Folio, 1995, p. 25

² Villa Gillet, Lyon 2002.

³ Robert Bresson, op. cit. p. 17.

⁴ Huile sur toile, 0,92 X 0,73 - Dépôt du MNAM au musée des Beaux-Arts de Lyon.

⁵ Les titres *Jeune fille en blanc, fond rouge ou Jeune femme en blanc, fond rouge* ont été remplacés il y a quelques années par *Modèle allongé, robe blanche*.

⁶ Cf. Henri Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, Paris : Éd. Hermann, collection Savoir, 1972

⁷ Huile sur toile, 2,60 X 3,48 m - Coll. Musée des Beaux-Arts de Lyon

⁸ *Guide des Collections du Musée des Beaux-Arts de Lyon*, éd. RMN/Musée des Beaux-Arts de Lyon, 1995, p. 205

⁹ Eugène Delacroix est allé au Maroc en 1832. Ce voyage marque un tournant décisif dans son œuvre et dans sa conception de la peinture et du rôle de la couleur.

¹⁰ « Il y a beaucoup de névrosés et de fous dans le monde, qui ne nous lâchent pas, tant qu'ils n'ont pas pu nous réduire à leur état, nous passer leur venin, les hystériques, les narcissiques, leur contagion sournoise. Il y a beaucoup de docteurs et de savants qui nous invitent à un regard

scientifique aseptisé, de vrais fous aussi, paranoïaques. Il faut résister aux deux pièges, celui que nous tend le miroir des contagions et des identifications, celui que nous indique le regard de l'entendement. Nous ne pouvons qu'agencer parmi les agencements. Nous n'avons que la sympathie pour lutter, et pour écrire, disait Lawrence. Mais la sympathie, ce n'est pas rien, c'est un corps à corps, haïr ce qui menace et infecte la vie, aimer là où elle prolifère (pas de postérité ni de descendance, mais une prolifération...). [...] On objecte : avec votre misérable sympathie, vous vous servez des fous, vous faites l'éloge de la folie, puis vous les laissez tomber, vous restez sur le rivage... Ce n'est pas vrai. Nous essayons d'extraire de l'amour toute possession, toute identification. Pour devenir capable d'aimer. Nous essayons d'extraire de la folie la vie qu'elle contient, tout en haïssant les fous qui ne cessent de faire mourir cette vie, de la retourner contre elle-même. » C. Parnet / G. Deleuze, *Dialogues*, Flammarion, coll. Champs, Paris, 1996, p. 67

¹¹ À la différence du guide ou du conférencier, voire même de l'animateur.

¹² « [...] Il s'essayait dans son fauteuil doré au cœur de son château, se prenait la tête entre les mains et s'adressait à Dieu : « Maître du Monde, je suis incapable d'allumer le feu, je ne connais pas la prière, je ne peux même plus retrouver l'endroit dans la forêt. Tout ce que je sais faire, c'est raconter cette histoire, cela devrait suffire ». Là encore, le miracle s'accomplissait... » (à propos du Baal Chem Tov, Cité par Shelem, en conclusion des *Grands courants de la mystique juive* - Payot).