

Le numérique au musée : itinéraire d'une nécessaire et fructueuse dépossession.

Nous nous proposons de prolonger ici le tandem de l'enseignant–chercheur et du conservateur de musée formé lors d'un travail antérieur¹ sur une relecture du *Musée Imaginaire* de Malraux, considéré dans son rapport à la photographie comme une prémonition des apports du numérique au musée.

Le numérique pourrait-il être une réponse à l'incomplétude du musée et par quelles médiations ?

Dans la perspective de creuser les pistes sur lesquelles avait débouché cette recherche antérieure, de valider les hypothèses présentées ici, nous mènerons plusieurs études de terrain qui vont du musée possédant des collections permanentes à des espaces d'expositions temporaires: musée du Louvre, musée du Quai Branly, musée des Arts décoratifs, Palais de Tokyo, La Maison Rouge, Musée d'ethnographie de Neuchâtel (MEN)...

¹ Nicole Denoit, Julie Corteville, « Le musée et l'œuvre ouverte », une descendance du *Musée imaginaire* ?, Bernadette Dufrêne (dir), *Patrimoines et humanités numériques : quelles formations ?*, Berlin, Lit Verlag (à paraître)

Après avoir redessiné les aspects majeurs de cette incomplétude du musée, c'est donc l'idée de repartir du constat d'une dépossession originelle fructueuse – en trois actes- dont procéderait la constitution de tout musée, qui nous intéresse, pour comprendre comment le numérique peut s'en nourrir et enrichir notre approche du musée ou la pervertir si l'on considère cette incomplétude originelle comme moteur de notre imaginaire et comme source d'un mystère essentiel que le musée doit préserver.

Personne plus que Malraux peut-être n'a été sensible au choc artistique, n'a exprimé la force, la richesse et la jouissance d'une confrontation sans médiation à l'œuvre d'art. Mettre en présence, donner l'opportunité à chacun de cette rencontre sensible avant que d'être intellectuelle, telle est la fonction que Malraux donne d'abord au premier ministère des Affaires culturelles.

Certes, l'essence du *Musée imaginaire*, que nous considérons ici pour le penser en relation avec l'ère numérique, est de décrire un bouleversement du rapport à l'art qu'introduit la photographie en permettant à chacun de construire un itinéraire de rapprochements, de confrontations, par-delà les civilisations, les lieux et les époques. « La vie particulière qu'apporte à l'œuvre son agrandissement prend toute sa force dans le dialogue que permet, qu'appelle le rapprochement des photographies »².

Cependant, ce musée imaginaire, propre à chacun et dont Malraux nous donne un exemple personnel, illustré et magistral, déborde largement la richesse des collections prisonnières du « cimetière » des salles des musées car il convoque par la photographie toutes les œuvres d'art à travers le monde.

²André Malraux, *Le musée imaginaire*, Folio Essais, Gallimard, 1996, p.115

Mais ces confrontations qu'il opère sont encore référencées et chaque œuvre est identifiée même si la préoccupation de son inscription dans l'histoire est concurrencée par l'importance accordée à la rencontre esthétique et sensible entre les différentes formes de beautés.

Aujourd'hui, avec la circulation des images numériques s'ouvre un nouvel imaginaire où s'amoindrissent encore davantage les références de l'histoire de l'art, l'identification de ce qui nous est donné à voir. Certes, avec *Le Musée imaginaire* nous étions déjà au cœur de la reproductibilité des œuvres par le pouvoir de la photographie mais désormais l'expérience sensible, esthétique, au musée comme à l'écran, est très souvent privilégiée et se trouve séparée d'une approche savante dont on fait l'économie. Ainsi, notre société multiplie, au musée comme partout ailleurs, les dispositifs interactifs d'accès à l'information tandis que cette profusion excessive nous incite à rechercher ailleurs une possibilité de nous régénérer dans des expériences d'ordre émotionnel.

Notre propos est bien de percevoir les effets du numérique au musée mais il s'agit moins ici d'observer les nouveaux outils que le numérique introduit en ses murs – ce que nous évoquerons au passage – que d'analyser les effets, pris en compte par le musée, que produisent sur notre sensibilité les technologies du numérique qui organisent notre rapport au réel, conditionnent globalement nos modes de vie, donc nos comportements de visiteurs, nos « désirs de musée » et nos désirs dans le musée, aussi bien qu'un nouveau rapport au monde de l'art que révèlent les postures des commissaires d'expositions les plus en vue aujourd'hui. Nous évoquerons notamment le travail de Didi-Huberman et d'Arno Gisinger au Palais de Tokyo et celui de Jean-Hubert Martin à La maison Rouge.

1-L'incomplétude du musée

L'incomplétude du musée est le fruit d'une première dépossession fondatrice. C'est précisément le propos que tient Malraux quand il évoque à la fois l'incomplétude des musées, aussi riches soient-ils, et l'arrachement à leur contexte qu'ils font subir aux œuvres. « Là où l'œuvre n'a plus d'autre fonction que d'être œuvre d'art, à une époque où l'exploitation artistique du monde se poursuit, la réunion de tant de 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 ? »³

Or, ce possible mutilé, la réalité virtuelle peut prétendre nous le restituer. Le numérique peut réintroduire virtuellement un ensemble dont le musée est privé, en nous donnant dans ses murs les moyens technologiques de le convoquer. Le visiteur est en effet appelé régulièrement, dans de nombreuses expositions temporaires ou permanentes, à flasher un code qui lui permet d'avoir accès immédiatement, non seulement à la reconstitution virtuelle de l'objet lorsque le musée n'en présente qu'un fragment, mais aussi à une recontextualisation qui réinsère l'objet dans son milieu et/ou son usage initial. Le visiteur peut aussi choisir d'accéder à une série d'informations, sur l'œuvre et ce qui l'environne, classées par centres d'intérêt, selon différents modes d'approches et de types de curiosité.

Ainsi, le NFC (Near Field Communication) permet d'échanger des informations à distance, par simple contact entre un terminal compatible et une borne. A l'été 2011, en

³

MALRAUX André, *le Musée imaginaire*, Gallimard, Folio essais, p.13

partenariat avec Nokia, le Museum of London a équipé la majorité des œuvres exposées de bornes NCF.

Le visiteur qui possède un mobile compatible NCF peut facilement et gratuitement, non seulement bénéficier pendant la visite d'un accompagnement très documenté qui, une fois encore, réinsère l'objet dans une réalité dont sa présence au musée le prive, mais il emporte aussi avec lui, hors des murs du musée, les éléments activés et capitalisés sur son smartphone lors de sa visite et qu'il peut partager.

Au 8 novembre 2013, un panorama fait apparaître 237 applications mobiles muséales et culturelles en France .

Désormais, avec les technologies du numérique, l'espace du musée absorbe, à la demande de chacun, une réalité extérieure qui enrichit la connaissance de l'œuvre mais défait en même temps la particularité du musée : une présence d'une certaine manière « déréalisée », en ce sens que l'œuvre entrée au musée vit d'une vie autonome, mais aussi une rencontre unique et mystérieuse dans un face-à-face corporel et singulier ne procédant que de ce qui est donné à voir et à sentir dans cet espace clos que sont les salles de musée ou d'expositions.

Certes, *Le Musée imaginaire*, déjà tel que Malraux le définit, intègre à l'infini et en même temps s'ouvre à l'infini de la confrontation. Mais cet infini, plus philosophique que réel chez Malraux, dont le musée nous fait rêver –et précisément ce rêve est à protéger- n'est-il pas, si l'on n'y prend garde, redoutablement concurrencé, remplacé par le substitut numérique qui lui ressemble ?

Le Musée se doit peut-être de conserver cette incomplétude originelle, cet isolement de leur milieu qu'il fait subir aux objets, sans succomber à la tentation, par compensation, de « surinformer » l'oeuvre grâce à une technologie sophistiquée.

En réaction à cette tentation de « l'extension du domaine du savoir », une tendance s'affirme aujourd'hui dans certains musées où ce qui est jugé comme le plus important n'est pas l'information mais l'expérience. Ainsi, le musée du Quai

Branly est un bon exemple de résistance aux pouvoirs informationnels et substitutifs du numérique pour protéger la magie de l'œuvre et une proximité émotionnelle avec elle dans l'isolement du musée.

Dès leur arrivée, les visiteurs entrent dans un espace différencié qui invite à l'immersion dans un lieu dont la frontière avec la ville est marquée par un étrange foisonnement végétal. Comme l'a voulu Jean Nouvel, le musée est un lieu initiatique auquel on accède en faisant l'expérience d'un passage, d'une coupure.

Une récente enquête ethnographique de terrain, menée entre 2009 et 2010 à la demande du Département des publics au sein du musée, a permis de mettre en évidence les réactions des visiteurs à certaines intentions et stratégies d'exposition du musée. Ainsi, la découverte du Plateau des collections est vécue comme une expérience riche, forte et agréable, alors même que le visiteur s'y sent perdu : pénombre, rareté de l'information, absence de parcours prescrit, désorientation très grande.

« Le lien entre objets et savoir ne semble pas se faire facilement. Le choix de séparer les collections des informations les concernant est délibéré. Mis à part les cartels, propres à identifier les objets mais disposés sur le côté des vitrines, et la mise en contexte minimale apportée par les panneaux d'information, les autres dispositifs proposés (notamment les vidéos de la mezzanine multimédia) sont perçus comme des développements potentiels, réservés à d'ultérieures visites. Lors d'une première visite, ils apparaissent comme une « perte de temps », un moment pris sur l'expérience de la découverte du lieu et des objets qui l'habitent. Si la mezzanine multimédia est dédiée à l'approfondissement des données relatives aux objets et aux cultures les ayant produites et utilisées, elle demeure

souvent vide, sert de zone de repos ou de point de vue panoramique »⁴.

En fait, 6% des visiteurs interrogés déclarent s'être rendus sur la mezzanine multimédia et 25% en connaître l'existence. La raison donnée à cette non-visite est, pour 55% des enquêtés, « le manque de temps » alors que 24% expliquent « cela ne m'intéressait pas »⁵.

Pour la plupart des visiteurs, le registre de la « promenade » et de la « rêverie » au milieu des objets prime sur celui de l'acquisition d'un savoir sur les objets. La pénombre propice à l'intimité, des dispositifs de médiation peu présents et peu perçus favorisent les conditions d'une rencontre avec les éléments exposés qui se suffisent à eux-mêmes. Le musée brouille les frontières entre les catégories d'objets, leur valeur d'usage initial, leur première destination, artistique ou utilitaire, religieuse, la raison de leur arrivée au musée...Ainsi se cristallise une tension entre distance et proximité, possession et dépossession.

Au quai Branly l'exposition résiste au style autoritaire qui tend à être associé aux musées. En minimisant ou en dissimulant des informations, elle met en scène la rencontre sensuelle et l'émotion, elle refuse de maintenir un regard contextualisé sur des collections et leur histoire. « Le paradigme d'une institution muséale dominée au XXème siècle par l'idée d'une science ethnographique chargée de rendre compte de cultures ou de sociétés semble en retrait face à la primauté d'un regard artistique. »⁶.

Or, précisément, ce à quoi nous invite *Le Musée imaginaire* de Malraux est certes une confrontation avec des éléments

⁴ Octave Debary, Mélanie Roustan, *Voyage au musée du quai Branly*, La documentation Française, 2012, p.38

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

extérieurs à l'œuvre et que la photographie permet mais cette confrontation est d'ordre esthétique, émotionnel et non informationnel ou pédagogique. On l'a souvent reproché à Malraux en pointant ce qui serait dans cette seule mise en présence de l'œuvre, en l'absence de médiation culturelle, les prémices d'un échec de la démocratisation culturelle, à l'opposé finalement de ce qui est attendu des technologies du numérique.

Certes, le musée du quai Branly qui invite le visiteur à porter un regard « désinformé », « décontextualisé » au profit d'une émotion, d'un trouble esthétiques, d'un rapport direct à l'œuvre, sans le détour par l'information, est bien plus qu'une réaction salutaire à une société du « tout informationnel ». Il a été perçu comme un refus de maintenir un regard contextualisé sur des collections et leur histoire, et à travers elles sur des populations et sur le colonialisme. « Le quai Branly nous place à un moment post-colonial du traitement de l'Autre, réduit à une légitimation artistique qui l'affranchirait de son passé »⁷.

Dans un autre contexte muséographique et institutionnel prestigieux, celui du musée du Louvre, dont toute l'organisation renvoie à une périodicité historique et géographique précises, à une esthétique bien identifiée et référencée, il est à remarquer que de prestigieux artistes contemporains sont invités – en 2014 Bob Wilson – à nous présenter leur « Musée imaginaire ». Non des reproductions – certaines œuvres photographiques y figurent mais elles sont des œuvres originales et non des reproductions d'œuvres – mais des œuvres originales, prélevées parfois aux collections du musée et mêlées à celle de l'artiste – ce fut le cas pour Patrice Chéreau et Le Clézio – ou, comme pour Bob Wilson cette année, les pièces d'une collection personnelle hétéroclite et dont les éléments ne sont pas ou extrêmement peu référencés. Il faut chercher avec obstination, si notre curiosité personnelle nous l'impose, la description de l'objet présenté, toujours à distance de l'œuvre exposée.

⁷*Ibid.*p.14

Le charme qui se dégage de ces expositions, souvent souligné par les critiques, relève de ce mystère préservé de la collection, dans une approche sensible et empathique avec l'artiste invité.

Dans un même esprit de confrontations singulières, mystérieuses, non argumentées ni référencées – du moins là encore très discrètement- en 2007 Axel Vervoordt créait l'événement en marge de la Biennale de Venise. « Artempo » brassait les genres, les médias et les siècles au Palazzo Fortuny. Il fallait chercher avec obstination les références des œuvres présentées et le visiteur n'en éprouvait pas le désir, s'abandonnant au saisissement de l'expérience esthétique qui lui était proposée. On était bien loin des outils technologiques de reconstitution fictive du contexte de l'œuvre ou d'information infinie sur celle-ci.

L'atmosphère du Palais Fortuny rappelait dans son désordre étrange et ses confrontations improbables d'objets hétéroclites, les cabinets de curiosités des XVIe et XVIIe siècles dont on recherche aujourd'hui l'esprit dans de nombreuses expositions qui font date.

Ainsi celle présentée à La Maison Rouge du 19 octobre 2013 au 12 janvier 2014 sous le titre « Théâtre du Monde » et qui remporta un immense succès. David Walsh, collectionneur australien, confie une partie de sa collection au commissaire d'exposition Jean-Hubert Martin, célèbre pour sa volonté de bousculer les conventions muséologiques et pour son habileté à faire dialoguer des œuvres à priori très éloignées. A la Maison Rouge, il applique son idée de « musée des charmes » qu'il définit comme un musée qui se veut avant tout visuel, faisant appel à la sensibilité et aux émotions, en reléguant au second rang le discours érudit pédagogique. Le visiteur n'est pas là pour apprendre mais pour ressentir. Il entre dans un véritable cabinet de curiosités qui mêle œuvres d'art contemporain, céramiques chinoises, reliefs égyptiens ... Dans cette profusion hétéroclite, pas même un cartel à côté des œuvres ne permet de les identifier. Seul un petit livret peut être remis au visiteur obstiné, désireux d'être informé sur la nature des objets qui lui

sont présentés. Nous sommes loin de la surinformation, de la recontextualisation des œuvres qu'introduisent les technologies du numérique. Il s'agit ici d'une exposition à vivre, d'une véritable expérience de la confrontation au mystère des œuvres dépossédées de leur contexte et en cela disponibles à d'étranges et fructueuses confrontations.

D'associations en dissociations, l'anthologie qui est une collection choisie, serait « la forme et le format par excellence de la civilisation numérique »⁸ dans laquelle « la fragmentation des incarnations de l'identité numérique accompagne ainsi une anthologisation du savoir dans l'environnement numérique »⁹ dans lequel « l'utilisateur a maintenant la possibilité d'organiser une constellation d'éléments afin de former une unité »¹⁰.

Nous comparerons cette toute-puissance de l'internaute, spectateur émancipé, à celle du commissaire d'exposition, de l'anthologie qu'il donne à voir et du succès que remporte une exposition comme celle de La Maison rouge intitulée « Le théâtre du monde », l'anthologie de Jean-Hubert Martin que nous venons d'évoquer.

2- Une jouissance détachée de la possession

Comme le montre également Malraux, le musée - et ce que rend possible la représentation photographique des œuvres - nous a habitués à une relation intellectuelle avec l'art, détachée de toute possession, de toute frustration.

« Nous ne possédons pas les œuvres dont nous admirons la reproduction (presque toutes se trouvent dans des musées), et

⁸ Milad Doueïhi, *Pour un humanisme numérique*, Seuil, 2011, p. 106

⁹ Ibid.

⁶ Ibid.

nous savons que nous ne les posséderons jamais, que nous n'en posséderons jamais de semblables. Elles sont nôtres parce que nous sommes artistes, comme les statues de saints médiévales appartenaient au peuple fidèle parce qu'il était chrétien(...) cette indifférence à la possession, qui, pour nous, délivre l'œuvre d'art de son caractère d'objet d'art, nous rend plus sensibles que les amateurs d'objets d'art à la présence de l'accent de création (...) Le monde des photographies n'est que le serviteur du monde des originaux sans doute ; pourtant moins séduisant ou moins émouvant, beaucoup plus intellectuel, il semble révéler au sens qu'à ce mot en photographie, l'acte créateur. »¹¹

Incontestablement l'approche de l'œuvre d'art a été radicalement modifiée par la photographie. De l'« humble servante des arts »¹², rôle assigné par Charles Baudelaire à la photo comme simple moyen de reproduction technique, au concept de Thürlemann d'hyperimage¹³, l'Atlas d'Aby Warburg¹⁴, la théorie de Walter Benjamin¹⁵ sur la reproductibilité de l'image puis les productions de Didi Huberman¹⁶ et d'Armand Gisinger¹⁷, n'ont cessé d'interrogerles

11

, André Malraux, *Le musée imaginaire*, Gallimard, Folio Essais, 2010, p.160-161

¹² Charles Baudelaire, "Le public moderne et la photographie", *Le Salon de 1859*, publié dans *La Revue française*, Paris, 1859

¹³ Félix Thürlemann, *MehralseinBild. FüreineKunstgeschichte des Hyperimage*, Wilhelm Fink Verlag, München, 2013

¹⁴ Aby Warburg, *L'Atlas Mnemosyne*, avec un essai de Roland Recht. Textes traduits de l'allemand par Sacha Zilberfarb, INHA, Paris, 2012

¹⁵ Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, première version 1935, trad. R.Rochhlitz, *Oeuvres*, III (Gallimard, Paris, 2000), p. 67- 113.

¹⁶ George Didi-Huberman, *L'Album de l'art à l'époque du Musée imaginaire*, Louvre éditions La Chaire du Louvre, Hazan, Paris, 2013

rappports complexes de la photographie à l'œuvre d'art principalement comme une opposition frontale entre œuvre originale et la multiplicité protéiforme de l'œuvre reproductible qu'est l'image. Cet affrontement, né avec le médium lui-même, aura pour mérite de déplacer les hiérarchies esthétiques et d'ébranler le statut de l'œuvre comme création unique.

Si André Malraux s'appuie sur la photo pour dérouler l'histoire de l'art et construire son musée imaginaire, Aby Warburg en utilisant l'image sous toutes ses formes, pour collectionner les traces de la mémoire sociale selon différentes combinaisons, fait moins œuvre d'encyclopédie que de théorie sur la culture en ouvrant un champ vaste qui continue de nous occuper encore aujourd'hui. Ainsi Félix Thürlemann montre à quel point l'image devient une « productrice prolifique d'hyperimages par le jeu auquel se livrent artistes, conservateurs, commissaires d'exposition, historiens de l'art, en arrangeant, recadrant, décadrant, assemblant, superposant des ensembles éphémères d'images qui conduisent à chaque fois à de nouvelles interprétations de l'œuvre et du monde »¹⁸. Le montage d'images devient ainsi une forme spécifique d'un savoir sur le monde.

Walter Benjamin¹⁹ parle du passage de la valeur culturelle de l'œuvre (fresques préhistoriques et art religieux...) à sa valeur culturelle qui oblige à l'extraire de son contexte pour la donner à voir autrement. Il évoque à ce propos le déclin de son aura et la profanisation de l'image dans l'exposition. Ce qui nous conduit à nous interroger sur l'incomplétude du musée et ses enjeux de décontextualisation/recontextualisation par la muséographie et l'exposition.

Cela reviendrait à « refouler les tensions inquiétantes et les contradictions redoutables dont les images sont pétries : une

¹⁷ Armand Gisinger, « After Atlas in Palais », *Le magazine du Palais de Tokyo*, n°19, février 2014, p.197-204

¹⁸ *Ibid.* p.200

¹⁹ Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris Allia, 2012, 94p.

fois en les isolant dans un domaine spécialisé, reclos, académique, une façon de soustraire les œuvres d'art aux processus vivants et de diminuer leurs effets complexes, ce qui revient à couper les images de leur nécessité anthropologique même. Une autrefois en réduisant leur temporalité à un simple chapelet de chefs d'œuvre. Aliéner l'histoire de l'art à un grand concours de beauté » que l'auteur Carl Einstein qualifie de « bureaucratie des émotions »²⁰.

3- Une dépossession hiérarchique : le partage des compétences

Nous approchons ici deux questions essentielles liées à l'exponentielle diffusion des œuvres sur la toile qui modifie en profondeur notre rapport aux images et sans doute les frontières de plus en plus poreuses entre ceux qui les produisent, l'institution, et ceux qui les « consomment », nous : l'accès quasi illimité aux œuvres par l'image ne favorise-t-il pas davantage le partage du processus créatif ? Autrement dit l'accès immatériel et libéré de toutes contraintes liées à l'intégrité des œuvres n'aboutit-il pas à de nouvelles explorations qui placent le visiteur du côté de l'expert ? Cette technologie ne donne-t-elle pas accès aux espaces réservés jusqu'à là au professionnel, chercheur ou conservateur ?

Dans le même temps on peut se demander si la prégnance de cette approche virtuelle de l'œuvre et toutes les formes d'appropriation et de manipulation qu'elle permet à l'utilisateur n'obère pas de nouveaux protocoles d'exposition et de muséographie dans lesquels le conservateur ou le commissaire perdent leur posture d'autorité en dévoilant leurs tâtonnements plus que leurs certitudes, en reconnaissant que le savoir est mouvant plus qu'établi une fois pour toutes ? L'éclatement, la fragmentation des connaissances en circulation sur le net

²⁰ Carl Einstein, « Aphorismes méthodiques », *Documents*, 1929, n°1, cité par George Didi-Huberman, opus.cit., p.17.

n'obligent-ils pas à admettre non seulement l'incomplétude du musée mais aussi l'aspect aléatoire et provisoire de son discours ?

Didi Huberman souligne à ce propos²¹ que lorsque de nouvelles questions surgissent, elles induisent inévitablement de nouvelles formes. « Faire forme » dans ce contexte renverrait à la capacité de rendre sensible, d'incarner ces nouvelles questions sous la forme évolutive de ce qu'il qualifie d'« essai visuel » comme c'est le cas pour l'exposition « Nouvelles histoires de fantômes » présentée actuellement au Palais de Tokyo et qui est la déclinaison d'un projet plus vaste, « Atlas, comment porter le monde sur ses épaules ? » sur laquelle nous reviendrons parce qu'elle marque une rupture sur la présentation des images et fait voler en éclat les statuts et les hiérarchies comme un processus en marche depuis longtemps, qui prend vraiment forme ici.

Lorsque Walter Benjamin décrit le processus et les effets de la reproductibilité technique de l'œuvre d'art par la photo, ses questions et ses observations sont très proches de celles que nous faisons aujourd'hui avec le numérique et les réseaux. Notamment les enjeux d'appropriation, de détournement et d'expertise : « Cela commença quand la presse quotidienne ouvrit ses colonnes aux courriers du lecteur, et on en est arrivés au point qu'aujourd'hui aucun Européen (...) ne sache publier une expérience, une plainte, un reportage ou d'autres choses de ce genre (...). Par là, la distinction entre l'auteur et son public est sur le point de perdre son statut fondamental. Le lecteur est prêt à tout moment à devenir écrivain. »²² Ce qui caractérise alors le comportement progressiste c'est que le plaisir de regarder et d'éprouver se confond immédiatement et profondément avec l'attitude du spécialiste, à même de juger. »²³

²¹ George Didi-Huberman, « Une exposition à l'époque de sa reproductibilité technique », magazine *Le Palais*, 2014, p.192,

²² Walter Benjamin 2002, opus.cit, , p.69

²³ Ibid.

Non seulement aujourd'hui l'autorisation de prendre des photographies dans la plupart des musées permet de témoigner de son expérience de visite sur ses réseaux mais le dialogue informel qui circule invite à donner son point de vue de façon assez décomplexée et beaucoup moins intimidante que d'écrire dans le livre d'or. Au-delà, certains se livreront à des actes modestes de création en réinjectant œuvres et images lors de montages personnels, d'albums, de fonds d'écran. Autant de démarches de détournement et d'appropriation qui font œuvre de création même modeste à partir des œuvres d'art devenues accessibles. Entre sélectionner des sites de musée ou d'artistes en listing de favoris sur son ordinateur et réaliser des montages élaborés, il existe aujourd'hui un panel vertigineux d'appropriations et de créations à des fins scientifiques ou de divertissement, rendu possible par un libre accès aux œuvres longtemps protégées.

Muséomix dans un registre plus formalisé illustre cette nouvelle approche des collections qui n'est plus l'apanage des conservateurs et commissaires d'exposition. Une équipe éphémère de graphistes, programmeurs, passionnés de nouvelles technologies, grands connaisseurs de logiciels, adeptes des réseaux sociaux, hackers, bloggers, prend la main, pendant trois jours, sur une collection et en livre sa propre interprétation en toute autonomie. Un grand jeu en somme pour « remixer » des institutions plusieurs fois centenaires.

En quelques mois, via les réseaux sociaux et leurs contacts dans le monde de la culture, les organisateurs de Museomix, à l'image de Samuel Bausson, webmaster du Muséum de Toulouse et Diane Dubray de l'agence de stratégie culturelle Buzzeum, ont lancé l'appel suivant aux musées : « Êtes-vous prêts à vous confronter aux idées et outils du XXI^e siècle ? ». Une quinzaine d'établissements ont répondu positivement...

Que devient le musée lorsque l'imaginaire déborde ses murs, lorsque le savoir n'est plus établi immuablement par l'expert, le

conservateur, mais est donné à construire individuellement puis collectivement ²⁴?

Certes, le « spectateur émancipé » ²⁵ n'a pas attendu les possibilités que lui offrent les techniques du numérique, mais celles-ci facilitent considérablement le processus d'appropriation personnelle de l'œuvre.

Didi Huberman évoque pour notre période, la libération d'un inconscient visuel qui brasse, retient, évacue, s'approprie l'image. Les techniques d'édition, de publication réservées aux professionnels et qui permettaient d'établir une distinction entre travaux d'amateur et d'artistes, sont aujourd'hui largement accessibles à tous.

L'acte créatif devient un enjeu de connaissance et une source d'intérêt. Il relève d'une nouvelle curiosité des publics qui ont le sentiment d'accéder ainsi plus facilement au sens de l'œuvre en ayant le privilège de partager les étapes mystérieuses et restées longtemps opaques de la création. Ce partage d'expérience relève véritablement d'une politique d'un plus grand accès à la culture. Il vaut dans les deux sens : chacun peut accéder à la valorisation de ses créations en ligne sans passer sous les fourches caudines de l'institution culturelle et l'institution diffuse hors les murs, sur son site, un discours qui tend à défendre et éclairer le travail des artistes qu'elle présente. Les espaces collaboratifs entre particuliers et équipe scientifique de musée se multiplient. On évoque des choix participatifs de programmation ou de co-élaboration, domaine jusque là réservé du conservateur. Et même si ces initiatives restent encore marginales ou parfois anecdotiques, elles procèdent d'un mouvement plus vaste qui va bien dans le sens de la dilatation et du partage des connaissances que l'institution pourra de moins en moins « claquemurer ». Par conséquent, on observe que l'accès aux œuvres est déjà largement divulgué et que l'étape suivante qui s'amorce aujourd'hui est bien l'enjeu

²⁴ Patrice Flichy, *Le sacre de l'amateur*, 2010, Seuil
5 Rancière Jacques, *Le spectateur émancipé*, La Fabrique éditions, 2008

de la connaissance et notamment à travers la révélation du processus créatif.

L'accès aux méandres de l'acte créatif ne saurait bien entendu se résumer à la pratique de navigation sur la toile ni au domaine de l'art. Musiciens, metteurs en scène sont déjà inscrits dans ce mouvement. Le travail de plateau est de plus en plus intégré à la mise en scène elle-même et les musées comme les galeries invitent régulièrement les artistes à créer une œuvre durant un vernissage ou un temps fort.²⁶ Pour autant, nous faisons l'hypothèse que les dynamiques engendrées par les réseaux ont des répercussions sur nos approches de la connaissance et sur notre rapport aux œuvres et ce, même en dehors de la toile. Si le processus artistique semble concerné en premier lieu, les enjeux de restitution le sont également et notamment le médium de l'exposition.

D'une façon générale, aujourd'hui, on parlera de muséologie de rupture voire d'accrochage aléatoire ou de désynchronisation aléatoire. Le Musée d'Ethnologie de Neuchâtel par exemple rend visible dans ses expositions, le cheminement intellectuel du conservateur dans les différentes étapes de conception de l'exposition. Le visiteur est donc invité à mettre ses pas dans ceux du conservateur pour éprouver à son tour les différentes phases de questionnement. Le conservateur se met à nu dans toute sa vulnérabilité scientifique en donnant à voir ses doutes, ses contradictions, la subjectivité de ses choix...²⁷

Si l'on considère que concevoir une exposition constitue bien une forme de création, nous assistons là également au dévoilement du processus créatif. Ainsi l'équipe du Musée d'Ethnographie de Neuchâtel privilégie le questionnement, le dérangement l'intranquillité. Son public doit élaborer son propre chemin dans un méandre de questions ouvertes et parfois élaborer lui-même les réponses. Dans l'exposition « Retour

²⁶ Laurent Goumarre, "Exposer la danse/ chorégrapheur l'exposition", *Artpress*, décembre 2013, n°406, Paris, pp.59-61

²⁷ Marc-Olivier Gonseth, Bernard Knodel, Serge Reubi, *Retour d'Angola*, Neuchâtel, Edt du MEN, 2010, 344p.

d'Angola »²⁸ constituée d'objets africains prélevés lors d'une expédition suisse en 1933, le leitmotiv « il n'est pas à moi » obligeait le visiteur, loin de la délectation du bel objet, à se demander quel sens pouvait avoir un masque de cérémonie rituelle dans une vitrine helvétique. La conception d'un site partagée avec le pays d'origine de ces objets est venue depuis répondre partiellement à cette question en restituant la collection via internet à la communauté qui l'avait produite et en proposant une visite virtuelle de l'exposition.²⁹

Antoine de Galbert annonce pour les 10 ans de la Maison Rouge³⁰, un accrochage aléatoire de sa collection. Là encore, on peut imaginer que l'agencement des œuvres qui fait discours dans l'exposition et lui donne son sens, sera laissé à l'initiative du visiteur qui devra élaborer sa propre analyse et interpréter avec ses connaissances, sa sensibilité et sa subjectivité les œuvres et objets « livrés en vrac ». Il devra alors se mettre à la place du collectionneur pour tenter d'en comprendre la logique, les affinités et sans doute les incohérences.

Didi Huberman et Arno Gisinger, pour « Nouvelles histoires de fantômes » au Palais de Tokyo, évoquent le principe d'une exposition qui ne serait pas une fin en soi mais un processus de monstration dans lequel les images fixes ou animées dialoguent, s'entrechoquent dans un grand puzzle figuratif qui évoque le concept de tragédie occidentale en référence à la planche 42 de l'Atlas de Aby Warburg. Si les œuvres présentées relèvent bien de la sélection des commissaires, leur défilement produit des comparaisons désynchronisées dans les projections des œuvres. Les visiteurs ne seront donc pas toujours confrontés aux mêmes images dans un ordre figé de présentation. Si l'œuvre finie au terme de son itinérance dans différents musées devient de fait un « modus operandi visuel », elle aura été modifiée et enrichie

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Retour d'Angola, MEN, Google art project.
<https://www.google.com/culturalinstitute/asset-viewer/mus%C3%A9-d-ethnographie-de-neuch>

³⁰ Maison Rouge, juin 2014.

au fur et à mesure de ses remontages comme la somme d'un récit d'expériences qu'Arno Gisinger donne à voir à travers ses photos. Non seulement l'exposition devient un processus qu'elle met en abîme et donne à voir, mais ce kaléidoscope conceptuel renvoie bien à la notion d'hyperimage élaborée par Thürlemann³¹ et citée plus haut. Le choix, le montage et la confrontation des images produisent des formes spécifiques de savoir sur le monde. Aucune oeuvre originale ne figure dans l'exposition. Le visiteur n'a accès qu'à leurs reproductions et l'exposition avec plus de 1000 images tient toute entière sur une clef USB. Ainsi la reproductibilité des images devient non plus un outil de répétition et d'unicité du discours mais bien au contraire permet un accrochage à chaque fois différent, perfectible, adaptable. La connaissance est friable et donne la part belle à une intuition raisonnée, une sensibilité ajustable.

L'ensemble des expériences citées ici tendent à montrer que les images comme les oeuvres qui circulent à une rapidité inédite dans l'histoire constitue un jeu de cartes planétaire où chacun peut concevoir son propre mur, son « tapis psychique » dirait Alain Fleischer³², directeur du Studio d'art Le Fresnoy à Roubaix, ou son musée imaginaire. Dans ce jeu dont les règles restent à définir ou pas, on peut supposer que le rapport de chacun aux oeuvres et à la création va continuer d'évoluer et probablement bousculer les figures des cartes. C'est donc moins le rôle et les missions du conservateur ou du commissaire qui sont en jeu que le partage de leur vision du monde.

Bibliographie

ARDENNE (P.), *Un art contextuel*, Flammarion, 2002

³¹*Ibid*

³² Alain Fleischer, « Se pencher sur les images », *Palais*, magazine du Palais de Tokyo, opus.cit., 2014, cit.p 207.

Benjamin (W.) *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Allia edt, 2012

BOURRIAUD (N.), *Esthétique relationnelle*, Les presses du réel, 2008

DAVALLON (J.), *L'exposition à l'œuvre, stratégies de communication et médiation symbolique*, L'Harmattan, 1999

DELLOCHE (B.), *Le musée virtuel, vers une éthique des nouvelles images*, PUF, 2001

Didi-Huberman (G.), *L'album de l'art à l'époque du "Musée imaginaire"*, Louvre éditions, Hazan, 2013

Didi-Huberman (G.), "Nouvelles histoires de fantôme", *Palais 19*, Palais de Tokyo, 2013

DOUEIHI (M), *Pour un humanisme numérique*, Seuil, 2011

CLAIR (J.), *Malaise dans les musées*, Flammarion, 2007

CLAIR (J), *L'artiste et les commissaires*, nouvelle édition, Hachette, 2007

COUCHOT (E.), Norbert Hilaire, *L'art numérique, comment la technologie vient au monde de l'art*, Champs arts, 2009

DOUEIHI (M.), *Pour un humanisme numérique*, Seuil, 2011

Gonseth (M.O), Knodel (B), Reubi (S), *Retour d'Angola*, MEN, 2010

Gonseth (M.O), Hainard (J), Kachr (R), *Le musée cannibale*, MEN, 2002

Gonseth (M.O), Hainard (J), Kaehr (R), *Derrière les images*, MEN, 1998

LEVY (P.), *La machine univers*, La découverte, 2010

MALRAUX (A.), *Le Musée imaginaire*, Gallimard, 2010

DE MEREDIEU (F.), *Arts et nouvelles technologies*, Larousse, 2005

MICHAUD (Y.), *L'art à l'état gazeux*, Stock, 2003

MOULIN (R.), *Le marché de l'art ; Mondialisation et nouvelles technologies*, Flammarion, 2000

POPPER (F.), *Art, action et participation*, Klincksieck, 1980

RANCIERE (J.), *Le partage du sensible*, La Fabrique-éditions, 2000

RANCIERE (J.), *Le spectateur émancipé*, La Fabrique-éditions, 2008

STIEGLER (B.), *De la misère symbolique, 1-L'époque hyperindustrielle*, Galilée, 2004

WELGER-BARBOZA (C.), *Le patrimoine à l'ère du document numérique, du musée virtuel au musée médiathèque*, L'Harmattan, 2001

