

Ministère de la Culture et de la Communication  
Délégation au développement et aux affaires internationales  
Mission de la recherche et de la technologie

## « Muséologie, Muséographie et nouvelles formes d'adresse au public »

En collaboration avec  
L'Institut de recherche et d'innovation/Centre Pompidou  
Les projets ADONIS/AnthropoNet et THD/Cap Digital  
Et l'Ecole du Louvre

14 octobre 2008

### *Les espaces critiques collaboratifs*

Bernard Stiegler, IRI/Centre Pompidou  
Elisabeth Caillet, Musée de l'homme (Paris)  
Jacqueline Eidelman et Séverine Dessajan, CERLIS (Centre de recherche  
sur les liens sociaux) - Université Paris Descartes et CNRS  
Peter Samis, SFMOMA

Texte d'une conférence de Bernard Stiegler présentée à Madrid le 4 juillet 2007

Je voudrais vous proposer de méditer **deux faits** :

- . Le premier est que le grand amateur et historien d'art qu'était **Daniel Arrasse** explique dans l'un de ses livres les plus fameux qu'il lui a fallu **vingt ans** pour apprendre à aimer la Joconde.
- . Le deuxième est qu'une architecte qui participait il y a trois ans à un colloque au Musée du Louvre y affirma que le visiteur de ce musée passe en moyenne **quarante-deux secondes** devant chaque œuvre.

Même si cette moyenne peut dissimuler des variations dans le parcours, nous savons tous très bien que **le rapport aux œuvres est devenu de plus en plus quantitatif**, et que les grands **musées** tendent à devenir des **médias de masse** – là où **la relation aux œuvres paraît cependant incompatible avec ce qui s'est généralisé par la croissance de la place des industries culturelles** dans les sociétés contemporaines, et qui a conduit à un **consumérisme culturel** qui est en pratique à **l'opposé de cette relation éminemment qualitative que l'amateur d'art entretient avec les œuvres.**

Autrement dit, ma thèse est que **le consommateur a remplacé l'amateur**, et que ce fait est d'abord une **question de temps passé devant, avec et dans les œuvres**. Pour le dire en d'autres termes, cela signifie que **le musée tend à devenir une sorte d'industrie culturelle**, et que **son public tend à devenir une audience**, au sens où l'on entend ce mot dans les médias de masse.

Mais j'ajouterai ici deux choses :

- . d'une part, **les grands médias de masse sont en crise**, on le sait : la **numérisation** est en train de créer une situation de rupture du modèle ;
- . d'autre part, les **pratiques qui se déploient sur les réseaux numériques**, comme celles de wikipedia, des blogs, du développement du logiciel libre et mille autres exemples **relèvent beaucoup plus de la figure de l'amateur que de celle du consommateur**.

Bref, l'avenir est aux amateurs. **Voici venir le temps des amateurs : tel est mon message**.

C'est pourquoi je pense que s'il est évident que **l'on ne peut envisager de limiter la fréquentation des musées**, dont l'augmentation est dans tous les cas souhaitable à tous égards, puisque elle apporte au musée des ressources supplémentaires, et parce qu'elle constitue une **pratique culturelle de qualité, même en tant que pratique de masse**, au regard de ce qu'est devenu par exemple la télévision, on peut et on doit en revanche **offrir aux visiteurs de nouveaux modes d'accès au musée qui ne viennent pas remplacer la visite, mais qui la précède et qui y succède en permettant aux visiteurs d'entretenir une relation durable avec les œuvres**, mais aussi, à travers ces œuvres qui les relie, une **relation durable entre eux**.

Pour le dire autrement, tout **l'avenir des médias de masse dépendra de leur capacité à s'agencer avec de nouveaux dispositifs de relations à leurs publics**, beaucoup plus segmentés, très participatifs, et dépassant la division producteurs/consommateurs qui était imposée par le modèle industriel dans le domaine des industries culturelles comme ailleurs, de même les musées vont devoir **apporter à leurs publics des services nouveaux par lesquels les visiteurs pourront reconquérir le statut d'amateur** contre la position de consommateur qui leur est souvent imposée.

Pour le dire encore autrement, je pense que **les musées et plus généralement les établissements culturels sont confrontés à la question de définir un nouveau modèle qui leur garantisse ce que j'appellerai un développement culturel durable**. Car ce qui rend évident le choc de ces deux faits que je rapportai en commençant mon propos, à savoir que là où Daniel Arrasse demande vingt ans pour rencontrer la Joconde, c'est-à-dire pour **apprendre à l'aimer**, le visiteur passe en moyenne 42 secondes devant les œuvres du musée où est cette Joconde, c'est que **le visiteur souffre d'une sorte de perte d'attention, pour ne pas dire d'un trouble attentionnel, voire de cette pathologie que l'on catégorise comme *attention deficit disorder*, qui empoisonne l'avenir de l'enfance et de la jeunesse des sociétés industrielles**, en particulier aux Etats-Unis. Si c'est sans doute tout de même beaucoup moins grave, il n'y a en revanche pas de doute que **pour qui observe les comportements des publics, on voit se manifester les effets d'une sorte de saturation de l'attention** qui conduit à des comportements qui ne sont pas loin de ceux que l'on peut observer devant les médias de masse, comme par exemple le **zapping**.

Et ici, je pense qu'il faut méditer les **considérations qu'exposait André Malraux en introduction à son *Musée Imaginaire* il y a exactement soixante ans**. En effet, Malraux montrait que le visiteur d'un Musée, au XIX<sup>ème</sup> siècle, se rendait dans ce lieu à partir de **pratiques qu'il développait avant et après cette visite** : la visite au musée était inscrite dans un **processus plus global qui appartenait en fin de compte aux pratiques des amateurs**. Et d'ailleurs, à cette époque, le musée était un **lieu de copie bien plus que de simple regard** porté sur les œuvres. Ou plus exactement, ici, **regarder, cela signifiait dessiner ce que je voyais, c'est-à-dire : regarder avec les mains**. C'est d'ailleurs ce que dit Cézanne de ce que veut dire voir : **ce que je ne peux pas montrer, je ne l'ai pas vu**, explique-t-il. J'ai **cru** le voir, mais je ne l'ai pas vu en vérité. Telle est **la vérité en peinture, comme il l'appelle**.

C'est ce que l'on voit particulièrement bien dans un tableau d'**Hubert Robert**, qui avait été nommé Garde des tableaux du Roi en 1784. Ce tableau est peint en 1796, et il est aussi un *Projet d'aménagement de la Grande Galerie du Louvre*. C'est aussi ce que mettent en évidence des **registres du Louvre où sont inscrits les noms des plus grands peintres du XIX<sup>ème</sup> siècle** : ceux-ci s'y inscrivaient pour venir séjourner dans les galeries et y copier leurs maîtres – ce que faisait aussi Cézanne lorsque il vivait à Paris. Mais c'était le cas des **amateurs en général, qui croquaient ce qu'ils voyaient, et dont on faisait parfois des gravures**, comme l'explique Malraux, qui nous invite à méditer à partir de là sur ce qu'il appelle l'imprimerie des arts plastiques, à savoir la photographie.

Il faut savoir aussi, sur un autre registre, que l'Opéra de Paris avait à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle une politique de préparation de ses publics qui consistait à fournir à l'avance à la critique les partitions d'orchestre et à favoriser ainsi la diffusion de ce que l'on appelait des guides d'écoutes, avec réductions pour piano et chant : les amateurs pouvaient ainsi écouter les performances des interprètes en ayant eux-mêmes fréquenté les œuvres à travers leur propre instrument.

\*

En introduction à son *Musée imaginaire*, Malraux pose comme une *évidence* que **l'œuvre qui est présentée dans un musée apparaît à l'intersection de deux séries** formant par là une seule série :

- . d'une part, la *série finie des œuvres que forme par elle-même la collection du musée*,
- . d'autre part, la *série indéfinie des œuvres absentes de la collection, et qui excède celle-ci*.

Or, **cet excédent, qui convoque tout le possible de l'art, se manifeste comme l'expérience d'une question où ces deux séries se confondent** : celle de savoir ce qui *rassemble* les œuvres réelles et possibles.

**Dans quelle mesure le visiteur du musée d'aujourd'hui peut encore être traversé par de telles séries. Dans quelle mesure est-il susceptible de former de semblables séries ? Et dans quelle mesure est-il affectable par l'énigme de ce qui constitue leur principe, et, si j'ose dire, leur logos ?**

Au « plaisir de l'œil », la **succession, l'apparente contradiction des écoles** ont ajouté la conscience d'une quête passionnée, d'une recreation de l'univers en face de la Création.

Mais **cette quête passionnément récréative est aussi celle de l'amateur du musée lui-même, que forme le musée en induisant un nouveau rapport aux œuvres**, et où l'amateur ne *cherche* la loi de la série que pour autant qu'il soit *interrogé par elle, c'est-à-dire affecté par le mystère en quoi elle consiste*.

Or, cette conscience de l'histoire de l'art, et de la succession contradictoire des écoles comme quête, consciente d'une **passion de l'art qui ne peut que devenir la passion de l'amateur d'art lui-même** – et le visiteur du musée ne peut être un amateur que dans cette mesure telle qu'elle est une *démésure*, sans quoi il n'y aurait aucune passion – , **cette conscience suppose des connaissances** :

**Nos connaissances sont plus étendues que nos musées** ; le visiteur du Louvre sait qu'il n'y trouve significativement ni Goya, ni les Grands Anglais, ni la peinture de Michel-Ange, ni Piero della Francesca, ni Grünewald ; à peine Vermeer.

**Ce sont ces connaissances qui précèdent et excèdent la série que forme par elle-même la collection exposée du musée**. Et c'est par la **confrontation**, d'une part **des œuvres présentées** – confrontation de ces œuvres **entre elles-mêmes**, dans cette série – , et d'autre part **confrontation de cette série et de ces connaissances**, de ces connaissances du passé de la peinture, mais aussi de ce qu'elles sont capables de projeter d'*inconnu* (c'est-à-dire d'inattendu), depuis ce qu'elles connaissent (et depuis ce qu'elles attendent), c'est par cette **confrontation du passé et de l'avenir de l'art** devant le **présent des œuvres rassemblées** par le musée que devient possible *la quête qui met en*

**mouvement le spectateur du musée, qui l'émeut, qui le passionne – amateur d'art tel qu'il n'apparaît, disions-nous, qu'à partir du moment où les musées**

**ont imposé au spectateur une relation toute nouvelle avec l'œuvre d'art.** 12

\*

Ce n'est que pour un tel spectateur, doté de telles connaissances, et affectable par un tel inconnu, que

**là où l'œuvre d'art n'a plus d'autre fonction que d'être œuvre d'art, à une époque où l'exploration artistique du monde se poursuit, la réunion de tant que chefs d'œuvre, d'où tant de chefs d'œuvre sont absents, convoque dans l'esprit tous les chefs d'œuvre. Comment ce possible mutilé n'appellerait-il pas tout le possible ?**

**le musée, dans ce XIXème siècle qui est son siècle, ne peut se suffire à lui-même, et ne peut suffire à produire l'amateur d'art : il faut que le complète le voyage d'art.**

Et pourtant,

Baudelaire ne vit les œuvres capitales ni du Greco, ni de Michel-Ange, ni de Masaccio, ni de Piero della Francesca, ni de Grünewald, ni de Titien, ni de Hals – ni de Goya ... Qu'avaient vu, jusqu'en 1900, ceux dont les réflexions sur l'art demeurent pour nous révélatrices ou significatives, et dont nous supposons qu'ils parlent des *mêmes œuvres* que nous ; que leurs références sont les nôtres ? Deux ou trois grands musées, et les photos, gravures ou copies d'une faible partie des chefs d'œuvre de l'Europe. La plupart de leurs lecteurs, encore moins. 15

Dans ces **séries très incomplètes**, et qui se forment dans les musées, face à leurs collections, c'est la **mémoire qui travaille** – et une mémoire qui forme alors une **zone floue** :

Il y avait alors, dans les connaissances artistiques, une zone floue, et qui tenait à ce que la **confrontation** d'un tableau du Louvre et d'un tableau de Florence, de Rome, de Madrid, était **celle d'un tableau et d'un souvenir**. La mémoire optique n'est pas infaillible, et plusieurs semaines séparaient souvent les études successives. 15

Cette mémoire fragile, cette *finitude rétionnelle* – et je n'emploie pas ces mots par hasard : je vais y revenir –, **des techniques de reproduction viennent y suppléer**, et de mieux en mieux (des techniques qui, comme la peinture, laquelle se conçut longtemps elle-même comme une technique, deviendront des arts à leur tour : photographie, cinéma) ; tant et si bien qu'

aujourd'hui, un étudiant dispose de la reproduction en couleur de la plupart des œuvres magistrales, découvre nombre de peintures secondaires, les arts archaïques, les sculptures indienne, chinoise, japonaise et précolombienne des hautes époques, une partie de l'art byzantin, les fresques romanes, les arts sauvages et populaires.

**Si durant longtemps, du XVIIème au XIXème siècle, la gravure suppléa la mémoire faillible de l'amateur**, ou lui fournit une interprétation des tableaux qu'il n'avait pas vus, plutôt que leur copie, aujourd'hui, c'est-à-dire maintenant que « **les arts plastiques ont inventé leur imprimerie** »,

nous disposons de plus d'œuvres significatives, pour suppléer aux défaillances de notre mémoire, que n'en pourrait contenir le plus grand musée. 16

**le public des amateurs a été remplacé par les flux de consommateurs, qu'il n'y a presque plus, dans les musées, de publics, mais pratiquement plus que des audiences**, et que les industries culturelles ont intégralement reconfiguré l'attitude spectatorielle du visiteur de musée, au point que l'on se demande parfois s'il y voit encore, dans ce musée où il se rend en foules immenses, quelque chose comme des œuvres, c'est-à-dire : comme ce qui devrait l'ouvrir à cette énigme qui

**constitue ce que j'appelle la *mystatogie* de l'art, et par où celui-ci consiste – au-delà des œuvres existantes, comme de *tout* ce qui existe.**

La série de Malraux, en tant que s'y agencent **d'une part les souvenirs de l'amateur, d'autre part les œuvres présentes, et enfin les attentes de cet inattendu qu'est le tout possible de l'art**, est un agencement de ce que j'appelle, dans le langage de Husserl, des rétentions et des protentions.

Husserl appelle **rétenction primaire** ce que je retiens dans une série en cours de déroulement, et que j'agrège primordialement à ce qui reste à venir de la série : par exemple, **les mots que je prononce en ce moment**, qui ne font sens que pour autant que vous les agrégez primordialement aux mots que j'ai déjà prononcés. Chacun de vous cependant entend dans ce que je dis quelque chose de singulier – **vous n'entendez pas tous la même chose, et il en va ainsi parce que ce que vous entendez est ce que vous reprenez primordialement (comme rétentions primaires) à partir de ce que Husserl appelle vos rétentions secondaires, c'est-à-dire à partir de vos souvenirs, de votre mémoire, de vos connaissances.**

C'est là précisément ce que décrit Malraux avec ses deux séries. Et ceci produit des protentions, c'est-à-dire des attentes. Car un tel agencement est ce par quoi se forme l'*attention* où se présente *maintenant* une œuvre, et par où *elle œuvre* – c'est-à-dire par où *elle me projette sur un autre plan, d'où procède l'attente de l'inattendu, et ce, en me faisant parfois littéralement entrer en lévitation* : suspendant les poids et les liens qui retenaient mon existence dans l'obsédante considération de mes subsistances.

Pour autant, l'*attention* est ce qui se cultive, et en cela, elle est un soin. Précisément, elle suppose la *culture* de rétentions – non seulement individuelles, mais collectives. Et qu'elle soit un soin, cela veut dire qu'elle soigne ce dont il est pris soin – tout autant que celui qui, ainsi, en prend soin. Ce dont elle soigne, c'est de l'*inattention*, c'est-à-dire de l'indifférence : de cette déréliction dans laquelle je ne peux plus croire à la consistance des œuvres qui se forme sur un autre plan que leur existence, les œuvres n'étant plus, alors, que des objets parmi les autres, voire des choses.

**Prendre soin, c'est prendre soin d'une différence qu'il faut savoir faire. Régulièrement je ne sais plus faire une telle différence : je l'oublie. Je deviens alors indifférent. La visite du musée – qui est en cela un établissement thérapeutique – est un soin que je prends à une différence**, une lutte contre l'oubli d'une différence par où l'existence trouve sa consistance, qui dépasse cette existence, et qui la soulève au-dessus d'elle-même, c'est-à-dire au-dessus de ses subsistances, de ses besoins, et pour la projeter sur le plan de ses désirs.

\*

À l'Institut de recherche et d'innovation que j'ai créé au Centre Pompidou, nous pensons que les technologies numériques, qui permettent d'agencer les objets communicants avec les réseaux, les sites, les blogs, etc., il est possible de reconstituer ce que nous appelons des appareils critiques – sans lesquels les publics ne peuvent pas se qualifier et restent souvent condamnés au statut de simples audiences. C'est particulièrement vrai de l'art contemporain, où la présentation d'une œuvre isolée est parfois à la limite de l'absurde. Quel sens peut avoir le piano de Joseph Beuys pour un visiteur qui ne sait rien de cet artiste ? On sait d'autre part que les cartels didactiques sont la plupart du temps ce qui fait écran à une relation à ce qui dans une œuvre est là pour ouvrir son spectateur à ce qui lui demeurerait juste là fermé. Autrement dit, nous ne prétendons pas qu'il faille développer un discours explicatif en ligne ou par appareillage et augmentation des capacités de perception et de compréhension au cours de la visite. Nous pensons en revanche qu'il est possible de constituer des appareils critiques qui donnent à d'autres artistes, ou à des historiens et des amateurs de renom, comme Daniel Arrasse, ou comme ceux qui ont tout récemment participé à la présentation de l'exposition Kiefer à *Monumenta*, la possibilité d'œuvrer eux-mêmes avec les œuvres et en direction des visiteurs des musées.

C'est ainsi que nous avons par exemple développé le logiciel *Lignes de temps*, par lequel un critique de cinéma peut donner à voir et à expérimenter ce qu'il voit et découvre lui-même dans un film, mais à même ce film, par un système d'annotation et de navigation dans ce film qui sert aussi au public à partager et à diffuser ses propres impressions sur un site dédié, *Lignes de temps* devenant ainsi un outil collaboratif. Notre but est en fait de former ce que nous appelons des espaces et des temps critiques en constituant des cercles d'amateurs.

Pour conclure, je vous présente rapidement ce logiciel, dont il faut savoir que nous en déclinons certains aspects sur PDA afin qu'il puisse être exploité au cours même de la visite d'une exposition que nous consacreront très bientôt aux cinéastes Víctor Erice et Abbas Kiarostami.

### Bibliographie :

- Revue *Musées*, éditée par la Société des musées québécois (SMQ), numéro 26 : « Présence des technologies dans l'espace du musée », 2007.
- *Accompagner les publics. L'exemple de l'exposition "Naissances" au Musée de l'Homme.*, Elisabeth Caillet, Collection Patrimoines et Sociétés, L'Harmattan, 2007.
- « L'exposition, le musée. L'éducation informelle comme école de l'éducation formelle ». In *Apprendre demain. Sciences cognitives et éducation à l'ère numérique*, sous la direction de Daniel Andler et Bastien Guerry, Collection Cap Digital-Education/Groupe Compas, Hatier, 2008.
- « Le musée de demain », in *Technology Review*, Edition française n°7, juin-juillet 2008.
- <http://doc.univ-paris8.fr/je/2008/22mai/1Vidal.pdf>: *Les musées à l'heure du Web 2.0 : nouveaux usages de l'interactivité et évolutions des relations avec les publics ?* de Geneviève Vidal (Université Paris 13, LabSic), « La bibliothèque à l'heure du Web 2.0 : amélioration significative du service aux usagers ? », Université d'Artois - 22 mai 2008.
- <http://www.slideshare.net/albaz/les-muses-et-le-web-20-tour-dhorizon> : *Les musées et le web 2.0 : tour d'horizon* d'Ana-Laura Baz, Université d'Avignon et des Pays du Vaucluse - 17 janvier 2008.

### Webographie :

- [http://www.observatoire-critique.org/rubrique.php?id\\_rubrique=79](http://www.observatoire-critique.org/rubrique.php?id_rubrique=79) : Journée d'étude « L'utilisation du numérique dans l'institution artistique, scientifique et patrimoniale », 20 juin 2008, l'Observatoire critique.
- <http://www.apprends-moi-le-paysage.fr> : site collaboratif qui suit l'actualité de l'architecture et de l'environnement et qui se complète au fur et à mesure de son utilisation – site issu de la coopération de divers acteurs : le CAUE 76, la Délégation Académique à l'Action Culturelle, le Département de Seine-Maritime, et le Centre régional de documentation pédagogique-.
- [http://www.rcip.gc.ca/Francais/Carrefour-Du-Savoir/transcription\\_musees.php](http://www.rcip.gc.ca/Francais/Carrefour-Du-Savoir/transcription_musees.php) : *Les musées et le Web 2.0*, Jim Spadaccini, « Journée de réflexion du RCIP : l'apprentissage en ligne dans les musées », 9 mars 2006.

- <http://www.sfmoma.org>: site du Musée d'art moderne de San Francisco.
- <http://www.mnhn.fr> : site du Musée national d'histoire naturelle.
- <http://www.cerlis.fr> : site du Centre de recherche sur les liens sociaux (CERLIS).
- <http://www.iri.centrepompidou.fr> : site de l'Institut de recherche et d'innovation (IRI)/ Centre Pompidou.