



RETRANSCRIPTION COMPLETE

13^{èmes}

Rencontres Professionnelles

17 et 18 mars 2016

Rennes

*« Quand le musée sort de ses murs...
Pa'z a ar mirdi e-maez e vogerioù... »*

Première Journée : 17 mars 2016

Ouverture des Rencontres Professionnelles

Alexandre DELARGE , président de la Fédération des écomusées et des musées de société, directeur de l'écomusée du Val de Bièvre.....	5
Sébastien SEMERIL , vice-président en charge de la culture, Rennes Métropole	6
Jean-Loup LECOQ , directeur régional des affaires culturelles	8
Jean-Luc MAILLARD , directeur de l'écomusée du Pays de Rennes.....	9

Introduction

« Vers un quatrième âge du musée : communauté et territoire »	
Daniele JALLA , directeur des services des musées de Turin	11
« Des collections au patrimoine in situ ; à propos de l'expérience du musée dauphinois et de la Conservation du patrimoine de l'Isère »	
Jean GUIBAL , directeur du musée dauphinois	14
Echanges avec les participants	14

Table ronde 1 : Sortir de ses murs transforme-t-il le musée ?

Introduction	
Xavier de LA SELLE , directeur des musées Gadagne, modérateur.....	21
« Un parcours urbain initiatique pour exposer l'immatériel : l'exposition Secrets »	
Olivier SCHINZ , conservateur adjoint musée municipal de Neuchâtel	22
« Le musée « hors les murs » dans le milieu carcéral »	
Elisabeth RENAULT , directrice du musée d'Art et d'Histoire de Saint-Brieuc.....	30
« De la participation à un festival gastronomique à une nouvelle cohésion des musées roannais »	
Danièle MIGUET , directrice du musée de Charlieu.....	34

« Le MUS : de la ville dans le musée à la ville-musée »

Marie-Pierre DEGUILLAUME, directrice du musée d'histoire urbaine et sociale de Suresnes38

Echanges avec les participants41

Seconde journée : 18 mars 2016

Ouverture de la seconde journée

Céline CHANAS, directrice du musée de Bretagne46

Table ronde 2 : Travailler hors les murs : qu'est-ce que cela change avec les publics ?

Introduction

Béatrix GOENEUTTE, directrice de la maison de banlieue et de l'architecture, modératrice47

« Intervenir dans les milieux carcéraux et hospitaliers : démarches et adaptations »

Emeline VAINCK, médiatrice culturelle de l'écomusée de l'Avesnois47

« Balades urbaines à Lyon : quand le territoire cultive le musée »

Piérane GAUSSET, responsable du service des publics, musées Gadagne52

« Du partenariat avec les acteurs du territoire à l'insertion dans la vie des passants de Montréal : « vers un musée-rue »

Jean-François LECLERC, directeur du Centre d'histoire de Montréal56

« Exposition et parcours virtuels : la dématérialisation comme délocalisation du contexte interprétatif »

Marie DESPRES-LONNET, maître de conférences en sciences de l'information et de la communication, université Lille 361

« Créer des espaces de sérendipité publique : des installations d'artistes dans l'espace public »

Philippe MOUILLON, artiste plasticien, directeur artistique du Laboratoire et de Local-contemporain.....65

Echanges avec les participants68

Atelier participatif : finalement, c'est quoi notre hors les murs ?

Point de vue hors champ sur ces Rencontres

Association Au bout du plongeur

Benoît GASNIER, metteur en scène, association Au bout du plongeur, plateforme artistique de créations et de rencontres.....74

Première Journée : 17 mars 2016

Ouverture des Rencontres Professionnelles

Alexandre DELARGE, président de la Fédération des écomusées et des musées de société, directeur de l'écomusée du Val de Bièvre

Monsieur le Directeur régional des affaires culturelles, Monsieur le Conseiller régional et compagnon des musées, Monsieur le Directeur de l'Ecomusée, chers amis, je suis très heureux d'ouvrir ces Rencontres de Rennes. Après le grand musée national qu'est le MUCEM l'année dernière, nous nous retrouvons cette année au sein d'un grand musée régional et d'un grand écomusée. Le contraste entre ces deux grandes et belles structures portées par Rennes Métropole constitue un vrai choix politique. L'ombre de Georges-Henri Rivière plane évidemment derrière ces deux musées mais vous aurez l'occasion, au travers de vos visites, de vérifier que ces structures ont depuis bien évolué et de façon originale.

Si le thème de nos Rencontres nous est apparu comme une évidence, nous nous sommes rapidement aperçus que la bibliographie sur le sujet était plus que légère et que ce sujet des musées hors les murs était, somme toute, mal défini, même s'il était pratiqué par de nombreux musées. C'est la raison pour laquelle nous vous proposerons, à la fin de ces Rencontres, d'essayer d'élaborer une définition ou un cadre de ce que pourrait être ce musée hors les murs.

Nous avons, dès lors, sollicité le réseau de la fédération des écomusées en nous appuyant sur les expériences de ses membres afin d'élaborer le programme de ces journées. À bien y réfléchir, le thème de nos Rencontres n'est finalement pas si éloigné de celui de l'an passé car la question du "hors les murs", tout comme celle de la participation, me semble avoir émergé avec les écomusées.

La définition initiale de ces derniers préconisait, en effet, de constituer une forme de musée « de l'espace », en complément du musée « du temps » qui, lui, se trouvait dans ses murs. Elle renvoie aussi à l'idée d'une mise en relation avec la communauté des habitants, ce qui nécessite de ne pas « faire venir » au musée mais aussi que le musée puisse aller vers les publics autour d'une démarche participative. La diversification des actions hors les murs est très liée au concept de nouvelle muséologie et a, bien entendu, à voir avec les Rencontres de Santiago du Chili de 1972 qui préconisaient le « musée intégral », partant du constat que les grands musées latino-américains de l'époque étaient trop repliés sur eux-mêmes et devaient davantage tenir compte du territoire dans lequel ils vivaient.

Sans chercher à déflorer notre sujet, il me semble que l'une des qualités du "hors les murs" est de faciliter une accessibilité psychologique des habitants, le musée allant vers eux. Le "hors les murs" nécessite, en outre, la plupart du temps de mettre en place des partenariats, donc d'investir le tissu social et institutionnel du territoire. Enfin – et c'est le sujet de cet après-midi – le "hors les murs" transforme les murs, sans doute parce qu'il contraint à se voir et à se vivre différemment que lorsque nous sommes justement entre nos quatre murs et parce qu'il nous force à nous impliquer dans notre territoire jusqu'à parfois assumer des missions d'aménagement.

Ces journées seront l'occasion d'évoquer les multiples façons de pratiquer le "hors les murs" depuis le patrimoine in situ dont parlera Jean Guibal avec l'exemple du musée dauphinois, jusqu'aux

parcours et expositions virtuelles que nous décrira Marie Desprès-Lonnet. Il sera même dit avec Marie-Pierre Deguillaume que le musée hors les murs fait de la ville un musée, ce qui nous renvoie d'une certaine façon aux préconisations d'Hugues de Varine quand il nous rappelle qu'il n'y a plus de collections mais du patrimoine, ni de musées mais un territoire. C'est aussi ce que sous-tend la définition des écomusées et musées de société que vous trouverez sur la carte du réseau, les écomusées étant regardés comme un lieu de projets pour les habitants et le territoire.

Je tiens à remercier pour leur accueil, Céline Chanas et l'équipe du musée de Bretagne ainsi que Jean-Luc Maillard et l'équipe de l'écomusée du Pays de Rennes. Je remercie également Béatrice Goeneutte et Xavier de la Selle qui ont coordonné les aspects scientifiques de ces journées. J'adresse, en outre, un grand merci à la direction régionale des affaires culturelles représentée aujourd'hui par Jean-Loup Lecoq, pour son soutien financier précieux. Merci enfin à Evelyne Schmitt, avec laquelle nous avons élaboré l'idée de ces Rencontres l'année dernière

Sébastien SEMERIL, vice-président en charge de la culture, Rennes Métropole

Au nom de la maire de Rennes, Nathalie Appéré, et du président de Rennes Métropole, Emmanuel Couet, nous sommes évidemment très heureux de vous accueillir pour ces treizièmes Rencontres Professionnelles des musées de société et des écomusées. Vous avez bien fait de choisir le musée de Bretagne et l'écomusée du Pays de Rennes. Il s'agit là d'une culture très ancienne mais néanmoins très vivante, qui s'inscrit dans des valeurs, dans une durabilité mais aussi dans une perspective d'avenir.

Lorsque nos prédécesseurs – et je pense notamment à Edmond Hervé – ont décidé d'installer un musée d'histoire et de société dans la ceinture verte qui symbolise le projet urbain de la métropole, avec l'acquisition et la rénovation de cette ferme, ils ont accompli là un acte politique fort. Ils nous ont rappelé par là même que l'histoire d'un territoire s'inscrit évidemment dans une volonté politique mais aussi dans une nécessité populaire. Il nous faut impérativement aujourd'hui travailler les racines pour mieux appréhender le monde.

Le poète breton Saint-Pol-Roux avait dit un jour que « Bretagne est univers » et je crois que c'est précisément là le symbole de cette région. De par sa périphéricité mais aussi et surtout de par ses côtes littorales et maritimes, la Bretagne a toujours été portée vers l'extérieur, non seulement pour conquérir le monde mais dans sa capacité d'accueillir les cultures et de travailler cette altérité qui constitue l'essence même de l'humanité. Ce sont ces valeurs qui irriguent tout notre projet culturel.

Les équipes de l'écomusée et du musée ont travaillé d'arrache-pied ces derniers mois et surtout l'année dernière à un projet scientifique qui permet de graver dans le marbre ces engagements. Le patrimoine et l'histoire jouent aujourd'hui un rôle essentiel dans l'appréhension du monde et des problématiques contemporaines. En tant que professionnels, mais aussi en tant que militants de la cause du patrimoine et de l'histoire, vous avez évidemment un rôle déterminant à jouer de ce point de vue. Nous souffrons tous de cette immédiateté qui nous conduit non plus à l'action mais à la réaction, au réflexe mais non plus à la réflexion. Votre rôle est précisément de réinscrire la réflexion dans le temps long, de réinscrire les problématiques dans un cheminement de pensée, dans une histoire, tant il est vrai que sans histoire, ce sont l'obscurantisme, la jalousie et l'entre soi, l'exclusion et les formules à l'emporte-pièce qui dominent la pensée.

Ces musées que vous représentez se trouvent finalement au-devant de ce qui nous attend dans les années qui viennent. Il nous faut appréhender des questions de société essentielles pour demain. Sur la question des migrants par exemple, chacun voit bien quel peut être votre rôle afin d'expliquer ce qu'a été l'immigration pour l'ensemble des pays d'Europe. Cet élément doit être rappelé sans

cesse si nous ne voulons pas tomber dans l'anathème de l'exclusion ou dans le racisme ordinaire que nous pouvons entendre y compris dans la bouche de quelques intellectuels européens ayant leurs entrées dans toutes les chaumières de France.

Il s'agit là d'un travail ardu mais pour lequel vous disposez de toutes les compétences ainsi que du soutien politique de notre territoire. Vous avez bien fait, Monsieur le Président, de choisir cette thématique du "hors les murs", qui s'inscrit avant tout dans une histoire. Jean Vilar avait ainsi coutume de rappeler que le « non-public » était un public à conquérir. Or, ce qui était valable pour le théâtre l'est aussi pour le musée. L'éducation artistique, la proximité de la culture auprès de la population constituent un enjeu tout à fait formidable, sachant que ce « non public » a tendance à se retrouver à la marge de toutes les politiques publiques culturelles que nous initiions.

La ville peut elle-même devenir un musée à ciel ouvert. Les habitants ont de plus en plus besoin d'une affirmation du rôle de l'histoire et du patrimoine pour mieux appréhender les problématiques urbaines. Nous le ressentons, par exemple, à Rennes, lorsque nous ouvrons, avec l'aide de la direction régionale des affaires culturelles mais aussi avec l'INRAP, le temps d'un week-end, les résultats de fouilles archéologiques sur le couvent Bonne Nouvelle, qui constitue précisément un musée à ciel ouvert. Rennes Métropole a, de fait, choisi d'inaugurer dans quelques mois son centre des congrès en cœur de ville historique dans un écrin patrimonial, le couvent des Jacobins, où Anne de Bretagne s'est fiancée au roi de France. Il s'agit donc aussi bien d'un symbole que d'un patrimoine qui sera rouvert à la population rennaise après deux siècles de réquisition révolutionnaire. Nous envisageons même d'y inclure l'office du tourisme.

Il y a là une appétence très forte de la population, avec ici une dimension intergénérationnelle. Il est très plaisant pour nous de voir ce public familial venir découvrir l'histoire de la ville, notamment au travers de la découverte récente de la sépulture de Louise de Quengo après quelques siècles d'endormissement dans les fondations de ce couvent. Nous avons vu une population s'enthousiasmer pour cette histoire tout en assistant à la rencontre de l'histoire avec la médecine contemporaine pour identifier le génome parfait de la tuberculose.

C'est donc dire que votre métier et votre engagement sont attendus et appréciés. Vous disposez d'un océan devant vous pour travailler sur ces sujets. Nous le voyons, nous aussi, au travers de quelques projets que nous portons à Rennes, à l'instar du projet des promenades des portes mordelaises et cette astuce qui consiste à retravailler la déconstruction d'une partie du faubourg rennais pour redécouvrir dans quelques années la muraille de Rennes. Nous avons là également la perspective de réapprendre toutes les périodes de l'histoire en retrouvant non seulement la cote médiévale mais aussi en imaginant une forme de musée lapidaire qui permettrait aux Rennais comme aux touristes de retrouver quelques éléments du patrimoine et de recevoir des invitations pour poursuivre cette recherche au musée de Bretagne, à l'écomusée ou dans un autre endroit de culture. Nous adoptons là une approche volontariste, en considérant que le patrimoine de la ville permet de comprendre d'où nous venons et où nous allons.

Nous avons tous été frappés lorsque la High Line de New-York, cette ancienne voie de chemin de fer totalement rénovée (certes avec une forme de gentrification avérée), s'est retrouvée à accueillir autant de public que le Metropolitan Museum of Arts. Cet élément doit nous interpeller en tant qu'acteurs de la culture car il montre bien cette appétence qui existe pour découvrir la ville d'une manière différente.

Je vous remercie une nouvelle fois d'avoir choisi Rennes, capitale de la Bretagne, pour la tenue de ces Rencontres. Vous êtes ici dans une région qui aime la culture. La Bretagne est probablement

L'endroit au monde qui accueille le plus de festivals. Elle souhaite développer son savoir-faire dans une forme de modernité, à l'instar des couturières de Cornouaille dont le métier appartient non seulement à l'histoire mais aussi à une branche économique en plein développement. Le savoir-faire breton est un élément de fierté pour celles et ceux qui développent cette compétence et, plus largement, pour toute la Bretagne. J'aurais également pu citer d'autres métiers de l'art qui constituent aussi l'ADN de notre région.

Le musée de société est un art bien vivant, qui peut appréhender les sujets contemporains tout en questionnant des sujets futurs et en allant à la rencontre d'autres enjeux, y compris économiques ou d'emploi. Par conséquent, sachez que nous sommes fiers de ce que vous réalisez. Ne baissez jamais les bras. Votre travail est essentiel. Il est même indispensable pour qu'enfin on puisse appréhender les problématiques complexes dans une forme scientifique comprise par l'ensemble de la population. Nous pourrions même affirmer ici que la science doit être populaire et que l'histoire doit être partagée pour que nous puissions tout simplement défendre les valeurs d'humanisme qui ont toujours fait que ce pays et ce continent soient inscrits dans leur histoire mais aussi dans une forme de modernité qui leur permet de conquérir le monde.

Jean-Loup LECOQ, directeur régional des affaires culturelles

Il y a parfois dans la vie des circonstances où le regret des uns fait le bonheur des autres. L'impossibilité pour Marie-Christine Labourdette, directrice des Musées de France, de nous rejoindre comme cela avait été convenu, me permet d'être présent parmi vous pour ces quelques propos d'ouverture. Je dois dire que ce plaisir est parallèlement assorti d'une certaine frustration puisque je devrai rejoindre ensuite une réunion que je n'ai pas pu annuler avec les équipes de l'Insee, avec lesquelles nous menons un travail important sur l'état de la culture en Bretagne.

Lorsque nous avons travaillé ensemble avec Marie-Christine Labourdette autour de ce discours d'ouverture, elle m'a expliqué que les musées de société et les écomusées constituent certes une force mais une force qui s'interroge. Ces musées représentent environ la moitié des musées de France, sachant que la proportion est encore un peu supérieure en Bretagne. Aucun musée n'y a fermé et plusieurs projets sont en train de monter en puissance. Je pense notamment au musée des phares et balises porté par le département du Finistère. D'autres musées se rénovent et se modernisent et nous en soutenons encore cette année quelques-uns comme l'écomusée des Monts d'Arrée ou le musée du Niou à Ouessant. Nous accompagnons aussi ceux qui se portent bien et essaient de pousser encore plus loin la dynamique de leurs projets. Celui-ci en est une illustration, en lien avec le musée de Bretagne.

L'idée est excellente que d'avoir choisi de commencer ces deux journées dans cet écomusée de la Bintinais. Comme vous avez pu l'observer après avoir franchi le bâtiment d'accueil, nous nous trouvons ici dans un espace hors les murs, de sorte que ce lieu symbolise fortement la thématique qui sera au cœur de vos échanges.

Lorsque j'étais enfant et que je me rendais chez mon oncle dans la campagne normande, je me souviens que je disais à ma mère que j'allais « à la ferme ». Ce terme recouvrait aussi bien les bâtiments que les hommes et les femmes qui y vivaient mais aussi ce qui était à l'extérieur : les champs et les prés où les mêmes hommes et les mêmes femmes vivaient dans une symbiose absolue entre ce qui était la vie dans les murs et la vie hors les murs. C'est aussi pour cela que l'écomusée de la ferme de la Bintinais constitue un beau symbole et le lieu adéquat pour réfléchir à ce sujet.

Ayant commencé ma carrière en tant que professeur d'histoire-géographie dans le second degré, j'essaierai très modestement de vous livrer quelques réflexions sur ce que me suggère le thème du

musée hors les murs. Je repartirai pour cela de ce qu'est sans doute un musée de société. Puisque la société est toujours un regroupement d'hommes et de femmes géographiquement et territorialement situés, il me semble que ce type de musée entretient fondamentalement un rapport singulier et original au temps et à l'espace.

Le rapport au temps a déjà fait l'objet d'un certain nombre de propos, notamment de la part de Sébastien Semeril. À une époque que l'historien François Hartog définit comme étant celle du « présentisme » et de l'obsession du temps d'aujourd'hui, les musées de société posent, me semble-t-il, d'une manière originale la question du rapport au temps comme un rapport de « portes battantes ». Ces musées nous invitent à ne pas laisser ces portes fermées, avec ici un risque d'aveuglement et de perte de mémoire mais aussi d'absence de perspectives. Pour autant, ces portes ne peuvent pas non plus être ouvertes en permanence. Une ouverture vers le passé induirait un risque de repli tandis qu'une ouverture permanente sur l'avenir s'accompagnerait d'un risque de déracinement. Il est donc important que des équipes développent cette philosophie des « portes battantes ».

Ce rapport au temps se double d'un rapport à l'espace. Un musée de société pose d'une manière originale la question du territoire, lequel est aussi bien hérité qu'habité et projeté, en ce sens qu'il recouvre une direction et des enjeux de signification. Ce territoire est également relié, l'une des questions fondamentales étant celle de la résonance entre les différentes dimensions qui participent de sa personnalité. Un territoire revêt toujours une forme de complexité inhérente à cette globalité, l'enjeu étant précisément d'essayer de penser le lien entre les différents termes qui font cette globalité et cette complexité. Au-delà de la forme d'intervention, il faut attirer l'attention sur le fait que les murs figurent peut-être avant tout dans nos têtes, dans nos représentations et dans notre manière de lire la cité. Le "hors les murs" renverrait donc à la capacité du musée de société à nouer des liens avec d'autres établissements proches, à construire des partenariats pour s'enrichir de l'intelligence et de la vision de l'autre interlocuteur artistique ou culturel. C'est aussi se poser la question du franchissement des murs entre la culture et ce qui peut l'éloigner voire la séparer du social, de l'éducatif, de l'environnemental. Alors, la muse des musées pourra porter le plus loin possible dans la société son murmure.

Jean-Luc MAILLARD, directeur de l'écomusée du Pays de Rennes

Nous sommes très heureux, Céline Chanas et moi-même, de vous accueillir dans nos murs. Le musée de Bretagne et l'écomusée du Pays de Rennes constituent, de fait, des membres historiques d'une fédération des écomusées à laquelle nous sommes très attachés. Cette association manifeste un engagement fort qui nous porte depuis de nombreuses années. J'en veux pour preuve la présence aujourd'hui parmi nous d'anciens présidents que sont Julie et Marc. Cette présence est loin d'être anodine et traduit une fidélité qui n'a rien à voir avec de la nostalgie. Cette grande famille se caractérise depuis près de trente ans par un engagement manifeste et qui perdure encore aujourd'hui.

Le repli sur soi pourrait être tentant compte tenu des difficultés que nous pouvons traverser les uns et les autres. Nous avons tous le « nez dans le guidon », avec parfois des difficultés à s'en dégager et à prendre du temps avec nos collègues. C'est donc la raison pour laquelle je vous remercie tous de votre présence, tout en remerciant la fédération de continuer ainsi à innover.

La ville de Rennes a pour particularité d'abriter plusieurs grands musées de société : un grand musée régional bien ancien, un écomusée, un musée des beaux-arts, un centre d'art contemporain (La

Criée) ainsi qu'un FRAC et un espace des sciences. Nous bénéficions ici d'une tradition culturelle et patrimoniale.

L'écomusée est une émanation relativement récente du musée de Bretagne, qui va lui-même fêter ses quarante ans sous sa forme rénovée par Georges-Henri Rivière. Dans l'esprit des professionnels du musée de Bretagne et en particulier de Jean-Yves Veillard, il s'agissait de créer avec cette ferme de la Bintinais un lieu de mémoire dans le sillage tardif du mouvement des écomusées. L'écomusée d'Ouessant l'avait, en effet, précédé de près de vingt ans et constituait le premier écomusée créé en France.

Nous sommes donc un écomusée de la dernière génération, avec la volonté de ses créateurs (politiques ou patrimoniaux) de réinterroger les rapports entre une ville et sa campagne.

Cette émanation d'un grand musée régional m'autorise aujourd'hui à témoigner, à ma manière, de la thématique qui est la nôtre pour ses deux journées. Comme l'indique le programme, il s'agit d'aller au-devant de nouveaux publics, d'explorer diverses facettes du patrimoine in situ et, peut-être, d'une manière plus moderne, de mettre en évidence le mode participatif.

Ces considérations autour du "hors les murs" ne sont cependant pas nouvelles. Nous aurions tort de penser que la préoccupation des publics daterait uniquement de la loi des musées de 2001. Le souci de sortir, d'aller au-devant des publics, s'est manifesté très tôt et s'est traduit par la création de réseaux professionnels d'associations régionales et nationales dont le but était bien d'échanger sur les pratiques et d'imaginer de nouveaux modes collaboratifs. Ainsi pour la Bretagne a vu le jour en 1978 l'association Buhez, désormais défunte, et qui a fusionné avec l'association régionale des conservateurs de musée pour devenir Bretagne Musées. L'apparition de la fédération des écomusées en 1989 s'est imposée, quant à elle, comme une évidence, avec la volonté de fédérer écomusées et musées de société autour d'une même idée de professionnalisation.

Pionniers en la matière, les écomusées et les musées de société ont été les premiers à s'interroger sur leur implication dans les territoires autour d'une démarche transdisciplinaire. Ils furent les premiers à vivre et à s'impliquer sur les nouveaux champs qu'étaient les patrimoines paysagers, naturels ou industriels ou encore le patrimoine immatériel.

Pour des écomusées comme les nôtres, il n'y a pas de conservation génétique possible sans le "hors les murs". Lorsque nous parlons de paysage, de bocage ou lorsque nous évoquons le patrimoine bâti avec le bâti en terre, nous sommes bien sur du patrimoine privé et in situ pour lequel nous n'avons pas de collections dans nos réserves. L'écomusée ou le musée vont donc se préoccuper d'investir le territoire, de voir les acteurs, de partager avec eux, etc.

Le défi autour du patrimoine persiste depuis les années Malraux et reste permanent : comment toucher les non-publics ? Comment les faire accéder à la culture, aux musées, à la mémoire ? Comme l'école, les musées s'interrogent en permanence sur leurs pratiques, leurs réussites et leurs échecs. Que se passe-t-il lorsque le musée sort de ses murs. Comment peut-il le faire avec pertinence et légitimité ? Surtout, à l'heure où l'argent public se raréfie, comment concilier les actions en interne et celles en externe ?

Il faut laisser la place à l'innovation, à l'expérimentation, à l'imagination et aux partenariats pour que les musées éclairent les évolutions de nos sociétés et insufflent de nouvelles énergies. Je citerai ici le premier slogan de cette fédération des écomusées : « En avant la mémoire ». Je pense que cette idée est toujours d'actualité.

Introduction

« Vers un quatrième âge du musée : communauté et territoire »

Daniele JALLA, directeur des services des musées de Turin

Je pensais vous présenter aujourd'hui une réflexion sur le thème de la 24^e conférence de l'ICOM qui se déroulera du 3 au 9 juillet à Milan mais je me suis aperçu hier soir que mon intervention et celle de Jean Guibal risquaient d'être assez redondantes. J'ai donc choisi ici d'établir une sorte de « bilan » de l'activité que j'ai menée dans les musées où j'ai évolué ces trente à quarante dernières années

Le thème que j'aborde est issu de la tradition muséologique italienne depuis les années 1970, qui a alors proclamé la fin du musée comme œuvre close, en travaillant beaucoup plus sur le thème de l'inventaire comme modèle de relation entre les biens du patrimoine et la programmation en général. Dans cette vision, le patrimoine est partie prenante de l'administration de la vie publique, sachant que la plupart des musées ont des origines territoriales de proximité. Hormis les grandes collections dynastiques, les musées italiens sont nés pour conserver des biens qui proviennent du territoire.

La relation entre musée et territoire a donc constitué un facteur essentiel de l'histoire de nos musées.

Lorsque nous nous sommes penchés sur cette problématique à l'ICOM, nous nous sommes aperçus que le terme de « territoire » ne trouvait pas son équivalent dans la langue anglaise. Nous nous sommes, dès lors, obligés à parler de « paysages », de « landscape » alors que les notions sont assez différentes.

Ce thème a bien été mis en avant par Claude Raffestin, un géographe suisse, dont les textes sur les paysages ont constitué l'un des points de départ de notre réflexion. Nous avons élaboré à Sienne en 2014 une charte qui a marqué un moment de notre parcours et qui va nous aider dans l'élaboration d'une charte définitive. À Catane ensuite, nous nous sommes aperçus qu'il n'existait aucune relation entre les musées et les sites de l'Unesco, c'est-à-dire que les deux obéissent à des logiques totalement séparées. L'Unesco considère les musées comme des lieux poussiéreux et totalement déconnectés de la problématique des sites. Or, l'Unesco joue évidemment un rôle central. Nous avons donc eu pour projet au sein de l'ICOM de créer un réseau des musées éclatés présents dans les sites Unesco.

L'histoire est longue des relations entre les musées et le patrimoine. Elle commence à l'ICOM en 1953 avec la problématique du patrimoine naturel. Après une première phase *museum oriented*, où toutes les actions étaient orientées autour des musées, est arrivée une phase *context oriented*, où c'était le contexte qui primait. Dans ce cadre, les écomusées constituaient un cas à part puisque musée et contexte se trouvaient étroitement mêlés.

Nous pourrions diviser l'histoire de musées en trois périodes : celle des collections, celle du patrimoine et enfin, celle du territoire et de la communauté.

Le premier de ces âges, qui a duré jusqu'aux années 70, a vu la muséologie s'occuper seulement des collections tout en restant enfermée dans ses murs. La logique est ici celle du collectionnisme mais si le paysage des collections est le paradis du collectionneur, il constitue aussi l'enfer ou le purgatoire pour le musée. La mauvaise conscience des muséologues a donc dû se confronter avec l'idée d'extraire l'objet de son contexte. Les notions de décontextualiser et de délocaliser répondent

à deux logiques différentes : le patrimoine in situ est décontextualisé mais reste localisé. Autrement dit, au moment où j'affirme qu'un objet est patrimoine, je l'extrais de son contexte.

Ce fait emporte de lui-même une problématique de re-contextualisation, le contexte muséal étant l'objet d'une réflexion continue pour restituer à l'objet son rapport avec le contexte primaire. Le musée n'est pas la nature : c'est un jardin. C'est un lieu offert à la vie, où des plantes et des essences sont extraites de leur ambiance naturelle et sont rassemblées pour la joie de l'œil et des sens. C'est encore davantage un bouquet de fleurs extraites, rassemblées et qui offrent la possibilité de composer avec les mêmes essences une quantité de bouquets différents. Au fond, dans tout conservateur sommeille une sorte de « vice du collectionneur », ce vice étant d'autant plus malin qu'il s'exerce avec l'argent de l'État. Il est très difficile de sortir de cet état d'esprit, c'est-à-dire qu'il est très compliqué de sortir les musées de la logique muséale et de son contexte.

Le deuxième âge a commencé avec les écomusées, lesquels ont constitué une forme de révolte contre les musées/collections et qui ont choisi d'adapter le musée à son contexte. Nous en avons ici un exemple, tout comme l'est d'une certaine manière le musée de Bretagne.

Je me demande si, au moment où nous avons employé le terme de « territoire », nous n'avons pas plutôt pensé à celui de « patrimoine », c'est-à-dire à la partie du territoire qui fait patrimoine. Nous nous sommes limités par là même à un objet qui était le passé, le tout dans une dimension fondamentalement locale. Toute une génération a ainsi regardé le territoire et la communauté en termes de patrimoine hors murs.

Cette vague a duré très peu de temps. Les écomusées sont restés aux marges et minoritaires. La réflexion a été intense au plan théorique mais elle n'a pas touché le cœur des musées. De très beaux exemples ne sont pas parvenus à faire école. Je pense notamment au musée dauphinois, qui a été regardé en France comme un modèle de structure et de rapport entre musée et patrimoine mais sans que ce modèle finisse par l'emporter sur les autres. Les musées se sont appropriés les apports de la nouvelle muséologie pour leur intérieur. La communication muséale, les nouveaux systèmes d'exposition se sont attachés non pas aux communautés mais aux publics, autour d'une réflexion qui était une nouvelle fois museum oriented.

Cette phase est celle dans laquelle nous nous trouvons, tout en commençant à investir un quatrième âge qui nous place dans une situation assez contradictoire. Nous sortons d'une phase où le phénomène muséal a connu une croissance continue et où les publics n'ont cessé d'augmenter et de se différencier. Le musée est devenu un objet d'intérêt médiatique et politique. La vision du musée reste toutefois essentiellement architecturale. Il s'agit d'un objet qui redevient, comme à ses débuts, un symbole de citoyenneté. Or, plus l'objet architectural est fort, plus il est désintégré du reste de la ville.

Le musée est, en outre, conçu comme un lieu d'exposition publique : c'est l'exposition (temporaire ou non) qui prédomine et tout le reste est secondaire. Le musée est un institut socialement important, dédié à l'exposition d'un patrimoine. Nous sommes donc face à une réhabilitation du lieu et du fait social (l'exposition) mais qui réduit elle-même la fonction sociale du musée. Je ne dis pas que c'est de cette façon que nous envisageons les choses. J'observe simplement ce phénomène, et pas seulement en Italie.

Dans cette perspective, la protection du patrimoine revêt un aspect accessoire puisque ce sont les musées spectacles qui l'emportent. Nous vivons, dans le même temps, une époque où l'investissement public pour la culture et le patrimoine se réduit, comme tous les investissements autour du welfare.

La convention de Faro en 2005 a constitué une victoire très importante dont nous ne percevons peut-être pas assez toute l'importance. Cette convention énonce que le patrimoine culturel constitue un ensemble de ressources héritées du passé que les personnes considèrent, par-delà le régime de propriété des biens, comme un reflet et une expression de leurs valeurs, croyances, savoirs et traditions. Une communauté patrimoniale se compose de personnes qui attachent de la valeur à des aspects spécifiques du patrimoine culturel qu'elles souhaitent, dans le cadre de l'action publique, maintenir et transmettre aux générations futures.

Il s'agit là, à l'évidence, de la victoire de la nouvelle muséologie puisque ce n'est plus l'État/Nation qui définit le patrimoine mais les populations elles-mêmes. Ce sont des communautés patrimoniales auxquelles doivent faire référence les professionnels. Dans cette vision, le patrimoine constitue une ressource et n'acquiert cette dimension de patrimoine qu'au nom de son utilité pour le futur. Nous avons longtemps pensé que le patrimoine ne renvoyait pas à des biens mais à des valeurs et qu'en travaillant sur le patrimoine, nous devions essentiellement faire référence à la communauté, à des communautés patrimoniales qui se reconnaissent. Or cette notion est désormais centrale.

Lorsque le paysage a été proposé comme perspective, on est sorti du patrimoine. Autrement dit, la notion de paysage est plus large et plus complexe que celle du patrimoine. Le paysage peut être défini comme le pays que nous habitons et qui nous entoure, avec les images et les représentations qui le connotent. Le paysage renvoie donc à une image du présent. Le paysage met en évidence ce que nous percevons du monde présent : les patrimoines, notre manière de comprendre le passé ainsi que ce qui nous est transmis comme héritage.

Nous avons là une mission tout à fait nouvelle mais qui n'est pas encore assez intégrée. Lorsque je visite le musée des beaux-arts de Rennes, je vois bien le rapport entre le passé et le présent puisque les enfants viennent voir des œuvres du passé mais je me demande si notre rôle n'est pas aussi de conserver un patrimoine et de regarder dans le présent ce que le paysage culturel nous propose comme futur patrimoine.

Je me demande si dans ce cadre, le rapprochement entre musées et écomusées ne constitue pas la principale perspective du prochain millénaire. Nous devons travailler sur le paysage comme présent, sachant que le territoire est la dimension matérielle et que le paysage inclut la façon de voir l'environnement. Nous avons là un rôle non seulement de conservation mais aussi de lutte, sachant que le paysage qui nous entoure peut aussi être laid et à détruire. Nous sommes appelés à faire des choix. Le patrimoine inclut le paysage et les biens culturels. Dans cette perspective holistique, le musée du quatrième âge n'a probablement rien à voir avec ceux que nous avons connus. Il doit constituer un centre de responsabilité patrimoniale dans lequel sont présents non seulement les professionnels des musées mais aussi les archivistes, les bibliothécaires, les architectes du patrimoine etc. Le musée est un centre qui a pour devoir d'assurer la programmation du futur sur la base d'une connaissance du présent et du passé.

Je sais aussi que nous sommes encore très loin de ce modèle car nos corporations sont toujours aussi fortes et rigides. Par exemple, les historiens de l'art n'ont aucune envie de parler avec les archéologues tandis que les anthropologues se sentent « trahis » par tous les autres. Nous avons créé une structure Musée Archives Bibliothèques (MAB) mais au moment du changement de présidence, les archivistes ont préféré rejoindre le ministère de l'Intérieur plutôt que le patrimoine. Nous n'avons pourtant pas le choix compte tenu des ressources économiques qui sont les nôtres : nous devons impérativement trouver le moyen de travailler tous ensemble pour le patrimoine. Nous serons sinon condamnés à rester clos dans les murs de nos structures mentales du 19^e siècle, ce qui serait bien dommage.

« Des collections au patrimoine in situ ; à propos de l'expérience du musée dauphinois et de la Conservation du patrimoine de l'Isère »

Jean GUIBAL, directeur du musée dauphinois

Lors des rencontres de la FEMS au Musée dauphinois, il y a neuf ans de cela, nous célébrions le centième anniversaire du musée et avons eu une très belle réflexion sur le thème des musées dans la société aujourd'hui. L'année précédente, j'étais venu à Nancy, où nous avons essentiellement parlé des territoires. Nous pensions à l'époque que la réforme territoriale en préparation allait être profitable à la prise en compte du patrimoine culturel de la France. Combien d'espoirs déçus ! J'y reviendrai.

Au risque de jouer les anciens combattants, je dois rappeler que j'ai eu la chance, avec quelques rares présents dans cette salle, d'assister au colloque fondateur de la FEMS à L'Isle-d'Abeau en 1986. Le secrétaire d'État qui nous avait reçus était Philippe de Villiers, qui anime aujourd'hui le Puy-du-Fou (drôle d'écomusée...) et nous étions à côté de l'Écomusée Nord-Dauphiné, qui a disparu depuis. Ces journées étaient organisées par le Musée dauphinois et l'Écomusée.

Je remercie les organisateurs de ce colloque de leur invitation. Mon ami Daniele Jalla vient d'évoquer le patrimoine culturel et le rôle des musées ; mais il en parle avant tout en philosophe, sur les grands principes, tandis que je m'attacherai à examiner les aspects pratiques et notamment la vision politique (au sens des politiques culturelles) pour essayer de montrer comment effectivement les musées peuvent sortir hors de leurs murs mais ne peuvent pas exercer la plénitude des fonctions patrimoniales dont rêve Daniele. Nous restons dans un système, une organisation culturelle, qui bloque tout projet de la sorte.

Le musée « prédateur »

Le Musée dauphinois, né il y a 110 ans, a toujours vécu une relation complexe mais étroite avec son territoire. Déjà son fondateur, Hippolyte Müller, entretenait des rapports que l'on pourrait qualifier de « modernes » avec la population alpine, en cela qu'il a collecté le patrimoine tout en veillant à ce que l'exode rural ne vide pas complètement les montagnes, en se préoccupant constamment du devenir des communautés. Il avait pour idée de développer l'artisanat rural pour maintenir des activités au pays et – déjà – exploiter les filons du tourisme naissant. C'est lui qui va convaincre les paysans du Queyras de reproduire leurs décors de rouelles et de rosaces sur des coffres de bois en mélèze. Il les convainc également que leur patrimoine pourrait avoir une fonction contemporaine, imaginant déjà des techniques de développement, social et économique, que nous ne mettrons en œuvre que dans les années 1980.

Jean-Pierre Laurent, mon prédécesseur au Musée dauphinois et qui est décédé au mois d'août dernier, a accompli des avancées considérables. Il a notamment pensé, dès les années 1970, que le Musée dauphinois ne pouvait pas se développer sans entretenir une relation plus étroite avec le territoire alpin. Il a rêvé d'un « écomusée alpin et pastoral » qui aurait couvert toutes les Alpes françaises ! Il a même poussé la provocation jusqu'à demander à la Direction des musées de France d'acquérir, au titre des collections publiques, une maison à Saint-Véran. Sa demande a évidemment été rejetée puisqu'il n'était pas prévu que le patrimoine immobilier fasse partie des collections

Jean-Pierre Laurent a fait encore mieux. Il a conduit à la fin des années 1970 de grandes enquêtes sur le territoire alpin et notamment sur le massif du Vercors. Il a considéré qu'il n'était pas possible de priver le territoire de la restitution et c'est à cette occasion qu'il va inventer le « muséotente », à savoir un chapiteau qui s'est promené de village en village pour présenter des expositions. Ces

dernières mélangeaient des images et des sons collectés auprès des habitants. Comme souvent en pareil cas, beaucoup de choses se passaient au moment de la restitution, c'est-à-dire que, lorsque les habitants voyaient la photo ou écoutaient le témoignage, ils se mettaient à raconter l'histoire d'une façon différente encore. Je peux vous assurer que cette démarche a laissé des traces très nombreuses sur le territoire. Nous investissions les villages à la faveur d'un moment festif de manière à bénéficier de beaucoup de visiteurs pendant quelques jours.

Mis à part ces moments, le Musée dauphinois était un musée « normal », c'est-à-dire en définitive un musée qui prend le patrimoine sur les territoires pour le ramener dans un centre urbain. Un musée normal agit comme un prédateur. Il ne voit pas qu'en constituant ses collections, il vide par là même le territoire de son contenu patrimonial. J'exagère évidemment mais je l'ai vu faire à de nombreuses reprises. Ceci n'est pas très grave quand le pillage provient du musée d'ethnographie régionale mais la situation devient vite gravissime s'il est le fait du musée des beaux-arts. Si vous connaissez le musée des beaux-arts de Grenoble, vous avez vu un magnifique Calder qui a été « volé » à un lycée de la ville, où cette œuvre avait été installée suite à un drame qui avait vu un élève tuer le proviseur. De la même façon, le jardin de Ville de Grenoble comprenait un très bel Hercule sculpté par Richier au 17^e siècle. On a trouvé que cet Hercule était en mauvais état... avant de l'intégrer dans les collections du musée. Nous voyons assez bien avec ces deux exemples comme les musées « normaux » peuvent agir comme autant de prédateurs.

Le Musée dauphinois faisait donc partie de ces musées « normaux ». La question du territoire se posait, de fait, d'une façon très compliquée, s'agissant d'un musée qui se référait lui-même à l'ancienne province du Dauphiné tout en relevant du département administratif de l'Isère (alors que le Dauphiné couvrait trois départements séparés en deux régions). Surtout, nous étions fortement attirés par la montagne, ce que les habitants du Bas-Dauphiné nous reprochent encore assez régulièrement. Nous menons un travail de fond depuis toujours sur les Alpes. Je ne citerai pas toutes les expositions qui ont traité à la fois de la montagne historique ou préhistorique, sauf pour citer celle que nous avons organisée avec Daniele Jalla, il y a fort longtemps, et qui avait pour titre « L'homme et les Alpes ». Nous essayons d'avoir sur les Alpes un regard aussi large que possible, considérant toutes les formes de patrimoines.

Territoire et cultures « immigrées »

Ces territoires que nous observons et étudions sont avant tout empreints d'humanité. Le slogan du Musée dauphinois est, du reste, « Le patrimoine, c'est d'abord les gens ». Tout notre travail consiste donc à comprendre et, le cas échéant conserver, les témoignages de cette humanité. Par ailleurs, nous essayons de sortir des visions trop étroites ou trop limitées par les frontières de nos communautés régionales.

Tout cela a donné une politique d'expositions, qui date de maintenant vingt ans, conduite le plus souvent par mon collègue Jean-Claude Duclos, sur les communautés d'origine étrangère (Italiens, Grecs, Arméniens, Maghrébins, Pieds Noirs, Tsiganes, etc.) venues s'installer dans notre région. Il est très difficile d'intégrer le patrimoine immatériel dans le système muséal français, où le modèle absolu reste le musée d'art. Ce modèle pèse partout et conduit à de dérisoires imitations, jusque dans l'écriture de nos notices. Pour notre part en tout cas, nous continuons à organiser des expositions qui jouent avec un patrimoine qui n'est parfois pas du tout matériel. Ce fut notamment le cas lors de l'exposition consacrée à la communauté maghrébine, où nous avons finalement très peu d'objets et où les témoignages prenaient une part prépondérante. Et ce sera plus encore le cas avec l'exposition que nous préparons actuellement sur la chanson populaire.

La Conservation du patrimoine de l'Isère

La politique d'action sur le territoire du Musée dauphinois s'est constituée progressivement, sans que nous ayons conscience au départ du but final. Nous avons pratiqué, sans le savoir et sans le dire, de l'écomuséologie au sens strict du terme.

Tout a commencé banalement dans les années 1980. D'importantes trouvailles archéologiques venaient d'avoir lieu dans un village appelé Aoste. Nous en étions aux débuts de la « muséomanie » et de l'engouement pour le patrimoine. Nous avons décidé de les aider. L'inspection générale des musées qui – déjà – méprisait les petits musées, nous a alors envoyé un inspecteur de l'archéologie, qui a donné son accord pour la création d'un musée contrôlé même en l'absence de conservateur, le Musée dauphinois en assurant la tutelle. Nous avons donc pu créer ce musée avec la bénédiction de l'État, sous le regard bienveillant de Jean-Pierre Bady, directeur du Patrimoine. Puis nous avons mis en place autour de ce même modèle une douzaine de musées dits « associés » avec lesquels nous avons passé des conventions et grâce auxquels nous avons pu sortir notre patrimoine (par des dépôts) chaque fois que cela était possible.

Dans le même temps, un autre hasard a voulu qu'un centre d'archéologie soit créé indépendamment du Musée dauphinois (et dirigé au départ par Michel Colardelle), que la ville de Grenoble m'a demandé de diriger. Je me suis donc retrouvé à la tête d'un service comportant un musée mais aussi des équipes qui travaillaient sur le territoire. S'est vite ajouté l'inventaire – on disait le préinventaire - qui avait été créé sous l'égide des Archives départementales de l'Isère ; puis des architectes pour s'occuper du patrimoine bâti. Nous nous sommes donc retrouvés au tout début des années 1990 avec une belle équipe d'une quinzaine de conservateurs et d'architectes pour travailler sur le patrimoine du territoire.

C'est alors que la question statutaire s'est posée, en ce sens qu'il n'était plus possible que cet outil culturel soit porté par les seuls impôts des Grenoblois puisque nous travaillions sur tout le territoire de l'Isère, voire dans les Hautes-Alpes. Cette situation a heureusement trouvé une issue administrative par le transfert au Conseil Général de l'Isère de l'ensemble du dispositif, collections comprises.

Nous fondons ainsi le projet d'un service généraliste du patrimoine basé au Musée dauphinois et chargé de s'occuper de toutes les formes de patrimoine, tout en respectant les prérogatives des services de l'État, bien sûr, qu'il s'agisse de l'archéologie ou des monuments historiques.

Nous lançons l'inventaire du patrimoine départemental, car nous ne pouvons pas supporter l'idée que l'Inventaire général né en 1964 n'ait couvert en Isère qu'un seul canton. Nous procédons ici avec une tout autre philosophie. Il s'agit d'un inventaire à finalité culturelle. Nous ne sommes pas des chercheurs ni un quelconque CNRS bis. Nous n'avons pas à devenir des savants du patrimoine local. Nous devons juste repérer les éléments importants de notre territoire pour offrir à nos partenaires et notamment aux élus et décideurs des outils d'appréhension de leur territoire : ce qui n'empêche pas de travailler sur des fondements scientifiques sérieux.

Nous menons, en outre, des actions majeures sur le patrimoine bâti et qui sont, pour la plupart, des missions d'interface, c'est-à-dire que nous devenons le service de proximité du patrimoine. Nous effectuons un travail de connaissance et de conservation mais aussi et surtout de mise en valeur. C'est au travers de ce travail que nous retrouvons les valeurs et les principes du Musée dauphinois. J'avais pour habitude de dire que nous pratiquions le même travail pour un lavoir ou pour un four à pain que celui que nous effectuons pour une exposition au Musée dauphinois. La

relation au public, le travail de conviction, le transfert de valeurs, la démarche d'apprentissage de l'histoire que permet le patrimoine se passait là d'une façon aussi efficace que dans le musée.

La répartition trouvée satisfaisait chacune des parties, la Ville de Grenoble conservant notamment le musée d'art et la politique d'art contemporain et de création qu'il est plus difficile de mener en milieu rural ; ce qui ne nous empêche pas de mettre à profit nos travaux d'inventaire pour faire intervenir des artistes.

Les « protocoles de décentralisation culturelle »

Au début des années 2000, Lionel Jospin, alors premier ministre, a décidé (suite à un rapport rédigé par Pierre Mauroy) de relancer la décentralisation. La première (en 1984) s'était contentée, dans le domaine culturel, de décentraliser les archives et la lecture publique, toutes les autres compétences étant réservées à l'État. Le domaine de la culture était, de fait, le plus régalien d'entre tous avant cette seconde étape, pour laquelle le ministère de la culture a évidemment une nouvelle fois freiné des quatre pieds et a décidé, pour cela, de mener une expérimentation qui prendra la forme de ces « protocoles de décentralisation culturelle ». L'Isère avait quelques résultats dans le domaine de la gestion du patrimoine et a été retenue pour la mise en place de l'un de ces protocoles.

Nous avons alors expliqué que, forts de nos dix ans d'expérience, nous proposons aux services de l'État de définir ensemble un patrimoine d'intérêt national (les Monuments historiques classés) qui demeurerait sous leur tutelle ; et un patrimoine d'intérêt local (les Monuments « inscrits ») qui pourrait être placé sous la responsabilité des collectivités territoriales, le département en l'occurrence. Cette proposition a occasionné de très nombreux débats et des réactions très vives, les corporatismes étant ici encore plus forts qu'en Italie. Une association a même été créée pour résister à cette expérience. Le résultat est que tout cela n'a rien donné malgré l'argent consacré à l'opération. L'ensemble a fini par accoucher d'une souris puisque la loi de décentralisation de 2005 s'est contentée de donner le service de l'Inventaire aux régions.

Un chercheur spécialiste des politiques culturelles, Emmanuel Négrier, a écrit, en substance : ils ont cherché, après les archives, le service qui pouvait le moins être porteur de projet culturel et ils l'ont donné aux régions, qui plus est avec des règles de fonctionnement très strictes.

L'expérimentation iséroise a porté bien des fruits. Mais n'a pas été suivie d'effets et les compétences sont restées entre les mains des services de l'État. Ainsi cette appréhension globale du patrimoine, et surtout cette ambition culturelle, ont été réduites à néant. L'échec du « protocole », conjugué avec la crise des budgets publics et le désintérêt de la majorité départementale de l'époque, a provoqué la fin de la Conservation du Patrimoine de l'Isère. J'ai été promu directeur de la culture et du patrimoine, c'est-à-dire à un poste administratif sans grand intérêt. Jean-Claude Duclos est devenu directeur du Musée dauphinois, ce qu'il était de fait, mais les outils de la Conservation ont été dispersés en plusieurs services. Ils continuent à faire un excellent travail, mais sans cette perspective globale, sans cette vision « écomuséologique » qui rassemblait tant de projets sous une même conception de la place des musées dans la société et sur un territoire.

Un musée de patrimoine régional, a fortiori un réseau de musées, ne peut pas vivre « hors sol ». Ses collections ne sont qu'un simple échantillon (aussi représentatif que possible) d'un patrimoine dispersé sur le territoire. Les politiques publiques, celle de l'État comme celles que mettent en œuvre les collectivités, devraient tenir compte de ces principes. Nul doute que la rencontre avec les publics en serait plus riche encore ; nul doute que le travail de fond que permet le patrimoine en serait plus efficace. Imaginez : toutes les formes de patrimoine, monumental, artistique,

ethnographique, « immatériel », etc., gérées du point de vue culturel, dans leur relation avec les publics, par des écomusées et dans la philosophie de l'écomuséologie !

Echanges avec les participants

Julie Corteville

Même si la nouvelle muséologie et les écomusées ne couvrent pas l'ensemble du territoire, ils ont eu malgré tout une grande influence sur les autres familles de musées, non pas tellement sur les approches régaliennes des collections mais en tous les cas sur la réflexion autour des publics.

Je travaille moi-même à la tête d'un service régional du patrimoine et nous menons actuellement le bilan de la décentralisation de l'inventaire général dans les régions. Le constat est que ce mouvement a donné une couleur très différente aux inventaires selon les personnalités et selon les politiques régionales. L'écart est désormais très important entre les régions depuis que la définition du patrimoine n'est plus nationale. Il reste à opérer la jonction indispensable avec les musées.

Jean GUIBAL

Je pense, comme vous, que les écomusées ont exercé une influence profonde. Nous considérons, au musée dauphinois, que nous menons de l'écomuséologie. Je fonde également beaucoup d'espoirs sur la présence de l'inventaire dans les régions, qui devrait changer jusqu'à la conception même de l'inventaire.

Daniele JALLA

Pour ma part, je viens d'un pays qui compte le plus d'écomusées au monde avec près de 143 écomusées mais sur un total de 5 000 musées et avec la surintendance de l'État qui gère un patrimoine d'abbayes, de châteaux, etc. La conférence de Florence de 2000 a affirmé le paysage en tant que portion de territoire ainsi qu'elle est perçue par les populations. Il en ressort que la définition du paysage ne peut se passer de la perception des populations, autour d'un mécanisme participatif. Ce que nous propose la convention de Faro, c'est que des communautés patrimoniales définissent ce qui est patrimoine. La dimension écomuséale devient, de fait, une dimension patrimoniale, à laquelle les personnes des musées peuvent ou non adhérer. C'est, en tout cas, la dimension que l'Europe nous propose.

L'aspect participatif devient l'élément central. Le travail qui a été conduit sur les publics va dans cette direction mais il reste limité aux musées et aux publics tandis que nous cherchons quel est le rôle des musées au regard des communautés patrimoniales. La perspective que l'Europe nous propose remet en cause une dimension historique fondamentale du patrimoine en tant que support des nations. Il s'agit là de la première question qui se pose à nous tous, écomusées ou non. Notre action dans et hors les musées se trouve confrontée aux idées et aux valeurs des communautés patrimoniales. Nous constituons d'ailleurs nous aussi une de ces communautés.

L'objet patrimonial n'est pas uniquement un objet matériel. Le processus de patrimonialisation d'objets immatériels suite à la convention de l'Unesco a considéré l'immatériel comme du populaire et du folklorique. Il retient non pas la langue italienne mais la pizza, un carnaval, une danse etc.

Je vois très bien, dans la réalité, la distinction entre musée et écomusée mais je crois surtout que les musées sont obligés de se confronter avec la perspective de Faro.

Céline CHANAS

J'ai noté dans vos deux interventions un certain pessimisme vis-à-vis des problématiques corporatistes. Il est vrai que nous évoluons dans un paysage toujours plus complexe, avec des acteurs qui s'intéressent parfois aux mêmes objets entre les musées, les archives, les centres de culture scientifiques etc. Je reste toutefois assez confiante dans la capacité à dialoguer et à établir des partenariats. Le décroisement existe, ne serait-ce que du fait de nos formations.

Jean GUIBAL

J'ai probablement un peu exagéré mon propos. Ceci étant, je doute que vous échangiez de la même façon avec les archéologues du SRA. Nous sommes là face à la constitution de corporatismes fondés sur des principes d'analyse scientifique qui n'ont plus cours. Alors que nous parlons du même patrimoine, nous avons encore tous des systèmes informatiques différents. Notre ambition était donc simplement de traduire en français courant les données que tous ces services ont amassées mais qui se trouvent aujourd'hui codées. Plus grave encore est l'arrogance de certains services de l'État.

Daniele JALLA

Un accord a été trouvé en 2011 entre l'ICOM et l'association italienne des bibliothèques et celle des archives pour fonder « MAB » (Musée Archives Bibliothèque). La partition entre musées et patrimoine date de la Révolution française, qui a bâti des appareils scientifiques et techniques d'État. Ces appareils sont, du reste, les mêmes en Italie et en France et ont conduit à une organisation séparée entre d'un côté, le patrimoine des musées et de l'autre, le paysage (l'urbanisme). Nos universités ont gardé cet esprit de formation disciplinaire tandis que très peu de musées sont animés par un esprit interdisciplinaire. Il existe une forme de conservatisme corporatif et disciplinaire au travers duquel chez nous, un fonctionnaire d'État est un fonctionnaire historien de l'art/inspecteur. Nous ne disposons d'une surintendance unique que depuis trois mois, sachant que les archéologues se sont battus becs et ongles en criant à la mort de leur profession. Nous avons repris le modèle des DRAC françaises. Le problème est que les archivistes et les bibliothécaires se pensent différents. Nous sommes en train d'essayer de créer un lexique commun à partir des fonctions communes aux musées, aux archives et aux bibliothèques. Il arrive même qu'un directeur des archives puisse devenir directeur de musée.

Evelyne SCHMITT, conseiller pour les musées à la DRAC de Bretagne

J'ai pris l'habitude depuis 25 ans d'entendre à la fois appeler au secours l'État en cas de besoin tout en le critiquant en coulisses. Je n'en souscris pas moins au commentaire qui vient d'être émis concernant l'arrogance, qui reste un mal de l'État contre lequel il nous faut lutter. Je rejoins également les propos de Céline Chanas sur les espoirs que nous pouvons fonder autour de ce nouveau travail des musées de société. La coupure que nous continuons de pratiquer entre les musées d'art et les écomusées n'a, à mon avis, plus lieu d'être. Il ne tient qu'aux conservateurs des musées de société de parler de la société dans laquelle ils vivent et de montrer aussi ce qui s'y produit. Le musée de Bretagne va ainsi ouvrir prochainement une exposition sur les frères Bouroullec, designers.

L'expérience sur les inventaires est effectivement très différente d'une région à l'autre. Les inventaires n'ont pas non plus été partout acceptés de la même façon. Pour la Bretagne par exemple, la région n'en voulait pas et je ne suis pas sûre que ce service travaille mieux désormais que précédemment.

Jean GUIBAL

Je ne partage pas du tout votre avis sur la place des musées de société aujourd'hui. De mon point de vue, cette place évolue même de façon négative. J'en veux pour témoignage l'évolution du musée national des arts et traditions populaires, du musée de l'Homme, du musée des arts d'Afrique et d'Océanie etc. qui sont tous devenus des musées d'art, tandis qu'à Genève, aux États-Unis ou au Québec on rénovait à grands frais des musées d'ethnologie. Le MuCEM est certes une belle réalisation mais force est de constater que la France ne dispose plus de son musée de la diversité culturelle française. Je trouve très dommageable que le pays qui prétend promouvoir dans le monde entier la diversité culturelle ne dise rien de sa propre diversité ou la limite à la vision de ses fromages. Il s'agit pour moi d'une preuve de plus que les musées de société n'ont pas en France la place qu'ils méritent, contrairement à ce qui se passe en Amérique du Nord, par exemple.

Jean-François LECLERC, directeur du centre d'histoire de Montréal

Vous avez évoqué tout à l'heure la notion de « communauté patrimoniale », c'est-à-dire de la participation de ces communautés à la définition du patrimoine. Or, l'histoire montre que le patrimoine a souvent été détruit dans l'indifférence générale. Les élus ne se sentaient absolument pas concernés par le sort de ce patrimoine et dans les faits, ce sont bien souvent des experts, des individus passionnés, qui ont joué un rôle déclencheur dans la prise de conscience. Par conséquent, il existe une grande distance entre l'idéal de la participation du public et la réalité. Le rôle des musées est de contribuer à construire cette conscience qui n'existe pas toujours dans les faits.

Jean GUIBAL

Vous avez raison de souligner que la participation ne se trouve pas toujours au niveau souhaité. Nous devons donc nous attacher à provoquer cette participation. C'est ce que nous avons essayé de faire au travers de nos expositions relatives aux communautés. Nous devons impérativement être accompagnés de membres desdites communautés, ce qui n'a pas toujours été facile s'agissant des Tsiganes. Nous avons été aidés par ceux qui évoluent au plus près d'eux (travailleurs sociaux, éducateurs), qui nous ont appris à les connaître pour pouvoir les interroger directement. Ceci étant, nous restons encore loin de votre modèle québécois. Notre prochaine exposition concerne d'ailleurs les Inuits du Québec. À cette occasion, nous sommes passés devant les Inuits eux-mêmes et l'association Avataq a vérifié point par point tout ce que nous allions dire.

Daniele JALLA

Je pourrais également vous donner un exemple français de création d'un paysage et d'une communauté patrimoniale. Les Jeux Olympiques en Savoie ont ainsi marqué l'invention du baroque alpin, qui a transformé un territoire, c'est-à-dire des biens matériels existants avec une idée qui les lie. Le baroque alpin constitue peut-être une invention de scientifiques mais l'important est que cette idée ait bien fonctionné et constitue désormais une réalité, avec une communauté patrimoniale qui se reconnaît et avec dans le même temps, la création d'un paysage.

Le patrimoine est toujours construction. Les écomusées peuvent jouer un rôle de ce point de vue. Nous savons aussi que la meilleure façon de protéger un patrimoine est d'y associer la population. Par exemple, les maisons à pans de bois de Rennes ont-elles été conservées par une décision venant du haut ou bien parce que les habitants les ont considérées comme faisant partie du patrimoine ? Là où les fermes étaient un temps détruites, elles sont désormais restaurées pour en faire des habitations, c'est-à-dire que grâce à une action de relecture et de construction d'un paysage mental, on a réussi à créer les conditions pour une vague privée de conservation du patrimoine.

Une participante

J'ai vu il y a une dizaine de jours l'exposition « Tsiganes » du musée dauphinois et j'ai effectivement eu l'impression que vous les avez fait rentrer dans les murs mais quelles sont justement les actions hors les murs que vous menez envers ces communautés ?

Jean GUIBAL

En vérité, nous ne servons à rien... Nous sommes allés les rencontrer. Nous nous sommes rendus dans le bidonville qui a été détruit cet été. Nous les avons invités. Nous avons organisé des journées spéciales. Certains sont venus, notamment parce que nous proposons une exposition de photographies où ils figuraient. Ils sont venus à quelques concerts de musique tsigane mais ils n'ont pas compris que nous puissions ainsi l'écouter assis.

L'objectif était avant tout de changer le regard porté par le public sur ces communautés, d'essayer de faire comprendre que les « voleurs de poules » se retrouvent aussi dans toutes les populations. Je dois toutefois avouer très sincèrement que nous ne faisons pas évoluer grand-chose, même si nous restons fiers de cette démarche. Il me semble que nous avons un devoir vis-à-vis de cette communauté, qui constitue le dernier bouc émissaire de l'Europe.

Une nouvelle demande nous est parvenue de la part de la communauté - apparemment nombreuse en Isère - des Russes blancs. Nous allons donc continuer autour de ce type de démarches.

Table ronde 1 : Sortir de ses murs transforme-t-il le musée ?

Introduction

Xavier de LA SELLE, directeur des musées Gadagne, modérateur

Pour introduire la séance de cet après-midi, je vais faire part des réflexions que nous avons menées au sein du comité scientifique qui a préparé ces journées, c'est-à-dire Alexandre Delarge, Céline Chanas, Evelyne Schmitt, Jean-Luc Maillard, Béatrice Goeneutte et moi-même.

Lorsque nous avons commencé à réfléchir sur la thématique, en nous inspirant beaucoup des nombreuses fiches d'expérience qui remontaient depuis l'ensemble du réseau - lesquelles n'ont pas pu faire l'objet, chacune, d'une communication, mais que l'on retrouve sur la clef USB distribuée ce matin -, nous sommes arrivés à une conclusion assez simple pour l'articulation de ces deux journées.

Nous avons en effet identifié deux grands axes, qui sont très simples. Le premier axe – celui que nous allons aborder cet après-midi – porte sur la question du musée lui-même en tant qu'institution. Et le deuxième axe porte sur la question des publics. Finalement, en quoi les actions hors les murs du musée affectent-elles sa nature institutionnelle ? Quels effets produisent-elles sur son rapport au public ?

Nous nous sommes interrogés sur cette expression que nous utilisons systématiquement, et bien au-delà du monde des musées. C'est l'appellation retenue par le milieu des arts de la rue. C'est le nom du site Internet qui les fédère. "Hors les murs" est une locution qui nous vient du fond des âges puisqu'on peut, peut-être, la faire remonter à l'époque antique, ou en tout cas médiévale. Elle renvoie en effet à ces zones extérieures aux remparts, aux enceintes urbaines fortifiées. Locution

également utilisée pour des vocables de lieux religieux, je pense à l'église Saint-Paul-hors-les-murs, à Rome.

Et cette idée de situer quelque chose hors les murs, hors les enceintes, renvoie, notamment à l'époque médiévale, à des usages funéraires - on sépare les morts des vivants -, et à l'idée de séparation de façon plus générale. Là je me réfère sans prétention particulière à des lectures personnelles, notamment de Régis Debray quand il s'interroge sur la notion de sacré et quand il dit : « Là où il y a du sacré, il y a une enceinte. Et ce que la communauté perd en superficie, elle le gagne en durée et en intensité ». Réflexion d'ordre très général, mais qui s'applique assez bien aux musées. Il ajoute que la séparation nous protège comme elle nous prolonge. Et il va même jusqu'à citer Paul Valéry, qui dit que ce qu'il y a de plus profond chez l'homme, c'est sa peau.

Une approche un peu sémantique de la notion de mur permet d'identifier d'un côté le mur comme cloison, comme séparation entre le sacré et le profane, entre les morts et les vivants, entre le centre et la périphérie, mais aussi comme obstacle, comme barrière. Et c'est un peu sur ces deux axes, sur ces deux définitions, que nous avons orienté les présentations des deux tables rondes de cet après-midi et de demain matin.

Si l'on envisage les murs comme une forme de carapace, que devient le musée sans ses murs ou hors ses murs, quand il travaille en se débarrassant de sa carapace protectrice ? Qu'en est-il de sa légitimité institutionnelle ? Qu'en est-il de sa visibilité en tant que lieu, en tant qu'institution ? Et dans ses relations également avec les autres acteurs du territoire ? Le musée tout nu, sans ses murs, quand il n'est plus chez lui, comment travaille-t-il avec les autres acteurs du même territoire ?

Le fait d'être entraîné parfois dans des projets collectifs qui nous amènent à collaborer avec d'autres acteurs, et par conséquent en dehors de nos murs, peut avoir cet effet d'entraînement et hors les murs signifiant d'une certaine manière nos limites. C'est-à-dire, dans l'étendue et le champ des possibles de ce que l'on peut faire en dehors de son territoire, n'y a-t-il pas un risque d'être dépassé, de ne plus être limité dans ses propres missions, si celles-ci sont définies par ce que l'on fait plus tranquillement dans ses murs ?

Pour aborder ce sujet du musée lui-même, de sa nature institutionnelle et de ses rapports aux autres, nous allons commencer par une intervention d'Olivier Schinz, qui est directeur adjoint du musée de Neuchâtel.

La règle du jeu est toute simple. Les intervenants vont s'exprimer les uns après les autres. Après chaque intervention il sera possible de poser une question ou de demander une précision, sans entrer dans le débat. Quand les quatre intervenants se seront exprimés, ils reviendront ensemble devant vous et nous aurons un temps de discussion jusqu'à 16 heures.

Place à la première intervention, celle d'Olivier Schinz, autour de l'exposition baptisée « Secrets ».

« Un parcours urbain initiatique pour exposer l'immatériel : l'exposition Secrets »

Olivier SCHINZ, conservateur adjoint musée municipal de Neuchâtel

Je vais essayer de nourrir les réflexions de la table ronde en parlant de l'exposition Secrets. Mais avant de vous la présenter, je dois faire un petit retour en arrière dans le temps.

Le Musée d'ethnographie de Neuchâtel a entamé, en 2009, une collaboration de longue durée avec l'Institut d'ethnologie de l'université de Neuchâtel, autour d'un important projet de recherche

multidisciplinaire et multifacultaire. Intitulé « The Midas Touch », du nom du roi Midas, ce roi qui transformait en or tout ce qu'il touchait de ses mains, le projet avait pour ambition de décrire et d'analyser les processus liés, en Suisse principalement, à la mise sur pied de la convention de l'UNESCO sur le patrimoine culturel immatériel. Avec cette idée que l'UNESCO était un peu comme Midas, et que tout ce dont il s'emparait, il pouvait le transformer en or.

Dans ce cadre, le MEN a proposé, non pas une exposition, mais trois expositions permettant d'interroger à la fois les frontières, les limites ou les paradoxes de ce processus. Très rapidement, le titre de ces trois expositions a été défini : « Bruits » pour la première, « Hors Champs » pour la seconde, et « Secrets » pour la troisième. Les dates précises – nous étions en 2009 – de ces expositions n'ont, par contre, pas été gravées dans le marbre au début du projet.

Parallèlement à ce projet de recherche, dans un calendrier qui n'était pas scientifique, mais politique, le MEN préparait en coulisse un important projet de rénovation de ses locaux, locaux tombés dans un état menaçant les collections qui y étaient conservées. « Bruits » a bien ouvert ses portes en 2010, « Hors Champs » en 2012. Mais cette année là, nous avons reçu l'argent de la ville pour entamer les rénovations de nos locaux. Ce qui nous a posé problème avec d'un côté, l'urgence de faire une rénovation, d'un autre côté, un engagement pris avec des chercheurs de réaliser une troisième exposition sur le PCI. Et plus de locaux pour faire cette troisième exposition.

Toutefois, nous avons décidé de tenir parole sur tous nos engagements, à la fois dans le projet de recherche et à la fois dans la réalisation des travaux de rénovation. Le résultat a été l'exposition, ou plutôt l'expérience « Secrets », qui s'est tenue en été 2015, hors les murs, dans la ville de Neuchâtel.

Voilà ce qu'ont découvert les Suisses sur leurs panneaux d'affichage à partir du printemps 2015 : une affiche en guise d'énigme. Un titre « Secrets », un sous-titre « Le Musée d'ethnographie en ville de Neuchâtel », des pictogrammes pas toujours faciles à comprendre - une mappemonde, une flûte de Pan, un jeu de cartes, des oreilles d'âne, un citron, une partie de poulpe, une poupée russe, et d'autres pictogrammes encore -, des lignes qui relient le tout et au centre, la villa qui est celle du musée d'ethnographie. En dessous, une adresse Internet, l'adresse de notre site, men.ch.

Dès le début, l'exposition se donne à voir comme un jeu, comme un processus, comme une initiation. Sur le site de notre musée, que le visiteur doit obligatoirement consulter, le visiteur est invité à commencer son parcours au centre-ville, à l'office du tourisme. Une fois arrivé à l'office du tourisme, le personnel d'accueil lui fait payer son ticket d'entrée et lui fait signer une déclaration de confidentialité car tout ce qui était dans l'exposition « Secrets » devait rester secret pendant l'exposition. Puis, il lui remet les clés d'un jeu sous forme d'un jeu de cartes allongées.

Ces cartes se ressemblaient un peu toutes. En haut il y a une partie du territoire neuchâtelois sous forme de carte géographique, puis une phrase « Sous terre, regarde le lac, sur ta gauche, juste avant de sortir, ouvre les portes. » Et au verso de la carte – on ne le voit pas tout de suite - il y a du texte et des pictogrammes qui forment un arrangement graphique un peu original.

Ces cartes, au nombre de quinze, permettent au visiteur de naviguer entre différents postes situés en ville de Neuchâtel, dans lesquels il aura quelque chose à découvrir. Le visiteur commence par des informations extrêmement basiques : comment il doit se déplacer. Puis, peu à peu, à mesure qu'il cherche, à mesure qu'il marche, à mesure qu'il voit, qu'il découvre, qu'il pense, qu'il interprète, qu'il imagine, qu'il part sur de fausses pistes parfois, qu'il découvre les bonnes pistes, il se construit sa propre image de l'exposition « Secrets ».

Il va ainsi être baladé dans la ville de Neuchâtel sur quinze postes différents qu'il doit découvrir. Il ne peut pas se rendre simplement dans les postes. Il doit en effet enfile la carte sur une petite machine qui poinçonne le lieu précis sur la carte géographique, pour lui indiquer où il doit se rendre. Et une fois qu'il est sur ce lieu précis, la phrase inscrite en dessous doit lui permettre de trouver notre installation.

Afin de donner une idée de ce que le visiteur pouvait trouver sur son chemin, je vais vous présenter deux stations différentes. Grâce à la carte poinçonnée, le visiteur arrive à un moment dans son parcours sur une place de la ville de Neuchâtel qui n'est pas très éloignée du centre-ville, la place du Port. La carte lui dit : « Sous terre, regarde le lac. » Sous terre ? Oui, il y a un parking sous la place. Il descend et effectivement, quand il descend dans le parking, en bas, il a une ouverture qui lui permet de regarder le lac.

« Sur ta gauche, juste avant de sortir, ouvre les portes. » Sur la gauche, juste avant de sortir, il y a une voiture – c'est normal, nous sommes dans un parking –, mais une voiture avec des plaques d'immatriculation un peu étranges, MEN 2015, sur laquelle il retrouve également la villa qu'il a vue sur l'affiche. Les personnes les plus courageuses ouvrent les portes et découvrent des modules d'exposition à l'intérieur de cette camionnette.

Sur le camion, il est écrit une petite phrase qui dit : « Il structure aussi bien la vie publique que la vie privée. » Et s'ils suivent les conseils donnés sur la carte, les visiteurs vont découvrir une série de photos qui sont une série de selfies et de photos volées de paparazzi, qui font écho à la phrase marquée sur le camion. Ces photos sont tout à la fois acteurs et témoins d'un mélange de vie publique et de vie privée. Et nous proposons au visiteur une analyse de ces photos et des enjeux liés aux questions à la fois du secret et de la révélation qui sont liés à ces photos.

C'est donc une réflexion sur les paradoxes liés à ces images qui sont tout à la fois recherchées, désirées par certains, mais parfois susceptibles également de créer de forts sentiments de violence par les personnes qui sont représentées sur ces photos.

Tous les modules, peu ou prou, fonctionnaient sur le même principe. Un lieu, pas toujours facile à trouver, ou parfois tellement évident qu'on ne le voit plus. Lors de visites guidées, je suis allé dans le parking. Et certains sont passés, en groupe, une, deux, trois, quatre, cinq, dix fois devant le camion et n'ont pas vu que c'était cela qu'ils devaient regarder, tellement le camion était fondu dans la masse habituelle des voitures du parking.

Les modules fonctionnaient ainsi, un lieu, une phrase, une mise en scène en relation avec cette phrase et une machine à poinçonner qui permettait de continuer son parcours et d'aller voir un peu plus loin.

Voyons un deuxième poste. La carte, une fois poinçonnée, amène le visiteur dans une ancienne brasserie de la ville, transformée, depuis une vingtaine d'années, en lieu alternatif, lieu dans lequel se déroulent des spectacles, des concerts. Il y a des salles de répétition, un bar, un restaurant, etc. La phrase qu'il découvre sur place dit : « Ecoute, entre, cherche les signes et descends l'escalier métallique pour trouver du repos. » En fait il y avait un guidage sonore, une série de musiques liées à la thématique du secret mises en boucle, qui attiraient le visiteur dans un certain lieu. Et puis, des signes qui lui permettaient de trouver une porte, de descendre les escaliers et de trouver le module que nous avons installé sur place.

La phrase qui est illustrée dans cette partie dit : « Transmis par son détenteur et partagé par ses dépositaires. » L'idée du module était de montrer simplement comment le secret est quelque chose

de partagé, de circulant, qui – par nature pourrait-on dire – passe d'une personne à l'autre, se diffuse et participe à sa révélation.

Nous avons choisi dans ce lieu un exemple trouvé sur place. En effet, il y avait une série de graffs et de tags. Un étudiant, en l'occurrence de l'Université de Neuchâtel, a fait son travail autour de ces graffs et de ces tags et montre très bien comment ils participent à la création de groupes, d'initiés, qui se donnent des signes à travers la ville. Et il y a toute une question à la fois de connaissance du secret, d'initiation qui est liée à ces graffs et à ces tags, et c'est autour de cela que nous avons voulu travailler.

Dans ce deuxième module, nous avons mis des indications, des cartels, des analyses sur des éléments de tags trouvés sur place, mais aussi demandé à des graffeurs de venir intervenir sur les lieux, de transformer le lieu pour réaliser des fresques dont nous avons choisi la thématique. Cela a permis l'interprétation d'une forme de patrimoine - est-ce que l'on peut appeler cela du patrimoine ? -, ou du moins, l'interprétation de signes qu'on trouve dans la ville de Neuchâtel, et l'utilisation des réseaux et des personnes qui font ces signes pour créer une partie de notre scénographie.

Il y avait donc, pour le visiteur, la possibilité de découvrir à la fois des éléments présents avant l'exposition – l'exposition sert alors à donner du sens à ces éléments – et des éléments créés pour l'exposition. C'est une mise en valeur de quelque chose qui existe et en même temps, la modification de ce quelque chose.

Le parcours complet était long, exigeant, neuf kilomètres environ de marche. Et pour ceux qui connaissent Neuchâtel, cette ville agrippée aux contreforts du Jura, il fallait grimper parfois. Il faisait chaud en 2015, on transpirait. Et il y avait parfois de la marche pendant dix, vingt, trente, quarante minutes, une heure pour monter jusqu'aux postes les plus éloignés, qui sont situés dans le jardin botanique de la ville, et au centre Dürrenmatt de Neuchâtel.

Il fallait compter environ une journée complète à pied pour réaliser l'ensemble du parcours. Même à vélo, il fallait compter, entre les temps de déplacement et l'observation, la découverte des postes, etc., quatre à cinq heures.

Il y avait deux postes dans un centre d'art, dans le centre d'art de Neuchâtel – mais qui était fermé à l'époque – dans lequel on proposait au visiteur de rentrer, une brasserie, un kiosque abandonné au centre-ville encore, la bibliothèque publique et universitaire, le parking, une pièce dérobée du Musée d'art et d'histoire, une basilique. Ensuite, il fallait monter, arriver au jardin botanique, le centre Dürrenmatt.

Puis on redescendait, jusqu'au château de Neuchâtel où se concentre un peu tout le pouvoir. Il y avait une espèce de cachot dérobé que nous avons pu mobiliser. Et puis on terminait à côté du Musée d'ethnographie, dans un garage que nous possédons.

Cette dernière station jouait comme révélateur de l'ensemble de l'exposition. Le visiteur devait, à l'aide des pictogrammes, des phrases et des scénographies que nous lui propositions, jouer à une espèce de jeu d'associations. Toutes ces phrases mises les unes derrière les autres créaient un texte. Ce texte était en quelque sorte le secret de l'exposition. Il s'agissait d'une vingtaine de lignes qui donnaient des éléments d'analyse anthropologique de la question du secret. Nous avons fait un concours et les personnes qui avaient réussi à trouver l'ensemble des quinze phrases, et surtout la bonne manière de les mettre les unes derrière les autres, ont reçu une série de récompenses.

Le parcours exigeant n'a pas empêché de faire venir un peu plus de 10 000 spectateurs sur quatre ou cinq mois d'exposition, ce qui est pour nous beaucoup. C'est ce que l'on fait en gros dans une exposition annuelle, mais sachant la difficulté du parcours et la difficulté à réaliser l'ensemble du parcours, c'est un résultat dont nous étions assez contents. Certaines personnes faisaient le parcours sur plusieurs jours. D'autres prenaient une journée complète.

En guise de conclusion, quelles sont les expériences que l'on peut tirer de cette exposition pour la réflexion sur le "hors les murs" ? Quels sont les effets de cette expérience sur le musée lui-même ? Je sais que la thématique de la table ronde portait principalement sur ce que ce "hors les murs" fait au musée en tant qu'institution, mais il me semble personnellement difficile d'isoler ce paramètre parce que, à la fois le public, l'institution et le "hors les murs" vivent ensemble sur une telle expérience. Et je vais vous proposer quelques éléments de réflexion sur trois types de transformation que nous pouvons observer.

Pour simplifier, une action hors les murs telle que la nôtre a engagé trois personnes, morales ou physiques : le musée tout d'abord, le lieu hors les murs, en l'occurrence la ville de Neuchâtel, et les visiteurs. La richesse de cette action est qu'elle transforme, à mon avis, ces trois personnes morales.

Le visiteur tout d'abord. Il ne vit pas son expérience de la même manière qu'il peut la vivre dans un musée. Le musée est un lieu réconfortant. Je ne sais plus qui disait dans un colloque : « S'il fait chaud dans une ville, le stress, le bruit, je m'enfuis dans un musée, et là, l'air est climatisé. Il fait bon. On se repose. C'est une expérience agréable. » Eh bien, on perd ce côté confinement du visiteur. Il y a un rapport à la visite qui est très différent de celui que l'on peut avoir dans un musée.

Le parallèle que nous avons fait, de manière intentionnelle, entre un parcours qui n'est pas toujours facile à suivre et puis une forme d'initiation, était, pour nous, évident et recherché. Nous voulions que le visiteur vive cette question du secret et de l'initiation. Et c'est pour cela également que nous avons fait un parcours difficile, il fallait que le visiteur sente qu'il progresse et que, peu à peu, il acquière des connaissances que d'autres personnes, qui ne sont pas dans le secret, n'ont pas acquises.

Toutefois, ce parallèle, je pense qu'on peut le faire sur tous les parcours hors les murs. Tous les parcours hors les murs constituent pour les visiteurs une forme d'initiation, initiation au territoire, initiation au patrimoine, initiation à la manière de penser ou de regarder le patrimoine. Le visiteur qui termine son exposition connaît le patrimoine d'une manière différente d'une personne qui ne l'a pas fait. Le visiteur ressort transformé.

Le visiteur est également bien plus sollicité dans son travail de lecture. C'était quelque chose qui a été, en tout cas pour nous, beaucoup plus difficile. Ce que l'on cherche normalement dans une exposition, c'est clarifier, simplifier au maximum le message que l'on veut faire passer. Et là, nous avons essayé de faire la chose un peu à l'envers. Nous avons des visiteurs qui étaient beaucoup plus actifs que dans un musée, à la fois du point de vue physique, mais aussi du point de vue intellectuel.

La deuxième personne transformée par ce genre d'expérience, c'est évidemment le territoire, tout ce qui est hors les murs. Dans notre cas, c'est évident, parce que nous sommes intervenus directement dans le territoire, nous avons rajouté des modules, nous avons peint, nous avons apporté des voitures, mis des affiches, transformé des kiosques, érigé des stèles transparentes dans la cour du château de Neuchâtel où se trouve le pouvoir, qui n'est évidemment pas transparent, etc.

Toutefois, le simple fait d'inviter des visiteurs à changer de regard sur ce qu'ils ont devant eux, c'est une forme de transformation de ces lieux. Il n'y a pas forcément besoin de faire une transformation physique des lieux pour que le regard que nous leur proposons avec ces expériences leur permette de transformer ces lieux mêmes. Le musée enseigne d'une manière différente, particulière, de regarder le monde dans lequel le visiteur se déplace habituellement avec ses routines.

De plus, la découverte de lieux ou de sites particuliers est intéressante en elle-même. Le "hors les murs" dépasse ces lieux et ces sites qui sont mis en évidence. Et cela était quelque chose de fondamental dans le retour d'expérience que nous avons eu, c'est que nous avons mis du secret en quinze lieux de la ville de Neuchâtel. Mais pour les visiteurs, le secret se trouvait finalement potentiellement partout en ville de Neuchâtel. « Ah, qu'est-ce que vous avez là ? Ah c'est peut-être un module que je n'ai pas encore vu ? Et ici, qu'est-ce qu'il faut interpréter ? »

Et c'est peut-être spécifique à notre expérience, mais j'ai l'impression qu'à partir du moment où on invite à porter un regard autre sur certains points précis d'un lieu, alors c'est l'ensemble du lieu qui va être transformé. C'est-à-dire que l'expérience dépasse le cadre uniquement des points ou des sites précis sur lesquels elle cherche à travailler. Nous avons finalement une ville de Neuchâtel dans laquelle un secret était disséminé partout et cela dépassait très largement les quinze postes que nous avons faits.

Transformation du musée finalement. Cela commence dans la phase préparatoire. Il faut avoir beaucoup plus de liens. Nous avons dû aussi, nous, sortir de nos routines, créer des liens avec les personnes qui allaient héberger l'exposition, négocier. Ce n'est pas évident de convaincre le curé en charge de la basilique de Neuchâtel d'accepter qu'il y ait dans sa crypte une exposition sur le secret. Il y a quelques barrières à franchir avant d'obtenir son accord. Mais c'est valable pour l'ensemble des lieux et cela oblige finalement les responsables de musée à transformer leurs rapports au territoire tout proche dans lequel ils vivent.

« Secrets » nous a mis en lien avec la cité comme aucune autre exposition ne nous avait obligés de le faire, avec beaucoup plus de discussions, d'implications, de négociations à mener avec l'ensemble des acteurs, privés ou publics, impliqués dans l'exposition. Avant même que l'exposition ouvre, elle était déjà sortie de ses lieux, de ses habitudes et de ses routines. Elle s'est construite d'une manière sensiblement différente d'une exposition classique. Et l'exposition dans les lieux sensibles a évidemment créé une série de liens passionnants pour nous. Je vous parlais de la basilique, l'église que l'on appelle l'Eglise Rouge à Neuchâtel.

Nous avons eu beaucoup de retours, notamment des déprédations. Nous ne pouvons pas analyser ce phénomène parce que nous ne savons pas qui a créé ces déprédations, mais il y a un lien qui se crée entre le grand public, ceux qui viennent ou ceux qui ne viennent pas forcément voir l'exposition, et les personnes qui passent devant certains modules installés en ville dans Neuchâtel, vont réagir, vont aimer, vont dégrader. Il y a des voyous qui vont venir. On devait repartir tous les jours pour remettre des affiches qui dérangeaient. Et il y a eu un lien avec la cité qui était beaucoup plus fort que ce que nous avons eu autrement.

En guise de conclusion, l'expérience de « Secrets » et du "hors les murs" ne peut pas, pour nous, être renouvelée chaque fois. Cela deviendrait peut-être un non-sens parce que le musée, à mon avis, doit garder sa spécificité dans les murs. Mais assurément, cela a été, pour nous, à la fois une expérience qui nous a obligés, qui nous a permis de nous confronter à de nouvelles problématiques. Merci de votre attention.

Xavier de LA SELLE

Merci beaucoup. Certains veulent-ils poser une question, demander une précision, avant que nous passions à l'intervention suivante ?

De la salle

Bonjour, juste une petite précision par rapport au public. L'exposition fonctionnait pour des adultes. Fonctionnait-elle pour des enfants ? Aviez-vous différencié ?

Olivier SCHINZ

Au MEN, les enfants sont interdits.

De la salle

J'ai ma réponse.

Olivier SCHINZ

Je plaisante, mais c'est une règle assez générale, nous avons un atelier de médiation qui fait un magnifique travail autour de nos expositions et à partir de nos expositions. Mais c'est vrai que le public cible n'est pas un public familial ni un public d'enfant, a priori.

Par contre, pour ce qui concerne cette exposition-là, même si son propos n'est pas directement adressé à des enfants de cinq ans, nous avons eu beaucoup de retours enthousiastes d'enfants qui faisaient le jeu de piste.

A partir du moment où vous saviez simplement lire une carte et la poinçonner, vous pouviez faire ce jeu de piste dans toute la ville et avec les phrases, essayer de retrouver les lieux dans lesquels on était. Ce jeu-là, qui est simplement le moteur de la visite du public, était extrêmement apprécié. Nous n'avons pas de statistiques, mais les retours que nous avons eus nous font croire que les enfants ont été plus impliqués dans cette exposition que dans d'autres.

Xavier de LA SELLE

Une autre question ?

De la salle

Pour continuer sur la question des publics, je voulais savoir si vous aviez une idée de l'impact sur une éventuelle diversification des publics.

Olivier SCHINZ

Nous n'avons pas de statistiques ou d'études de public précises. Ce que nous avons remarqué, c'est que des personnes qui n'étaient jamais venues au MEN ont découvert nos modules. Sur chacun des modules, on renvoyait au site Internet du musée. Si l'on découvrait quelque chose d'étrange en ville de Neuchâtel, qui était sur une des installations que nous avons faites, on pouvait tout à fait, par curiosité aller voir sur notre site et entamer le parcours.

Nous avons touché des personnes qui ne connaissaient pas ou qui n'étaient jamais venues au musée d'ethnographie et qui ont, tout d'un coup, été prises par ce jeu et par les trucs étranges qu'elles voyaient en ville. Nous avons effectivement conquis un nouveau public. Encore une fois, nous ne sommes pas dans une expérience très grand public, mais je pense que, grâce à cela, il y a une meilleure visibilité du musée en ville.

De la salle

Avez-vous associé le personnel municipal pour faire les installations et assurer leur maintenance ?

Olivier SCHINZ

Quand nous avons commencé à préparer l'exposition, nous avons évidemment réfléchi aux lieux que nous voulions investir. Il y a des lieux qui nous ont semblé évidents, nous voulions une banque, nous voulions une église. Mais il y a beaucoup de contraintes et une des contraintes fortes, qui a pas mal restreint les lieux dans lesquels nous pouvions intervenir, a été les contraintes d'ouverture. Nous voulions que ce soit possible de suivre ce parcours comme on va au musée, ouvert tous les jours sauf le lundi. Et puis le week-end, pour tous les lieux privés, c'était difficile.

Nous nous sommes beaucoup rabattus sur le personnel municipal. Et finalement, il y a beaucoup de lieux qui nous ont été prêtés par la ville de Neuchâtel, qui est aussi notre autorité de tutelle - nous sommes un musée municipal - et cela a facilité énormément les contacts pour leur mise à disposition.

Quant à la maintenance, c'était fait uniquement à l'interne, c'est notre personnel qui, tous les jours, devait ouvrir, fermer les lieux. Nous avons acquis un vélo électrique pour cela. Le personnel de la ville n'était pas impliqué directement dans l'opération.

De la salle

Combien de temps vous a-t-il fallu pour une telle installation, combien de personnes et combien d'argent ?

Olivier SCHINZ

Pour la conception de l'exposition, nous étions une équipe de trois personnes et demie. Ensuite, au niveau de la réalisation, nous avons un couple de scénographes qui s'entoure de personnel technique, décorateurs, etc., pour réaliser les modules. Dans la phase concrète de réalisation, il y a cinq à six personnes qui travaillent.

Le budget était moins élevé que pour d'autres expositions parce que nous avons déjà consommé la moitié à l'exposition précédente. C'était théoriquement une exposition un peu réduite au niveau du budget. Pour chaque exposition, nous avons 200 000 francs suisses, soit 150 000 euros. C'est ce que nous pouvons dépenser pour la décoration, pour les mandats externes. Evidemment, le personnel du musée n'est pas compris là-dedans. Je ne sais pas si cela représente beaucoup d'argent pour vous.

Xavier de LA SELLE

Une toute dernière question et ensuite nous passons à l'intervention suivante.

De la salle

Je voulais savoir si cette expérience faisait bouger les lignes au niveau de votre appréhension, soit de la notion de collection, soit de la notion de patrimoine. Est-ce que le fait de sortir du musée change la manière dont on constitue une collection, dont on l'appréhende ou dont on appréhende le patrimoine ?

Olivier SCHINZ

Nous ne sommes pas réputés pour être très orthodoxes, dans notre conception des collections et du patrimoine. Le changement a déjà été fait. Très franchement, ce n'est pas cette exposition qui a beaucoup changé les choses. Peut-être que l'expérience que nous avons eue, et puis toutes les remises en question de ces notions de collection, de patrimoine, qui ont été faites depuis l'époque de Jacques Hainard dans les années 1980, peut-être cela nous aide-t-il aussi à penser la réalisation d'un parcours plus facilement parce que nous n'avons pas réellement de blocages.

Cela concerne les objets que nous exposons, que nous mettons en scène, la manière dont nous les exposons, ce n'était évidemment pas des chefs-d'œuvre même si nous avons mélangé parfois des objets ethnographiques de qualité avec d'autres objets plus quotidiens. Mais cela n'a pas été un changement radical à ce moment-là.

Xavier de LA SELLE

Nous allons maintenant entendre Elisabeth Renault, responsable du musée d'art et d'histoire de Saint-Brieuc. Elle nous a fait l'amitié de bien vouloir remplacer au pied levé Agnès Ducaroy qui a dû déclarer forfait.

L'intervention d'Elisabeth Renault portera sur l'action du musée dans d'autres murs, ceux du milieu carcéral.

« Le musée « hors les murs » dans le milieu carcéral »

Elisabeth RENAULT, directrice du musée d'Art et d'Histoire de Saint-Brieuc

Je vais vous parler d'une opération de partenariat, plus exactement de multiples partenariats pour une action menée effectivement hors les murs du musée mais dans des murs car nous sommes en milieu carcéral. Je vais rappeler le contexte.

Sortir de ses murs transforme-t-il le musée ? Ce sont des questionnements que j'ai essayé, en tant que responsable de l'établissement, de problématiser, puisque c'est un projet de partenariats pour croiser les publics, permettre le rayonnement du musée et à savoir, une ressource pour repositionner un musée dans un paysage culturel.

Le contexte du projet, c'est la ville de Saint-Brieuc, une ville de 46 000 habitants à 100 km à l'ouest de Rennes, avec un musée à double thématique, art et histoire, situé en plein centre. Le projet s'intitule « Le temps d'une histoire », c'est une résidence artistique menée à la fois au musée, et en milieu carcéral, qui a permis la création d'un spectacle présenté à la fois au musée et à la maison d'arrêt de Saint-Brieuc.

Le projet « Le temps d'une histoire » a vu le jour dans le cadre d'une coproduction d'exposition. Il s'agissait de l'exposition Terre-Neuve Terre-Neuvas, à laquelle participaient Céline Chanas pour le musée de Bretagne, porteur du projet d'exposition, notre collègue de Saint-Malo, Philippe Petout pour le musée de Saint-Malo, le musée de Granville en Normandie et le musée de Saint-Brieuc. Trois musées en Bretagne, un musée en région normande, une exposition déclinée en deux volets, quatre sites : cela donne le dimensionnement du projet.

Je fais référence ici à l'article de Céline Chanas paru dans le numéro de janvier-février 2016 de La Lettre de l'OCIM, sous le titre « Terre-Neuve Terre-Neuvas, un retour d'expérience sur une

coproduction d'exposition », qui donne à voir les conclusions de l'évaluation que nous avons pu en faire puisque c'est une exposition qui a été labellisée d'intérêt national.

Ce label d'intérêt national implique beaucoup d'exigence au niveau de l'évaluation et nous donne à tirer des enseignements très importants tant sur le champ de la coopération et la coproduction en général, mais aussi sur les aspects de médiation. Et c'était une expérience novatrice puisque très tôt, nous avons inclus les médiateurs dans le processus de création de l'exposition.

Voilà pour replacer le contexte du projet « Le temps d'une histoire ». Ses partenaires ont été : La Passerelle, Scène nationale de Saint Brieuc ; le théâtre des Tarabates, qui est vraiment le moteur du projet avec Philippe Saumont, artiste plasticien, artiste marionnettiste, et Yann Honoré, musicien ; la MJC du Plateau puisqu'elle porte le financement d'un poste de coordinateur pour intervenir à la maison d'arrêt de Saint-Brieuc, dans le cadre du SPIP, le Service Pénitentiaire d'Insertion et de Probation ; la DRAC Bretagne puisque nous avons été aidés financièrement dans le cadre du projet Culture Justice. Et nous avons aussi eu un financement important dans le cadre du fonds de dotation InPact (Initiative pour le partage culturel). Entre InPact et Drac, nous sommes à deux tiers du projet financés. Il y a aussi le label Musée de France, on y tient, on installe le logo sur tous nos supports. Et je n'oublie pas bien sûr la ville de Saint-Brieuc.

Le pourquoi de ce projet ? C'était d'affirmer, dans un PSC qui n'était pas encore rédigé à Saint-Brieuc, au moins l'ossature de ce que l'on souhaite y mener et les différents axes et notamment l'axe des publics avec la volonté d'une politique de développement des partenariats, une politique du développement des publics. C'était affirmer une action culturelle en faisant appel à la musique, au théâtre, à la danse et aux formes artistiques pour favoriser la compréhension et le plaisir. Développer des actions, des interventions du musée à l'extérieur de son enceinte dans une perspective de rayonnement.

Le musée dispose d'un service des publics qui a été renforcé en 2011 avec l'arrivée d'une deuxième personne et c'est grâce à la présence de deux médiatrices, que nous avons pu mener des grands temps forts d'activités.

Ce service des publics est extrêmement performant, notamment en matière d'activité éducative, avec les écoles qui viennent au musée, en partenariat avec l'Education Nationale, ou lorsque nous intervenons en maison d'arrêt puisqu'il y a un enseignant détaché ou auprès de l'hôpital puisqu'il y a également une enseignante détachée. Ce sont des actions inscrites dans le projet de service et qui constituent une pratique régulière.

En fait, il s'agit d'actions un peu classiques, c'est-à-dire, d'aller à l'hôpital ou en milieu carcéral, avec des expositions temporaires, avec des maquettes ou des mallettes pédagogiques sur différentes thématiques. Le musée s'exporte ainsi de manière régulière.

Là où nous sommes allés plus loin, sur ce projet, avec ce partenariat, cela a été la création en résidence, la résidence d'artistes au sein de la maison d'arrêt et du musée. Il y a deux temps pour la création du spectacle. Deux semaines de résidence au musée, deux semaines de résidence aussi à la maison d'arrêt.

La différence, c'est vraiment de créer avec les détenus, tout au long de cette résidence. Les détenus sont présents dans cette petite forme théâtrale puisque ce sont eux qui ont créé les marionnettes, en lien avec l'exposition régionale Terre-Neuve/Terre-Neuvas.

Le processus de création de Philippe Saumont, qui dirige la compagnie Tarabates, a été enclenché par la visite de l'exposition Terre-Neuve/Terre-Neuvas qui présentait l'histoire morutière, l'histoire

de la grande pêche. Il a souhaité faire le parallèle entre le temps des hommes embarqués et le temps des détenus en maison d'arrêt, et nous l'avons accompagné dans cette démarche.

Cela a donné lieu à une création qui est très sensible et très juste. Nous avons vraiment eu une participation à tous les moments, toutes les étapes du projet, de l'écriture des détenus, participation très respectueuse. Et dans le processus de création, très vite, des choix arrêtés de réaliser un documentaire filmé que vous pourrez retrouver sur le site de la DRAC, notamment dans le cadre de la politique Culture Justice. Par le lien Dailymotion, vous pourrez voir ce documentaire filmé qui fait six minutes et qui montre tout le processus et l'ensemble des acteurs.

Ce spectacle, cette petite forme de création, a été présenté au musée, en tout premier lieu, puis en maison d'arrêt, auprès des détenus qui ont participé, soit une trentaine de détenus. Il faut noter que la difficulté de réalisation en milieu carcéral est la périodicité de présence des détenus, parfois ce sont des courtes peines et c'est un peu difficile de mener des actions au long terme.

Mais il y a eu une représentation auprès des détenus. Ce qui nous intéressait beaucoup, c'était de favoriser le public familial, de replacer l'adulte dans l'expérience de sa visite et nous souhaitons qu'il y ait une représentation donnée au parloir. Et nous avons réussi, auprès de la direction de la maison d'arrêt à avoir cette représentation, sous petite forme, au niveau du parloir. C'est une trentaine de familles qui ont pu venir et assister à la représentation. C'est-à-dire, vivre un même temps, un même moment alors qu'on est dans ce temps d'exclusion et ce temps de retrait par rapport à la vie familiale.

C'est quelque chose qui a été difficile, comme pour la première communication. C'est vrai qu'il faut remporter quelques batailles, notamment au niveau carcéral, pour pousser les murs. Dans cette enceinte, il a fallu repousser les murs pour que l'on puisse donner à voir ce spectacle. Et surtout, ce spectacle a été inscrit dans la programmation officielle de la Scène nationale sur l'année 2014-2015, et a été à nouveau proposé en avril 2015. C'est un spectacle qui tourne aujourd'hui, c'est une forme que l'on peut solliciter auprès de la compagnie Tarabates et dont la mise en œuvre est assez simple.

Ce projet, ce partenariat, repose sur des personnes, des professionnels. Au musée de Saint-Brieuc, c'est Aurélie Maguet, responsable du service des publics, qui a mené ce projet au niveau du musée. C'est Cyril Quentin, qui est à la MJC, qui est coordinateur pour la maison d'arrêt. Et Catherine Zuccolo pour la Scène nationale La Passerelle.

J'insiste là-dessus parce que le "hors les murs" implique des actions de partenariat, des rencontres interprofessionnelles, qui transforment nos musées. La rencontre avec les acteurs du champ culturel, autre que le champ patrimonial, c'était vraiment très enrichissant.

Quelques constats sur les avantages de ce projet : c'est la conception de projets, le musée perçu comme un laboratoire puisque c'est vraiment comme cela que nous l'avons imaginé, donc un bénéfice en termes d'image, de visibilité, de capacité à attirer des financements et des nouveaux publics ; une relation de proximité avec le public, une réelle adaptabilité et réactivité ; le musée est reconnu pour ses actions dans le domaine de l'accessibilité aux projets innovants. C'est une reconnaissance sur le territoire des Côtes-d'Armor puisque nous sommes trois musées labellisés avec, à l'époque, sur cette période, un seul service des publics constitué, celui du musée de Saint-Brieuc.

A l'époque, nous étions reconnus pour nos actions dans le domaine de l'accessibilité et d'autres projets innovants. Transversalité des actions, c'est aussi une marque de fabrique ; contribuer à la

qualité des relations professionnelles. Tout à l'heure, je disais interprofessionnelles, et c'est réellement là l'enrichissement, d'aller voir les acteurs du champ social, d'aller voir les acteurs du champ culturel. Et surtout, pour moi, en tant que responsable, c'est aussi améliorer l'inscription de l'établissement dans la cité. C'est vraiment un enjeu d'importance. Nous l'avons dit ce matin, nous sommes dans un temps mouvementé où nous sommes questionnés, où il faut, dans le cadre de l'évaluation de la politique des publics, dire quel centime est dépensé et comment et fonctionner avec des budgets qui se réduisent.

La rencontre interprofessionnelle, c'est aussi les réseaux. Ce matin, Monsieur Jalla nous a parlé de l'ICOM. Nous sommes adhérents à l'ICOM et notamment au CECA, qui est le Comité Education et Action Culturelle. Le CECA donne des prix. Et nous avons osé proposer le projet « Le temps d'une histoire », qui nous semblait innovant.

C'est-à-dire qu'Aurélie Maguet et Cyril Quentin, porteurs du projet, ont pris ce temps du recul, de l'évaluation. Après le temps du faire, il faut prendre le temps de l'évaluation pour proposer une communication. Et un des prix au niveau de l'ICOM, c'est d'être publié en anglais. Cette communication a été publiée en anglais et le projet « Le temps d'une histoire » a été reconnu comme best practice. Cela a aussi permis une reconnaissance au niveau de la ville.

En termes d'inconvénients, mener ce type de partenariats demande beaucoup de temps de concertation. C'est ce qui est ressorti. Ce sont des temps de montage de dossiers qui sont autres, différents, longs. Il faut vraiment que dans toutes les strates de l'institution musée, et dans toutes les institutions, il y ait un vrai partage et qu'on se donne les moyens.

Au sein de la collectivité, cela veut dire des conventions, des délibérations, cela veut dire que l'on passe devant le Conseil municipal, qu'on donne à voir et à peut-être rentrer un peu plus dans le domaine administratif. Mais du coup, on existe véritablement par ces délibérations, par ces conventionnements. Les conventionnements sont signés pour plusieurs années puisque, avec le SPIP nous sommes en conventionnement de six ans, et avec l'hôpital, nous sommes sur un conventionnement de trois ans.

Cela permet d'avoir des temps longs et des structurations qui nous protègent. C'est ainsi que le poste d'Aurélie Maguet, responsable du service des publics, qui a fait valoir sa mobilité professionnelle, est maintenant un poste gelé dans notre collectivité. Nous sommes en attente, mais un conventionnement permet aussi d'avoir un engagement avec les partenaires et de s'y tenir. Nous sommes dans cet entre-deux pour le moment.

Pour conclure, ces actions hors les murs ont aussi permis de participer à des tables rondes. Celle-ci, par exemple, « Culture en prison, vecteur d'insertion », une table ronde qui a eu lieu à Saint-Brieuc, sur vivre la culture en prison. C'est un sujet qui a été repris, analysé de nouveau, requestionné à ce moment-là. Et nous avons eu un autre temps, à savoir la participation au premier colloque Art et Justice, à Nantes, en 2014. Je vous invite à surveiller la revue Culture et musées, puisque le sujet sera « Culture hors, dans, les murs : des publics atypiques ».

Pouvoir prendre le temps d'évaluer, d'analyser, c'est aussi le bénéfice du "hors les murs" et de la transformation dans le musée.

Je vous remercie.

Xavier de LA SELLE

Nous prenons à nouveau un petit temps de questions-réponses. Merci de décliner votre identité, au moins dire à quelle institution vous appartenez, lorsque vous prenez la parole.

De la salle

Marc Goujard, ancien directeur général de l'écomusée de l'Avesnois, et président d'honneur de la FEMS.

Ce qui émane des interventions de ce matin est que nous sommes bien dans le musée outil d'éducation populaire. Cela n'a pas été dit, mais c'était un peu ouvert dans le discours de Jean Guibal. Nos pratiques pour associer des publics, des populations, des communautés, s'inspirent et s'appuient sur les pratiques de l'éducation populaire. On ne le dit pas assez souvent. Je crois que c'est aussi une bonne réponse à certains questionnements disant : « Mais comment fait-on ? » Eh bien, avec la MJC par exemple, vous êtes dans une pratique d'éducation populaire.

Autre remarque parce que j'ai bagarré pour la mise en œuvre de la loi musée 2002. Nous ne sommes pas dans une labellisation des musées, nous sommes dans une appellation Musée de France. Et cela a été un débat extrêmement difficile à l'Assemblée nationale et auprès du ministère de la Culture pour ne pas dérapier sur notre discours. Nous ne sommes pas dans un label.

Un label implique une classification, des critères de qualité, une démarche qualité. La démarche qualité nous l'avons par exemple dans le domaine du tourisme avec la marque Qualité Tourisme. Or, ce discours est récurrent en permanence. C'est simplement une appellation, parce que, aujourd'hui, l'Etat n'a aucune capacité à faire quelques contrôles que ce soit pour certifier la qualité de prestation des musées.

Elisabeth RENAULT

C'est très juste de rappeler que c'est une appellation.

Xavier de LA SELLE

S'il n'y a pas d'autres questions, nous allons passer à l'intervention suivante avec Danièle Miguet, directrice du musée de Charlieu. Une intervention intitulée « De la participation à un festival gastronomique à une nouvelle cohésion des musées du Roannais. »

« De la participation à un festival gastronomique à une nouvelle cohésion des musées roannais »

Danièle MIGUET, directrice du musée de Charlieu

Le titre initial de mon intervention était « Les musées se mettent à table », c'est ainsi que nous avons intitulé l'action réalisée du 28 septembre au 31 octobre 2015 par 13 musées d'un même territoire, regroupés en association. Le lieu de l'action était l'office du tourisme de Roanne. Roanne que l'on peut qualifier de ville centre, dans un territoire plutôt rural, cernée de trois villes importantes, à peu près chacune à 100 km de Roanne : Lyon, Saint-Étienne et Clermont-Ferrand. L'acteur se nomme « Réseau de musées en Roannais », c'est une toute jeune association créée en

janvier 2015 grâce à l'implication de trois enseignants de l'IUT de Roanne, de section gestion des entreprises et des administrations, section GEA, et section technique de commercialisation, TC.

Trois enseignants qui ont su motiver des étudiants et trouver des financements en 2012 et 2013, auprès de la Région Rhône-Alpes. Ce sont ces financements qui ont permis de recruter deux étudiantes en master STEP, Système Territoire Environnement et Patrimoine, qui ont réalisé le site Internet de l'association à son tout départ.

Les musées adhérents étaient les suivants : le musée Alice Taverner, à Ambierle, le musée Barthélémy Thimonier, à Amplepuis, le musée du Tissage et de la Soierie, à Bussières, la Maison des grenadières et de la broderie, à Cervières, le musée Hospitalier et le musée de la soierie, à Charlieu, le musée des Arts et traditions populaires, de Le Crozet, le Petit Louvre, à la Pacaudière, le musée de la Cravate et du textile, à Pannissières, le musée des Beaux-Arts et d'Archéologie Joseph Déchelette, à Roanne, le musée du verrier, à Saint-Nicolas-des-Biefs, l'écomusée du Haut Beaujolais, à Thizy les bourgs, le musée de l'Heure et du Feu, à Villerest et le musée de la Céramique, à Digoïn.

S'il y a une cohérence géographique, il y a aussi une assez grande diversité des structures quant à leur taille, leur mode de gestion, leur thématique, leur ancienneté. Parmi eux, certains ont l'appellation Musée de France.

Selon les statuts de l'association, « l'objectif de ce réseau est la valorisation des ressources patrimoniales du territoire du Roannais, ainsi que le développement et la mise en œuvre de partenariats et de projets culturels autour de ses membres. » L'action « Les musées se mettent à table » a ainsi permis de concrétiser le but du réseau aux yeux du public et des élus, en affichant la notion de partenariat.

L'action elle-même a été choisie en fonction de plusieurs critères : dynamiser ce jeune réseau via une thématique transversale, un dénominateur commun pourrait-on dire ; permettre à ses membres de dialoguer, de collaborer, de se rencontrer, de se connaître, mutualiser ; trouver un lieu extérieur, central, facile d'accès et autre qu'un des musées membres - c'était vraiment notre volonté - ce que l'on appelle parfois un « tiers lieu » ; permettre aux treize musées participants, à travers un ou plusieurs objets issus de leurs collections, de trouver une lisibilité nouvelle aux yeux du public ; et, enfin, faire une proposition culturelle qui affiche clairement sa relation au territoire.

Le résultat a été la présentation, à l'office du tourisme de Roanne, d'une table dressée avec des objets et un environnement qui étaient issus des treize musées participants. Ensuite, il a fallu trouver un vecteur pour cette action, et l'idée a été de se raccrocher à un festival qui s'appelle « Roanne, table ouverte », RTO, dont c'était, en 2015, la treizième édition. C'est un festival qui allie gastronomie et spectacles vivants, qui regroupe 47 restaurants, et attire environ 10 000 participants sur un mois.

Ce festival bénéficie d'une résonance particulière compte tenu de l'identité roannaise en matière de gastronomie avec la dynastie Troisgros. Quatre générations de cuisiniers, un établissement étoilé au guide Michelin depuis 1955, connu dans le monde entier, et fonctionnant comme un véritable marqueur identitaire de la ville de Roanne. Notre volonté a été d'ajouter la dimension patrimoniale et locale à une dimension artistique déjà présente depuis l'origine du festival.

L'impact : des résultats positifs pour le réseau dans sa globalité et pour chacun des musées qui le composent, en termes de communication tout d'abord, puisqu'il y avait cette présence sur une page complète dans le programme du festival, édité à 25 000 exemplaires, et puis bien sûr par de

nombreux articles de presse s'y référant. En termes de convivialité entre les musées également, cette action a permis de créer ou de resserrer des liens. Elle a eu une incidence certaine sur le plan humain et relationnel. Comme le dit la présidente de l'association, Michèle Champrenier, la force de notre réseau est aussi de partager nos doutes et nos réussites pour mieux avancer.

En termes de sensibilisation du public, grâce à un effet packaging, l'action a permis de faire connaître les musées du territoire à un public a priori non-demandeur, venu pour autre chose. Et ce, par le biais de la présentation de la table à l'office du tourisme, du programme du festival et d'un quiz réalisé par des élèves d'une classe de première d'un lycée technique de Roanne.

Le bilan est totalement satisfaisant eu égard aux objectifs, somme toute, modestes que nous nous étions collégalement fixés. Même si l'on doit souligner que faire projet commun, sans instance extérieure de pilotage, et souvent dans le cadre de petits musées, s'avère parfois très chronophage.

Après l'action est venu le temps du questionnement. Atteindre les objectifs fixés ne dispense pas de remettre en perspective une action, ni de s'interroger sur la problématique qui la sous-tend et il est judicieux de porter un éclairage critique et de mettre en œuvre une pensée réflexive sur ce type d'action. Peut-on, sans nier les résultats obtenus, qui correspondent à ce que nous attendions de cette action, c'est-à-dire, le faire ensemble et le faire savoir, se livrer à une réflexion plus approfondie ?

Autrement dit, je pense qu'il faut se poser un ensemble de questions, du type : au nom de la démocratisation culturelle, ne donne-t-on pas une vision réductrice et simplificatrice du musée ? Ne risque-t-on pas de perdre de vue les fondamentaux du musée, tels que la protection des collections, leur enrichissement, leur étude, leur valorisation scientifique et conséquemment de brouiller l'image du musée auprès des élus, de la population, et ainsi de le dévaloriser auprès des partenaires scientifiques ?

Avec ce type d'actions, assez superficielles, ne participe-t-on pas plus ou moins consciemment à ce qu'il faut bien appeler le mélange des genres ? Ce que certains appellent « la confusion joyeuse » ? Mettre sur un même plan, même de façon ponctuelle, culture, tourisme, animation, n'est-il pas finalement préjudiciable au musée ?

La volonté de mettre la culture au plus près de chacun, de se rapprocher du public - ce sont les formulations que l'on rencontre fréquemment - ne nous entraîne-t-elle pas sur les chemins d'une interprétation a minima de ce qu'est et doit être un musée ? Autre question, à trop vouloir rendre ludique et festive l'approche du musée, ne risque-t-on pas de perdre de vue la substance même de celui-ci, de sa fonction, de son rôle ?

Il faut remarquer que ce genre de chose, finalement, ne concerne pas que les petites structures. J'ai observé, au Louvre-Lens, une visite très ludique, mais vraiment complètement effrayante. C'était tellement ludique qu'il n'y avait plus de contenu.

La dernière question, n'entre-t-on pas de plain-pied dans une sorte de dérive généralisée de la culture ? Certains philosophes, certains sociologues, Jean-Pierre Le Goff, Philippe Muray et d'autres sans doute, la pointent du doigt, en parlant de l'activisme festif et culturel qui s'est emparé du pays, et même de ce nouveau mot, de « festivisme ».

Xavier de LA SELLE

Les questions que vous posez font vraiment matière à débat, elles sont au cœur des sujets que nous souhaitions aborder lors de ces journées. Peut-être serait-il intéressant de reprendre ces questions, qui interrogent vraiment, qui font écho à ce qui a été évoqué ce matin, de les reprendre après la dernière intervention de manière à élargir et de prendre en compte l'ensemble des prises de parole de cet après-midi.

Y a-t-il des questions particulières, des précisions à demander ?

De la salle

Je suis formateur consultant en tourisme culturel à l'AFPA. L'expérience que vous avez décrite s'apparente aussi à une forme de promotion, d'événement promotionnel. Vous n'en avez pas parlé dans les bilans, mais cela pourrait ressembler à une forme de promotion des musées du territoire.

Danièle MIGUET

Oui, bien sûr, c'était bien là la volonté que nous avions de promouvoir chacun des musées qui composent le réseau, dont nous nous sommes rendu compte que beaucoup n'étaient absolument pas connus, bien qu'il n'y en eût aucun de création vraiment récente.

Le message était de dire que nous sommes de nombreux petits musées sur ce territoire, et que nous avons décidé de travailler ensemble, avec une action que nous vous présentons à cette occasion. Nous avons réalisé également un flyer commun, un marque-page commun et nous les diffusons à cette occasion-là.

C'est vrai que c'était tout à fait une action de promotion. C'est pour cela que c'est, d'ailleurs, une action très modeste dans ses dimensions, et réalisée avec de modestes moyens.

Céline CHANAS

La question est : « Est-ce que l'on doit sortir pour survivre ou mourir dans ses murs ? » si j'ai bien compris.

Danièle MIGUET

Il y a sûrement cette dimension-là aussi.

Xavier de LA SELLE

Nous aurions dû sous-titrer le titre des rencontres : « Sortir pour survivre ou mourir dans ses murs ». Nous n'aurions peut-être pas eu autant de succès. Il y a quand même la question du pessimisme ou de l'optimisme qui traverse la réflexion.

Sylvie GRANGE

Quel est le contexte, ce qui a catalysé votre projet ? Cela permettrait de comprendre si c'est une opération de communication intelligente - il n'y a pas de critique - ou si c'est vraiment une action hors les murs plus structurante qui s'inscrirait davantage dans la durée.

Danièle MIGUET

Non, cela n'a pas été pensé comme une action qui s'inscrive dans la durée. C'était une action de communication. Et c'était en tout cas une action qui ne répondait absolument pas à une demande

des élus, d'aucun des élus des treize sites. C'est peut-être important de le signaler. C'était vraiment une action interne au réseau de musées en Roannais.

Xavier de LA SELLE

Nous allons maintenant revenir en milieu urbain avec l'intervention de Marie-Pierre Deguillaume qui dirige le musée d'histoire urbaine et sociale de Suresnes.

« Le MUS : de la ville dans le musée à la ville-musée »

Marie-Pierre DEGUILLAUME, directrice du musée d'histoire urbaine et sociale de Suresnes.

Dans cette communication, je vais vous présenter la conception du MUS, le musée d'histoire urbaine et sociale de Suresnes, et l'articulation entre le musée et le "hors les murs".

Le projet scientifique et culturel du musée, en 2002, incluait la création d'un Musée de France, la réalisation d'un parcours patrimoine urbain et en projet, et en filigrane, des annexes patrimoniales dans la ville. Le concept se résume ainsi : la ville est dans le musée et elle devient aussi musée.

Le MUS se situe dans l'ancienne gare Suresnes-Longchamp, datant de 1889, construite à l'occasion de l'Exposition universelle. L'exposition permanente, de 100 mètres carrés, est installée sur deux niveaux au sein du bâtiment historique, et il y a une extension contemporaine en béton, au rez-de-chaussée du bâtiment historique, conçue par l'agence d'architecture Encore Heureux. C'est dans cette extension que se trouve un vaste espace modulable de 220 mètres carrés pour la présentation des expositions temporaires.

En complément, sur les côtés, il y a un centre de documentation et un atelier qui permettent l'accueil de tous les publics, en leur offrant la possibilité de bénéficier d'activités éducatives, de conférences et autres.

Le musée a ouvert ses portes, il y a bientôt trois ans, le 8 juin 2013. Le parcours muséographique mêle en même temps présentations classiques et modules d'interprétation. J'ai pu m'appuyer, entre autres, sur un voyage au Québec et à Montréal pour introduire plein d'éléments d'interprétation, s'appuyant sur les collections, mais aussi sur des supports multimédias et des dispositifs multisensoriels, comme une borne olfactive qui permet d'avoir des senteurs parce qu'il y avait des industries des parfums pendant de nombreuses années à Suresnes, aussi des tiroirs pédagogiques.

Le parcours permet de comprendre la transformation de la ville de Suresnes au fil des siècles, du village viticole à la ville actuelle, en passant par l'industrialisation des berges de la Seine, le lieu spirituel militaire, puis mémoriel, du Mont-Valérien et le projet urbain et social d'Henri Sellier, qui a été maire de Suresnes de 1919 à 1941. Le MUS retrace l'histoire de Suresnes, de son paysage urbain ainsi que son évolution économique et sociale.

Il met particulièrement en avant l'urbanisme social des années 1920 et 1940, mais ne reste pas uniquement sur le territoire suresnois, et a vocation à transcender cette dimension locale en l'inscrivant dans l'histoire politique et sociale de l'entre-deux-guerres.

Nous proposons aussi un parcours patrimoine qui a été inauguré en 2010 et qui a été la première étape visible du projet de rénovation du musée.

Nous avons commencé par nous positionner sur le territoire à travers ce parcours qui est constitué de 21 mâts, répartis sur le territoire et devant les bâtiments emblématiques du XX^e siècle. Parallèlement, avant l'ouverture du musée, le MUS a proposé des actions hors les murs pour se faire connaître, visites guidées de la cité-jardins, de l'école de plein air, puis la visite des bords de Seine.

Nous avons mis plus d'une quinzaine d'années pour monter ce projet de musée. C'est ce travail préalable, hors les murs, via des visites, des expositions, ce parcours, qui nous a permis de commencer à vraiment exister. Je poserai la question : « Etait-il pertinent de concevoir, dès l'origine, un musée ancré sur le territoire avec la prolongation de la visite hors les murs et peut-on aller plus loin dans cette conception hors les murs ? »

La conception du parcours urbain a été intégrée, dès le départ, dans le concours de maîtrise d'œuvre du MUS, d'ailleurs à la demande du service des Musées de France, qui nous avait incités à l'y inclure, et cette conception graphique a été réalisée par l'équipe d'architectes graphistes. Cela permet d'avoir une unité graphique, visuelle, entre le parcours et le MUS, et d'être le lien entre le musée de ville, dans la gare, et la ville, et de renforcer ce concept de ville dans le musée et de ville-musée.

Chaque mât informe les passants, Suresnois ou touristes, sur l'histoire et les qualités architecturales des bâtiments. Il y a un texte en français, un texte en anglais et des images anciennes qui permettent de contextualiser, de montrer le bâtiment à l'époque de sa construction face au bâtiment contemporain.

On s'est posé la question de savoir si l'on mettait ces mâts devant des éléments qui avaient disparu, par exemple entre autres sur le patrimoine industriel. Nous ne l'avons pas fait. A chaque fois, on a le regard entre le passé et le présent.

Ce parcours accessible à tous, sur l'ensemble du territoire, un territoire assez vaste, pentu - il y a le Mont-Valérien - ce parcours est aussi bien en partie basse de la ville qu'en partie haute, par exemple vers la cité-jardin où il y a neuf mâts. Il a été conçu pour compléter et enrichir in situ le discours du MUS. Il invite le public à poser un regard sur l'architecture et l'urbanisme de la ville, des années 1930 à aujourd'hui, aidé d'un fascicule disponible au MUS ou à l'office du tourisme. Le public est assez satisfait de cette proposition de visite, en autonomie, car il peut découvrir ce patrimoine selon son rythme.

Par contre, nous ne pouvons pas quantifier l'impact de ce parcours réalisé en individuel. Nous n'avons pas de code qui permet de savoir, de comptabiliser le nombre de visiteurs. Par ailleurs, le MUS a constitué plusieurs promenades urbaines, guidées, pour permettre une immersion totale des visiteurs dans la ville, via des parcours dans la cité-jardins, à l'école de plein air, et dans le bas de Suresnes, les visiteurs prennent la réelle mesure de la ville et de ses dimensions.

La cité-jardins, pour ceux qui ne la connaissent pas, a été construite dès 1921, à l'initiative d'Henri Sellier pour être, je cite : « Une ville moderne de 8 000 à 10 000 habitants constituant une cité d'habitations complètes, abritant dans ses immeubles toutes catégories de familles, vivant principalement de leur travail, depuis les ouvriers non-qualifiés jusqu'aux ingénieurs et techniciens appartenant aux états-majors industriels. » Cette visite met l'accent sur des bâtiments spécifiques, notamment les équipements scolaires, de loisirs et d'hygiène. C'est l'occasion d'aller sur place, de rentrer à l'intérieur de bâtiments qui sont fermés en temps normal aux visiteurs, par exemple un ancien groupe scolaire avec une piscine des années 1930 ou par exemple le théâtre ou la résidence pour personnes âgées. C'est aussi l'occasion de connaître des lieux qui ne sont pas accessibles normalement.

Une autre visite est organisée, celle de l'école de plein air. L'école de plein air a été construite en 1935, par les architectes Eugène Beaudouin et Marcel Lods. Elle est classée monument historique. Elle permet de découvrir un exemple remarquable d'architecture, destiné à améliorer la santé des enfants fragiles et pré-tuberculeux. C'est assez extraordinaire, ce lieu est assez magique, c'est malheureusement un monument historique en péril, qui a comme caractéristique d'avoir des pavillons qui s'ouvrent sur trois côtés, permettant de faire la classe quasiment en plein air.

D'autre part, nous avons mis en place une autre visite sur le passé industriel de la ville. Là, il faut avoir de l'imagination parce qu'il a plutôt été détruit, mais il est évoqué lors des balades des Bords de Seine. Ces visites remportent un beau succès. Les habitants de Suresnes et de l'Ile-de-France sont satisfaits de parcourir la ville in situ et de découvrir un patrimoine des années 1930, avec des éclairages historiques. Ils complètent la plupart du temps ces visites par une découverte du MUS.

Par ailleurs, maintenant que le MUS a ouvert, il peut être aussi le point de départ de ces promenades urbaines. Le MUS joue alors le rôle de centre d'interprétation. Au MUS, les visiteurs ont une approche globale, synthétique, tandis que dans la ville, ils ont une approche spatiale, piétonnière, visuelle et plus sensible.

La problématique des activités hors les murs du MUS, associées à des visites proprement dites du MUS, est donc de permettre un regard pluriel sur l'urbanisme d'une ville, global au MUS, et spatial dans la ville. J'ai pu, à l'occasion, échanger avec des visiteurs, et cette offre d'aller-retour entre le MUS et la ville est très appréciée et est reconnue par les visiteurs comme une caractéristique du MUS.

Je vous demandais si nous pouvions aller plus loin dans cette présentation hors les murs, avec tous les exemples que l'on nous a présentés, il y a plein d'idées qui peuvent naître. Mais, cette particularité du MUS va être renforcée par l'ouverture, en septembre 2016, d'un appartement-témoin rénové et remeublé dans l'esprit des années 1930, dans la cité-jardins.

Jusque-là, nous faisons visiter ce lieu, qui est une ancienne loge, qui a gardé sa disposition d'origine, qui a encore un lieu qu'on appelle le cabinet d'aisance, c'est-à-dire que vous avez la douche derrière les toilettes qui est dans son état d'origine quasiment. Nous avons commencé à lancer des travaux pour remeubler cet appartement et recréer un appartement comme on peut le voir à Lyon, dans Tony-Garnier, ou dans les appartements Perret du Havre, ou Le Corbusier. Le MUS va aussi avoir une autre annexe qui sera cet appartement témoin, reconstitué, remeublé avec des objets d'époque, glanés auprès des habitants ou achetés, mais qui ne seront pas inscrits à l'inventaire du musée volontairement pour que nous soyons assez libres, avec des papiers peints restitués et avec un appel à des dons, soit des dons financiers, soit des dons en objets.

C'était aussi un prolongement dans le projet scientifique. Pour le moment, nous sommes en train de réaliser cet appartement-témoin qui va, je pense, apporter vraiment une autre offre, un autre regard au musée. Nous avons déjà en présentation au MUS deux maquettes d'appartements, de différente typologie, et nous allons aller plus loin puisque nous pourrions rentrer dans un appartement tel que l'on pouvait l'imaginer à cette époque.

Le MUS est la tête de pont d'une organisation singulière qui possède en quelque sorte des satellites que sont les sites exceptionnels comme l'école de plein air et la cité-jardins, et son appartement-témoin, reflet de la vie des habitants de la cité dans les années 1930.

Nous avons aussi l'espoir d'avoir d'autres annexes, par exemple dans l'école de Plein Air. Je vous disais que c'est un monument historique un peu en péril. S'il y avait un jour une rénovation,

pourquoi ne pas présenter un pavillon qui devienne aussi, à son tour, une annexe du musée ? Cela permettrait de prolonger vraiment le MUS hors les murs.

Echanges avec les participants

Daniele JALLA

Je pense que l'objet muséal change implicitement et s'élargit à la ville elle-même. En considérant que les objets muséaux doivent être des objets mobiles, on reste cependant dans une logique de musée traditionnel. Dès que l'on se met à considérer les immeubles, les paysages ou les rues comme objet d'un musée, on considère toute production humaine comme objet muséal. C'est d'ailleurs ce à quoi nous incite notre histoire muséologique.

D'un autre côté, nous nous retrouvons face à une nouvelle perspective qui n'est plus la protection mais aussi la sauvegarde au sens de la convention de l'Unesco sur le patrimoine immatériel. Il s'agit de suivre un objet vivant, comme nous le ferions dans un jardin botanique, le tout autour de cette idée de ville musée qui évolue et dont le musée suit et prépare les changements. Tout devient alors potentiellement objet muséal.

Alexandre DELARGE

Quel était le rôle des détenus dans l'opération de « Terre Neuve Terre Neuvas » ? Quel était également l'apport en termes de contenus du musée ? Cette opération relevait-elle d'un musée ou bien aurait-elle pu être conduite dans le cadre d'un théâtre ?

Elisabeth RENAULT

Je vous invite vraiment à consulter la vidéo qui figure sur le site internet de la DRAC et qui montre tout le processus de création. Nous avons déjà l'habitude d'amener des objets ou des expositions temporaires au service médiation mais l'idée ici était justement de ne pas rester dans cette culture dominante. Il s'agissait bien de « faire avec » le détenu, autour de ce processus de création entre les artistes et les détenus tout au long des deux semaines de résidence. La démarche a concerné un groupe d'une trentaine de détenus, qui ont créé aussi bien des éléments de décor que la musique puisque cette dernière est constituée d'un chant en créole conçu par l'un des détenus. Nous savons que cette personne est sortie depuis et est venue voir l'exposition « Terre Neuve Terre Neuvas » au musée. Elle évolue désormais dans le domaine de la régie/spectacle.

Cette façon de « faire avec » nous a permis d'éviter ce risque de violence symbolique qui aurait consisté à introduire la culture dominante d'en haut. Nos collègues du champ social et de la MJC avaient davantage l'habitude de ce genre de processus de création et d'accompagnement de projet, c'est-à-dire que l'enrichissement est aussi venu de l'interprofessionnel. Quant à savoir si le projet aurait pu être porté par un théâtre, cette question renvoie aussi à celle de la place de l'artiste dans un musée. Pouvons-nous établir un cahier des charges qui viendrait définir une certaine qualité du spectacle ? Ici en l'occurrence, c'est plutôt la Passerelle en tant que scène nationale qui a apporté ces critères. J'ajoute que l'exposition « Terre Neuve Terre Neuvas » était déjà présente sur le territoire, c'est-à-dire que c'est bien à partir de l'exposition et à partir des collections présentées que ce processus de résidence et de création a pu avoir lieu.

Alexandre DELARGE

Par ailleurs, s'agissant de l'intervention de Daniele Jalla, je ne pense pas que la question fondamentale soit celle de la différence entre objet mobilier et immobilier. Nous allons d'ailleurs tester cet été avec nos collègues du Fier Monde un travail autour de l'objet patrimonial chez les gens. Nous émettons ici l'hypothèse que le musée sera appelé à investir la totalité de l'espace, avec des collections qui se rapprocheront d'un inventaire et qui seront peut-être mobilisables pour une exposition ou autre mais qui resteront chez les personnes.

Daniele JALLA

Nous avons expérimenté de la même façon à Turin un musée de ville totalement en live. Nous oublions trop souvent que le musée ne conserve pas seulement des objets : il conserve aussi et avant tout des connaissances. Pour moi, un musée de ville se rapporte à cette connaissance de la ville. Cette fonction est en train d'exploser et place le musée au centre de l'inventaire. A cet égard, la question est également de savoir si la connaissance de la ville ne peut pas être créée avec les habitants. L'expérience de Turin m'a montré que nous avons parmi la population toute une série d'experts dans des domaines aussi variés que les plaques d'égout ou les anciens systèmes de canalisations. Les nouveaux moyens technologiques nous permettent d'entrer beaucoup plus facilement en contact avec ces connaissances. Des exemples comme Wikipédia nous montrent ces phénomènes de participation collective et bénévole à la connaissance du patrimoine.

Vincent VESCHAMBRE, directeur du RIZE de Villeurbanne

L'idée qu'un territoire dans son ensemble puisse devenir musée fait particulièrement sens pour nous puisque nous n'avons pas de collections en propre au sens classique du terme. Nous avons donc probablement vocation à penser le territoire villeurbannais comme l'objet même de notre action et de notre construction de connaissances. Les différents exemples qui viennent de nous être présentés montrent assez bien la dimension de perte de maîtrise inhérente au "hors les murs". Pour le MUS par exemple, nous ne savons pas réellement ce que font les usagers de ces parcours. Plus largement, le fait de sortir de l'enceinte sacrée du musée nous prive de la capacité à protéger.

La conception du patrimoine a elle-même beaucoup changé, à tel point que certains auteurs parlent de nouveaux régimes de patrimonialité autour de cette idée d'un patrimoine de plus en plus flexible, moins pérenne et plus éphémère. La contrepartie est également que ce patrimoine n'est plus produit d'en haut mais généré par les habitants eux-mêmes, avec tout ce que cela peut induire de caractère mouvant. Dès lors, nos missions s'inscrivent moins dans un rôle de protection que de proposition pour que les populations s'emparent de ces questions, notre contribution étant donc beaucoup plus indirecte que dans les missions classiques du musée.

Marie-Pierre DEGUILLAUME

Nous ne comptabilisons pas nécessairement le nombre de personnes qui empruntent le parcours mais nous savons déjà que nous touchons un public qui ne franchirait pas la porte du musée. Il y a là une première approche vers le monde patrimonial qui n'aurait pas pu exister sinon.

François PETIT, directeur honoraire de la maison de banlieue et de l'architecture d'Atthis-Mons

La question du musée de la ville ou de la ville comme musée s'est posée un peu différemment pour nous puisque nous ne nous sommes jamais définis comme musée mais dès le départ comme centre d'interprétation d'un territoire qui est une banlieue. Ce terme s'accompagne lui-même d'un certain nombre de clichés négatifs, que ce soit vis-à-vis de l'extérieur mais aussi de la part des habitants

eux-mêmes. Ces derniers sont venus s'installer sur le territoire par vagues successives d'industrialisation et d'urbanisation, de sorte que les noyaux primitifs villageois autochtones ont été depuis longtemps dissous.

Nous avons donc considéré dès le départ que c'était la ville qui constituait la collection proprement dite. Il s'agissait donc de mieux la faire connaître et de la revaloriser. Nous avons travaillé pour cela à l'accueil des nouveaux habitants, avec les écoles, etc. Un ancien hôtel de ville a été acquis et est devenu maison de banlieue.

Nous avons abordé la notion de paysage urbain évoquée ce matin en insistant notamment sur les aspects de fabrication. Nous avons pu nous appuyer pour cela sur les conseils en architecture et en urbanisme du département.

Le réseau des villes d'art et d'histoire s'appuie le plus souvent sur un patrimoine ancien et monumental qui n'existe pas s'agissant des petites villes d'art modeste et d'histoires simples. Il y a donc là tout un travail à mener pour mieux faire prendre en considération l'endroit où habite quand même la majorité des populations sur un territoire donné.

Benoît POITEVIN, directeur de l'écomusée du marais salant

Les moyens qui nous ont été présentés à l'occasion de cette table ronde renvoient, pour la plupart d'entre eux, à des moyens classiques, la différence entre les musées de société et les autres musées étant plutôt à rechercher dans le contenu. Les parcours urbains avec mâts et panneaux sont déjà utilisés par des musées d'art et d'histoire. Les pays d'art et d'histoire en ont même fait leurs choux gras. Les collaborations avec des artistes, que ce soit avec des détenus, des milieux hospitaliers, etc., sont assez fréquentes. Par conséquent, à mon sens, c'est plutôt dans le contenu que nous pouvons interagir et donner une autre image de la communauté en revenant au concept même de communauté de territoire qui a fondé nos musées de société et l'écomuséologie.

Elisabeth RENAULT

Pour notre expérience, c'est bien le propos du musée qui a fait germer l'idée de cette résidence. C'est bien nous qui étions porteurs et acteurs du propos autour de la pêche morutière et de la grande pêche. L'exposition était ouverte et c'était à partir de la visite que s'articulait le reste de la démarche.

Jean-François LECLERC

La plupart des musées cherchent à sortir de leurs murs d'abord pour élargir leur public mais aussi pour établir une relation avec la population, y compris les populations marginalisées ou autres. Or, une telle relation s'inscrit nécessairement dans le long terme tandis que nos expositions entrent, par définition, dans du court terme.

Olivier SCHINZ

Il s'agit là effectivement d'une vraie question. Est-ce qu'un musée doit chercher à tout prix à s'inscrire dans le long terme ou bien peut-il, au contraire, papillonner ? Je suis personnellement un adepte du papillonnage. La discipline ethnographique, les chercheurs, entretiennent des relations à long terme sur le terrain mais je pense que le musée a vocation à proposer des choses un peu différentes, en utilisant les savoirs disponibles. Plusieurs modèles doivent toutefois être possibles et je conçois que cette notion de création de relations à plus ou moins long terme avec les communautés présentes soit peut-être plus forte au Canada qu'elle ne l'est pour nous.

Marc GOUJARD

Le travail continu et participatif sur un territoire avec une population peut permettre d'appréhender des aspects différents de la culture et des pratiques sociales. Ce qui constitue la différence entre l'écomuséologie et d'autres pratiques, c'est bien cette capacité à proposer un travail durable. Un des moyens réside dans l'économie sociale et solidaire, c'est-à-dire les pratiques associatives et partenariales. La démarche conduit à accepter que le pouvoir ne se trouve pas seulement dans les mains des scientifiques ou des sachants, en associant donc la population ou ceux qui, dans la population, sont porteurs d'une expérience spécifiques. Il s'agit bien de construire un projet ensemble, à égalité et sans relation dominant/dominé, le tout pour contribuer au devenir de nos sociétés et en s'appuyant sur ces connaissances.

Céline CHANAS

Je crois que cette problématique du court ou du long terme dépend effectivement de l'objectif recherché, sachant que nous pouvons parfaitement jouer sur les deux niveaux en même temps. Nous avons mené il y a trois ans un projet d'exposition appelé « Migrations » et qui portait sur les phénomènes migratoires en Bretagne. Cet événement a été l'occasion pour l'équipe du musée de créer une relation avec certains publics, notamment dans le champ social, le tout en créant une nouvelle position entre le médiateur et les publics au travers de la mise en place de relais dont l'action perdure encore aujourd'hui et qui nous permettent de toucher d'autres publics.

Le fait de sortir le musée de ses murs transforme aussi bien le musée lui-même que son territoire. Vous aurez pu constater que les chantiers se multiplient aujourd'hui à Rennes, qui a mis en œuvre une importante opération de requalification urbaine. Sortir le musée de Bretagne de ses murs doit aussi nous amener à changer nos modes opératoires. À cet égard, j'aimerais savoir si les expériences menées à Suresnes s'opèrent sur la base de moyens supplémentaires ou bien au travers d'arbitrages avec d'autres opérations propres au musée.

Marie-Pierre DEGUILLAUME

Une partie de l'investissement lié à l'appartement-témoin a été prise en charge par le musée et le reste par le pôle construction/équipement. L'ouverture de l'appartement est prévue uniquement pour le moment dans le cadre de la visite de la cité jardin. Il n'a pas été mis en œuvre de moyens supplémentaires, sachant que nous nous trouvons, comme tout le monde, dans une période de restrictions.

Céline CHANAS

Avez-vous imaginé une autre option où l'appartement aurait été habité, par exemple par des artistes en résidence ?

Marie-Pierre DEGUILLAUME

Pas encore. Le musée n'a ouvert qu'il y a trois ans après une longue période de gestation. Nous procédons étape par étape, sachant que j'aimerais effectivement beaucoup travailler dans le sens d'une plus grande participation.

Miriam SIMON

Vous avez indiqué tout à l'heure qu'il s'agissait d'une ancienne loge de gardien. Est-ce à dire que dans la cité jardin, les concierges sont en train de disparaître ? L'un des fondements du projet d'Henri Sellier était d'entretenir la mixité sociale.

Marie-Pierre DEGUILLAUME

Il existe encore des loges de gardien dans la cité jardin. Nous ne savons pas si l'espace en question a réellement servi de loge un jour. Il présentait surtout une configuration particulière et intéressante, avec un appartement au rez-de-chaussée qui permet l'accessibilité des publics.

Alexandre DELARGE

J'entends beaucoup que l'objectif d'aller hors les murs est précisément de faire venir les publics dans les murs. Nous retrouvons là l'éternelle question de la quantification. Souvent la première interrogation de nos tutelles est de nous demander le nombre de visiteurs. De la même manière, est-il si important de savoir combien de personnes ont exactement été touchées par l'expérience de la cité jardin ? Les actions participatives sont aussi celles qui prennent le plus de temps. Nous devons aussi nous adresser à diverses parties de la société. Par exemple, l'exposition sur le sport que nous venons d'inaugurer a attiré de nombreux sportifs que nous n'avions pas l'habitude de voir et qui ne reviendront peut-être plus à l'avenir. Comme nous ne pouvons pas mener une politique cumulative, notre objectif doit-il être de toucher énormément de monde dans la durée mais de façon ponctuelle ou bien régulièrement toujours les mêmes personnes ? Les actions participatives ont lieu souvent hors les murs et s'adressent à chaque fois à des personnes nouvelles. Nous n'avons le plus souvent ni le temps, ni l'énergie pour construire une relation durable. Ce caractère d'infidélité est inhérent à la diversité même des relations.

Seconde journée : 18 mars 2016

Ouverture de la seconde journée

Céline CHANAS, directrice du musée de Bretagne

Bonjour à tous pour cette seconde journée aux Champs Libres de Rennes. Certains d'entre vous seront peut-être surpris de l'importance de cette salle. Les Champs Libres constituent, de fait, le vaisseau amiral des équipements culturels métropolitains.

Cet équipement singulier va fêter ses 10 ans dans quelques jours. Il rassemble à la fois le musée de Bretagne, la bibliothèque d'agglomération de Rennes Métropole et l'espace des sciences, ainsi que des espaces communs, d'exposition ou de débats. L'architecture imaginée par Christian de Portzamparc rappelle ce destin commun, tant dans ses formes que les matériaux utilisés, mais aussi les identités fortes de chaque projet. Le musée de Bretagne fête quant à lui ses 40 ans en 2016.

L'histoire du musée, en tant que projet autonome, remonte à la Seconde Guerre mondiale, quand se met en place avec une collaboration active du musée national des Arts et Traditions populaires et de Georges-Henri Rivière, la nouvelle muséographie du musée de Bretagne. Le musée est alors installé sur les quais de la Vilaine, où il partage ses espaces avec le musée des Beaux-Arts. Cette cohabitation dure pendant une trentaine d'années, avec une date-clé, 1976, qui correspond à l'autonomie administrative du musée et le partage des collections.

Le musée de Bretagne s'est trouvé dans les années 1970 et 1980 à la pointe de la réflexion muséale dans de nombreux domaines. Il a participé du vaste mouvement de relance des musées en région et de la définition des principes de la nouvelle muséologie. Il bénéficie aussi d'une large audience hors les murs, tant en termes de publics que de reconnaissance et d'implication de la communauté scientifique, par exemple au travers de l'association des amis du musée (AMEBB) ou de l'université.

Au tournant des années 1980, le musée de Bretagne s'est retrouvé à l'étroit dans ses murs et a eu besoin de nouveaux espaces d'exposition et d'action culturelle. Il a donc fallu toute la détermination de son conservateur et directeur historique Jean-Yves Veillard pour aboutir à ce que l'on appelait alors le « nouvel équipement culturel », baptisé quelques années plus tard « les Champs Libres ».

En dix ans de présence aux Champs Libres, le musée de Bretagne a porté plus de 20 expositions dont de nombreuses en coproduction, ce qui constitue sa marque de fabrique depuis longtemps, notamment au travers de l'action de l'association Buhez. Parmi les actions hors les murs, le projet « Terre-Neuve/Terre-Neuvas » nous a occupés pendant plus de trois ans, entre Rennes, Saint-Malo, Granville, Saint-Brieuc, puis sa reprise au musée de la Marine à Paris. D'autres expositions se sont caractérisées par leur aspect novateur et citoyen comme le projet « Migrations » (2013) ou par leur écho dans la ville comme le projet autour du mosaïste Odorico qui se donne à voir aussi bien dans le parcours permanent du musée que dans l'espace urbain.

Depuis un an maintenant, le musée s'est doté d'un nouveau projet scientifique et culturel. Ce petit livre bleu détaille nos orientations stratégiques pour les années à venir, avec différents chantiers qui touchent la problématique du "hors les murs". Nous entendons notamment travailler la question du territoire, en ne conservant le périmètre de l'ensemble de la Bretagne que pour certaines actions

et en nous attelant plus particulièrement à un territoire d'intervention métropolitain au travers de chantiers destinés à un public de proximité. Nous menons déjà des projets relativement classiques d'expositions itinérantes, de malles pédagogiques, d'interventions en prison, etc. mais il nous reste un nouveau défi à relever et nous nous inscrivons dans un certain nombre de chantiers que portent les politiques publiques au niveau de la métropole. À cet égard, vous aurez peut-être pu constater hier en cheminant à Rennes la présence de lignes rouges, avec des stations et un certain nombre de balades urbaines qui sont en train de se créer. C'est là tout le chantier intitulé « Rennes 2030 » et qui proposera une réflexion sur ce que sera la ville dans une vingtaine d'années.

Notre première journée nous a déjà conduits à beaucoup réfléchir sur la définition du « hors les murs ». Un de nos défis ici aux Champs Libres est notamment que notre "hors les murs" se trouve aussi dans les murs, comme vous pourrez le constater en visitant les différents espaces du musée. Il s'agit là d'un espace très grand, avec des parcours publics complexes. Nous devons donc déjà affirmer la place et la lisibilité du musée ainsi que son audience auprès du public.

Je n'en dirai pas plus aujourd'hui et vous propose d'ouvrir la seconde table-ronde.

Table ronde 2 : Travailler hors les murs : qu'est-ce que cela change avec les publics ?

Introduction

Béatrix GOENEUTTE, directrice de la maison de banlieue et de l'architecture, modératrice

La seconde table ronde de ces journées porte sur le thème « Travailler hors les murs : qu'est-ce que ça change avec les publics ? » Hier, Xavier de La Selle a expliqué comment nous avons travaillé au comité de pilotage pour mettre en place ces journées. Et je pense que la table ronde de ce matin, sur la question des publics, va trouver un écho dans ce qui a été dit hier puisque qu'il y a vraiment une perméabilité, sinon un aller-retour, entre les deux thèmes de ces tables rondes.

Nous avons ce matin cinq intervenants. Aussi il est préférable que vous gardiez vos questions pour la fin de la table ronde.

Nous allons tout de suite accueillir Emeline Vainck, médiatrice culturelle à l'écomusée de l'Avesnois, qui va nous présenter, à travers des expériences faites de travail en milieux carcéraux et hospitaliers, les réflexions de l'écomusée de l'Avesnois, sur la question de la démarche et de l'adaptation au travail hors les murs, avec toujours la question de l'aller-retour entre ce que cela change avec les publics quand on travaille avec eux hors les murs, mais qu'est-ce que cela change de travailler hors les murs quand on travaille avec des publics dans les murs des musées.

« Intervenir dans les milieux carcéraux et hospitaliers : démarches et adaptations »

Emeline VAINCK, médiatrice culturelle de l'écomusée de l'Avesnois

Je vais commencer par vous présenter très brièvement l'écomusée de l'Avesnois. Situé dans le sud du département du Nord, entre l'Aisne et la Belgique, l'écomusée est un réseau de quatre sites qui traitent de l'industrie et de l'artisanat de l'Avesnois. Ces sites sont installés dans les lieux emblématiques du patrimoine local, ils sont distants d'une dizaine de kilomètres l'un de l'autre. Il y

a le musée du textile et de la vie sociale, avec son parc de machines encore en fonctionnement ; l'atelier musée du verre, avec ses démonstrations de soufflage ; la maison du bocage, qui traite des spécificités du paysage ; et le musée des bois jolis, qui présente la boissellerie et du tournage sur bois.

Les interventions hors les murs, bien sûr, sont multiples tant par les formes qu'elles peuvent prendre que par le public qui est concerné. Travailler en dehors de nos musées est une expérience qui nous pousse à changer notre médiation. Cela demande une grande adaptabilité. Travailler hors les murs, qu'est-ce que cela change avec les publics ? Et de quels publics parle-t-on ? L'écomusée de l'Avesnois a agi pour mettre en application l'ouverture culturelle la plus large possible. C'est ainsi que je vais évoquer les particularités de l'intervention en milieux carcéraux et hospitaliers. Quelle est la démarche ? Et comment s'adapter ? Nous verrons aussi les interactions entre l'intérieur et l'extérieur de ces structures.

La démarche de l'écomusée de l'Avesnois, pour aller vers ces milieux, répond tout d'abord à une demande exprimée par les institutions qui gèrent les personnes privées de liberté ou de mobilité. En effet, il y a une dizaine d'années, cette démarche posait encore des questionnements, et en 2006, l'écomusée de l'Avesnois participera à une journée d'échanges autour du dispositif Culture Justice. A la suite de ce premier contact, le musée du textile et de la vie sociale accueillera des voix prêtées, une mise en voix de textes écrits dans le centre pénitentiaire de Maubeuge, lors des ateliers d'écriture hebdomadaires animés par l'association « L'Âme des mots ».

En 2008-2009, l'équipe de médiation va créer « Savoir faire et faire savoir ». Nous faisons venir les détenus sur nos sites pour leur faire découvrir le patrimoine industriel, artisanal, humain de l'Avesnois à travers les métiers anciens et les savoir-faire ancestraux. Pendant quatre jours, cinq détenus, le conseiller et le surveillant, ont pu s'essayer aux techniques de filage, de tissage, de soufflage de verre, de tournage sur bois ou du fer forgé, sous la conduite de nos médiateurs des savoir-faire.

Toujours dans un souci de transmission et de lien entre l'intérieur et l'extérieur, les participants du projet ont restitué leurs actions aux personnes de l'intérieur. A la suite de ces échanges, tous les corps de métier du musée sont intervenus en prison pour créer l'exposition itinérante qui a circulé dans les centres pénitentiaires de la Région Nord-Pas-de-Calais. Le "hors les murs" prend ici tout son sens puisque chacun s'est déplacé dans l'univers de l'autre.

Cette action a reçu, en novembre 2009, le prix de l'Innovation patrimoniale, accordé par la FEMS, la Fondation du patrimoine et la Fondation du Crédit coopératif.

A la suite de cette expérience, et de cette première action, l'écomusée de l'avesnois va être sollicité pour des interventions et des restitutions d'expériences. Notamment, en septembre 2010, pour le colloque « Patrimoine et mémoire collective : quelles actions pour les personnes placées sous-main de la justice ? » Egalement en 2010, une intervention à Cassel, dans le Nord, pour la création d'un outil vidéo, mis en place par l'association Hors cadre, qui coordonne le dispositif Culture Justice sur la Région Nord, afin d'aider les structures culturelles pour le montage de projets avec les établissements pénitentiaires, et bien d'autres interventions qui reviennent de manière annuelle.

L'écomusée de l'Avesnois a essayé de transmettre le message d'une société qui maintient le lien et continue à considérer ces personnes au-delà des actes qu'elles ont commis. Intervenir avec ces publics, c'est aussi les considérer comme des citoyens à part entière. Fort de ces expériences et de leur succès, l'écomusée de l'Avesnois va mettre en place des rendez-vous qui se perpétuent d'année en année et qui vont toucher d'autres établissements pénitentiaires. Par exemple, les Rando-cultures

qui ont commencé par le centre pénitentiaire de Maubeuge, mais qui vont se développer avec la maison d'arrêt de Valenciennes.

Nous allons également créer d'autres projets et nous détacher de plus en plus de notre médiation de base, en créant en 2011, « Jardins à partager », un travail d'exposition autour de la signalétique et de l'exposition autour du jardin, où les participants sont réellement au cœur du projet.

Il en est de même avec le projet « L'HDFL s'expose » monté avec l'hôpital départemental de Felleries-Liessies. Le but était de créer une exposition qui retracerait l'histoire du sanatorium jusqu'à la création de l'hôpital de jour. Ici, les intervenants pouvaient s'inscrire soit dans un atelier photographique, soit un atelier d'archives, soit un atelier de collecte de la mémoire orale. Et à la suite de cet atelier, ils ont choisi la forme de leur exposition : un abécédaire. Ils ont également choisi les pièces de collection qu'ils ont valorisées. Les participants étaient au cœur du projet dans le sens où ils étaient à l'initiative de ce qui sortirait des ateliers.

Je vais maintenant revenir sur les centres pénitentiaires, et notamment la maison d'arrêt de Valenciennes, où nous avons eu l'opportunité de développer de nouveaux projets. Etant donné la dimension socialisante du jeu, il nous est apparu pertinent de développer cette thématique avec ce public. Nous avons accompagné la réalisation d'un jeu ancien. Le tourneur sur bois du Musée des Bois-Jolis a assuré une semaine de formation au sein de l'établissement, ainsi que la visite du musée.

Autre lieu, autre expérience : l'établissement pénitentiaire pour mineurs de Quiévrechain, qui est une structure particulière, sous la responsabilité de l'administration pénitentiaire, qui agit avec la Protection judiciaire de la jeunesse et l'Education Nationale. 50 jeunes, de 13 à 18 ans y sont incarcérés. La scolarité, les activités sportives et culturelles y sont obligatoires. L'établissement nous a sollicités, en 2014, pour participer à l'animation de « Nos quartiers d'été » qui est un dispositif régional qui nous permet de travailler sur le lien social, la citoyenneté, en direction des populations fragilisées ne partant pas en vacances.

Nous avons fait le choix de développer, durant deux semaines consécutives, un atelier qui se rapproche du projet précédent. Là aussi, le but était de construire un jeu ancien, une table à toupie en réalité. Dans notre équipe, c'est sûrement, une des expériences les plus marquantes, tant le contexte est particulier. Certes, ce sont de grands délinquants, mais ce sont aussi des adolescents, ce qui demande, de la part du médiateur, un comportement adapté, une conscience de la situation, beaucoup de vigilance et de psychologie.

Une deuxième édition de « Nos quartiers d'été » a eu lieu en 2015. Cette fois, c'est l'ensemble de nos thématiques qui a été abordé autour du projet « Une journée, un métier ».

Les projets sont en cours avec ces trois établissements mais aussi avec deux hôpitaux. La volonté de collaborer est réelle et partagée. Nous avons apporté dans ces établissements, ces dernières années, des productions nouvelles qui se distinguent des actions plus classiques menées par les musées. Les spécificités de l'écomusée de l'Avesnois, les thématiques qu'il développe, constituent une proposition culturelle peut-être plus proche de la réalité sociale et culturelle de ces publics, plus facilement accessible. Pour les notions de patrimoine, de travail, de société, qui sont autant de sujets qui sont au cœur de nos questionnements, et qui peuvent également contribuer à l'un des objectifs du service de probation et d'insertion en matière de réinsertion sociale des personnes placées sous-main de justice.

Au fil du temps, l'écomusée de l'Avesnois, fort de ses convictions, a développé ses actions en direction des publics privés de liberté ou de mobilité, au point d'obtenir un rôle de conseil et

d'accompagnement auprès des intervenants sur le territoire. En effet, l'Agence régionale de santé, qui coordonne le dispositif Culture Santé, a divisé le département en quatre secteurs. Et l'écomusée de l'Avesnois est référent projet pour un de ces secteurs, le secteur Hainaut Sambre, qui est un territoire beaucoup plus vaste que le territoire sur lequel nous sommes implantés.

Une démarche collective :

Développer des actions en milieu pénitentiaire ou hospitalier ne peut se faire que s'il existe un authentique consensus entre ces quatre acteurs impliqués :

Un établissement d'accueil qui intègre la culture dans son projet d'établissement. Qui mobilise les moyens nécessaires : personnels, techniques, financiers. La question de la formation et de l'information de ses personnels est essentielle.

Une institution culturelle qui fait de « la culture pour tous » une réalité.

Un médiateur engagé, aux qualités professionnelles et humaines réelles et qui agit en perpétuelle conscience du lieu, des règles, du public, des enjeux.

Un public disposé, mobilisé. Facile à dire, lorsqu'on imagine le mal-être, la souffrance du quotidien des personnes en parcours de soin ou de ces individus soumis à l'enfermement dans des lieux soumis à des règles strictes et à ses propres codes. Les emplois du temps sont très stricts, il est parfois difficile de trouver des créneaux d'animation, les reports d'intervention sont fréquents et sont rythmés en fonction des commissions de validation.

Il faut être conscient des contraintes inhérentes aux lieux dans lesquels on intervient.

Ce que cela change à l'interne et à l'externe :

A l'interne :

Intervenir hors les murs avec ces publics est une vraie expérience humaine.

Elle permet d'adapter, d'inventer et de renouveler la médiation ainsi que son format.

Nous partons le plus souvent de nos acquis, les premiers projets ont un lien avec l'animation permanente. Bien sûr nous ne réalisons pas la même médiation, puisque nous n'avons pas à disposition nos objets de collection. Il s'agit d'une première approche de la thématique, par le biais de la matière, de la pratique ou de l'outil.

Nous pratiquons lors de ces « rendez-vous » une médiation immersive et participative, afin d'entrer directement dans la production, la création, pour éviter les discours inutiles, l'échange ayant lieu pendant l'animation.

Intervenir hors les murs nous permet de nous remettre en question.

Cela pose aussi la question de notre rapport à l'autre, de comment nous sommes perçus, mais aussi de comment nous travaillons ; lors de ces rencontres on est plus sujet à la discussion et à l'échange, cela permet de répondre aux attentes de chacun, et de faire évoluer les activités en fonctions de leur capacités physiques, morales. Il y a même souvent une grande disparité de ces capacités au sein d'un groupe.

C'est aussi rencontrer un nouveau public, un nouveau lieu et d'autres contraintes. Pour mener ce genre d'intervention il faut entrer dans une démarche volontariste, en s'extrayant de tout à priori, il faut découvrir par soi même et avancer à tâtons. Ces expériences peuvent être vécues

différemment en fonction de la personnalité de chacun. Il est normal d'éprouver une appréhension à intervenir dans ces milieux, le rapport à ces publics peut faire peur. Il faut être conscient de la nature de son public, tout en dégageant notre ressenti personnel, émotionnel et se garder de toute compassion ou apitoiement.

Intervenir hors les murs engendre plus de contraintes, nous le savons, ces contraintes sont décuplées par les règles de vie de ces lieux (temps, déplacement, matériel, contrôle, accès ...)

A l'externe :

Rappelons que la culture est d'abord un droit pour les personnes placées sous la main de la justice comme celles en milieu hospitalier, un droit fondamental et qu'au-delà de l'annonce, il faut de l'action.

L'institution sort de ses murs pour aller vers des publics en marge.

L'écomusée de l'Avesnois est identifié par les structures extérieures comme un acteur engagé en termes d'accès à la culture pour tous les publics.

Ces actions nous permettent de démontrer nos valeurs : l'engagement, l'investissement vers les autres, pour être un acteur social et participer au vivre ensemble et à la citoyenneté.

Les actions impactent les personnes directement impliquées mais aussi les personnels, les familles etc... Cela nous permet de créer une première approche avec le musée et nos thématiques. Cela participe à désacraliser le musée et à changer la perception qu'ont ces publics et les professionnels du milieu de nos structures.

C'est aussi, en direction des acteurs publics, un travail de sensibilisation qui s'attache à promouvoir la participation des établissements culturels, des collectivités territoriales afin d'agir en faveur du maintien du lien social et de la lutte contre les exclusions et les discriminations.

Bousculer les représentations :

L'un des enjeux de la mission est posé ainsi car les représentations négatives autour du milieu carcéral, ou encore des jeunes délinquants, sont très fortes. Elles sont porteuses de fantasmes, d'images déformées véhiculées par les médias et elles jouent un rôle essentiel dans la mise en place d'un projet. Mais ces représentations concernent également les artistes et lieux culturels ! Aussi, un travail de sensibilisation pour se connaître et mieux travailler ensemble est essentiel.

La culture peut amener à un changement de regards entre les personnes détenues, les personnels de l'administration pénitentiaire.

Conclusion :

Avec ces ateliers hors les murs nous créons le lien entre « l'extérieur » et « l'intérieur », via des retours oraux ou écrits sous forme d'expositions ou de conférences, ce qui est créé à l'intérieur est restitué à l'extérieur afin de communiquer sur les actions du dedans.

Grâce à ces expériences nous repensons les animations permanentes pour en faire quelque chose de plus ludique, de moins strict et pédagogique. Afin que les animations bénéficient au plus grand nombre, et que personne ne se retrouve en difficulté.

Ces formats d'animation correspondent mieux à la demande actuelle, aussi ils sont réinvestis dans nos actions permanentes, avec les scolaires ou les individuels.

L'engouement qu'ont suscité les ateliers de menuiserie et de tournage sur bois, nous a poussé à développer des stages de tournage sur bois sur site.

Les actions hors murs ne se limitent pas aux centres pénitentiaires et aux hôpitaux ; nous intervenons également avec la population locale et les centres socio culturels ou encore les publics scolaires et hors temps scolaires.

Béatrix GOENEUTTE

Merci beaucoup. Nous allons tout de suite accueillir Piéranne Gausset, responsable du service des publics des musées Gadagne. Je vous prie d'excuser Amandine Greilich qui devait l'accompagner et qui n'a pas pu venir aujourd'hui. Piéranne va présenter les expériences des musées Gadagne avec un outil bien particulier de découverte du territoire qui est l'outil de la balade urbaine.

« Balades urbaines à Lyon : quand le territoire cultive le musée »

Piéranne GAUSSET, responsable du service des publics, musées Gadagne

Avant de rentrer dans le vif du sujet sur les balades urbaines, je voudrais vous présenter les musées Gadagne, puisque Gadagne est une marque, un peu comme Le Louvre, mais qui est certainement moins connue (humour). Les musées Gadagne se trouvent dans le vieux Lyon, dans le plus grand bâtiment Renaissance visitable du quartier. Nous abritons deux musées, le musée d'histoire de Lyon et le musée des marionnettes du monde.

Les balades urbaines sont plutôt en relation avec le musée d'histoire de Lyon. Et ce musée a rouvert en 2009 sous une nouvelle forme avec un PSC qui avait inscrit dans son ADN le lien avec la ville, qui s'était fixé comme mission de donner les clefs de lecture de la ville contemporaine, avec une contextualisation à partir des collections, mais aussi avec un lien très fort avec le patrimoine in situ.

Quant à la genèse des balades urbaines, c'est un projet qui date de l'automne 2003, et qui se poursuit depuis. En fait, cela va résonner avec ce qui s'est dit hier, c'est la Mission du Site Historique – la mission qui gère le site UNESCO puisqu'une partie de Lyon est classée patrimoine mondial de l'humanité – qui est venue trouver le musée d'histoire pour lui demander d'être l'opérateur des balades urbaines.

Les balades urbaines sont parties d'une volonté de la Mission du Site Historique et de l'élu à la Culture de l'époque. La commande était : « que ce soit les Journées du patrimoine toute l'année ». En réalité, cela va un peu plus loin. L'idée était de produire une activité pour les Lyonnais et Grands Lyonnais, qui soit une activité de proximité, c'est-à-dire de découverte du quartier, de découverte de sa propre ville, et qui, contrairement aux balades de l'office du tourisme, soit émaillée de rencontres, de visites de lieux inédits, de croisements des regards, des disciplines afin de donner à tous des clefs de lecture de l'espace urbain.

Un groupe projet a été réuni par la Mission du Site Historique avec une vingtaine d'associations patrimoniales de Lyon. Tout cela a été organisé dans un comité de pilotage qui a abouti à la création des balades urbaines, dont le format a à peine changé. L'idée est d'avoir, chaque troisième week-end du mois, des balades qui partent de chaque arrondissement. A l'époque, nous avions deux balades dans chaque arrondissement. Cela veut dire que chaque troisième dimanches du mois, nous

avons 18 balades différentes qui partaient. C'était assez lourd à gérer, mais nous l'avons fait pendant quasiment six ans.

Le musée d'histoire était la cellule opérationnelle du projet - conception, organisation, suivi - avec un financement par la Mission du Site Historique.

Aujourd'hui, la grille a un peu évolué. Avec la réouverture, Gadagne s'est plus encore approprié la programmation. C'est toujours le troisième dimanche du mois, parfois élargi au week-end, on peut doubler au samedi. Il y a une balade par arrondissement, ce qui fait quand même neuf balades. La grille s'organise en trois grands axes. Le premier axe est « Gadagne côté ville », c'est-à-dire la résonance dans la ville par les balades urbaines de ce qui se passe à Gadagne (événementiel, expositions). Le deuxième axe est « Lyon en mutation », c'est-à-dire faire découvrir les mutations de la ville. Et le troisième axe s'appelle « Des villes et des gens, histoires de quartier », et permet de valoriser tous les partenariats ou de monter des partenariats avec les habitants et de créer des balades autour des habitants et du cadre de vie.

Une balade urbaine, qu'est-ce que cela change dans la conception ?

Comment travaille-t-on ? Il faut dire que tout est dans le *baladeur*. Le baladeur, c'est le médiateur culturel qui accompagne les gens. Le choix a été fait d'avoir des baladeurs qui étaient soit des médiateurs professionnels - qui peuvent être des médiateurs culturels de Gadagne, mais aussi des gens que nous allons chercher et qui sont des indépendants - soit des non-médiateurs culturels, c'est-à-dire des professionnels de leur profession, par exemple, un jardinier rosieriste, un urbaniste, dernièrement un skateur, une sociologue, un photographe, une illustratrice, etc.

En termes de conception, cela implique un accompagnement très fort de la part du musée. C'est le rôle de ma collègue, Amandine Greilich qui n'a malheureusement pas pu venir, d'accompagner ces baladeurs, et de les former en médiation s'ils ne le sont pas - l'attention au jargon, l'adaptation du langage, l'accessibilité intellectuelle, la gestion de groupes, etc. Elle assure avec chaque baladeur le suivi de la construction du parcours. Et parfois, une transmission du contenu historique et scientifique dont le musée est détenteur et que le baladeur n'a pas forcément et que l'on souhaite injecter dans la balade pour lui donner corps et sens.

Ce qui donne quand même un échange très nourri entre les baladeurs entre eux et entre les baladeurs et le musée. Nous avons une sorte de petit forum de baladeurs, l'information circule, et cela permet une confrontation des idées, des échanges de savoirs, et cela nous permet – même si les balades sont très diverses – d'avoir une forme d'homogénéité, de qualité sur l'ensemble de l'offre

L'autre intervenant possible, dans la balade urbaine, c'est le témoin. Nous n'avons pas forcément un témoin sur toutes les balades, mais il y en a quand même un certain nombre. Il y a deux manières de les faire intervenir : soit, la balade arrive dans un lieu spécifique où l'on rencontre un témoin qui parle pendant un quart d'heure, parce que c'est le gardien du lieu, soit, c'est carrément une balade à deux voix, et là, cela oblige à caler les prises de parole. C'est compliqué à organiser, mais c'est assez sympathique.

Pour la prochaine exposition que nous accueillons et que nous montons sur le football, nous allons avoir une balade dans le quartier de La Duchère qui est un grand ensemble à Lyon, et la balade se fera à deux voix entre le baladeur qui est un expert de l'histoire du quartier et un cadre du club de foot Lyon-Duchère AS, autour du sport et de la place du foot dans ce quartier, avec toute l'histoire qu'on peut imaginer.

En termes de conception, et par rapport à une visite plus traditionnelle, cela peut-être un vrai casse-tête de trouver le bon baladeur. Parfois, les baladeurs viennent à nous, parfois nous les cherchons. C'est par hasard que nous avons trouvé le baladeur des balades organisées dans le cadre du festival « Quais du polar », qui est le grand festival de romans policiers de Lyon. Il s'agit d'un spécialiste de l'histoire de la police scientifique qui est venu faire des recherches au centre de documentation. Amandine qui passait par là l'a entendu faire des demandes à la documentaliste et elle a eu l'idée de lui proposer d'être un baladeur.

C'est un casse-tête, mais c'est aussi une source de rencontres et de montages de partenariats. Cela permet aussi d'apporter des nouveaux publics. Par exemple, certains baladeurs sont des guides indépendants. Ils ont leur ton, leur style, ils ont aussi leur public et ils l'amènent aux balades urbaines. Et ensuite les gens se mettent à explorer les autres balades urbaines.

Qu'est-ce que cela change pour les publics ?

Je traiterai cela en deux parties, en termes de *typologies de publics*, et en termes de *pratiques* pour les publics.

Le type de public - assez bizarrement, mais il paraît que c'est logique, que cela arrive dans toutes les sortes de balades urbaines en France - est un public qui ne va pas forcément au musée. Nous n'avons pas d'évaluation précise. Chaque baladeur sonde un peu son propre public, mais on voit que ce sont des gens qui sont plutôt en recherche de découverte du quartier, de découverte de la ville, que l'on pourrait rassembler, de manière un peu caricaturale, sous le terme de « touristes urbains ». Ce sont des gens qui ne sont pas forcément intéressés par le lieu musée. C'est intéressant à noter.

Nous avons l'impression qu'une partie de ces gens finit par venir au musée, nous avons des cas précis. Mais nous n'avons pas d'évaluation précise là-dessus. Nous avons l'impression que ce n'est pas la majorité des « baladés », ou des « baladants », qui va venir au musée. C'est un public de proximité, c'est un public de Lyonnais et de Grand Lyonnais. Pour la proportion entre les Lyonnais et les Grands Lyonnais, les Lyonnais sont en baisse et les Grands Lyonnais en hausse. Nous avons aussi des gens des départements alentour de l'Isère, de l'Ain. Et nous avons un Lyonnais qui habite Paris et qui tous les mois descend faire une balade urbaine. Je vous reparlerai de la fidélité ou de la fidélisation chez nous, c'est plutôt une fidélité agressive !

La typologie des publics, c'est aussi un public plutôt de quinquagénaires, mais qui tend à rajeunir. Qui tend à rajeunir pour trois raisons : en fonction de la programmation d'abord. C'est sûr que, par exemple pour « Quais du polar », pour les Journées du patrimoine, nous avons un fort renouvellement. On imagine aussi que sur « Foot », on va avoir aussi un fort renouvellement de public. C'est un premier élément.

On s'en aperçoit bien quand on est adossé à un événement du musée ou d'autres musées. Cela nous arrive d'ailleurs de travailler pour les autres musées, de proposer des balades urbaines pour les expositions du musée des Beaux-Arts, par exemple, sur la Renaissance, ou pour les Archives municipales, qui ont fait un travail sur l'immigration italienne, pour lequel nous avons organisé une balade urbaine sur la présence des Italiens en ville. Ce sont des moments où nous renouvelons le public. Et à ce moment-là, le public tend à rajeunir. On imagine aussi que la balade urbaine avec le skateur va rajeunir les troupes.

Nous avons aussi fait un gros travail en direction des facultés, à travers les réseaux sociaux, et une communication appropriée qui montre ses fruits. Et puis nous avons ouvert une balade par mois

aux familles. C'est une balade sanctuarisée « famille », où il y a une médiation, une thématique adaptée à ce type de public.

Je reviens sur la fidélité agressive que j'évoquais. Il faut savoir que nous ouvrons les réservations des balades urbaines le premier lundi du mois. En général, les trois quarts des balades sont complètes en une demi-heure. Ce qui pose quelques problèmes parce que nous imaginons bien que le lundi matin ne touche pas forcément un public d'actifs. Nous avons pas mal de retraités qui se peuvent se permettre de « truster » les réservations. Pour l'instant, nous n'avons pas trouvé de solution.

Je vous disais que nous avons une forte présence sur les réseaux sociaux. Sur Facebook et Twitter, nous sommes très suivis. Nous pensons aussi que c'est un indice de rajeunissement du public. Et pour finir sur la typologie des publics, je voulais faire un zoom sur la question des publics sourds. Tous les mois, nous « signons », c'est-à-dire qu'il y a un interprète en langage des signes qui est présent sur une ou deux balades. Nous avons un public de sourds très fidèles. Nous avons chaque week-end 15 à 20 sourds, sur un vivier de 30 à 40 personnes. Un public jeune, qui vient en famille.

Amandine vous en parlerait mieux que moi parce qu'elle est spécialiste du public en situation de handicap, les sourds et malentendants sont un public que nous avons énormément de mal à fidéliser. Ils viennent très peu au musée. En tout cas, ils viennent très peu aux musées Gadagne, ils viennent beaucoup aux balades urbaines, mais ils ne viennent pas au musée. Par conséquent, il y a un petit bémol. Nous avons eu un changement de tarification au 1er septembre 2015, et les balades urbaines qui étaient gratuites pour les personnes en situation de handicap sont devenues payantes, et nous sommes en train de perdre ce public, très nettement. Nous ferons un bilan pour faire remonter à notre tutelle l'incidence de cette nouvelle tarification.

Concernant les pratiques du public, les balades urbaines sont parfois participatives, parfois un peu classiques. En revanche, très nettement, les balades urbaines sont un espace de discussions et un forum sur le quartier, sur l'urbanisme. C'est un lieu d'échanges. Un lieu de remémoration de souvenirs. C'est un format où la parole est très libre et où les gens se sentent très libres.

On sent aussi qu'il y a une pratique qui plaît énormément au public, c'est la marche et le plein air. Il fait -6 C°, tout le monde est là. Il pleut, presque tout le monde est là. C'est assez étonnant. Les gens sont là, la balade a lieu, les baladeurs sont transis. Les gens ont vraiment cette envie d'être dehors, en plein air. On pense aussi que la diversité des objets dont on peut discuter, les objets urbains, permet cette liberté d'échanges dont je vous parlais, cette espèce de liberté de discussion. C'est ce que cela change en termes de publics.

Qu'est-ce que les balades urbaines apportent au musée ?

Elles apportent de nouvelles offres, c'est-à-dire qu'il y a un certain nombre de balades, quand ce n'est pas trop compliqué, que nous pérennisons et que nous faisons entrer dans l'offre de balades groupes. Ce sont des balades qui ont été testées, qui sont toutes faites et que nous pouvons intégrer dans notre offre groupes. Les balades nourrissent aussi beaucoup les autres offres, les offres pour les scolaires, pour les hors temps scolaires. Les contenus nouveaux sont réappropriés.

On ne part jamais du principe qu'il faudra pérenniser la balade, on se laisse une liberté, cela nous permet d'expérimenter et d'aller sur des thématique, sur un champ extrêmement large, avec des thématiques que l'on va complètement abandonner ou que l'on va ranger dans un carton en se disant que cela servira peut-être plus tard.

Cela nous pousse aussi à monter des partenariats puisque nous sommes toujours en quête du lieu, du groupe, des gens qui vont pouvoir parler, du baladeur, et nous rencontrons énormément d'associations, de groupes informels dans les quartiers. Je pense par exemple à un groupe qui s'appelle le Groupe Abraham à La Duchère, ce grand ensemble dont je vous parlais, qui est un groupe qui rassemble les trois monothéismes : catholiques, protestants, islam et représentants de la communauté hébraïque. Nous avons fait une balade urbaine sur le dialogue interreligieux à La Duchère. Nous avons eu envie de poursuivre avec eux et sommes en train de monter avec eux des opérations u long cours, en dehors des balades urbaines.

D'ailleurs, c'est ce groupe-là qui nous a demandé, après l'attentat contre Charlie Hebdo et alors que tout s'arrêtait, de maintenir la balade prévue sur le dialogue interreligieux à La Duchère. Nous avons fait remonter la demande aux Affaires culturelles qui l'ont validée. La balade a eu lieu, et le témoin de la communauté musulmane a dit à la baladeuse : « Ne t'inquiète pas, je viens avec deux imams. Tu ne seras pas toute seule. Nous serons là tout le temps. » Il y a eu 25 personnes qui sont venues suivre la balade, c'était assez émouvant et les gens étaient très contents. Du coup, c'est le terrain qui dit qu'il faut faire la programmation. C'était un bon moment.

Le travail sur le terrain nous apporte toutes ces thématiques. Nous sommes en train de commencer à réfléchir sur une exposition sur les années 1960 et 1970 à Lyon. Tout naturellement, la chargée d'exposition rencontre les baladeurs et fait remonter tous les lieux dont on pourrait parler, tous les contenus, etc. Enfin, les balades urbaines nous apportent une connaissance sur les publics extérieurs. Je parlais des publics du tourisme urbain, et en fait, les baladeurs apportent un savoir-faire et une connaissance de la pratique des publics que nous n'avons pas forcément.

Je finis sur une déception, c'est que si tout ce que l'on fait dans la ville nous ravit - on s'amuse, on rencontre les gens, on apporte vraiment des clefs de lecture de la ville contemporaine - pour l'instant nous n'avons pas été capables d'intégrer ce savoir-faire à l'intérieur du musée et dans les parcours que nous présentons. Et les visites guidées du musée sont beaucoup moins fréquentées que les balades urbaines !

Béatrix GOENEUTTE

Nous allons maintenant accueillir Jean-François Leclerc, qui est directeur du Centre d'histoire de Montréal. Il va nous présenter une réflexion à partir de différentes expériences et de la situation actuelle du Centre d'histoire.

« Du partenariat avec les acteurs du territoire à l'insertion dans la vie des passants de Montréal : « vers un musée-rue »

Jean-François LECLERC, directeur du Centre d'histoire de Montréal

Merci pour cette invitation qui permet de constater combien les questions, que les muséologues et les gens de musée se posent, sont vraiment internationales et qu'il est bon de se rencontrer et de partager des pistes de solution.

A propos du Centre d'histoire de Montréal, je vais vous parler d'un processus et de plusieurs expériences hors les murs, en commençant par vous raconter son histoire.

Le Centre d'histoire de Montréal a été créé en 1983. C'est un centre d'interprétation, d'où son nom, Centre d'interprétation de l'histoire de Montréal, mais comme c'est un peu long, le choix qui a été fait à l'époque est de réduire le nom à « Centre d'histoire de Montréal ». Nous sommes situés dans une ancienne caserne de pompiers, dans le vieux Montréal.

Il est important de se souvenir que la nature même d'un centre d'interprétation est d'être hors les murs. En effet, à l'origine, dans les parcs naturels américains, le centre d'interprétation était la porte d'entrée pour permettre aux visiteurs de parcs naturels de décoder cette réalité qui est la forêt, la montagne ou quoi que ce soit, et qu'il soit possible de comprendre les relations qui s'établissent entre la nature, la faune, la géologie, puisqu'on vous l'expliquait.

C'est la même chose pour le centre d'interprétation en milieu urbain, c'est de dire : « Notre collection, c'est la ville, ses patrimoines, ses cultures, et nous allons vous aider à décoder cette ville. », et la porte d'entrée sera ce lieu qui est situé dans le quartier touristique de Montréal, qui est le vieux Montréal. Cela semble magnifique comme projet. Mais il faut savoir aussi qu'en 1983, le vieux Montréal était en phase de revitalisation, c'était le vieux port. Les activités portuaires avaient été déplacées. C'était un quartier que l'on fréquentait plus ou moins. On fréquentait Montréal surtout à l'Est.

Le centre d'interprétation a été installé dans une superbe ancienne caserne de pompiers mais le problème est qu'elle est située dans un secteur qui, à l'époque, était beaucoup moins fréquenté que la partie Est. En plus, la circulation naturelle des visiteurs et des touristes se fait de l'Est vers l'Ouest. Donc, les gens arrivent au Centre d'histoire par l'arrière. On peut imaginer que cela cause certains problèmes.

Je dis souvent que la localisation d'un musée – ou d'un commerce - est un élément fondamental pour son avenir et son évolution. Souvent, ceux qui décident de localiser une institution se disent : « Il y a un bâtiment patrimonial à tel endroit, ce serait merveilleux d'avoir un musée. » Mais ils ne se questionnent pas beaucoup sur le contexte où se situe cet endroit-là. Nous avons dû composer avec cette situation depuis 1983. A l'origine, le centre d'interprétation est très hors les murs, puisque sa collection est à l'extérieur.

Dans quelles conditions avons-nous dû travailler ce beau projet magnifique dans un contexte qui n'est pas toujours évident ?

Dans le Centre d'histoire actuel, il y a une exposition permanente qui permet aux gens d'avoir une vue d'ensemble sur l'histoire de la ville. Cette exposition s'appelle « Traces, lieux, mémoires ». Elle montre bien que notre approche de l'histoire est de faire un récit historique, mais de l'associer toujours à des lieux et aux traces que les humains qui ont habité ces lieux ont laissées au cours de l'histoire. Cette relation avec le territoire, les objets, le patrimoine immobilier, est fondamentale. C'est ce qui nous permet aussi de nous distinguer d'autres musées d'histoire qui pourraient s'intéresser à l'histoire de la ville, et il y en a plus d'un.

Notre muséographie est très théâtrale. Cela fait partie de la signature du Centre d'histoire. Vous connaissez sûrement l'histoire de la muséographie, il y a différentes étapes, comme dans le design ou le graphisme. Nous avons toujours conservé le parti pris pour une muséographie très immersive, théâtrale, qui est là dès le début et, à l'usage, on se rend compte qu'elle plaît beaucoup. Elle ne plaît pas nécessairement aux designers, mais elle plaît au public. Evidemment, il s'agit de jouer avec cela d'une façon intelligente.

Ce sont deux expositions, « Quartiers disparus » et « Scandale ! », qui ont permis au Centre d'histoire, à partir de tout son bagage, son propos, de se positionner à Montréal. Cela a été important. L'exposition « Quartiers disparus » portait sur des quartiers qui ont été rasés dans les années 1950-1960, comme c'est le cas dans beaucoup de régions du monde, et nous sommes allés chercher la mémoire des habitants. Nous avons reconstruit cette expérience dramatique en allant chercher « l'avant » et « l'après » de cette démolition.

Mais, il y a aussi eu cette autre exposition qui s'appelle « Scandale ! », ouverte en 2013, au moment où, au Québec, il y avait une discussion politique autour du phénomène de la corruption dans le monde des contrats publics. A la suite de quoi il y a eu la commission d'enquête Charbonneau, qui a étudié en profondeur ce problème de la corruption dans les contrats.

L'exposition « Scandale ! » ne traitait pas évidemment de cette période récente, mais elle parlait d'une autre commission d'enquête, dans les années 1950, qui a révélé aux Montréalais la corruption qu'il y avait à la fois dans la police municipale et la pègre de l'époque qui contrôlait les bordels. Et tout cela nous permettait de parler d'un quartier qui s'appelait le Red Light qui était le quartier chaud de Montréal, situé juste derrière l'hôtel de ville. Le maire avait une très belle vue sur ce qui se passait dans ce quartier.

C'est ainsi que, en parlant à la fois de quartiers disparus alors qu'à Montréal, le développement immobilier fait l'objet de beaucoup de controverses et en parlant de scandales du passé mais qui rejoignent des préoccupations présentes, nous sommes allés chercher les Montréalais, à la fois du côté de la nostalgie pour un passé révolu, mais aussi du côté du présent qui rejoint des questions très actuelles. C'est un peu le défi que nous avons maintenant pour toutes les prochaines expositions.

La prochaine exposition que nous allons présenter va s'appeler « Explosion 1967, terre des jeunes », et va montrer comment les jeunes de l'époque ont vécu l'exposition universelle de 67. Nous allons rejoindre la préoccupation d'aujourd'hui, quel est le rêve de ces jeunes d'aujourd'hui par rapport à ce que les gens ont vécu à l'époque.

J'en reviens au projet de 1983, un très beau projet mais avec des moyens limités. Je pense que toutes les institutions sont en prise avec cette problématique qui est que nous avons un grand rêve, de grandes ambitions, souvent des ambitions qui viennent des politiques, mais avec des moyens qui ne sont pas à la hauteur.

Comme nous sommes dans une rencontre professionnelle, je vais donner des précisions sur notre budget annuel. Il est de 140 000 dollars et couvre les projets d'exposition et leur entretien. Ce n'est pas énorme pour une ville comme Montréal, une ville d'un million d'habitants, une métropole culturelle du Québec. La région, c'est 3 millions d'habitants.

Que fait-on avec cela ? Il y a eu un processus d'expérimentation, qui a commencé au début des années 2000, qui nous a amenés à cette mission. Je vais vous décrire les projets qui nous y ont amenés. La mission a été définie après cette expérimentation d'une dizaine d'années.

Le Centre d'histoire de Montréal a pour mission de faire connaître, comprendre et apprécier à l'ensemble des Montréalais l'histoire de Montréal - c'est toujours l'ambition que l'on donne à tous les musées - et l'histoire de la ville d'aujourd'hui, la diversité de ses patrimoines, mais avec toujours cette référence au centre d'interprétation dont le rôle est de décoder la ville d'aujourd'hui, avec et par l'histoire du patrimoine, pour révéler ce que recèle cette forêt de buildings et de culture, un peu comme on le ferait dans un parc naturel.

La diversité de ses patrimoines a montré comment l'histoire des gens qui ont habité et qui habitent encore Montréal a façonné le rayonnement urbain, et a laissé des traces dans la métropole. On travaille sur l'histoire, le patrimoine, la mémoire, mais ce qu'on questionne au fond, c'est l'identité de la ville et l'on rejoint une préoccupation tout à fait contemporaine, que ce soit dans des groupes, dans des communautés, et même souhaitée de nos élus. Comment une ville veut-elle se distinguer de ses voisines ? Alors on questionne l'identité de la ville et c'est souvent en revenant sur son passé.

L'élément important que l'on doit retenir de notre mission, laquelle a été redéfinie en 2010, c'est l'engagement. Comment, avec les limites de notre budget, la petite équipe que nous sommes, comment aller à la rencontre des citoyens ? En s'intéressant au patrimoine matériel et immatériel et à celui des citoyens, mais aussi en offrant notre expertise et en travaillant souvent en collaboration avec les groupes qui désirent retracer leur histoire et la diffuser. Cela a été la clef quand je suis arrivé, à la fin des années 1990, au Centre d'histoire de Montréal.

En 1992, au moment du 350^e anniversaire, Montréal a connu une sorte de petite révolution muséale où tous les musées d'histoire - il y en a 15 - se sont renouvelés, professionnalisés, ont appris comment agir en termes de communication de façon très efficace. En 1983, nous étions les seuls à parler de l'histoire de Montréal. La même année le musée d'archéologie et d'histoire de Montréal, fruit d'un projet municipal et situé à 500 mètres du Centre d'histoire de Montréal, a ouvert ses portes. Cela a été un véritable défi.

Sans vouloir critiquer les autorités de tutelle, ce qui caractérise Montréal, c'est une certaine absence d'une vision globale de la muséologie. Chaque musée est vu comme une entité autonome, sans relation avec les autres. Le Centre d'histoire de Montréal était à 500 mètres d'un musée d'archéologie et d'histoire de Montréal, qui devait parler de l'histoire de Montréal, de l'histoire des quartiers, de l'histoire de certains phénomènes, de la nourriture. Et de l'autre côté, au centre-ville, il y a un musée qui s'appelle le musée de McCord qui était traditionnellement un musée d'histoire canadienne et qui a décidé de se repositionner autour de l'histoire de Montréal.

Tout cela se fait dans un contexte où les musées privés ou semi-privés comme Pointe-à-Callière, le musée d'archéologie et d'histoire, reçoivent beaucoup plus de budgets de promotion. Et dans une ville d'un million d'habitants comme Montréal, quand on n'est pas connu, on a beau faire des choses extraordinaires, le public ne vient pas. Donc, il y a eu un très gros enjeu de notoriété.

Il nous a fallu convaincre la ville que nous étions professionnels et tout le travail que j'ai eu à faire, avec l'équipe du Centre d'histoire, a été de légitimer notre travail dans ce contexte de grande compétition.

Nous sommes même allés chercher un spécialiste en marketing, qui n'avait jamais travaillé avec les musées, et qui était un « bénévole d'affaires », relié à la Chambre de commerce. C'est du mécénat. Il a travaillé avec nous pour que nous puissions développer notre singularité et cette promesse institutionnelle : « Vous êtes l'histoire de Montréal et nous allons parler de vous. »

Le tournant, pour le Centre d'histoire, a été le moment où nous nous sommes questionnés en disant : qu'est-ce qui distingue le Centre d'histoire ? Au fond, c'est que nous sommes de la ville ; cela peut être parfois un inconvénient, mais cela peut être un atout. Qu'est-ce qu'une ville ? Une ville est une relation spécifique et particulière qui est forte avec les citoyens, ce sont des payeurs de taxes, ce sont des électeurs, mais ce sont aussi des services qui permettent aux citoyens d'avoir des conditions de vie meilleures, de se sentir mieux, de se sentir intégrés, socialement, d'avoir accès aux soins de santé.

Comment cela s'est-il traduit pour nous ? Cela a été de dire : comment rejoindre le citoyen ? Or, qu'est-ce qui appartient à tous les citoyens, indépendamment des classes sociales ? C'est la mémoire, le patrimoine que constitue cette mémoire. L'autre élément important était de dire que nous avons développé une expertise importante. Notre enjeu, notre défi, est que, maintenant, on déménage dans le quartier des spectacles. Comment allons-nous travailler cette relation avec la population au-delà des projets ?

Je vais vous présenter les projets. Montréal est une ville extrêmement animée, c'est une ville hors les murs, avec plein de festivals, des animations, de la médiation culturelle. A Montréal, pendant la belle saison, et même pendant l'hiver, la culture se vit à l'extérieur. Aussi faire des activités hors les murs sans gros budget, c'est comme une goutte dans l'océan.

Dans un tel contexte, nous avons expérimenté le "hors les murs" de toutes sortes de façons. Par exemple, on travaille avec des artistes qui reçoivent des subventions du Conseil des arts auxquelles nous n'avons pas accès normalement. Notre propos est le suivant: « Nous sommes des catalyseurs, nous apportons le gène histoire, mémoire et patrimoine dans tous les projets auxquels nous touchons. »

Et c'est comme cela que l'on peut travailler à l'extérieur dans une ville comme Montréal, nous apportons cette dimension-là à des projets que nous n'aurions pas les moyens de monter nous-mêmes,

Un autre aspect important a été de travailler pour la Ville, avec un grand V, de lui montrer que nous sommes des experts. Elle nous a confié des projets d'expositions divers, commémoratifs très souvent, Expo 67, Jeux olympiques, et cela se faisait à l'hôtel de ville. Par rapport à la ville j'ai toujours eu une attitude que j'appelle « l'opportunisme stratégique ». Il était important que nous soyons identifiés comme des experts et les projets que nous menions nous permettaient de construire ce portfolio qui allait nous amener à être reconnus.

Les publications sont une autre façon d'être hors les murs. Elles ont une grande importance car elles ont un écho dans les médias et c'est fondamental. Pour moi, une des fonctions des musées, en tout cas un des outils, c'est la communication. Si vous n'existez pas dans les médias, cela ne fonctionne pas.

Nous avons réussi, au cours des années, de toutes sortes de manières, à établir d'excellentes relations avec les journalistes. Il n'y a pas une activité du Centre d'histoire qui ne se retrouve pas d'une manière ou d'une autre dans les médias.

Avec Le Journal de Montréal, qui est le grand journal francophone de Montréal, populaire et populiste, nous avons réussi à obtenir un échange. Nous faisons une chronique chaque dimanche - 45 chroniques « Montréal, arrêt retour sur image » - dans laquelle on décrit trois détails d'une photo d'archive. C'est la vie quotidienne, l'histoire, la mode, tout ce qui peut être dans une photo. Et en retour, le journal nous offre de la publicité gratuite, mais des pleines pages. Ce sont des échanges de services extrêmement importants.

Pour des programmes éducatifs, nous avons répondu à une demande du Ministère de l'Immigration qui voulait souligner l'accueil des réfugiés du séisme haïtien, dans le cadre d'un programme spécial. Nous avons créé un documentaire autour de cet accueil, qui sert également d'outil de médiation et d'animation dans des ateliers. Nous faisons aussi de la publicité dans le métro aussi, mais nous n'avons pas un énorme budget, environ 10 000 dollars.

Puis il y a Internet. On prépare un blog qui va permettre de mettre en ligne tous les contenus que nous développons dans nos expositions. Ce blog va être lancé au mois de mai. Un des volets va s'appeler « Mémoire d'immigrations » ; il répond à une demande de création de musée de l'immigration. J'ai plaidé que ce musée allait convaincre les convaincus mais n'allait pas attirer les autres et qu'il valait mieux travailler avec le Centre d'histoire.

Il faut être ouvert, participer à des événements festifs comme Montréal en compte énormément et accueillir ces événements. Avec nos outils muséaux, nous sommes des acteurs mais par l'entremise et avec le budget de ceux qui travaillent avec nous. Et notre enjeu, pour terminer, c'est que nous allons nous retrouver dans le centre-ville. Notre enjeu, notre défi est de travailler sur la rue, le boulevard Saint-Laurent et de travailler avec les outils que nous avons développés autour de la mémoire et de l'histoire des Montréalais.

Et nous avons commencé à expérimenter l'an dernier des choses très modestes avec les guides animateurs du Centre d'histoire pour savoir comment réagit individuellement une personne que vous croisez dans la rue et à laquelle vous voulez communiquer quelque chose. Je voulais que les guides expérimentent différents modes de contact visuel avec les visiteurs et c'est probablement là où le "hors les murs", au-delà de ce que j'ai décrit auparavant, dans le cadre du nouveau site, va se faire.

C'est dire aux visiteurs, aux passants, aux touristes, aux skateurs, à tous ceux qui vont être dans le secteur qui est un ancien quartier chaud : « Vous êtes l'histoire de Montréal. Nous allons parler de vous. Vous faites partie de l'histoire. » C'est le défi.

Le défi du « musée rue » est de pouvoir s'insérer dans cet espace très fréquenté, mais où les gens ne viennent pas voir des musées. Ils viennent faire tout autre chose. Et notre défi est de développer cette relation beaucoup plus individuelle qu'à travers un groupe, en disant aux gens : « Vous, comme touriste, vous comme visiteur, vous êtes une personne, vous portez l'histoire, alors nous allons aller la chercher et puis vous allez vous sentir inclus dans l'histoire de Montréal. »

Béatrix GOENEUTTE

Nous allons enchaîner tout de suite avec Marie Despres-Lonnet qui va nous parler de l'outil numérique qui, à notre grand étonnement, n'a été proposé dans aucune des fiches-actions comme « un outil prépondérant du hors les murs. »

« Exposition et parcours virtuels : la dématérialisation comme délocalisation du contexte interprétatif »

Marie DESPRES-LONNET, maître de conférences en sciences de l'information et de la communication, université Lille 3

Mon approche sera un peu différente puisque je ne suis pas dans une institution muséale, mais enseignant chercheur, à l'université de Lille 3. Je vais donc aborder la question du "hors les murs" via l'exposition appelée virtuelle, d'un point de vue plus théorique et évoquer les questions que cela nous pose, en tant que chercheurs en communication et en médiation culturelle.

J'ai trois domaines de recherche. Je m'intéresse à la médiation des savoirs et à la médiation de la culture dans les environnements numériques ; à la documentation dans ces secteurs, non pas du

point de vue de la gestion documentaire, mais en tant que processus d'écriture et processus communicationnel. J'ai par exemple en ce moment une étudiante en thèse qui s'intéresse à la question de la numérisation des dossiers d'œuvres dans les musées des beaux-arts comme questionnement sur la redistribution des rôles institutionnels que ces changements apportent. Quand on numérise des objets, cela transforme la manière dont les gens travaillent avec. Je m'intéresse aussi à la place de l'image dans la circulation des connaissances. J'ai beaucoup travaillé avec le site de Bibracte, dans le Morvan, sur ces questions.

Je vais aborder la question du numérique comme étant un autre "hors les murs". Ce que je me suis donné comme projet de recherche, c'est de m'intéresser non pas au numérique de façon globale, mais aux propositions que font les institutions muséales du point de vue communicationnel lorsqu'elles proposent des visites virtuelles. Il y a, dans ce cas-là, une attente réciproque, c'est-à-dire que le musée va jouer sur ce que c'est pour lui de proposer une visite, et en même temps, la personne qui arrive sur un site qui propose une visite, va, elle aussi, s'attendre à ce que cette visite joue sur des règles, une espèce d'entente tacite réciproque sur ce que pourrait être une visite muséale.

Le premier constat que l'on fait quand on s'intéresse à ces questions du numérique, dans le secteur de la médiation des savoirs, et dans le secteur de la médiation culturelle, c'est qu'on est face à un phénomène assez inquiétant du point de vue conceptuel et du point de vue du discours autour du numérique parce que c'est un discours extrêmement promotionnel et finalement très peu pertinent par rapport à ce que les gens vivent au quotidien.

Qu'est-ce que cela veut dire vraiment de proposer des services numériques ? Je vais articuler mes réflexions autour de quatre questions, quatre couples, et essayer de faire un aller-retour, par exemple sur ce que c'est que de considérer que l'internaute serait le public ou que le public serait un « internaute ». C'est un peu une question réciproque.

Qu'est-ce que cela veut dire d'envisager un écran d'ordinateur comme un espace de visite ? Qu'est-ce que cela veut dire de se reposer sur l'écriture comme principe organisateur de la visite, et le catalogue, lui aussi, comme principe organisateur de la mise en visibilité, de la mise en espace, puisque l'écran est aussi un espace, au même titre que les espaces réels. Mais évidemment, c'est un espace qui est fortement « sémiotisé » et qui va être porteur d'un certain imaginaire de la visite.

La première question qui se pose est celle du public. Les musées portent une grande attention à la connaissance de leurs publics, ils font des enquêtes, essaient de déterminer des profils, de cibler leurs approches sur des publics spécifiques, etc.

Quel est l'impact de cette mise à distance du public que l'on ne touche plus que par l'intermédiaire de l'écran. Lorsqu'il n'y a aucun retour sur celui ou celle va être face aux propositions du musée. La figure de l'internaute pose une question.

Je m'appuie beaucoup sur les travaux de Joëlle Le Marrec qui s'est intéressée à cette notion de « publics ». Ce qui est un peu problématique, c'est de considérer qu'il y aurait des internautes. Cela crée une catégorie totalement indifférenciée, une catégorie très modeste, comme le citoyen, comme le participant, d'ailleurs un peu comme le visiteur si vous ne définissez pas qui il est. Cette indéfinition transforme les exigences que l'on pourrait avoir, parce que c'est une catégorie très large, très floue : il y a des « gens » qui vont venir visiter le site.

Et du coup, cela crée, inversement, une vision extrêmement globalisante de la culture. Cela repose sur ce qu'on appelle la société de la connaissance, la société du savoir, comme s'il y avait une

possibilité, pour les institutions, de s'adresser à tout le monde et que ce serait transparent. Il y a une utopie égalitariste dans la figure de l'internaute qui nous interroge beaucoup et cela doit être aussi une question assez vive pour les musées d'essayer de définir comment ils peuvent, justement, ne pas s'adresser à cet internaute, mais s'adresser à différents types de public.

L'internaute comme public pose la question de qui est face au musée. Et il y a une sous conceptualisation de ce public et en même temps, une sous conceptualisation du projet énonciatif. Cela repose sur ce discours utopique d'une transparence énonciative de l'Internet qui serait que le réseau, le fait de pouvoir se connecter, suffirait. Il n'y aurait plus besoin de médiation par le fait que les gens pourraient accéder « directement » au savoir. Ce serait rendu possible par le fait, par exemple, que les musées mettent leurs catalogues en ligne.

Mettre les catalogues en ligne est une injonction assez forte pour les musées. Une fois que les données sont en ligne, les gens vont « faire avec ». On ne sait pas quels gens, mais en tous cas, ils vont « faire avec ». Il y a une espèce de croyance dans une transparence énonciative, et en même temps, non seulement une croyance, mais l'idée qu'effectivement, c'est cela qui serait la démocratie numérique, c'est cela qui permettrait de toucher tout le monde, parce qu'il n'y aurait plus de barrière.

La connexion informatique rendrait la communication hyper efficace. Cela rejoint un peu la question de la place des journalistes aujourd'hui. On tend à faire penser aux gens que le journaliste serait une espèce de filtre indésirable entre la réalité du monde et l'expérience des personnes, et que si l'on pouvait se passer des journalistes (parce que le « tuyau » permettrait d'être branchés directement sur les événements) alors les gens seraient en prise avec la vraie information.

Dans le cas du musée, c'est un peu comme si, avec le « tuyau » on se branchait directement sur les réserves, sur les collections, et tout le monde aurait directement, depuis chez lui, accès à toute la culture. C'est une vraie première interrogation pour les musées.

La deuxième question vive pour nous est de savoir ce que représente un écran d'ordinateur ou de tablette comme espace de visite. Et encore une fois, je me suis vraiment intéressée à la projection d'usages, la projection réciproque d'un imaginaire de la visite et de la part de l'institution et de la part du visiteur. Qu'est-ce que cela veut dire quand on va proposer aux gens une visite sur écran qui va incarner l'espace du musée ?

L'écran se trouve être, à ce moment-là, le point de rencontre entre l'intention du médiateur, qui va passer par une mise en espace dans l'écran du processus de visite tel qu'il a été pensé, et l'attention que le visiteur va porter à cette visite, sachant qu'il est seul face à des signes, face à ce qui est écrit sur l'écran, face à ce qui a été fabriqué comme dispositif de visite. La difficulté pour l'institution est de prévoir le déroulement de quelque chose qui va lui échapper puisque c'est asynchrone. Qu'est-ce que les gens vont faire de la proposition que l'institution a mise sur son site ?

Comment va se faire cet ajustement réciproque, entre ce qui est proposé comme activité, la manière dont elle a été « sémiotisée », la manière dont elle sera comprise et la réalité de ce que les gens vont faire avec cette proposition ? Sachant qu'il y a peu de retours, ou des retours assez pauvres. On peut vous dire où les gens ont cliqué, combien de pages ont été visitées, quelles pages ont été visitées, combien de temps les gens sont restés sur une page. Mais on ne sait pas si, pendant qu'ils étaient sur cette page, les gens sont partis se faire un sandwich. Il y a là aussi une question intéressante d'un point de vue communicationnel qui est de savoir comment on peut mieux appréhender cet espace, comme un espace de rencontre entre une proposition muséale et ce que les gens vont faire avec.

Autant les écrans d'ordinateur font « sortir » les gens du musée parce que l'ordinateur est chez eux, et qu'ils vont dans le musée à travers leurs écrans, autant avec les tablettes, on se rend compte qu'il y a un retour dans les institutions et que souvent, la tablette - que l'on appellerait la réalité augmentée - change la modalité, puisqu'on se retrouve dans le lieu avec quelque chose qui est en lien avec ce lieu, mais à l'intérieur du lieu. Donc, c'est différent de ce qui se passe sur les sites Internet.

Ce qui est important, c'est de se dire que l'écran est quelque chose qui construit, de la part du visiteur, un horizon d'attente et un cadre cognitif. C'est-à-dire que ce que le musée propose à l'écran correspond pour le visiteur à une pratique sociale, à quelque chose qui doit faire sens d'un point de vue cognitif et d'un point de vue social. La manière dont le musée va proposer à la personne d'entrer dans la visite va signifier pour elle le rôle qu'elle va y jouer, mais aussi le rôle que le musée est en train de jouer par rapport à cet espace de visite.

En conclusion, lorsque des gens font des visites virtuelles de musées, ils voient sur l'écran un espace de confiance. Ils retrouvent, ou en tout cas, ils cherchent à retrouver sur l'écran cette certification du fait qu'ils sont bien en contact avec le musée. Ce qui les intéresse, c'est qu'il s'agit d'une proposition qui leur vient d'une institution dans laquelle ils placent, de façon structurelle, de façon globale, leur confiance.

La troisième question - et la quatrième question sera traitée en même temps - c'est la question de savoir ce qui apparaît à l'écran. En général, on a les catalogues et on a la documentation. Très souvent, les expositions virtuelles vont reposer sur la documentation, sur ce qui est déjà numérisé. Le soubassement de l'exposition virtuelle est le catalogue.

Par exemple, parmi les propositions du site de la base Joconde, il y a une exposition virtuelle sur la question de la main dans les collections des musées français. Elle réunit des œuvres qui sont dans différents musées et joue sur l'imaginaire de l'exposition, avec un fond rouge et des œuvres présentées dans des cadres, comme si on était face à un mur d'exposition.

Mais, sitôt que l'on clique sur n'importe laquelle des images, on se retrouve face aux notices descriptives du catalogue. On retombe sur la pratique professionnelle de l'inventaire ou la pratique experte de l'historien de l'art qui va contextualiser, qui va enrichir la connaissance des œuvres détenues dans les musées.

Ce ne sont donc plus les commissaires d'exposition, ni les médiateurs qui ont la main sur ces projets de visites virtuelles, c'est l'organisation documentaire. La visite est organisée de la même façon que les catalogues, les thesaurus, et ne résulte plus d'une volonté de créer une certaine vision des collections à travers un processus de médiation culturelle.

En s'appuyant fortement sur ce qui existe déjà, les visites virtuelles créent un autre regard sur le musée car souvent, sur les sites, le visiteur voit des choses qu'il ne verrait pas dans le musée. Souvent, il visite les coulisses, il voit les réserves, il voit des tas de choses qui ne sont pas exposées, il est mis en relation avec des objets ou des discours qui, au départ, n'étaient pas forcément prévus pour lui, mais qui, par le biais de la manière dont sont construits les parcours, apportent ces éléments textuels à sa connaissance.

Pour conclure, on peut dire que le numérique est effectivement un "hors les murs", puisque le musée se trouve représenté sur les écrans, mais en même temps, il y a toujours la recherche par les gens de ce lien avec l'institution et la recherche du franchissement de ce seuil symbolique qui sépare l'institution du reste des activités sociales.

Faire de la médiation culturelle dans le "hors les murs" numérique, c'est d'abord faire en sorte que les visiteurs comprennent bien que derrière l'écran, il y a une compétence professionnelle, des collections, un savoir. Qu'il y a des gens qui ont une déontologie et une autorité qui leur est dédiée socialement ainsi que par les personnes qui visitent leur site.

Béatrix GOENEUTTE

Nous allons accueillir maintenant Philippe Mouillon, artiste plasticien et directeur artistique du Laboratoire et de Local-contemporain, qui était initialement annoncé avec Maryvonne Arnaud. Il va nous parler d'une expérience qui s'appelle Paysages-in-situ et qu'il réalise avec différents musées.

« Créer des espaces de sérendipité publique : des installations d'artistes dans l'espace public »

Philippe MOUILLON, artiste plasticien, directeur artistique du Laboratoire et de Local-contemporain

Je vous prie d'excuser Maryvonne Arnaud avec laquelle je codirige depuis une vingtaine d'années une structure basée à Grenoble, qui s'appelle Laboratoire sculpture urbaine, qui n'a pas de murs et qui n'a jamais cherché à en avoir. Nous sommes artistes plasticiens l'un et l'autre. Et nous avons choisi, dès l'origine, de privilégier les installations urbaines de pleine rue.

Travaillant dans la rue, au contact de tous et non pas seulement du public des musées et centres d'art, nous avons été conduits très tôt à réfléchir aux problématiques d'identité et d'altérité contemporaines. Nous avons fabriqué pour cela un très large collectif. En fait, à l'époque, nous n'avions pas les mots pour qualifier ce que nous fabriquions. C'est en lisant, beaucoup plus tard, Gilbert Simondon que nous lui avons emprunté le terme de milieu associé pour qualifier ce mode d'organisation. Et de projet en projet, nous fabriquons les milieux associés qui vont réunir, pour penser une problématique sociale, des auteurs, des porteurs de savoirs de tous horizons, des artistes, des philosophes, des anthropologues, des urbanistes, etc.

Ces porteurs de savoir ont une deuxième caractéristique, c'est qu'ils sont originaires du monde entier. Laboratoire s'est retrouvé très vite être une entreprise monde, car si nos premiers projets ont été faits en France, ils ont capté l'attention, non pas d'institutions françaises, mais d'institutions qui étaient confrontées, de façon beaucoup plus aigüe que dans la société française, aux problématiques de voisinage de larges communautés porteuses d'univers symboliques différents. Ainsi, la première institution qui nous a invités pour travailler, c'est le musée d'art contemporain de Vancouver. Ensuite, nous avons travaillé à Sao Paulo, à Johannesburg, etc., dans des villes du monde qui ont comme caractéristique d'être peuplées de masses très importantes de populations d'origines multiples, avec des renversements symboliques qui sont encore peu présents en France. Par exemple, Vancouver, qu'en argot anglais on appelle souvent « Hong-couver » - contraction de Hong-Kong et de Vancouver - parce que la ville aujourd'hui est peuplée d'une façon très nette d'une population d'origine chinoise de Hong Kong qui présente les caractéristiques suivantes : elle est née à Hong-Kong, elle a fait des études supérieures, elle a un compte en banque largement crédité et, arrivant à Vancouver, elle a tout à fait l'intention d'avoir le pouvoir. Elle n'a, en quelque sorte, pas l'intention de vider les poubelles. La figure de l'immigrant peut être celle de l'avocat d'affaires, de l'architecte ou du futur maire de la ville. C'est autour de ce type de problématiques

nouvelles, encore largement impensées en France, que nous travaillons depuis une vingtaine d'années.

J'ai choisi aujourd'hui de vous parler seulement d'un projet intitulé Paysages-in-situ. C'est un projet qui a bénéficié en 2015 d'un financement exploratoire du ministère de la Culture dans le cadre des appels à projets culturels numériques innovants. Pour mémoire, le mot paysage est apparu tardivement dans les principales langues européennes et sensiblement à la même époque (vers 1510), comme si pendant très longtemps les femmes et les hommes qui ont habité et pratiqué le territoire avant nous n'avaient pas ressenti le besoin de nommer ce lointain des environs. Le mot est employé pour la première fois en Europe plusieurs années après l'apparition des premières peintures de paysage (réalisées aux alentours de 1495), et le mot «paysage» traduit d'abord une représentation peinte avant de devenir une «portion de nature qui s'offre à la vue de l'observateur», selon la définition du dictionnaire Le Robert. Cette définition est étrange car elle suppose l'extériorité du spectateur, c'est-à-dire le face à face entre de la nature offerte, et un observateur retiré du paysage, sur lequel il apporte un point de vue, qu'il observe sans s'y inscrire. Sommes-nous si sûrs de ne pas être inscrits dans l'écosystème du milieu que nous observons ? Le milieu nous affecte et nous l'affectons en retour, ce que le géographe Augustin Berque décrit magnifiquement « Le paysage est empreinte et matrice. L'être de l'humain est géographique, il se grave dans la terre et il est, en retour, gravé.»

Paysages-in-situ tente d'aiguiser chez chacun l'attention portée au paysage, et de raffiner nos perceptions collectives en échangeant nos divergences, en comparant celles des uns avec celles des autres – marcheurs infatigables ou contemplatifs postés à la fenêtre, habitants de longue date ou touristes de passage, natifs d'ici ou héritiers d'autres paysages, cueilleurs de champignons ou photographes, habitants de longue date ou touristes de passage, natifs d'ici ou héritiers d'autres paysages... Il s'agit, en quelque sorte, de contribuer par le jeu à rendre chacun d'entre nous virtuose en paysages.

Paysages-in-situ repose sur une longue suite d'invitations : invitation à découvrir, observer et comparer les œuvres conservées dans les musées de la région grenobloise, accessibles aussi sur le site ou sur les applications mobiles paysages-in-situ, puis à les localiser en allant vérifier dans le paysage réel l'emplacement où se tenait l'artiste, il y a 150 ans, alors que tout a changé dans cet environnement et que le peintre avait sans doute déjà trié et composé à l'époque entre le beau et le laid, le lumineux et le clair-obscur, le fragile et le grotesque. Les 300 peintures et photographies qui composent ce jeu de paysages sont assez peu présentées au public (10 % seulement des œuvres sélectionnées sont issues des expositions permanentes). Il s'agit de peintures, lavis, dessins (musée de Grenoble, musée Hébert, musée Dauphinois, musée de l'Ancien-Évêché, musée Matheysin, musée Mainssieux, Bibliothèque de Grenoble) et de photographies anciennes sur plaques de verre (musée Dauphinois, Bibliothèque de Grenoble) représentant des paysages appartenant à notre territoire alpin proche.

Ce jeu de paysages invite ensuite chacun à composer une réplique de la vue originelle à l'aide de tous les outils disponibles, des plus nouveaux, comme ceux de la cartographie numérique, aux plus classiques comme le crayon ou la photographie. Nous ne sommes pas si loin des copies exécutées

par les amateurs dans les musées de la fin du XIX^e siècle. Mais là où l'approche par la copie est vécue aujourd'hui comme une discipline asservissante, notre proposition d'interprétation du paysage à l'aide de tous les outils disponibles permet d'associer sans réserve tous les publics, celui des jeux vidéo, des réseaux sociaux, des imageries de synthèse, de la cartographie numérique, de la photographie, du dessin, de l'écriture... Ce choix pragmatique permet de croiser les publics et leurs esthétiques en créant des tensions dynamiques. Ainsi les représentations numériques produites par *Google street view* sont des images comme désaffectées, issues de processus robotisés, qui ne portent en elles aucune tentative de cadrage. Cet effondrement du cadrage correspond bien à notre époque et à ce nouveau régime esthétique induit par la circulation dominante d'images digitales partagées via les smartphones et les réseaux sociaux numériques. Ces images réalisées le plus souvent à la volée, sans contrôle du cadrage, puis expédiées comme traces de présence fugitive dans un grand jeu d'échanges renouvellent fortement nos symbolisations collectives. Elles ne sont plus ancrées dans l'esthétique héritée de la chambre noire de la Renaissance et d'une perspective ordonnée, mais participent du basculement dans un monde où des attachements intuitifs se substituent à nos ancrages. Ces écarts forment le nœud de ce dispositif d'expérimentation individuelle et collective.

Ainsi, ces deux images montrent un paysage de haute montagne. L'une est une peinture d'Edouard Brun, réalisée en 1901, et l'autre est une photographie faite par une internaute qui a cherché à obtenir la vue à l'identique, c'est à dire le même site, le même cadrage, la même lumière. On constate à les comparer combien la haute montagne n'a pas bougé en un siècle. La peinture originale et la réplique d'aujourd'hui sont remarquablement identiques. Ces deux images sont représentatives de l'évolution de la représentation : l'œuvre originale date des alentours de 1900, le même paysage est représenté avec un système *Google Earth*.

Paysages-in-situ invite ensuite chaque joueur à exposer publiquement sa réponse, d'abord dans les musées lors de deux expositions, au musée de Grenoble et au musée Hébert, puis en plein air, ainsi dans le parc du Domaine de Vizille, et demain face au paysage réel car à terme chacun pourra venir s'asseoir sur un banc implanté très précisément grâce à la qualité des localisations issues du processus collaboratif. Ces bancs seront des dispositifs de traduction et d'échange d'horizons, des outils de relations. Relations car chaque promeneur pourra s'asseoir, s'imprégner du paysage, le relier aux paysages de sa mémoire, converser, consulter sur sa tablette ou sur son téléphone les informations disponibles sur l'œuvre originale conservée dans un musée, ou découvrir les répliques inventées par les participants. Nous pouvons imaginer des situations où le banc trouvera facilement sa place dans le site, favorisant le va-et-vient entre le passé et le présent, entre le paysage saisi dans l'œuvre originale et le paysage d'aujourd'hui. Mais il est probable que certains sites se révéleront si bouleversés que l'inscription physique d'un banc à cet emplacement précis apparaîtra étrange, incongru, ou sera simplement impossible. Cet aléa ouvrira un nouvel espace dynamique de réflexion collective sur la condition contemporaine de notre environnement quotidien.

Béatrix GOENEUTTE

Merci à vous cinq de nous avoir présenté ces expériences. L'heure est maintenant au débat.

Echanges avec les participants

Jean-Luc MAILLARD

Qu'est-ce qui justifie, selon vous, que ce soit le musée qui intervienne sur les promenades urbaines à Lyon plutôt que des acteurs touristiques comme les villes d'art et d'histoire ? Qu'en est-il de la reproductibilité de ces actions ? Quant à l'exemple québécois, où nous avons pu constater que trois équipements se consacraient à la même thématique, comment cette histoire s'est-elle terminée, dans un contexte qui est marqué par la compétition et la recherche de légitimité ? Le "hors les murs" a-t-il permis de faire la différence vis-à-vis de ces trois équipements ?

Piéranne GAUSSET

Je ne saurai pas vous répondre sur la question de la légitimité. Je peux juste vous dire qu'il n'est pas question de label de ville d'art et d'histoire, l'agglomération lyonnaise étant trop importante pour cela aux yeux de l'État. De très nombreux acteurs privés ou associatifs réalisent effectivement des balades urbaines. Tout le monde est le bienvenu de notre point de vue, c'est-à-dire que plus nous serons nombreux à effectuer de l'éducation au patrimoine et de la visite, chacun avec son style et ses propres principes, mieux la ville s'en portera. Nous allons même jusqu'à inciter les personnes à réutiliser nos baladeurs et nos balades, à condition bien sûr qu'elles s'inscrivent dans un autre temps de programmation que le nôtre. Par exemple, nous proposons à partir d'avril une balade sur le thème du pisé urbain tandis que le musée des Confluences a prévu de travailler sur la terre comme matière première en architecture. Nous leur demandons simplement de préciser à leurs visiteurs que la balade a été conçue avec les musées Gadagne.

Jean-François LECLERC

La compétition peut avoir des aspects très stimulants. Notre stratégie a fonctionné, en ce sens que la municipalité a compris qu'à la différence des musées qui doivent agir comme des siphons de publics, avec des droits d'entrée, des mécènes, etc., nous pouvons travailler de notre côté dans les quartiers et réaliser nos missions sans demander de droits d'entrée. Le fait de s'être collé à la mission municipale nous distingue dans notre façon d'agir avec les populations, en accompagnant plutôt qu'en se trouvant sur le devant de la scène.

Le musée des Beaux-Arts de Montréal a, par exemple, développé une quantité phénoménale d'activités avec des publics marginalisés (malentendants, prisonniers, etc.) mais toutes ces actions se déroulent dans le musée lui-même, avec du mécénat qui permet au musée de se positionner comme un grand bienfaiteur de la société et d'augmenter sa clientèle. Pour notre part, nous avons mené dans un quartier une action, Parc Extension, dont personne n'a vraiment su qu'elle émanait du Centre d'histoire. L'objectif n'était pas de nous mettre en avant, mais de valoriser l'histoire du quartier avec les jeunes qui y habitent.

Les élus l'ont donc bien compris. Nous allons d'ailleurs bientôt déménager pour nous retrouver au cœur de l'action en plein quartier des spectacles. Il s'agit là d'un quartier très animé tandis que les Montréalais vont beaucoup moins dans le vieux Montréal. Ce projet va donc permettre de tripler la superficie du centre d'histoire et de doubler le personnel. Il constitue, de ce fait, une forme de victoire quant à notre légitimité et la compréhension que la Ville a maintenant de notre rôle.

La compétition se poursuit toutefois puisque le 375^e, qui est une corporation autonome pour fêter Montréal, a confié au musée McCord le projet de réaliser une exposition itinérante sur l'histoire des quartiers.

Karine DEBORD, responsable des publics au musée de Bretagne

Piérane Gausset semblait déplorer au travers de sa présentation que les baladeurs et les « baladants » ne venaient pas au musée mais doit-il réellement s'agir d'un objectif du "hors les murs" ? Le but n'est-il pas plutôt, avant tout, de diffuser les contenus ? Nous retrouvons là notamment la problématique du numérique et de l'élargissement des espaces. Et des actions sont-elles menées en direction des baladeurs, par exemple autour de temps conviviaux qui permettraient à cette communauté de jouer un rôle de relais auprès du reste de la population ?

Piérane GAUSSET

La question de savoir si les « baladants » viendront un jour au musée est finalement assez secondaire. Je regrette surtout que nous ne fassions pas davantage entrer à l'intérieur du musée l'expertise, les contenus et la lecture de la ville.

Quant aux baladeurs, nous organisons des balades internes pour la totalité des baladeurs et des agents du musée, ce qui nous permet de nous retrouver sur des temps entre la pause méridienne et la fin de matinée. Nous sommes généralement entre huit et quinze. Amandine tient aussi absolument à organiser un petit déjeuner ou un pique-nique baladeur au début de chaque grille, sachant que nous fonctionnons sur la base d'une programmation semestrielle.

Les promenades sont payantes, hormis pour les Journées du patrimoine.

Xavier DE LA SELLE

Ces balades urbaines existent depuis maintenant treize ans. Elles avaient été créées historiquement à un moment où le musée ne disposait plus de murs. Elles ne représentent certes qu'une petite quantité de balades au regard du nombre de touristes qui s'adressent aux guides conférenciers mais elles préfigurent, selon moi, ce que devrait être le musée, c'est-à-dire un lieu dont l'espace correspond à l'ensemble du territoire. Le problème est que nous sommes encore prisonniers de nos propres murs mentaux qui nous conduisent à penser que les musées se réduiraient à leurs enceintes bâties. C'est ce qui nous pousse à comptabiliser en permanence nos visiteurs alors que pour les musées Gadagne, par exemple, de nombreux touristes pénètrent dans la cour du musée mais nous ne les recensons que lors des Journées du patrimoine.

L'expérience des balades urbaines doit nous guider autour d'un projet qui doit, de plus en plus, se positionner sur l'ensemble du territoire, sans crainte des tutelles ou de ceux qui nous demandent des comptes sur les publics accueillis. Nous devons considérer qu'il s'agit d'une action à part entière du musée et qui a autant de valeur que ce qui se passe à l'intérieur des murs.

Jean-François LECLERC

Il est important de voir le "hors les murs" comme étant en relation avec ce qui se passe à l'intérieur. Vous avez probablement tous expérimenté cette expérience de l'effet valorisant pour un groupe ou une population ayant travaillé avec le musée d'y entrer finalement. Tout l'aspect intimidant du musée renvoie aussi pour beaucoup de personnes au caractère impressionnant et important. Il s'agit donc de créer une plus grande fluidité entre les deux, sans avoir honte de nos murs et de nos traditions qui sont parfois lourdes à porter mais qui ont encore une valeur auprès du public.

Une intervenante

La façon d'investir le territoire qu'il occupe renvoie aussi à la manière de considérer le musée ou non comme un espace public. Il se trouve que je suis invitée à animer une table ronde

prochainement au forum du tourisme numérique sur le thème du musée hors les murs. Dans ce cadre, j'ai recherché des musées ayant entrepris des démarches numériques hors les murs y compris lorsqu'ils sont encore ouverts. Or, nous avons pu constater au travers de ces différents exemples que la plupart des démarches hors les murs ont été déclenchées par une fermeture du musée. De fait, je n'ai trouvé aucun exemple de musée ayant engagé une démarche sur le numérique sans y avoir été contraint par la fermeture de ses murs.

Philippe Mouillon nous a bien décrit une expérience de ce type mais nous voyons bien combien le Laboratoire n'est pas un musée. De nombreux offices de tourisme et d'autres acteurs ont développé des parcours extérieurs numériques et patrimoniaux mais je n'ai pas réussi à identifier de musée dans ce cas. Je crois que ce constat doit nous interroger sur la façon dont le musée se positionne dans son espace public. Nous éprouvons dans les musées une sensation d'appartenir à un espace privé, sensation que nous retrouvons également au travers de notre rapport aux collections. Les musées rechignent encore beaucoup à mettre ces dernières en ligne de peur que les publics ne viennent plus les voir.

Je pense que cette crainte que les actions extérieures conduisent les publics à désertier les musées nous amène au cœur du sujet de ces Journées. Il s'agit là d'un aspect essentiel pour l'avenir des musées et leur adaptation aux enjeux du numérique.

Marie DESPRES-LONNET

L'important est de savoir quels sont les acteurs qui vont s'emparer de l'espace public dans les missions qui vous sont dédiées. J'ai été contactée récemment par des spécialistes de la signalétique urbaine en vue du prochain Euro de football. Des dossiers ont été déposés pour installer à Paris et dans les autres villes hôtes des bornes interactives à caractère culturel. Ces spécialistes étaient donc en train de chercher qui pourrait leur fournir des contenus. Cet exemple montre assez bien la nécessité pour les détenteurs de l'autorité intellectuelle et culturelle de reprendre la main face à ces nouveaux acteurs du numérique qui sont en train de prendre le pas.

Au-delà de constituer une nouvelle esthétique du paysage, un outil comme Google Earth renvoie aussi à une force de frappe et à des intérêts économiques très forts. Nous vivons dans un pays extrêmement humaniste et qui consacre énormément d'argent à financer la culture. Le système de dépôt légal existe depuis très longtemps, tout comme les catalogues numérisés. Nous sommes un des meilleurs fournisseurs d'Europeana, etc., mais nous sommes malheureusement en train de nous faire piller toutes ces informations au profit d'acteurs privés qui visent uniquement un intérêt commercial.

Anne DARY, directrice du musée des Beaux-Arts de Rennes

Il existe quand même en France des musées dont la vocation est de travailler hors les murs, à savoir les FRAC, même s'il est vrai qu'ils n'évoluent que dans le domaine de l'art contemporain.

Par ailleurs, j'aimerais que Philippe Mouillon nous explique quelle est sa place de créateur dans le dispositif qu'il vient de nous décrire, notamment vis-à-vis du titre de son intervention « Des installations d'artistes dans l'espace public ».

Philippe MOUILLON

Il est vrai que le titre se trouve en décalage puisque lorsque nous avons commencé à mettre au point cette journée il y a un mois ou deux, j'hésitais encore entre différents projets. Le principe de la notion de sérendipité est bien d'essayer de réunir les conditions d'un accueil de l'inattendu, à

savoir comment amener une quantité plus grande de populations à accepter l'inattendu et à s'en enrichir. J'interviens comme un concepteur de formes intellectuelles. Il s'agit généralement de dispositifs purement conceptuels au départ et que je mets ensuite en œuvre avec d'autres artistes ou d'autres intellectuels, un peu comme un cinéaste conçoit une forme dans laquelle figurent d'autres formes et d'autres intervenants.

Il existe effectivement aujourd'hui une bataille idéologique et industrielle gigantesque dont nous devons impérativement nous préoccuper. Par exemple, pendant Marseille 2013 Google proposait des balades virtuelles dans la ville avec des guides. L'enjeu aujourd'hui pour les collectivités est que si elles ne s'occupent pas des représentations territoriales, Google s'en chargera à leur place.

Atelier participatif : finalement, c'est quoi notre hors les murs ?

Restitution de l'atelier participatif autour des trois grandes thématiques de départ : les lieux, les publics, les formes du "hors les murs"

Les lieux

Groupe 1

L'objectif de notre atelier était de définir le hors les murs autour de la thématique précise des lieux. Je dois dire que nous avons éprouvé quelques difficultés à appréhender ce thème, de sorte que les définitions et les objectifs issus de notre réflexion ne se rattacheront pas directement à des lieux et à des éléments précis.

Nous avons évoqué, dans un premier temps, la problématique de la communication vers de nouveaux publics et la meilleure façon de les atteindre, la communication du point de vue de la tutelle, du point de vue des publics, du point de vue numérique, la communication physique (affiches, tracts) etc. Cette communication doit être adaptée et ciblée.

Nous avons également parlé de rencontres et de connaissances culturelles, universitaires, théoriques, ou encore la connaissance de soi et celle des autres. Le thème de la médiation a aussi été évoqué : vers quels publics, pour quels objectifs ? Nous avons essayé de déterminer des outils et mentionné l'accessibilité en nous attachant à créer un élan vers les publics, en abolissant les frontières symboliques, morales ou physiques.

Comme vous l'aurez compris, nous n'avons pas vraiment répondu à la commande, tout simplement parce que les notions qui ont émergé avaient un caractère transversal et pouvaient difficilement être rattachées à des lieux précis. Nous avons éprouvé des difficultés à synthétiser et à circonscrire un objectif à un lieu et à une définition du hors les murs. Pour nous en effet, la communication vers de nouveaux publics ne passait pas nécessairement par des lieux comme la rue ou une école, une université ou encore le monde virtuel. De multiples thématiques pouvaient donc pour nous être abordées dans des lieux très divers

Groupe 2

Nous avons essayé d'établir une définition courte en parlant de « tout lieu accessible à connecter au centre de responsabilité patrimoniale », selon une formule empruntée à Daniele Jalla. La notion d'accessibilité s'entend au plan physique, moral, psychique et social. Elle va au-delà de la seule distinction entre privé et public et peut concerner des lieux très intimes. Par exemple, le RIZE avait mené une démarche qui conduisait des publics à se rencontrer à la maison, le tout dans le cadre

d'un travail sur les maisons à Villeurbanne. Un lieu peut donc devenir accessible du moment qu'une connexion a été établie en amont pour proposer des événements qui peuvent s'y dérouler.

Ces lieux dits accessibles peuvent pour autant être parfaitement inconfortables, décalés, racoleurs, inattendus, symboliques ou rafraichissants.

Groupe 3

Les objectifs de notre atelier étaient de faire revivre et de révéler les lieux oubliés ou ordinaires, de surprendre au travers de lieux éphémères et de décroisonner nos réflexions par le recours à des lieux décroisonnés. Les lieux de proximité doivent nous permettre, quant à eux, d'accueillir de manière informelle tandis que les lieux de rencontre ont pour vocation de créer et d'entrer en relation. Pour les lieux exclus, nos objectifs seraient de manifester un engagement et de valoriser le patrimoine ordinaire.

Les publics

Groupe 1

Nous avons travaillé sur les objectifs du "hors les murs" en termes de publics. Le premier de ces objectifs doit tourner autour de la notion d'échange. Il s'agit à la fois de transmettre mais aussi d'aller plus loin dans le recueil d'informations sur le territoire, de donner et recevoir mais également de « récolter » des informations, à l'instar des visites urbaines de Lyon où le but était de pouvoir retransmettre dans le musée tout ce que ces visites ont apporté et ont produit comme fruits. Le principe est, en outre, d'aller chercher de nouveaux publics et de recevoir le public habituel dans un autre contexte. Dans les deux cas, l'important est de sortir du « sacré », de la relation sachant/apprenant et de bousculer les codes habituels. Il s'agit d'habiter le territoire de manière réelle et de porter sur lui un regard. La légitimité du musée pour cela réside précisément dans son absence d'enjeux politiques ou touristiques, c'est-à-dire qu'il peut présenter et donner à comprendre le territoire d'une manière si ce n'est objective, tout au moins différente. Enfin, nous avons terminé sur le constat que le "hors les murs" est aussi nécessaire à la survie du musée en tant qu'institution.

Groupe 2

Nous nous sommes aperçus, quant à nous, que le "hors les murs" correspond pour les publics à une forme de double mouvement. Si la première pratique est celle qui consiste à aller à la rencontre des publics là où ils se trouvent, l'autre mouvement consiste à amener les publics, quels qu'ils soient, in situ, c'est-à-dire que c'est l'endroit qui prime. La démarche n'est donc pas du tout la même entre pratiquer le "hors les murs" pour toucher des publics ou faire du "hors les murs" pour valoriser, rencontrer et expliquer un lieu, un objet qui s'y trouve. Nous sommes là face à des publics polymorphes, en ce sens que le même public peut se comporter de manière différente suivant l'action qui lui sera proposée. Ces publics peuvent être participatifs, ce que renforce encore le "hors les murs" en créant une forme de liberté. Il peut également arriver que des publics viennent chercher le musée car ils souhaitent être accompagnés là où ils sont. C'est ce que nous avons désigné par publics hors les murs actifs. Le travail avec ces publics fait toujours plus ou moins l'objet d'un partenariat et aboutit bien souvent à un engagement politique, l'action hors les murs apportant un aspect démocratisant au plan culturel. Enfin, il apparaît que le public "hors les murs" est très souvent difficilement évaluable.

Groupe 3

Nous sommes partis, quant à nous, de la notion de publics non conquis, la pratique du "hors les murs" consistant dès lors à relever le défi des nouveaux publics et des publics empêchés. Ceci implique forcément de l'expérimentation et des activités inédites ou peu souvent mobilisées.

Nous avons choisi d'envisager les publics plutôt comme des citoyens et des habitants et non plus simplement comme des visiteurs, le tout autour d'un objectif de démocratisation du savoir et des connaissances plutôt que de savoir combien nous avons touché de visiteurs. L'approche se veut multiculturelle. Nous nous sommes demandé, en outre, si la fidélisation du public "hors les murs" était vraiment nécessaire.

Les formes du "hors les murs"

Groupe 1

Pour nous, un musée "hors les murs" s'apparente à un hippopotame hors de l'eau. Nous avons considéré que les formes du "hors les murs" pouvaient être multiples mais qu'elles importaient finalement assez peu, l'important étant de laisser de la place à des formes inconfortables ou que nous n'avions pas encore imaginées. Surtout, l'essentiel est de savoir pour qui et pourquoi nous choisissons telle ou telle forme, la notion de « faire ensemble » l'emportant sur la forme elle-même.

Groupe 2

Nous avons proposé une définition de la forme du "hors les murs" comme une « culture nomade qui implique un déplacement physique et mental, sous une forme festive, ludique, ouverte, évolutive, intuitive. Un partage de multiples intimités rassemblées dans un espace ouvert, central, public. Des formes hétéroclites, qui ne font pas système, avec différentes temporalités : permanentes, éphémères, nuit, jour, été, hiver etc. ». Les objectifs de ces formes sont de se comprendre soi et le monde, de donner envie à l'autre de l'autre, des lieux, des espaces, des œuvres, d'échanger, de dialoguer, d'interpeller, de capter le savoir, de rebondir mais aussi de se nourrir et de nourrir les autres.

Groupe 3

Nous avons travaillé principalement sur un certain nombre de mots-clés qui concernaient surtout l'aspect créatif, événementiel et partenarial. Nous avons considéré les formes comme des expériences menées sur un territoire, qui visent à exporter les connaissances et les savoir-faire hors des enceintes du musée. Ces formes s'adressent au plus grand nombre de publics possible. Le "hors les murs" permet la transposition de ces expériences autour de formes artistiques ou plus intellectuelles ainsi que leur diffusion et leur exportation dans le territoire et sur d'autres territoires.

Point de vue hors champ sur ces Rencontres

Association Au bout du plongeur

Benoît GASNIER, metteur en scène, association Au bout du plongeur, plateforme artistique de créations et de rencontres

Bonjour à tous.

Je suis Benoît Gasnier, je suis metteur en scène, je fais partie de l'association Au bout du plongeur et Nathalie Travers va vous présenter très rapidement l'association.

Nathalie TRAVERS,

Commissaire d'expositions, association Au bout du plongeur

J'étais commissaire d'expositions. Maintenant, je travaille exclusivement « Au bout du plongeur », je fais partie des membres fondateurs.

« Au bout du plongeur » est une association, créée à l'initiative de onze membres fondateurs, qui se compose de quinze administrateurs et de plus de deux cents adhérents. Ensemble, nous initions et accompagnons cette aventure qui constitue un véritable espace de recherche et de développement. C'est une plateforme d'expérimentations dans les domaines de l'art, mais aussi des sciences humaines, jusqu'à l'architecture, en passant par d'autres champs professionnels.

Les fondateurs sont issus, en majorité, du secteur culturel, mais pas uniquement. Diversement qualifié de fabrique d'arts, de lieu d'incubation, de laboratoires d'idées, Au bout du plongeur est un espace où artistes et autres chercheurs se côtoient pour y mener individuellement ou collectivement leurs expérimentations. Et pour mener à bien son projet, « Au bout du plongeur » s'est implanté au domaine de Tizé, qui est une friche agricole en bordure de Vilaine, à proximité de Rennes. C'est un lieu de promenades et c'est un endroit où nous déployons un site expérimental d'architecture.

Ce port d'attache, qui est essentiel pour l'association, n'empêche pas Au bout du plongeur de se déplacer à différents moments de l'année vers d'autres contrées et d'autres structures pour y mener des expérimentations dans le cadre de son nomadisme hivernal. Il n'y a pas de chauffage à Tizé, l'hiver, nous nous promenons.

Les expérimentations sont réalisées par les artistes et les chercheurs. Elles font l'objet de rencontres et de présentations publiques d'œuvres qui ne sont pas terminées. On parle plutôt de chantiers. Et l'association s'organise autour de quatre pôles.

Le premier pôle, c'est la philosophie à l'élaboration du projet. Il a pour objectif de questionner le sens de notre projet et de définir son cadre organisationnel. C'est là qu'on pose la question de « Comment s'exerce le pouvoir ? Comment se prennent les décisions ? »

Le pôle 2, c'est le pôle recherche et création, c'est le cœur du projet. C'est accompagner les différentes étapes de la mise en œuvre d'un projet de création, en prenant en considération l'ensemble des processus de recherche et de développement qui sont différents pour chaque œuvre.

Le pôle 3 est celui qui englobe le nomadisme et le site expérimental d'architecture. Il a pour objectif de transformer et de valoriser ce domaine de Tizé par le biais d'expérimentations architecturales, à échelle 1, successives, qui ont pour objectif de répondre aux besoins de l'association.

Le pôle 4, qui s'appelle « Richesses et transmissions », a pour objectif de faire savoir ce que nous développons et de transmettre nos richesses.

En bref, Au bout du plongeur garantit la vitalité de devenir du domaine de Tizé. Il donne à l'agglomération rennaise et à l'ensemble de la région un outil ambitieux en matière d'actions artistiques, architecturales, touristiques et patrimoniales. C'est un outil précurseur où artistes et citoyens œuvrent ensemble à la réalisation d'une nouvelle approche et d'une nouvelle génération de projets culturels. C'est aussi une contribution à la réflexion sur le devenir de l'art et de la culture dans notre pays.

Benoît GASNIER

A l'association Au bout du plongeur, nous avons un petit truc qui nous relie tous, c'est que nous aimons bien jouer. Et souvent, nous mettons en place des jeux pour nous permettre de réfléchir, pour nous mettre dans le dialogue, pour libérer la pensée, pour libérer l'imaginaire.

Pendant ces deux jours, nous avons créé pour vous un jeu, un jeu que vous pourrez utiliser, que nous vous transmettrons dans les jours à venir. C'est un jeu que vous pourrez utiliser chez vous, entre amis, entre collègues, pourquoi pas en famille. C'est un jeu que nous avons appelé « Jeu dehors », c'était le regard hors champ que l'on nous a demandé d'avoir. Nous avons imaginé les règles du jeu.

Il faudra tout d'abord choisir un maître du jeu. Ce maître du jeu invitera le groupe à aller dehors, dans un paysage, qu'il aura soigneusement choisi. C'est toujours important de bien se détendre, par conséquent il invitera aussi les gens à respirer, à se détendre, et à observer surtout. C'est un jeu de cartes. Nous avons imaginé un jeu de 24 cartes.

Le maître du jeu fait tirer une carte à chaque participant et il donne la parole à chacun d'entre eux pendant trois minutes. Et chaque participant lit à voix haute sa carte et laisse libre cours à sa pensée sans tenter de répondre à la question. C'est important. C'est plus « Comment la question va-t-elle vous mettre au travail ? »

Nous aurions beaucoup aimé aller dehors. Et nous avons décidé plutôt de faire venir l'intérieur à l'extérieur et nous allons nous livrer à une petite expérience. Monsieur Franck, s'il vous plaît ? Merci.

Je vais être le maître du jeu. Je ne vais pas pouvoir vous distribuer les cartes parce qu'elles ne sont pas encore imprimées. En revanche, pour ceux qui le souhaitent, vous pouvez fermer les yeux, c'est la fin du séminaire, vous pouvez vous mettre en situation de détente.

Nous allons passer à l'étape 3, c'est-à-dire que vous allez respirer tranquillement, vous détendre et pour ceux qui souhaitent avoir les yeux fermés, imaginer un paysage connu ou imaginaire. Et nous allons vous lire la série de questions.

Nathalie TRAVERS

Etre hors les murs pour ne pas être hors sol.

Benoît GASNIER

Quels sont les patrimoines de nos valeurs ?

Nathalie TRAVERS

Dehors le musée ?

Benoît GASNIER

Hors les murs, où sont nos fondations ?

Nathalie TRAVERS

Le public est-il le problème ?

Benoît GASNIER

Quels nouveaux murs hors les murs ?

Nathalie TRAVERS

Se pencher à l'extérieur ?

Benoît GASNIER

Le territoire, un paysage pour le musée ?

Nathalie TRAVERS

Et si on jouait à ni oui ni non-dit ?

Benoît GASNIER

Quel est votre paysage ?

Nathalie TRAVERS

Se révéler ou disparaître hors les murs ?

Benoît GASNIER

Le "hors les murs" pour faire venir dans les murs ?

Nathalie TRAVERS

C'est quand le XXI^e siècle ?

Benoît GASNIER

Et l'homme, dans tout ça ?

Nathalie TRAVERS

Transmettre une vision ou décaler le regard ?

Benoît GASNIER

Una pizza, UNESCO ?

Nathalie TRAVERS

Qui est infidèle, le public ou le musée ?

Benoît GASNIER

Qu'y a-t-il hors les murs ?

Nathalie TRAVERS

Qui bouscule qui ?

Benoît GASNIER

On se fait une visite de l'écomusée en visite de 3D Samsung XP2, via Google Earth ?

Nathalie TRAVERS

L'intérieur de l'extérieur à l'extérieur de l'intérieur ?

Benoît GASNIER

Hors les murs ou sans les murs ?

Nathalie TRAVERS

Casse-toi, pauvre mur ?

Benoît GASNIER

Quelle porte de sortie hors les murs ?

Nathalie TRAVERS

Une question à écrire vous-même.

Benoît GASNIER

<http://www.cataloguedemesreserves.com?>

Nathalie TRAVERS

Quelles pertes pour quels gains ?

Benoît GASNIER

Quiz, qui truste les résas ?

Nathalie TRAVERS

Quel public hors les murs ?

Benoît GASNIER

Quel passé pour notre futur et vice versa ?

Comme je vous le disais, c'est un jeu que nous vous transmettrons via la Fédération. Nous vous l'enverrons en version PDF à imprimer. Il faudra découper les cartes de jeu. Et comme nous vous le disions au début, ce sont vraiment des outils que nous utilisons à Au bout du plongeur. Nous avons un jeu de 32 questions, que nous utilisons très souvent, pour, à la fois, nous mettre en dialogue avec des gens que nous ne connaissons pas, pour démarrer des réunions, ou même, parfois, entre nous également, pour nous remettre au travail.

Sur le site Expérimental d'Architectures, il y a un jeu de société qui a été inventé à partir d'un plan du domaine, avec différentes cartes. A chaque fois, nous essayons de voir comment nous pouvons nous mettre au travail par la question et comment surtout la parole se libère et comment la pensée aussi se libère.

C'était très intéressant pour nous d'observer ces deux jours, pour. Nous avons changé le protocole en cours de route, c'est-à-dire qu'au départ, nous devions faire, heure par heure, une restitution des différents points abordés. Et finalement, nous nous sommes dit que nous avions plutôt envie de terminer par ça, puisque ces questions retracent en fait les deux jours.

Merci.



Fédération des écomusées et des musées de société

1, esplanade du J4 – CS 10351

13002 MARSEILLE cedex 02

Tél : 04 84 35 14 87

Mail : contact@fems.asso.fr