Les seuils de l'espace de l'art

Adeline Rispal

1 Deux exemples

1.1 Le seuil du Grand Louvre

Pendant deux ans nous avons travaillé à la refonte des galeries de la Vénus de Milo et du Parthénon au musée du Louvre [1] et, à cette occasion, nous avons été amenés à réfléchir au flux de 12 000 visiteurs qui transitent chaque jour dans cette galerie, la plus visitée après celle de la *Joconde*, et à leur accès au musée.

Lors des nombreuses réunions d'échanges avec tous les services du Louvre et notamment ceux de la surveillance des salles, nous avons souvent reçu, en réponse à nos questions ou commentaires : « Ici, rien n'est comme ailleurs, nous sommes au Louvre ». Cette réflexion mettait en évidence que les visiteurs ont dans ce musée des comportements très particuliers, notamment en termes d'irrespect de la sacro-sainte « mise à distance ». Certains auraient même été jusqu'à monter sur les socles pour se faire prendre en photo avec les sculptures grecques ou romaines. Notre incrédulité nous a valu une certaine animosité de la part des membres du personnel de surveillance, qui considèrent toute exposition comme une source de failles vis-à-vis de la sécurité des collections, et donc toute scénographie comme un danger pour leur champ d'action. Nous nous sommes ainsi mis à tenter de comprendre les mécanismes psychologiques qui amènent à de tels comportements de visite, que l'on ne retrouve pas dans d'autres musées.

Après avoir analysé le parcours des visiteurs, depuis le métro jusqu'aux galeries d'exposition, nous nous sommes rendu compte que la cause de ce sentiment de permissivité que semblent ressentir certains visiteurs au Louvre pourrait être l'absence de seuil. En effet, le passage symbolique de la galerie commerçante du Carrousel du Louvre au musée lui-même – dont la première galerie est également commerçante – se fait de plain pied, en sous-sol, et actuellement au droit des détecteurs de métaux mis en place par le plan Vigipirate. Dès sa conception, le seuil du Louvre était imperceptible, les galeries commerçantes amenant le visiteur jusque sous la pyramide. La pyramide

1. Pour des raisons restées obscures, nous n'avons pu mener à terme ce projet.

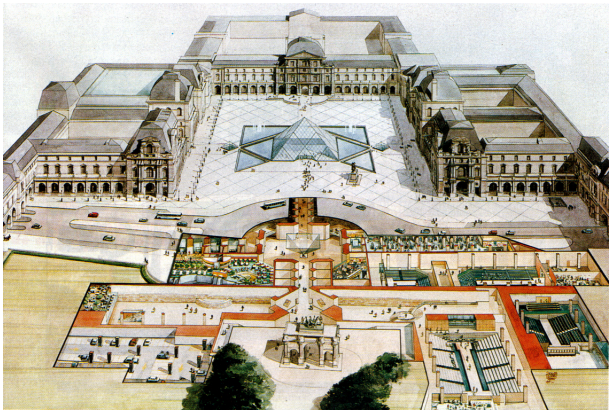


FIGURE 1 – Grand Louvre, architectes I. M. Pei & Michel Macary, 1993

inversée, quant à elle, pendant de celle qui marque l'entrée sur le parvis, n'est là que pour signifier un changement de direction dans la galerie commerçante du Carrousel. Le visiteur se retrouve ensuite sous la pyramide où il est orienté vers les galeries d'exposition par une signalétique efficace, et prend les escalators pour y accéder sans aucun contrôle, lequel ne vient que plus tard dans le parcours à l'étage, probablement pour que les comptoirs de vente restent hors douane.

Tout récemment, et depuis que cet article m'a été commandé, je me suis moi-même surprise montant ces escalators un sandwich à la main, personne ne m'a rien dit. Bien évidemment, je me suis empressée de redescendre pour finir mon sandwich sous la pyramide avant de retourner voir l'exposition.

L'accès par la pyramide est différent mais, là encore, le vrai seuil est un détecteur de métaux tant l'architecture palatiale pénètre l'espace. À vouloir démocratiser l'accès au musée, n'a-t-on pas omis de signifier qu'il n'est pas à priori – mais pour combien de temps encore ? – un espace marchand, et que cette différence est ce qui fait la spécificité des œuvres exposées, conservées ici depuis des générations, et pour les générations futures ?

1.2 Le seuil du Centre Pompidou

Dans sa lettre [2] à Dominique Bozo (1935-1993), directeur du musée national d'Art moderne, l'artiste suisse Rémy Zaugg (1943-2005) a fait part en mai 1986 de ses réserves sur la nouvelle scénographie du musée. Ce lieu est-il l'espace approprié à la perception de l'art ?

> Au musée, le Centre (Pompidou) se met entre l'œuvre et le percevant. Il contrarie la relation réceptive et réflexive du percevant avec l'œuvre. La traversée de la place et du quartier environnant, puis de la halle avec ses stands, ses boutiques etc., et enfin la montée vers les étages supérieurs impressionnent tellement que

2. Rémy ZAUGG, *Herzog et de Meuron, une exposition*, Paris, Les Presses du réel / Centre Georges-Pompidou, 1995, p. 73-81.

> les espaces du musée, dignes, calmes et, en soi, propices à la relation avec l'œuvre, n'ont pas l'effet tranquillisant et revitalisant attendu. Le visiteur arrive à l'œuvre saturé d'impressions préalables [3].

On le comprend par ces deux exemples, la question du seuil est aujourd'hui au cœur d'injonctions contradictoires concernant la relation entre l'espace public et l'espace muséal – ouvert mais protecteur, désacralisé mais néanmoins sacré. Dans l'entreprise de démocratisation de l'accès au musée, n'a-t-on pas oublié que le temps de la perception d'une œuvre originale nécessite un espace approprié et que c'est ce qui fait la spécificité de l'espace muséal ?

À travers quelques exemples de l'histoire des musées et d'autres typologies d'espaces de l'art, et le regard que portent sur ces questions des artistes, des conservateurs et des galeristes, nous allons questionner la notion de seuil dans l'architecture muséale et dans la perception, par les visiteurs, du lieu privilégié de la rencontre de l'homme avec l'œuvre de l'homme.

2 Le seuil du musée à travers l'histoire de l'architecture muséale

Depuis les années 1980, les musées d'art, tout autant que les musées de société, s'interrogent sur leur relation à un public qu'ils souhaitent élargir, non seulement pour assumer pleinement leur mission sociale, culturelle et éducative – en démocratisant l'accès à des pratiques plus diverses –, mais aussi pour répondre aux exigences de plus en plus pressantes des pouvoirs publics pour baisser leurs dotations de fonctionnement.

Une autre pression forte vient de l'industrie culturelle dont le socle de clients se doit de croître pour assurer son développement, et alimenter ses budgets d'investissement et de recherche. Les institutions muséales ont traduit cette nouvelle orientation dans la planification de nouveaux équipements muséaux ouverts sur la ville pour en faciliter l'accès aux plus « éloignés » des publics, renouvelant fondamentalement l'archétype architectural du musée du XIX^e^ siècle. L'accroissement du tourisme international a fait croire au succès de l'entreprise et les musées, transformés en temples du commerce muséal – pour les plus chanceux – ont changé de visage, devenant ainsi le nouvel archétype de tous les autres. Mais la qualité des visites s'est-elle pour autant améliorée ? Les hordes de visiteurs qui se promènent dans les musées retirent-ils un quelconque bénéfice de leur visite et de quelle nature est-il ? Il n'existe pas, à notre connaissance, de résultat d'une recherche scientifique poussée sur la réception physiologique d'une exposition.

Revenons à la notion de seuil dans son acception architecturale. Dans un long article paru en 2000, intitulé « Seuil du musée, deuil de la ville ? », Monique Renault posait la question : « L'espace du musée d'art est-il compatible avec l'espace urbain [4] ? » Elle y définissait le seuil « comme ce qui cristallise les tensions entre ces deux mondes [5] »,

3. Rémy Zaugg (1995), p. 78.
4. Monique Renault, « Seuil du musée, deuil de la ville ? », *La Lettre de l'OCIM*, 2000, p. 15.
5. *Id.*

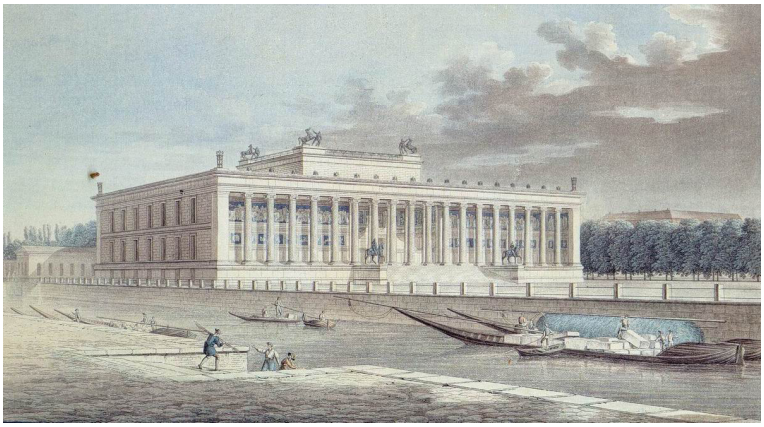


FIGURE 2 – Berlin Altes Museum, architecte Karl Friedrich Schinkel, 1830, gravure Friedrich Alexander Thiele, 1830

l'espace du musée d'art et l'espace urbain, et proposait, pour examiner leur configuration architecturale à travers différentes époques, une typologie fondée sur cette notion afin de mettre en évidence les tendances qui apparaissent à l'aube du XXI^e siècle. Elle distinguait ainsi trois types de seuils : « seuil ascendant », « seuil de plain-pied » et « descente ».

2.1 Le « seuil ascendant [6] »

Le premier est celui du musée-temple des origines où « l'art est mis sur un piédestal [7] », qu'elle illustre à travers l'exemple de l'Altes Museum de Berlin, une architecture néoclassique monumentale qui se distingue de la cité. « Espace de sacralisation de la culture, d'idéalisation et de transcendance de l'art [8] », il se distingue de l'espace de la rue pour signifier une culture de l'élite qui « se démarque du collectif ». « Pour y pénétrer, le visiteur doit gravir un certain nombre de degrés, [...] accomplir une sorte de rite d'accès, de cérémonie du franchissement [9] », qui se manifeste physiquement par l'ascension d'un escalier monumental.

Les musées-palais, le Louvre de Napoléon à Paris ou le Rijksmuseum à Amsterdam manifestent quant à eux, pour Monique Renault, les mêmes traits de la clôture et de la distinction, celles de la « décontextualisation des œuvres ». Il convient de rappeler que cette dernière était déjà opérée dans les nombreuses collections privées, en Italie et en France notamment, dès le XVI^e siècle. Le fait même de collectionner est décontextualisation de l'œuvre. L'ouverture progressive des collections privées au public, tout d'abord temporaire dans les cloîtres et les églises des monastères, ou encore dans les salons très prisés du Louvre, véritable friche artistique au XVIII^e siècle, puis, de manière plus permanente, dans les palais rendus publics après la Révolution, a façonné le modèle muséal du XIX^e siècle européen. Le visiteur y était invité à s'extraire du

6. *Id.*
7. *Id.*
8. *Ibid.*, p. 16.
9. *Ibid.*, p. 15.



Figure 3 – MOMA, New York, architecte Yoshio Taniguchi, 2004

quotidien, à se rencontrer et rencontrer l'Autre dans le temps et dans l'espace par une expérience sensible et esthétique avant tout, l'histoire de l'art étant en train de se constituer comme discipline scientifique.

Là, on touche à un autre seuil, mental celui-là, celui dont le franchissement suppose oubli de soi, disponibilité à la rencontre. « Il est proprement déréalisation, nécessaire au visiteur pour pénétrer dans le cheminement abstrait de la création, celui que vit l'artiste lorsqu'il se retranche dans l'espace intérieur de son atelier [10]. »

2.2 Deuxième type de seuil : « Le seuil de plain-pied [11] »

Toujours selon Monique Renault, les musées du XX^e siècle vont chercher à transformer la relation entre l'espace muséal et la ville ou la nature. Les exemples ne manquent pas, du Centre Pompidou à Paris au musée d'Art moderne Louisiana à Humlebaek (Danemark) ou au MOMA de New York. Le visiteur est convié à un déplacement horizontal entre la ville et les espaces d'accueil à travers des halls dont l'architecture est de plus en plus transparente. L'objectif est clair : désacraliser les musées en les ouvrant sur la ville pour attirer le plus grand nombre. L'atmosphère urbaine envahit ces halls dont le traitement s'approche de plus en plus de celui des gares, dans la recherche d'efficacité des flux et de diversité des services offerts au public. Le visiteur ne passe plus de « sas de déréalisation de soi », la « dynamique sociale du musée se fait spectacle » [12]. L'ascenseur qui emmène les visiteurs vers les galeries en étage annihile le franchissement physique et mental : le déplacement vertical devient, lui aussi, un spectacle, parle de mouvement, donc de modernité. Mais cette nouvelle affluence dans les musées ne vient-elle pas perturber les conditions de la perception des œuvres ?

10. *Ibid.*, p. 20.
11. *Ibid.*, p. 17.
12. *Id.*



Figure 4 – Centre Pompidou, Paris, architectes Richard Rogers & Renzo Piano, 1977

C'est ce que ressent très fortement Remy Zaugg, comme nous l'avons vu plus haut, et qu'il exprime dans sa lettre à Dominique Bozo [13]. Constatant que malgré la qualité du nouvel aménagement du musée d'Art moderne par Gae Aulenti, le centre Pompidou, de par sa relation avec la ville, échoue à être un musée, il ajoute : « Que je veuille aller à l'œuvre ou que je sois face à elle, le phénomène Centre Georges Pompidou est présent en moi, il s'immisce entre l'œuvre et moi. Mon existence et l'existence de l'œuvre ayant peine à s'imposer, le dialogue perceptif reste, sinon un leurre, du moins problématique [14]. »

2.3 Troisième type de seuil : « Descente [15] »

Revenons à l'article de Monique Renault qui achève son panorama des mutations muséales dans leur relation à la ville par le concept de « descente ». Selon elle, il s'agirait d'une nouvelle dynamique du seuil que l'on trouve, il est vrai, dans le Grand Louvre et ses entrées par la pyramide et la galerie du Caroussel, ou encore au musée royal d'Art moderne de Bruxelles qu'elle cite parmi d'autres. Elle croit y déceler une manifestation de plus de la politique de démocratisation des musées : « Invitations aussi subtiles qu'efficaces à se laisser glisser, le plain-pied et la descente ne présupposent pas le même désir chez le citadin, la même détermination que la montée [16]. »

Achevant sa démonstration, Monique Renault se demande si ce mouvement tend à dévaloriser le patrimoine exposé ou à surévaluer l'espace public par rapport aux productions artistiques.

3 Le seuil du musée à l'heure de l'industrialisation culturelle

Si le parvis du Centre Pompidou ouvert en 1977 est un exemple marquant et réussi de cette posture urbaine, il s'avère néanmoins que, dans la plupart des cas, ces musées ont été confrontés au besoin d'améliorer la qualité de l'accueil des publics et de répondre aux nouveaux usages du musée. Ils n'ont pu trouver d'autre solution fonctionnelle que de créer des extensions en sous-sol des monuments historiques qui les abritaient. Il

13. *Cf.* note 2.
14. Rémy Zaugg (1995), p. 79.
15. *Id.*
16. *Id.*



FIGURE 5 – Musée d'Orsay : restructuration des espaces d'accueil, Repérages architectes, Adeline Rispal, 2004

est par ailleurs rare que les galeries d'exposition soient elles-mêmes situées en sous-sol et on doit plutôt constater que l'utilisation de ces derniers à des fins d'accueil au sens le plus large a eu pour objectif de préserver les espaces nobles d'exposition dans les étages des monuments. Cette règle n'a pas échappé aux architectures plus récentes qui ont compris que tant l'homme que l'art ont besoin de lumière du jour et du mouvement de ses infinies variations. Ils ont salutairement fait échouer la tendance « boîte noire », rêve des ayatollahs de la conservation préventive naissante à la fin du siècle dernier.

Ce sont donc bien l'efficacité fonctionnelle (et notamment la gestion des flux) et son corollaire l'efficacité économique passant, entre autres, par l'optimisation des ressources humaines, qui ont guidé les schémas d'organisation des musées au tournant du siècle.

3.1 Le seuil sécuritaire

Six années d'études et de lourds travaux (1998-2004) ont été nécessaires au musée d'Orsay pour adapter le projet muséal d'origine à ces nouveaux besoins, moins de vingt ans après son ouverture en 1986 [17]. Le projet de regroupement des accès aux galeries permanentes et temporaires sous la marquise du musée risquait d'engendrer de lourdes conséquences en termes de flux. En tant qu'architectes en charge du projet, nous avons proposé de dissocier l'accès des groupes et de les faire descendre depuis l'extérieur directement en sous-sol où l'espace abondait, pour y installer tous les services nécessaires, de plain-pied avec le niveau le plus bas de la nef centrale du musée donc des galeries permanentes. Nous avons travaillé en partenariat avec des spécialistes des flux et des comportements dans l'univers muséal [18]. Il fallait également se préoccuper du personnel devant s'installer sous la marquise, auparavant sas (seuil) avec l'extérieur. C'est ainsi que les grandes portes à tambour ont été préconisées. Les

17. Aggy LEROLLE, « Entretien avec Adeline Rispal, architecte de l'agence Repérages », *48/14. La revue du musée d'Orsay*, n° 11, automne 2000, p. 91-95.

18. ATN, Philippe Casanova.



FIGURE 6 – Musée d'Histoire d'Anvers, architectes Neutelings Riedijk, 2011

plans Vigipirate à répétition nous ont également obligés à intégrer les équipements de sûreté dans les espaces de manière permanente donnant à la marquise l'aspect d'un hall aéroportuaire. On peut dire aujourd'hui que le terrorisme a depuis longtemps eu raison de l'ouverture des musées sur la cité, créant un nouveau type de seuil entre espace public à risque et espace public sécurisé. La marquise a rouvert au public en 2004 : nous en sommes plus que jamais là, douze ans plus tard.

3.2 Le seuil des galeries d'exposition

Le seuil symbolique du musée s'est ainsi déplacé. Comme dans les aéroports, il marque le passage entre espace gratuit et espace payant – espace « hors douane » et espace « sous douane » sont les termes utilisés dans les musées. La métaphore du voyage, utilisée de longue date dans le cas du musée, est pertinente tant est privilégié ce moment où, dans un aéroport, on coupe les ponts avec l'activité de plus en plus stressante de nos sociétés hyper connectées. On se sent tout d'un coup protégé et disponible. Le parcours vers les salles d'exposition devient très important car c'est lui qui va marquer le changement d'univers entre le collectif urbain contemporain et le collectif symbolique universel. Ce parcours prend à nouveau des formes diverses.

Du célèbre escalator du Centre Pompidou, devenu sous douane en 1985 après les travaux de réaménagement, au plus récent musée d'Histoire d'Anvers [19] ou à la toute nouvelle Fondation Vuitton à Paris, le visiteur expérimente un déplacement ascensionnel dans un paysage urbain qui, progressivement, l'invite à se détacher de l'activité de la ville pour en découvrir le cadre intemporel, celui du grand site. La perception de la ville est mise en scène par l'architecture qui emprunte aux techniques cinématographiques le travelling et le cadrage. Le visiteur redécouvre sa propre ville sous un autre angle ou découvre celle qu'il visite sous un angle exceptionnel et photogénique avant de pénétrer dans les salles d'exposition. Le musée peut même aller jusqu'à faire entrer la ville dans sa collection d'art visuel, les cartes postales de vues caractéristiques rejoi-

19. http ://www.mas.be/fr/



FIGURE 7 – MUCEM, architecte Rudy Ricciotti, scénographie Studio Adeline Rispal, 2013

gnant celles des œuvres d'art exposées. D'autres musées comme les célèbres Fondation Maeght en France, musée d'Art moderne Louisiana [20] au Danemark ou musée Insel Hombroich [21] en Allemagne se glissent humblement dans un paysage naturel pour déconnecter le visiteur et favoriser ainsi sa disponibilité à la rencontre avec lui-même et donc avec les œuvres.

Car, depuis l'origine de l'ouverture des collections au public, les conservateurs des musées recherchent toujours à atteindre le même objectif, à savoir la rencontre sensible avec les œuvres.

3.3 La scénographie comme seuil

L'ouverture des musées sur la cité et à un public international toujours plus nombreux s'est structurée à partir de nouvelles politiques culturelles ambitieuses visant à créer du lien entre les préoccupations des visiteurs et les collections, en modifiant progressivement l'accrochage purement encyclopédique du XIX^{e} siècle pour favoriser des présentations thématiques ou à thèse. C'est ainsi que le programme scientifique, fondé sur de nouvelles approches de l'histoire de l'art, a pris le pas sur le simple accrochage des collections, entrainant une complexification de la fabrique de l'exposition. Les regroupements signifiants d'œuvres et les textes devaient décrire le cheminement intellectuel du commissaire dans lequel le visiteur était invité à pénétrer docilement sous peine de passer à côté de l'exposition. L'œuvre n'était plus le centre de l'exposition, mais le concept scientifique lui-même.

En fait de démocratisation de l'accès à la culture, on a rendu l'exposition de plus en plus intelligente, au sens d'*inter-ligere*, relier les savoirs aux œuvres. Les textes et les cartels sont devenus les guides muets du visiteur. La *muséographie*, issue d'une longue tradition dans les institutions muséales mais aussi fille de l'exposition commerciale depuis les expositions internationales et universelles, s'est vue augmentée des tech-

20. https ://en.louisiana.dk/louisiana-architecture.
21. http ://www.inselhombroich.de/museum-insel-hombroich/architektur/

niques éphémères et plus spectaculaires du théâtre. Elle porte aujourd'hui le nom de l'acte d'écriture de l'exposition muséale, sa *graphie*. Quant à l'écriture spatiale, symbolique, sensible, non verbale, elle a été renommée, en France, *scénographie*. Ces deux approches complémentaires de la médiation intellectuelle et de la médiation sensible que sont la muséographie et la scénographie ont été appelées à se développer conjointement et ont été rejointes, du côté de la scénographie, par d'autres disciplines comme le graphisme, la signalétique, l'éclairage, l'audiovisuel et le multimédia, le son... La scénographie s'est vue attribuer la lourde tâche de créer le lieu de la rencontre entre les visiteurs dans leur diversité et la thèse scientifique du commissaire, par un langage d'essence non verbale qu'il convient d'articuler avec le langage non verbal lui aussi de l'architecture, et avec le langage verbal de la médiation écrite dans l'exposition. On lui a demandé la plus grande discrétion afin qu'elle ne concurrence pas les œuvres.

Avec la montée des réseaux sociaux dont le succès est orchestré par l'industrie numérique à partir de l'effet « waouh » qui fait partager l'enthousiasme avec ses « amis », la scénographie subit, aujourd'hui plus encore, l'injonction contradictoire de ses commanditaires : produire un effet spectaculaire pour toucher les visiteurs en tous genres, tout en restant discrète, voire *invisible*[22], au moins pour les journalistes. Le résultat est une réussite : la presse ne dit mot du médium exposition, dans lequel la scénographie joue un rôle majeur, tant le contenu intellectuel seul est privilégié. C'est pourtant la scénographie qui accueille les visiteurs dans leur diversité, c'est elle que leurs cerveaux décodent en premier, s'agissant d'un espace sensible à découvrir avant d'être un espace intellectuel. C'est la scénographie qui, en donnant du sens au parcours, permet le mouvement signifiant des visiteurs dans l'espace et organise l'implantation des œuvres en exprimant le projet scientifique.

Ainsi, la scénographie ne serait-elle pas devenue, elle aussi, un seuil, celui de la rencontre entre l'homme et l'œuvre de l'homme ? La scénographie qui, prenant les visiteurs par la main, les prépare, les incite à cette rencontre sensible avec les œuvres, leur permet ensuite d'accéder aux savoirs s'ils le souhaitent. Celle qui laisse chacun d'entre eux libre de ses envies, de ses choix, de ses errements, de la définition de son parcours personnel dans l'exposition et non pas celle qui le contraint à parcourir à la lettre, si tant est que ce soit possible, le strict cheminement intellectuel du commissaire. Cette scénographie-là qui met le visiteur au centre de l'exposition est *seuil* à l'évidence. Un seuil qui invite le visiteur à ressentir s'il est touché ou non par les œuvres, à choisir de lire avant ou après les commentaires, de passer vite ou lentement dans l'exposition, de passer un moment convivial ou de se concentrer sur la thèse détaillée de l'exposition.

Par extension, on pourrait dire que toute médiation, qu'elle soit sensible ou intellectuelle est *seuil* : un guide qui ouvre l'esprit des visiteurs par sa générosité ou son talent, un texte, un documentaire, un environnement sonore adapté, y compris les œuvres elles-mêmes qui sont des médiateurs entre le visiteur et l'invisible.



Figure 8 – Fillettes au musée d'Orsay

4 Le seuil de soi

Rémy Zaugg nous rappelle que chaque visiteur perçoit une exposition différente, ressent les œuvres différemment, se nourrit différemment de l'expérience de la visite :

> La perception est en effet l'acte et le résultat de l'acte qui consiste à saisir par les sens et par l'esprit ; la perception mobilise tous les sens associés entre eux et accouplés au cerveau ou à l'esprit, lequel, comme les sens, est intégré à la globalité humaine délirante, raisonnante et sensible. La perception met en jeu l'homme dans son intégralité. La perception est l'expression humaine même [23].

Le psychiatre et docteur en psychologie Serge Tisseron, quant à lui, nous éclaire sur notre rapport aux objets :

> La vie psychique est une succession de symbolisations des expériences du monde et d'échecs partiels de ces symbolisations. Par cette activité psychique ininterrompue, l'être humain construit en même temps sa vie intérieure et les liens qui l'unissent aux personnes et aux objets. Autrement dit, les objets n'ont le pouvoir d'être des médiateurs entre le monde et le sujet, et entre les sujets entre eux, que parce qu'ils sont des médiateurs de soi à soi et réciproquement [24].

22. *Cf.* le blogue http ://www.invisibl.eu, fondé en 2013 pour donner la parole à ceux qui souhaitent écrire sur les enjeux de la scénographie.
23. Rémy Zaugg (1995), p. 10.
24. Serge Tisseron (2016), pp. X-XI.

On se cherche soi-même dans une exposition. « Nous sommes avant tout narcissiques », dit le biologiste Henri Laborit [25]. Tout comme dans les autres situations de rencontres (sociales, littéraires, cinématographiques), nous y recherchons ce qui va résonner en nous. Faire confiance à nos émotions est à la base de l'estime de soi, car celles-ci nous renseignent sur le monde qui nous entoure, nous permettant ainsi de nous y adapter. Elles nous aident à capitaliser nos expériences, à les mémoriser et ainsi à apprendre et à imaginer. Retrouver le chemin de ses émotions à travers les productions humaines est non seulement un plaisir mais un apprentissage vital. Le chercheur dans les sciences de l'éducation André Giordan [26] nous explique comment les mécanismes de l'estime de soi devraient être enseignés dès l'école :

> L'estime de soi qui prend appui sur une confiance en soi est une qualité de base pour toute personne. Elle correspond à la valeur que chacun s'accorde, à partir de la conscience de ses ressources et de ses manques, de sa capacité à surmonter les obstacles, à rectifier ses erreurs et à trouver des solutions pour agir. C'est un potentiel personnel qui se construit où l'école pourrait avoir un rôle fondamental à jouer. L'acquisition de l'estime de soi met en jeu des dimensions affectives, cognitives et relationnelles. Le jeune prend ainsi progressivement conscience de sa capacité à se mobiliser pour s'engager dans ce risque d'apprendre et pour devenir un élève capable d'apprendre parmi les autres [27].

Mais ce n'est pas ce que l'on y apprend. L'éducation à la française n'a toujours pas intégré les valeurs de l'écoute, de l'empathie, du partage, de la collaboration comme outils de base de l'éducation, ceux-là mêmes dont notre cerveau se sert instinctivement pour apprendre et comprendre son environnement. Notre système éducatif continue à enseigner de manière frontale en niant des décennies d'avancées des sciences de l'éducation, et aujourd'hui des neurosciences. L'école française classe, donc déclasse. Elle déconstruit la confiance en soi innée de l'enfant et, ce faisant, elle réduit sa faculté d'apprendre, de se construire en être pensant et autonome, de s'éduquer quel que soit son environnement familial et social pour être capable de se projeter dans le futur et donc de le créer. L'élitisme de notre système éducatif et social se retourne aujourd'hui contre le pays qui ne sait plus affronter les défis contemporains.

Depuis que les musées se sont dotés de politiques des publics, portés par les travaux de Bourdieu et tant d'autres chercheurs, ils ont tenté de palier l'absence d'éducation artistique au sein de l'école en organisant l'accès des musées aux jeunes générations (groupes scolaires, jeunes, familles). Ils se retrouvent aujourd'hui devant l'obligation d'éduquer tout court certains de leurs visiteurs et d'atteindre les publics les plus « éloignés », et leurs efforts sont très louables en ce sens. On constate malgré tout que l'innovation dans les propositions muséales des grandes institutions, qui ont le pouvoir de faire bouger les choses, reste timide en dépit des moyens considérables dont ils disposent. Les investissements massifs dans les outils numériques ont, eux

25. « Rencontre avec Henri Laborit (1) », interview dans l'émission canadienne Rencontre 3 :12 – 2011, en ligne : https ://www.youtube.com/watch ?v=HFoiBWUXvYQ.

26. http ://andregiordan.com/agprofil/quiest.html.

27. André Giordan, « L'éducation de la… personne, à introduire dans les programmes scolaires », *Educavox. Le média des acteurs de l'École*, 11/11/2016 : http ://www.educavox.fr/accueil/debats/l-education-de-la-personne-a-introduire-dans-les-programmes-scolaires.

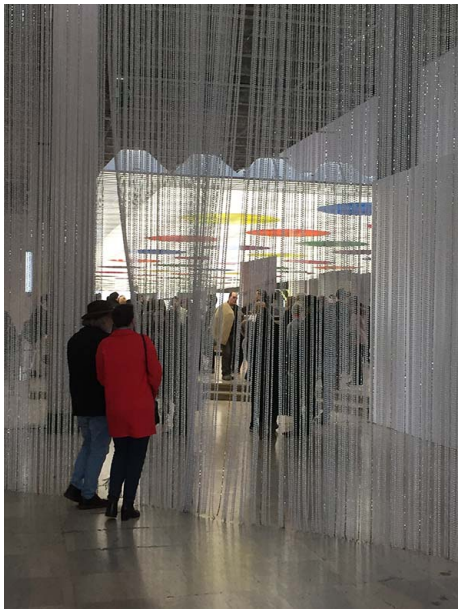


FIGURE 9 – Exposition Sehgal, Félix González-Torres, Palais de Tokyo, Paris, 2016

aussi, pour but de déplacer le seuil du musée au domicile des visiteurs ou dans leur main. Mais quelle est la nature de cette *rencontre* ?

Seuls des musées dirigés par quelques rares personnalités visionnaires et volontaristes s'aventurent dans l'exploration des enjeux de l'exposition. Pour ne citer qu'un exemple très récent, le Palais de Tokyo à Paris expose non pas des œuvres mais des *situations* de rencontres rendues possibles par l'artiste anglo-allemand Tino Sehgal [28] qui met en relation des performeurs et le public, nous ramenant par ce concept original à la fonction première de l'exposition qui est la *rencontre*. Il est significatif que le seuil de l'exposition soit le rideau de perles de l'artiste cubain Félix González Torres, que les visiteurs doivent traverser pour entrer dans l'exposition. Seuil qui semble nous rappeler que c'est l'objet même de l'œuvre d'art que d'être un *médium* de la mémoire collective, donc un *médiateur* entre les humains, et entre soi et soi.

Autre exemple, à l'opposé en termes de moyens, une micro-initiative qui en dit long sur la puissance des volontés individuelles pour déplacer les seuils de l'art : la galerie associative *Un lieu, une œuvre* à Ménerbes dans le Lubéron expose une œuvre par mois, créée pour son espace cubique d'environ trois mètres de côté et dans lequel on ne pénètre pas. Le passant voit l'œuvre de la rue par la porte vitrée, 7 jours sur 7 et 24 heures sur 24. Un cartel décrit la démarche de l'artiste dans le langage le plus accessible à tous. La galeriste met comme condition aux artistes, dont certains sont en résidence à la maison Dora Maar [29], qu'ils présentent leur travail aux élèves de l'école du village. « Qu'est-ce qui fait art, si ce n'est la rencontre d'un lieu unique, en

28. http ://palaisdetokyo.com/fr/evenement/tino-sehgal.
29. Maison Dora-Maar : https ://www.mfah.org/fellowships/doramaarhouse/residence/



Figure 10 – Galerie *Un lieu, une œuvre*, Ménerbes

un moment unique, avec la chance d'un regard, sur un coin de trottoir où l'aléatoire a sa part [30] ? »

Les initiatives du monde associatif peinent à se faire entendre dans le brouhaha médiatico-culturel et c'est pourtant là que se tente, s'expérimente, avec de très faibles moyens et l'énergie de « combattants » qui pensent un futur, l'impossible tâche de panser les plaies causées par nos sociétés devenues inhumaines. De nombreux groupes d'action artistique comme Les Allumeurs [31] à Aubervilliers déplacent le seuil de l'art vers des « groupes de femmes primo-arrivantes, des jeunes de quartiers en difficulté, des écoles de la seconde chance, des villages d'insertion, des campements rom [32] »..., vers des êtres humains délaissés auxquels ils tentent de redonner accès à leur estime de soi par des pratiques artistiques collaboratives au sein d'ateliers.

30. Mireille Cartet, directrice de la galerie : http ://unlieuuneoeuvre.artbook.me/
31. Association Les Allumeurs : https ://www.facebook.com/Les-Allumeurs-502250809878041/
32. *Id.*

5 Le(s) seuil(s)

Le musée est, dès sa fondation, un dispositif complexe à la fois politique (il définit la place de la culture dans la société), urbain (il affirme son rôle dans la ville), social (il distingue les visiteurs) et esthétique (il cadre le regard). Son but est de créer les conditions idéales, variables selon les époques et les publics, pour que les visiteurs regardent, ressentent et rencontrent les œuvres de l'homme afin de se construire et de construire leur rapport au monde. Mais force est de constater que le *seuil* des musées reste infranchissable pour la plupart d'entre nous.

En questionnant la notion de *seuil* dans l'architecture muséale et dans la perception, par les visiteurs, du lieu privilégié de la rencontre de l'homme avec l'œuvre de l'homme, nous avons analysé comment la notion de seuil physique s'était déplacée dans le musée, dans la ville, dans la société et se déplace encore dans l'espace numérique. Mais le vrai seuil de l'accès à l'art, quelle que soit son essence visible ou invisible, n'est-il pas celui que nous impose notre environnement social et notre rapport au monde ? Comme pour les autres seuils, nous ne sommes pas égaux devant son *franchissement*. L'éducation à la vie ne consiste-telle pas à apprendre à le déplacer nous-mêmes ?



Figure 11 – Les Allumeurs, Aubervilliers