

**Un autre regard sur le sens du musée à partir d'une lecture  
phénoménologique-herméneutique de la rencontre de visiteurs avec des  
œuvres d'art antiques.**

par  
Anne-Laure Bourdaleix-Manin

Programme de Sciences Humaines Appliquées  
Faculté des Études Supérieures de l'Université de Montréal  
et  
Programme de Muséologie, Sciences et Société  
Museum National d'Histoire Naturelle de Paris

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de Philosophae Doctor (Ph.D.)  
en sciences humaines  
option muséologie  
et au  
Museum National d'Histoire Naturelle de Paris  
en vue de l'obtention du grade de Docteur en muséologie

Mars, 2006



© Bourdaleix-Manin, 2006

AC

20

U54

2006

V.008

## AVIS

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

## NOTICE

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal  
Faculté des études supérieures  
et  
Museum National d'Histoire Naturelle de Paris

Cette thèse intitulée :

**Un autre regard sur le sens du musée à partir d'une lecture  
phénoménologique-herméneutique de la rencontre de visiteurs avec des  
œuvres d'art antiques.**

Présentée et soutenue à l'Université de Montréal par :

Anne-Laure Bourdaleix-Manin

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

Président-rapporteur et membre du jury, Claude Lessard, Professeur, Sciences Humaines Appliquées, Université de Montréal

Directrice de recherche (Université de Montréal), Louise Iseult Paradis, Professeure, Anthropologie et Muséologie, Université de Montréal

Codirecteur (Université du Québec à Montréal), Christian Thiboutot, Professeur, Psychologie, Université du Québec à Montréal

Directeur de recherche (Museum National d'Histoire Naturelle de Paris), Michel Van Praët, Professeur, Muséologie, Museum National d'Histoire Naturelle de Paris

Examineur externe, Bernd Jager, professeur, Psychologie, Université du Québec à Montréal

Examineur externe, Bruno Péquignot, Professeur, Sociologie, Université Paris V.

Représentant du doyen de la FES, Élise Dubuc, Professeure, Histoire de l'art et Muséologie, Université de Montréal

## Résumé

Le musée de Beaux-Arts est un de ces lieux dans nos sociétés occidentales contemporaines qui doit vivre avec les contraintes liées à l'évolution de la société, le transformant notamment en industrie de loisir, tout en conservant une image élitiste sclérosante. Les questions principales qui se posent autour de sa présence dans notre environnement quotidien relèvent de la richesse et de l'accroissement de ses collections, de son ouverture à la communauté en général, de son aspect éducatif, et de sa rentabilité en tant qu'industrie de loisirs. Le musée est ainsi soumis à des questionnements qui, de notre point de vue, le font s'éloigner quelque peu de sa réelle, pertinente et historique présence parmi nous. Cette thèse explore par un autre chemin ce que recouvre le musée non pas en tant qu'institution mais que phénomène, qui conduit à une expérience hors de la quotidienneté. Nous nous référons en effet à la phénoménologie herméneutique afin d'examiner le point de vue de visiteurs, étudié dans le cadre d'une recherche qualitative exploratoire caractérisée par une interprétation compréhensive. Cette démarche peu usitée en recherche muséologique, s'inscrit dans un courant de la nouvelle muséologie qui définit cette dernière davantage comme une philosophie du muséal que comme la science du musée, et nous conduit à préciser et à valoriser le sens du «phénomène musée», tant par l'esprit du lieu que par la possibilité de rencontre avec les œuvres d'art qu'il expose. Cette thèse approfondit et renouvelle non seulement les connaissances sur la richesse et la complexité de la rencontre avec des œuvres d'art dans le contexte muséal, mais aussi le sens que revêt un musée de Beaux-Arts, en précisant notamment son rôle fondamental dans nos sociétés.

**Mots-clés :** muséologie, nouvelle muséologie, musée de Beaux-Arts, rencontre avec l'œuvre d'art, esprit du lieu, phénoménologie-herméneutique, philosophie du muséal, recherche exploratoire, qualitative, interprétation compréhensive.

## Abstract

*A new perspective on the meaning of the museum, from a phenomenologic-hermeneutics reading of the encounter of visitors with ancient works of art.*

The Museum of Fine Arts has a place within current Western society, which entails constraints imposed by the evolution of society, transforming it particularly into an industry of leisures. The principal questions posed by its presence in our daily environment are about the growth and richness of the collections, its accessibility to the community, its educational value and its profitability in the leisure industry. In this way, the Museum is subject to questioning which, from our point of view, somewhat establishes a distance from its real, valid and historical presence among us. This thesis explores, through another path, what the museum represents, not as an institution, but as a phenomenon, which leads to an experience out of the ordinary. We will refer to phenomenology and hermeneutics and to the perspective of *new museology*, which defines museology more than a *philosophy of the museal* than the museum's science, to examine the points of view of visitors, studied within the framework of a qualitative exploratory research characterized by comprehensive interpretation. This leads us to specify and enhance the value of the museum phenomenon, as much through the spirit of the place itself as with the encounter with exhibited art works. This dissertation deepens and renews not only the knowledge and complexity of the encounter with art in the museum context, but also the meaning of a Fine Arts Museum, by specifying its fundamental role in our societies.

Key words : museology, *new museology*, Fine Arts Museum, encounter with the work of art, spirit of the place, phenomenology, hermeneutics, *philosophy of the museal*, exploratory and qualitative research, comprehensive interpretation.

## Table des matières

<i>Résumé</i> .....	<i>iii</i>
<i>Abstract</i> .....	<i>iv</i>
<i>Remerciements</i> .....	<i>xvi</i>
<i>Avant-propos</i> .....	<i>1</i>
<b><i>Chapitre 1. La problématique ou comment re-penser le musée d'art à la lumière de la rencontre du visiteur avec l'œuvre d'art</i></b> .....	<b><i>12</i></b>
<b><i>1.1 Le contexte</i></b> .....	<b><i>12</i></b>
1.1.1.1 Brève histoire du musée et naissance du musée d'art .....	14
1.1.1.2 L'idéal de démocratisation .....	18
1.1.1.3 Apprendre à « voir »?.....	20
1.1.2 L'intérêt pour le visiteur de musée d'art ou comment connaît-on le public.....	21
1.1.2.1 L'évaluation et la fréquentation : deux notions au cœur des études sur les publics des expositions et des musées .....	21
1.1.2.2 La montée du marketing.....	30
1.1.2.3 Une approche philosophique et littéraire du visiteur de musée.....	34
<b><i>1.2 Pertinence de cette recherche</i></b> .....	<b><i>38</i></b>
1.2.1 Un nouveau regard attendu .....	39
1.2.1.1 Une recherche attendue .....	39
1.2.1.2 Une inspiration phénoménologique .....	41
<b><i>1.3 Objectifs de la recherche</i></b> .....	<b><i>41</i></b>
1.3.1 Objectifs principaux poursuivis .....	42
1.3.1.1 Comprendre et décrire la rencontre entre le sujet visiteur et l'oeuvre d'art .....	42
1.3.1.2 Redéfinir le Musée d'art.....	42
1.3.1.3 Montrer la pertinence de la recherche qualitative dans le monde des musées .....	43
1.3.2 Objectifs spécifiques par rapport à la muséologie .....	43
<b><i>Chapitre 2. Le cadre théorique: L'expérience muséale ou le phénomène de la rencontre avec l'œuvre d'art au musée : une venue à soi du visible</i></b> .....	<b><i>45</i></b>

<b>2.1 Qu'entendons-nous par phénoménologie.....</b>	<b>46</b>
2.1.1 L'humain est à comprendre .....	46
2.1.2 Phénoménologie de l'existence.....	49
2.1.2.1 Heidegger et la phénoménologie existentielle.....	50
2.1.2.2 Merleau-Ponty et la phénoménologie existentielle .....	51
2.1.3 Phénoménologie et herméneutique .....	52
2.1.3.1 Définition générale.....	52
2.1.3.2 Heidegger et la compréhension .....	53
2.1.3.3 Gadamer et l'herméneutique .....	55
2.1.4 Phénoménologie-herméneutique et art.....	57
<b>2.2 Une lecture phénoménologique de l'œuvre d'art .....</b>	<b>59</b>
2.2.1 Le sens de l'œuvre d'art : temps et existence .....	59
2.2.1.1 Art et Œuvre.....	59
2.2.1.2 Œuvre d'art et altérité.....	60
2.2.2 La question du goût (jugement de valeur et esthétique) et l'émotion comme source de signification .....	62
2.2.3 L'oeuvre au musée.....	65
<b>2.3 Une lecture phénoménologique du Musée d'art.....</b>	<b>72</b>
2.3.1 Le musée comme lieu de rupture .....	72
2.3.2 Le musée et la fête .....	74
2.3.2.1 Le musée et la métaphore du seuil .....	74
2.3.2.2 L'expérience muséale et la quotidienneté .....	76
<b><i>Chapitre 3. Le cadre méthodologique.....</i></b>	<b>79</b>
<b>3.1 La nature de la recherche : une recherche qualitative et exploratoire .....</b>	<b>79</b>
<b>3.2 L'approche et la stratégie de recherche .....</b>	<b>83</b>
<b>3.3 La méthode phénoménologique appliquée : origine, limites et application.....</b>	<b>84</b>
3.3.1 L'origine d'une méthode appliquée ou l'adaptation scientifique de la méthode phénoménologique de Husserl .....	84
3.3.2 Les caractéristiques de l'approche phénoménologique scientifique appliquée de Giorgi.....	86
3.3.3 Description de la méthode phénoménologique d'analyse de données de Giorgi.....	88



3.3.4 Les limites de la méthode phénoménologique de Giorgi et précision sur l'application de notre recherche.....	91
3.3.4.1 Les limites.....	91
3.3.4.2 L'interprétation compréhensive.....	93
3.3.5 La place du chercheur.....	94
<b>3.4 Description de la méthode utilisée.....</b>	<b>96</b>
3.4.1 Une recherche exploratoire et qualitative.....	96
3.4.2 Lieux et Oeuvres.....	97
3.4.2.1 Les lieux.....	97
3.4.2.2 Les oeuvres.....	99
3.4.3 Les Participants.....	100
3.4.3.1 Le nombre.....	101
3.4.3.2 Le recrutement des participants.....	102
3.4.4 Le déroulement de la visite.....	104
3.4.5 Les entrevues.....	106
3.4.5.1 Définition de l'entrevue de recherche.....	106
3.4.5.2 Les outils utilisés.....	108
3.4.5.3 La durée de l'entrevue.....	110
<b>3.5 Stratégie d'analyse des données : l'analyse de discours pour une interprétation compréhensive.....</b>	<b>112</b>
3.5.1 La transcription.....	112
3.5.2 La transcription-traduction ou l'analyse de discours.....	113
3.5.2.1 La lecture des récits.....	113
3.5.2.2 Approfondissement d'une thématique : la délimitation d'unités de signification.....	115
3.5.2.3 Vérification.....	118
<b>3.6 La valeur d'une telle méthodologie.....</b>	<b>122</b>
3.6.1 Les limites de l'étude de l'expérience.....	122
3.6.2 L'intérêt d'une telle recherche.....	123
<b><i>Chapitre 4. Analyse et interprétations des récits : Le musée, où suis-je?.....</i></b>	<b>125</b>
<b>4.1 Le musée : un autre espace ?.....</b>	<b>127</b>
4.1.1 Espace et expérience.....	127

4.1.1.1 L'attente d'un changement.....	128
4.1.1.2 L'attente d'une expérience festive .....	129
4.1.1.3 Le musée, moi et les autres .....	135
4.1.1.4 La liberté .....	138
4.1.1.5 Familiarité et aisance dans l'espace du musée: .....	141
4.1.1.6 Mobilité et immobilité dans l'espace du musée .....	144
4.1.2 Espace et discours : la prédominance temporelle.....	148
4.1.2.1 S'orienter dans l'espace .....	148
4.1.2.2 L'humain, l'universel .....	150
4.1.2.3 Les limites du discours.....	152
4.1.3 Espace et signification : l'invitation au voyage .....	154
4.1.3.1 Un endroit particulier, un monde à part .....	154
4.1.3.2 Les limites de ce monde.....	156
<b>4.2. Le musée : un autre temps ?.....</b>	<b>158</b>
4.2.1 Le sujet et son temps dans le contexte muséal.....	158
4.2.1.1 Le sujet comme histoire .....	160
4.2.1.2 Une intégration narrative de l'époque .....	163
4.2.1.3 L'humanité sans frontière ou l'universalité de l'humain.....	166
<b>Le musée, au cœur du temps, au cœur de l'humain : le temps retrouvé.....</b>	<b>168</b>
Le musée : rupture et continuité.....	168
Le musée : retour sur.....	169
<b><i>Chapitre 5. Analyse et interprétations des récits : Le sujet et l'œuvre d'art : une ouverture à l'autre.....</i></b>	<b>171</b>
<b>5.1 Une approche globale de l'œuvre d'art.....</b>	<b>172</b>
5.1.1 Attraction .....	173
5.1.1.1 Désir de toucher .....	173
5.1.1.2 Désir de posséder .....	176
5.1.1.3 Attraction inconsciente.....	178
5.1.2 Lecture sensible de l'œuvre d'art.....	179
5.1.2.1 Lecture sensitive .....	180
5.1.2.2 Étonnement .....	181
5.1.2.3 Le Plaisir et la Beauté .....	183

5.1.3 Lecture technique.....	185
5.1.3.1 Identifier l'objet .....	186
5.1.3.2 Nouvelles connaissances .....	187
5.1.3.3 Reconnaissance des objets .....	189
<b>5.2 L'oeuvre et le sujet comme histoire.....</b>	<b>190</b>
5.2.1 L'oeuvre d'art et le retour sur soi .....	191
5.2.1.1 L'affluence des souvenirs .....	191
5.2.1.2 L'entourage et la filiation.....	192
5.2.1.3 L'angoisse .....	193
5.2.1.4 Le sujet se pose ou s'oppose .....	195
5.2.2 L'oeuvre d'art ou un autre monde est possible.....	198
5.2.2.1 Le passage à un autre monde.....	198
5.2.2.2 Idéalisation d'un autre monde .....	199
5.2.3 L'oeuvre d'art : moi et lui/elle .....	202
5.2.3.1 Identification directe .....	202
5.2.3.2 Identification indirecte : qui me parle?.....	203
<b>5.3 L'oeuvre d'art et la condition humaine .....</b>	<b>205</b>
5.3.1 L'oeuvre, le témoin de notre existence .....	206
5.3.1.1 La vie de l'autre .....	206
5.3.1.2 Comparaison possible : eux et nous .....	210
5.3.1.3 La puissance créatrice de l'humain .....	213
5.3.2 Fascination pour la survivance face à la résistance de l'oeuvre d'art .....	216
5.3.2.1 Résister à la finitude.....	216
5.3.2.2 La trace.....	218
<b>De l'objet de musée à l'oeuvre d'art au musée.....</b>	<b>222</b>
<b><i>Chapitre 6. Essai : le musée et l'oeuvre d'art ne reproduisent pas le visible, ils rendent visible .....</i></b>	<b><i>224</i></b>
<b>6.1 Le bouleversement de la rencontre du sujet et de l'oeuvre d'art .....</b>	<b>227</b>
6.1.1 De la chose-tout-court à l'oeuvre d'art : de l'importance du regard, de la compréhension et du désir d'après les récits .....	228
6.1.1.1 Ouverture au créateur, à l'artiste .....	228

6.1.1.2 Ouverture et temps .....	230
6.1.1.3 Ouverture à l'historicité .....	231
6.1.1.4 Héritage et Transmission.....	232
6.1.2 Pour aller plus loin : Vers une éthique du rapport à l'œuvre d'art.....	233
<b>6.2 Le rôle essentiel du musée d'art.....</b>	<b>238</b>
6.2.1 Les récits évoquent une invitation .....	240
6.2.1.1 ... À penser différemment.....	240
6.2.1.2 ... À penser le monde différemment.....	241
6.2.1.3 ... À se penser différemment .....	242
6.2.2 Pour aller plus loin : Une éthique de l'héritage.....	243
6.2.3 Pour aller plus loin : Un seuil qui ouvre à un chemin vers le festif .....	245
6.2.3.1 Passage à un autre langage.....	245
6.2.3.2 Vers un ailleurs réflexif et festif.....	246
<b>Épilogue: De la nécessité de l'œuvre d'art et du musée.....</b>	<b>248</b>
La nécessité de l'œuvre d'art .....	249
Le rôle essentiel du musée d'art dans nos sociétés contemporaines. ....	251
<b><i>Conclusion : Revenir à ce que nous offrent l'art et le musée .....</i></b>	<b><i>257</i></b>
<b><i>Annexes .....</i></b>	<b><i>264</i></b>
<b>Annexe 1 Formulaire éthique.....</b>	<b>I</b>
<b>Annexe 2 Fiche individuelle.....</b>	<b>VIII</b>
<b>Annexe 3 Tableau des unités de signification et Tableau des familles d'unités de signification.....</b>	<b>XI</b>
Annexe 3.1 Tableau I.II Les unités de signification (détaillées).....	XI
Annexe 3.2 Tableau II Familles d'unités de signification: Les sujets et le musée.....	XXVIII
<b>Annexe 4 Le découpage et regroupement thématique des récits .....</b>	<b>XXX</b>
<b>Annexe 5 Photographies .....</b>	<b>XLIII</b>
Annexe 5.1 LE MUSÉE DU LOUVRE.....	Erreur ! Signet non défini.
Annexe 5.2 LE MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE MONTRÉAL.....	Erreur ! Signet non défini.
<b><i>Bibliographie.....</i></b>	<b><i>XLIV</i></b>



## Liste des tableaux

Tableau I. Les unités de signification .....	117-118
Tableau II. Les Familles d'unités de signification: Les sujets et le musée.....	120-121
.....	Annexe 3.2
Tableau I.II Les unités de signification (détaillées) .....	Annexe 3.1
Tableau Type de musée/ Aspects du musée.....	Note 79

## Liste des schémas

Schéma Vision synthétique du musée.....	253
---	-----

## Liste des figures

### Chapitre 3 Le cadre méthodologique

Figure A Vue extérieure

Figure B Pavillon Michal et Renata Hornstein

Figure C La Dame en bleu

Figure D Idole cloche

Figure E Cuisinière avec mortier et pilon

Figure F Plan du 1<sup>er</sup> étage de l'aile Sully

Figure G Entrée de l'exposition Tanagra, le petit peuple d'argile

Figure H Céramiques et terres cuites Époque archaïque et classique

Figure I Vue de l'exposition Tanagra, le petit peuple d'argile

### Annexe 5

#### Annexe 5.1 Le Musée du Louvre

- Figure 1 Vue extérieure
- Figure 2 Cour Napoléon
- Figure 3 Hall Napoléon
- Figure 4 Pyramide de nuit
- Figure 5 Plan du 1<sup>er</sup> étage de l'aile Sully
- Figure 6 Céramiques et terres cuites Bois et stuc de Kertch
- Figure 7 Céramiques et terres cuites Époque archaïque et classique
- Figure 8 Céramiques et terres cuites Époques hellénistique et romaine
- Figure 9 François Ier accompagné de la reine de Navarre
- Figure 10 Idole cloche
- Figure 11 La Dame en bleu
- Figure 12 Femmes drapées debout
- Figure 13 Acteur : Papposilène jouant des crotales
- Figure 14 Cuisinière avec mortier et pilon

- Figure 15 Boulangères
- Figure 16 Femme obèse
- Figure 17 Naine dansant
- Figure 18 Vieille servante
- Figure 19 Torse de vieille femme
- Figure 20 Torse décharné de vieille femme
- Figure 21 Torse de grotesque
- Figure 22 Têtes de noirs
- Figure 23 Myrina : Maquettes de mobilier
- Figure 24 Poupée
- Figure 25 Éléments de collier
- Figure 26 Éléments de couronnes: fleurs, corymbes
- Figure 27 Peigne
- Figure 28 Antiquités grecques Grèce préclassique
- Figure 29 Escalier Daru

#### Annexe 5.2 Le Musée des Beaux-Arts de Montréal

- Figure 30 Pavillon Michal et Renata Hornstein
- Figure 31 Entrée de l'exposition Tanagra, le petit peuple d'argile
- Figure 32 Vue de l'exposition Tanagra, le petit peuple d'argile
- Figure 33 Vue de l'exposition Tanagra, le petit peuple d'argile
- Figure 34 Vue de l'exposition Tanagra, le petit peuple d'argile



*À chacun de vous. La vie n'efface pas ceux  
qui s'aiment.*

## Remerciements

Je remercie pour leur soutien inconditionnel chacun des membres de ma famille. Je remercie Stéphane pour son «partenariat» depuis le début de cette aventure. Je remercie les professeurs Pierre Hamel, Victor Piché, Claude Lessard, tour à tour directeur du doctorat en sciences humaines appliquées de l'Université de Montréal, toujours assistés de l'excellente Manon Lebrun. Je remercie les professeur(e)s Gilles Bibeau, Marie-Andrée Bertrand, Marc Termote, André Thibault, pour leur enseignement extraordinaire. Je remercie également le professeur Bernd Jager qui m'a permis de mieux saisir et mettre en mots mes intuitions.

Je remercie mes directeurs, le professeur Michel Van Praët qui m'a permis de poursuivre mes recherches au sein de l'Université de Montréal, la professeure Louise Iseult Paradis, pour ses qualités d'écoute, d'encouragement, d'experte et pour son honnêteté, et le professeur Christian Thiboutot, une lumière indispensable pour m'éclairer le monde ardu de la phénoménologie et de l'herméneutique.

Enfin je remercie sincèrement chacune des personnes qui ont généreusement accepté de participer à cette recherche, en me livrant leurs pensées, et les personnes-ressources qui m'ont ouvert les portes du Musée du Louvre, Mesdames Claude Fourteau et Cécile Bourdillat, et du Musée des Beaux-Arts de Montréal, le personnel des services de ressources humaines et photographiques.

## Avant-propos

*On a souvent peur de l'avenir parce que l'on entreprend rien, on attend un messie qui ne viendra pas. Allons-y même si cela nous paraît insurmontable. Il faut se jeter sans cesse par conviction, non par désespoir.*

*Bertrand Bourdaleix-Manin, Lettre à Anne-Laure, Nancy le 29 novembre 1994.*

Choisir. On m'a laissée choisir d'étudier l'histoire de l'art à l'École du Louvre, au sein d'un des plus grands et des plus beaux musées du monde. Passer plusieurs années dans ses murs, à arpenter ses dédales, à évoluer au milieu de certains des plus grands chefs-d'œuvre que l'homme a donnés à ce monde; à découvrir les richesses souterraines non exposées; à travailler au milieu des conservateurs, des documentalistes, dans les archives, ou bien seule dans les salles du musée fermées au public; à présenter aux visiteurs de nouvelles salles fraîchement restaurées; à faire visiter de nuit ces espaces immenses, majestueux, lumineux ou sombres; à enseigner enfin à de futurs historiens d'art comment regarder, analyser une œuvre antique. Un matin de printemps, juste avant que le premier cours de la journée ne débute, j'arrive dans l'envolée d'un escadron de pigeons en face de l'aile de Flore qui abrite l'École. Le soleil se lève sur le Louvre et je me dis alors toute la chance que j'ai de vivre ce moment de beauté. Parce que j'évolue dans un monde de beauté et dans un monde qui laisse à penser que l'homme est un être bon et généreux. Et j'entends alors toute l'ironie qui présente le musée comme un lieu d'exception, pour des gens exceptionnels. Parallèlement je découvre les efforts de certains pour ouvrir les portes du musée aux plus démunis de notre société. Est-ce que le musée ne sert qu'à valoriser l'ego? Est-ce que le musée est un lieu de superficialité? Est-ce que l'art n'a de sens que pour une certaine classe sociale? Est-ce qu'il n'existe que pour elle? Mes remises en question naissent à partir du moment où je me refuse à considérer toute l'arrogance qui entoure l'art et son site. À partir de là, je vais travailler à me rapprocher des visiteurs pour comprendre, sans que je le nomme alors ainsi, le sens qu'ils donnent à l'expérience muséale. Et je m'aperçois à mon petit niveau de

recherche, que chacune des personnes que je rencontre, formellement ou informellement, au gré du musée, a toujours quelque chose à offrir. Que le musée déclenche quelque chose qu'il est parfois difficile de mettre en mots. Qu'on soit amateur, novice, qu'on se dise connaisseur ou ignorant, le musée révèle toujours une partie de nous-mêmes. Et puis il y a la question de l'œuvre que l'on m'a apprise à regarder, à décoder selon une technique et un vocabulaire précis. Certes, regarder une œuvre d'art, du point de vue de l'historien d'art, nécessite une méthode et laisse croire que l'on peut tout comprendre d'elle grâce à ce savoir. Alors qui finalement peut avoir accès à l'œuvre d'art sinon l'historien d'art? Et là encore ce sont toutes ces personnes, éloignées de mon champ d'études, qui m'ont renvoyée à ce questionnement sur la rencontre avec l'œuvre d'art et sur ce qu'est une œuvre d'art, autrement qu'un objet d'étude. Cette thèse aura été un formidable moyen, que là encore on m'a laissée choisir, pour pousser plus avant des intuitions, pour préciser des questions maladroites sur l'incroyable rôle que peuvent jouer les musées et les œuvres d'art dans notre existence et dans notre société. Je sens pourtant que cela n'est que le début d'une pensée encore jeune qui se structurera et se précisera sans aucun doute avec le temps.

## Introduction

*C'est un grand et beau spectacle de voir l'homme  
sortir en quelque manière du néant par ses propres  
efforts; dissiper, par les lumières de sa raison les  
ténèbres dans lesquelles la nature l'avait enveloppé;  
s'élever au-dessus de lui-même; s'élancer par l'esprit  
jusque dans les régions célestes; parcourir à pas de  
géant, ainsi que le soleil, la vaste étendue de l'univers;  
et, ce qui est encore plus grand et plus difficile, rentrer  
en soi pour y étudier l'homme et connaître sa nature,  
ses devoirs et sa fin*

Jean-Jacques Rousseau,  
Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité  
parmi les hommes  
(Rousseau, 1996)

*Laisser parler son âme au milieu des chefs-d'œuvre.*  
Inspiré d'une citation d'Anatole France

Qu'est ce qu'un musée d'art a à nous dire de si important pour que nous daignons le considérer comme un ami et non un ennemi? Pour que nous le pensions en termes autres que ceux de conservatoire, de prolongement de l'école, de lieu de parade d'ego? N'y a-t-il aucune authenticité à vivre, à découvrir, en ce lieu qui rassemble arbitrairement des traces magnifiques et extra-ordinaires de et à la gloire de l'humanité? Comment le musée d'art rend-il visible les œuvres, l'art qu'il abrite? N'est-il pas important de vouloir comprendre le musée d'art au-delà de ce qu'il représente institutionnellement pour se rapprocher d'une essence de son existence au sein de nos sociétés contemporaines? Le musée d'art est-il voué à disparaître à l'instar de la question posée par François Dagognet (1984: 11) sur la « fin du musée »? Cette thèse interroge des réponses possibles à ces questionnements.

Le musée tel que nous l'entendrons dans cette thèse est un musée d'art, de beaux-arts, qui s'inscrit dans l'histoire occidentale, depuis le 18<sup>e</sup> siècle plus spécifiquement. En effet, le siècle des Lumières en Europe voit non pas la naissance du Musée mais son institutionnalisation en même temps que l'éveil d'une nouvelle pensée politique et sociale. Il est ainsi un des fruits de cette modernité qui caractérise ce siècle de bouleversements. Le musée est d'abord perçu comme un conservatoire des trésors nationaux et comme un lieu de l'éducation artistique. Il devient aussi le reflet de l'appropriation du pouvoir par le peuple, et le terme patrimoine surgit de l'idéal démocratique pour exprimer cette notion d'appartenance et de pouvoir pour tous. Sa symbolique est néanmoins quelque peu faussée d'abord par le fait qu'il n'est pas véritablement un lieu démocratique, puisque l'art reste pris dans une image de clivages sociaux, que certains dénonceront clairement au 20<sup>e</sup> siècle (Bourdieu, Darbel, & Schnapper, 1969); et d'autre part par la perception du musée comme «mouloir» des œuvres d'art qu'il arrache à leur environnement tel que le dénoncent Quatremère de Quincy (1815 (réédition 1989)) ou plus tard Paul Valéry (1960). Cependant, comme l'expliquera Déotte (1993), le musée ne peut plus être considéré seulement comme un triste accident survenu à l'art au 18<sup>e</sup> siècle : il en est le site.

Déotte (1993) propose de voir le musée comme phénomène, qui suspend l'art en l'exposant dans ses murs. Cette suspension signifie que l'œuvre d'art perd finalement sa destination politique, théologique, métaphysique, etc., pour n'accéder qu'à l'art lui-même, à sa visibilité, rendue possible par la distance prise avec le monde de la quotidienneté, en investissant une autre temporalité. Le musée prend alors une autre dimension qu'il devient intéressant de développer pour tenter de mieux comprendre le musée comme phénomène, c'est-à-dire comme ce qui est donné à vivre et non pas seulement comme institution d'utilité publique.

En effet, ce que l'on fait du musée ici et maintenant semble toujours s'inscrire dans l'idéal démocratique et épistémique des Lumières, mais avec le nouveau souci contemporain et

conjoncturel de sa rentabilisation, issue de son évolution comme industrie culturelle. Le musée est dorénavant une offre parmi tant d'autres sur le marché du divertissement et des loisirs. Pour répondre à ces nouvelles exigences, il a fallu donner au musée une destination qui, en étant inévitable, a engendré une certaine négation de ce qu'est le musée au-delà des considérations économiques. L'objectif principal de cette thèse est de re-poser la question de la finalité et de la pertinence de ce lieu dans une optique toute autre, grâce à une exploration phénoménologique et herméneutique.

Nous cherchons à comprendre le sens et le caractère d'être du musée, le sens qu'il donne à l'œuvre d'art et ce qu'il apporte à celles et ceux qui viennent le visiter, à travers notamment les expositions qu'il propose, que ce soit dans le cadre d'une expérience de loisir culturel ou autre. Car tous ces sens ont été selon nous recouverts ou dissimulés par les enjeux institutionnels. Il s'agit de remettre en lumière le musée comme phénomène et de recourir à l'herméneutique, pour suspendre finalement l'évidence démocratique et la représentation actuelle du musée d'art, qui selon notre intuition, perdent de vue une partie importante du sens du musée d'art dans nos sociétés. Notre dessein est alors d'ouvrir, par un type d'interprétations, sur la mise en question de l'être du musée et sur son sens.

Bien que le musée se définisse communément comme une institution, produit de la modernité, la muséologie se doit aussi de questionner, sans l'écraser ou la nier, cette affiliation. Cela serait possible en repensant le musée comme un lieu de rupture, de possibilités, d'ouverture, bien plus essentiel à l'homme, à ce qui lui permet de découvrir, de revenir au souci de soi, de sa condition, au souci de l'héritage, non pas dans une visée historique strictement égocentrique et homocentrique, mais existentielle et phénoménologique. La phénoménologie est un autre regard posé sur la muséologie puisqu'elle permet de questionner le musée, de réfléchir à la nécessité ou non de son existence dans nos sociétés autrement que par la voie de l'utilitarisme, ou de l'éducation

traditionnelle. Elle permet donc de proposer une nouvelle forme de recherche et non pas seulement de théories philosophiques abstraites, dont certains critiquent l'inutilité, « oui mais concrètement à quoi cela nous mène-t-il? ». Elle peut nous mener, *très concrètement*, à intervenir dans les débats muséologiques en re-posant des questions très actuelles sur le musée, à proposer des réponses sur le caractère des musées, leur rôle dans la société contemporaine et pour l'individu, et sur leur disparition éventuelle. En bref, notre recherche conduit finalement à repenser ces questions essentielles : qu'est ce qu'un musée? Et des musées pour qui, pour quoi, pourquoi?

Nous pourrions dire que notre démarche s'inscrit dans les visées de la Nouvelle Muséologie qui « constitue un effort majeur de l'homme pour une reprise de possession et de maîtrise de soi » en balayant ainsi les anciens cloisonnements du musée traditionnel moral et non éthique selon Deloche (1985a: 31; 1995: 17-18).

L'erreur de la muséologie traditionnelle tenait à ce qu'elle était comprise comme une morale et non comme une éthique, les muséologues s'étant donné pour tâche de faire respecter un ordre établi réputé absolu et indépassable, l'idéologie du sujet. La nouvelle muséologie est apparue comme une protestation éthique contre un système de valeurs usé, notamment contre une morale bourgeoise qui veut à tout prix préserver l'ordre qui la justifie. Ces présupposés moraux, imposés de l'extérieur, privaient la muséologie de sa tâche de détermination des valeurs, car toute morale est une éthique tronquée, coupée de son pouvoir de décision, bref une idéologie qui méconnaît ses vrais fondements. (Deloche, 1995: 18)

Le courant de la Nouvelle Muséologie, initié entre autre par André Desvallées au début des années 80<sup>1</sup> en France prétend que ce n'est pas tant la muséologie qui est nouvelle que la forme que prend le musée, à travers le rôle relatif qui est donné dans les différentes fonctions de celui-ci « d'une part à la société et à son développement, d'autre part aux

---

<sup>1</sup> Durant cette période sera fondée en France l'Association Muséologie Nouvelle et Expérimentation Sociale (MNES) par un groupe de professionnels des musées afin de réfléchir aux enjeux et réforme du musée.



témoins matériels de l'homme et de son environnement » (Desvallées, 1985: 50). Les exigences de ce courant étaient, et sont encore, aussi bien de :

Trouver un langage approprié à un public non averti qu'un langage tout simplement spécifique au musée; aussi bien l'exigence d'animer le musée et de l'ouvrir sur l'extérieur que celle de le transporter hors de ses murs; aussi bien l'extension matérielle et technique du musée conduisant à une véritable mutation, par sa transformation en banque de donnée audiovisuelle que la métamorphose du concept lui-même et son extension spatiale et sociale.

Le seul objectif vraiment commun qu'on pourrait trouver à ceux qui se sont retrouvés derrière le drapeau de la nouvelle muséologie pourrait se concrétiser dans « l'escalier monumental du musée » qu'ils se proposaient de détruire. Abolir la distance entre le public et le contenu du musée, le lui restituer en le lui rendant perceptible pour les uns, le laisser à sa portée en ne le privant pas de sa jouissance pour les autres. (Desvallées, 1992).

Notre recherche, qui fait vœu de compréhension du « phénomène musée » quant aux questions précédemment posées, s'inscrit dans une volonté de dépassement de la perception du musée traditionnel tel que mentionné par B. Deloche (1995), afin de regarder en quoi le musée d'art peut être envisagé en tant qu'ouverture et non d'enfermement voire de séquestration, dans le contexte occidental contemporain. Nous adhérons donc à l'idée d'une muséologie qui ne chercherait pas à se définir comme science mais davantage comme une éthique, s'inscrivant dans une démarche philosophique avant tout (Deloche, 1995: 15).

Il faut d'ailleurs noter que l'une des principales difficultés de la muséologie est que son objet et sa définition sont extrêmement ramifiés. Comme le souligne d'ailleurs B. Deloche (1995: 11) ou encore plus récemment F. Mairesse (2006: 1)

« la conception de la muséologie demeure confuse et les définitions utilisées par l'ICOFOM<sup>2</sup> restent peu utilisées (...) Les avancées présentées au sein de l'ICOFOM, se fondant sur le principe de la muséologie comme une science (en

---

<sup>2</sup> L'ICOFOM est le Comité International pour la muséologie au sein de l'ICOM.

formation) dont l'objet d'étude porte sur une relation spécifique entre l'homme et la réalité, constituent l'exception au sein des dizaines de milliers de professionnels du musée ou des universités. De même le courant de la nouvelle muséologie, insistant sur le rôle social du musée et sur la position de l'humain au centre de l'institution, occupe actuellement qu'une place très limitée par rapport à l'ensemble du champ muséal.

Cette confusion peut venir de cette interrogation relative à la pertinence de faire du musée l'objet de la muséologie (Deloche, 1995; Stransky, 1986) alors que la définition même du mot est sujet à confusion puisqu'on regroupe au sein d'un même projet de compréhension des lieux qui offrent des discours si différents à partir d'objets incomparables. L'objectif rationnel de se définir pour justifier le statut de discipline est louable et peut-être même indispensable. Mais il faut dès lors considérer que la définition proposée par l'ICOM<sup>3</sup> du mot musée est réductrice, notamment par rapport à la question du sens, de la signification, de l'existence du musée. En effet, cette définition n'aborde que l'aspect superficiel de ce que recouvre le musée à des fins uniformisatrices, dans le sens où cette définition relève exclusivement de fonctions sociales, ou plus exactement des fonctionnalités à l'égard des populations.

« Article 2 : Définitions

1. Le musée est une institution permanente, sans but lucratif, au service de la société et de son développement, ouverte au public et qui fait des recherches concernant les témoins matériels de l'homme et de son environnement, acquiert ceux-là, les conserve, les communique et notamment les expose à des fins d'études, d'éducation et de délectation.

---

<sup>3</sup>« L'ICOM est l'organisation internationale des musées et des professionnels de musée. Elle a donné une première définition du musée en 1948. Dès 1951, une définition "officielle" est reprise dans les statuts de ce Conseil, définition qui subira plusieurs toilettages successifs. Ces modifications sont notamment guidées par la nécessité de délimiter avec précision les institutions admises comme musées et donc comme membres, par l'ICOM. Il s'agit davantage d'une définition opératoire que conceptuelle." (Gob & Drouguet, 2004: 31). La dernière définition présentée ici figure dans la version 2004 de son code de déontologie, qui est un outil de référence de l'ICOM, fixant pour les musées les normes minimales de pratiques et de performance professionnelles pour les musées et leur personnel. En adhérant à l'organisation, chaque membre de l'ICOM s'engage à respecter ce code. ([http://icom.museum/ethics\\_fr.html](http://icom.museum/ethics_fr.html), 2006). Il est aussi intéressant de noter que d'autres définitions officielles existent, par exemple celle l'American Association of Museums, qui fait référence aux musées américains. (<http://www.aam-us.org/aboutmuseums/whatis.cfm>).

a) La définition du musée donnée ci-dessus doit être appliquée sans aucune limitation résultant de la nature de l'autorité de tutelle, du statut territorial, du système de fonctionnement ou de l'orientation des collections de l'institution concernée.

b) Outre les « musées » désignés comme tels, sont admis comme répondant à cette définition :

(i) Les sites et monuments naturels, archéologiques et ethnographiques et les sites et monuments historiques ayant la nature d'un musée par leurs activités d'acquisition, de conservation et de communication de témoins matériels des peuples et de leur environnement;

(ii) Les institutions qui conservent des collections et présentent des spécimens vivants de végétaux et d'animaux telles que les jardins botaniques et zoologiques, aquariums, vivariums;

(iii) Les centres scientifiques et les planétariums;

(iv) Les galeries d'art à but non lucratif; les instituts de conservation et galeries d'exposition dépendant des bibliothèques et des centres d'archives;

(v) Les réserves naturelles;

(vi) Les organisations internationales, nationale régionale ou locales de musées, les administrations publiques de tutelle des musées tels qu'ils sont définis plus haut;

(vii) Les institutions ou organisations à but non lucratif qui mènent des activités de recherche en matière de conservation, d'éducation, de formation, de documentation et d'autres liées aux musées et à la muséologie;

(viii) Les centres culturels et autres institutions ayant pour mission d'aider à la préservation, la continuité et la gestion des ressources patrimoniales tangibles et intangibles (patrimoine vivant et activité créative numérique);

(ix) Toute autre institution que le Conseil exécutif, sur avis du Comité consultatif, considère comme ayant certaines ou toutes les caractéristiques d'un musée, ou donnant à des musées et à des professionnels de musée les moyens de faire des recherches dans les domaines de la muséologie, de l'éducation ou de la formation. » ([http://icom.museum/hist\\_def\\_fr.html](http://icom.museum/hist_def_fr.html), 2006).

Le projet de notre thèse n'est pas de revenir sur cette définition dont la visée est officielle, institutionnelle, politique et sociale, mais de revenir au musée par le chemin que nous ouvre la phénoménologie-herméneutique en posant la question du sens de l'expérience muséale pour le spectateur, pour une autre compréhension de ce que déclenche et accomplit le musée comme phénomène, afin de redécouvrir l'être du musée. Il s'agit plus spécifiquement de poser *un autre regard sur le sens du musée à partir d'une lecture phénoménologique-herméneutique de la rencontre de visiteurs avec des œuvres d'art antiques*. Cette thèse s'inscrit dès lors au sein d'une muséologie qui se définira comme «philosophie du muséal» (Deloche, 1995: 15) et non comme «science du musée».

Le musée se définit par ce qu'il offre à voir et à vivre, il n'était donc pas envisageable de questionner le musée comme concept tel que défini par l'ICOM. Nous avons donc choisi le musée de beaux-arts, d'abord parce qu'il est historiquement à la naissance du musée, et parce qu'il permet ensuite de revenir sur la problématique de l'œuvre d'art ainsi contextualisée, et non pas à partir du créateur mais du spectateur. Nous entrons dans le projet de comprendre l'expérience muséale, par le regard et la pensée (dé)livrée du spectateur, invité au musée: le Musée des Beaux-Arts de Montréal et le Musée du Louvre à Paris. Nous avons choisi, en plus de cette recherche qualitative, de revenir sur les éléments théoriques pertinents de compréhension de la rencontre avec l'œuvre d'art dans le contexte muséal. Ces éléments nous ont servi à établir notre démarche et seront confirmés, nuancés ou rejetés suite à l'analyse des entrevues réalisées auprès de visiteurs. Ces réflexions théoriques sont inscrites dans la pensée phénoménologique et herméneutique. La phénoménologie invite à revenir simplement aux « choses elles-mêmes », et l'herméneutique permet de les découvrir, à la faveur d'une destruction indispensable, à la fois historique et éthique.

Que faut-il donc voir en phénoménologie? Les choses elles-mêmes? Assurément, mais cela n'a de sens que si l'on présuppose que les choses elles-mêmes sont d'abord et le plus souvent recouvertes ou détournées. C'est donc ce détournement qu'il s'agit de rendre perceptible. (...) Or, les choses elles-mêmes ne peuvent être recouvertes que par un langage, qu'est celui d'une tradition ou d'une histoire, qu'il s'agit donc de « détruire ». (Grondin, 2003: 5)

C'est à partir de cette pensée que les deux sources utilisées pourront nous permettre de nous approcher du sens du musée, en se complétant et en se répondant. Penser et questionner le musée ainsi à travers notamment des récits singuliers, permet de revenir à la tradition et à l'histoire au sein du musée, et de les déstabiliser, pour parvenir non pas à une compréhension de ce que le musée et les oeuvres représentent et symbolisent, ce qui est et a déjà été l'objet de recherches, mais de leur caractère d'être.

Nous reviendrons dans le chapitre 1 sur le contexte dans lequel s'inscrit cette recherche, en regard des points de vue historiques et actuels portés sur le musée d'art et sur le souci du visiteur de musée. Cela nous conduira à faire valoir la pertinence et l'originalité de la thèse proposée ici. Le chapitre 2 sera l'occasion de présenter les principales thématiques que nous avons retenues à partir des différents auteurs inscrits dans une pensée phénoménologique et herméneutique, pour mieux comprendre ce qu'est une œuvre d'art et comment on peut en venir à parler du phénomène musée. Puis nous aborderons le chapitre 3 qui explique la démarche méthodologique de la recherche qualitative utilisée pour aborder la question du point de vue du sujet, spectateur et visiteur de musées de beaux-arts. Les chapitres 4 et 5 seront dédiés à l'analyse des récits selon là encore l'axe du musée et celui de l'œuvre d'art au musée. Enfin, le chapitre 6 proposera une réflexion sur le sens de la rencontre entre le sujet et l'oeuvre d'art et sur le rôle fondamental du musée d'art dans nos sociétés contemporaines.

# **Chapitre 1. La problématique ou comment re-penser le musée d'art à la lumière de la rencontre du visiteur avec l'œuvre d'art**

## **1.1 Le contexte**

Nous nous plaçons dans le monde du musée reconnu comme une institution dans nos sociétés occidentales depuis la fin du 18<sup>e</sup> siècle. C'est originellement un lieu de savoirs, au même titre qu'une bibliothèque, mais dans ce cas-ci, les savoirs sont transmis par des objets significatifs pour l'art, la science, l'histoire etc. Le musée, de quelque type qu'il soit, se définit par les objets qu'il conserve et expose, par sa collection. Ces objets sont exposés dorénavant aux yeux de tous. En effet, un musée aujourd'hui n'est pas seulement un conservatoire. Il est *musée* parce qu'il possède une collection qu'il expose, un bâtiment, et qu'il est fréquenté par des visiteurs. La muséologie débutera par un intérêt porté aux objets et à l'architecture des musées (Gob & Drouguet, 2004). Cependant puisque le musée devient une institution sociale qui doit apporter une connaissance à la communauté, qui doit refléter une façon de penser et de voir le monde et qui doit être rentable économiquement, il faut aussi désormais tenir compte de celles et ceux qui le visitent. Cet intérêt porté aux publics a commencé dès 1916, au moment où paraît le premier article d'un muséologue américain, Benjamin Ives Gilman (1916), à propos de la fatigue des visiteurs observée au Boston Museum of Fine Arts. Cette étude répondait au souci majeur de sensibiliser les directeurs de ce musée à la présence et à la satisfaction de visiteurs dont il ne fallait dès lors pas négliger le confort. Le monde anglo-saxon sera plus tôt intéressé à la problématique des publics de musée. En France, il faudra attendre Pierre Bourdieu, Alain Darbel et Dominique Schnapper (Bourdieu et al., 1969), qui s'interrogent, en 1969 sur la fréquentation des musées d'art européens. Leur étude a permis de dresser un portrait sociologique du public de ces musées. Leur recherche est contemporaine de la « crise du musée » dans les années 60 qui touchait plus particulièrement les musées d'art perçus comme inutiles et désuets. De cette crise va naître le mouvement de la « Nouvelle Muséologie » initié en France au début

des années 80 par plusieurs professionnels de musée dont André Desvallées (1985; Desvallées, 1992), considéré comme figure de proue<sup>4</sup>. L'objet n'est dès lors plus seulement le musée perçu comme architecture et lieu de conservation des œuvres d'art, mais la « muséalité », « une relation spécifique de l'homme avec la réalité » (Gob & Drouguet, 2004: 13) en restant toujours au confluent de plusieurs disciplines des sciences humaines, telles que la sociologie, la psychologie, l'éducation, la communication, l'histoire : « la nouvelle muséologie est le modèle moderne de l'interdisciplinarité » (Deloche, 1985a: 31). Elle est également davantage une attitude neuve face à un objet encore indéterminé qu'est le musée pris dans un nouveau sens, c'est-à-dire non traditionnel, un état d'esprit, un nouvel esprit muséologique plutôt qu'une discipline autonome au sens strict (idem : 34).

La recherche muséologique est cependant lancée dès le début du 20<sup>e</sup> siècle aux États-Unis . Celle-ci répondra le plus souvent à une préoccupation sociale et éducative d'accès au patrimoine, pour en arriver à des études de type marketing qui visent davantage à mieux identifier les publics cibles du musée afin de mieux répondre à leurs attentes, plutôt que de chercher à identifier les causes fondamentales d'une « désaffection » du musée par ceux qui n'y viennent que très rarement ou jamais.

Les recherches en muséologie à l'heure actuelle s'inscrivent dans quatre axes principaux: l'histoire des musées (collection, architecture, ouverture aux publics); l'éducation muséale (perspective cognitiviste, utilité sociale de l'institution muséale, une éducation citoyenne); la perspective anthropologique qui renouvelle le rôle social et politique du musée comme institution (rapport à la formation, à la transformation des identités, au maintien de la mémoire collective) (Somé, 2004: 22) et l'évaluation d'expositions (aspects muséographiques, perception des visiteurs, intérêts marketing). Cet axe marketing fait désormais partie intégrante de la recherche au sein même de nombreux musées.

Il est aussi important de considérer que l'objet est au cœur de l'existence du musée car il le crée, mais plus encore il transforme la caverne d'Ali Baba en musée parce qu'il est regardé, parce qu'il existe une relation entre un individu et lui. Cette relation est fort complexe : elle

est à la fois fascinante et sclérosante car un de nos sens est brutalement nié : le toucher. La vue devient le principal sens éveillé ou réveillé. L'objet peut être perçu de multiples façons selon d'abord son exposition et le contexte qui le justifie, puis bien évidemment selon le bagage du voyageur-visiteur qui le rencontre. Nous pourrions parler d'une relation spécifique qui s'instaure, parce qu'elle « sort de l'ordinaire ». Sortir de l'ordinaire signifie constater ou vivre une expérience spatio-temporelle autre et émotivement marquante par rapport à ce qui est « communément » vécu. Paul Klee disait « Chez le spectateur l'activité principale est temporelle » (Klee & Gonthier, 1985: 17), elle est aussi, ou par là même, émotive. Nous reviendrons sur cet aspect lors de notre analyse et sur les liens qui peuvent unir temps et émotion dans le cadre de l'expérience muséale.

### 1.1.1 Bref historique des musées d'art

Étant donné que notre recherche se limite aux musées de type beaux-arts, il nous paraît important d'en préciser brièvement l'histoire.

#### 1.1.1.1 Brève histoire du musée et naissance du musée d'art

Étymologiquement, le *musée* ou *mouseion* (μύσειον) renvoie à une définition mythologique, à la nature, au bois sacré des muses d'Apollon. D'autre part le mot *musée* évoque la bibliothèque d'Alexandrie (Poulot, 2001: 16). Le *Mouseion* d'Alexandrie, créé par la dynastie Ptolémaïque au 3<sup>e</sup> siècle avant J.-C., est en fait un lieu d'études scientifiques dans lequel sont regroupés des savants. Il n'est donc pas encore le musée que nous connaissons. Au 15<sup>e</sup> siècle, on parlera de *museum* (latin) ou de *museo* (italien). Ce terme qualifiera les collections des puissants de ce monde. « En France, et dans le même usage, le mot musée apparaît vers 1560 pour désigner la « maison de campagne que le prévôt de Paris, Antoine Duprat, fait installer à Vanves par l'humaniste florentin Gabriel Simeoni » (Pommier, 1989: 8). Cependant, le regroupement d'objets précieux ou rares existe bien avant ces collections, mais la principale différence réside dans l'organisation et

---

<sup>4</sup> Voir introduction, pp.6-7



le sens donné à celui-ci. Ainsi, les bâtiments qui renferment les richesses ou butins de guerre grecs, tel le Parthénon d'Athènes érigé sous Périclès, en sont un exemple.

La possession d'objets extraordinaires reste l'apanage des puissants, elle les définit comme tels. Ce sont, durant la Renaissance, les *galleria*, les *studio*, *theatro* des familles romaines, florentines et lombardes. Puis les cabinets de curiosités se développent surtout à la fin du 16e, et au début du 17e siècles. Ces lieux symbolisent à la fois les aspects prestigieux d'une vie culturelle et intellectuelle d'exception, mais aussi un certain *media* entre l'espace privé de la contemplation et l'espace public de la représentation, de l'image sociale (Findlen, 1989: 59). Ils sont ouverts aux hôtes exceptionnels, aux artistes et aux jeunes aristocrates aventuriers lors de leur *Grand Tour* d'Europe.

On y trouve dans ces lieux des pierres précieuses, des squelettes d'animaux, des livres interdits, des morceaux d'autres temps, des coraux, coquillages, béryls et autres bézoards et des œuvres jugées exceptionnelles tant pour leur auteur que pour leur valeur esthétique. Il n'y a dans ce lieu point de sectorisation, de catégorisation rigide, seule la curiosité permet ces assemblages et rassemblements qui nous peuvent nous apparaître aujourd'hui incongrus et primaires, empêtrés que nous sommes dans nos cloisonnements disciplinaires. Ces cavernes de raretés ne peuvent être rêvées que par des curieux certes, mais fortunés. Ils accumulent ces objets non à des fins strictement personnelles, mais souvent de prestige, ne dévoilant leurs richesses extravagantes qu'aux amis impressionnables et parfois aux savants (Schaer, 1993: 19-29).

Voilà ce que nous avons coutume d'appeler l'origine du musée en France et en Europe, origine que l'on situe aux 16e et 17e siècles. L'objectif n'était pas de conserver au sens de préserver un patrimoine, mais de se constituer un trésor des objets les plus extra-ordinaires, fruits du travail de la terre, de la mer, du ciel et des hommes. L'objet n'est pas regardé encore à travers un œil de biologiste, de géologue, d'archéologue, d'historien d'art etc. mais à travers un œil où la seule curiosité désigne l'intérêt que l'on octroie à la chose. N'est-ce pas le regard de beaucoup de visiteurs de musée et d'exposition aujourd'hui ?

We need to remember that museums have variously been conceived of as treasure houses, cabinets of curiosities, visual textbooks, picture albums and sometimes several of these at a time. They started in many cases as possessions of an individual, a family, a dynasty, or a nation state, sometimes each of these in succession. After a century or two in which museums have striven to bring the arrangement of their collections into conformity with the scholarly frameworks of Enlightenment thought, the Gutenberg pattern of the illustrated book (as Marshall McLuhan suggested)- an orderliness based on chronology, crosscut by national divisions, in which objects reigned supreme- they are now faced with intellectual outlooks whose categories are less apparent and more varied. (Zolberg, 1994: 188)

Cependant, il se trouve que la curiosité, loin d'être un défaut dans ce cas, est considérée comme moyen d'accéder non seulement aux connaissances, mais avant cela aux « belles choses ». Chacun devrait donc y avoir accès. Ces cabinets commencent alors à s'ouvrir à des publics avertis, qui payent leur entrée. Le lieu prend un caractère public, sans que la collection le soit nécessairement. L'idée d'offrir à la vue de certains privilégiés les beautés les plus précieuses se développe. En France, des lieux prestigieux comme Versailles s'ouvrent dans une moindre mesure à des visiteurs extérieurs dès le règne de Louis XIV, mais Louis XV en refermera les portes. Des personnalités comme La Font de Saint-Yenne, puis plus tard, Diderot ou le Comte d'Angiviller, convaincront les rois de l'importance de l'accès aux chefs-d'œuvre des collections royales pour le peuple. Le palais du Luxembourg présente quelques tableaux : c'est un triomphe, mais il referme ses portes lui aussi pour mieux laisser s'ouvrir celles du Muséum Central des Arts en 1793, c'est-à-dire le Louvre. Celui-ci n'est plus seulement ouvert aux artistes en formation ou en manque d'inspiration. En effet, la Révolution Française ayant posé très sérieusement la question de l'avenir des œuvres, symboles confisqués de la royauté, de l'oppression, il fallait convaincre le peuple que tout cela était à lui, sa fierté, son patrimoine, et le mot a fait date. La notion de patrimoine est liée à cette racine latine *Pater*, dans le sens d'héritage du père, de filiation puis de nation, de peuple et d'identité. Ce terme va désormais être accolé à celui de musée, précisant ainsi davantage son sens.

L'engouement pour les Beaux-Arts croît : sur le plan social, la visite de musée commence à s'institutionnaliser. Et la bourgeoisie naissante collectionne les œuvres d'art, comme des signes extérieurs de richesse. Enfin sur le plan économique, un marché de l'art se développe en France et en Europe.

Cependant, d'autres musées sont également créés dans un but précis : l'instruction populaire. Ce sont le Jardin des Plantes et son Cabinet rebaptisé par la Convention : « Muséum d'Histoire Naturelle » en 1793 (Van Praët, 1996: 56-57) et le Conservatoire National des Arts et Métiers en 1794, à Paris. Les provinces françaises entre autres ont aussi réagi depuis longtemps à ce mouvement de création de musées, le lieu devenant déjà symbole du rayonnement culturel et politique d'une ville. On peut déjà noter qu'il y a une scission entre musée d'arts et musées de sciences, dès le 18<sup>e</sup> siècle (Poulot, 2001). En effet c'est à partir du milieu du 18<sup>e</sup> siècle que l'on assiste à « la première grande transformation des musées d'histoires naturelles en Europe, puisque ces derniers intègrent et participent à l'élaboration des nouvelles conceptions scientifiques, en particulier celles de systématique permettant de classer les « productions de la Nature » (Van Praët, 1996: 55).

Au siècle suivant, le musée est toujours le lieu de conservation du patrimoine national, mais il devient aussi un moyen privilégié de renouer avec l'histoire. Cette politique forte vise non seulement à stabiliser des fondations fragilisées, (Vercingétorix, Clovis, Charlemagne deviennent soudainement des emblèmes collectifs unificateurs de la Nation française) mais plus largement à affirmer la puissance de la nation naissante. L'archéologie, nouvelle science, vit aussi le processus de « disciplinarisation », avec des personnages quasi-mythiques aujourd'hui : Champollion, Mariette, Schliemann, Lord Elgin et bien d'autres. La nationalité du patrimoine et sa décontextualisation suscitent alors des débuts d'interrogation (Vivan Denon, Quatremère de Quincy). Et au-delà de ce questionnement, la diversité des matières constitutives de l'œuvre, la diversité des provenances géographiques, culturelles, techniques, et le nombre croissant des acquisitions ne peuvent qu'aboutir à une recherche d'organisation en terme muséographique mais aussi scientifique et disciplinaire. Il y aura des départements au Louvre dirigés par des conservateurs experts. Ces musées finalement deviennent d'abord des conservatoires, qui prendront la mesure de leur tâche et ne pourront empêcher l'empoussièrement non seulement des œuvres mais de l'institution en générale, trop attachée à se donner un sens, une définition, des règles. La solution sera que l'État prenne en charge les musées, pas tous bien sûr, mais une partie, en établissant une hiérarchie entre eux et en instaurant une politique culturelle et sociale (Bresc, 1989).

### 1.1.1.2 L'idéal de démocratisation

L'art, contrairement à l'artisanat, servait donc la définition d'une élite sociale et, plus que cela la symbolisait. Lorsque le peuple en vient à remettre en question le pouvoir dominant, il s'attaque généralement aux symboles avant ou après s'être attaqué aux représentants même de cette élite. L'un des exemples le plus percutant est, comme nous l'avons mentionné précédemment, celui de la Révolution Française. La destruction systématique des biens (objets, monuments) du clergé, de la noblesse va devenir si préoccupante pour certains (l'abbé Grégoire, Bréquigny, Alexandre Lenoir, Vivant Denon) qu'une solution est trouvée : le Musée.

La conservation n'est pas qu'une pièce dans la logique du capital, et qu'il faut la replacer au cœur du politique. Si la Convention créa le Louvre, le Muséum d'histoire naturelle, (puis le Musée des Monuments français), en préservant ainsi les « trésors du despotisme », ce ne fut pas seulement afin d'affirmer l'identité de la nation, ainsi que sa continuité, par-delà la rupture révolutionnaire. Il s'agissait sur un fond d'ivresse de l'action, de l'action révolutionnaire, laquelle était un processus immaîtrisé et illimité, d'assurer en (s') assurant des œuvres d'art, des objets du culte, la nécessaire suspension qui seule rend possible l'établissement d'une scène politique, c'est-à-dire d'un lieu commun pour les hommes qui agissent. (Déotte, 1993: 65).

Cette solution, sous couvert de l'idéal de démocratie, recèle en filigrane la protection des biens, du patrimoine d'une nation dont la grandeur est ou doit être visible à travers ses richesses artistiques. Cette idée existe depuis l'Antiquité avec notamment les trésors<sup>5</sup>.

La rétention physique de l'objet n'est pas un geste neutre ou objectif. Il existe, dans cette relation spécifique entre l'homme et la réalité, un ensemble de raisons dont toutes ne sont pas avouables. D'une part, la collection du musée a longtemps servi de réceptacle à l'exploration systématique du monde, permettant le développement des connaissances scientifiques (...) d'autre part, la volonté de transmission des connaissances, inhérente à la démarche conservatrice « ou la tendance à préserver, sous la forme de mémoire culturelle matérielle, des éléments représentatifs pour lutter contre le processus du changement et de la dégradation » (Stransky), sur laquelle se greffe la notion de patrimoine, semble incontestablement profitable au bagage culturel de l'humanité. Mais à ces raisons officielles s'en mêlent d'autres moins avouables et rattachées à la fonction du pouvoir (regalia) et à l'aspect identitaire ou nationaliste dont les trésors étaient investis. (Mairesse, 1999: 62).

---

<sup>5</sup> Voir p.15. Le Parthénon d'Athènes était non pas un temple mais un trésor.

Le musée devient dès lors non seulement le lieu de conservation, de protection mais surtout un lieu symbolique de la revanche populaire qui « se donne » désormais l'accès libre et gratuit, du moins pendant un certain temps, aux collections royales et prestigieuses.

Le musée devient donc à la fois prétexte et symbole pour une nation : « la génération révolutionnaire a donné forme à une conception démocratique du musée qui implique de la part de l'État une mission d'éducation auprès des citoyens autant qu'une responsabilité patrimoniale. » (Poulot, 2001: 50), qui est aussi un devoir de mémoire, et « la France reconnaît unanimement le musée pour l'un des symboles les moins contestables de la modernité, porteur des valeurs les plus élevées de l'humanité comme des preuves de sa fierté nationale » (2001: 99).

Le Musée se définit donc dans un idéal moderne et démocratique, idéal qui perdure dans la volonté de démocratisation. Car le musée continue de représenter une société de classes et cela malgré les efforts de diverses politiques et de professionnels des musées. Cela est d'autant plus vrai dans le cas des musées d'art et de beaux-arts. C'est ce que démontrent Bourdieu, Darbel et Schnapper dans *L'Amour de l'Art*. Le concept de *capital culturel* marque ainsi le phénomène de l'inégalité des classes sociales face à la culture telle que proposée dans un musée d'art. Cette enquête nous apprend que les musées d'art sont « l'apanage des classes cultivées ». (Gob & Drouguet, 2004: 67) et du niveau d'éducation qui y est souvent relié. Elle révèle également que le public des musées d'art est assez homogène à partir des six pays étudiés (France, Italie, Espagne, Pays-Bas, Grèce et la Pologne).

Une démocratisation « réussie » serait une représentativité de toutes les catégories de citoyens comme publics des musées. Cela reste, semble-t-il, un idéal puisque ces musées, après études, sont toujours qualifiés d'élitiste (Bourdieu et al., 1969; Fourteau, 2000: 194). Il est donc difficile de trouver un équilibre pour les musées d'art entre élitisme et populisme (Zolberg, 1994: 187).

Bien entendu, il ne suffit pas de franchir les portes du musée pour qu'il vous livre spontanément ses secrets, comme le concert ou le théâtre. Il ne jouit d'aucune

tradition populaire. Il parle un langage qu'il faut apprendre, celui du goût, dont l'éducation est possible... (Benoist, 1971: 104).

### 1.1.1.3 Apprendre à « voir »?

Un musée d'art se devrait d'être un lieu d'éducation, notamment esthétique et cela d'autant plus que l'école ne donne pas directement une telle formation. Pour « voir », il faut avoir appris à voir selon Sylvie Pelletier (1991: 97-98). La théorie de l'œuvre d'art qui se suffit à elle-même, ne semble pas convaincante dans un discours qui prône l'apprentissage.

Mais tout cela : l'affiche, l'ordre chronologique, puis sur le lieu de l'exposition, la discrétion hyperbolique des lumières rasantes, le bon goût affecté des cimaises prune ou grises (selon les années) opposent autant de résistance à la connaissance sensible de l'œuvre qu'ils prétendent la favoriser. (Aboudrar, 2000: 140)

*A contrario*, certains muséologues « sont d'avis que le public doit être très motivé, instruit et de bonne présentation sans quoi le musée ne lui doit rien ou presque » et encore, « Un muséologue français, par exemple a écrit : « laissez aux œuvres d'art leur éloquence naturelle et elles seront comprises de la majorité, cette méthode sera plus efficace que tous les guides, les colloques et les discours » (Zolberg, 1989: 84). On prête à l'art le pouvoir de parler de lui-même « mais dans ce cas, elle [l'image] a sur l'écriture et la lecture un avantage ambivalent : elle opère au registre de l'émotion plutôt qu'à celui de la raison » (Aboudrar, 2000: 81). On note donc ici un double discours qui prône, d'un côté, une démocratisation qui passe nécessairement par l'éducation à laquelle les musées d'art doivent s'employer et, de l'autre, l'impossibilité d'une démocratisation des musées d'art qui rejoint en cela les conclusions de l'enquête de Bourdieu, Darbel et Schnapper. Pour ces chercheurs, ces lieux sont symboliques d'une classe sociale et de ses *habitus*, mais aussi l'accès à l'art n'est pas *démocratisable*, si l'on se place sur le registre des émotions et de la sensibilité.

En fait, nous parlons sciemment de l'idéal de démocratisation qui a prévalu à la naissance du musée moderne au 18<sup>e</sup> siècle dans l'Europe éclairée et révolutionnaire :

L'institution nouvelle suppose à la fois un public spontanément réceptif, mobilisable par la simple vue, et une collection capable d'incarner la référence commune (...) Le musée mêle alors étroitement l'orthodoxie esthétique et la conformité politique, dans un imaginaire d'administration classificatrice et distributive. Enfin une éthique de la visite s'esquisse, plus ou moins accordée à la nouvelle conviction démocratique : il faut permettre au peuple de connaître les plaisirs traditionnels du connaisseur. Voulant, comme ils ne cessent de l'annoncer,

multiplier les jouissances, les révolutionnaires ont conscience de la nécessité d'une formation aux beautés exposées. (Poulot, 2000: 29).

Le musée d'art commencera dès lors à être comparé à l'École, comme lieu d'éducation, d'apprentissage et de formation. L'éducation (muséale) serait donc le concept-clé de l'idéal de démocratisation car il est admis désormais, et entre autre grâce à *l'Amour de l'Art*, que le regard porté sur l'œuvre d'art au musée est en lien avec une « hiérarchie évidente entre haute et basse culture qui s'impose [sur celui-ci] ». Et le fait que « l'affirmation d'un partage des visiteurs demeure encore aujourd'hui le leitmotiv de la littérature sur la visite, mais cette fois sous la forme d'un obstacle dont il faut triompher » (2000 :35), semble rester un axe prépondérant des questionnements au sein des musées.

Tenter de répondre à cet idéal, c'est-à-dire triompher de cet obstacle, reste donc un enjeu des musées d'art et, les moyens utilisés pour s'en approcher sont, dans un premier temps, de s'interroger sur celles et ceux qui le fréquentent et, dans un deuxième temps, d'évaluer l'efficacité des propositions éducatives.

### **1.1.2 L'intérêt pour le visiteur de musée d'art ou comment connaît-on le public**

*"No longer the passive body of the museum's first conception, doomed to be raised, elevated refined and uplifted in short, to be done, -the public will have succeeded to active control of this quite remarkable and uniquely powerful instrument. The museum will still do, but this time it will be the public, in all its plurality, which determines what it does"*

Stephen E. Weil, *The Museum and the Public*, (1997)

#### **1.1.2.1 L'évaluation et la fréquentation : deux notions au cœur des études sur les publics des expositions et des musées**

L'évaluation n'est pas née en même temps que le musée. C'est parce que la définition du musée est aussi devenue sociale que progressivement il a été jugé pertinent de s'intéresser à ceux qui viennent visiter et à ce qui leur est présenté. Le 19<sup>e</sup> siècle est qualifié entre autres

par Poulot, comme le siècle des Musées parce qu'il voit leur multiplication et l'apport social de ce lieu fraîchement institutionnalisé. La science des musées, qui cherche à élaborer des méthodes, des concepts, émerge aussi de cette époque charnière dans l'histoire des sciences et des sciences humaines. Pourtant la Vieille Europe, jusqu'alors terreau privilégié et fertile pour les musées, ne s'interrogera que tardivement comparativement aux États-Unis, sur l'aspect public de sa mission, sur l'évaluation de la portée sociale et sur les caractéristiques du musée. Cela s'explique sans doute par le fait que les musées aux États-Unis étaient, et sont encore pour un grand nombre, privés. Autrement dit, il importait davantage pour les « propriétaires » d'évaluer les répercussions de leurs « entreprises » sur la population. L'évaluation naît d'un souci de « rationalisation et d'optimisation du travail de l'exposition sur le visiteur » (Schiele, 1992: 71), ce dernier devenant alors un concept à explorer au moyen de nouvelles méthodes.

Les pionniers seraient entre autres Gilman (1916), Robinson (1933), et Melton (1933). Ils sont les plus souvent cités comme tels (Gottesdiener, 1987; Kawashima, 1998; Schiele, 1992; Screven, 1993a). Ils s'interrogent, au cours des années 20-30 sur le comportement et la psychologie du visiteur (Melton et Robinson notamment), sur le confort offert dans le musée (Gilman), sur les pouvoirs d'attraction et de rétention et sur le rôle éducatif des musées (Melton et Robinson). En fait leurs études s'inscrivent selon Kawashima (1998: 26), dans le courant behavioriste, qui restera dominant jusque dans les années 60. Ces études resteront toutefois relativement isolées (Gottesdiener, 1987: 7). Les principales études sont, à partir des années 40, des études d'audience, qui présentent des graphiques de fréquentation, des distinctions entre le public local et les touristes, par exemple. En fait, petit à petit, ces études s'éloignent de leurs préoccupations premières qui était semble-t-il la connaissance du public en tant que tel, pour se rapprocher des tendances marketing naissantes, et cela surtout à partir des périodes de la guerre et de l'après-guerre. Ce sont d'après Schiele (1992) qui en a fait le recensement exhaustif, les études de Arthur Niehoff<sup>6</sup>,

---

<sup>6</sup> Niehoff, A., 1953, « Characteristics of the Audience Reaction in the Milwaukee Public Museum », *Midwest Museums Quarterly*, 13, p. 19-24

Niehoff, A., 1956, « The Physical Needs of the Visitor », *Lore*, 6 (4), p.155-157

Niehoff A., 1958, « Evening Hours for Museums », *Museologist*, December, 69, p.2-5

Niehoff, A., 1959, « Audience Reaction in the Milwaukee Public Museum: the Winter Visitors », *Midwest Museum Quarterly*, 19 (2), p.36-45



de Goins et Griffenhagen<sup>7</sup>, de Abbey et Cameron<sup>8</sup>. Les méthodes utilisées commencent aussi à se systématiser pour répondre à cette nouvelle logique d'évaluation. Parallèlement, le courant behavioriste subsiste.

In fact, dating from the 1920s up to the 1960s, so-called behaviourism had prevailed in researching this area and rules of thumb such as the « right-turning » tendency of visitors had been common. Research methodologies have developed since then which present alternative views to behaviourism which has a mechanistic understanding of human beings. (Lawrence cité dans Kawashima, 1998: 29).

Ce courant est cependant toujours représenté. Les recherches qui s'inscrivent dans ce courant s'intéressent à la motivation des visiteurs, à leurs comportements et à la sociabilité au musée. Ce dernier axe de recherche abandonne « l'idée que la visite au musée se ramène au face à face entre le visiteur solitaire et l'œuvre, il s'agit de voir comment les interactions entre visiteurs, qu'ils visitent le musée ensemble ou non, influent leur comportement et la réception du discours de l'exposition. » (Gob & Drouguet, 2004: 69).

Enfin, les études qui se développent en Amérique et en Europe ne sont pas du même ressort. Les recherches réalisées en Europe semblent moins intéressées à la dimension éducative du musée. Elles s'interrogent davantage sur les motifs de la venue ou de la non-venue au musée. Toutefois, les deux oublient le caractère d'être du musée et dissolvent ce dernier dans la connaissance qu'on peut en avoir.

---

Niehoff, A., 1968, «Audience Reactions in the Milwaukee Public Museum: The Winter Visitor» in *The Museum Visitor: Selected Essays and Surveys of Visitor Reaction to Exhibits in the Milwaukee Public Museum* / sous la direction de S.F. de Borhegyi et I.A. Hanson. Milwaukee: Milwaukee Public Museum (Milwaukee Public Museum Publications in Museology, n3).

<sup>7</sup> Goins, A. & Griffenhagen, G., 1957, «Psychological Studies of Museum Visitors and Exhibits at the U.S. National Museum», *The Museologist*, 64, p.1-6.

Goins, A. & Griffenhagen, G., 1958, «The Effect of Location, and a Combination of Color, Lighting and Artistic Design on Exhibit Appeal», *The Museologist*, 67, p.6-10.

<sup>8</sup> Abbey, D.S. & Cameron, D., 1959, *The Museum Visitor: I. Survey Design*, Toronto: Information Services of the Royal Ontario Museum, The Royal Ontario Museum, Report n1.

Abbey, D.S. & Cameron, D., 1961, *The Museum visitor: III. Supplementary Studies*. Toronto: Information Services of the Royal Ontario Museum, The Royal Ontario Museum, Report n3

Cameron, D., & Abbey D.S., 1960, *The Museum Visitor II: Survey Results*. Toronto: Information Services of the Royal Ontario Museum, The Royal Ontario Museum, Report n2

Cameron, D., 1968, «A Viewpoint: The Museum as a Communications System and Implications for Museum Education», *Curator*, 11 (1), p.33-40.

In contrast, surveys in Europe have tended to focus more on a sociology of cultural institutions, have looked at the perceptions people had of museums as social institutions, and have investigated motives for visiting or not visiting museums. Hans-Joachim Klein and Monika Bachmayer note, in their *Museum und Öffentlichkeit*, that a major European study investigated the role of museums in the cultural life of citizens as early as 1908. (Loomis, 1987: 26).

### *Le musée et sa mission éducative : évaluation*

Dès les années 20, la mission éducative du musée est un objet de questionnement et de recherches. Ce sont deux psychologues de Yale, Edward S. Robinson et Arthur W. Melton qui travailleront à l'amélioration des conditions de visite en ayant pour point de départ les valeurs éducatives fondamentales du musée. Ils vont ainsi observer les visiteurs (*unobtrusive observation*), noter leurs arrêts et décrire ainsi les différents systèmes mis en place par les visiteurs durant leur visite (Loomis, 1987: 21-22). Il existe ensuite deux « écoles », dans les années 60 : celle de Shettel (1968; 1973) et Screven (1969; 1986), et l'école naturaliste.

### *Le musée: extension de l'école*

La première considère le musée comme une extension de l'École et du livre. Elle constitue le courant éducatif dans le monde de l'évaluation, courant qui a toujours une bonne place dans les musées. Ils utilisent le terme apprentissage ou objectifs d'apprentissage et procèdent ainsi : la clarification préalable des objectifs cognitifs et affectifs de l'exposition, l'énoncé d'objectifs comportementaux et pratiques, la mesure de l'atteinte de ces objectifs (Gottesdiener, 1987: 7; Schiele, 1992: 75). Ils tentent d'impliquer de façon plus interactive le visiteur en l'incitant à participer plus activement à l'exposition (Loomis, 1987: 27).

Ce développement, dans les années 70, de l'aspect éducatif, de l'utilité sociale du musée (McLeod, 2001: 58-59; Screven, 1993a: 9), se trouve à l'origine de ces « visitor studies » dont l'un des intérêts est qu'elles sont utilisées par différentes disciplines (Kawashima, 1998: 21). Leur définition est large: « referring to an examination of the expected educational effects on visitors caused by permanent display or temporary exhibition ». La psychologie surtout mais aussi la sociologie y auront recours. En fait ce qui est visé, c'est l'évaluation de l'outil qu'est le musée pour apprendre. Cela est toujours d'actualité et

d'autant plus qu'au départ les principaux musées concernés par ces études étaient les musées de sciences, dont les objets ne portent pas ou moins toute la dimension esthétique très complexe à analyser des objets d'art (Zolberg, 1994: 188), et qu'aujourd'hui, les musées d'art, d'archéologie, d'histoire se préoccupent également de ce que retiennent, de ce qu'apprennent leurs visiteurs. « One of the most important research topics in visitor studies is the relationships between museums and people's learning ». Il est toutefois vrai que la psychologie a plus étudié l'approche de l'objet d'art. Parsons par exemple s'interroge ainsi : Comment le visiteur crée du sens? Quel développement cognitif? En tenant compte de ce que pense le visiteur du sujet de l'œuvre, de l'émotion qu'elle lui procure, de sa forme, de son style et de la nature de son jugement (Kawashima, 1998: 30). Il s'agit donc d'un parti pris épistémologique qui dans ce cas-ci réifie l'univers du musée. En sociologie, Bourdieu, Darbel et Schnapper réaliseront une enquête pionnière en France et en Europe qui tendra à prouver qu'en dépit « de la diversité des orientations politiques représentées et du fait que tous ces gouvernements aient prôné l'accès à la culture pour tous, aucun de ces pays n'avait obtenu le succès escompté. Malgré les années écoulées depuis cette étude (réalisée au début des années 60), aucune autre n'a une envergure comparable, surtout en ce qui a trait à l'analyse de l'expérience subjective des publics » (Zolberg, 1989: 82). V. Zolberg s'interrogera également sur les réponses du visiteur concernant l'esthétique, le contexte historique de l'œuvre, sa valeur économique, le jugement moral, la connaissance au-delà de l'œuvre et la catégorie sociale de l'œuvre (aristocratique, middle-class, populaire) (Kawashima, 1998: 31).

En résumé :

From the early 1970s to the present time, there has been considerable activity in museum visitor research. Consistent with the goal of enhancing the educational mission of museums, C.G. Screven has compiled an extensive bibliography of educational evaluation research in museums and a large proportion of the works cited have appeared since 1970. (Loomis, 1987: 28)

C.G. Screven (1993b: 4) constate cette évolution quelques années plus tard : « Depuis une vingtaine d'années, l'étude du comportement et des réactions des visiteurs s'est développée, et l'on connaît aujourd'hui beaucoup mieux l'usage qu'ils font de ce qui leur est présenté ».

Voici les cinq types de recherche répertoriés par Screven (1984: 147-165) et qui restent d'actualité :

1. L'évaluation formative qui vise à rendre l'exposition la plus efficace possible
2. Les études de publics qui rejoignent les préoccupations marketing du musée
3. Les études de comportements instituées par le behaviorisme
4. Les études expérimentales qui tendent à contrôler les différents aspects d'une situation comme le format de l'exposition, le trajet du visiteur
5. Les études/réflexions théoriques

Il explique et précise cependant davantage ce phénomène de développement des « études sur les visiteurs » ou « visitor's studies » dix ans plus tard, ainsi :

Nous avons encore beaucoup à apprendre sur la façon de captiver les visiteurs et de les aider à s'instruire. Mais certains principes se dégagent peu à peu et nous permettent d'anticiper avec plus de précision leur comportement, leurs déplacements à l'intérieur des espaces d'exposition, le temps qu'ils vont passer devant tel texte explicatif, devant tel objet ou dans telle salle – et même d'imaginer dans quelles salles ils choisiront de se rendre. Ces principes définissent le cadre dans lequel doit s'inscrire toute activité éducative destinée au grand public (...) Les recherches consacrées à ces questions sont à l'origine d'une discipline relativement récente, connue aux Etats-Unis d'Amérique et au Canada sous le nom « d'études sur les visiteurs ». Les enquêtes socio-économiques sur les caractéristiques démographiques des visiteurs, sur leurs habitudes et leurs attitudes sont bien connues et sont sans doute utiles, mais d'autres facteurs – souvent ignorés par les responsables des musées – doivent être considérés dans l'ordonnancement d'une exposition : réactions et motivations des visiteurs face aux objets exposés, capacité de compréhension des textes, connaissances initiales, préjugés et idées – vraies ou fausses – sur les thèmes traités, temps disponible, sensibilité aux objets, activités ou manifestations auxquelles seront sensibles les différentes catégories de visiteurs. De telles informations permettent aux organisateurs des expositions de déterminer avec plus de réalisme le contenu et le style des notices explicatives, le choix des objets, des illustrations, des couleurs, des emplacements, le libellé des instructions et des panneaux indicateurs, la stratégie commerciale et la structure de l'ensemble. Ainsi conçues, les « études sur les visiteurs » diffèrent sensiblement des enquêtes classiques. (Screven, 1993b: 5)

L'évaluation se définit alors comme une collecte systématique des informations concernant le public, lesquelles contribuent à une meilleure planification des expositions didactiques (données démographiques, culture générale, opinions préconçues, objets de curiosité, dispositions d'esprit) selon lui (Screven, 1993a: 6).

Il est enfin intéressant de noter que ce développement des « études sur les visiteurs » n'a pas été immédiatement généralisé à tous les pays. La France par exemple, à l'instar de H.

Gottesdiener, L. Mironer et J. Davallon (1993: 13), ne voient pas apparaître ce type de recherche avant les années 80. Ils relèvent d'ailleurs à ce moment de leur réflexion, que les études de fréquentation restent en revanche nombreuses et dominantes mais que l'évaluation n'est cependant plus «perçue comme une activité secondaire, marginale, comme une sorte de regard critique extérieur porté sur l'activité des établissements, lesquels au demeurant, ne voyaient pas toujours en quoi elle pouvait leur être utile».

### *Le musée est distinct de l'École*

Toujours en ce qui concerne l'évaluation, la seconde école dite naturaliste, avec Wolf (1980: 39-45), aux États-Unis, prétendait que le milieu muséal était une entité spécifique justement distincte de l'école. En fait selon Schiele cette école cherchait à «appréhender l'expérience globale des visiteurs en y incorporant le sens de la visite comme donné. Au lieu de comparer les acquis aux objectifs visés, cette méthode cherche davantage à articuler les représentations des visiteurs à leurs intérêts, leurs besoins et l'impact de l'environnement » (Schiele, 1992:75). Cette école rejoint le pionnier Gilman (1916) dans son souci de connaître le niveau de satisfaction, de confort du visiteur de musée.

Le visiteur de musée est en fait utilisé comme un test-contrôle de l'efficacité du musée ou de l'exposition présentée. Nous précisons à titre indicatif que l'évaluation se développera avec la naissance des expositions. Jusque dans les années 30 on ne parle que de musée. Le terme exposition vient avec les expositions universelles (Chicago, New-York, Paris...) qui ne font pas qu'exposer mais dont l'une des finalités est de transmettre un message, «l'exposition est un fait de langage » (Davallon, 1986: 256), et celle-ci «devient une entité spécifique du champ muséal » (Schiele, 1992: 77). Cummings (1940) par exemple cherchera à évaluer les effets de ce message et non plus seulement le comportement du visiteur et l'évaluation de sa capacité cognitive. Il s'éloigne alors, bien qu'il réalise cela dans les années 40, du courant behavioriste et de la perspective strictement éducative. Son approche est novatrice, même si l'idée d'apprentissage peut y être en partie reliée, car il donne la parole aux visiteurs pour toucher à la complexité de la relation. Il semble que son approche n'ait pas donné pas de suite.

### *Musée et plaisir*

Enfin, les notions d'éducation et d'apprentissage dans le cas des musées d'art peuvent être mises de côté, voire rejetées. Le musée d'art est aussi défini comme un lieu de liberté, de délectation et d'émotion avant tout.

Les musées sont ouverts au public pour qu'il y cultive sa sensibilité, son imagination. On ne va pas pour se renseigner dans les concerts : on essaie d'y être heureux [...] Le public doit sortir des musées avec une notion accrue de la vie. Le musée, enfin, doit être pour tous une « leçon de libéralisme intellectuel », il peut contrebalancer l'habitude du jugement au nom de principes et de partis pris. (Mairesse, 2002: 60).

La définition du musée moderne fait appel à des critères d'utilité sociale des collections, d'identité, de publicité également, et ce qui lui confère son intérêt et sa raison d'être, à savoir les œuvres d'art, peut être parfois « négligé » au profit justement d'un discours pédagogique et éducatif dominant sur les œuvres. Car le rôle du musée d'art est « d'assurer les moyens qui permettront que le public accepte d'être initié à la jouissance de l'art » (Mairesse, 2002 :68). Tout doit tendre à amener l'attention du visiteur vers l'œuvre, rien ne doit le distraire (Pelletier, 1991), donc les discours qui enrobent l'objet empêchent justement d'établir un lien spécifique, c'est-à-dire autre que le lien d'apprentissage, avec celui-ci. Mais à ce type de discours plus sensible à la post-modernité s'opposent celui qui affirme que la plupart des visiteurs ont besoin d'aide pour comprendre les œuvres d'art, discours qui se situe donc dans la définition éducative du musée synonyme d'école.

### *L'évaluation s'impose*

Progressivement, l'évaluation de l'exposition devient un élément important pour le musée. La question principale est la satisfaction des visiteurs, ce qui fait qu'elle fonctionne ou pas, dans une perspective progressiste et éducative du musée, à l'écoute de son public.

Quatre types d'évaluation sont alors possibles (Gottesdiener, 1987: 9; Schiele, 1992)

-l'évaluation préalable

-l'évaluation formative : on teste l'impact de l'exposition en cours de réalisation pour la modifier le cas échéant.

-l'évaluation sommative : une fois l'exposition réalisée, on interroge les visiteurs sur le regard qu'ils portent sur cette exposition (muséographie, contenu, attraction, rétention immédiate, publicité)

-L'évaluation de l'évaluation : quels sont les points-clés de tel type d'évaluation, ce qu'elle nous apporte.

L'objectif de l'exposition est atteint selon H. Gottesdiener (1987: 10) « si le comportement du visiteur est modifié par l'exposition dans le sens attendu » ce qui suppose donc qu'il y a une technique d'influence. S'agit-il alors seulement d'évaluer le potentiel manipulable du visiteur en fonction du discours proposé...et plus le discours sera par exemple retenu et répété et plus l'exposition sera jugée de bonne qualité?

Ces évaluations répondent finalement à deux préoccupations : l'une, présentée précédemment, qui fait du musée et de l'exposition des lieux d'éducation spécifiques dont il faut connaître l'impact en terme d'apprentissage, et l'autre qui relève d'un souci de rentabilisation lié aux notions de séduction et de satisfaction. Si tel est le cas alors ces évaluations s'inscrivent dans une conception marketing car elles évaluent l'impact d'un produit offert (l'exposition) sur le client (visiteur) en tâchant d'identifier les points positifs et négatifs du produit dans le but de l'améliorer dans l'avenir. Et le développement de celles-ci rejoint logiquement la transformation du musée en industrie culturelle, issue d'une société plus démocratique en terme de temps libres, d'accès aux loisirs et qui souffre dès lors de la concurrence (ce n'est pas un hasard si ce type d'études se multiplient en France avec le développement de nouveaux musées). Il faut répondre le mieux possible aux attentes du public de façon à le fidéliser (France Qualité Publique, 2002: 1/3).

Cependant, il ne faut pas réduire le rôle de ces évaluations dans une seule dynamique marketing, puisque au-delà de l'aspect offre-demande, celles-ci servent notamment les services culturels des musées quand ils en ont, afin de leur donner plus de connaissances sur les visiteurs pour orienter au mieux leurs actions culturelles. C'est d'ailleurs à ce titre que F. McLean (1997: 1-5) tente d'élargir à d'autres dimensions la définition du marketing muséal « There is no one definition of marketing », qui serait davantage un outil de mise en relation du musée avec ses publics plutôt qu'un censeur redoutable soucieux uniquement de processus commercial, politique et économique. Il reste néanmoins que ces trois enjeux liés à l'existence du musée font partie de ses préoccupations dominantes et que les études auprès des visiteurs ont aussi pour mandat de répondre à celles-ci.

### 1.1.2.2 La montée du marketing

#### *Que cherche le marketing?*

Le marketing prend alors une place importante dans le monde de l'évaluation muséale. Les responsables de musée doivent en faire une priorité, car il semble que la logique du musée ne puisse plus se passer de cette source d'informations s'il veut continuer d'exister. À quoi sert le marketing : à améliorer la connaissance du visiteur par le musée et à développer sa communication et ses relations publiques (Tobelem, 1992: 51) afin de favoriser sa rentabilité et légitimer son utilité. Cela conduit à augmenter la fréquentation ou à la maintenir après avoir identifié qui vient, comment satisfaire etc. Selon Tobelem (1992: 49-70) toujours, l'apparition du marketing dans les musées est liée à la croissance des musées comme nous l'avons dit précédemment, à la question importante du financement, à la situation de concurrence et à la nécessité de mieux connaître le visiteur.

Lovelock and Weinberg suggest that a useful marketing plan should answer such questions as these :

1. Where are we now, in terms of what we have to offer and specific groups of people currently being served?
2. Where do we want to go, in terms of increasing the commitment of existing visitors and/or developing new audiences?
3. How do we increase audience commitment and/or size? What segments and groups in the public should we try to reach?
4. What resources (time, people, money) exist for audience development? (Loomis, 1987: 118)

#### *Définir la clientèle*

L'aspect qui nous intéresse est le développement des évaluations qui répondent à des critères marketing. Il s'agit de définir les groupes de clientèle susceptibles de fréquenter le musée, ou ceux qui le fréquentent déjà, d'évaluer l'impact de cette fréquentation en terme simple de satisfaction selon des échelles et des critères précis comme le temps passé dans l'exposition, dans le musée, la satisfaction procurée par les différents services du musée, l'appréciation simple de ce qui est offert en général (objets, textes, mise en scène, services connexes...). Le marketing part donc des préoccupations des visiteurs, il est « un outil au service du musée mais qui ne peut répondre à toutes les interrogations soulevées par les transformations de ces institutions » (Tobelem, 1992: 63). Nous reviendrons sur les limites



reconnues aux études de ce type. « Marketing is about building up a relationship between the museum and the public » (McLean, 1997: 1) : cette relation est jugée nécessaire depuis que la dimension sociale est entrée dans le musée. F. McLean la donne comme caractéristique de la nouvelle muséologie, c'est-à-dire une muséologie adaptée à notre condition postmoderne : «In the postmodern condition new museology where society is considered to be intrinsic to the interpretation of museums ».

De cela découle une des caractéristiques de ces études de déconstruire le « bloc monolithique » (Tobelem, 1992: 62) que représentait le public de musée pour le segmentariser, le catégoriser, à partir notamment des données socio-professionnelles. Cette démarche aboutit à dresser un portrait du visiteur-type et abstrait à la fois. « Describing the current visitor profile is the first step and the most traditional type of marketing research which museums have carried out using various means » (Kawashima, 1998: 28-30). Cela est développé aux États-Unis dès les années 70. On passe alors d'une simple description à une catégorisation plus analytique des visiteurs et une segmentation du marché (Kawashima, 1998 : 30). Les points principaux retenus sont : la motivation, le budget-temps, les opportunités, le niveau financier, l'éducation. Et les résultats identifient comme barrières à la visite : la barrière sociale, la nature du musée et l'inutilité des informations pour la vie quotidienne. (Loomis, 1987: 121).

Il est intéressant de constater que ces éléments se trouvent déjà en partie dans l'enquête de Bourdieu, Darbel et Schnapper, *L'amour de l'art, les musées d'art et leur public*, en 1969, le premier ouvrage de sociologie des musées (Poulot, 2000: 173). Bourdieu parlera de capital culturel, l'idée étant que la fréquentation des musées est déterminée par le creuset familial (socio-culturel), reproduit au fil des générations. Le musée est une institution complexe qui engage des intérêts sociaux, des idéologies au sein d'un champ spécifique (Bourdieu et al., 1969). L'enquête a permis de dresser un portrait des visiteurs-types des musées d'art. Autrement dit la classe sociale, le niveau d'éducation, le temps et l'argent sont des notions au cœur de l'identification des publics. Cette « enquête » avait pour but de dénoncer l'élitisme des musées d'art principalement. Et celle-ci reste citée pour l'originalité de son approche et de ses préoccupations par rapport à l'institution muséale.

Cette enquête pionnière, qui affirme que le musée est une institution élitiste – conçue et appréciée par le seul milieu cultivé – retient l'attention tant des spécialistes des musées que de la communauté scientifique. L'irruption de la sociologie dans le domaine du patrimoine démontre ainsi que le musée, institution inscrite dans une histoire particulière, est une production culturelle, susceptible comme telle d'analyses. (...) Le musée d'art, en particulier, codifie des structures idéologiques, articulant une forme d'exposition et de consommation, des valeurs et un sens de l'identité chez son visiteur. Il engage des intérêts sociaux, des idéologies, au sein d'un « champ » spécifique. Au tournant des années 1970, cette thèse contribue à généraliser l'idée d'un musée d'art au service de la culture bourgeoise, à la fois inadapté et inacceptable dans une société démocratique moderne. Depuis, mais cette fois dans une logique majoritairement d'évaluation, si ce n'est désormais de marketing, de nombreux travaux explorent la relation entre le public et le musée en appliquant les protocoles de la psychologie sociale aux attitudes des visiteurs d'expositions (...) La connaissance du public repose essentiellement sur des données relatives à la fréquentation (nombre de visites), la participation culturelle (enquêtes sur les pratiques culturelles) et les caractéristiques sociodémographiques. (Poulot, 2000 :173).

On pourrait donc proposer de remonter aux sources du courant marketing en suivant la définition du musée comme industrie culturelle qui doit satisfaire son public, ainsi que cette enquête qui posait les préliminaires des futures études statistiques pour une meilleure « connaissance » des publics des musées d'art toujours dans l'optique de leur garantir la plus grande satisfaction.

### *Une hégémonie contestée*

Les principales critiques à l'égard d'une hégémonie de l'évaluation marketing sont les suivantes : trop d'emphase sur les méthodes quantitatives qui ne permettent pas de solutionner les problèmes et qui ne donnent pas suffisamment d'informations profondes sur qui sont les visiteurs, leurs perceptions, ce qui aboutit à une littérature marketing ésotérique et abstraite (Davallon, 2001: 109-110; Fourteau, 2000: 194-195; Kawashima, 1998: 30; McLean, 1997: 15). Il est reconnu que la domination des recherches quantitatives ne permet pas de sortir des questions : « who, where, when, how » (Kawashima, 1998 : 30). Le « quand » étant bien-sûr lié au moment choisi pour la visite et l'on pourrait aussi rajouter « How many times? ». Les recherches qualitatives sont beaucoup moins considérées même si, à titre d'exemple, les « focus groups » sont jugés utiles pour approfondir certains questionnements du musée à son sujet. (Fourteau, 2000: 197; Kawashima, 1998: 35). Un exemple de ce type de pratique est donné par Michael Conforti, directeur du Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown, Massachusetts, à l'occasion du colloque *Le regard instruit*, au musée du Louvre en 1999 :

Aux États-Unis, nous avons des groupes de référence, des représentants de certaines communautés; nous les réunissons et les interrogeons sur leur perception du musée, ce qu'il représente comme expérience pour eux. On filme ces réunions. Dans un musée où je travaillais à Minneapolis, nous projetions ensuite ces entretiens aux conservateurs pour qu'ils se rendent compte que toutes leurs hypothèses sur le musée et sur ce qui s'y passait étaient partiellement fausses. **Je ne sais pas si c'est une démarche très scientifique**, mais en tous cas elle avait pour grand avantage de faire comprendre aux conservateurs qu'il existait un fossé entre ce qu'ils croyaient et espéraient faire et ce qu'ils faisaient et obtenaient réellement. (Conforti, 2000: 60)

Nous surlignons cette phrase qui traduit et trahit bien selon nous le fossé qui subsiste entre différentes méthodes : certaines surexploitées qui tendent à un épuisement des résultats obtenus et d'autres quasi expérimentales, qui n'arrivent pas à s'imposer suffisamment alors que les résultats obtenus peuvent être retentissants de sens! Il est intéressant de noter, à l'instar de Ghislaine Lawrence que l'évaluation muséale ou plus généralement la recherche muséale n'a pas, curieusement et contrairement à un mouvement opéré dans les sciences humaines, opté véritablement pour un paradigme s'éloignant du positivisme : « The parent disciplines of museum evaluators, however, remain those large areas of psychology and education which stayed within the empiricist paradigm » (Lawrence, 1991: 25). Ce qu'il manque selon Kawashima (1998 : 30) c'est une vraie connaissance du visiteur et de l'expérience qu'il vit « what is missing is knowledge about the pattern of visitor encounters with an object or an exhibition (...) This, however is most difficult to uncover. As McLean (1994)<sup>9</sup> pointed out, the concept of the experience is not adequately explored in services marketing in general, let alone in museum research ».

Le recours aux méthodes qualitatives reste trop peu utilisé alors qu'il serait tout aussi utile et ouvrirait vraisemblablement des horizons nouveaux sur les visiteurs. Il ne s'agit pas ici de dénigrer l'approche quantitative dominante dans les études marketing, qui semblent elles-mêmes être les seules études susceptibles d'intéresser le musée, trop centré sur sa rentabilité, mais plutôt de regretter sa domination.

Les enquêtes ont été indispensables à la construction progressive d'une connaissance des publics qui ne va pas de soi. Elles nous ont libérés d'un angélisme naïf (...) Mais il faut également s'émanciper du quantitativisme qui

---

<sup>9</sup> McLean, F. (1994), Services marketing: the case of museums. *The Services Industries Journal*, 14 (2), 190-203.

néglige les conquêtes modestes sur les marges. Peut-être faut-il savoir dépasser, après l'avoir intégrée, la vision segmentariste qui consiste à tronçonner les publics par catégories étanches, figées dans leur redoutable déterminisme croisé entre origine socio-professionnelle et niveau de diplôme, catégories qui ont permis d'édicter des lois sur la pratique des musées (...) Peut-être est-il temps de dépasser le discours de dénonciation, qui a rempli son office, pour faire face à nouveau à une démarche agissante. (Fourteau, 2000 : 194-195)

Nous précisons que dans les méthodes répertoriées, Kawashima (1998: 29) mentionne l'émergence d'études d'un type différent, appelées « consumers aesthetics : which tries to understand the nature of a cultural encounter, which will subsequently predict future consumption patterns ». Donc ces études restent dans une optique marketing bien qu'elles semblent interroger une notion plus abstraite et profonde. Si nous y voyons un lien avec notre recherche ce n'est pas dans le but de prédire mais dans l'intérêt porté effectivement à cette rencontre entre l'individu et l'oeuvre de musée. Or, les notions d'évaluation et de recherches muséales aujourd'hui tendent vers deux objectifs : découvrir un rapport de causalité et pouvoir prédire (Lawrence, 1991: 14). Cependant, une chose semble ne pas pouvoir changer : le type de visiteurs des musées d'art et l'impossible démocratisation. « La démocratisation est un leurre » selon Jacques Moran (2000:1/3), « les écarts entre milieux sociaux ne sont pas comblés, les visiteurs étant toujours définis comme aisés et urbains ». Certains conservateurs considèrent que « le musée est aujourd'hui un élément d'un réseau de divertissement culturel et il n'est plus un lieu de contemplation de l'art » (B.W. Lindemann, directeur du Kunstmuseum). Là est peut-être le danger (la mort du musée?) ou l'erreur, et là s'explique aussi ce recours parfois désespéré au marketing pour tenter de comprendre et de solutionner, sans réel succès.

### **1.1.2.3 Une approche philosophique et littéraire du visiteur de musée**

S.K. Mims (1990: 4-6) évoque trois types de recherches dans les musées dont des recherches à caractère philosophique, les deux autres étant historique et empirique.

Sa définition de la recherche philosophique est celle-ci :

A final function of philosophical research is the development of theories. A theory may be considered as a statement or set of statements used to describe and explain a given phenomenon. In other words, a theory binds together facts and ideas and provides them with a larger meaning that can be used to clarify human experience. Philosophical inquiry may be used to build theories which serve as a framework from which other research may proceed. (6)

Cependant, ce type de recherche est souvent extérieure au musée lui-même et procède d'un questionnement formulé « ailleurs », dans une discipline autre, que ce soit la philosophie, la sociologie etc. Ce n'est qu'une fois les résultats obtenus que le musée peut y être intéressé; on cherchera, par exemple, un prolongement dans une étude de type quantitatif, qui formulera des questions en fonction de ces résultats théoriques. Ces recherches visent au développement de théories muséologiques sans prendre pour point de départ un élément cible du musée (bâtiment-collection-publics) mais en proposant une réflexion poussée sur l'utilité, la pertinence du musée dans nos sociétés. En fait, de nombreuses réflexions ont été menées sur le musée d'art, sur l'œuvre d'art dans le contexte du musée, et sur la perception du visiteur.

Des chercheurs tels J.-L. Déotte (1993) et B. Deloche (1985a; 1985b; 1995; 2003) appartiennent à ce courant philosophique en interrogeant le sens du musée et de l'œuvre-au-musée, le visiteur étant inscrit indubitablement dans ces réflexions, afin de soulever des questionnements qui dépassent les aspects éducatifs et informatifs en rejoignant les fondements existentiels du musée et en ré-définissant la pertinence éthique et humaniste de ce lieu dans nos sociétés occidentales.

### *Le musée et le citoyen*

Si l'on s'en tient à la définition du musée moderne telle qu'elle s'est précisée au 18<sup>e</sup> siècle en Europe, alors le visiteur vient acquérir en ces lieux non seulement des connaissances, le plaisir esthétique dont il était privé mais aussi un sentiment accru de son statut de citoyen et tout cela grâce aux œuvres d'art. On est dans l'idéal rousseauiste de l'accès à la fête dont le musée fait partie et dans celui de Kant qui croit en la « capacité humaine à éprouver le beau » (Abouddrar, 2000: 62) et à éprouver sa liberté de jugement. Cependant, les espoirs qu'un tel lieu semblait pouvoir combler dans cet idéal citoyen moderne ont été quelque peu déçus. Peuple et musée n'ont pu devenir aussi proches que ce qui était espéré.

À l'heure actuelle le phénomène de la mondialisation permet de revenir à ce questionnement du lien entre musée et citoyen, non pas d'une nation mais du monde, et de l'accessibilité du musée, qui reste problématique. Que sont devenus le rôle et l'idée du

musée dans ce contexte de pluralité, de différences et de proximité? (Deloche, 2003). Son pouvoir communicationnel et émotionnel entrent alors dans une autre dimension, universaliste et culturelle, qu'il sera intéressant de déceler à travers les récits recueillis pour cette recherche.

### *Le musée et le sujet*

L'idéal du « Musée pour tous » étant un peu affaibli, la pensée progresse dans une direction plus philosophique : celle de l'esthétique, du rapport au beau, à l'œuvre d'art. Les notions, non plus de connaissances ou d'accessibilité mais, de plaisir, de désir, de sensation (αἰσθησις) font l'objet des réflexions d'Hegel, de Nietzsche, d'Heidegger etc.

Pure, l'émotion esthétique serait en quelque sorte déprise ou déliée du désir. L'esthétique, en effet, aura construit cet étrange édifice intellectuel sur lequel on aura à revenir, où l'art procure au spectateur un plaisir dont la nature ne se soutient d'aucun désir. Et elle a chargé le musée de mettre en oeuvre les conditions d'accomplissement émotionnel de cette construction. (Abouddrar, 2000: 34)

Le visiteur devient sujet dans le face-à-face ou la rencontre fortuite que le musée lui propose avec l'œuvre d'art. Il ne doit pas céder à « la mode du jugement de goût sans goût » (228), il faut aller plus loin mais le musée peut être parfois lui-même un frein au surgissement de la sensation et du plaisir ou des « délices » comme l'exprime Paul Valéry (1960).

### *Les difficultés que pose le musée au visiteur*

Paul Valéry aura eu en effet une approche audacieuse de ce que peut vivre le visiteur de musée d'art en exprimant les limites de ce dernier à partir de sa propre expérience. Il faut bien évidemment tenir compte du contexte muséologique et muséographique dans lequel il évolue, c'est-à-dire celui du début du 20<sup>e</sup> siècle, qui voit la naissance du souci pour le visiteur et pour son confort. Cependant ses critiques sont toujours actuelles puisqu'il aborde le problème du collectionnisme outrancier, du classement, de l'ordre et de l'accumulation et de l'interdit, de la froideur. Le musée serait à mi-chemin entre l'école et le cimetière selon lui et il se questionne :

Suis-je venu m'instruire, ou chercher mon enchantement, ou bien remplir un devoir et satisfaire aux convenances? Ou encore, ne serait-ce point un exercice d'espèce particulière que cette promenade bizarrement entravée par des beautés, et déviées à chaque instant par ces chefs-d'œuvre de droite et de gauche, entre

lesquels il faut se conduire comme un ivrogne entre les comptoirs? (Valéry, 1960: 1291)

Il part donc de sa propre expérience muséale pour dire la difficulté d'être visiteur de musée d'art, de se sentir à l'aise dans un tel lieu :

Nos trésors nous accablent et nous étourdissent. La nécessité de les concentrer dans une demeure en exagère l'effet stupéfiant et triste. Si vaste soit le palais, si apte, si bien ordonné soit-il, nous nous trouvons toujours un peu perdus et désolés dans ces galeries, seuls contre tant d'art (...) Nous devons fatalement succomber. Que faire? *Nous devenons superficiels.*

Ou bien, nous nous faisons érudits. En matière d'art, l'érudition est une sorte de défaite : elle éclaire ce qui n'est point le plus délicat, elle approfondit ce qui n'est point essentiel. Elle substitue ses hypothèses à la sensation, sa mémoire prodigieuse à la présence de la merveille; et elle annexe au musée immense une bibliothèque illimitée. Vénus changée en document. (1292-1293).

Voici donc synthétiquement présentés les portraits que l'on propose pour le visiteur de musée à travers différents regards, selon les objectifs que l'on cherche à atteindre. Le musée d'art questionne. Il semble être un lieu mythique et symbolique de nos sociétés, mais il lui faut sans arrêt prouver sa légitimité. Pour cela il doit dire en quoi il est utile à la société. Or dans nos sociétés occidentales, démocratiques et post-modernes, il est parfois perçu comme un vestige de l'inégalité sociale, de l'Ancien Régime « tyrannique », d'une société de classes dont on cherche à oublier l'existence. Enquêter sur le visiteur de musée devrait donc permettre de comprendre en quoi le musée est utile ou non, s'il faut vraiment parler d'utilité à ces individus qui le fréquentent. Mais la plupart des recherches considèrent davantage le visiteur et son fonctionnement au sein même du musée, espérant ainsi trouver la solution pour satisfaire et séduire. Or l'une des questions sous-jacentes de l'enquête de Bourdieu, Darbel et Schnapper (1969) était d'explorer le *pourquoi* non pas seulement socio-symbolique d'une sur-représentation d'une classe sociale, mais de chercher le *pourquoi*, le sens plus intime donné à l'expérience muséale que vient chercher l'individu au musée d'art. En s'interrogeant ainsi à notre tour à partir du contexte actuel, nous pensons pouvoir répondre à ceux qui envisagent ou affirment la mort inexorable, à plus ou moins long terme, du musée. Et c'est en revenant au *sens*, à *l'être du musée*, que l'individu lui donne que nous tenterons d'y parvenir.

## 1.2 Pertinence de cette recherche

Le musée d'art semble se réfugier dans un système de penser le public ou le visiteur, dicté majoritairement par des problématiques de rentabilité et de rôle éducatif qui servent à justifier son existence, son utilité et sa pérennité. Nous cherchons à pénétrer l'intérêt du musée de l'extérieur en répondant, à partir de l'analyse des expériences de visiteurs, à un questionnement existant pourtant au sein même du musée. Nous cherchons aussi à montrer que le type d'étude proposé peut se développer à partir du musée lui-même, parce qu'il est pertinent, et peut s'articuler aux autres études en vogue. Nous reprendrons J.-L. Déotte pour appuyer notre approche phénoménologique-herméneutique :

Pas plus qu'on ne peut réduire l'invention de la perspective à la Renaissance au seul champ de la peinture et de la sculpture, et à leur public restreint, pas plus ne le peut-on pour le Musée, dont le rapport au public suppose une analyse d'une autre envergure que celle qui touche les problèmes de fréquentation.

Ce qui fut en jeu avec l'imposition du dispositif perspectif, c'est la rationalité (la projection). Ce qui le fut avec l'institution du Musée pour une part essentielle, bien que non exclusive, c'est le revers de la rationalité projective (la suspension esthétique). Le Musée comme la perspective en son temps, entrent donc dans la définition de la singularité (le « sujet ») et dans celle de l'être-ensemble (la « communauté »).

Comme il faut bien envisager que le rapport d'une œuvre perspectiviste à son destinataire est ontologique, il faudra bien interroger le Musée comme une question philosophique débordant le champ de l'histoire, de la sociologie de l'art, bref de l'esthétique.

Ce changement d'assiette devrait permettre de revenir sur des apories que rencontre la sociologie (ou l'esthétique) dès qu'il s'agit du Musée considéré uniquement comme institution culturelle. (Déotte, 1993: 20)

Autrement dit, nous soulevons trois points importants qui nous permettent de justifier notre recherche. Le premier est que la connaissance du visiteur est fondamentale pour le musée mais qu'elle ne peut plus se limiter aux enquêtes et évaluations actuellement dominantes. Le second point est que cette limite de connaissance est plus particulière aux musées d'art (Bourdieu et al., 1969; Poulot, 2000; Zolberg, 1989) qui, alors qu'ils sont un lieu de relations complexes entre les visiteurs et les œuvres d'art, n'arrivent pas à dépasser le système évaluatif en vigueur, tout en en mesurant pourtant les limites (Fourteau, 2000; Kawashima, 1998). Enfin, les approches psychologique et sociologique seraient également prisonnières de leurs traditions et du concept d'éducation. Une approche plus interdisciplinaire pourrait ouvrir de nouveaux horizons au Musée sur la connaissance de ses



visiteurs (Deloche, 1985a; Déotte, 1993; Poulot, 2000) et sur le sens de son existence aujourd'hui.

### 1.2.1 Un nouveau regard attendu

What is missing is knowledge about the pattern of visitor encounters with an object or an exhibition (...) This, however is most difficult to uncover. As Mclean (1994) pointed out, the concept of the experience is not adequately explored in services marketing in general, let alone in museum research. (Kawashima, 1998: 30)

Malgré les années écoulées depuis cette étude (réalisée au début des années 60) [L'Amour de l'Art], aucune autre n'a une envergure comparable, surtout en ce qui a trait à l'analyse de l'expérience subjective des publics. (Zolberg, 1989: 82)

Peut-être est-il temps de dépasser le discours de dénonciation, qui a rempli son office, pour faire face à nouveau à une démarche agissante. (Fourteau, 2000: 194-195)

Mais où se formera le regard, où se développeront les sens? Une chose est sûre, ce n'est pour l'instant pas l'objet principal de la muséologie, sans doute non plus celui du musée, et il semble évident que le recours systématique aux règles du marché ne risque pas d'arranger les choses. (Mairesse, 2006: 7)

#### 1.2.1.1 Une recherche attendue

Il est incontestable que le musée d'art a besoin de renouveler son approche à la connaissance du visiteur. Les recherches qui sont réalisées tant à l'intérieur qu'à l'extérieur du musée s'orientent essentiellement sur l'axe de la démocratisation qui englobe principalement les fonctions éducatives et économiques du musée. Un nouveau discours s'impose. Déjà une innovation permise par la caméra a sensibilisé les professionnels des musées à d'autres façons de considérer et d'étudier les visiteurs. Ce sont des documentaires qui mettent l'accent sur les visiteurs de musée eux-mêmes, pris sur le vif dans leur subjectivité lors de l'expérience muséale. Il ne s'agit pas ici d'évaluation. « Les visiteurs du Louvre » de Olivier Horn (1999) suit le public du musée du Louvre en montrant sa diversité, ses motivations variées, depuis les touristes massés devant les œuvres célèbres jusqu'aux amateurs contemplant des chefs-d'œuvre moins connus. Au cours de cette

promenade à travers de nombreuses salles, le commentaire et les témoignages de quelques-unes des personnes filmées analysent les réactions multiples et les diverses relations possibles avec les œuvres d'art. Il est important de préciser que ce documentaire a été réalisé en partenariat avec le Musée du Louvre.

« Les Passagers d'Orsay » de Sandra Kogut (2003) part d'une question de la réalisatrice posée aux visiteurs du musée d'Orsay à Paris: « Puis-je faire un portrait de vous avec votre œuvre préférée? ». Son intention est de prendre le contre-pied de nos habitudes en tournant sa caméra non sur les œuvres mais sur les visiteurs. Sur le chemin qui les mène à leur œuvre fétiche, les visiteurs se confient à la caméra, dévoilent leur personnalité, racontent leur histoire, s'inscrivant en ce lieu comme autant d'œuvres d'art. Le musée regorge de visiteurs hauts en couleurs : un excentrique qui mesure les pas des passants, une snob parisienne surprenante qui aime le musée mais pas son public « en haillons », trois adolescents qui observent les nus et les jolies touristes, un émotif qui fond en larme devant une sculpture de Camille Claudel, sans oublier la jeune fille qui cherche inlassablement une toile qu'elle a peut-être rêvée... Cette façon de regarder ici, par l'œil de la caméra, l'expérience livrée par la personne changée en visiteur de musée est extrêmement intrigante. On y entend des réflexions que l'on ne trouve pas dans les évaluations traditionnelles : « choisir c'est refuser »; « on a plus de place ici que chez soi, ici la température c'est toujours pareil parce qu'on protège les œuvres d'art et nous aussi »; « quand on arrive dans le musée on oublie ses soucis, on est quand même resté deux heures sur vingt-quatre sans souci »; « à chaque fois je retrouve les tableaux très différents comme les gens on les trouve beaux et d'autres jours on les trouve ternes »; « y a que le public qui ne me plaît pas »; « c'est un sport d'endurance comme une randonnée »... On touche donc ici à une autre dimension de la visite telle qu'elle est vécue dans le moment par l'individu. Ces documentaires sont un point de départ formidable pour confirmer qu'aller dans le sens du visiteur pour comprendre davantage et autrement le musée d'art est extrêmement pertinent et riche de connaissances nouvelles.

### **1.2.1.2 Une inspiration phénoménologique**

Notre recherche propose donc de partir nous aussi à la rencontre d'individus devenus l'espace de quelques heures, visiteurs de musées. Cette rencontre a été envisagée selon la pensée phénoménologique-herméneutique, c'est-à-dire très brièvement car nous y reviendrons dans notre chapitre 2, selon l'idée qu'il faut explorer et comprendre le sens que le sujet visiteur de musée donne à son expérience muséale au contact de l'œuvre d'art et ce qui permet au musée, dans la rencontre visiteur-œuvre, de s'accomplir. La révolution paradigmatique qui s'est produite au début du 20<sup>e</sup> siècle et durant les années 60-70 n'a pas véritablement eu, comme cela a été mentionné plus haut dans ce travail, de conséquences fortes sur la conception du visiteur de musée (Lawrence, 1991: 25). Les disciplines qui en avaient fait un objet d'étude spécifique, la psychologie et la sociologie principalement, n'ont pas dans ce cas-ci opté pour une lecture phénoménologique du visiteur de musée. Aujourd'hui donc, cette façon de regarder le visiteur semble arriver à « point nommé ». Le titre de cette recherche est le suivant : *Un autre regard sur le sens du musée à partir d'une lecture phénoménologique-herméneutique de la rencontre de visiteurs avec des œuvres d'art antiques.*

## **1.3 Objectifs de la recherche**

Je souhaite donc explorer ce qui fait sens pour l'individu lorsqu'il accepte de devenir visiteur d'un musée d'art lors d'une expérience muséale. En connaissant mieux cela, je prétends aider à un approfondissement de la définition du musée dans nos sociétés, et, à plus long terme, contribuer à de nouvelles réflexions sur son organisation et ses publics tant présents que potentiels.

### **1.3.1 Objectifs principaux poursuivis**

#### **1.3.1.1 Comprendre et décrire la rencontre entre le sujet visiteur et l'oeuvre d'art**

Le visiteur de musée est devenu un objet de recherche spécifique depuis un grand nombre d'années comme nous avons pu l'exposer précédemment. Cependant, le concept que l'on en fait pour servir le musée, quelque peu perdu dans sa propre identité et définition, devient source de répétition, d'un certain non-renouvellement de connaissances. Le virage épistémologique occidental n'a pas véritablement et majoritairement « affecté » le regard que l'on a posé sur le musée d'art et sur le visiteur de musée d'art. L'un des objectifs principaux de cette recherche est donc de changer de regard et de partir du visiteur comme sujet et non plus seulement comme objet. Il s'agit d'explorer ce qui fait sens pour le sujet dans cette expérience, au contact d'objets extra-ordinaires exposés dans un lieu particulier. En s'inspirant de la phénoménologie-herméneutique, nous privilégierons donc le récit, livré par le sujet lors de cette expérience, et son interprétation afin de mieux saisir le caractère d'être du musée, sa densité phénoménologique, non pas au sens éducatif, pédagogique ou pratique, mais dans la possibilité de rupture ou d'ailleurs qu'il offre à un être pensant. Nous irons observer de plus près, au plus près de ce que vit le sujet, comment et pourquoi s'établit une relation avec ce par quoi le musée d'art se définit et ce qu'il donne à voir à travers ses expositions: les œuvres d'art. Cette recherche permettra également de revenir sur la question de ce que signifie l'objet de musée, de ce qu'il représente à partir de l'exemple d'objets d'art antiques.

#### **1.3.1.2 Redéfinir le Musée d'art**

L'étude exploratoire de la façon dont se définit le sujet en tant que visiteur au sein d'un musée d'art, à travers sa relation aux œuvres mais aussi au lieu lui-même, permettra également de revenir sur la définition du musée d'art à partir du point de vue du sujet. Il s'agira donc d'élargir la définition officielle, pratiquement et communément choisie par

l'ICOM<sup>10</sup> du Musée comme institution publique et sociale, au Musée comme lieu de sens, de significations et de symboles pour ceux qui y viennent.

### **1.3.1.3 Montrer la pertinence de la recherche qualitative dans le monde des musées**

Le type de recherche envisagé est donc une étude qualitative inspirée de la phénoménologie herméneutique sur l'exploration de la relation du sujet à l'œuvre d'art antique dans le cadre de musées de beaux-arts. Cette approche est novatrice et a pour objectif de démontrer la pertinence de ce nouveau regard méthodologique pour enrichir la connaissance muséologique sur les musées d'art et leurs visiteurs, tant au niveau des musées qu'au niveau universitaire. Elle est donc aussi un point de départ à un élan de recherche qualitative liée à la pensée phénoménologique-herméneutique sur le musée d'art et sur les visiteurs.

## **1.3.2 Objectifs spécifiques par rapport à la muséologie**

La recherche muséologique d'aujourd'hui s'oriente selon quatre axes principaux comme nous l'avons mentionné précédemment<sup>11</sup>.

Notre recherche ne s'inscrit directement dans aucun des quatre axes principaux de la recherche muséologique actuelle. Il serait donc un cinquième axe soucieux de la relation qu'un individu venu au musée va établir ou non avec les objets qui lui sont présentés. Bien évidemment, le contexte muséal influe sur la possibilité de la relation. De la même façon, l'existence même de l'individu est à considérer dans la possibilité de la relation à l'objet de musée et au musée lui-même. Ce nouveau regard posé sur le visiteur pourra certainement

---

<sup>10</sup> Voici la définition raccourcie extrait des Statuts de l'ICOM, adoptés par la 16<sup>e</sup> assemblée générale de l'ICOM (La Haye, Pays-Bas, 5 septembre 1989) et amendés par la 18<sup>e</sup> Assemblée générale de l'ICOM (Stavanger, Norvège, 7 juillet 1995) puis par la 20<sup>e</sup> Assemblée générale de l'ICOM (Barcelone, Espagne, 6 juillet 2001) : « Article 2 : Définitions- Le musée est une institution permanente, sans but lucratif, au service de la société et de son développement, ouverte au public et qui fait des recherches concernant les témoins matériels de l'homme et de son environnement, acquiert ceux-là, les conserve, les communique et notamment les expose à des fins d'études, d'éducation et de délectation ». Voir p.9 pour la définition complète.

s'avérer utile pour l'éducation muséale et l'évaluation d'exposition, en offrant d'autres connaissances sur le visiteur de musée. Les axes des recherches muséologiques sont perçus comme complémentaires et non nécessairement opposés.

Il s'agit donc de questionner ce qui fait la spécificité de cette relation muséale et de permettre à l'individu de décrire cette relation au plus près de ses impressions et de ses émotions. Nous souhaitons donc nous rapprocher du sujet et ainsi développer de nouvelles connaissances plus proches de l'expérience du visiteur. Cette recherche muséologique vise à établir plus finement ce que serait le sens du musée d'art, son caractère d'être, au-delà de sa définition institutionnelle d'utilité publique, sociale, politique, culturelle et économique, en scrutant l'expérience muséale décrite par l'individu qui la vit. Cependant, avant cela il nous faut revenir à la façon dont ont été pensées les liens qui unissent l'œuvre d'art et la visiteur et le musée et l'oeuvre d'art selon l'approche phénoménologique-herméneutique.

---

<sup>11</sup> Voir p. 13

## Chapitre 2. Le cadre théorique: L'expérience muséale ou le phénomène de la rencontre avec l'œuvre d'art au musée : *une venue à soi du visible*

Nous présentons ici une réflexion plus approfondie sur les théories qui exposent ce que représente l'expérience muséale à travers la rencontre du sujet et de l'œuvre d'art, en considérant qu'il s'agit bien d'une expérience existentielle que l'homme fait de lui-même et du monde, dans le contexte occidental. Nous parlerons d'une expérience dialogique qui donne au musée son humaine et personnifiée présence et qui donne à l'œuvre d'art le statut de l'Autre. Nous définirons dans un premier temps, à partir des principaux auteurs retenus, ce que représente la phénoménologie, en précisant son tournant herméneutique qui nous aidera à proposer une lecture phénoménologique-herméneutique de l'œuvre d'art et de la relation qu'instaure le sujet avec celle-ci, à travers les émotions, le temps et le goût. Nous reviendrons ensuite sur une lecture phénoménologique du musée. Nous aborderons alors ce que nous appellerons la rupture muséale, et comment cette rupture ou fracture dans la quotidienneté du sujet lui permet d'opérer une forme de réduction ou de suspension pour mieux revenir à son être. Il ne s'agira pas dans ce chapitre de traiter de la création artistique, sujet abordé par d'éminents penseurs et chercheurs comme Heidegger, Merleau-Ponty, Levinas, Gadamer, etc. et du rapport du créateur à son œuvre, ou encore de théorie spécifiquement esthétique qui selon Gadamer « se laisse restreindre par le concept de vérité qui est celui de la science » (1996: 13). Mais à partir des théories existantes, nous tenterons plutôt de cerner l'expérience active du spectateur, qui est aussi esthétique<sup>12</sup>, lorsqu'il entre

---

<sup>12</sup> Nous rejoignons donc H.G. Gadamer dans la présentation de ce qu'est l'esthétique: « Au fond nous avons dû attendre la critique phénoménologique de la psychologie et de la théorie de la connaissance du XIXe siècle pour être libéré des concepts qui nous empêchaient d'accéder à une compréhension appropriée de ce qui est esthétique. Cette critique a montré que font fausse route toutes les tentatives qui veulent penser le mode d'être de ce qui est esthétique à partir de l'expérience de la réalité et le concevoir comme une de ses manifestations. Tous les concepts comme ceux d'imitation, d'apparence, de dé-réalisation, d'illusion, de sortilège ou de rêve présupposent la référence à un être véritable, dont se distinguerait l'être esthétique. Or, la remontée phénoménologique à l'expérience esthétique enseigne que sa pensée ne part nullement de cette référence mais voit au contraire dans ce qu'elle reçoit la vérité même. » (Gadamer, 1996 : 101).

dans un espace-temps autre et qu'il se retrouve sympathiquement et donc affectivement confronté aux œuvres d'art exposées, pour « défendre l'expérience de vérité qui nous est communiquée par l'œuvre d'art » (Gadamer, 1996: 13) et mieux comprendre ce que Merleau-Ponty nomme cette « venue à soi du visible » (1964b).

## 2.1 Qu'entendons-nous par phénoménologie

Il nous faut tout d'abord revenir sur ce qu'est la phénoménologie et sur ce qui nous apparaît essentiel dans cette approche pour permettre d'explorer la relation que le sujet peut instaurer avec l'œuvre d'art dans le cadre d'un musée d'art.

### 2.1.1 L'humain est à comprendre

La phénoménologie, étymologiquement, est l'étude ou la science du phénomène : « Si l'on s'en tient à l'étymologie, quiconque traite de la manière d'apparaître de quoi que ce soit, quiconque par conséquent décrit des apparences ou des apparitions, fait de la phénoménologie » (Ricoeur, 1953: 82). Le *phénomène* qui est ce qui apparaît à la conscience s'oppose, chez Kant, au *noumène* qui est la chose en soi. L'étymologie offre une définition extrêmement simplifiée de ce que recouvre en fait la phénoménologie comme mouvement philosophique. Edmund Husserl (1985) se voit souvent attribuer la paternité de la phénoménologie contemporaine. Il reprend en fait, selon un axe de pensée autre, un terme déjà présent chez J.H. Lambert dans le *Nouvel Organon* (1764) et surtout chez E. Kant dans sa *Critique de la raison pure* parue en 1781 (Kant & Henriot, 1988). La phénoménologie est, pour Kant, critique et signifie « une investigation de la structure du sujet et des « fonctions » de l'esprit, de circonscrire le domaine de l'apparaître ou « phénomène » (Dartigues, 1972: 8), phénomène qui cache en fait le noumène. Cependant pour Kant, cette investigation est toujours déçue car on n'atteint jamais la connaissance de la chose en soi.



Hegel (1991), dans sa *Phénoménologie de l'Esprit* (1807), présente comme possible la connaissance de l'absolu par l'esprit qui peut dire la signification absolue présente dans l'expérience du phénomène. Il y a donc dans ces deux propositions un certain désaccord quant au problème ontologique, puisque pour Kant, l'être est inatteignable et limité par là même le phénomène, alors que pour Hegel, « le phénomène est résorbé dans une connaissance systématique de l'être » (Dartigues, 1972: 9).

Husserl au début du 20<sup>e</sup> siècle dépasse ces définitions pour tenter de faire de la phénoménologie une ontologie à part entière, en affirmant impossible la dissociation du sens de l'être et du phénomène. Il pose ainsi les fondements d'un virage paradigmatique, en confrontant les sciences positivistes qui assimilent l'être à une perspective d'objet, un corps et non un sujet ou l'expression d'une subjectivité. Il annonce aussi le virage moderne qui se confirmera dans l'extériorisation de la Raison dans le scientisme, dans « la crise du sens », suite en outre aux événements marquants de l'Histoire du 20<sup>e</sup> siècle. Il faut revenir au vécu, à l'essentiel, à une autre forme de *réalité*, qui ne peut se révéler uniquement dans un objectivisme outrancier. Il est aussi important pour Husserl de ne pas réfuter le monde de la science et son objectivité, mais de reconnaître comme telle sa relativité au monde de la vie ou *Lebenswelt* : « on oublie que les sciences objectives sont elles-mêmes les produits subjectifs de la pratique du monde de la vie, et proviennent donc d'une action constitutive du sujet » (Kunzmann, Burkard, & Wiedmann, 1993: 195). Quant à la *vérité*, il y a celle des sciences exactes, mais la phénoménologie place sur un plan égal la vérité de l'être : « quand je dis « il fait beau », « je suis heureux », ou « je vous aime », et que mon langage entend bien traduire mon état d'âme, ces énoncés méritent d'être appelés vrais sans qu'on doive faire appel à une théorie physique ou psychologique » (Dartigues, 1972: 82). Husserl essaie donc de contrecarrer l'hégémonie positiviste sans nier le bien-fondé de cette façon d'envisager le monde et la connaissance. Il montre qu'il y a une autre forme de savoir, une autre forme de vérité, absolument fondationnelles qu'est la phénoménologie comme manière philosophique et scientifique rigoureuse. Pourtant, aucune ne doit prétendre à représenter la vérité absolue puisqu'elles ne sont pas du même ordre et ne procèdent pas de la même intention. La vérité correspond ainsi à « l'adéquation de la chose et de l'esprit »

(idem : 84) et cette adéquation est l'acte de la conscience par lequel le monde existe devant moi, par lequel je fais l'expérience du phénomène, du monde. Le monde, selon la phénoménologie, ne pourra jamais être appréhendé comme une entité empirique parfaite. En effet, les choses, les essences (*eidos*, ce qui m'est donné à voir)<sup>13</sup> existent à partir du moment où ma conscience les considère, dans un acte de *visée intentionnelle* ou *d'intentionnalité*. L'objet, pour la phénoménologie, est toujours objet-pour-une-conscience. L'un des objectifs de la phénoménologie husserlienne est de travailler à décrire cette corrélation entre l'objet intentionnel et le sujet conscient. Husserl (1985) formulera ainsi cette corrélation : *noèse* pour l'activité de conscience et *noème* pour l'objet constitué par cette activité.

Pour atteindre cet objectif, il faudra dépasser l'attitude naturelle, ou sens commun, qui est celle du sujet considéré comme une chose parmi d'autres, pour parvenir à l'attitude phénoménologique. Cette dernière est aussi appelée réduction ou encore *epochè*, emprunté au scepticisme antique, c'est-à-dire une mise entre parenthèses de l'attitude naturelle, une suspension de tout jugement portant sur l'existence des choses (Julia, 1996: 79). Cette attitude est indispensable pour tendre à la découverte et à la description de l'essence de phénomènes tels que la perception, les sensations, les images etc., pour revenir aux choses mêmes, d'avant la connaissance donnée, « en élucidant les actes par lesquels se constitue la conscience elle-même, et la manière dont l'objectité, et donc le monde, se constituent dans la conscience » (Kunzmann et al., 1993: 193). Il faut toutefois noter que Husserl s'interrogera beaucoup sur la possibilité, et donc l'impossibilité d'une réduction complète puisque nous ne serons jamais « l'esprit absolu ».

Husserl sera dès lors suivi, imité ou distancé. L'une des principales difficultés soulevée par Merleau-Ponty est que la phénoménologie restera un mouvement avant d'être parvenue à une entière conscience philosophique.

---

<sup>13</sup> « L'essence peut être désignée comme l'invariant qui persiste en dépit de toutes les variations que l'imagination fait subir à l'exemple qui sert de modèle » (Dartigues, 1972: 41)

Elle est en route depuis longtemps, ses disciples la retrouvent partout, dans Hegel et dans Kierkegaard bien sûr, mais aussi dans Marx, dans Nietzsche, dans Freud. Un commentaire philologique des textes ne donnerait rien : nous ne trouvons dans les textes que ce que nous y avons mis, et si jamais histoire a appelé notre interprétation, c'est bien l'histoire de la philosophie. C'est en nous-mêmes que nous trouverons l'unité de la phénoménologie et son vrai sens. La question n'est pas tant de compter les citations que de fixer et d'objectiver cette phénoménologie pour nous qui fait qu'en lisant Husserl ou Heidegger, plusieurs de nos contemporains ont eu le sentiment bien moins de rencontrer une philosophie nouvelle que de reconnaître ce qu'ils attendaient (Merleau-Ponty, 1945: II).

### 2.1.2 Phénoménologie de l'existence

Comme le mentionne Dartigues (1972 : 10-11), rappelant aussi la complexité à saisir ce que recouvre le terme phénoménologie, celle-ci est devenue, après les premières œuvres de Husserl, comme un fleuve aux bras multiples qui se croisent sans se réunir ni sans déboucher sur le même estuaire.

Le mouvement existentiel de la phénoménologie a été plus officiellement initié par l'un des disciples et collaborateurs de Husserl : Martin Heidegger. C'est avec la publication de *Être et Temps* en 1927 que Heidegger se distinguera de la phénoménologie husserlienne. Selon lui, la phénoménologie doit s'occuper prioritairement de ce qui ne se montre pas, « ce qui est dissimulé en regard de ce qui apparaît, mais qui n'en appartient pas moins de manière essentielle à ce qui apparaît en lui procurant sens et fondement » (Heidegger, 1986: 153), c'est-à-dire l'être. Or pour Husserl, la phénoménologie est la science des phénomènes tels qu'ils se montrent, ce qui correspond alors à l'étant dans le vocabulaire heideggerien. La phénoménologie heideggerienne se caractérisera par cette différence ontologique et en opérant ce que Grondin (2003), Dastur (2003) et Dartigues (1972) nommeront un tournant herméneutique, à partir de *Être et Temps*.

Il s'agit en effet pour Heidegger de désolidariser l'intuition comme méthode phénoménologique de la valeur absolue traditionnellement accordée au théorique et au logique, de se tenir à l'écart de logicisme husserlien de l'intuition donatrice originaire, et de mettre en question l'idée que le vécu soit uniquement donné à voir et non donné à comprendre. C'est la raison pour laquelle il est conduit à forger l'expression « d'intuition herméneutique ». (...) Il faut donc prendre toute

la mesure de l'importance de la transformation que Heidegger opère, dans ses cours de Fribourg, de la phénoménologie husserlienne en art herméneutique, à travers le concept « d'intuition herméneutique », lequel implique que la compréhension ne s'oppose pas à l'intuition, mais qu'elle s'effectue au contraire en elle et que le travail descriptif de la phénoménologie doit être « guidé par la visée de la compréhension ». Mais il faudra encore, pour aboutir à la problématique de *Être et Temps*, un nouveau déplacement : celui par lequel les termes de *Dasein* et d'*Existenz* seront substitués au concept de « vie » (Dastur, 2003: 45-46).

### 2.1.2.1 Heidegger et la phénoménologie existentielle

Heidegger, dans son ouvrage *Être et Temps* (1986), ne parle plus, contrairement à Husserl, de conscience mais d'Être, de *Dasein* et d'existence.

Son but est de déterminer le sens de l'être (ontologie) et il utilise pour y parvenir l'analyse phénoménologique, c'est-à-dire la description des différentes modalités de notre présence au monde (de « l'être-là », *Dasein*). Le sentiment originel de l'existence serait ressenti dans l'angoisse où nous nous appréhendons comme « être-pour-la-mort ». L'homme qui réfléchit à son être-là bute, pour ce qui concerne le passé, sur la contingence de sa naissance, et vers l'avenir, sur l'inéluctabilité de la mort. Il en résulte le sentiment authentique de la « finitude » qui est notre condition. (Julia, 1996: 85)

La conscience est existence, elle « jette dans la possibilité d'être soi-même » (Dubois, 2000 : 354). Heidegger considère qu'il n'y a pas de sujet<sup>14</sup>, ce qui pourra l'éloigner d'ailleurs d'une phénoménologie à tendance idéaliste, qui nie l'existence du monde extérieur et réduit celui-ci aux représentations que nous en avons. La phénoménologie heideggerienne est dévoilement de l'être de l'étant. Elle élabore alors un sens de l'être comme « apparaître » : *être, c'est apparaître pour l'étant*. « Mais l'apparaître porte quelque chose au paraître et ne se montre pas lui-même comme apparaître » (Maldiney, 1994: 13). Et l'être ne se laisse déceler lui-même qu'à partir du temps, pensé dans son jaillissement originel et non comme suite infinie d'instant « présents » ou « étants », ce qui rendrait impossible la perception de l'être là où précisément il s'annonçait, à savoir dans l'existence<sup>15</sup> du *Dasein* (Dartigues, 1972: 136). Heidegger pose ainsi un nouveau concept

<sup>14</sup> Si le sujet est le sujet intérieur, cartésien

<sup>15</sup> « Exister, au sens étymologique (ex-sister), c'est sortir de soi : lorsque l'esprit se projette vers le passé, il rebondit sur la contingence de la naissance (de la « facticité » ou fait d'être là, purement arbitraire et

ontologique qui est celui de *Dasein*, traduit comme « l'être-au-monde », « l'être-là », « l'être-de-la-présence ».

Le *Dasein* est cet étant qui comprend l'être. C'est nous - ou plutôt, à chaque fois, moi. Tout *Être et Temps* arpente l'être du *Dasein*, dans la perspective de la réponse à la question du sens de l'être. La réponse à la question « que veut dire *Dasein*? » (qui, strictement est la question : qui suis-je?) est le résultat (provisoire) de tout *Être et Temps* (Dubois, 2000: 355).

En fait, à la différence des choses, l'être humain n'a pas d'essence ou de nature, mais est existence et le « je suis » est synonyme de conscience de l'existence, c'est-à-dire de l'interrogation que l'homme porte en lui avant de la formuler, avant toute pensée et tout langage parce qu'il est cette interrogation (Dartigues, 1972: 129).

Heidegger parle également « d'être-au-monde » (*in-der-welt-sein*) et cela est, selon lui, la condition nécessaire de l'existence humaine car celle-ci ne se conçoit que par un rapport de nature à l'Autre, à du non-soi qu'est le monde (Deschamps, 1993: 26).

### 2.1.2.2 Merleau-Ponty et la phénoménologie existentielle

#### *Intersubjectivité*

Une autre idée-clé développée dans ce sens cette fois par Merleau-Ponty, au sein du mouvement existentiel est l'intersubjectivité. Cela recouvre deux principes : l'un est que nous sommes notre corps dans la perception que nous avons du monde, et l'autre, que pour se connaître soi-même nous avons besoin des autres, tout en étant toujours déjà avec eux. Pour Merleau-Ponty, nous ne sommes pas posés à part tels des objets dans le monde, comme des esprits absolus. Il oppose d'ailleurs à la notion sartrienne de néant, celle de sens, de signification « qui est le fondement du rapport entre la conscience et le monde, entre l'existence individuelle et l'existence généralisée » (Deschamps, 1993: 33).

---

inexplicable); lorsqu'il se projette vers l'avenir, il rebondit sur l'inéluctabilité de la mort. De ce double rebond naît selon Heidegger, la conscience de l'existence authentique, de notre finitude absolue. » (Julia, 1996: 88).

Le monde phénoménologique c'est, non pas l'être pur, mais le sens qui transparait à l'intersection de mes expériences et à l'intersection de mes expériences et de celles d'autrui, par l'engrenage des unes sur les autres, il est donc inséparable de la subjectivité et de l'intersubjectivité qui font leur unité par la reprise de mes expériences présentes, de l'expérience d'autrui dans la mienne (Merleau-Ponty, 1945: XV).

### *Visible et invisible*

Enfin, nous retiendrons de la phénoménologie vue par Merleau-Ponty les notions de visible et d'invisible, qui nous semble particulièrement pertinentes dans la relation à l'œuvre d'art. En effet, selon lui un objet est donné sur le fond de ce qui n'est pas vu de lui; ce que le peintre n'a pas figuré appartient aussi au tableau. Le visible n'existe que par l'invisible. Ce qui rejoint la définition même de la phénoménologie heideggerienne<sup>16</sup>.

L'être ne se montre pas à l'homme dans toute sa plénitude, il se soustrait à une totale transparence. Cette limite de l'expérience est mise en évidence par la liaison du visible et de l'invisible. L'invisible n'est pas un ne-pas-encore-être-vu, mais une dissimulation principielle, qui est fondée dans le voir lui-même (Kunzmann et al., 1993: 195)

La relation à l'œuvre d'art, comme nous le verrons ultérieurement, est forte de cette venue à soi du visible. C'est-à-dire, au-delà des contraintes de la théorie, l'œuvre communique quelque chose de la présence de celui qui parle, de son trouble. La présence des choses se donne sur fond d'absence, où s'échangent l'être et l'apparence. « Elle fait naître un émerveillement du seul fait de voir, de sentir, et de surgir, soi, là – du fait de cette double rencontre et du monde et du corps, à la source de tout savoir et qui excède le concevable. » (Merleau-Ponty, 1964b : III)

## **2.1.3 Phénoménologie et herméneutique**

### **2.1.3.1 Définition générale**

L'herméneutique vient du verbe grec *hermeneuein* signifiant interpréter (Julia, 1996: 113).

---

<sup>16</sup> Voir p.45 et suivantes, la phénoménologie doit s'occuper prioritairement de ce qui ne se montre pas.

Herméneutique : théorie de l'interprétation des signes. Réflexion philosophique sur les symboles religieux, les mythes et, en général, toute forme d'expression humaine (sur le sens de l'émotion, celui d'une œuvre d'art, etc.). L'herméneutique des phénomènes humains, qui requièrent une « interprétation » et une compréhension, s'oppose à « l'analyse » objective des phénomènes de la nature; c'est une notion cardinale de la philosophie moderne, notamment de la phénoménologie existentielle (Heidegger, dans *Être et Temps*, Jaspers, Sartre, Ricoeur) : l'existence humaine est un « signe » dont le philosophe doit chercher le sens ». (Julia, 1996: 113)

La phénoménologie herméneutique doit décrypter et interpréter les phénomènes humains pour tenter de comprendre le sens de l'existence. Il ne s'agit donc pas seulement de décrire ce qui apparaît, mais de l'interroger comme un texte à comprendre.

### 2.1.3.2 Heidegger et la compréhension

Heidegger va recourir à l'herméneutique comme un caractère d'être du *Dasein* comme rappel à soi, pour qu'il puisse être ouvert à son propre être, à ce qu'il est, en confrontant, et non en fuyant, sa finitude. Pour Heidegger, l'être est compris à partir du temps et de ses modalités : l'interprétation de l'être est donc la compréhension de cette temporalité. Et le phénomène, pour Heidegger, est celui de l'être, or :

« Si l'être ne se montre pas, c'est justement parce qu'il se trouve recouvert, caché, dissimulé, détourné. Or, comment interpréter cette dissimulation, cet oubli de l'être (sur lequel s'ouvre et contre lequel est dirigé tout *Être et Temps*) comme phénomène philosophique par excellence? » (Grondin, 2003: 49).

Heidegger explique dans *Être et Temps* (1986: 213) que le *Dasein* doit, pour être « là », voir par soi-même, à partir des choses-mêmes. Or il considère que c'est par l'interprétation que cela devient possible, c'est-à-dire par « cette exigence de la vision, par-delà les signes et les écrits » (Grondin, 2003: 27). Et la première condition de toute interprétation est de tirer au clair les voies d'intelligibilité qui gouvernent notre compréhension afin de parvenir à une authenticité, ce qui est l'enjeu fondamental de l'existence du *Dasein*. Car ce qui est le contraire du *Dasein*, « ce n'est pas l'inexistence, le non-être, mais bien l'être-ailleurs,

l'être-distraît, l'être loin de soi, bref le *Dasein* qui n'est pas là » (Grondin, 2003 : 51-53), dissimulé par l'autorité avérée et omnipotente du bavardage<sup>17</sup>, communément accepté.

Faire l'herméneutique du *Dasein*, c'est redonner au *Dasein* les moyens de s'ouvrir les yeux sur sa propre condition de *Wegsein* [l'être-ailleurs, l'être loin de soi]. (...) Son intention [celle de Heidegger] est de tirer au clair, de détruire, si l'on préfère, les idoles qui privent le *Dasein* d'une juste appropriation de soi. Si une herméneutique expresse du *Dasein* est requise, c'est que le *Dasein* reste d'abord dissimulé à lui-même sous l'empire des racontars (Gerede). Or, pour Heidegger, c'est le bavardage, au sens large (idéologique, éthique, politique etc.) du terme qui barre l'accès aux choses-elles-mêmes. (idem : 54)

Et c'est ce que propose l'herméneutique pour comprendre: « effectuer une réduction du regard, savoir prendre une distance envers ce qui se dit, afin de percer le sens, vers le vouloir-dire qui veut être entendu (idem : 30). Et le *Dasein* est pour Heidegger d'abord herméneutique parce qu'il comprend. En effet, celle-ci s'intéresse au sens « caché » de l'expression cherchant à en comprendre le sens, la vérité et la cohérence. Heidegger renoue donc ici, sans le dire, avec la tâche classique de l'herméneutique, dont il accentue cependant le côté « destructeur »<sup>18</sup>. (Grondin, 2003: 16-17)

En effet, Heidegger parle dans *Être et temps* d'une *destruction de l'histoire ontologique*. Il revient sur l'oubli de la question de l'être qui engendre alors une disparition ou un évitement de la question du sens de l'être. Or « par-delà les métamorphoses de l'histoire de la philosophie, ce sens, évident et enfoui, allant de soi et ignoré, orienterait tout questionner philosophique à partir d'un oubli de ce qui fut un jour question. L'oubli de la question est l'imposition d'une fausse évidence, dogmatisme latent et insu. » (Dubois, 2000 : 29). Et c'est la tradition qui impose cet oubli. D'où l'importance de considérer le *Dasein*, qui représente la question du sens de l'être, comme questionnant (détruisant) à partir de son présent la tradition et non comme cédant au poids du passé.

---

<sup>17</sup> Le bavardage selon Heidegger est le « mode impropre du discours, où le pôle de la communication devient prépondérant. Dire est toujours déjà re-dire à partir de ce qui a déjà été dit, et barre la réelle compréhension de ce dont on parle. » (Dubois, 2000: 354)

<sup>18</sup> L'adjectif destructeur est employé dans le sens de désobstruer les motifs cachés de la tradition.



Plus tard<sup>19</sup>, Heidegger en arrive à traiter du langage, qui apparaît comme quelque chose que l'homme ne produit pas lui-même à volonté, mais dans lequel il est toujours déjà et à partir duquel il parle et questionne: « Le langage est la maison de l'être en laquelle l'homme habite » (1962: 323). Et l'homme doit par conséquent être à l'écoute du langage pour entendre ce que lui dit ce dernier. « Tel est le sens de dire, au sens de montrer, faire apparaître. » (Kunzmann et al., 1993: 209). L'un de ses étudiants, Hans-Georg Gadamer (1996: 405-516) reviendra sur cette importance du langage, en affirmant qu'il ne peut y avoir de compréhension sans langage.

### 2.1.3.3 Gadamer et l'herméneutique

Hans-Georg Gadamer voit ainsi l'herméneutique :

La continuité de la tradition de pensée de l'Occident ne se fait plus sentir que sur un mode brisé. L'innocence naïve avec laquelle on utilisait les concepts de la tradition au bénéfice de sa propre pensée s'est aujourd'hui évanouie. Dès lors, le rapport de la science à ses concepts a pris un caractère d'étrange détachement, que son comportement à leur égard soit du genre de la reprise érudite, pour ne pas dire archaïsante, ou bien du genre d'un maniement technique qui accommode les concepts pour s'en faire des outils. Ni l'une ni l'autre attitude ne satisfait en réalité à l'expérience herméneutique. Le monde de concepts dans lequel l'activité philosophique se déploie nous a depuis toujours englobés, de la même manière que la langue dans laquelle nous vivons nous a déterminés. C'est pourquoi la probité de la pensée requiert la prise de conscience de cette inclusion préalable. C'est un mode de conscience nouveau et critique qui doit alors accompagner toute activité philosophique responsable, et qui fait comparaître devant le forum de la tradition historique, à laquelle nous appartenons ensemble, les habitudes de langage et de pensée qui se constituent chez l'individu par sa communication avec le mode environnant. (Gadamer, 1996: 15)

Gadamer propose de travailler à la compréhension et à l'interprétation du sens de diverses expériences qu'il nous est possible de vivre : « La compréhension et l'interprétation des textes ne sont pas seulement affaire de science, mais relèvent bien évidemment de l'expérience générale que l'homme fait du monde » (Gadamer, 1996: 11), à partir notamment d'œuvres littéraires et d'œuvres d'art, faisant suite à Heidegger<sup>20</sup>.

---

<sup>19</sup> À partir de 1930 environ, dans notamment *Acheminement vers la parole*, trad. Jean Beaufret, Wolfgang Brokmeier et François Fédier, Tel, Gal., 1981.

Gadamer puisera son paradigme de la compréhension « pas vraiment dans les sciences de la compréhension, mais dans l'expérience de l'art, où l'objectivation est moins essentielle que l'être-pris (« L'être-joué », dit Gadamer) par le sens. Comprendre, ce n'est pas se retrouver *face* à un sens, mais en être saisi, l'habiter en quelque sorte ou encore être-habité par lui» (Grondin, 2003: 90).

Il reviendra aussi, sans le nommer comme tel, sur le processus de réduction, à partir des notions d'interprétation, de préjugés et de suspension. L'interprète doit toujours faire l'effort de s'éloigner le plus possible de ses préconceptions en les ayant identifiées pour découvrir le sens d'un texte :

Ainsi il n'y a certainement pas de compréhension qui soit libre de tout préjugé, bien que la volonté de notre connaissance doive s'appliquer à échapper aux chaînes de ceux qui sont les nôtres. L'ensemble de notre analyse a montré que la sécurité assurée par le recours à la méthodologie scientifique ne suffit pas à garantir la vérité. Ce qui vaut en particulier pour les sciences de l'esprit; il s'agit là non d'un amoindrissement de leur caractère scientifique, mais au contraire de la justification de la prétention qu'elles élèvent depuis toujours, d'avoir une importance humaine particulière. Le fait que l'être propre de celui qui connaît y entre également en jeu dans la connaissance, marque bien la limite de la « méthode », mais non celle de la science. Ce que l'on ne peut pas demander à l'instrument de la méthode, il faut au contraire et on peut aussi l'atteindre, grâce à une discipline de l'interrogation et de la recherche qui garantisse la vérité. (Gadamer, 1996: 516)

Il est donc raisonnable que l'interprète n'aborde pas directement le texte, nourri qu'il est par la pré-opinion, en se reposant sur une préconception déjà toute prête en lui, mais au contraire qu'il mette expressément à l'épreuve ces pré-opinions, qui sont vivantes en lui, en les interrogeant sur leur légitimation, c'est-à-dire sur leur origine et leur validité. (Gadamer, 1996: 288)

Ce qui nuit à l'attitude phénoménologique sont, selon Gadamer, les préjugés définis comme un « jugement porté avant l'examen définitif de tous les éléments déterminants quant au fond », et parce qu'ils ne sont pas identifiés nous rendent sourds à la chose qui parle dans la tradition transmise (idem : 291). Gadamer (1996 : 321) propose donc de provoquer nos

---

<sup>20</sup> « Ses intuitions au sujet de la condition historique de la compréhension et de la prétention de vérité de l'œuvre d'art ne sont pas sans rappeler le dernier Heidegger » (Grondin, 2003: 74), notamment Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, Gallimard, 1962; *Séjours*, Éditions du Rocher, 1992.

préjugés en les questionnant c'est-à-dire en ouvrant et maintenant des possibilités, et en *suspendant* ces préjugés, pour parvenir à comprendre.

Il précise également qu'il est impossible de se défaire des préjugés qui nous habitent et que là n'est pas l'enjeu de l'herméneutique et il insiste infiniment plus que Heidegger

Sur le fait que nous ne sommes pas entièrement maîtres de nos préjugés, puisqu'ils proviennent d'un fonds, d'une tradition qui ne peuvent être intégralement portés à la conscience, Gadamer parle ici d'un « travail de l'histoire » (*Wirkungsgeschichte*). C'est que la compréhension reste toujours portée par des préjugés dont elle ne s'avise pas toujours elle-même. Ici, il s'agit moins de devenir conscient des recouvrements de la tradition que des limites de la réflexion elle-même. (Grondin, 2003: 80-81)

Ainsi, l'herméneutique et la phénoménologie travaillent de concert à la compréhension des phénomènes. Et Gadamer nous dit que l'on est phénoménologue que si l'on voit par soi-même, c'est-à-dire que si l'on parvient à faire parler les phénomènes. En cela, la phénoménologie est, pour Grondin (2003: 99), ni une méthode ni un domaine d'objets mais une vertu.

Gadamer l'a surtout mis en pratique en faisant prendre un bain de phénoménologie à l'herméneutique, traditionnellement préoccupée par les questions d'épistémologie et de méthode, à partir de son paradigme de la compréhension, puisé comme nous l'avons dit<sup>21</sup> dans l'expérience de l'art.

#### **2.1.4 Phénoménologie-herméneutique et art**

Comme l'écrit Françoise Dastur (1991), la pensée de l'apparaître qu'est la phénoménologie est très proche de celle de l'art, de l'œuvre d'art. L'art, pas plus que l'être, n'est simplement

---

<sup>21</sup> Voir p.52 et suivant

là devant. Le phénoménologue, l'artiste et le spectateur ont en commun ce désir de suspension mis en acte. Husserl affirmera une parenté certaine entre le regard phénoménologique et le regard esthétique bien que leurs objectifs diffèrent : la connaissance pour le premier et la jouissance pour le second. Cependant, les deux opèrent un éloignement de l'attitude naturelle, de la « vérité naturelle » et ont pour dessein l'accès à une pureté du sens, à une sensation (*aisthêsis*).

Est vraie au sens grec du mot, l'aisthêsis, la pure appréhension sensible de quelque chose; elle l'est plus originellement que le logos. Pour autant que l'aisthêsis se réfère à ses *idia*, à l'étant qui, par essence, n'est accessible que *par* et *pour* elle (comme la vue se réfère aux couleurs), toute appréhension est toujours vraie. Cela veut dire que la vue découvre toujours des couleurs, l'ouïe toujours des sons (Heidegger, 1986: 33)

L'esthétique comprise dans un sens phénoménologique husserlien ne relève pas de l'intérêt pour la chose comme cela fut suggéré par Kant, mais de l'appel de l'apparaître. Et à nouveau nous rejoignons Merleau-Ponty dans sa réflexion sur le visible et l'invisible (1964a) : le sens n'est pas dans la chose mais dans l'apparition du sens qu'elle dévoile au regard intentionnel posé sur elle. Le visible, comme sens à apparaître est donc l'invisible qu'il cache. Henri Maldiney propose de comprendre à travers les deux possibilités d'expérience esthétique, deux types d'élucidation phénoménologique : « pour les uns, comprendre c'est voir, pour les autres voir c'est comprendre » (1991: 250). Mais l'important est de se trouver, en tant que *Dasein*, dans cette ouverture ou jonction entre le visible et l'invisible, cet apparaître. Et apparaître c'est « se manifester en soi-même dans l'ouvert. Se manifester tel qu'en soi-même, c'est s'ouvrir dans la déchirure de sa propre opacité et c'est en même temps surgir dans l'ouvert » (idem : 251) : « Je n'étais pas un spectateur en face de telle ou telle toile. J'étais le là de l'ouverture d'un monde à même l'espace unique de toutes ces éclaircies » (Maldiney, 1994: 239). Autrement dit, une phénoménologie de l'art cherche à « déceler l'être d'une œuvre d'art en tant que telle en l'éclairant à soi », l'art devient alors la « vérité du sentir » et dans le sentir il y a moi et le monde, moi avec le monde. L'expérience de l'art est selon Gadamer, une « expérience véritable », qui n'est pas sans changer celui qui la fait.

Vérité signifie que la chose elle-même est là. Mais la « chose » en question, cette fois n'est pas une chose, ni surtout un objet, mais une œuvre en tant qu'œuvre, c'est-à-dire s'ouvrant à soi et existant dans cette ouverture (...). Cette ouverture Heidegger l'appelle comprendre. (Maldiney, 1991: 255)

Nous suivrons également l'idée que le sujet face à l'art se transforme en spectateur actif à partir du moment où il vit cette ouverture, ce que Schopenhauer et Nietzsche appellent un éclatement de son unité pré-phénoménologique, d'une « duplicité de conscience » ou d'une « scission intérieure » (Bernet, 2001: 144). « L'art ne se lève que dans ses œuvres. En lui nous avons ouverture à elles, comme en elles ouverture à lui. Il s'agit de reconnaître en elles les dimensions suivant lesquelles elles sont, identiquement, leur propre voie et celle par où elles viennent à notre rencontre » (Maldiney, 1991: 247). Nous reviendrons dans la partie suivante sur la lecture phénoménologique de l'œuvre d'art pour approfondir la puissance des liens qui unissent la phénoménologie à l'art.

## 2.2 Une lecture phénoménologique de l'œuvre d'art

### 2.2.1 Le sens de l'œuvre d'art : temps et existence

Nous cherchons ici à établir ce qui fait passer un objet de la quotidienneté<sup>22</sup> au statut d'œuvre d'art.

#### 2.2.1.1 Art et Œuvre

Comme Heidegger (1962: 13-14) le démontre dans sa réflexion sur l'origine de l'œuvre d'art, il n'est point d'œuvre d'art sans artiste ni d'artiste sans œuvre d'art. Les deux n'existent, par l'art, que dans cette réciprocité. Mais qu'est ce qui fait que l'œuvre devient œuvre d'art? Qu'est ce que l'art donc pour définir ensuite une œuvre? Là Heidegger parle d'un cercle vicieux. Car il ne s'agit pas seulement pour lui d'expliquer l'art comme simple synonyme de formation de connaissances à partir de données empiriques. L'art qui qualifie l'œuvre est dans cette révélation d'autre chose que la matérialité et l'ustensilité. L'œuvre d'art est « allégorie ». Elle se distingue alors de la chose qui n'est que chose, « chose tout court » (Heidegger, 1962: 16-17). L'œuvre est aussi métaphore au sens étymologique

---

<sup>22</sup> Voir note 39

premier, c'est-à-dire « transport vers... » une autre chose que la chose-tout-court. Regarder la sculpture d'un cheval c'est déjà dépasser l'image ou le « produit » quotidien pour « l'être-produit ». L'œuvre devient alors l'ouverture de ce que le produit, le cheval ici, *est* en vérité. « Cet étant fait apparition dans l'éclosion de son être (...) Dans l'œuvre d'art, la vérité de l'étant s'est mise en œuvre » (idem : 37). Vérité signifie ici « l'être à découvert de l'étant comme tel. La vérité est la vérité d'être » (idem : 92). Cependant, on pourrait opposer que la sculpture du cheval est en fait une imitation (*mimésis*), une reproduction du *produit*, mais là est la clé de l'œuvre d'art comme « restitution en elle d'une commune présence des choses ». Qu'y a-t-il alors de plus autour de ce halo d'être-produit restituitif? Son immanence, son sens originel qui se perd dans le temps et que l'on désire malgré tout conserver, car « l'œuvre en tant qu'œuvre érige un monde. L'œuvre maintient ouvert l'ouvert du monde » (idem : 48), c'est ce que Heidegger nomme l'être-œuvre. Il y a aussi la présence de l'artiste, du créateur qui ne peut être oublié dans la présence de l'œuvre. Ce que Heidegger nomme cet être-crée qui distingue ainsi l'œuvre de l'artiste du produit de l'artisan. L'artiste par l'œuvre crée un événement extraordinaire. Il donne la liberté par son œuvre de la possibilité d'accéder à une ouverture de l'étant, à un « avènement de la vérité », d'aller au-delà de soi-même, de la même façon que Schiller proclame que l'art est l'apprentissage de la liberté (Gadamer, 1996: 99). C'est aussi en cela que l'on peut parler de Beauté, non pas seulement au sens d'un plaisir procuré par la forme, la plasticité, mais la beauté est liée, selon Heidegger (1962: 92) à cet événement de l'avènement à soi de la vérité. Une œuvre d'art est donc en même temps « l'organe et l'acte d'un comprendre » (Maldiney, 1991: 255).

### 2.2.1.2 Œuvre d'art et altérité

Dans l'œuvre d'art, il y a aussi cet autre. Non seulement donc cet autre qui a réalisé l'objet et qui n'est plus ou n'est pas là, ces autres qui ont vécu originellement avec cet objet le cas échéant mais dont la présence transpire de l'objet, mais aussi cet autre qu'est l'œuvre<sup>23</sup> dans son existence par moi qui la regarde, la scrute « Sur le même objet s'entrecroisent les

---

<sup>23</sup> Gadamer parlera de « l'autonomie » de l'œuvre (1996)

rayons venus d'innombrables regards, proches ou lointains, qui lui prêtent leur vie » (Déotte, 1993: 13). L'œuvre est à la fois cénotaphe et source de vie. Elle nous fascine et nous interroge aussi sur sa beauté ou sa laideur, bref son esthétique, et Rudolf Bernet rejoint ici Bernd Jager (1997: 196-234) dans la caractérisation de cette expérience:

Le plaisir de l'expérience esthétique est (donc bien) une auto-affection d'un sujet et non le ravissement d'une dépossession de soi par la contemplation d'un objet parfait ou parfaitement beau. C'est le plaisir du « repos », du « Sabbath des travaux forcés de la volonté (Zuchthausarbeit des Wollens) » de la suspension provisoire des travaux, préoccupations et passions de la vie ordinaire. Ce plaisir tient à la fois du week-end bourgeois et de la réduction phénoménologique (Bernet, 2001: 148)

Pour entrer en relation avec l'œuvre d'art, considérée dans le cadre du musée, il faut en fait la prendre comme un tout ou comme dit Bernet (2001 : 149) un « représentant du tout » c'est-à-dire que l'œuvre est lue au-delà de sa signification empirique qui l'isole de son contexte phénoménal. Il n'y a plus ici de relation de cause à effet qui caractérise le monde empirique, l'œuvre d'art nous apparaît comme l'autre parce qu'elle nous interpelle « au sein de l'être perdu, au sein du vertige que cette apparition provoque en ouvrant le vide » (Maldiney, 1994: 238).

Ce vide résulterait de cette angoisse première due à l'étrangeté du musée qui mène à une rupture et à une perte des repères traditionnels et quotidiens, à notre fatuité mise à mal et à cette intuition surgissante du temps, oubliée de prime abord dans son principe, diluée dans le temps vulgaire. Or l'angoisse est « la ressource par laquelle l'existence peut se comprendre elle-même, le révélateur de son sens, et par là-même, aussi, celui du sens de l'Être » (Dartigues, 1972: 133). Cette angoisse, qui entre peut-être dans la désaffection du musée par certains, provoque donc en fait une suspension, une *réduction*. Car l'apaisement ou la panique résident dans la compréhension de ce que l'œuvre est en train de nous apporter, dans ce qu'elle nous emmène brutalement ou tranquillement, selon le sujet et l'œuvre qui se rencontrent, vers un retour au sens. Et cela se fait absolument par la puissance temporelle qui émane de l'objet et de l'esprit du lieu, tel le musée sur lequel nous reviendrons, parce que l'objet nous permet de ressentir ce surgissement du temps, il nous amène à notre essence même.

Ainsi le temps n'est pas un milieu préexistant dans lequel l'homme entrerait pour y poursuivre une carrière, il est l'essence même du Dasein (...) C'est pourquoi le temps est le prénom de l'Être, donc ce qu'il faut penser avant l'Être, l'Être ne se laissant déceler lui-même qu'à partir du temps (Dartigues, 1972: 135).

L'œuvre d'art recouvre le passé, engendre le surgissement du présent par ce *regard* que nous lui accordons et nous offre par là même la possibilité de l'avenir et si « L'empiètement du présent sur l'avenir n'est pas le fait d'un sujet seul, mais la relation intersubjective », comme l'écrit Lévinas (1985: 69), alors on ne peut définir autrement l'œuvre d'art que comme un hôte, un autre. Cependant, l'altérité d'une œuvre d'art « diffère de celle d'un pur et simple être-là. Elle est un événement surgi d'ailleurs, là où ailleurs c'est ici. C'est une altérité rayonnante, qui nous ouvre, dans la surprise, l'espace de son rayonnement » (Maldiney, 1991: 258).

### **2.2.2 La question du goût (jugement de valeur et esthétique) et l'émotion comme source de signification**

« Bien souvent, nous choisissons les œuvres comme nous choisissons nos amis, c'est-à-dire par rapport à nos humeurs et à nos caractères »<sup>24</sup> (Hume cité dans Michaud, 1999: 111-112). En effet, l'émotion est un jeu selon Sartre puisque par elle nous changeons notre rapport au monde pour que le monde change ses qualités (Sartre cité dans Dartigues, 1972: 104). Nous pouvons développer cette allusion au concept de jeu grâce à Gadamer (1996: 119-127) dans la redécouverte de la vérité esthétique :

C'est ainsi que Gadamer aura d'abord recours à la métaphore du jeu dans sa reconquête de la densité ontologique de l'expérience esthétique. Or qu'est ce qui nous « prend » ici? C'est peut-être Rilke qui l'a le mieux exprimé en disant que la capacité de saisie qui nous était impartie ici n'était pas vraiment la nôtre, mais celle d'un monde. Nous sommes capables de saisie parce que nous sommes d'abord pris et interpellés. L'exemple de Rilke était bien celui de la balle qui nous est

---

<sup>24</sup> David Hume, « La norme du goût », *Essais esthétiques*, Poche, 2000.



lancée et qui nous prend à son jeu, sans que l'initiative relève vraiment de nous<sup>25</sup>. (Grondin, 1999: 64)

Et il en va de ainsi de l'œuvre d'art. Ce qui semble alors au cœur de la relation avec l'autre, ici l'œuvre d'art, relèverait des émotions de chacun, du « sentir, ce moment le plus innocent et le plus risqué de tous, à même lequel se produit l'événement-avènement du monde » (Maldiney, 1994: 221). Pourtant, on parlera de notre goût pour telle ou telle œuvre. Y a-t-il alors une distinction à faire entre ce que je ressens et le goût des uns et des autres? La différence est très grande entre le jugement de goût et le sentiment selon Hume et Gadamer puisque le goût est avant tout un mode de connaissance et un sens social.

Tout sentiment est juste; parce que le sentiment n'a pas de référence en dehors de lui-même; il est toujours réel, chaque fois qu'un homme est conscient de l'avoir. Mais toutes les déterminations de l'entendement ne sont pas justes, parce qu'elles ont référence à quelque chose d'extérieur à elles, c'est-à-dire un fait réel, et ne sont pas toujours conformes à cette norme (Hume, 1973: 24).

Donc pour parvenir à questionner la réalité de la relation, au sens phénoménologique de ce que l'être vit, ne faudrait-il pas, dans une perspective phénoménologique, chercher d'emblée du côté de l'expression des émotions en considérant ce jeu, cette rencontre, plutôt que de l'énoncé de goût. Puisque le goût procède nécessairement d'une formation, d'un extérieur imposé mais aussi d'une tradition transmise? « Le goût ne concerne donc pas seulement le beau dans la nature et dans l'art, dont il apprécierait la qualité sous l'angle de la décoration, il inclut au contraire tout le domaine des mœurs et des convenances » (Gadamer, 1996: 55) et nous éloigne alors de la « vérité esthétique ».

Pourtant, nous sommes d'accord avec l'idée que cette expérience de rencontre avec l'œuvre d'art, est aussi tributaire d'une certaine « connaissance d'ordre intellectuel, celle qui contribue à former notre goût en affinant sa délicatesse » (Michaud, 1999: 21). Le goût, comme l'explique Bourdieu (1979) dans *La Distinction : critique sociale du jugement*, est

---

<sup>25</sup> « Tant que tu ne poursuis et ne saisis que ce que tu as toi-même / lancé, tout n'est qu'habileté et gain futile; / c'est seulement si tu deviens soudain celui qui saisit la balle / qu'une éternelle compagne de jeu t'a lancée, / à toi seul, au cœur de ton être, en un juste élan, / en l'une de ces arches des grands ponts de Dieu, / c'est alors seulement que pouvoir-saisir est puissance, / non pas la tienne mais celle d'un monde. » R.M. Rilke cité en épigraphe dans Gadamer (1996), tiré de *Élégies de Duino; Les sonnets à Orphée*; trad. française de Roger Lewinter, Paris : Éditions G. Lebovici, 1989, 115p.

le résultat d'un apprentissage de l'évaluation, mais aussi de la perception du sentir. À l'instar de Michaud (1999 : 59-60) nous croyons néanmoins que tout homme a et peut se donner l'occasion d'expériences esthétiques. Cependant l'art est avant tout expérience de vérité, mais d'une vérité telle que le spectateur s'y sait toujours impliqué, et « Comme l'a bien dit Adorno, nul ne comprend l'art, on peut tout au plus dire qu'on y comprend quelque chose. La vérité de l'art n'en est pas une de maîtrise, mais de participation. Ce n'est pas parce que l'on ne comprend pas tout que l'on comprend nécessairement moins. » (Grondin, 1999: 84-85).

Il devient donc fondamental selon nous de distinguer très clairement le jugement de goût qui est formation mais non pas au sens de Gadamer<sup>26</sup>, de ce qui relève des émotions et d'une véritable rencontre. Mais serait-il possible de parler d'émotions pures ou vierges dans le cas de l'art, de tout antécédent, présupposé de connaissance ou préjugés? Sans doute pas. Cependant ce qui est important de relever ici est que l'émotion de l'être est indissoluble de l'oeuvre qui l'émeut, voilà une première affirmation qui lie le spectateur à l'oeuvre d'art. Il y a rencontre entre celui qui regarde et la présence déployée de l'oeuvre. Et considérer cela conduit à nous éloigner alors de la « grande impasse de l'esthétique », en plus du jugement de goût, qui est selon Gadamer (1996: 115) la subjectivisation.

Car c'est bien la mainmise de la science moderne sur la notion d'objectivité qui contraint l'expérience esthétique à se comprendre en termes subjectifs, comme s'il n'y était question que des états d'âme et des « expériences vécues » du sujet. C'est souscrire au nominalisme de la science moderne que de tout réduire ici à l'ordre de la subjectivité qui joue avec soi-même. La thèse positive, et polémique, de Gadamer sera que l'expérience de l'art reste, au contraire, une expérience de l'être, et même d'un *surcroît* d'être, à telle enseigne d'ailleurs que la subjectivité n'y joue qu'un rôle second. Le premier moment d'une « ontologie » adéquate de l'oeuvre d'art consistera dès lors à reconnaître que la subjectivité n'est pas maître de ce qui lui « arrive » dans l'expérience esthétique. (Grondin, 1999: 63)

---

<sup>26</sup> Gadamer en arrive à la conclusion que la formation n'est non pas une procédure ou une manière de faire mais ce que l'être est devenu. L'investigation la plus précise, l'étude la plus méticuleuse d'une tradition, ne suffisent pas, si l'on n'a pas été préparé, à y accueillir l'altérité de l'oeuvre d'art ou du passé. L'une des caractéristiques de la formation est donc cette ouverture maintenue à l'altérité (Gadamer, 1996: 33), voir pages précédentes.

Et si c'est une compréhension de l'émotion, en tant qu'expérience de l'être, que nous recherchons, alors il nous faudra l'interroger en repoussant au maximum l'acquis construit et formatif qui pourrait la parasiter, en dépassant tout jugement de goût et tout subjectivisme qui éloignent l'être de sa vérité et donc de la vérité de l'œuvre d'art.

Il suffit d'être allé une seule fois dans sa vie dans une exposition d'art pour en faire le constat : les « J'aime, j'aime pas », les « Caillebote peint mieux/moins bien que Renoir », les « Pour moi c'est/c'est pas de l'art » assénés avec toute la morgue que l'on se permet quand on a extirpé de soi désir, jouissance et émotion, sont bien des jugements, mais certainement pas une liberté laissée à l'œuvre d'art de se déployer dans son être. (Aboudrar, 2000: 228)

Ainsi « Le phénoménologue interrogera l'émotion sur la conscience ou sur l'homme, il lui demandera non seulement ce qu'elle est, mais ce qu'elle a à nous apprendre sur un être dont un des caractères est justement qu'il est capable d'être ému » (Dartigues, 1972: 102), spécialement dans le cadre d'un musée qui inaugure, selon G. Salles et W. Benjamin, « une nouvelle époque de la perception, de l'aïsthésis » (Déotte, 1993: 20), en devenant un lieu de rencontre et de possible compréhension, grâce à la présence des œuvres d'art.

### 2.2.3 L'oeuvre au musée

Dans le cas de l'œuvre d'art au musée, il nous faut comprendre l'importance de la relation spécifique qui s'instaure entre le visiteur et l'oeuvre. Le musée permet à l'individu, en donnant à l'oeuvre d'art un contexte de rencontre, de se retrouver, si tant est qu'il accepte le jeu<sup>27</sup> et qu'il prenne le temps de vivre cette rencontre. Le musée, par les informations qu'il choisit de transmettre sur l'oeuvre, et par le choix des oeuvres mêmes, favorise également ce rapprochement, éveille la curiosité, à partir desquels une relation peut s'établir.

---

<sup>27</sup> Cela rejoint l'idée du concept de jeu de Gadamer (1996: 119) : « En effet le jeu ne remplit son but que lorsque le joueur s'oublie dans le jeu ».

L'oeuvre au musée est aussi délocalisée ou décontextualisée comme l'affirme la tradition critique du musée instaurée par Quatremère de Quincy<sup>28</sup> au début du 19<sup>e</sup> siècle, tradition qui s'exprime toujours à l'égard du danger que représenterait le musée pour le sens de l'oeuvre.

La réification des valeurs est un mal absolu. Réduire à l'état de chose ce qui, par nature, est illimité, ramener à une sorte de marchandise ce qui normalement fait converger les élans de dépassement et soulève les consciences, est un saccage de l'esprit. (...) L'évidence de l'absurde s'impose alors tôt ou tard à ceux qui réduisent les fins à l'ensemble des objets, facilités et plaisirs susceptibles d'être produits. (Onimus, 1992: 25)

Cela peut être dit autrement, puisque le musée fait aussi que ces oeuvres sont en suspension, car le devenir-Musée de l'oeuvre « n'est pas simplement signe de dépravation, il annonce plutôt une situation dans laquelle l'art, achevant son aliénation à l'égard des finalités humaines revient à la vie » (Déotte, 1993: 34).

K. Pomian nous explique plus précisément ce qui distingue un objet d'une oeuvre de musée qu'il nomme « sémiophores » :

D'un côté se situent des « choses », des « objets utiles », consommables (qui acquièrent alors une valeur d'usage) ou substituables (valeur d'échange), de l'autre les sémiophores, des objets qui n'ont pas d'utilité au sens qui vient d'être précisé, mais qui représentent l'invisible, c'est-à-dire sont dotés d'une signification; n'étant pas manipulés mais exposés au regard, ils ne subissent pas d'usure (Pomian, 1987: 140).

La valeur temporelle du sémiophore serait une part de cet invisible dont la signification pour le sujet serait un élément attractif et de re-connaissance. Mais certains muséologues-philosophes comme Bernard Deloche (1985a; 1985b; 1995) vont plus loin en rejetant presque complètement l'oeuvre dans sa matérialité :

Tout incline à penser que le musée s'est replié sur les fonctions de rétention du conservateur, qu'il a été conçu à la seule fin de lui permettre de réaliser son équilibre névrotique. (Deloche, 1985b: 110).

S'il est permis de voir encore de l'obsession dans le traitement comptable du conservateur-informaticien, disons quand même que la structure psychique du musée se trouve démantelée et que l'opération qui résulte de ce patient travail est une opération effective (elle a perdu son caractère magique et rituel). La disparition de l'objet à conserver, son remplacement par un codage et son archivage sur un support magnétique

---

<sup>28</sup> *Les considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art* (1815)

contribuent sans conteste à désérotiser la démarche scientifique qui se substitue à la traditionnelle conservation. C'est donc un nouveau visage du conservateur que va promouvoir la nouvelle muséologie : un visage éclaté dans des fonctions à la fois matérielles (inscrire et archiver) et rationnelles (traiter), lorsque le laboratoire se substitue au temple. (Deloche, 1985a: 30)

Nous ne pouvons adhérer à cette idée qui a toutefois le mérite d'être très originale, car nous considérons l'oeuvre comme une invitation, un monde en soi, qui fait se déplacer l'individu au musée. Et, parce qu'elle lui permet de jouir du privilège de retour sur soi, d'introspection, de reconnaissance et de réconciliation, elle se distingue du simple objet posé là comme *représentation de*. L'oeuvre et le spectateur sont dans un face-à-face, une rencontre et non dans une relation strictement objet-sujet, dans laquelle le sujet domine.

D'autre part nous parlons de l'oeuvre mais celle-ci est rarement exposée seule. Elle existe parmi un ensemble d'oeuvres dont le rassemblement a été songé et cela d'autant plus dans le contexte de l'exposition, dont l'intention est de proposer un discours, une narrativité très spécifique, ciblant ou utilisant certains sens et aspects de l'oeuvre plutôt que d'autres.

Il n'y a pas d'exposition sans objets et le rassemblement d'objets amène avec lui l'idée de bilan : ce qui est présenté et donné en spectacle a été choisi et retenu parce qu'il était digne d'attention ou bien au contraire parce qu'il était représentatif de tout un ensemble (...) Ainsi toute exposition utilise-t-elle des objets pour produire un monde autre, un monde mystérieux, attirant, un monde en rupture avec le monde quotidien, réel (...) L'objet, en entrant dans l'exposition change de statut et devient l'élément d'un ensemble, le composant d'une mise en scène. Pour dire les choses encore autrement : n'étant plus objet appartenant au monde de la pratique, il est dorénavant objet d'un monde de langage. Son statut et sa signification seront donc définis par les rapports qu'il entretiendra avec les autres objets de l'exposition (Davallon, 1986: 242)

Nous ne pouvons donc pas nier l'effet de ce rassemblement d'oeuvres dans la rencontre entre le visiteur et telle oeuvre à moins que l'oeuvre soit présentée seule, ce qui est assez rare. Au contraire nous pensons que le choix d'une oeuvre parmi d'autres favorise la rencontre par une curiosité plus accrue et par un lien sensible plus fort. Le contexte du musée et de l'exposition, dans ces conditions, est un élément essentiel de la rencontre et nous devons en tenir compte dans la compréhension de celle-ci.

Si nous accordons à l'oeuvre, et particulièrement l'oeuvre d'art dans le contexte du musée, autant d'importance dans cette recherche c'est justement parce qu'elle est le point de

départ d'une ouverture, où ce qu'est le sujet émerge face à des oeuvres en suspension. Cependant cette façon d'envisager l'œuvre d'art et le spectateur n'est pas la plus fréquente au sein du musée. Le musée perçoit généralement et historiquement l'oeuvre comme un objet ou outil de la démocratie, voire du patriotisme, comme un moyen d'apprentissage au même titre que l'École et comme un ensemble de savoirs.

Dans le premier cas, il faut nous rappeler brièvement l'histoire des musées<sup>29</sup> en Europe. Le Siècle des Lumières revendique avant même les assauts révolutionnaires la « libre jouissance des œuvres, livres, spécimens et modèles. Dès lors le musée revêt une finalité publique qui ne cessera de s'affirmer. » (Poulot, 2000: 24). Le musée ainsi espéré devient un moyen de consolider la Révolution, puisque il offre au Peuple les collections royales. Le musée est le « vecteur de l'appropriation nationale ». Pourquoi les objets doivent-ils être conservés? Parce qu'ils encensent la Patrie, ils rappellent ce que furent les hommes et les peuples, ils sont la propriété de tous et chacun en est responsable, ils sont des vecteurs de jouissance nationale et contribuent à l'invention du citoyen (Abouddrar, 2000: 62), dans ce sens « l'expôt »<sup>30</sup> n'a pas de valeur. Il est stricte publicité » (Déotte, 1993: 40). Ils sont aussi un moyen d'éduquer le goût de ceux qui n'en ont pas. Nous savons aujourd'hui que le rassemblement des classes devant les œuvres d'art est encore un idéal, même si des musées autres comme les musées de sciences et techniques, les écomusées etc. parviennent à fédérer davantage.

Le musée devient aussi un lieu d'enseignement au même titre que l'École « C'est sans doute alors que se constitue cette alliance du musée et de l'École que la sociologue Dominique Schnapper voit à l'œuvre dans les représentations françaises » (Poulot, 2000: 33-34). L'objet de musée perçu comme outil pédagogique est une possibilité mais ne doit pas être sa seule finalité. Il est cependant utilisé comme un moyen d'éveiller l'esprit d'observation, de donner des notions sur l'ensemble des connaissances usuelles et de faire aimer l'enseignement, selon Mairesse. Certains d'ailleurs dénonceront la transformation du musée, de l'exposition en support pédagogique. Bruno Bettelheim par

---

<sup>29</sup> Voir chapitre 1

<sup>30</sup> C'est-à-dire l'objet exposé pour reprendre un terme d'André Desvallées, membre fondateur du mouvement de la Nouvelle Muséologie.

exemple, qui regrette la surabondance des explications trop rationnelles accompagnant les objets, les réduisant à des expériences presque quotidiennes. « De nos jours, la plupart des objets exposés le sont d'une manière rationnelle et systématique; tout est disposé pour que la visite soit essentiellement instructive (...) Pour admirer ces objets, pour être « enchantés » par eux, le spectateur n'a pas besoin d'informations rationnelles, mais de patience et de persévérance, jusqu'au moment où, enfin, il parvient à une confrontation sincère avec l'objet de sa contemplation et avec lui-même » (Bettelheim, 1991: 189-192). Nous devons tenir compte de cette réflexion car les oeuvres que nous envisagerons ne devront effectivement pas être sujets à de trop nombreux commentaires scientifiques, puisque nous recherchons cette confrontation sincère, ce pathos que chacun pourra vivre dans la rencontre avec l'œuvre d'art, non pas en se considérant comme sujet souverain tout puissant, mais comme invité d'un monde à saisir.

Le musée et l'utilisation qu'il fait des œuvres sont aussi un enjeu politique, très visible par exemple dans certaines dictatures. « La culture est devenue dans les dictatures, un outil au service de démonstrations sectaires. Dans les démocraties européennes, on assiste à l'élaboration d'une muséographie liée à la réflexion collective sur la vocation des établissements et leur volonté de réforme » (Poulot, 2000 : 37). « En quelque sorte, la technique muséale qui se développe sert, au même titre que le cinéma ou la radio, à l'éducation des masses. Le culte de la personnalité du Duce amène la création d'un Museo Mussolini en 1938. Le cas allemand est certainement plus radical. Les musées y sont utilisés pour glorifier la patrie allemande ou l'armée et le soldat, afin de préparer le peuple allemand à la guerre mais aussi pour renforcer le système exclusif du régime » (Mairesse, 2002 : 65).

Ce type de discours abusif à partir des objets est l'extrême que tout conservateur raisonnable souhaite éviter. Le musée est aujourd'hui envisagé, peut-être tout aussi idéalement, comme un lieu d'émancipation. « Le musée participe dorénavant d'un nouvel état des savoirs, de leur statut et de leurs usages, qui remet en cause leur insertion traditionnelle au sein de la culture « cultivée » » (Lyotard, 1979: 83). Après les horreurs de la guerre, surgissent ou resurgissent nombre de questionnements sur l'humain, la machine, la science, la technique. « Il faut donc mettre à la disposition d'une masse de

plus en plus grande d'individus, des organismes où ils peuvent trouver une détente à l'influence du machinisme et à la vie de l'usine ou du bureau. Le musée dans cette optique, peut être vu comme l'un des lieux de refuge face au rythme trépidant de la vie » (Mairesse, 2002 : 69). Davantage que *refuge* nous utiliserions les termes *rupture* et *déstabilisation*, puisque l'objet de musée, n'est plus objet mais œuvre, en nous invitant à sa rencontre, dans un ailleurs spatio-temporel, vers une étrangeté et un affect oubliés ou négligés.

Le monde utopique n'est pas un monde sans lieu, mais un monde situé dans un ailleurs temporel ou spatial. Franchie la porte de l'exposition, me voici effectivement passé dans un monde autre. (...) Me voilà territorialement « déprogrammé ». Bien sûr, le coût psychologique d'un tel fonctionnement est très important puisque un grand nombre d'actes habituellement automatiques doivent être alors clairement et consciemment choisis ou montés. En contrepartie cependant, la richesse de l'environnement, en me stimulant, fait oublier habitudes et contraintes quotidiennes. (Mairesse, 2002: 38).

Ce qui est évoqué ici est que la visite du musée et de l'exposition est inscrite dans un lieu et un temps particuliers, autres que ceux du quotidien et la visite tranchera sur le continu du temps quotidien à la mesure de l'impact qu'elle aura eu, à la mesure de l'événement qu'elle aura pu créer. Tout dépend de la force de la rencontre sensible entre le sujet et l'œuvre.

Le temps est aussi constitutif de l'œuvre en tant qu'elle exprime ce qui a été (Déotte, 1993: 10). Le temps de l'œuvre est celui du visiteur qui le regarde mais porte aussi et parfois visiblement les traces temporelles d'autres temps comme nous l'avons vu précédemment.

Les œuvres, pouvant être considérées comme le temps mis par la « source » lumineuse pour nous parvenir, seront indissociables de la temporalité de la réception, de la multiplicité des accueils de l'œuvre : Salles voit dans les objets d'art les témoins de l'époque qui les a retrouvés, du savant qui les a étudiés, du prince qui les a acquis, enfin des amateurs qui ne cessent de les reclasser. Sur le même objet s'entre-croisent les rayons venus d'innombrables regards, proches ou lointains, qui lui prêtent leur vie. (Déotte, 1993: 11).

Enfin nous dépasserons l'idée de J.-L. Déotte selon laquelle le public est amené à oublier par le musée : « Le système d'abstraction du musée permet, par le biais des fragments, de magnifier pleinement le discours national formateur (du goût, de l'État, de l'autorité). Le public est amené à oublier activement ses anciens repères pour se remémorer les



nouveaux (seuls préservés) » (idem : 74). Nous dirons que par le biais des fragments que sont les oeuvres exposées, le public ou plus justement le visiteur dans notre cas, serait amené non pas à oublier ses *anciens* repères mais à les remettre dans une perspective beaucoup plus phénoménologique, comme éléments fondateurs d'une compréhension de son existence. Ces repères sont en fait ceux que la société lui donne, la rencontre avec les oeuvres de musée déclasse et relativise ces repères sociaux au profit d'une redécouverte de ce que sont ses propres repères, à condition de le percevoir et de le questionner comme autre :

C'est au moment précis où il échappe des mains de son créateur que l'objet d'art prend possession d'une personnalité distincte à l'abri de l'action transformatrice des mains de son auteur. À partir de cet instant, l'objet commence à ressembler à une personne. Il est dorénavant en mesure de répondre à nos questions, de contredire et d'influencer notre point de vue et de s'engager dans un véritable échange entre un hôte et un invité. (Jager, 1997: 198)

Ainsi la relation qui s'instaure par l'art entre le sujet et l'oeuvre d'art au musée pourra certes avoir une finalité pédagogique, si l'oeuvre est considérée uniquement dans un statut d'objet-outil, mais cette relation s'établirait et se caractériserait aussi à partir d'un registre émotionnel-temporel ou existentiel, et cela d'autant plus si le sujet s'ouvre à cette étrangeté et à cette altérité qu'est l'oeuvre d'art au-delà de son statut d'objet de musée.

Les oeuvres elles-mêmes se trouvent donc dans les collections et les expositions. Mais sont-elles bien là en tant que les oeuvres qu'elles sont? N'y sont-elles pas plutôt en tant qu'objets de l'affairement autour de l'art? On les met à la portée de la jouissance artistique publique et privée. Des autorités officielles ont soin des oeuvres et s'occupent de leur conservation. Critiques d'art et connaisseurs s'en occupent même intensément. Le commerce des objets d'art veille à pourvoir le marché. L'histoire de l'art transforme les oeuvres en objets d'une recherche scientifique. Mais, au milieu de tout cet affairement, rencontrons-nous encore les oeuvres? (Heidegger, 1962: 42)

## 2.3 Une lecture phénoménologique du Musée d'art

*Il dépend de celui qui passe,  
Que je sois tombe ou trésor,  
Que je parle ou me taise,  
Ceci ne tient qu'à toi, ami,  
N'entre pas sans désir!*  
Paul Valéry

Si le rapport d'œuvre à celui qui la regarde est ontologique, voire même éthique dans la rencontre du Je avec Autrui (Kunzmann et al., 1993: 239), alors comme le suggère Déotte, il faudra bien interroger le musée comme « une question philosophique débordant le champ de l'histoire, de la sociologie de l'art, bref de l'esthétique. Ce changement d'assiette devrait permettre de revenir sur des apories que rencontre la sociologie (ou l'esthétique) dès qu'il s'agit du Musée considéré comme institution culturelle» (1993: 20).

### 2.3.1 Le musée comme lieu de rupture

L'expérience muséale ne se distinguerait-elle pas par une certaine angoisse et un apaisement qu'elle procure dans un même temps à l'individu? Cette angoisse et cet apaisement ne sont-ils pas liés fortement à l'expression du temps dans le musée ou plutôt au surgissement de celui-ci en dehors de l'enchaînement des jours?

D'abord comment le musée se définit-il par rapport au passé? Certains diront que le musée est l'institution du passé par excellence, d'autres iront jusqu'à critiquer une forme de passéisme excessif, mal de notre temps, en quête de racines et de compréhension de notre histoire humaine. Là n'est pourtant pas l'excuse du passé dans l'expérience muséale. « À première vue, le musée semble tourné vers le passé. N'est ce pas de là que viennent les objets qu'il collectionne et qu'il expose? Et n'est-il pas patent que, si un temple catholique ou orthodoxe met en scène des épisodes de l'histoire sainte qui est en fait une théographie, le musée, lui, ne rend visibles que les vestiges des époques révolues de la nature ou de la civilisation? » (Pomian, 1998).

K. Pomian nous démontre rapidement par la suite que le musée n'est pas un temple mais un « anti-temple » parce qu'il est « en d'autres termes, un produit de la marginalisation de la coupure entre l'ici-bas et l'au-delà et de l'éloignement de ce dernier. Ou encore, ce qui revient au même, de la sécularisation du temps qu'il a contribué par sa présence à approfondir » (1998 : 440). K. Pomian va nous montrer à sa manière que le musée est en fait autant lieu du passé, lieu du présent et de l'avenir. Il est un lieu du présent car :

(...) en exposant les objets qu'il possède avec le respect pour le goût en vigueur, sinon pour la toute dernière mode, et de manière à leur faire répondre aux interrogations des visiteurs, de manière, autrement dit, à les faire s'insérer dans les préoccupations et les curiosités du jour, les responsables du musée utilisent les vestiges d'un temps révolu pour communiquer avec le public qui leur est contemporain. Les objets sont ici un moyen qu'il s'agit de mettre en œuvre pour susciter l'intérêt du public. Abordé sous cet angle, le musée n'est nullement tourné vers le passé. Ce qu'il vise, c'est le présent. (Pomian, 1998: 440)

Et il est aussi lieu de l'avenir dans tout l'aspect de préservation pour les générations futures : « Il s'agit de l'avenir : de l'avenir du musée et de l'avenir des objets qu'il détient et qu'il faut faire parvenir à nos successeurs... » (1998 : 440). En fait nous pourrions dire que le musée nous place au cœur de cette tripartie du temps, il est donc par cela même un lieu fort de temporalité.

Nous pouvons aller plus loin dans la relation que créerait l'expérience muséale. Le musée nous permettrait aussi « d'embrasser nos morts » selon l'expression de S. Kierkegaard reprise par J. Pucelle (1972: 57). Car cet acte symbolique est nécessaire à la poursuite de notre existence. « La nouvelle relation avec la finitude et la vérité se fait représenter de façon absolue dans le musée » (Scheiner, 1999: 113), à travers les œuvres exposées. Nous pourrions parler davantage de présentation et de présence absolue des œuvres plutôt que de représentation. D'autant plus que le caractère d'être du musée et de l'œuvre d'art est aussi temporel. Ce n'est pas alors la notion d'éternité qui nous fascinerait lors de l'expérience, puisque le musée et les œuvres sont absolument temporels et que nous rejoignons le point de vue de M. Merleau-Ponty (1945: 484), à savoir le sentiment d'éternité est hypocrite car l'éternité se nourrit du temps. Peut-être s'agit-il plus simplement d'une invitation à apaiser notre maladie du temps (Reinberg, 1979: 46), car l'art serait selon Nietzsche (2000: 110-111) un moyen d'échapper à notre folie historique, à revenir à la vérité de l'être, puisque

quel que soit l'éloignement de son vis-à-vis, le spectateur de l'œuvre « s'y trouve inclus » (Gadamer, 1996: 99).

Nous sommes temporels, « nous sommes le surgissement du temps » (Merleau-Ponty, 1945: 489), nous sommes « l'entrenaissance-et-mort » (Heidegger, 1986: 327) et la force du musée est qu'il nous permet de sentir ce surgissement continu. Il serait un lieu qui permettrait, pour reprendre une expression de Nietzsche (2000: 37), de « fertiliser le passé et produire l'avenir, tel est pour moi le présent ». Et parce que « tout effort pour reprendre de façon critique un héritage du passé est désormais accompagné du sentiment de sa différence avec telle ou telle autre vision du monde » (Ricoeur, 1975: 26), l'expérience muséale nous ramène à nous-mêmes par les autres, par le temps. Et ainsi le musée serait notre allié: « Humanists are becoming more and more aware of how, in their quest for ways to enhance our understanding of ourselves, the museum is not only a useful but also an indispensable ally » (Nye, 1981: 14).

### **2.3.2 Le musée et la fête**

#### **2.3.2.1 Le musée et la métaphore du seuil**

L'absence de temps quotidien dont nous parle Malraux dans *La Psychologie de l'art* (1947), au sujet de l'art est ici remise au cœur du questionnement. Ce qui déstabiliserait et pourrait devenir source d'angoisse pour le visiteur ne serait pas en fait l'absence de temps, il y a des repères partout, mais la domination intérieure de l'intuition du temps sur le temps « vulgaire »<sup>31</sup> imposé, « Car le temps du monde ou du sens commun compromet l'intuition du temps car il le thématise ou l'objective ce qui est justement la plus sûre manière de l'ignorer » (Merleau-Ponty, 1945: 475). Il s'agit plus alors de l'angoisse d'une retrouvaille, de soi avec l'humain, de soi avec soi. L'expérience muséale ferait émerger l'intuition du temps en partant notamment du principe de réminiscence, compris au sens de « recollection intériorisante de nous-mêmes » (Vieillard-Baron, 1995: 170).

---

<sup>31</sup> Ceci réfère au concept vulgaire de temps défini par Heidegger, ce temps du monde qui éloigne le Dasein de la temporalité de l'être lui-même. (Heidegger, 1986)

Le mythe du travail a passé, il deviendrait une désillusion car nous nous y serions perdus (Sue, 1995) et le musée et l'exposition deviendraient alors lieux d'une possible réconciliation du sujet avec lui-même.

L'idée de s'évader d'une réalité contraignante n'est pas nouvelle. Mais tandis que jadis c'était le messianisme essentiellement tourné vers le futur dans un temps autre qui donnait de l'espoir, aujourd'hui, c'est dans le présent et dans l'ailleurs- dans un espace « autre »- que l'on entend réaliser ses « désirs », malgré la contrainte sociale. L'attention est centrée par le mythe du loisir sur le présent social. (Constantopoulou, 1988).

Et nous retrouverions alors l'idée développée par Bernd Jager de ce

monde de la vie quotidienne [qui] rétrécit notre horizon et nous force à rejoindre les limites qui nous sont imposées par la nature mortelle et finie de notre vie. Par contre, le monde de la fête nous conduit aux portes des possibilités qui s'ouvrent au contact de la vraie réciprocité et de la véritable hospitalité (Jager, 1997, traduction de Philippe Blouin)

Le musée et l'exposition appartiendraient davantage au monde de la fête tel qu'ainsi défini c'est-à-dire au-delà de leur perception en tant que loisirs culturels. Ils offriraient de franchir un seuil : le sujet deviendrait l'invité et l'hôte de cette « maison des œuvres » qu'est le musée, et chaque œuvre offrirait la possibilité d'un habiter. « Le seuil incarne la rencontre entre un hôte et un invité, un étranger et un indigène, un voyageur et un habitant, un homme et son Dieu, l'homme et ses morts » (Jager, 1997). Le seuil est aussi marqué par la différence et l'étrangeté du lieu et des oeuvres, par le langage et la distance, bref par la culture en son principe, à la fois affect et goût. Le musée est un lieu festif qui interrompt le temps de l'effort et du travail de l'homme (Blanchot, 1971: 12). Il nous permet de recouvrer une forme de compréhension du sens à donner au temps et à la mort à travers ses œuvres.

Ainsi le musée me permettrait d'exister d'autant plus en tant que sujet vivant, par l'oeuvre visible, dans cette venue à soi du visible. Mais « l'art ne rend pas le visible, il rend visible » comme le dit Paul Klee (1964: 75). Et la condition à la possibilité de cette relation naîtrait aussi du temps :

L'esthétique c'est-à-dire l'espace-temps de la singularité et de l'être-ensemble moderne, est dessaisie par l'irruption de la nécessité du gain de temps, alors que ces

entités ne peuvent se (re) constituer que dans la retenue et la latence, dans le ralentissement et l'arrêt (Déotte, 1993: 75).

Entrer au musée serait-il donc accepter, rechercher, désirer cet autre espace-temps? Ou encore être surpris par lui?

### 2.3.2.2 L'expérience muséale et la quotidienneté<sup>32</sup>

On ne peut pas parler (sauf exception) de l'expérience muséale comme d'une expérience signifiante de la quotidienneté mais davantage d'une expérience du vivre, qui offrirait un horizon du vivre extra-ordinaire ou extra-quotidien, où apparaîtraient en filigrane des intentions fortes, comme celle de se re-connaître à partir du lien établi avec l'œuvre d'art, d'une réconciliation offerte par l'œuvre exposée pour celle ou celui qui acceptera d'entrer en relation avec celle-ci. Établir une telle relation est-il aisé? Nous pensons, à la suite de Bourdieu notamment, que non et que de ce non découle bien des difficultés des musées d'art à rallier un public plus diversifié. En effet, nous rejoindrons Gadamer (1996) et par la suite Bernd Jager (1997) dans l'idée qu'ils proposent de la *formation* et de la capacité de *recevoir* ou *d'accueillir* et d'être reçu. « Accueillir l'altérité de l'œuvre d'art [nécessite une] ouverture maintenue à l'altérité, à des perspectives autres et plus générales. Il y a en elle un sens général de la mesure et de la distance par rapport à soi, d'où procède une élévation, au-delà de soi-même, à l'universel» (Gadamer, 1996: 33). Nous n'évoquons pas ici une formation pratique du regard, de la science de l'observation d'un historien d'art, d'un quelconque averti, donc du niveau de lecture de l'œuvre d'art, ce qui relève de la méthode et ce sur quoi les études de fréquentation des musées d'art butent en terme d'explication à l'impossibilité d'une démocratisation totale. Nous nous en remettons à l'idée gadamérienne de formation<sup>33</sup>. Pour mémoire, Paul Valéry (1960) écrivait déjà en 1923 sur la difficulté d'être un visiteur de musée d'art :

Nos trésors nous accablent et nous étourdissent. La nécessité de les concentrer dans une demeure en exagère l'effet stupéfiant et triste. Si vaste soit le palais, si apte, si bien ordonné soit-il, nous nous trouvons toujours un peu perdus et désolés dans ces galeries, seuls contre tant d'art (...) Nous devons fatalement succomber. Que faire? *Nous devenons superficiels.*

Ou bien, nous nous faisons érudits. En matière d'art, l'érudition est une sorte de défaite : elle éclaire ce qui n'est point le plus délicat, elle approfondit ce qui n'est point

<sup>32</sup> La quotidienneté selon Heidegger est le « mode d'être selon lequel nous sommes « de prime abord et le plus souvent », dans l'indifférence médiocre de l'exister ». (Dubois, 2000 : 362)

<sup>33</sup> Voir note 26 (Gadamer, 1996: 33)

essentiel. Elle substitue ses hypothèses à la sensation, sa mémoire prodigieuse à la présence de la merveille; et elle annexe au musée immense une bibliothèque illimitée.  
Vénus changée en document (1292-1293)

On ne naît pas visiteur de musée. Cela rejoint notre idée de cette perception très délicate de l'œuvre comme un autre et dès lors de cette difficulté à être libre pour l'ouverture à une autre forme d'altérité. Cette difficulté est ainsi exprimée par Abouddrar (2000: 39) :

Dans le vide rigoureux de l'espace du musée, chacun aurait dû, en un colloque singulier avec l'œuvre d'art inaliénable, trouver en soi l'émotion désintéressée qui l'eût égalé aux autres, par l'exercice d'une liberté à la fois commune et sans partage. Et qu'a-t-on? Un malheureux *public* qui peine à jouir entre boutique de souvenirs et cafétéria, consomme un savoir frelaté et se laisse fasciner par une manie patrimoniale bien faite pour inhiber toute relation à l'art...

Notre recherche permettra de revenir notamment sur cet adjectif *malheureux*.

### **Revenir aux choses mêmes**

Le musée est le lieu d'investiture des œuvres qu'il objective (Maldiney, 1994: 194). Et le musée n'a de sens que par les œuvres qu'il expose. Ces œuvres deviennent, aidées par le contexte qu'offre le musée, autant de possibilités, de chemins, « Œuvre est voie » dit Paul Klee (1964: 53) de revenir aux choses mêmes. Déotte souligne que le musée, parce qu'il expose les œuvres « dans le dépouillement de la présentation muséale, enfin rendues à l'abstraction qui avait caractérisé le moment de la création », soit une mise entre parenthèses, une réduction du monde (1993: 29).

L'œuvre d'art est à la fois chose du passé comme l'écrit Hegel (1979: 334), mais aussi un autre commencement de la pensée, elle est à la fois morte, gisante, et vivante. Mais sa puissance n'est révélée qu'à celui qui entrera en relation avec elle et il y a relation s'il y a une « scission intérieure » (Bernet, 2001: 155) qui est liée à ce surgissement de soi, de sa vérité, et le temps est au cœur de cette scission, il est notre noyau « la notion de temps n'est pas un objet de notre savoir mais une dimension de notre être » (Merleau-Ponty, 1945: 475). C'est ce qui rendrait cette relation si spécifique; tant par sa forme originale que par ce qu'elle contient et déclenche, l'art, encore une fois, ne rend pas le visible, il rend visible. L'œuvre d'art n'est pas que simple décoration de l'existence, elle a une immense emprise ontologique en ce qu'elle dénonce, dévoile, montre l'énigme de

l'existence (Onimus, 1992: 15). Elle s'adresse aussi, par essence, toujours à quelqu'un, même quand personne n'est présent qui se borne à écouter ou à regarder, elle est en attente (Déotte, 1993 : 368-369; Gadamer, 1996 : 128). Par cette rencontre avec l'œuvre d'art, il nous serait possible d'*apparaître*, nous serions en plein phénomène selon la définition de Heidegger (1986): «Le phénomène comme apparition de « quelque chose » ne signifie justement pas : se montrer soi-même; mais le fait pour quelque chose qui ne se montre pas, de s'annoncer par quelque chose qui se montre. L'*apparaître* ainsi entendu est un « ne pas se montrer ». Pour Gadamer (1996: 101-102), lorsque je comprends une œuvre d'art et « que je suis immédiatement pris par ce qu'elle me dit, je participe à une vérité, face à laquelle le point de vue de l'objectivation arrive trop tard. C'est qu'en me découvrant une vérité, l'œuvre me rend moi-même plus « voyant ». Gadamer (1996: 298-311) aime parler de la fusion qui s'opère ici entre ce qui est compris et celui qui comprend. « Je comprends » veut dire ici « je peux » ou « je vois ». C'est ici que réside la vérité herméneutique et phénoménologique. Et si je comprends, si j'habite l'œuvre qui se montre, je suis sur le seuil, et j'ai la liberté d'entrer alors dans un dialogue, dans « cette venue à soi du visible » (Merleau-Ponty, 1964b: 16-35). Mais est ce que cela est possible, est ce que le musée me le permet vraiment?

**Mais, au milieu de tout cet affairement, rencontrons-nous encore les œuvres?**  
(Heidegger, 1962: 42)

Cette question posée par Heidegger est l'objet fondamental de notre recherche puisque nous nous questionnons sur les fondements significatifs de la rencontre entre le sujet et l'œuvre d'art dans le contexte de l'expérience muséale à partir des récits de visiteurs pour saisir d'un peu plus près et plus concrètement ce à quoi ressemble cette rencontre, ce qu'elle nous fait comprendre, non pas à un niveau descriptif, mais interprétatif. Il nous faut dès lors présenter l'application de cette proposition de recherche.



## Chapitre 3. Le cadre méthodologique

*La plus dure et la pire des contraintes qu'exerce la société réside dans cette puissance qu'elle acquiert non seulement sur nos actions extérieures, mais aussi sur tous nos mouvements intérieurs, sur nos pensées et nos jugements. Ce pouvoir entame toute forme d'autonomie, de liberté et d'originalité de jugement; ce n'est plus nous qui pensons et jugeons, mais la société qui pense en nous et pour nous. Nous sommes alors dispensés de toute recherche de la vérité, elle nous est glissée dans la main comme une pièce de monnaie déjà gravée.*  
Ernst Cassirer.

### 3.1 La nature de la recherche : une recherche qualitative et exploratoire

Le terme méthodologie «refers to the way in which we approach problems and seek answers. In the social sciences, the term applies to how research is conducted. Our assumptions, interests, and purposes shape which methodology we choose. When stripped to their essentials, debates over methodology are debates over assumptions and purposes, over theory and perspective» (Taylor & Bogdan, 1998: 3). Nous avons expliqué dans le chapitre deux que nous envisageons d'explorer et de comprendre la relation qui s'établit entre le visiteur de musée d'art et l'œuvre d'art pour comprendre la spécificité du musée d'art. Cette relation a été l'objet de réflexions théoriques approfondies selon un axe phénoménologique-herméneutique. Cet axe nous apparaît très pertinent puisqu'il cherche à décrire et à élaborer non pas les causes directes de la relation mais la puissance révélatrice existentielle de celle-ci pour l'être. Or il n'existe pas de théorie selon le sens étymologique d'observation qui aurait émergé directement ou empiriquement des discours de visiteurs de musée d'art selon cette approche. Nous avons donc pour principal objectif d'aller à la rencontre de l'individu devenu visiteur, dans le cadre d'un musée d'art, et de comprendre à partir de son récit ce que la relation avec telle œuvre d'art, si relation il y a, signifie dans cet espace-temps. Nous nous orientons donc naturellement vers une recherche exploratoire de nature qualitative utilisant l'interprétation compréhensive.

“ The phrase qualitative methodology refers in the broadest sense to research that produces descriptive data – people’s own written or spoken words (...) Qualitative researchers are concerned with the meanings people attach to things in their lives”(Taylor & Bogdan, 1998: 7). Il faut historiquement rappeler que la recherche qualitative naît en partie de cette nouvelle orientation épistémologique que propose la phénoménologie au début du 20e siècle en sciences humaines et sociales. Comme le souligne Paillé & Mucchielli elle est « d’abord un acte phénoménologique, une expérience signifiante du monde-vie (*lebenswelt*), une transaction expérientielle, une activité de production de sens qui ne peuvent absolument pas être réduits à des opérations techniques (bien que des techniques essaient de la mettre en pratique » (2003: 24). En effet, l’évolution de la recherche en sciences sociales sera liée à une autre façon de voir le monde et les hommes. Max Weber (1864-1920) s’opposera ainsi à Émile Durkheim en distinguant complètement les sciences sociales qu’il nomme sciences de la culture, des sciences de la nature, en posant les concepts d’intersubjectivité et de compréhension, définissant alors la sociologie comme une discipline interprétative. Alfred Schutz (1899-1959) prolongera la proposition weberienne d’une sociologie compréhensive, à partir de la phénoménologie husserlienne (Bertrand, 2002), dans son ouvrage *Le chercheur et le quotidien. Phénoménologie des sciences sociales* (Schutz, 1987): « Schutz, disciple de Husserl et admirateur de Weber, appliqua tous les principes de la phénoménologie aux sciences humaines » (idem : 14).

Le questionnement de l’intersubjectivité va dès lors permettre à Schutz de renouveler l’approche des sciences sociales à partir de la phénoménologie. Il s’agira d’une certaine manière de réaliser le projet de Husserl, mais en partant d’un sujet, d’une relation à l’autre et de sa compréhension qui se formeront à l’intérieur du monde-vie de l’attitude naturelle (Schutz, 1987: 268).

Or, selon Paillé & Mucchielli (2003: 13) , l’analyse qualitative s’enracine dans le courant épistémologique de l’approche compréhensive<sup>34</sup> telle que re-définie par Schutz.

---

<sup>34</sup> L’approche compréhensive est « un positionnement intellectuel qui postule d’abord la radicale hétérogénéité entre les faits humains ou sociaux et les faits des sciences naturelles et physiques, les faits humains ou sociaux étant porteurs de significations véhiculées par des acteurs (hommes, groupes, institutions etc.), parties prenantes d’une situation inter-humaine. L’approche compréhensive postule également la possibilité qu’a tout homme de pénétrer le vécu et le ressenti d’un autre homme (principe de l’intercompréhension humaine) ». (Paillé & Mucchielli, 2003: 13)

Nous ne présenterons pas ici l'histoire de l'établissement de la recherche qualitative qui fut marquée, depuis sa naissance jusqu'à aujourd'hui, par une difficulté à se définir originalement par rapport à la recherche quantitative<sup>35</sup>. L'usage de termes similaires entre sciences et sciences humaines engendre nécessairement des confusions, des désaccords. Husserl le premier, sans qu'il soit question de qualitatif ou quantitatif, a souffert de cet attachement à la science telle que définie par la raison technicienne. Nous parlons ici de sciences et de sciences humaines puisque la recherche qualitative va se pratiquer dans les sciences humaines principalement.

L'épithète qualitatif est choisi non pas uniquement pour s'opposer mais au contraire pour se rapprocher de l'épithète quantitatif et permettre à deux formes de recherche de coexister et non de se combattre. Comme l'a mentionné Husserl, il y a ici deux types de vérités qui, parce qu'elles ne procèdent pas de la même visée, ne peuvent prétendre à une quelconque suprématie de l'une sur l'autre. Cela semble pourtant simple mais le débat est constant ou constamment ravivé du fait justement des limites du langage. Vérité, fiabilité, générabilité, validation etc. sont de ces termes qui posent constamment problèmes puisqu'il ne s'agit pas de la même façon de voir et de questionner le monde. Il aurait fallu inventer une poétique de la recherche qualitative, mais prise par la volonté d'exister et de s'imposer face à l'hégémonie quantitative moderne, et de rivaliser même, cela n'a jamais été totalement accompli.

Il n'empêche que le véritable problème que les sciences de l'esprit posent à la pensée, c'est que l'on n'a pas saisi correctement leur essence, quand on les mesure au critère de la connaissance qui est celle de lois et qui progresse. La démarche inductive des sciences de la nature ne permet pas de promouvoir au statut de science l'expérience du monde social (...) Qu'est ce qui, en fait de connaissance, que celle qui comprend que quelque chose est tel en comprenant comment il en est venu à l'être? Que signifie ici la science ? Même si l'on reconnaît que l'idéal de cette connaissance se distingue fondamentalement du mode et de la visée des sciences de la nature, on n'en reste pas moins tenté de la caractériser en des termes seulement privatifs, comme ceux de « science inexacte ». Une comparaison aussi importante et juste que celle à laquelle procède Hermann Helmholtz dans son célèbre discours de 1862, a beau souligner avec insistance la portée supérieure, humaine, des sciences de l'esprit, la manière dont il caractérise d'un point de vue logique reste bien négative : elle a son point de départ dans l'idéal de méthode des sciences de la nature. (Gadamer, 1996: 20-21)

---

<sup>35</sup> Voir pour cela A.P.Pirès (1982), « La méthode qualitative en Amérique du Nord », in *Sociologie et Sociétés*, vol. XIV, n.1, avril 1982, pp.15-29

Ainsi pour justifier une telle recherche, le chercheur se trouve obligatoirement pris dans les rets de cette problématique : utiliser un vocabulaire qui ne sied pas vraiment à la recherche qu'il propose, parce que ce vocabulaire a d'abord été défini par rapport à un autre type de recherches, et cela malgré les nombreux et utiles efforts de redéfinitions à « la sauce qualitative »<sup>36</sup> de ces termes mais qui deviennent d'autant plus ambigus. Nous ne nous lancerons malheureusement pas dans une telle reconfiguration du langage dans cette recherche et respecterons l'énoncé des critères souhaités. Cependant cette idée de rendre indépendantes les sciences de l'esprit n'est pas nouvelle puisque J.G. Droysen<sup>37</sup>, célèbre helléniste l'avait évoqué au 19<sup>e</sup> siècle (Gadamer, 1996: 22; Paillé & Mucchielli, 2003: 13).

Si le chercheur adhère à la pensée phénoménologique dans le fondement de son questionnement, alors l'approche de recherche qualitative semble particulièrement appropriée. En effet, le chercheur considère que le monde n'est pas une entité empirique parfaite et que pour comprendre le monde il faut tenter de comprendre comment le phénomène arrive, comment l'intentionnalité est la relation de l'individu à l'objet-visé. Ce n'est donc qu'en se rapprochant et en se mettant à l'écoute de ce que l'individu peut dire (autrement dit les récits) qu'il devient possible de penser et de décrire le monde ainsi. Cela procède aussi de ce que les méthodologues nomment la recherche inductive, c'est-à-dire le développement de « concepts, insights, and understandings from patterns in the data rather than collecting data to assess preconceived models, hypotheses, or theories. Glaser and Strauss (1967)<sup>38</sup> coined the phrase « grounded theory » to refer to the inductive theorizing process involved in qualitative research. A theory may be said to be grounded to the extent that it is derived from and based on the data themselves» (Taylor & Bogdan, 1998: 7-8). Là encore la grounded theory ou théorisation ancrée découle de la pensée phénoménologique qui ne peut poser de théorie avant de s'être interrogée et de s'être attachée à décrire le phénomène à comprendre.

---

<sup>36</sup> Voir notamment Poupart et al. (1997), *La recherche qualitative : enjeux épistémologiques et méthodologiques*, Boucherville, Gaëtan Morin Éditeur

<sup>37</sup> J.G. Droysen, *Historik* (réimpr. 1925, ed. E. Rothacker), p.97

<sup>38</sup> Glaser, B.G., et Strauss, A.L., (1967). *The Discovery of Grounded Theory. Strategies for Qualitative Research*, Chicago, Aldline.

L'individu qui accepte de livrer sa pensée devient un très grand enjeu d'écoute, de respect. Le chercheur devra favoriser un questionnement plus intime de sa conscience. Par intime nous entendons *propre à un récit* et non manifestement dicté par « la puissance de la société » pour reprendre Cassirer. L'exercice ou le jeu que le chercheur propose à l'individu est de parvenir à exprimer un point de vue libre et personnel, au plus près de ses émotions dirons nous dans notre cas, en référence au chapitre deux<sup>39</sup>.

### 3.2 L'approche et la stratégie de recherche

L'approche choisie pour répondre à notre questionnement s'inscrit en outre dans le mouvement phénoménologique puisque nous avons l'intention de rendre manifeste ce que la quotidienneté fait oublier<sup>40</sup>. Nous qualifions également la phénoménologie à laquelle nous nous rattachons d'herméneutique. Nous nous situons dans une méthodologie de recherche qualitative exploratoire, inductive, et interprétative. La méthodologie est exploratoire et par là même inductive puisque nous ne cherchons ni à vérifier un processus ni à dégager des relations causales, mais bien à laisser surgir des sens non présumés pour rendre l'expérience signifiante, et la comprendre.

Elle est en troisième lieu interprétative. Il est important de préciser que l'interprétation n'est pas un acte qui s'ajoute après coup à la compréhension :

Comprendre c'est toujours interpréter; en conséquence l'interprétation est la forme explicite de la compréhension. Ce à quoi se rattache le fait que le langage et l'appareil conceptuel de l'interprétation sont eux-mêmes reconnus comme éléments structurels intérieurs à la compréhension. (Gadamer, 1996: 329)

Et l'interprète, qui historiquement en herméneutique, était l'interprète de la volonté divine, ne doit pas, à l'heure actuelle,

se contenter de restituer simplement ce qu'a effectivement dit le partenaire de la négociation [nous dirions de l'entrevue], au service duquel il se trouve : il doit au contraire faire valoir l'opinion de ce

<sup>39</sup> Voir le point 2.2.2 : La question du goût (jugement de valeur et esthétique) et l'émotion comme source de signification

<sup>40</sup> Expression tirée de l'intitulé du colloque du CIRP « Le projet de comprendre dans une approche phénoménologique : quelles origines, quels chemins, quels savoirs? », Université du Québec à Rimouski, 24-25 novembre 2005

dernier de la façon que lui paraît imposer la situation véritable de la conversation, dans laquelle il se trouve seul à connaître les deux langues. (Gadamer, 1996: 330)

Enfin, l'interprétation, selon la définition herméneutique, est « manifestement non une forme de domination mais de service » qui se soumet à l'exigence dominante du texte (idem : 331), dans notre cas, du récit.

Il existe une méthode phénoménologique de recherche appliquée, mise au point par le professeur Amedeo Giorgi, à partir cependant de la proposition de Husserl. Il est important selon nous de présenter cette méthode pour mieux en souligner l'utilité et les limites quant à notre propre application.

### **3.3 La méthode phénoménologique appliquée : origine, limites et application**

#### **3.3.1 L'origine d'une méthode appliquée ou l'adaptation scientifique de la méthode phénoménologique de Husserl**

Après avoir étudié plus précisément ce que Amedeo Giorgi présente comme sa méthode phénoménologique, dans un sens empirique, nous nous sommes questionnés sur l'originalité de cette méthode et sur le bien-fondé de cette dénomination. Tout d'abord, A. Giorgi (1971a: 6-16) a souhaité recourir, dès les années 70, à la phénoménologie dans le domaine de la psychologie, pour contrer un carcan behavioriste. Il part d'un questionnement critique à l'égard de la psychologie expérimentale: « However, the claim that all psychological phenomena must be investigated by means of the experimental method for all psychological phenomena? Is it adequate for the phenomena of love or creativity or for studying the neuroses? ». Et il en arrive à un constat simple: «phenomenological thoughts is important for all aspects of psychology (indeed, for all of the human sciences) ». Il cherche donc à remettre sa discipline dans une perspective

paradigmatique et méthodologique différente, et à interroger le sujet selon les lignes directrices husserliennes, afin d'éclairer le phénomène tel qu'il apparaît à la conscience. Il se rapproche peut-être ainsi de la psychanalyse freudienne qui a une parenté certaine avec la phénoménologie, par le souci du sujet et de la mise en évidence de la signification (inconsciente) du langage. Il est d'ailleurs intéressant de rappeler que Freud fut, comme Husserl, l'élève de Brentano, qui a indéniablement contribué à l'émergence de ces autres regards posés sur l'homme.

Pour Giorgi, il est indispensable de sortir des visions déterministes, réductionnistes et quantitatives pour comprendre le phénomène et surtout faire avancer la psychologie (Giorgi, 1975). Il propose donc de concrétiser dans sa discipline de recherche cette rupture paradigmatique initiée quelques dizaines d'années auparavant.

In the empirical tradition, the analysis of a phenomenon into its basic elements as a mode of understanding a phenomenon is so prevalent that it has almost become axiomatic that analytical techniques be employed. However, most of the power of analytical techniques has been in dealing with inanimates objects, where the assumptions underlying the use of analysis are more compatible with the predominant quantitative considerations. However, meaning does not lend itself so well to analysis. Rather, if meaning is to be understood, it is done better by the process that for a lack of better term can be called explicitation, that is, the process of making explicit or thematizing the locus of any given phenomenon within its horizon. Whenever a phenomenon appears, it always appears within a certain horizon or context, and the horizon that implicitly is given with the phenomenon is not irrelevant for the understanding of the phenomenon. (Giorgi, 1971b: 21)

Une fois posée la pertinence des justificatifs du recours à une telle façon de penser le phénomène, Giorgi doit proposer une méthode d'application spécifique pour rendre son point de vue valide dans l'exercice de la psychologie. S'il considère que la méthode dominante a ses limites et qu'il propose un autre axe de penser le sujet à partir du phénomène, il lui faut aussi pour être crédible décrire une méthode d'application rigoureuse. Et c'est qu'il fera. Giorgi propose une leçon générale d'application de cette méthode, à partir des verbatim issus des entrevues libres de recherche.

### 3.3.2 Les caractéristiques de l'approche phénoménologique scientifique appliquée de Giorgi

Ces caractéristiques sont selon Deschamps (1993: 15-20), disciple de Giorgi, les suivantes :

La fidélité au phénomène : « le chercheur doit sans faute sélectionner des cochercheurs (participants) qui répondent au critère d'évidence du phénomène, c'est-à-dire qui savent reconnaître « l'apparaître » du phénomène exploré pour les fins de la recherche dans le vécu de leur expérience ». Nous ne sommes pas tout à fait en accord avec l'expression savoir reconnaître. Nous dirons plutôt que les individus seront en mesure de laisser arriver à eux l'apparaître du phénomène sans nécessairement avoir conscience de cette apparition, puisque c'est le chercheur en partie qui a pour tâche de voir et faire voir (rendre visible) la manifestation de cet apparaître chez l'individu pour comprendre le phénomène à l'étude. C'est un processus de dialogue entre le participant et le chercheur.

La lebenswelt et l'épochè sont fondamentales dans la manière d'aborder le phénomène exploré :

Immédiatement intuitive, la lebenswelt est pré-donnée à ce qui est appris objectivement du monde, puisqu'elle est le fondement premier de toute entreprise, de tout ordre d'existence. En regard du phénomène exploré, pour les fins de la recherche, la lebenswelt en appelle au vécu originaire de l'expérience proprement dite (...) Au demeurant, la lebenswelt est ce qui autorise le cochercheur et le chercheur à se tenir à proximité de l'expérience et à explorer cette dernière dans le lieu intime du contexte où elle se livre. (Deschamps, 1993)

L'épochè, terme signifiant la suspension du jugement, renvoie à la phase de réduction phénoménologique où le monde des connaissances théoriques est mis, en quelque sorte, entre parenthèses dans le but de saisir le phénomène tel qu'il se montre. Cette opération permet au chercheur de développer une attitude pure et désintéressée qui vise la connaissance authentique d'un phénomène; elle lui permet ainsi de s'exercer à cette attitude intellectuelle qui refuse de prendre pour acquis les connaissances du sens commun qu'il a du phénomène exploré. (Deschamps, 1993)

Il y a par rapport à l'épochè ou réduction une limite importante que Merleau-Ponty a exprimée clairement :



Pour voir le monde et le saisir comme paradoxe, il faut rompre notre familiarité avec lui, et cette rupture ne peut rien nous apprendre que le jaillissement immotivé du monde. Le plus grand enseignement de la réduction est l'impossibilité d'une réduction complète (Merleau-Ponty, 1945: VIII).

Cette importante idée de l'impossibilité d'une réduction complète rejoint le développement de Gadamer sur les préjugés et l'historicité qui font nécessairement partie de la compréhension du phénomène.

Celui qui comprend n'est-il pas, en un sens essentiel, toujours impliqué dans ce qu'il comprend? S'il en est ainsi, l'historicité ne sera plus un facteur qui viendrait seulement limiter la compréhension, puisqu'elle en apparaîtra, au contraire, comme le moteur. C'est ce qui conduit Gadamer à sa « réhabilitation » des préjugés et de l'historicité comme principes de compréhension. (...) nous ne sommes pas entièrement maîtres de nos préjugés, puisqu'ils proviennent d'un fonds, d'une tradition qui ne peuvent être intégralement portés à la conscience, Gadamer parle ici d'un travail de l'histoire (Wirkungsgeschichte). C'est que la compréhension reste toujours portée par des préjugés dont elle ne s'avise pas toujours elle-même. (Grondin, 2003: 77-80)

#### La qualité descriptive du phénomène :

Décrire un phénomène ne signifie pas le définir, car la définition opère, d'une certaine manière, une délimitation pratique de celui-ci, à des fins d'orientation ou de progression de la connaissance. Décrire dans la perspective phénoménologique, signifie se rendre à l'évidence de l'expérience (...) Toute approche phénoménologique – obligatoirement attirée par la signification d'un phénomène- doit nécessairement tenir compte, dans le procédé de son analyse, de la logique de la description. Cette logique, qui fonde l'essentiel de l'approche descriptive, consiste à prendre appui sur l'expérience originaire du fait (Deschamps, 1993: 17)

Cette tâche correspond à l'application du niveau descriptif de la phénoménologie husserlienne.

#### Le respect de l'expression du contexte de l'expérience du phénomène vécu selon la perspective du cochercheur<sup>41</sup>. Pour cela il est nécessaire de

privilégier, avant toute chose, la manière dont le cochercheur considère et exprime l'expérience qu'il connaît, puisqu'il s'agit d'un point de vue

---

<sup>41</sup> Le terme cochercheur est privilégié par Giorgi, pour marquer l'importance et la place des participants dans la recherche.

indispensable à la compréhension du phénomène, De plus l'expression de l'expérience telle qu'elle se livre au cochercheur est comme une saisie du phénomène vécu à un moment « x » de son devenir, de sorte que ce qui est communicable de ce phénomène au fur et à mesure qu'il devient, est donc ce qui est susceptible de poindre à la conscience du cochercheur et, finalement d'être exprimé dans les limites du contexte où ce phénomène se laisse appréhender . (Deschamps, 1993:32)

Cela est une limite qui est valable pour toute recherche qui a recours aux discours d'individus. L'expérience et le discours appartiennent à un espace-temps spécifique.

La reconnaissance de la structure typique (signification) de l'expérience du phénomène vécu par l'explication des unités de signification : il s'agit ici de la présentation d'une méthode d'analyse des données sur laquelle nous reviendrons.

Puisque tout se comprend par la fin, c'est-à-dire qu'au terme de l'action émerge le sens, la méthode d'analyse se définit non par la forme (soit l'hypothèse), mais par la fin (soit la signification). Ainsi, pour reconnaître la structure typique d'un phénomène vécu, soit sa signification, il faut s'exercer à l'élucidation du sens intentionnel qui demeure sous le double aspect de la « réserve » et de « l'éclaircie » (termes heideggeriens), jusqu'à sa conceptualisation. Autrement dit, la logique de cette méthode d'analyse consiste à partir du vécu (soit de l'expérience) et à remonter habilement vers le concept. (Deschamps, 1993: 40)

Notre approche phénoménologique et notre stratégie de recherche s'accordent en partie avec ces principes. Nous présenterons cependant certaines limites dans le cadre de notre recherche.

### **3.3.3 Description de la méthode phénoménologique d'analyse de données de Giorgi**

a-La première étape est appelée soit lecture des données soit lecture globale de la transcription : « L'approche phénoménologique est une approche globale et il est par conséquent indiqué de bien lire l'ensemble des données. On n'essaiera pas de thématiser chacun des aspects de la description en se basant sur cette lecture globale. C'est au cours des étapes suivantes que l'on mettra en relief ce qui est pertinent au vu de l'objectif visé » (Giorgi, 1997: 379)

Les mots-clés pour cette étape sont : lecture globale, entrevue, carnet de bord, empathie, rapports du sujet avec la vie.

**b-**La seconde étape est appelée lecture analytique des transcriptions ou divisions des données en unités. Le chercheur part à la recherche d'unités de significations dans le discours. Giorgi définit ainsi cette expression : « chaque fois que le chercheur perçoit un changement de sens, il ou elle repère l'endroit puis continue sa lecture jusqu'à l'unité de signification suivante et ainsi de suite. Au terme de cette étape, on a une série d'unités de sens, toujours exprimées dans le langage ordinaire du sujet » (380). (Leahey, Marcoux, Sauvageau, & Spain, 1989: 36) précisent cette étape : « Il fallait de plus faire une première réorganisation de ces verbalisations de manière à en extraire la description la plus révélatrice possible de l'expérience du sujet, quitte à changer la séquence du discours spontané et à en regrouper les éléments selon la signification de leur contenu. Il faut noter que ceci a été fait dans le plus grand respect possible du langage du sujet, en utilisant toujours la première personne »

Les mots-clés pour cette étape sont : lecture analytique, unités de signification, réorganisation temporaire, respect du langage du sujet

### **c-**Classification des unités de signification

Il faut procéder à la classification des unités de signification pour chaque sujet. Ces classifications naissent à la fois de l'intuition du chercheur et du contenu du discours. Pré-établir ces classifications enferme le chercheur dans ses propres conceptions du monde et nie alors la réduction auquel il doit se prêter (Leahey et al., 1989: 36). Ces classifications naissent donc à chaque nouvelle entrevue. Giorgi offre un exemple de cette étape de l'analyse par un tableau de deux colonnes. L'une contient le verbatim et l'autre, les éléments de la description qui font référence au phénomène à l'étude.

Les mots-clés pour cette étape sont : classification, unités de signification, intuition du chercheur, contenu du discours.

#### **d-La comparaison intersujet des classifications**

Cette étape vise à dégager des catégories générales représentatives de l'ensemble des sujets interrogés : « Les classifications des unités de signification de chaque sujet ont ensuite été comparées aux classifications de chacun des autres sujets. Graduellement des catégories générales ont émergé de cet exercice » (Leahey et al., 1989: 37). Ces classifications permettent aussi de dégager une structure, qui équivaut pour Giorgi aux essences et à leurs relations. On pourra dégager une structure commune à plusieurs sujets, ou bien chaque sujet aura une structure particulière :

Aussi, par souci de simplicité, un chercheur devrait-il toujours tenter de cerner une seule structure (synthèse) pour l'ensemble des sujets de l'étude. Ceci ne constitue cependant pas une condition indispensable de la recherche phénoménologique et l'on ne devrait jamais forcer les données à entrer dans une seule structure, à moins qu'elles ne s'y prêtent d'elles-mêmes. On écrira autant de structures qu'il est nécessaire (Giorgi, 1997: 382).

Les mots-clés pour cette étape sont : classifications, unités de signification, sujet, intersujet, catégorie, structure.

#### **e-Vérification des catégories générales**

Une fois cette synthèse effectuée il faut revenir aux unités de signification dégagées pour chaque sujet et vérifier si ces catégories « rendent bien compte de toutes les nuances des unités de signification qui avaient servi à énoncer cette catégorie (...) Ce travail nous a amenés à découvrir un sens plus profond à ces catégories, un sens plus proche de comment les sujets vivent réellement chacune des dimensions. » (Leahey et al., 1989: 37).

#### **f-Saisir l'essence de l'expérience ou « l'immersion » du chercheur**

Cette étape vise à dépasser l'expérience dans ses conditions concrètes pour arriver à saisir l'essence de l'expérience dans ses aspects fondamentaux. C'est ce que Leahey et al. (1989: 38) appellent l'immersion du chercheur dans les données :

« cette opération d'immersion dans les données de notre recherche vise à identifier les éléments essentiels (...) révélés par notre sujet. (...) Notons que l'immersion d'un des chercheurs dans les données à cette étape-ci de l'analyse procède de la reconnaissance de l'importance de s'imprégner des données, de se permettre d'avoir un rapport intime avec elles, de les comprendre de l'intérieur de même que de la reconnaissance que la

compréhension des données doit « passer par une personne » pour qu'elle soit cohérente. C'est donc une tentative de saisir les sens uniques et essentiels, par un processus qu'on pourrait comparer à l'empathie thérapeutique ». Le chercheur obtient alors une synthèse descriptive.

#### **g-Reformulation finale**

Finalement, cette synthèse pourra être retravaillée dans le sens d'un raffinement des formulations qui traduisent pour chaque sujet l'expérience et son essence.

### **3.3.4 Les limites de la méthode phénoménologique de Giorgi et précision sur l'application de notre recherche**

#### **3.3.4.1 Les limites**

Ce qui est décrit ci-dessus est appelé méthode phénoménologique scientifique. Or, si l'on revient à Gadamer, le mot méthode est quelque peu inapproprié puisqu'il fait d'abord sens dans le langage de la science moderne objective. Cette remarque a aussi pu être adressée à Husserl, auquel se réfère Giorgi, en souhaitant, par sa méthode, faire de la phénoménologie une philosophie première, rigoureuse, fondationnelle et rationnelle, et décrire l'essence de quelque chose. Nous nous rapprochons pour notre part de Gadamer qui propose, en suivant davantage Heidegger, non pas de décrire l'essence mais de travailler à une *compréhension* des phénomènes à partir d'une interprétation des récits, afin de voir ou faire voir ce qui permet au musée de s'accomplir dans la rencontre visiteur-œuvre d'art. Cette démarche ou stratégie de compréhension trouve une possible application grâce, pensons-nous, au rapprochement avec l'herméneutique, auquel d'ailleurs Heidegger reconnaissait le caractère constitutivement existentiel.

La compréhension et l'interprétation des textes ne sont pas seulement affaire de science, mais relèvent bien évidemment de l'expérience générale que l'homme fait du monde. Originellement le phénomène herméneutique n'est absolument pas un problème de méthode. Il ne s'agit pas ici d'une méthode de compréhension scientifique. Il ne s'agit absolument pas ici, par priorité, d'édifier une connaissance assurée qui

satisfasse à l'idéal méthodique de la science. Et pourtant, ici également, il s'agit de connaissance et de vérité (...) À quel type de connaissance, et à quelle sorte de vérité a-t-on affaire ici?

Au vu de la prééminence dont jouit la science moderne dans la clarification et la justification philosophique des concepts de connaissance et de vérité, notre question semble dépourvue de légitimation véritable. Et pourtant on ne lui échappe pas, même à l'intérieur du domaine des sciences. Le phénomène de la compréhension ne se borne pas à marquer tous les rapports de l'homme au monde. Il s'impose aussi en son indépendance au cœur même de la science et résiste à toute tentative de la travestir en méthode scientifique. Les études qu'on va lire se rattachent à la résistance ainsi opposée à la prétention à l'universalité élevée par la méthodologie scientifique, une résistance qui fait son chemin à l'intérieur même de la science moderne. Elles se proposent de discerner, partout où elle se rencontre, l'expérience de vérité qui dépasse le domaine soumis au contrôle de la méthode scientifique et de l'interroger sur sa légitimation spécifique. Ainsi les sciences de l'esprit se rencontrent avec certains types d'expérience situés à l'extérieur de la science, avec l'expérience de la philosophie, avec celle de l'art et celle de l'histoire même. Ce sont tous des types d'expérience dans lesquels une vérité de manifeste qui ne peut être vérifiée par les moyens méthodologiques dont la science dispose (Gadamer, 1996: 11-12)

Nous décelons là une première limite sémantique et fondamentale dans l'addition de deux termes antagonistes que nous propose Giorgi. Et nous précisons alors notre orientation phénoménologique qui sera celle de l'herméneutique.

Nous évoquions précédemment le problème de la limite du langage auquel doit faire face la recherche qui s'inscrit dans les « sciences de l'esprit ». Giorgi a le mérite de reprendre le vocabulaire créé par Husserl, afin de caractériser sa méthode phénoménologique appliquée. Or si l'on compare le procédé d'application de sa méthode à ce que l'on appelle plus communément l'analyse de discours<sup>42</sup> ou encore l'approche compréhensive, en recherche qualitative, alors il devient difficile de saisir l'originalité spécifique de la méthode phénoménologique telle que décrite par Giorgi et ses disciples Bachelor & Joshi (1986), Deschamps (1993) etc. Étant donné que Giorgi a ouvert la voie à une autre façon de penser en psychologie, cette appellation joue peut-être la carte maîtresse de la distinction sans équivoque par rapport aux types de méthode utilisée dans cette discipline.

---

<sup>42</sup> que nous distinguons de l'analyse de contenu qui « désigne un ensemble de recherches psychosociologiques et linguistiques fondées sur une connaissance du code (rapports constants entre des signifiants et des signifiés) et visant son développement » (Lévy, 1974: 43) ou encore « une mise en ordre systématique, objective, descriptive, quantitative du contenu manifeste » (idem : 46).

### 3.3.4.2 L'interprétation compréhensive

Face aux deux principales limites relevées à cette dénomination et à notre affiliation à la phénoménologie herméneutique, nous avons alors pensé, pour définir notre stratégie de recherche qualitative dans son application, opter pour l'expression *approche compréhensive* qui est davantage en accord avec notre idée de la phénoménologie et de l'herméneutique. Voici la définition qu'en donne Paillé & Mucchielli (2003: 13)

L'approche compréhensive postule la possibilité qu'a tout homme de pénétrer le vécu et le ressenti d'un autre homme (principe de l'incompréhension humaine). L'approche compréhensive comporte toujours un ou plusieurs moments de saisie intuitive, à partir d'un effort d'empathie, des significations dont tous les faits humains et sociaux étudiés sont porteurs. Cet effort conduit, par synthèses progressives, à formuler une synthèse finale, plausible socialement, qui donne une interprétation « en compréhension » de l'ensemble étudié.

Cette définition ne correspond cependant pas tout à fait à ce que nous envisageons puisque nous ne croyons pas qu'il soit possible de « pénétrer le vécu et le ressenti », car comme le dit Ricoeur (1986: 15) « ...on méconnaît la distance que le récit instaure entre lui-même et l'expérience vive. Entre vivre et raconter, un écart, si infime soit-il, se creuse. La vie est vécue, l'histoire est racontée », par histoire nous entendons le témoignage livré par le sujet. En revanche il est possible de décrire et d'interpréter l'expérience temporelle et émotive que nous livre l'autre dans cette intersubjectivité provoquée pour la recherche. Nous changerions donc *approche compréhensive* en *interprétation compréhensive* et suivrions la trame proposée par Heidegger et Gadamer au chercheur ou à l'interprète phénoménologue. Voici comment Heidegger décrit l'interprétation compréhensive dont le fondement est la réduction, selon Gadamer:

On ne la [la possibilité positive du connaître originel] met correctement à profit que si l'interprétation a su se donner pour tâche première, permanente et dernière de ne pas se laisser imposer ses acquis, de même que ses anticipations de vue et de saisie, par des intuitions et notions populaires, mais d'assurer le thème scientifique en portant celles-là au terme de leur élaboration à partir des « choses elles-mêmes (...) Toute interprétation juste doit se garantir contre l'arbitraire d'idées de rencontre et contre l'étroitesse qui dérive d'habitudes de pensées imperceptibles et diriger son regard « sur les choses mêmes ». Se laisser ainsi déterminer par la chose ne correspond manifestement pas pour l'interprète à une décision « courageuse » prise une fois pour toutes, mais vraiment à « la tâche première, constante et dernière ». Car il s'agit de maintenir fermement le regard dirigé sur la chose, à travers tous les écarts dont l'interprète est toujours la proie de son propre fait. Quiconque veut comprendre un texte réalise toujours une ébauche. (Gadamer, 1996: 286)

Et voici ce qui pourrait caractériser l'analyse de discours selon l'interprétation compréhensive:

Dès que se montre un premier sens dans le texte, l'interprète se donne en ébauche un sens du tout. À son tour ce premier sens ne se dessine que parce qu'on lit déjà le texte, guidé par l'attente d'un sens déterminé. C'est dans l'accomplissement d'une telle pré-esquisse, constamment révisée il est vrai à partir de ce que livre le progrès dans la pénétration du sens, que consiste la compréhension de ce qui est donné. Description qui n'est naturellement qu'un raccourci grossier : toute révision de la pré-esquisse peut former par avance une nouvelle ébauche de sens : il se peut que des ébauches rivales soient ensemble candidates à l'accomplissement avant que ne se fixe plus clairement l'unité du sens ; l'interprétation débute avec des concepts préalables, que remplacent ensuite des concepts plus appropriés. C'est précisément ce renouvellement incessant de la projection, constitutif du mouvement du sens dans la compréhension et l'interprétation, c'est ce phénomène que décrit Heidegger. Quiconque cherche à comprendre est exposé aux erreurs suscitées par des pré-opinions qui ne résistent pas à l'épreuve des choses mêmes. Telle est la tâche constante de comprendre : donner corps aux esquisses justes et appropriées à la chose. (...) Or le comprendre n'accède à sa possibilité authentique que si les pré-opinions qu'il met en jeu ne sont pas quelconques. Il est donc raisonnable que l'interprète n'aborde pas directement le texte, nourri qu'il est par la pré-opinion, en se reposant sur une préconception déjà toute prête en lui, mais au contraire qu'il mette expressément à l'épreuve ces pré-opinions, qui sont vivantes en lui, en les interrogeant sur leur légitimation, c'est-à-dire sur leur origine et leur validité. Cette exigence fondamentale doit être comprise comme la radicalisation d'une manière de procéder qu'en fait nous mettons en œuvre lorsque nous comprenons. (Gadamer, 1996: 286-287)

L'analyse de discours selon une interprétation compréhensive s'attache donc davantage à mettre en lumière des unités de sens qu'à faire ressortir la logique du discours. C'est en suivant ces conseils et procédés que nous avons envisagé l'application de notre recherche.

### **3.3.5 La place du chercheur**

Il nous semble fondamental d'évoquer dès maintenant la place du chercheur dans une recherche de ce type. En effet, sa place est extrêmement importante puisqu'il se trouve dans un espace de liberté plus grand que dans une recherche quantitative ou dans une recherche qualitative délimitée par des règles plus précises comme cela peut être le cas pour les études bibliographiques, historiques. Il est aussi important de rappeler que le chercheur qui choisit de s'inscrire dans une démarche qualitative rencontre à la fois une liberté et donc



une difficulté dans la présentation d'un cadre méthodologique pré-défini. En effet, le chercheur « qualitatif » est considéré comme un artisan qui doit faire preuve d'une certaine inventivité et de rigueur pour établir un procédé qui lui permettra le mieux possible de répondre à son questionnement.

Qualitative research is a craft. Qualitative methods have not been as refined and standardized as other research approaches. This is in part an historical artifact that is changing with the establishment of conventions for collecting and analyzing data and in part a reflection of the nature of the methods themselves. Qualitative researchers are flexible in how they go about conducting their studies. The researcher is a craftsperson. The qualitative social scientist is encouraged to be his or her own methodology (Mills 1959). There are guidelines to be followed, but never rules. The methods serve the researcher; never is the researcher a slave to procedure and technique (Taylor & Bogdan, 1998: 10).

Les lignes directrices (guidelines) de notre recherche seront inspirées par Gadamer et Heidegger, qui permettent de spécifier phénoménologiquement l'analyse de discours que nous appellerons ici interprétation compréhensive. Le chercheur-interprète doit donc non seulement délimiter éthiquement et phénoménologiquement son rôle dans la relation établie avec chaque individu rencontré lors des entrevues de recherche, mais il doit aussi se faire artisan dans l'élaboration d'un regard scientifique qui rendra compte rigoureusement des intuitions et des analyses obtenues.

Entre expérience du monde-vie, codification systématique de données, et résolution de problèmes logistiques, l'analyse qualitative est multiplicité des orientations, des regards et des opérations. Elle passe par toute la gamme des opérations cognitives. Analyser qualitativement un matériau de recherche, c'est observer, percevoir, ressentir, comparer, nommer, juger, étiqueter, contraster, relier, ordonner, intégrer, vérifier; c'est tout à la fois découvrir et montrer que ceci est avant/après/avec cela, que ceci est plus important/évident/marqué que cela, que ceci est le contexte/l'explication/la conséquence de cela; c'est replacer un détail dans un ensemble, lier un sentiment à un objet, rapporter un événement à un contexte; c'est rassembler et articuler les éléments d'un portrait éclairant, juger une situation, dégager une interprétation, révéler une structure, construire ou valider une théorisation. Traversant tout ce travail, se trouve le sens, qui se constitue au sein de la rencontre entre un événement du monde phénoménal et un projet de compréhension. (Paillé & Mucchielli, 2003: 24)

Nous reviendrons en conclusion sur cette place du chercheur à partir de notre propre expérience de recherche.

Et la tâche principale du chercheur inscrit dans une démarche phénoménologique-herméneutique est celle de comprendre, de se faire interprète.

Comprendre, ce n'est pas seulement, dominer, maîtriser et produire des « résultats » vérifiables qui soient indépendants de l'observateur (comme le commande l'éthos de la science moderne), c'est plutôt être pris par une interrogation et entrer dans un dialogue. L'interprète, tout comme l'individu qui agit moralement, ne se trouve pas en face de « données » qu'il se contenterait d'observer ou de mesurer, comme s'il se tenait à une souveraine distance des « contenus » qu'il comprend. Interpellé, il est, au contraire, toujours concerné, transformé et formé par le « sens » qui l'entraîne, un peu comme le fait un roman ou une œuvre musicale. Ses « données » sont toujours parlantes et sollicitent une réponse, que l'on appelle une interprétation. C'est de cet événement de compréhension que Gadamer veut faire l'herméneutique. La question à laquelle il cherche à répondre est un peu : non, mais qu'est ce qui nous arrive et qu'est ce qui nous prend quand nous comprenons ? Et sa réponse consiste à dire que nous répondons à un appel, une interpellation, et qu'il n'est donc pas de compréhension sans langage. (Grondin, 2003: 83)

### **3.4 Description de la méthode utilisée**

#### **3.4.1 Une recherche exploratoire et qualitative**

Notre recherche a pour objectif de comprendre le phénomène de la rencontre avec l'œuvre d'art dans le cadre du musée d'art. Elle est exploratoire dans la mesure où il ne semble pas y avoir de précédent à un tel approfondissement du sens du musée d'art. Elle propose donc d'envisager le musée selon une approche inusitée. Et il ne pouvait être envisagé d'autre regard que la phénoménologie-herméneutique pour parvenir à comprendre puisque dans le cas de l'expérience de l'art, Gadamer précise que:

la recherche scientifique que cultive la science dite de l'art a bien conscience d'emblée de ne pouvoir ni remplacer l'expérience de l'art, ni offrir mieux qu'elle. Le fait qu'en présence d'une œuvre d'art on fasse l'expérience d'une vérité inaccessible par toute autre voie constitue la signification philosophique de l'art, qui s'affirme en face de toute ratiocination. Ainsi, outre l'expérience philosophique, l'expérience de l'art constitue, pour la conscience scientifique, l'incitation la plus pressante à reconnaître ses propres limites (Gadamer, 1996: 12).

Notre recherche est de type qualitatif. Nous avons choisi de rencontrer des individus qui ont vécu l'expérience muséale dans le cadre d'un musée de beaux-arts. Pour circonscrire les possibilités de réflexions sur la relation à l'œuvre d'art, il nous a semblé pertinent de choisir des ensembles d'œuvres d'une même époque chronologique, soit l'Antiquité. Les œuvres

appartiennent à la civilisation grecque. C'est sous forme d'entrevue libre que chaque individu livrera ses sentiments sur l'expérience. Lors de l'analyse, nous devons rester le plus proche possible des récits en tant que tels, c'est-à-dire des réflexions de l'individu, de leur sens.

### 3.4.2 Lieux et Oeuvres

#### 3.4.2.1 Les lieux

La recherche s'est déroulée en deux temps, dans deux musées de beaux-arts. Le premier est le Musée des Beaux-Arts de Montréal (MBAM) et le second le Musée du Louvre à Paris. Ces deux choix ont été faits au départ en pensant à l'idée d'une comparaison possible entre les perceptions de visiteurs québécois et celles de visiteurs français. Or il s'est avéré, dans le cadre de cette recherche, qu'une telle comparaison n'avait pas de réelle pertinence, puisque là n'était pas l'objectif fondamental de la thèse. D'autre part les résultats obtenus ont confirmé qu'une telle approche ne permettait pas de déceler d'éléments comparatifs intéressants. En revanche les deux lieux permettaient de traiter de l'importance du contexte de façon différente et approfondie puisque des objets identiques étaient présentés dans des muséographies fort différentes. Nous supposons donc que *l'esprit du lieu* pouvait avoir une répercussion certaine sur la relation à l'objet. Le Louvre est un palais avant d'être un musée et le bâtiment en lui-même offre à la vue des décors qui ne correspondent pas stylistiquement et historiquement aux objets exposés par le musée. Les œuvres grecques proposées dans cette recherche sont exposées dans l'ancien musée Charles X, dont les plafonds présentent des peintures des 18<sup>e</sup> et 19<sup>e</sup>, et dans les anciennes écuries du palais. Dans le cas du MBAM, une exposition temporaire était consacrée aux objets. La muséographie était donc directement dédiée à la mise en valeur des objets et au discours attendant. Le bâtiment qui abrite le MBAM présente, dans la partie qui présentait l'exposition, l'architecture type d'un musée de beaux-arts européens du 19<sup>e</sup> siècle, inspirée des temples gréco-romains. Nous verrons dans notre analyse comment cet esprit du lieu a pu influencer la relation du sujet à l'œuvre d'art.

### *Précisions sur les espaces*

Au Musée du Louvre<sup>43</sup>, il s'agit des trois salles consacrées à la Grèce préclassique, et des quatre salles consacrées aux terres cuites grecques que l'on retrouve en partie dans l'exposition *Tanagra : le petit peuple d'argile*, présentée au Musée des Beaux-arts de Montréal. Les espaces choisis sont : les salles pré-classiques situées dans l'aile Denon du Louvre, à l'entresol. Ce lieu est ouvert tous les jours d'ouverture du Musée soit du lundi au dimanche, excepté le mardi, jour de fermeture. Les terres cuites grecques sont présentées au 1<sup>er</sup> étage de l'aile Sully; elles sont peu éloignées des salles consacrées à la Grèce préclassique.

Figure A © Musée du Louvre  
Vue extérieure

Au Musée des Beaux-Arts de Montréal<sup>44</sup>, il s'agissait de l'exposition *Tanagra, le petit peuple d'argile*<sup>45</sup>, présentée du 9 février au 5 mai 2004 et des deux nouvelles salles consacrées à l'archéologie Méditerranéenne. L'exposition *Tanagra, le petit peuple d'argile* a été réalisée en partenariat avec le musée du Louvre. Elle présente en quatre salles l'histoire de ces figurines de terre cuite de façon chronologique, thématique et géographique. Les deux salles d'archéologie méditerranéenne sont au rez-de-chaussée du Pavillon Michal et Renata Horstein, soit juste en-dessous de l'exposition *Tanagra, le petit peuple d'argile*.

### *Le propos de l'exposition*

Le terme « Tanagra » fut inventé au 19<sup>e</sup> siècle pour désigner les gracieuses statuettes en terre cuite qui venaient d'être trouvées par centaines dans les tombeaux d'une antique cité grecque de Béotie portant ce nom. Mais on sait aujourd'hui que le véritable foyer de création de ces élégantes « Tanagras » était Athènes.

<sup>43</sup> Voir Annexe 5.1 Le Musée du Louvre, figures 1 à 5, figure 9 et figures 29 et 30

<sup>44</sup> Voir Annexe 5.2, Le Musée des Beaux-Arts de Montréal, figures 31 à 35

<sup>45</sup> Voir le catalogue de l'exposition : *Tanagra mythes et archéologie*, (Jeammet & Fossey, 2003).

Partant de la mythologie forgée à l'époque moderne, le propos de l'exposition est d'entraîner le visiteur à la découverte de la Béotie antique, et de lui montrer comment une cité riche d'une tradition artisanale millénaire s'est emparée, pour célébrer ses croyances et accompagner ses morts, d'un genre élaboré par sa voisine Athènes au IV<sup>e</sup> siècle avant J.-C. Ce mouvement artistique, porteur des valeurs grecques, dépassa largement les frontières de ces régions pour se diffuser dans tout le Bassin méditerranéen en s'attachant aux pas d'Alexandre le Grand (Jeammet & Fossey, 2003).

Figure B © Musée des Beaux-Arts de Montréal /Christine Guest Pavillon Michal et Renata Hornstein

### 3.4.2.2 Les oeuvres

Il nous a semblé plus rigoureux de préciser le type d'oeuvres<sup>46</sup> que nous proposerions aux participants de rencontrer, afin de partir d'une source suffisamment homogène pour faciliter ensuite notre analyse. Notre intuition était que sans cette restriction typologique nous risquerions d'obtenir des réflexions, des sensations trop éclatées et donc difficilement analysables ensemble. Les oeuvres ont été choisies selon quatre critères principaux :

1. L'Antiquité grecque fascine et est assez connue et reconnue, comme le « berceau de la civilisation » occidentale. Elle est à la fois loin et proche de nous.
2. La présentation thématique et chronologique tant au Louvre qu'au MBAM, offre des points de repères assez simples et familiers : les bijoux, les vases, les sculptures funéraires; les terres cuites sont également regroupées par thèmes et provenance (exemples de thèmes : les enfants, la mort, les femmes...)
3. Les salles du Louvre qui les présentent sont souvent ouvertes et l'exposition de Montréal très accessible. Cette latitude permet de régler plus facilement les rendez-vous avec les participants.

---

<sup>46</sup> Voir Annexe 5.1 Le Musée du Louvre, figures 6 à 8, figures 10 à 29.

4. Le temps moyen de visite devrait se situer autour d'une heure tant au Louvre qu'au MBAM.

Ainsi, parce que ces oeuvres ont comme caractéristique de faciliter au sujet un rapprochement avec ce qu'il lui est peut-être plus familier, nous considérons qu'ils lui permettraient de s'exprimer et de décrire plus aisément des liens entre les objets, et entre lui et ces objets. Les oeuvres choisies appartiennent aux trois principales périodes de l'Antiquité grecque : archaïque, classique et hellénistique.

La majorité des oeuvres rencontrées par les participants étaient identiques au MBAM et au Louvre étant donné que l'exposition *Tanagra : le petit peuple d'argile*, présentée au MBAM, a été conçue par le département des Antiquités Grecques, Étrusques et Romaines du musée du Louvre. À cette visite, les participants ajoutaient celle des deux nouvelles salles des antiquités méditerranéennes dans le cas du MBAM, et des salles de la Grèce préclassique dans le cas du Musée du Louvre, afin de compléter par des oeuvres plus diversifiées leur perception de cette période et d'élargir les possibilités de rencontres fructueuses. Il est important également de mentionner que le visiteur pouvait entre-apercevoir des œuvres exposées en-dehors des espaces indiqués sur le chemin le menant aux salles choisies. Cela est surtout vrai dans le cas du Louvre.

Figure C © Musée du Louvre  
La Dame en bleu  
H. : 32.5 cm  
MNB 907  
Vers 330-300 avant J.-C.

Figure D © R.M.N./H. Lewandowski  
Idole-cloche  
Atelier thébain du groupe des oenochoés  
CA 573  
Vers 700 avant J.-C.

Figure E © Musée du Louvre  
Cuisinière avec mortier et pilon  
H. : 11cm  
CA 458  
Vers 525-475 avant J.-C.

### 3.4.3 Les Participants

### 3.4.3.1 Le nombre

Il est difficile de fixer de façon ferme et définitive le nombre de personnes que le chercheur doit rencontrer dans une recherche qualitative. Chacune des recherches que nous avons pu étudier avait un nombre de participants distinct. Dans un premier temps, étant donné que l'entrevue libre est privilégiée, nous citons les constatations et conseils de Drapeau & Letendre (2001: 80):

Nous sommes d'avis que si le but de la recherche est de comprendre une expérience humaine, il importe d'avoir mené des entrevues avec un nombre suffisamment élevé de sujets pour s'éloigner de l'étude de cas. Il ne s'agit donc plus de comprendre en profondeur ce qui habite un seul individu, mais de saisir les subtilités d'une expérience ou d'une situation en ce qu'elle a de similaire et de différent d'un individu à l'autre (Karsenti et Demers, 2000; Yin, 1994). Un échantillon plus important (Schneider, 1999), sur lequel sera effectué une analyse comparative, ne pourra en ce sens qu'assurer une plus grande validité interne et externe aux conclusions du chercheur. Il sera d'ailleurs inévitable de grossir l'échantillon si les entrevues sont menées à partir d'une seule ou de quelques peu nombreuses questions. Au contraire, des schémas d'entrevues plus structurés et comportant plusieurs thèmes et questions, malgré les inconvénients qu'ils entraînent (en réduisant par exemple le niveau d'élaboration du sujet), auront peut-être l'avantage de réduire le nombre nécessaire de sujets afin d'en arriver à une saturation des données.

Nous ne faisons pas d'études de cas ici. Nous recherchons effectivement à obtenir la description de l'expérience en ce qu'elle a de particulier à un sujet mais aussi en quoi d'un sujet à l'autre des unités de significations communes ou distinctes se dégagent. Nous rejoignons la constatation de Leahey et al.(1989: 34) quant à la délicate question du nombre de participants requis :

Trois des chercheurs ont donc interviewé 21 sujets, hommes et femmes, choisis au hasard parmi la population étudiante âgée de 35 à 45 ans, inscrite à l'Université Laval. De façon évidente, cette procédure s'inspire du paradigme positiviste dans sa volonté d'obtenir des résultats valides et généralisables à l'aide d'un échantillonnage se voulant représentatif. Cette procédure nous éloigne déjà d'une analyse phénoménologique classique qui prétend avec raison que toute expérience humaine, serait-elle individuelle, contribue à nous en faire connaître davantage sur ce qu'est précisément cette même expérience

Le concept qui a prévalu dans le choix du nombre de participants est celui de la saturation, c'est-à-dire le sentiment qu'éprouve le chercheur lorsque après un certain nombre d'entrevues, rien de nouveau n'apparaît. Lors de la première étape d'entrevues au MBAM,

ce sentiment a pu se manifester à partir de la huitième entrevue. Nous en avons mené 12 au total réparties sur un mois et demi (avril à mai 2004). Et ce phénomène s'est produit après la neuvième entrevue lors de la seconde étape au Louvre. Là aussi nous avons mené 12 entrevues également sur un mois et demi (de juin à juillet 2004). Au total 24 entrevues ont été réalisées.

### 3.4.3.2 Le recrutement des participants

#### *Les critères*

Il est important de rappeler ici que l'établissement des critères a été fonction de recherches antérieures<sup>47</sup> menées dans le cadre du Groupe de recherche sur les musées et l'éducation des adultes de l'Université de Montréal et des intuitions de la chercheuse liées à certains questionnements soulevés par ces recherches. Nous présenterons cependant ultérieurement les limites de pertinence de ces critères, décelées dans les possibilités d'analyse dans le cadre de cette recherche.

Le critère principal de recrutement des sujets étaient qu'ils/elles soient habitués au musée et plus particulièrement aux musées de beaux-arts que sont le Musée des Beaux-Arts de Montréal et le Louvre, ou bien des sujets dits primo-visiteurs, ou novices, qui vivent cette expérience pour la première fois. Nous pensions ainsi voir dans quelle mesure l'habitude de cette expérience muséale pouvait intervenir dans la relation aux objets. Le second critère était que la personne soit québécoise et puisse se rendre facilement au MBAM, ou bien soit française et puisse se rendre facilement au musée du Louvre. Le troisième critère était l'âge. Nous avons fixé des âges délimitatifs de 30 ans et 70 ans à partir des constatations de Riverain-Simart (1989) qui nous précise selon les âges la redéfinition des finalités

---

<sup>47</sup> A.-L. Bourdaleix-Manin, Ph. Cordez, Ch. Turlotte (2003), « *Xi'an, Capitale éternelle* », *Étude de public au Musée de la Civilisation de Québec*, rapport de recherche, groupe de recherche sur les musées et l'éducation des adultes, Université de Montréal et Musée de la Civilisation de Québec.

A.-L. Bourdaleix-Manin, A. Royaux (2000), *Étude de la perception de l'histoire, de la chronologie et de la datation auprès de visiteurs adultes du Centre d'Histoire de Montréal*, mémoire de maîtrise en muséologie, Université de Montréal.



existentielles chez l'adulte, de 28 à 67 ans. Toujours pour justifier cet âge de 30 ans, nous nous sommes référés à Grossin (1974) qui explique que chaque âge a son horizon temporel propre et donc un sens donné à la vie différent : les jeunes sont tournés vers l'avenir et les vieux vers le passé. Il constate par exemple que les jeunes sont plus proches des horloges et qu'après 35 ans la source de référence n'est plus l'histoire mais son expérience personnelle. Or ma recherche vise à comprendre à partir de l'expérience personnelle de l'individu sa relation à l'objet d'art. Nous avons donc établi un compromis entre ces deux sources en établissant l'âge de 30 ans comme première limite. Ces deux auteurs nous montrent que c'est aux alentours de 30 ans qu'une conception différente de la vie s'installe, plus liée au sujet, à une certaine introspection. Ainsi, les sujets participants seront adultes et âgés de 30 ans et plus, afin que ceux-ci possèdent déjà une certaine expérience de vie et un certain recul. Ce critère n'a donc pas, de prime abord, été établi dans une visée comparative « jeune versus vieux ». Nous avons également respecté un équilibre entre le nombre de sujets féminins et masculins, puisque des suppositions sur la différence de perception en général entre les deux genres ont été énoncées sans être toutefois validées (Lemieux, 1989; Mercure, 1988, 1995; Strickman, 1989). Ce dernier critère ne s'est cependant pas avéré particulièrement concluant ou déterminant dans le cadre de notre recherche.

### *Le recrutement*

Les participants pour la visite du MBAM ont été recrutés à partir d'une première liste de personnes connues au Québec par la chercheuse et susceptibles de déclencher un effet boule de neige. Aucune des personnes rencontrées n'était connue directement par la chercheuse. Les participants pour la visite du Musée du Louvre ont été recrutés grâce au même procédé, et à partir du bottin de la Société des Amis du Louvre pour une partie des personnes habituées.

Les personnes intéressées étaient contactées par téléphone afin de leur expliquer exactement ce pourquoi leur participation était importante pour la chercheuse. 27 appels ont du être passés pour recruter les 24 participants. Trois personnes n'ont donc pas accepté de participer pour diverses raisons. Une description assez brève de la recherche était faite sans qu'il soit fait mention de phénoménologie, de rapport à l'objet etc. Il était demandé de visiter certains espaces précis du musée concernant la période de l'Antiquité grecque, sans

tutelle ni observation, sans limite de temps, et de participer ensuite à une entrevue libre, c'est-à-dire que la personne aurait à s'exprimer sans limite de temps imposée par la chercheuse. Cette entrevue porterait sur la visite, sans autre précision, mais ne serait en aucun cas un test, une évaluation. Un lieu de rendez-vous était fixé à proximité de l'entrée du musée et des détails étaient donnés afin de se reconnaître. Les deux musées ont généreusement offert l'entrée gratuite aux participants ainsi qu'un espace calme, propice à l'entrevue. Après l'entrevue la personne avait le loisir de poursuivre son expérience en toute liberté.

Il est intéressant de noter que certaines des personnes ont exprimé lors de ce premier contact, avant et après avoir accepté, une certaine gêne due selon elle à leur manque de connaissances et de culture. Le musée d'art revêtait de nouveau les symboliques angoissantes du savoir, de la culture, de l'élite. Il fallut donc à cet égard rassurer la personne et lui assurer que ses connaissances ne seraient ni jugées, ni évaluées. Cependant l'expression de ce complexe d'infériorité « je suis nulle vous savez », a pu se manifester encore lors de la rencontre au musée, bien que la chercheuse ait pourtant largement insisté sur le fait qu'il ne s'agissait ni de tests de connaissances, ni d'évaluations psychocognitives ou que sais-je encore.

### **3.4.4 Le déroulement de la visite**

Lors de la seconde prise de contact, un échange cordial et rassurant avait lieu sur le chemin qui menait aux salles. Le déroulement de ce qui allait se passer était simplement rappelé. Cet échange avant l'entrevue a été selon nous très favorable au bon déroulement de celle-ci, parce qu'un premier lien de confiance se dessinait généralement à travers une discussion informelle sur nos existences respectives. Le participant comme la chercheuse étaient intrigués l'un par l'autre. Il n'a été relevé aucune tension susceptible de mettre en péril la visite ou l'entrevue.

La poursuite d'une représentation cohérente et stable de la situation va de pair avec la nécessité de pouvoir se référer à une image claire, précise et nette de l'interviewer : il est indispensable à l'interviewé d'avoir un minimum d'indices réels de la situation objective de l'interviewer (son statut social par exemple). Une trop grande

imprécision à ce niveau-là s'avère perturbatrice. De même l'intéressé devra pouvoir se représenter l'interviewer simultanément comme un sujet singulier et familier, et un acteur social distant, sans que cette double image soit incompatible. (Blanchet, 1985: 126)

Nous emmenions donc chaque participant jusque dans les espaces à visiter, puis nous leur indiquions que nous les attendrions à la sortie de ces espaces. Il leur était rappelé qu'ils étaient maîtres de leur temps. À titre indicatif, le temps de visite le plus court au MBAM fut de 35 minutes et le plus long de deux heures; au Louvre, la visite la plus rapide fut de 45 minutes et la plus longue de deux heures et demie. Il n'y a cependant aucun lien de causalité à établir, suite à l'analyse des données, entre la durée de la visite et la richesse du contenu de l'entrevue.

À la sortie des salles, nous nous rendions dans l'espace prévu pour l'entrevue : un bureau fermé au MBAM et dans la reconstitution de la chapelle de Baouit très peu fréquentée par les visiteurs du musée ou dans une salle réservée de l'Accueil des groupes au Louvre. Nous présentions au participant le formulaire de consentement libre et éclairé<sup>48</sup> afin qu'il le lise et le signe.

Figure F Plan du 1<sup>er</sup> étage de l'aile Sully  
Musée du Louvre

Figure G © Musée des Beaux-Arts de Montréal / Brian Merrett  
Entrée de l'exposition « Tanagra, le petit peuple d'argile »

Figure H © Musée du Louvre / A. Dequier  
Céramiques et terres cuites  
Bois et stuc de Kertch. Techniques des figurines en terre cuite  
Clarac  
Salle 35  
Sully, 1<sup>e</sup> étage  
1<sup>ère</sup> salle

Figure I © Musée des Beaux-Arts de Montréal / Brian Merrett  
Vue de l'exposition « Tanagra, le petit peuple d'argile »

---

<sup>48</sup> Voir Annexe 1

### 3.4.5 Les entretiens

#### 3.4.5.1 Définition de l'entretien de recherche

« C'est en interrogeant verbalement le ou les sujets sur leur expérience vécue par rapport à un phénomène particulier, en procédant du général au particulier, que l'expérimentateur examine ici le phénomène à l'étude » (Bachelor & Joshi, 1986). Mais il s'agit de bien plus que cela, puisqu'il ne s'agit pas d'une simple discussion, mais bien d'un échange programmé, construit en vue d'obtenir des informations les plus en adéquation possible avec ce qu'est et ce que vit la personne qui accepte de se dévoiler.

Le paradoxe de l'entretien de recherche est de vouloir faire dire et montrer ce que l'interviewé avait jusqu'alors caché, volontairement ou non, en s'en souciant ou non; ce qui était latent et voulait peut-être le rester, le secret, est mis au jour et travaillé par et à partir de l'entretien. (Marmoz, 2001: 7)

Le paradoxe de l'entretien ou de l'entretien réside aussi dans le fait que cet outil est « irrecevable du point de vue de l'idéal scientifique [mais] s'avère être irremplaçable pour accéder à des connaissances dont l'intérêt scientifique est manifeste » (Blanchet, 1985). Il suppose de plus une « véritable créativité méthodologique » (Marmoz, 2001: 9). Nous avons choisi de recourir à l'entretien de recherche libre (ou non directive) pour accéder à un dévoilement, le favoriser, en permettant à l'individu de se concentrer sur ses idées, et d'y revenir si besoin est.

La relation qui s'établit entre l'intervieweur et l'interviewé est plus que celle de deux partenaires ou comme le dit la méthode phénoménologique de Giorgi du chercheur et co-chercheur. Car ces deux partenaires « ne sont en rien égaux » puisqu'ils « ne peuvent pas intervertir leurs rôles » (Marmoz, 2001: 7-8). En effet, nous demandons à l'interviewé de nous donner une matière pour interroger, à partir d'eux, un phénomène.

Le genre non directif dans l'entretien incite la personne à raconter ses expériences et à exprimer ses sentiments (...) et l'amène à s'interroger, réfléchir sur ce qu'elle dit, en évaluer l'intérêt dans le regard de l'interviewer, le questionner, explorer et structurer son rapport personnel aux thèmes qui lui sont proposés (Blanchet, 1985: 109)

Il y a donc une attente extrême de la part du chercheur, une volonté de savoir et d'apprendre de l'homme. Il y a aussi danger si l'on ne cherche à faire dire à l'autre que ce que l'on sait déjà. L'entrevue nécessite un effort du chercheur pour éviter ce dilemme de la parole exprimé par Saint-Augustin : « Lorsque nous parlons, il me semble que nous voulons soit enseigner soit apprendre ; et alors tout ce que nous disons, ou bien l'auditeur ignore si c'est vrai ou bien il n'ignore pas que c'est faux, ou bien il en sait la vérité. Dans le premier de ces trois cas, il croit, il conjecture, il doute ; dans le second, il s'oppose et nie ; dans le troisième cas, il affirme. Jamais donc il n'apprend. » (Augustin & Trabucco, 1964: 79). Il nous faut nous détacher de l'attitude « naturelle » du dialogue quotidien. Cela peut se faire ainsi :

À l'interviewé qui nous fabrique son histoire, nous prêtons un certain type de compétence et attendons de lui non pas qu'il s'y connaisse mais qu'il s'y entende. Attentif à ce qu'il nous apprend, nous sommes tenus de ne pas nous en satisfaire, de ne pas se faire prendre comme objet de désir, mais de lui retourner une fin de non recevoir sous forme d'interrogation implicite. En lui refusant d'avoir prise sur nous, en nous dérochant au lien de réciprocité qui supposerait que nous lui rendions sa parole sous forme de contentement ou d'informations, et en rompant ainsi l'échange coutumier, ne reproduisons-nous pas dans l'entretien lui-même une certaine conception existentielle de l'homme pensant, toujours aux prises avec la question de ses origines, conception très régionale certes d'une culture dépourvue de mythologie, conception également datée d'une société dite libérale où l'identité et la position de l'individu toujours en concurrence avec autrui sont posées comme objet de conquête ? (Blanchet, 1985: 159)

L'entretien de recherche appartient aussi à l'analyse puisqu'il peut être remanié, raffiné dans sa conduite, en retravaillant les questions et en les plaçant aux moments jugés opportuns dans l'échange, et/ou en adaptant son langage selon la personne interviewée. Il y a bel et bien une construction en amont ou lors du déroulement de la discussion car il s'agit d'une démarche analytique : « Dans tous les cas, le point de départ de la démarche analytique est la prise de conscience qu'un propos tenu par quelqu'un en situation de recherche ne parle pas de lui-même. [...] On comprend (entend) la signification dès lors que l'on connaît bien la langue de celui qui parle » (Demazière & Dubar, 1997: 34). Cela rejoint l'obligation d'empathie dans cet exercice. Il faut laisser parler tout en s'assurant de bien comprendre, de ne pas anticiper ou induire les réponses, et d'avoir obtenu des informations pertinentes dans le cadre de la recherche. Il ne peut y avoir neutralité complète

et absolue tout comme la réduction complète est impossible : « le chercheur n'est jamais complètement extérieur à son objet, mais toujours impliqué dans sa recherche, et productif *car impliqué* » (Blanchet, 1985: 169). Nous sommes naturellement, comme nous le rappelle Saint-Augustin il y a de cela quelques siècles, portés à une inévitable transposition de ce que nous sommes, de ce que nous croyons être la vérité dans la relation avec l'autre. Le chercheur, l'intervieweur est donc confronté à cette attitude naturelle dans tous les cas et là est l'exercice spécifique à l'entrevue de recherche : parvenir à un oubli partiel<sup>49</sup> de ce qu'il est ou croit être et de ce qu'il pense sur la question soulevée, tout en gardant en filigrane l'objectif de cet entretien. À ce titre les deux entrevues pré-tests réalisées ont été très éclairantes sur notre position délicate d'intervieweur, car comme tout exercice, la sagesse grandit par la pratique et le retour analytique sur l'acte. Les deux principaux défauts relevés furent l'expression d'une joie manifeste, d'un enthousiasme prononcé lorsque les propos de l'interviewé dévoilait une richesse susceptible d'être analysée ensuite ; et le problème de l'induction, c'est-à-dire, l'orientation de la réflexion et des réponses dans une direction trop évidente. George Bataille montre que c'est aussi dans l'autre qui parle que « nous nous retrouvons et que, par lui, nous parlons de nous, ce qui nous permet de le comprendre : « Mais la difficulté est qu'on n'arrive pas facilement ni tout à fait à se taire, qu'il faut lutter avec soi-même, avec justement, une patience de mère » (Bataille, 1954: 27-28).

### 3.4.5.2 Les outils utilisés

Lors de la première prise de contact téléphonique, nous évoquons le fait que l'entrevue serait enregistrée et demandions ainsi l'accord préalable pour cela.

De ce moment artificiel et fugace, trace doit rester, puisque c'est en elle et en son exploitation qu'est la raison d'être de l'entretien. Cette trace passe habituellement par l'enregistrement. [...] Edgar Morin a bien caractérisé cet « effet-micro » mis en œuvre dans son enquête canonique sur Plodémet : « Chacun de ces entretiens fut enregistré, non seulement à des fins documentaires, mais pour jouer sur les puissances stimulantes de l'effet-micro. Le magnétophone est à la fois le mouchard

---

<sup>49</sup> Cela rejoint la notion de préjugé tel que présentée par Gadamer (1995: 291) : « En soi, préjugé veut dire jugement porté avant l'examen définitif de tous les éléments déterminants quant au fond (...) Il n'est donc pas absolument nécessaire que « préjugé » veuille dire erreur de jugement; au contraire, le concept implique qu'il puisse recevoir une appréciation positive ou négative ».

qui inhibe et le micro qui appelle le message, donne à l'interviewé l'impression d'exister plus fortement. (Marmoz, 2001: 48)

Il n'y a jamais eu de réticence et cela est sans doute lié à une certaine absence de sujets tabous pressentis dans une discussion sur l'art, le musée. Deux participants ont néanmoins demandé un arrêt de l'enregistrement au cours de l'entrevue pour raconter une anecdote jugée trop intime et secrète pour restée imprimée.

Nous garantissons par la signature d'un formulaire de consentement éclairé<sup>50</sup> le respect de l'anonymat et le sérieux de la recherche, validée par le comité éthique de l'Université de Montréal. Les noms des participants ont été changés lors de l'analyse. Les participants ont donné des informations de type socio-culturel afin de préciser très brièvement leur profil :

- Sexe
- Âge
- Profession
- Niveau d'études
- Statut actuel

Nous n'utilisons pas de grille d'entrevue mais une question principale pour lancer la discussion. Celle-ci était : *Qu'avez-vous ressenti en regardant ces objets ?*

Après les deux entrevues pré-tests et trois autres entrevues, nous nous sommes rendues compte que certains thèmes revenaient dans la discussion à un moment ou à un autre. Ces thèmes ont pu servir ensuite à préciser le contenu dévoilé. Il n'était jamais nécessaire de les évoquer à la suite les uns des autres car ils apparaissaient spontanément dans la discussion.

Les voici :

- ce que représente un musée d'art
- ce que représente l'histoire
- ce que représente l'Antiquité
- ce que représente la vie

Nous pouvions donc énoncer plus clairement ceux-ci lorsque la direction prise par la discussion le permettait.

---

<sup>50</sup> Voir Annexe 1

### 3.4.5.3 La durée de l'entrevue

Elle dépendait d'abord de l'interviewé. Nous avons pu abrégé certaines entrevues qui devenaient, en fin de rencontre, une discussion très éloignée de nos préoccupations. L'entrevue la plus brève a duré 40 minutes et la plus longue, deux heures. Il n'était pas utile dans notre recherche de solliciter la personne ultérieurement puisque nous voulions obtenir dans le moment qui suivait l'expérience muséale, les pensées de chacun. Le suivi ou la relance sont jugés pertinents lorsque l'expérience à l'étude est une expérience de vie « continue » et non très ponctuelle comme dans notre recherche.

#### *La fin de l'entrevue*

Lorsque d'un commun accord la discussion prenait fin, nous répondions aux interrogations éventuelles de l'interviewé sur la finalité de la recherche et sur la possibilité de transmettre un rapport ou une synthèse du contenu de la thèse si celui-ci ou celle-ci se montrait intéressé. Nous avons également trouvé assez étrange les remerciements parfois extrêmement touchants et chaleureux de la part des interviewés. Il nous semblait que c'était davantage à nous chercheur d'être redevable de cette participation. Après plusieurs discussions, il s'est avéré que l'une des explications pouvait être de l'ordre de la rencontre justement avec une personne non connue mais avec laquelle il avait été possible d'établir un lien de confiance parfois indicible mais manifesté par cette capacité de se livrer, de parler de soi. Cet espace-temps de la rencontre sortant de l'ordinaire, cette écoute attentive et cet intérêt marqué pour l'autre peuvent être perçus comme une sorte de privilège, un moment où le rythme quotidien et les habitudes s'éloignent et laissent la possibilité d'un retour sur soi. Il s'agit là d'une hypothèse pour expliquer cette attitude que nous n'avons pas envisagée de prime abord.

#### *Le carnet de bord*

Nous tenions un carnet de bord dans lequel toutes nos impressions, remarques pré et post-entrevue ont été inscrites. Lors de l'analyse de chacune des entrevues, nous reprenions le contenu de ce carnet. Cela s'est avéré important notamment pour relever les limites d'une interprétation hâtive sur le déroulement d'une entrevue. En effet, à plusieurs reprises nos



considérations immédiates, « à chaud » n'ont pas été vérifiées lors du retour analytique sur l'entrevue transcrite. Par exemple, à la sortie d'une entrevue nous pensions que le contenu obtenu était assez limité pour nous aider à comprendre la relation à l'œuvre et au musée d'art et que nous étions en grande partie hors-sujet. Or cela a été contredit lors du retour sur l'entrevue. Ce carnet de bord a également été important dans l'apprentissage du rôle d'intervieweur puisque nous y notions certaines réflexions quant à notre propre attitude et aux réactions de l'interviewé.

### **3.5 Stratégie d'analyse des données : l'analyse de discours pour une interprétation compréhensive**

Procéder à une analyse qualitative dans le contexte d'une recherche scientifique implique donc un travail d'écriture. Ce travail se situe à trois niveaux, qui correspondent habituellement à trois moments du processus d'analyse, à savoir :

- 1) un travail de transcription, par lequel on passe de la scène observée ou du témoignage livré à leur inscription sous une forme discursive écrite ;
- 2) un travail de transposition, alors que les notes de terrain ou les verbatims sont annotés, catégorisés, commentés ou réécrits ; c'est aussi le moment où les mots ou les gestes des acteurs sont soupesés, reconsidérés, re-situés par les mots du chercheur ;
- 3) un travail de reconstitution, normalement constitué par le rapport ou la thèse, et qui prend le plus souvent la forme d'un récit argumenté autour des principales catégories d'analyse, avenues de compréhension, pistes d'interprétation. (Paillé & Mucchielli, 2003: 30)

Nous décrivons selon cet ordre l'application de ces trois étapes dans notre recherche.

#### **3.5.1 La transcription**

Nous avons transcrit nous-même les 24 entrevues. Cette étape du travail ne pouvait être réalisée que par nos soins car il s'agit là d'une seconde lecture de l'entrevue, et d'une indispensable appropriation de la matière. Il faut également souligner que cette étape appartient à l'analyse et n'est en aucun cas un travail de second ordre dans le processus de la recherche.

Le travail de transcription est toujours en partie un travail de traduction (Van der Maren, 1995), dans le sens qu'il ne peut y avoir simple interface entre un réel qui serait transparent et un mode d'inscription qui serait libre de tout biais (...) Par ailleurs, on ne peut jamais tout noter d'une scène observée et, bien que cela puisse paraître moins évident, on ne peut jamais tout transcrire d'un témoignage (le ton, l'intensité, le timbre, la clarté de la voix, la durée et le caractère continu ou discontinu des hésitations, etc.). En ce sens, le travail de transcription est partie prenante du processus d'analyse d'un corpus de données. (Paillé & Mucchielli, 2003: 30)

Cette étape a permis une redécouverte et une remémoration de chacune de ses expériences partagées et a ainsi favorisé indéniablement le travail d'analyse de discours. Une entrevue transcrite correspond en moyenne à une trentaine de pages dans notre cas.

### 3.5.2 La transcription-traduction ou l'analyse de discours

Pour cette étape nous avons eu recours au logiciel de traitement de données qualitatives ATLAS/ti. ATLAS/ti, comme tous les logiciels du genre (NUD-IST, N'VIVO), n'analyse pas ; c'est le chercheur qui analyse. Le logiciel aide à structurer, traiter, gérer les données et facilite donc le travail et les analyses<sup>51</sup>, à partir de codes, de familles de codes, d'arbres créés par le chercheur. « Dans cette phase de transposition, le matériau disponible, venant de la phase précédente, passe à travers une lecture beaucoup plus explicitement conceptuelle<sup>52</sup>. Les catégories de la transposition réfèrent à la « sensibilité théorique » du chercheur, à ses connaissances, à l'orientation théorique de son projet de recherche » (Paillé & Mucchielli, 2003: 31). C'est un travail sur le sens qui commence : quel(s) sens est donné au musée d'art, à l'œuvre d'art etc., par le sujet qui s'exprime à travers ses expériences ?

#### 3.5.2.1 La lecture des récits

Chaque entrevue a été résumée. Ces résumés permettent d'une part de préciser les idées développées par le sujet au cours de l'entrevue et de mieux saisir pour la chercheuse la cohérence ou non des ces idées pour chacun des sujets. Cela correspondrait à ce que Ricoeur (1986: 33) appelle *compréhension* soit « la capacité de reprendre en soi-même le travail de structuration du texte » D'autre part repris dans l'ensemble, ces résumés permettent d'identifier des nœuds de réflexion communs, des convergences et des divergences, qui visent davantage à définir un ou plusieurs portraits de sujets vivant une expérience muséale. L'objectif de cette recherche n'est pas, rappelons-le, de dégager un idéal-type de ce que doit être un visiteur de musée, mais de se rapprocher le plus finement possible de ce que vit le sujet dans cette expérience particulière. Chaque résumé est précédé d'informations pratiques pour une identification rapide qui est aussi reliée aux informations du carnet de bord :

-Numéro de l'entrevue et pseudonyme

---

<sup>51</sup> Ceci est tiré de l'introduction à l'utilisation de ce logiciel, donnée lors des séances de formation que nous avons suivies.

<sup>52</sup> Voir Tableau I Les unités de significations, p.117-118, et Annexes 3 et 4.

- Genre F (Féminin), M (Masculin) suivi de précisions éventuelles données par le sujet
- Habitué aux musées de beaux-arts ou primovisiteur
- Âge
- Profession
- Statut actuel
- Niveau d'études
- Durée de la visite
- Durée de l'entrevue
- Lieu (Musée des Beaux-Arts de Montréal ou Musée du Louvre)

La chercheure a tenté de résumer le plus fidèlement possible les idées du sujet, tout en se repérant aux principaux thèmes développés lors de l'entrevue. Chaque résumé est précédé de brèves notes qui ont été prises après chaque entrevue. Ces notes ont été synthétisées.

## Exemple de résumé

-Notes post-entrevue (*On ne tire aucune leçon du passé mais il faut être optimiste*)

Cette entrevue a été placée sous le signe d'une réflexion à visée collective. Le sujet parlait de sa perception de la nouvelle génération à la lumière de son expérience de vie et elle n'hésitait pas à comparer son adolescence à celle d'aujourd'hui. Ses premiers propos étaient extrêmement pessimistes quant à cette jeune génération, au manque d'éducation et de réflexion des jeunes d'aujourd'hui, puis elle s'est finalement avouée optimiste de caractère. Sa dernière expérience au Musée remontait à 30 ans en arrière voire plus et elle n'a pas été très enthousiaste continuant à trouver ça « chiant », trop bruyant, trop de monde en plus. Elle a néanmoins conclu qu'elle aimerait revenir.

-Lecture des données

Le sujet exprime très clairement son sentiment de fatigue dans un musée et se dit finalement plus satisfaite de l'entrevue que de la visite. Un musée est un lieu ennuyeux, bruyant, à visiter une fois tous les 30 ans c'est largement suffisant alors pourquoi tout ce monde ? Elle se dit très peu sensible à l'art excepté la musique. Elle aurait aimé trouver des reconstitutions, des faux qui permettent de mieux imaginer, de mieux comprendre comment les gens vivaient, comme certains documentaires peuvent le montrer à la télévision. Parce que voir des objets cassés, lacunaires dont on ignore la fonction ça ne satisfait pas une personne très « terre à terre ». Elle n'aime pas la laideur et les objets qui représentaient des monstres, des anomalies etc...lui ont fait horreur. Néanmoins elle a pu être surprise par la beauté de certaines statuettes de femmes drapées, et par des objets inattendus représentant des vieilles femmes. Cela lui permet de dire que finalement ces gens là étaient comme nous. La plupart des objets viennent de tombe même si certains devaient être utilisés dans la vie quotidienne. Le voile par exemple la surprend d'une part pour la beauté des drapés mais aussi par rapport à la problématique du port du voile chez les femmes musulmanes aujourd'hui. Elle s'interroge ainsi sur la fonction de ce voile, sa signification de l'époque, qu'elle espère seulement érotique. Les grecs ont réussi à créer une civilisation très riche, avancée et certaines créations nous servent encore maintenant. Elle idéalise beaucoup cette période et regrette que notre civilisation ait malmené la démocratie, devienne un régime « totalitaire » face à des jeunes dépourvus de plus en plus d'esprit critique, d'éducation, de valeurs, surtout depuis Mai 68. Elle est très heureuse d'avoir 60 ans aujourd'hui et non 15. Elle envie la pureté de cette époque qui a pourtant disparu et cela l'inquiète par rapport à notre civilisation. Notre société a déjà perdu beaucoup de ses racines et notamment celles que les grecs nous ont léguées. Mais elle reste optimiste car tout peut repartir dans le bon sens. L'histoire permet d'expliquer beaucoup de choses et surtout en vieillissant, on peut faire davantage de liens, de synthèses. Mais on ne tire pas assez de leçons de l'histoire. En bref il faut vivre l'instant présent et se dire que ça ira mieux demain, car plus on vieillit et plus le temps passe vite.

### 3.5.2.2 Approfondissement d'une thématique : la délimitation d'unités de signification

Cette phase de l'analyse correspond à ce que Ricoeur (1986: 33) nomme l'explication soit « l'opération de second degré greffée sur cette compréhension et consistant dans la mise au jour des codes sous-jacents à ce travail de structuration ». Nous avons dégagé deux types de thèmes : ceux qui ont été proposés par la chercheuse lors de l'entrevue et ceux qui émergent

des discours des sujets. En général les deux types se rejoignent<sup>53</sup>. Aucune liste de codes n'a été élaborée avant de travailler sur les entrevues de recherche. Des unités de signification ont émergé à partir des entrevues directement. Les six premières entrevues ont permis de déterminer la quasi-totalité des unités de significations qu'il était possible de retrouver dans les entrevues suivantes. Nous avons néanmoins ajouté quelques unités de signification nouvelles lors de la lecture analytique des autres entrevues et nous sommes alors revenus aux entrevues précédentes pour voir si ces nouvelles unités de signification pouvaient s'y retrouver ou non. Nous avons donc usé du processus de va-et-vient. Voici dans le tableau qui suit la liste des unités de significations relevées à partir des récits et de leur définition<sup>54</sup>.

Tableau I. Les unités de signification

UNITÉS DE SIGNIFICATION	DÉFINITION
<b>Familiarité+musées d'art</b>	Il s'agit ici de la familiarité que le sujet pense ou non avoir avec les musées d'art. Cette information m'était donnée par les sujets au moment de la première prise de contact. Le contenu de l'entrevue peut développer cette information
<b>Attitude+musée</b>	Comment le sujet évoque sa façon d'être, de se sentir dans les salles du musée
<b>Attitude+après la visite</b>	Le sujet revient sur son expérience de visite immédiate
<b>Évocation des objets vus dans le musée</b>	Le sujet évoque les objets ou certains objets qu'il vient de voir dans sa visite
<b>Musée+discours imposé</b>	Le sujet évoque ce qui entoure l'objet (présentation, information...) et l'aide ou non dans sa visite
<b>Limites du musée</b>	Le sujet évoque ce que le musée ne peut réaliser tant pour lui-même que pour les objets ou les autres.
<b>Musée+histoire du sujet</b>	Le sujet évoque son histoire personnelle dans le contexte muséal
<b>Musée+savoirs antérieurs</b>	Le sujet a fait appel à ses connaissances d'avant cette visite
<b>Musée+émotions</b>	Le sujet associe émotions et musée consciemment ou non
<b>Musée+monde extérieur</b>	Le sujet part du musée pour parler du monde extérieur au musée
<b>Musée+culture</b>	Le sujet associe la notion de Culture à celle de musée
<b>Musée+histoire</b>	Le sujet voit un lien entre le musée et l'histoire
<b>Musée+lieu étrange (inquiétant)</b>	Le sujet voit le musée comme un lieu inquiétant
<b>Musée+lieu rassurant</b>	Le sujet voit le musée comme un lieu rassurant, calme
<b>Musée+monde</b>	Le sujet parle du musée comme d'un monde différent du monde extérieur

<sup>53</sup> Voir 3.4.3.2 Les outils utilisés

<sup>54</sup> Voir Tableau I.II. Les unités de signification (détaillées), Annexe 3.1. Ce tableau présente des extraits de verbatim qui ont concouru à l'émergence des unités de signification.

<b>parallèle</b>	
<b>Musée+lieu particulier</b>	Le sujet parle du musée comme d'un lieu particulier
<b>Musée+Temple</b>	Le sujet compare le musée à un lieu sacré
<b>Musée+espace</b>	Le sujet évoque l'espace physique du musée (bâtiment, salles...)
<b>Musée+temps</b>	Le sujet évoque le temps en parlant du musée
<b>Musée+utilité</b>	Le sujet définit l'utilité qu'il voit au musée
<b>Transposition vers une autre expérience muséale</b>	Le sujet se remémore d'autres expériences muséales
<b>Musée+ma recherche</b>	Le sujet exprime son opinion sur l'expérience proposée (visite et entrevue)
<b>Objet+Attitude du sujet</b>	Le sujet explique la façon dont il est entré en contact avec le ou les objets
<b>Objet+Authenticité</b>	Le sujet parle de l'importance ou non de l'authenticité de l'objet
<b>Objet+Espace</b>	Le sujet lie l'objet à l'espace
<b>Objet+Esthétique</b>	Le sujet lit l'objet dans sa dimension esthétique : les détails plastiques...
<b>Objet+goût du sujet</b>	Le sujet évoque ses propres goûts en matière d'art, d'esthétique, de matières...
<b>Objet+Histoire</b>	Le sujet part de l'objet pour évoquer l'Histoire
<b>Objet+Histoire du sujet</b>	Le sujet crée un lien entre les objets et sa vie
<b>Objet+Identification</b>	Le sujet évoque la possibilité ou non d'une identification ou d'une transposition à partir de ce que l'objet représente
<b>Objet+Indifférence</b>	Le sujet n'a pas trouvé d'intérêt, n'a pas établi de lien particulier avec l'objet
<b>Objet+lecture générale</b>	Le sujet n'évoque pas précisément d'objets mais décrit d'une manière générale ce qu'il a vu
<b>Objet+Musée</b>	Le sujet fait un lien direct entre le musée et l'objet
<b>Objet+Perception de la sensibilité du personnage</b>	Le sujet tente de lire les émotions visibles des personnages représentés
<b>Objet+Rappel de l'humain</b>	Le sujet apprécie dans l'objet ce qui rappelle l'humain ou des humains (créateur, artiste, utilisateur)
<b>Objet+Technique</b>	Le sujet évoque l'objet sous un angle technique
<b>Objet+Temps</b>	Le sujet lie l'objet au temps : dans le sens d'une surprise ou d'une curiosité que cet objet ait traversé ainsi le temps et conserve sa beauté, ou crée un lien direct avec le temps...
<b>Objet+Toucher</b>	Le sujet parle de ce que la possibilité de toucher l'objet lui procurerait
<b>Objet+Trace</b>	Le sujet parle de l'objet comme d'une trace laissée, visible...
<b>Objet+Transposition actuelle</b>	Le sujet transpose ce qu'il sait ou dit de l'objet avec une « réalité actuelle »
<b>Objet+utilité</b>	Le sujet développe plus ses commentaires sur l'utilité de ces objets dans la vie

### **3.5.2.3 Vérification**

Pour évaluer le sens, la fidélité et la validité d'une lecture analytique, la technique consiste à refaire cette lecture à partir d'une même entrevue. La chercheuse (intra-juge) a sollicité deux collaborateurs (inter-juges) qui ont lu et dégagé des unités de significations pour cette même entrevue (Sauvageau, 1989). Il a été possible par cet exercice de vérifier que la lecture de la chercheuse ne contrevenait pas aux sens principaux émergeant du discours.

À partir de ces unités de significations nous avons procédé à un regroupement par familles significatives. Le tableau II se lit logiquement de droite à gauche.



Tableau II. Les familles d'unités de signification: les sujets et le musée

Thèmes particuliers	Sous-thèmes	Familles
<b>I. Le musée : un autre espace</b>	I.1 Espace et Attitudes	I.1 { Familiarité+musées d'art Attitude+musée Attitude+après la visite Limites du musée Transposition vers une autre expérience muséale Musée+ma recherche
	I.2 Espace et Discours	I.2 { Évocation des objets vus dans le musée Musée+discours imposé Limites du musée
	I.3 Espace et Signification Un étrange lieu	I.3 { Musée+monde parallèle Musée+lieu particulier Musée+Temple Musée+espace
<b>II. Le musée : un autre temps</b>	II.1 Le sujet et son temps	II.1 { Familiarité+musées d'art Attitude+musée Attitude+après la visite Musée+monde extérieur Musée+savoirs antérieurs Transposition vers une Autre expérience muséale Musée+ma recherche
	II.2 Un autre discours temporel	II.2 { Évocation des objets vus dans le musée Musée+discours imposé Musée+culture Musée+histoire Musée+espace Musée+lieu particulier Musée+temps Musée+utilité Musée+monde parallèle
	II.3 Le temps retrouvé Ou le jaillissement du sujet	II.3 { Musée+émotions Musée+monde extérieur Musée+lieu étrange-inquiétant Musée+lieu rassurant Musée+monde parallèle Musée+lieu particulier Musée+temple Musée+temps Musée+ma recherche Musée+histoire du sujet

<b>III. Le Sujet et les Objets</b>	III.1 Une approche globale de l'Objet	III.1 { <ul style="list-style-type: none"> <li>Objet+attitude du sujet</li> <li>Objet+toucher</li> <li>Objet+Espace</li> <li>Objet+Musée</li> <li>Objet+Esthétique</li> <li>Objet+lecture générale</li> <li>Objet+Indifférence</li> </ul>
	III.2 L'Objet et l'Intimité du sujet	III.2 { <ul style="list-style-type: none"> <li>Objet+goût du sujet</li> <li>Objet+Esthétique</li> <li>Objet+technique</li> <li>Objet+utilité</li> <li>Objet+Identification</li> <li>Objet+Histoire du sujet</li> <li>Transposition vers une Autre expérience</li> <li>Objet+Temps</li> <li>Objet+Trace</li> </ul>
	III.3 L'Objet et la Condition Humaine	III.3 { <ul style="list-style-type: none"> <li>Objet+Authenticité</li> <li>Objet+perception de la Sensibilité de la pers.</li> <li>Objet+rappel de L'humain</li> <li>Objet+Trace</li> <li>Objet+Histoire</li> <li>Objet+Temps</li> <li>Objet+Transposition Actuelle</li> <li>Objet+technique</li> <li>Objet+utilité</li> </ul>

Voici le processus d'analyse issu des 24 discours étudiés. Chaque élément du discours qui faisait sens par rapport à la perception du Musée, à la rencontre avec les œuvres, a été relevé<sup>55</sup>. Une synthèse a pu être réalisée à partir des 24 entretiens analysés et cela a

<sup>55</sup> Voir Annexe 3

conduit à une organisation thématique<sup>56</sup> qui reflète fidèlement le point de vue des sujets. Il ne faut pas voir dans ce qui précède un plan définitif de rédaction, mais la structure, l'ossature des éléments pertinents par rapport à notre question de recherche. Nous reviendrons dans les chapitres suivants sur l'interprétation compréhensive des récits dégagés et structurés.

Il est aussi important de noter que, dans le cadre de cette recherche, l'analyse en fonction des critères de sélection des participants n'a abouti à aucune information intéressante permettant de questionner la valeur de l'âge, du sexe et de la familiarité avec l'expérience muséale. C'est pourquoi la présentation des résultats et de leur interprétation dans les chapitres quatre et cinq ne mettra pas en relief ces aspects. À titre d'exemple, les analyses et interprétations concernant le *souci de la trace et de l'héritage*, issus du regroupement des unités de signification sous la thématique « L'Objet et l'Intimité du Sujet » pour lesquels la chercheuse a tenté des croisements selon les critères de genre et d'âge n'ont pas abouti à des résultats permettant de faire ressortir des associations ou dissociations menant à une interprétation plus approfondie de ces données. De la même façon, les critères d'appréciation du lieu, de l'exposition qui auraient pu différer selon la familiarité avec ce type d'expérience n'ont sensiblement pas été distingués selon que le participant était novice ou amateur. Il fut même à ce titre intéressant de noter que des réflexions similaires ont pu être faites quant aux limites et intérêts de la muséographie et du musée lui-même. Contrairement à des recherches antérieures<sup>57</sup> dont l'objectif principal était de mettre en relief les distinctions de perception en fonction de ces critères, notre recherche n'aura pas permis d'élaborer une analyse similaire pertinente.

---

<sup>56</sup> Voir Annexe 4 Le découpage et regroupement thématique des récits

<sup>57</sup> A.-L. Bourdaleix-Manin, Ph. Cordez, Ch. Turlotte (2003), « *Xi'an, Capitale éternelle* », *Étude de public au Musée de la Civilisation de Québec*, rapport de recherche, groupe de recherche sur les musées et l'éducation des adultes, Université de Montréal et Musée de la Civilisation de Québec.

A.-L. Bourdaleix-Manin, A. Royaux (2000), *Étude de la perception de l'histoire, de la chronologie et de la datation auprès de visiteurs adultes du Centre d'Histoire de Montréal*, mémoire de maîtrise en muséologie, Université de Montréal et École du Louvre.

## 3.6 La valeur d'une telle méthodologie

### 3.6.1 Les limites de l'étude de l'expérience

D'un côté il y a le chercheur et ses objectifs et de l'autre le sujet participant qui accepte de dévoiler une part de son expérience. Nous entrons donc dans un procédé de compréhension intersubjectif, interactif et réflexif pour reprendre A. Laperrière (1997: 365-389) dans lequel deux êtres se révèlent différemment et inévitablement l'un vis-à-vis de l'autre dans la conscience de leur existence. Il y a deux perspectives singulières qui se rencontrent non fortuitement dans la visée ou l'intention commune d'aider à comprendre un phénomène et de mieux comprendre soi et l'humain. Or il est impossible et impensable de prétendre à une saisie complète et exhaustive de l'expérience puisque l'être et notre être continue irrémédiablement de nous échapper.

Prendre acte de la complexité d'un regard et tenter de dépasser une vision étreinte ne signifie pas qu'il faille tout étreindre. Autrement dit, toute analyse est analyse à partir d'un ensemble limité de positions et représente un compromis ontologique, épistémologique et méthodologique. Il est impossible d'étudier tout à la fois l'expérience : telle qu'elle se donne dans la conscience (phénoménologie); en tant qu'elle masque ou révèle l'inconscient (psychanalyse); du point de vue de son articulation au sein d'un discours (analyse de discours); en ce qu'elle révèle sur l'énonciateur (analyse de contenu) etc. (Paillé & Mucchielli, 2003: 33).

Cette limite de l'étude de l'expérience vaut autant pour le sujet qui participe que pour le chercheur lui-même puisque le chercheur ne peut prétendre à une réduction complète comme nous l'avons mentionné précédemment et que le sujet est limité par le langage pour dévoiler le sens et les significations prêtés à son expérience.

---

### 3.6.2 L'intérêt d'une telle recherche

Nous tentons par une recherche telle que celle proposée dans cette thèse, de nous approcher un peu plus de cet infini que représente l'humain en amorçant le mouvement de la compréhension. Il s'agit d'explorer et de mettre en lumière une problématique jugée très obscure encore. D'autres éclairages seront souhaitables pour une compréhension grandissante du phénomène à l'étude. La limite n'est donc pas tant dans l'impossibilité de rendre l'exhaustivité d'une expérience dans un sens positiviste et déterministe, mais dans l'impossibilité de considérer comme une fin et comme un absolu la compréhension qui sera révélée ici et maintenant. Nous voyons donc notre recherche comme une introduction à d'autres études sur cette problématique liée au caractère d'être du musée et de l'œuvre d'art, à partir de la rencontre de visiteurs avec les œuvres d'art au sein du musée. Nous touchons là au critère de la validité d'une telle recherche puisque selon Laperrière (1997: 379) « Glaser et Strauss (1967)<sup>58</sup> estimeront que les théories (ou descriptions) élaborées seront d'autant plus valides qu'elles se révéleront adaptables (*modifiable*) au développement ultérieur des connaissances, c'est-à-dire qu'elles seront assez pertinentes et ouvertes pour être réutilisées, sous une forme modifiée ou pas ». C'est ce que nous souhaitons. Et le critère de fiabilité en découle puisque selon Glaser (1993: 117) ce critère correspond à « l'adaptabilité même des résultats, c'est-à-dire leur capacité de s'adapter à d'autres situations, moyennant des modifications mineures qui n'en attaquent pas les dimensions centrales ». Cela rejoint à son tour le critère de générabilité, soumis, comme dans toute recherche, au concept de changement (social, géographique, économique etc.). Enfin, en ce qui concerne l'éthique de la recherche, nous pensons avoir respecté chacun des participants en lui demandant de jouer un rôle dans ce travail et en lui expliquant précisément son rôle. Nous avons respecté l'anonymat et l'intimité de chacun en nous engageant à ne communiquer dans la thèse, et dans tout autre publication issue de cette

---

<sup>58</sup> Glaser, B.G., et Strauss, A.L., (1967). *The Discovery of Grounded Theory. Strategies for Qualitative Research*, Chicago, Aldline.

recherche, que les données pertinentes pour répondre à notre question. L'intérêt d'une telle recherche repose aussi sur l'évolution de la pensée du chercheur lui-même, qui devient possible à partir du moment où nous faisons preuve d'une ouverture à l'autre et où nous acceptons alors la transformation de nos vues privées sur le monde de la vie (Deschamps, 1993), et considérant aussi humblement que « le plus grand dans une œuvre reste l'impensé » (Heidegger cité dans Merleau-Ponty, 1955).

Les chapitres quatre et cinq présenteront l'analyse des récits selon les axes du musée et de l'œuvre d'art, en faisant une large place aux citations afin de mieux lire le lien entre ce qui a été dit et l'interprétation qui en a été proposée. Enfin le chapitre six sera dédié à la discussion sur ce que les récits et les théories nous disent finalement du musée d'art et des œuvres qu'il offre à voir.

## Chapitre 4. Analyse et interprétations des récits : Le musée, où suis-je?

Mon enfant, ma soeur,  
 Songe à la douceur  
 D'aller là-bas vivre ensemble !  
 Aimer à loisir,  
 Aimer et mourir  
 Au pays qui te ressemble !  
 Les soleils mouillés  
 De ces ciels brouillés  
 Pour mon esprit ont les charmes  
 Si mystérieux  
 De tes traîtres yeux,  
 Brillant à travers leurs larmes.

Là, tout n'est qu'ordre et beauté,  
 Luxe, calme et volupté.

Des meubles luisants,  
 Polis par les ans,  
 Décoreraient notre chambre ;  
 Les plus rares fleurs  
 Mêlant leurs odeurs  
 Aux vagues senteurs de l'ambre,  
 Les riches plafonds,  
 Les miroirs profonds,  
 La splendeur orientale,  
 Tout y parlerait  
 À l'âme en secret  
 Sa douce langue natale.

Là, tout n'est qu'ordre et beauté,  
 Luxe, calme et volupté.

Vois sur ces canaux  
 Dormir ces vaisseaux  
 Dont l'humeur est vagabonde ;  
 C'est pour assouvir  
 Ton moindre désir  
 Qu'ils viennent du bout du monde.  
 - Les soleils couchants  
 Revêtent les champs,  
 Les canaux, la ville entière,  
 D'hyacinthe et d'or ;  
 Le monde s'endort  
 Dans une chaude lumière.

Là, tout n'est qu'ordre et beauté,  
 Luxe, calme et volupté.

L'invitation au voyage Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal*, 1857,

(Baudelaire & Dupont, 1991)

Nous avons choisi ce poème de Charles Baudelaire car en de multiples occasions, ses mots rejoignent ceux utilisés par les sujets pour décrire le musée d'art, l'expérience du musée d'art : une invitation au voyage, l'ordre, la beauté, le luxe ou la majesté des lieux, le calme, l'expression libre des émotions, qui parle à notre âme.

Le musée est un espace-temps qu'il faut essayer de comprendre, de rendre familier sous peine de s'y sentir effrayé, de s'y laisser engloutir et d'en ressortir frustré. Mais comprendre est distinct d'expliquer. Comprendre, c'est revenir au sens, c'est-à-dire là où l'œuvre et le musée nous transportent. Pourtant les deux concepts de compréhension et d'explication sont absolument liés selon Ricoeur (1986) : l'explication se greffe sur la compréhension et la compréhension découle de l'explication. Le Musée, pour rester proche de Ricoeur, est un récit matérialisé, illustré en trois dimensions. Il tente de raconter une histoire au spectateur mobile, pris dans l'espace scénique du récit même. Le spectateur, quant à lui, tente de s'y (re)trouver au milieu de cette histoire expliquée et de la comprendre : « Suivre une histoire, en effet, c'est comprendre une succession d'actions, de pensées, de sentiments présentant à la fois une certaine direction mais aussi des surprises (coïncidences, reconnaissances, révélations, etc.). Dès lors la conclusion de l'histoire n'est jamais déductible et prédictible » (Ricoeur, 1986: 179). Il y a, comme nous allons le voir, non seulement l'histoire racontée par le musée, mais aussi l'histoire que se raconte le sujet, et l'histoire propre au sujet. Nous présentons dans ce chapitre les éléments compréhensifs livrés par les spectateurs au sujet du lieu qui les accueille, le musée d'art, représenté par le Musée des Beaux-arts de Montréal et le Musée du Louvre, selon les thèmes de l'espace et du temps.



## 4.1 Le musée : un autre espace ?

L'une des premières constatations faite par les sujets est cette entrée physique dans un lieu spécifique, marqué par une solennité, une splendeur, un silence parfois, ou un bruit sourd, la multitude ou l'isolement, selon le moment de la visite. L'espace donc du musée est déjà perçu d'une certaine façon dès l'approche extérieure du bâtiment. Que ce soit le Musée des Beaux-Arts de Montréal, qui se démarque architecturalement dans l'espace urbain avoisinant, ou le Musée du Louvre, palais gigantesque, la vision extérieure parle du contenu, indirectement ou inconsciemment. D'un contenu précieux, rare, atypique, pour mériter un tel écrin.

*c'est parce que comme c'est très beau c'est majestueux, tout ce qui est beau on n'a pas envie de salir les choses par des expressions vulgaires même si vous voulez, au début là on a parlé de l'arrivée c'est vrai que c'est très très beau quand on est un peu sensible au beau c'est vrai que c'est assez impressionnant (P20, 29)*

### 4.1.1 Espace et expérience

Le visiteur ou spectateur qui franchit le seuil du musée se trouve dans un état particulier de réceptivité, d'émotivité que nous pouvons décrire ainsi selon les récits de chacun.

*Tu rentres dans un musée tu sais, faut que tu sois légèrement ouvert à découvrir des choses que tu connaissais pas, réfléchir à des choses que tu pensais pas nécessairement à réfléchir avant de rentrer là. C'est pour ça que je dis c'est comme un monde à part pis quand tu rentres dans un musée tu te mets dans un état de réception, à vivre quelque chose d'imprévisible, en tous cas moi je le vis comme ça, là je suis dans un état où tout peut arriver, et pis je le recevrai et pis je le prendrai (P1, 186);*

*y a quelque chose de bien particulier, quand je rentre dans un musée je rentre dans un état particulier, j'ai l'impression de rentrer dans un monde parallèle (rires), pour moi c'est comme un petit monde à part, comme un petit univers à part, pas nécessairement parallèle à la réalité, mais en-dehors ou en tous cas relié à la réalité par certaines choses mais comme un petit cocon (P1, 182).*

#### 4.1.1.1 L'attente d'un changement

Tout d'abord nous pouvons parler de l'attente : j'y suis et je suis....en attente. Le musée est actif, il doit réveiller l'attitude assoupie qu'est l'attente : entre l'immobilité et la mobilité d'esprit. Il est curieux de voir alors le sujet espérer que *quelque chose* vienne à lui ou qu'il croit que *quelque chose* va venir à lui, alors que l'attente ne sera ici comblée que grâce à l'ouverture à soi du sujet, comme nous le verrons ultérieurement. Chaque caractérisation de l'attente est une part du sujet qui surgit. Différents types d'attente sont exprimés. Il y a l'attente d'être surpris : « *T'sais là Tanagra au début je savais pas que c'était en Grèce, fait que je me promenais mais je savais pas. T'sais en fait quand je suis rentrée dans l'exposition je savais pas à quoi m'attendre* » (P2, 185). Le sujet peut alors ressentir soit une certaine excitation soit un malaise selon sa personnalité, face à cette incertitude de ce que le musée va lui donner à voir, à entendre, à apprendre etc.

*chacun ne garde pas la même chose, ne regarde pas de la même façon un même objet compte tenu de la connaissance personnelle de chacun, du recul, des voyages dans le pays en question, ça j'en suis persuadé et puis après la façon de visiter le musée savoir si on le visite comme j'ai pu le faire en m'attardant tout simplement sur les descriptions des objets ou alors si on a un audio-guide ou suivre une conférence on regarde pas les objets de la même façon* (P5, 178-184)

La notion d'apprentissage qui a fait l'objet de nombreuses approches dans le cadre de recherche en psychologie cognitive notamment n'est pas prépondérante dans la réflexion des sujets participant à cette recherche. L'attente d'apprendre ne relève pas ici d'un souci de mémorisation, d'un retour à une attitude « scolarisatrice », mais davantage de la notion de *πάιδεια* (*paideia*) c'est-à-dire d'éducation, non pas tant dans ce sens scolaire que dans l'idée que s'éduquer c'est aussi se laisser transmettre quelque chose, s'élever à l'humanité et à l'altérité selon Gadamer (1996).

*j'ai pas peur d'aller dans un musée je pars du principe que si je suis là c'est pour apprendre je vais peut-être retenir que 5 ou 10% dans le cas de la visite c'est vrai* (P5, 166-176);

*Pis aller, prendre connaissance des choses. Fait que c'est ça que ça amène* (P13, 1049-1065);

*En fait j'essaie de m'approprier l'objet visuellement d'abord et puis éventuellement émotivement et puis oui globalement pour me souvenir* (P19, 152);

*parce que c'est beau et que ça me plaît et que je vais y passer des moments qui m'apporteront du bonheur et que vous savez y a des musées ça va crescendo la beauté qu'on voit dans un musée non mais quand même c'est un réel plaisir pour soi et puis pour connaître, pour apprendre, savoir ce qu'on a fait (P20, 81)*

Pour ce qui relève d'une certaine excitation durant cette expectative en amont de la visite en tant que telle, elle se manifeste dans l'attente intéressée d'un grand dérangement, voire d'une provocation :

*Tandis que quand je vais au musée, je m'attends d'apprendre des choses, je m'attends d'être surprise, je m'attends de me faire scandaliser, j'espère qu'on va me montrer des choses que j'ai pas vues, des choses que, qu'après ça je vais me dire « ah oui, c'est vrai, j'avais pas vu ça (P17, 162);*

*Pour revenir à ta question je dirais que pour moi le musée représente une possibilité de retour aux sources en fait et d'arrêt non pas sur image mais d'arrêt par rapport à son temps, à son propre temps, c'est-à-dire on est projeté en arrière parce que le musée propose en général des œuvres du passé et donc c'est un temps de confrontation en fait voilà pour moi c'est ça le musée, de confrontation donc temporelle la chronologie, esthétique, sociologique (P6, 61); on peut pas parler d'une époque puisqu'il y a plusieurs époques qui sont réunies là mais à des époques, aux mêmes époques on avait des productions qu'on retrouve dans les salles de terres cuites, l'un ne va pas sans l'autre, les objets que j'ai vus aujourd'hui et dont j'ai parlé comme m'agressant, ils m'agressent parce qu'effectivement c'est pas beau, je ne prends aucun plaisir morbide à visiter les salles des urgences des hôpitaux d'accord, donc voilà ils me dérangent (P7, 73)*

#### 4.1.1.2 L'attente d'une expérience festive

Le musée semble être perçu comme un lieu festif qui conduit à un apaisement, qui permet de ressentir du plaisir, ou encore du bien-être pour diverses raisons : la déconnection d'avec l'autre monde grouillant et stressant à l'extérieur de ses murs, le calme, le silence, surtout dans le cas de l'exposition temporaire du MBAM. Le lieu devient un lieu de « plaisir pour soi » au même titre qu'un spa (P13, 977), un lieu de beauté, d'inspiration, d'imagination, un retour aux sources ou ressourcement.

*Pour revenir à ta question je dirais que pour moi le musée représente une possibilité de retour aux sources en fait et d'arrêt non pas sur image mais d'arrêt par rapport à son temps, à son propre temps, c'est-à-dire on est projeté en arrière parce que le musée propose en général des œuvres du passé et donc c'est un temps de confrontation en fait voilà pour moi c'est ça le musée, de confrontation donc temporelle la chronologie, esthétique, sociologique (P6, 61); ben ce que j'aime*

*c'est que c'est calme t'sais moi j'ai pas beaucoup l'occasion d'avoir un environnement calme dans la vie donc quand je vais dans un musée c'est calme pis c'est ça ça me fait tellement prendre conscience du monde t'sais j'ai l'impression d'être un peu sur mon travail et mes affaires je vois le sens de ce que je fais dans ma vie mais en même temps on dirait qu'à tous les jours on n'a pas nécessairement conscience de notre rôle dans cette espèce d'humanité pis quand on va dans un musée j'ai l'impression qu'on voit ça un peu, de prendre une distance pis de voir que l'humanité a un sens et en espérant que nous on aura un sens pour d'autres après pis y en a qui ont un sens pour nous maintenant qu'il y a un lien qu'il y a un filon mais quand tu vis tous les jours t'as pas conscience de ce qu'il y avait avant toi, tu fais ta vie tranquillement dans tes affaires pis ça remet en perspective un peu ma vie par rapport... (P11, 97);*

*les gens rentrent là, pis y prennent la peine de lire, de, d'essayer de voir l'art, pis de toutes les façons, mais c'est de réfléchir, c'est d'analyser, c'est de... C'est de relaxer. C'est pas, tu peux pas rentrer là, pis rushé là. (p13, 909); Ah, je me sens assez eh, je me sens assez, je dirais que je me sens serein, je me sens calme. (P15, 280);*

*je me sens très à l'aise, bien, c'est ça je viens pour le plaisir puis si je le trouvais pas je viendrais pas donc c'est un endroit où je me sens très bien, pas stressé (P19, 136);*

*parce que c'est beau et que ça me plaît et que je vais y passer des moments qui m'apporteront du bonheur et que vous savez y a des musées ça va crescendo la beauté qu'on voit dans un musée non mais quand même c'est un réel plaisir pour soi (P20, 89); c'est vrai que à côté de la vie qui n'est pas toujours belle et de rentrer dans un musée c'est un moment où vous n'allez pas voir de misère où vous allez vous effacer les problèmes de guerre ou de choses comme ça pendant un moment vous n'allez être que baigné parce que vous recevez des murs, vous recevez comme quand on rentre dans une église quand on rentre dans une église souvent ou quand on rentre sous une voûte d'arbres vous êtes imprégné de beau et ça fait du bien quand même y a pas d'autres explications ça vient par les pores de la peau (P20, 91-93);*

*beaucoup de bonheur pour un samedi matin ça fait du bien, je viens pas me consoler avec les objets mais c'est vrai que ça console, ça fait du bien (P9, 17).*

Le musée devient aussi le lieu de l'imagination libérée. Une imagination qui fait voir les autres cachés derrière les objets ou les murs (dans le cas du Louvre) :

*je suis comme entourée de fantômes, tu te replonges dans la vie de... en tous cas moi je vois ça comme ça (P4, 434);*

*le musée est un concentré de vécus à travers les individus....quand je sens la présence d'une œuvre ici d'une sculpture entre autres pour l'exposition qu'on a vue, c'est comme si je n'étais pas seule c'est comme si il y avait la sculpture d'une part c'est comme si il y avait une présence qui est rattachée à l'œuvre et c'est ça le concentré t'sais c'est comme y a plein plein de monde qu'on voit pas mais c'est là (P3, 333).*

Le musée représente un lieu qui permet à chacun de se raconter, et non pas seulement de se faire raconter, une histoire :

*je demandais qu'elles me parlent, qu'elles me content une histoire non pas une histoire qui a été contée et qui a été écrite aussi et c'est plus à ce niveau là c'est plus au niveau du senti, et j'avais beaucoup d'émotions qui montaient aussi assez même qu'il y a des œuvres qui me serraient au niveau de la poitrine ouais (P3, 33);*

*j'essaie d'imaginer comment les gens se comportaient entre eux, c'étaient quoi leur relation, plutôt que, l'objet je le regarde vite, mais je mets comme, je m'écris comme une histoire dans ma tête, plus que de regarder les détails . (P18, 27); Des séries d'objets, parce que c'est vraiment, bon, je veux dire, ça me fait la même chose quand je lis un roman ou, des détails techniques ça, ça, ça, à la longue, ça, moi ça me touche, ben ça me touche pas. C'est plus quand je me mets à me raconter plus l'histoire dans ma tête de comment se comportaient les gens, comment... ça, ça, pis je fais toujours ça quand je vas à ce genre d'exposition-là. (P18, 39)*

Cette attente que l'on peut principalement qualifier d'émotive se révèle dans cet espace de vie qu'est le musée et l'inconnu qu'il représente. L'émotion est partout dans les récits des sujets quant à la représentation qu'ils se font du musée d'art, à ce que le musée risque de leur proposer : une déstabilisation spatiale et temporelle, une re-connection avec soi, un ressourcement tant sur le plan historique de l'humanité que concernant sa propre histoire. Cette attente vis-à-vis du musée peut être aussi selon les sujets affinée par un souci de soi plus grand encore qui se manifeste par un désir dit, avoué de réceptivité maximale qui prend diverses formes :

- Une anticipation de la visite (préparation)

La crainte de certains sujets dans cette recherche s'est manifestée avant même la venue physique au musée. Le mot seul a pu déclencher quelques malaises reliés à l'ignorance dont le sujet s'excuse, la méconnaissance de l'art, de l'histoire, de ce lieu en général. Le besoin d'être rassuré s'est exprimé, avant le « où suis-je? », il y a donc eu le « où vais-je? », « à quoi vais-je avoir affaire? », « parce que je suis nul, je n'y connais rien vous savez ». Sont-ils nombreux dans notre société les lieux qui suscitent une telle appréhension de son « ignorance » et qui pousse à son aveu en guise d'excuse? Il y a donc déjà dans cette attitude de pensée une mise à nu violente : faire face au vide ou presque, se faire face dans les limites que l'on se dit avoir en terme de connaissances empiriques, mais l'acte même est

fort, il rejoint l'humilité sincère, certes provoquée par la gêne, l'angoisse face à l'autre (le chercheur ici), du « ce que je sais c'est que je ne sais rien ». Voilà ce que le seul mot *Musée* a pu générer. Le sujet évoque sa façon d'être, de se sentir dans les salles du musée, avant même de s'y retrouver.

*Tu rentres dans un musée tu sais, faut que tu sois légèrement ouvert à découvrir des choses que tu connaissais pas, réfléchir à des choses que tu pensais pas nécessairement à réfléchir avant de rentrer là. C'est pour ça que je dis c'est comme un monde à part pis quand tu rentres dans un musée tu te mets dans un état de réception, à vivre quelque chose d'imprévisible, en tous cas moi je le vis comme ça, là je suis dans un état où tout peut arriver, et pis je le recevrai et pis je le prendrai. (P1, 186);*

*comme je savais pas trop ce que vous alliez me demander donc j'ai regardé un petit peu plus où se situait Tanagra parce que c'est vrai que je m'en étais jamais vraiment préoccupée voyez ma nullité (P20, 29)*

#### - L'éveil particulier des sens, particulièrement de la vue

*ça t'oblige finalement à mieux regarder l'objet t'es passée devant tu te dis voilà encore un et puis tout à coup ils te disent bah non ça serait un faux alors du coup t'es obligée de regarder plus dans le détail et puis même si ça ne m'intéressait pas trop c'était intéressant parce qu'il y avait quelque chose un truc à creuser. (P22, 64);*

*en fin de compte dès le début on se dit bon première salle on regarde on regarde et puis après on se dit je peux pas tout regarder, sois visuel, on s'accroche à l'œil et puis c'est tout. (P24, 21);*

*t'es dans un état de...t'sais faut que tu sois toujours en réception de ce que tu vois, on fait appel à tes sens, à la vue, malheureusement pas au toucher, plus à ton sens intellectuel, tu lis des choses, t'ouvres tes yeux, ça peut venir toucher des émotions, ça peut te faire vivre des émotions que t'avais pas prévues (P1, 186)*

#### - L'état de grâce attendu, recherché

*c'est comme ça je le dis là et l'état de grâce n'a pas de poids et n'a pas de temps, de plus parce que je le ressens à l'occasion et toute à l'heure je le sentais justement je suis allé jusqu'à un certain niveau où je me sentais dans cet état et je le sens à un certain temps, à certaines occasions à travers certaines œuvres ou du moins certaines représentations (P3, 337-349);*

*j'arrive pas à trouver comment ça s'appelle quand on a une émotion qui grandit, le syndrome de Stendhal alors voilà ça c'est quelque chose que je ressens tout à fait, à ça je connais je savais pas que ça s'appelait comme ça y a très peu de temps y a une dizaine d'années que je sais ce que c'est mais je connaissais pas l'expression mais ça c'est quelque chose qu'on peut éprouver. (P20, 109)*

Pour certains sujets donc, l'entrée au musée s'accompagne d'une attitude spécifique à adopter, ou dans laquelle on se retrouve en fait plus ou moins passivement, quant à la réception de ce qui s'offre à eux. Cette attitude peut être rapprochée par certains sujets, de l'attitude que l'on a en entrant dans un lieu sacré tels un temple ou une église, parce qu'il est un espace-temps autre, hors de l'ordinaire, du quotidien, qui invite à un autre rapport au monde.

- Le recueillement qui est lié au sentiment de solennité

*y a quand même un côté majestueux y a un côté très majestueux quand on arrive là-dedans j'ai l'impression qu'on peut pas dire n'importe quoi on peut pas faire n'importe quoi quand on rentre dans ces grandes salles. (P20, 25);*

*y a l'aspect d'être ouverte à vivre, à être émue, à vivre des émotions que je peux pas prévoir donc recueillement dans la mesure où je suis disposée, j'imagine, je suis pas croyante ou pratiquante, mais j'imagine que quand on va à l'église qu'on se recueille, on laisse nos préoccupations quotidiennes de côté et on est réceptive à des réflexions plus...comment dire... intérieures, donc au musée pour moi y a un peu de ça, je me sens plus disposée, j'oublie qu'est ce qui se passe à l'extérieur, j'oublie mes préoccupations de la journée, ce que j'ai à faire après, t'sais je pense pas à ce que je vais cuisiner le soir (rises) (P1, 243-255);*

*Je le vois comme dans une église. Les gens, automatiquement, quand y rentrent dans une église, y baissent la voix, pis eh le musée ça s'est passé de la même façon. (P13, 909);*

*C'est parce que les églises ici, y a beaucoup de statues, des peintures, pis des chemins de croix, pis des affaires de même. Mais dans la mesure où je suis pas, je suis pas, je suis pas croyant, je vais pas à l'église pour aller voir Dieu. Je vais à l'église pour aller voir des beaux édifices, pour voir des œuvres, pour voir des, des, d'une certaine façon aussi l'expression d'une culture ou d'une croyance. Alors, bon ben, c'est un peu ça aussi. Tu me demandais comment moi je me sentais? Je me sentais comme à peu près comme je me sens quand je vais dans une église. Je dis pas que c'est la même chose là. Mais...Calme, serein. Ben... Disons que l'église, y a pas de gardien. Faut pas payer. Y faut pas payer. Pis c'est rare les gens qui parlent fort dans les églises. D'habitude, les gens savent qu'il faut pas parler fort. Pis y a personne qui te garoche de l'eau pis qu'y te donne un petit morceau de pain, dans un musée. C'est ça. Les abreuvoirs dans les musées, l'eau est pas salée. Parce que dans les églises, elle est salée, pour pas t'en mettre dans la face, là. (P15, 284-296).*

- La contemplation

*c'est certainement quelque chose qui nous lie la recherche de cette beauté, la contemplation d'objets qu'on a déjà vus ailleurs, les hypothèses sur est ce que tu crois que ça ça aurait pu être fait ici, tu te souviens du machin qu'on avait vu là-bas donc c'est un jeu potentiel permanent, aller dans un musée. (P9, 65);*

*Ah, je me sens assez eh, je me sens assez, je dirais que je me sens serein, je me sens calme. Je me sens pas trop pressé. Tu vois, comme justement ce matin, ça m'embêtait, parce qu'y avait un monsieur qui était à côté de moi qui parlait très fort, là. J'y ai lancé un look, y a pas compris, je pense que c'est un Américain. Mais c'est ça, je me sens calme, je me sens, c'est un endroit de, de, de, je dirais, comment, de, de, de contemplation, je dirais (P15, 280)*

#### - Le désir de solitude

*Moi en tous cas quand je vais au musée même si je suis accompagnée c'est une expérience strictement individuelle, personnelle je suis incapable de vivre ce que je vis au musée, de partager en fait, je peux aller au musée avec mon amoureux, avec une amie, pis après avoir visité, partagé et tout ça mais ce que j'expérimente dans le musée, dans la visite, je ne le communique pas simultanément, c'est vécu très très individuellement (P1, 243-255);  
ça dépend des visites là je pense que ça me convenait parfaitement d'être seul (P5, 178-184)*

Ce désir de solitude s'exprime aussi après la visite, comme une phase de d'interprétation de l'expérience qui nécessite là encore une certaine méditation, un retour personnel sur ce qui a été vu et vécu :

*un peu comme quand tu vas voir un film, c'est un peu particulier, moi ça m'est arrivé de sortir d'un film et d'avoir énormément de difficultés à revenir dans le vrai monde, j'avais l'impression d'avoir voyagé tellement loin, que le retour se fait avec un peu plus de difficultés, des fois t'as pas l'impression d'avoir voyagé très loin alors c'est un peu plus facile, un musée c'est un peu ça, souvent moi j'ai besoin d'un temps d'intégration et en sortant d'un musée, si je suis accompagnée, socialement parlant on est habitué, on sort du musée on va tout de suite interagir, réagir à ce qu'on a vu, je te dirais qu'il y a des fois j'aurai besoin d'une heure peut-être, deux heures, trois heures plus tard où là j'aurai assimilé, intégré, pis j'aurai pris le temps, je vais être plus capable de dire mes idées, parce que des fois t'as vécu des choses mais tu peux pas les mettre en mots (P1, 261-263).*

- Le musée est aussi perçu comme un lieu bien plus que récréatif et de loisir; il est un lieu de détente, qui permet des rencontres surprenantes, ce qui semble lui donner un sens plus profond :

*je vis ça comme un moment, c'est pas un loisir, mais c'est un moment de détente, de repos, de prise de contact avec toutes sortes de choses ça dépend du musée (P16, 40)*



Autrement dit l'attente serait plus proche d'être comblée si le sujet se prépare à accueillir quelque chose, certes qu'il ignore encore, excepté pour des sujets qui savent ce que le musée peut leur donner, et à être accueilli par le musée lui-même. Pourtant, ce sont des sujets habitués au musée d'art qui vivent plus spécifiquement cette anticipation, cette préparation, soucieux peut-être de « rentabiliser » le mieux possible ce temps privilégié dans leur vie.

#### 4.1.1.3 Le musée, moi et les autres

Il y a dans les récits sur cette expérience proposée, une réflexion sur la présence: la présence des autres visiteurs, de celles et ceux qui peuvent habituellement partager l'expérience de visite et enfin la présence des œuvres. Et cela bien que le sujet, dans le cadre de cette recherche, vive seul cette expérience. Cette expérience de solitude est commentée de diverses façons : il y a le souci d'une indispensable solitude pour vivre le plus parfaitement sa visite, quelle qu'elle soit :

*Moi en tous cas quand je vais au musée même si je suis accompagnée c'est une expérience strictement individuelle, personnelle je suis incapable de vivre ce que je vis au musée, de partager en fait, je peux aller au musée avec mon amoureux, avec une amie, pis après avoir visité, partagé et tout ça mais ce que j'expérimente dans le musée, dans la visite, je ne le communique pas simultanément, c'est vécu très très... (P1, 243-255);*

*pourtant moi je supporte pas les guides moi je supporte pas ça parce que j'aime mieux visiter moi-même (P22, 96);*

*il faut être tout seul au musée parce que déjà quand t'es deux personnes première chose t'essaies de savoir où est l'autre même si on se dit au début bon on se retrouve à la fin c'est pas vrai parce que tu regardes le temps tu regardes tout alors que quand tu es tout seul tu le vis comme tu veux et puis de toutes façons quand tu fais un musée c'est pour toi, si l'autre vient derrière et il dit « oh t'as vu comment elle est, t'as vu comment c'est » c'est pas la peine (P24, 185-189).*

Ou bien l'évocation de la pertinence de la solitude selon l'exposition, le projet de visite :

*ça dépend des visites là je pense que ça me convenait parfaitement d'être seul en revanche j'ai le souvenir d'avoir suivi une visite guidée à l'Institut du Monde Arabe sur Eugène Delacroix oui y avait pas mal de ses toiles qui étaient exposées représentant l'art arabe et c'était intéressant d'écouter la guide j'avais plus d'informations (P5, 178-184)*

Il y a cependant différents sens donnés à la notion de solitude. La solitude n'existe pas dans un tel lieu. Le sujet se dit entouré d'âmes, « *un concentré d'âmes* ». Il est pourtant seul, en tant que sujet, dans son aventure, seul lui y embarque ou non, quand bien même il serait entouré d'autres sujets comme lui. Il faut donc, selon nous, distinguer deux types de solitude, l'une contemporaine et physique, liée à l'absence des autres, et l'autre, phénoménologique, qui est une solitude nécessaire à l'écoute de l'autre et de soi et qui est alors gage d'ouverture et non d'enfermement. Chacun des sujets vit possiblement ces deux solitudes. C'est pourquoi certains sujets diront que *la solitude n'existe pas*, qu'il sent la *présence invisible d'autres*, que c'est *un condensé d'âmes*, mais pour ressentir cette solitude existentielle, il serait nécessaire aussi d'être seul dans un sens physique dans cet espace, détaché de tout autre susceptible de préoccuper notre esprit (un enfant, un ami, un conjoint etc.) et de le ramener à la quotidienneté, qui empêcherait d'accéder à cette autre solitude attendue, qui conduit à la contemplation, au recueillement, au ressourcement comme le disent des sujets. Ces deux solitudes sont donc selon nous extrêmement liées.

Les autres sont également perçus de diverses manières. Il y a ces autres « fantomatiques » que le sujet ressent à travers les œuvres, et mêmes les murs (au Louvre notamment) : « *je suis comme entourée de fantômes, tu te replonges dans la vie de...* » (P4, 434). Et l'autre indispensable, l'accompagnateur-trice, dans une définition intime du musée d'art comme lieu de partage, de jeu avec un être particulièrement cher et intime :

*moi c'était souvent en couple parce qu'on a beaucoup voyagé ensemble et parce qu'il est artiste moi j'ai fait histoire de l'art Égypte donc c'est certainement quelque chose qui nous lie la recherche de cette beauté, la contemplation d'objets qu'on a déjà vus ailleurs, les hypothèses sur est ce que tu crois que ça ça aurait pu être fait ici, tu te souviens du machin qu'on avait vu là-bas donc c'est un jeu potentiel permanent, aller dans un musée y a un potentiel pas de bien rigoler encore que mais au moins de partager le jeu de références, des souvenirs, notre histoire de l'art à nous (P9, 65);*

*alors y a aussi une chose c'est qu'il m'arrive quand même rarement d'aller au musée seul et des fois si j'y suis avec ma femme on prendra du temps j'ai un enfant*

*j'aime aussi lui montrer, mes deux aînés ils sont bien grands, mais j'ai toujours eu envie de montrer aussi ce que j'aimais et ce qui pourrait aussi leur faire découvrir des choses même si d'emblée c'est pas ce qu'ils auraient été voir, et si je peux suivre à l'école les sortie d'école je le fais (P21, 105)*

Malheureusement, seul ou accompagné, il existe aussi certaines gênes au sein du musée d'art qui nuisent à cette ouverture du sujet :

- L'impossibilité de se concentrer à cause du bruit, du va-et-vient incessant notamment au musée du Louvre : *« je reviens là-dessus sur la concentration dans laquelle je me suis trouvé enfin la difficulté à me concentrer sur ces œuvres du fait qu'il y avait un va-et-vient incessant beaucoup de bruits, beaucoup de résonance et ça c'est très perturbant » (P6, 17)*. Ou encore, l'importance du décor qui ne favorise pas toujours la rencontre avec les oeuvres. Cela s'est souvent manifesté dans le cas de la visite au musée du Louvre :

*y a quand même un côté majestueux y a un côté très majestueux quand on arrive là-dedans j'ai l'impression qu'on peut pas dire n'importe quoi on peut pas faire n'importe quoi quand on rentre dans ces grandes salles (P20, 25) ; on est perturbé c'est peut-être pas le terme mais happé par d'autres choses et après la proximité du décor on a du mal à focaliser plutôt qu'à se concentrer (P23, 119) ; mais j'ai aussi un sentiment d'écrasement par le poids de ce passé de toute cette richesse, diversité et c'est vrai qu'en même temps on est au Louvre, on est pas dans un musée spécifique à telle ou telle période ou à tel ou tel peintre ou sculpteur donc c'est pour ça aussi que je ressens cet écrasement (P6, 65) ; dire présenter des petits ustensiles en terre cuite dans un contexte comme ça on lâche des fois, soit on vient pour ça donc on reste accrocher aux objets, ou soit on est comme moi on est novice et puis on connaît un peu donc on perd un peu tout ce qui est objet pour décrocher sur le décor, donc tout est beau tout est magnifique bien sûr mais trop de pièces pour un novice » (P24, 21).*

- La somme des informations délivrées et le vertige ressenti face à cette densité étrangère, nuit à un rapprochement avec les œuvres :

*le bombardement d'informations comme par exemple dans la première salle pour moi ça a été carrément désagréable je ne sais même pas combien de pièces il doit y avoir, plus de 1000 je pense on a une multitude de petites statuettes rangées les unes à côté des autres et de petites broches et de masques de Méduse et de choses comme ça et voilà on est bombardé on est lâché là dedans, telle époque c'est du Tanagra machin, Ok et alors ? (rires) on a à la fois accès à l'information mais de manière partielle et pas forcément sur ce qui pourrait éveiller la curiosité ni ce qui fait la qualité, la rareté ce qui doit dégager l'émotion de l'objet (P23, 87) ; on a deux pièces, on a tout plein de pièces antiques, on va les crisser dedans, pis on va essayer de s'arranger pour que ça ait une allure de logique. Mais, quand t'as, quand t'as un buste de Platon à côté de deux machins romains qui ont 500*

*ans de différence, par exemple, à trois pieds de différence, pis après ça t'as un autre bidule qui, c'était quoi après ça, t'en avais un qui était genre de 200 ans. C'est comme tout mélangé, c'est toutes des époques mélangées. Bon ok, vous montrez vos cossins mais pourquoi? Qu'est-ce que c'est supposé nous dire ces machins-là (P15, 34);*

*ce qui nuit à une visite de quelqu'un comme moi ou quand on arrive en fin de compte il faudrait une visite pour débutant, pas aller au détail, pas voir autant parce qu'en fin de compte ça nuit à ce que je peux retenir, savoir pourquoi on vient, quand on vient présenter un début de présentation, c'est comme si en mathématiques on apprenait tout de suite toutes les règles et tout ça sans aborder en gros ce que peuvent être les mathématiques (P24, 41) ;*

*mais j'imagine que les gens savent ça quand ils arrivent mais moi je le sais pas donc, c'est peut-être mon problème parce que moi j'ai pas de repères mais ici ça aurait pu aider, je sais pas comment ils font au Louvre mais ici ça aurait pu aider parce que je pense ne pas être la seule à pas connaître ça ici mais y a aussi une question de génération, mais en même temps dans la génération précédente faut voir ceux qui ont eu accès à l'instruction parce que si je regarde dans ma famille de toutes façons ils en savent beaucoup moins que moi pis moi j'estime en savoir très peu donc. (P11, 69).*

Cela peut conduire à l'ennui, à la déception même de ne pas avoir pu ou su vivre de belle façon cette aventure dont le sujet-héros sort quelque peu vaincu et amer, puisqu'il n'aura pas pu ou su se dessaisir et entrer en contact avec le musée:

*Je me sens mal de dire ça. Ben, souvent ça, je suis toujours très intéressée à y aller, c'est comme si ça l'avait une curiosité, j'ai le goût de voir, j'ai le goût, mais je me tanne rapidement. (P18, 199-203); j'ai toujours été très attirée, parce que je pense que je suis assez curieuse, pis c'est tous des thèmes qui m'intéressent, mais en même temps, y a toujours une petite déception ou eh, pis j'ai toujours senti ça, mais je me suis jamais questionnée sur pourquoi, pis ça m'est venu en visitant, en regardant, pis en parlant aussi après. Qu'est-ce qui faisait ça cet espèce de petit eh, petite chose qui fait qu'à la longue je m'ennuie. Ou la même chose pour les peintures, je me rappelle de longues salles de peintures, où je trouve ça, « ah, je suis contente d'être là », je vois ça, je trouve ça le fun, mais un moment donné... (P18, 375-384) ;*

*Bon là, ici là, surtout, pas la partie Tanagra, l'autre partie là, y a foule d'objets pis on a envie de passer en courant quasiment. Pis je trouve que ça me fait penser là à un peu les columbariums dans les cimetières là, tsé, là toutes les urnes sont toutes dans leur case là. Ça me fait penser, y a un petit côté un peu, un peu mort là. Alors que, je trouve, c'est sûr que c'est un défi. Ça doit être un défi énorme pour les... On dit qu'est-ce qu'on aimerait là ? (P17, 343).*

#### **4.1.1.4 La liberté**

Lorsque l'espace-temps du Musée est investi, le sentiment de liberté domine. Les sujets se

disent libres de réfléchir à leur rythme sur des thèmes qui les touchent davantage : ils peuvent s'octroyer le temps de « *vivre le moment présent* » et de le laisser venir à eux. Ils sont libres de regarder où bon leur semble et de s'attarder sans scrupule à dévisager les lieux, ils ont le choix. Ils sont libres de leurs mouvements tant physiques que mentaux. Ils sont libres de porter une appréciation, de se faire croire des histoires. Mais cette liberté est exprimée le plus souvent par le fait que le sujet vit un oubli, ou dans l'oubli du quotidien :

*y a quelque chose de bien particulier, quand je rentre dans un musée je rentre dans un état particulier, j'ai l'impression de rentrer dans un monde parallèle (rires), pour moi c'est comme un petit monde à part, comme un petit univers à part, pas nécessairement parallèle à la réalité, mais en-dehors ou en tous cas relié à la réalité par certaines choses mais comme un petit cocon (P1, 182); donc au musée pour moi y a un peu de ça, je me sens plus disposée, j'oublie qu'est ce qui se passe à l'extérieur, j'oublie mes préoccupations de la journée, ce que j'ai à faire après, t'sais je pense pas à ce que je vais cuisiner le soir (rires) (P1, 243-255);*

*un musée c'est grand c'est vaste, c'est vrai que à côté de la vie qui n'est pas toujours belle et de rentrer dans un musée c'est un moment où vous n'allez pas voir de misère où vous allez vous effacer les problèmes de guerre ou de choses comme ça pendant un moment vous n'allez être que baigné parce que vous recevez des murs, vous recevez comme quand on rentre dans une église quand on rentre dans une église souvent ou quand on rentre sous un voûte d'arbres vous êtes imprégné de beau et ça fait du bien quand même y a pas d'autres explications ça vient par les pores de la peau (P20, 91-93);*

*Alors, c'est un lieu où je vais. Et puis qui permet de sortir du quotidien. Qui permet de, qui est pas. Admettons, si je fais la comparaison, un magasin, c'est un lieu, mais là on est dans le quotidien, moi je vais au magasin pour me procurer un parapluie, parce que j'ai perdu mon vieux parapluie, donc c'est un endroit où je vais dans le quotidien et puis bon, je me promène là-dedans et puis j'ai des intentions mercantiles. Tandis que quand je vais au musée, je m'attends d'apprendre des choses, je m'attends d'être surprise, je m'attends de me faire scandaliser, j'espère qu'on va me montrer des choses que j'ai pas vues, des choses que, qu'après ça je vais me dire « ah oui, c'est vrai, j'avais pas vu ça (P17, 162);*

*au plan complètement personnel et c'est mon côté misanthrope je dirai que c'est un refuge contre le monde dans lequel on vit, quotidien, qui nous harcèle d'informations généralement du type catastrophe ou horreur ça existe je le sais, je vis avec, je sais faire face à la réalité je fuis pas en permanence mais c'est vrai que de temps en temps une bulle d'oxygène comme ça c'est quand même extrêmement agréable (P7, 69-73)*

L'aventure muséale devient une invitation au voyage :

*Mais ça t'amène là, là, pis c'est comme y a plus rien à l'extérieur. C'est vraiment là, c'est comme t'es dans un endroit où eh c'est ça, ça t'amène dans un autre monde. C'est comme si y avait tout un monde invisible qui est autour de toi là, pis là tu visites, tu regardes, tu lis, tu prends le temps, tu relaxes. (P13, 889);  
on passe d'une salle à l'autre et on change d'époque, de destination, de pays, de région mais c'est aussi je pense une grande chance qu'on a de pouvoir, si on n'était pas dans un musée on n'aurait pas forcément l'Égypte heu, je pense que c'est une chance qu'on a sur le plan culturel parce qu'il y a probablement déjà c'est une façon de voyager dans le temps (P5, 146-148).*

Et elle ouvre la possibilité d'un espace-temps autre et peut-être plus permissif, mais à une autre condition : le silence et le calme sans lesquels il devient très difficile de passer la frontière de ces autres territoires que sont le musée et soi, ce qui devient une nécessité pour rejoindre la double notion de solitude présentée précédemment.

*Parce que pourquoi c'est si silencieux que ça. On dirait ça, les gens rentrent là, là, pis on dirait qu'y ont peur de réveiller eh, de réveiller, je sais pas, les âmes autour de ça là, je sais pas trop, là... ben ce que j'aime c'est que c'est calme t'sais moi j'ai pas beaucoup l'occasion d'avoir un environnement calme dans la vie donc quand je vais dans un musée c'est calme pis c'est ça ça me fait tellement prendre conscience du monde t'sais j'ai l'impression d'être un peu sur mon travail et mes affaires je vois le sens de ce que je fais dans ma vie (P11, 97).;*  
*Pis t'es dans un petit monde là, pis là tu vis ça là. Moé, c'est de même en tout cas que je me sentais. Pis je trouvais ça tellement.... Eh silencieux. Ah Mon Dieu, les gens parlent à voix basse. C'est comme on est dans une église (P13, 869-901);  
je crains pas d'être dans un musée comme ça parce que ça me change c'est plus reposant parce qu'il y a pas la video y a pas le son et qu'a priori je préfère comme façon d'aborder l'art je trouve ça plus riche, la façon des installations, plus riche que de regarder un objet mais finalement comme j'aime bien faire des choses différentes dans ma vie j'apprécie aussi d'être ici dans un lieu comme ça très silencieux, très calme (P22, 104);  
voilà il faut que ce soit calme, c'est pas gênant qu'il y ait du monde mais par contre pas de bruit, quand on va au cinéma t'aimes pas qu'il y ait du boucan, tu y vas pour une raison (P24, 169);*

C'est aussi l'expression d'une liberté qui surgit lorsque le visiteur pose son être sur une terre imprévisible, inconnue, où les indigènes vivent sous une forme différente, qui est celle d'œuvre d'art, où le monde prend une autre dimension à travers ces civilisations présentées, étranges et pour certains étrangement familières. Et il y a ce sentiment incroyable que « *le monde entier est sous nos yeux* » et qu'il est donc à portée de regard, de pensée et d'émotion, et que le sujet peut devenir narrateur de son histoire. C'est la liberté de se projeter dans l'espace et dans le temps et de s'y inscrire personnellement :

*on sent que c'est un espace de liberté puisqu'on a la liberté finalement de se promener d'une période à l'autre et de se projeter dans le temps ou selon sa volonté, son désir (P6, 63-65);*

*chacun ne garde pas la même chose, ne regarde pas de la même façon un même objet compte tenu de la connaissance personnelle de chacun, du recul, des voyages dans le pays en question, ça j'en suis persuadé et puis après la façon de visiter le musée savoir si on le visite comme j'ai pu le faire en m'attardant tout simplement sur les descriptions des objets ou alors si on a un audio-guide ou suivre une conférence on regarde pas les objets de la même façon (P5, 178-184)*

Cependant, comme nous le verrons plus tard, cette liberté est aussi relative pour certains sujets, parce qu'elle dépend en partie d'un discours extérieur à soi, celui du conservateur, des historiens, des archéologues et autres spécialistes. Cela ne semble pas être un frein néanmoins à ce sentiment d'être libre de ressentir:

*Parce que l'émotion est tellement peu valorisée dans notre, dans la société, que... quand tu te promènes sur la rue, la seule place où tu peux voir de l'émotion c'est sur des œuvres artistiques ou dans un lieu comme ça. Les gens se pointent sur la rue en regardant devant eux et en regardant leurs pieds. Fait que... Il suffit aussi d'être émotif dans une assemblée ou quelque chose comme ça, pis tout de suite, on dit « ah, ces opinions ont pas de valeur parce qu'il est émotif (...) l'émotion est associée à la faiblesse. Et la force de caractère, l'argent, tout ça, c'est associé au beau statut de l'individu. Fait que les faibles, y ont pas grand-chose. Donc, les émotifs, oublie ça. (P12, 158-162);*

*y a l'aspect d'être ouverte à vivre, à être émue, à vivre des émotions que je peux pas prévoir (P1, 243-255);*

*quand je vais dans un musée c'est calme pis c'est ça ça me fait tellement prendre conscience du monde t'sais j'ai l'impression d'être un peu sur mon travail et mes affaires je vois le sens de ce que je fais dans ma vie mais en même temps on dirait qu'à tous les jours on n'a pas nécessairement conscience de notre rôle dans cette espèce d'humanité pis quand on va dans un musée j'ai l'impression qu'on voit ça un peu (P11, 97);*

*ça fait du bien, je viens pas me consoler avec les objets mais c'est vrai que ça console, ça fait du bien on révise, on le reprend on le retrouve, ça relance beaucoup les sources d'inspiration devant la plupart des objets j'ai pensé ah c'est vrai ils avaient déjà pensé... (P9, 17).*

#### **4.1.1.5 Familiarité et aisance dans l'espace du musée:**

Il s'agit ici de la familiarité que le sujet pense ou non avoir avec les musées de beaux-arts. Cette information était en partie donnée par les sujets au moment de la première prise de contact. Le contenu de l'entrevue a permis de développer cette information. Cette familiarité ou l'absence de familiarité ressort dans chacune des entrevues notamment

lorsque le sujet évoque d'autres expériences muséales, lorsqu'il évoque ses goûts en art, ses limites dans la compréhension de l'art, son malaise parfois, lorsqu'il s'excuse presque de ne pas fréquenter ce genre de lieu etc.

Le sujet peut évoquer par exemple, pour révéler une certaine familiarité avec le musée, le fait qu'il y est déjà venu, de façon directe ou indirecte, en citant des noms de salles ou d'œuvres, ou encore en livrant ses souvenirs de visites antérieures :

*ah bah non c'est beaucoup de choses quand je vous dis que c'est complexe et ben moi ici je suis très bien y a beaucoup de beauté, beaucoup, vous avez pas besoin de m'emmener dans la salle Napoléon III. (P9, 33); je vous donne un autre exemple vous avez des maquettes de piliers, colonnes à visages à la fin de la dernière salle Charles X. (P9, 33);*

*oui oui oui elle est venue pour voir la Joconde, on a passé des salles de peintures italiennes que j'aime pas d'ailleurs, c'est mon goût, c'est pas mon type de peinture, à mon avis c'est trop composé, c'est pas assez spontané, alors on a vu la Joconde, alors on a pu faire après des petits détours par d'autres salles de tableaux qui me paraissent plus sympathiques, je l'ai accompagnée à Orsay déjà. (P21, 113)*

La familiarité s'exprime aussi par l'aisance que le sujet semble décrire dans le musée en général :

*je crains pas d'être dans un musée comme ça parce que ça me change c'est plus reposant parce qu'il y a pas la vidéo y a pas le son et qu'a priori je préfère comme façon d'aborder l'art je trouve ça plus riche, la façon des installations, plus riche que de regarder un objet mais finalement comme j'aime bien faire des choses différentes dans ma vie j'apprécie aussi d'être ici dans un lieu comme ça très silencieux, très calme (P22, 104).*

Ou bien le sujet évoque sa connaissance d'autres musées d'art, d'autres expériences de ce type et démontre ainsi une aisance dans ces lieux « familiers » :

*l'expo dont je t'ai parlé en France, ça a pas du tout eu cet effet là, certaines pièces ont eu un intérêt bien circonscrit par rapport à certaines choses mais en général c'est pas une exposition qui m'a renversée (P1, 275);*

*J'ai déjà été en Hollande la maison de Rembrandt bon bah ça tu vois ça c'est des gens qui sont après prendre leur café ou je sais pas trop quoi sur une table pis là tu te dis ces couleurs sont belles, ça ressort sur la toile, t'sais tu vois quelque chose là dedans (P10, 127);*

*je me sens très à l'aise, bien, c'est ça je viens pour la plaisir puis si je le trouvais pas je viendrais pas donc c'est un endroit où je me sens très bien, pas stressé non, je viens voir quelque chose je m'y prépare plus ou moins selon le temps dont je dispose, le sujet traité. (P19, 136).*



Le peu de familiarité avec les musées d'art s'exprime en revanche à travers des réflexions de certains sujets touchant au regret dû au manque de temps notamment :

*j'ai pas visité beaucoup de musées dans ma vie, trois là (P2, 386);  
je dis en contradiction parce que ça fait quand même 22 ans que je suis à Paris et que j'ai sauté ce maillon, par contre j'y vais pas, je fais pas le pas pour y aller par contre si l'occasion est donnée oui, le musée, le Louvre comme pour les autres musées, c'est pareil pour les salons, les expositions, que ce soit photo, si c'est là je prends mais j'y vais pas. Ça le fait que j'y aille pas c'est parce que y a autre chose qui est à côté, en fin de compte je suis pris par je vais pas dire la phrase qui est dans les films le tournant de la vie et tout ça mais j'ai trop de choses à faire, 24 heures ça suffit pas (P24, 153).*

Certains sujets avouent également en toute honnêteté ne pas être très intéressés par ce genre d'expérience :

*tu vois moi je viens une fois tous les 30 ans, ça me suffit largement, ça me manque pas mais peut-être que j'ai tord, mais je suis pas plus attirée par les tableaux (...) c'est un peu rasoir pour moi, parce que y a tout en même temps, moi je vois un tableau chez un antiquaire je vais dire tiens celui-là il est beau je vais le regarder plus que si j'en vois des 1000 fois plus beaux dans un musée mais qu'il y en a 10 à voir en même temps, y a trop de choses, comme dans les galeries parce qu'il y a trop de choses mais je suis pas très artistique (P8, 94).*

Enfin la perception de l'espace même trahit ce manque de familiarité qui dans ce cas provoque un malaise chez le sujet :

*Alors le Louvre, ça dépend où on est parce qu'ici je suis perdue, je me croirais je sais pas où, ça ne m'est pas familier (P9, 51 :53);  
je vais commencer par ça heu au début quand je suis rentrée je savais pas trop où m'enligner fait que je suis partie d'un côté j'ai lu les petites affiches qu'il y avait, j'ai regardé les figurines, pis j'avais du mal à savoir, parce qu'au début c'était les figurines du Tanagra, je savais pas ce que c'était le Tanagra, fait que je lisais, je regardais, je tournais autour pour voir, finalement à la fin de la pièce j'ai découvert que j'étais pas partie du bon côté (rires) (P2, 16).;  
Mais en fait, c'est comme si c'était un peu, soit que c'est à l'envers, soit que ce soit pas fini comme histoire. Parce qu'au début, tu rentres, la première chose que tu vois, déjà ça serait un problème, je sais pas si c'est juste moi, je sais jamais dans quel sens tourné dans ces osties de salles-là, là (P15, 50).*

Des sujets évoquent aussi leur goût pour d'autres types de musées qui répondent davantage à leurs intérêts tels les musées de technique, d'histoire par exemple en manifestant clairement leur incompréhension pour certaines tendances artistiques :

*c'est qu'ils avaient payé trois mille ou quatre mille dollars pis ils la montraient en couleur c'était reproduit dans une page de journal mais t'sais...trois bandes de*

*couleurs quand même tu marques que ça représente telle affaire pour la plupart des gens comme moi là ça représente pas grand-chose, comme moi, qui connaît pas l'art, l'art moderne pis tout ça, t'sais trois bandes de couleurs tu dis tu peux prendre un rouleau pour nous autres y aurait pas de grosses différences avec ça (P10, 119 :123) ;*

*Mais en même temps, je trouve que c'est important que des personnes puissent, des personnes qui connaissent bien plutôt le côté de, comment je pourrais dire, des personnes qui connaissent bien le côté et à la fois technique des pièces, qui sont capables de recréer cette époque-là, puissent partir de ce qu'il y a dans un musée comme ça, mais le rendre accessible à des gens qui s'intéressent à autre chose que l'objet en particulier sous forme, comme je disais de, d'histoire, de livre, ou bon, souvent dans ces genres expositions-là, je reste un peu sur ma faim, mais quand j'arrive à la petite boutique à la fin où on vend des livres, ben souvent j'achète un livre pis ça répond beaucoup plus à ce que je vais cher..., à ce que je voudrais voir dans ces expositions-là, parce que ça parle de l'histoire de cette période-là (P18, 191).*

Ce dernier sujet cité préfère nettement les musées d'histoire dont le fil conducteur ou trame narrative est beaucoup plus limpide. Dans ce cas là, l'après-visite, sans parler de frustration nécessairement, doit permettre de garder une trace, pour re-contextualiser éventuellement l'expérience et se la raconter de nouveau, autrement, c'est ce qui peut expliquer l'intérêt de certains sujets pour la boutique du musée, lieu d'acquisition de catalogues et autres ouvrages.

#### **4.1.1.6 Mobilité et immobilité dans l'espace du musée**

Le sujet exprime ici comment il s'est approprié ou non l'espace muséal, les difficultés physiques qu'il a pu ressentir (fatigué, perdu), mais aussi la décision ou liberté de ne pas s'arrêter devant tel ou tel objet :

*je n'ai pas été formel dans ma façon de voir l'exposition ou de de me déambuler je pourrais dire dans la salle ce que j'ai fait j'ai tout simplement parcouru la salle dans tous ses dépôts et certaines œuvres me parlaient plus que d'autres et j'étais attiré par certaines œuvres et j'allais vers ces œuvres là (P3, 33) ;*

*c'était relativement bien fait, sauf dans, sauf quand à la question de savoir dans quel sens y faut tourner dans les maudites salles là. Mais dans la mesure où t'avait, pis avec l'espèce d'anomalie parisienne du début. T'enlèves l'anomalie parisienne du début, tu tournes dans le bon sens des salles, dans les salles et tu te ramasses avec un, je dirais un narratif ou en tout cas une suite chronologique relativement facile à suivre quand à l'évolution... (P15, 159) ;*

*les deux salles du bas, méditerranéennes, vraiment j'étais fatiguée (P16, 40) ; fatigué au bout d'un moment, épuisé (P23, 83-85) ;*

*c'est vrai la salle là tu peux te promener t'as pas l'impression de faire un truc en série mais cela dit c'est vrai que l'immobilité c'est pas très bien non plus moi j'adore tourner autour des statues, c'est un vrai plaisir de faire son regard parce qu'on est en mouvement ça j'aime beaucoup faire ça et on peut pas toujours avant quand ils présentaient les statues toujours de face (P22, 96) ; mais parfois tu passes oui même si on s'y intéresse j'ai essayé de lire un maximum d'informations je pense qu'on a une mémoire sélective qui va retenir que ce qu'elle peut ce qu'elle a envie de retenir surtout. (P5, 57) ;*

*je n'essaie jamais d'avoir une vision exhaustive d'une salle jamais » (P9, 69) ; moi j'ai un sentiment de confusion à la visite de toutes ces salles et quand je dis confusion je dis perdition également car finalement on va suivre de façon très logique la première vitrine qui va nous conduire à la deuxième puis à la troisième etc. ensuite je dirais l'hésitation avec la droite ou la gauche (P6, 45)*

L'immobilité selon les sujets résulte de diverses actions telles la lecture, l'observation, l'envie de toucher, de reproduire l'œuvre.

- Lire est une mobilité de l'esprit en dent de scie qui relève à la fois d'une conscience liée à l'apprentissage au sens « scolaire » et qui faiblit assez rapidement, semble-t-il, et d'un intérêt réel pour une œuvre en particulier devenant alors synonyme d'un faire-voir ou faire-apparaître :

*après la façon de visiter le musée savoir si on le visite comme j'ai pu le faire en m'attardant tout simplement sur les descriptions des objets (P5, 178-184); mais parfois tu passes oui même si on s'y intéresse j'ai essayé de lire un maximum d'informations je pense qu'on a une mémoire sélective qui va retenir que ce qu'elle peut ce qu'elle a envie de retenir surtout. (P5, 57);*

*C'est, c'est comme un désintéressement des détails, tsé. Au début, je lis tout, je regarde telle pièce, telle pièce (P18, 207); je trouve que quand on visite un musée comme ici, par opposition à des musées techniques, on peut toucher, on peut entendre des explications, on peut faire changer les objets de position ou de forme. Je trouve que là on est comme, on est comme condamné à regarder pis à lire. On touche à rien, on entend rien. Pis ou on a pas beaucoup à lire, ou on a trop à lire (P18, 27); Je regarde au début, pis après je me mets à passer vite, pis c'est plutôt des détails techniques. Alors que les écritures sur les murs, souvent, ça rapporte comment ça se passait à cette époque-là entre les gens et tout ça. Ça, ça me fait vivre plus d'émotions, je dirais, que les pièces en tant que tel. (P18, 31); tout de suite au départ je me suis concentré sur les repères chronologiques et les petits cartels situés au niveau des portes, des formats carrés on a une situation très rapide et sommaire de ce qu'on va voir géographique et temporelle... (P6, 45);*

*quelquefois je cherche le cartel mais quand même je commence par regarder des objets et à essayer de me raconter une histoire dessus (P9, 69);*

*ça t'oblige finalement à mieux regarder l'objet t'es passée devant tu te dis voilà encore un et puis tout à coup ils te disent bah non ça serait un faux alors du coup t'es obligée de regarder plus dans le détail et puis même si ça ne m'intéressait pas trop c'était intéressant parce qu'il y avait quelque chose un truc à creuser (P22, 64)*

- Regarder : Il y a le regard obligé et dirigé sciemment par le sujet pour tenter de tout voir, ce qui est l'attitude des « sujets-héros » qui tentent de tout lire, mais qui renoncent plus ou moins rapidement devant l'ampleur de la tâche et l'ennui ou la fatigue que cela génère :

*Tu peux pas rien faire là, tu fais juste regarder. (P13, 1049-1065); Au niveau de me taire, de me dire m'arrêter pis de regarder (P13, 1049-1065); on est comme condamné à regarder pis à lire. On touche à rien, on entend rien. Les objets souvent sont de face seulement. On peut pas voir si y ont un dos (P18, 331-335); je trouve que on est comme confiné dans, dans le sens de la vue. (P18, 331-335); mais trop de pièces pour un novice pour quelqu'un qui ne fait pas une recherche précise comme moi c'est trop de choses on peut pas tout voir donc d'office on fait une sélection, y a beaucoup trop d'objets de présenter, beaucoup trop variés et en fin de compte dès le début on se dit bon première salle on regarde on regarde et puis après on se dit je peux pas tout regarder, sois visuel, on s'accroche à l'œil et puis c'est tout (P24, 21).*

Et il y a le regard qui se pose où bon lui semble et se laisse capter par l'œuvre et s'y attarde :

*en général moi je passe je regarde ce qui me plaît en général je vais une première fois jusqu'au bout des salles et ensuite je reviens tranquillement voir ce qui m'a le plus touché, une allée je reviens et après je regarde ce qui m'a le plus touché (P20, 29); En fait j'essaie de m'approprier l'objet visuellement d'abord (P19, 152); Pis je me rends compte quand je regarde ce genre d'exposition-là, que je regarde plus les écritures que les pièces. Ça me fait vraiment penser, me transporter dans un autre moment où je vois les, j'essaie d'imaginer comment les gens se comportaient entre eux, c'étaient quoi leur relation, plutôt que, l'objet je le regarde vite, mais je mets comme, je m'écris comme une histoire dans ma tête, plus que de regarder les détails (P18, 27); nous ce qu'on voudrait c'est des séances de cinéma c'est qu'on nous mette un objet pendant une heure en face des yeux, on s'assoit et on regarde (P22, 96).*

Certains sujets vont concentrer plus spécifiquement leur regard dans le but de reproduire l'objet et de se l'approprier ainsi davantage : *et puis je me suis même amusé à reproduire enfin à schématiser (P21, 37)*

- Toucher : comme cela a pu souvent être constaté par les professionnels et chercheurs muséologues, il y a, dans certains musées comme les musées d'art, un sentiment étrange de privation d'un sens pourtant essentiel et dominant dans notre rapport aux objets. Toutefois

il est mêlé à la compréhension qu'il faut à la fois respecter ainsi notre patrimoine et le préserver, et l'interdit du toucher est alors essentiel:

*certains l'ont mais ce réflexe là je ne l'ai plus depuis que nous sommes allés en Égypte et on voit les marques de tous les visiteurs, c'était dans la Vallée des rois et à Abou Simbel aussi on voit les marques des doigts des personnes sur certaines peintures » (P23, 69);*

*t'sais faut que tu sois toujours en réception de ce que tu vois, on fait appel à tes sens, à la vue, malheureusement pas au toucher, plus à ton sens intellectuel, tu lis des choses, t'ouvres tes yeux, ça peut venir toucher des émotions (P1, 186).*

- Entendre : le son, comme allié ou ennemi du visiteur, a aussi son importance selon certains sujets dans le musée:

*ensuite y a un deuxième sentiment qui est complètement indépendant de l'exposition des œuvres mais qui effectivement je reviens là-dessus sur la concentration dans laquelle je me suis trouvé enfin la difficulté à me concentrer sur ces œuvres du fait qu'il y avait un va-et-vient incessant beaucoup de bruits, beaucoup de résonance et ça c'est très perturbant (P6, 17) ;*

*Tu vois, comme justement ce matin, ça m'embêtait, parce qu'y avait un monsieur qui était à côté de moi qui parlait très fort, là. J'y ai lancé un look, y a pas compris, je pense que c'est un Américain (P15, 280);*

*puis très bruyant en bas par contre surtout le bas, les annonces sont très très bien ça a besoin d'être ventilé mais c'est vrai que c'est bruyant (P24, 21);*

*Pis ce qui m'a frappé dans les deux expositions, les deux, c'est qu'il n'y avait pas de son. Juste de la lecture. Je sais pas, y me semble qu'une petite musique là ou quelque chose qui stimule, parce que je trouve que quand on visite un musée comme ici, par opposition à des musées techniques, on peut toucher, on peut entendre des explications, on peut faire changer les objets de position ou de forme. Je trouve que là on est comme, on est comme condamné à regarder pis à lire. On touche à rien, on entend rien. (P17, 331-335)*

-Sentir : un sujet propose le recours aux odeurs, si importantes dans la trace que l'on garde d'un moment, d'une rencontre, de sensations, d'émotions et du souvenir des choses et des gens : *Tiens je vais vous dire, des feuilles de figuier voilà toute cette salle je la mettrai avec une odeur de figuier parce que c'est ça qui baigne le paysage en Grèce voilà, une des plus belles odeurs de la Méditerranée (P9, 89).*

## 4.1.2 Espace et discours : la prédominance temporelle

L'espace vécu n'est pas neutre. Il suscite des émotions avant même la rencontre avec les œuvres. C'est ce que les muséologues tel M. Van Praët entre autres nomment *l'esprit du lieu*. Mais cet espace est pensé et structuré par rapport à ce qu'il contient, et pour ceux qu'il accueille. Il existe donc un discours général visible ou le plus visible possible pour aider l'invité du lieu à se sentir à l'aise. Les récits des sujets permettent de relever une caractérisation temporelle dominante dans ce discours, selon différentes nuances.

### 4.1.2.1 S'orienter dans l'espace

Dans chacun des récits livrés se trouve expliquée clairement ou en filigrane, l'histoire d'une conquête : celle de l'espace muséal. Les deux musées visités, comme de nombreux musées en général juxtaposent l'espace au temps et pour aller un peu plus loin, le temps structure leur espace. Ce phénomène est bel et bien ressenti par les sujets.

Il y a d'abord l'histoire structurée par ces repères historico-chronologiques (datation, chronologie) affichés dès l'entrée des salles, voire à l'extérieur dans le cas des salles permanentes, pour décrire rapidement leur contenu aux visiteurs. Ces éléments d'informations reviennent sans arrêt pour marquer dans l'espace l'entrée dans une nouvelle époque.

*mais c'est aussi ni plus ni moins qu'une juxtaposition d'objets qui n'auraient pas forcément leur place les uns à côté des autres on est d'accord aussi bien sur le plan historique, sur le plan culturel on passe d'une salle à l'autre et on change d'époque, de destination, de pays, de région mais c'est aussi je pense une grande chance qu'on a de pouvoir, c'est un peu quand on va dans un zoo et puis que d'un seul coup on passe du milieu polaire à un autre climat y a un peu ça à Montréal au Biodôme donc tu vois donc dans un musée si on n'était pas dans un musée on n'aurait pas forcément l'Égypte heu, je pense que c'est une chance qu'on a sur le plan culturel parce qu'il y a probablement déjà c'est une façon de voyager dans le temps (P5, 148)*

Ils se retrouvent également sur les cartels individualisant chaque œuvre. Ces informations succinctes, mais néanmoins essentielles à la structure de l'exposition des œuvres et à la rencontre éventuelle avec celles-ci, sont complétées par des textes plus diserts, à vocation informative ou éducative, qui sont appréciés ou critiqués par les sujets.

*tu vois pour moi c'est loin comme je te disais c'est très loin parce que j'ai appris ça comme ça à l'école pis c'est très confus pour moi dans ma tête pis c'est un peu c'est une critique que je pourrais faire par rapport à l'exposition comme celle-là il y aurait manqué comme un espèce de tableau où on peut trouver où ça se situe par rapport à d'autres choses, une chronologie, déjà à la fin dans la dernière salle y avait une carte déjà ça ça m'aidait parce que pour moi de situer géographiquement où ça se trouvait c'était quelque chose de compliqué donc là j'ai compris à la fin où ça se situe dans le monde donc j'aurais aimé avoir cette carte là au début pis j'aurais aimé avoir comme un espèce de tableau d'époque qu'on puisse se situer déjà avec Jésus-Christ ça me situe mais ça aurait été le fun d'avoir un chronogramme je sais pas comment on appelle une chronologie des événements, deux trois trucs avant deux trois trucs après pour qu'on puisse... (P11, 67-69);*

*Ben, en fait, ça m'a pas dit grand-chose, parce qu'y en parlait pas beaucoup. Y remettait pas ces machins-là dans le contexte. C'est juste on a des statues, voici des statues au niveau des vieux artisans, pis on passe à d'autres statues. Ce que ça m'a surtout dit, ce qu'on peut dire, c'est comment ces gens-là se voyaient, comment ces gens-là représentaient, pis quel genre de fonction y avaient dans cette société-là aussi, qu'est-ce qui eh, qu'est-ce qui prenaient la peine de représenter, quelque part. (P15, 147)*

La lecture de ceux-ci permettrait d'assouvir avec plus de satisfaction le désir d'apprentissage de nouvelles connaissances. D'autre part, ces repères historiques sont également complétés par des repères géographiques. L'espace concerné par le thème de l'exposition est lié au temps, à la notion d'évolution, de mouvement. L'espace physique de l'exposition, structuré à partir de l'espace historique évoqué, est lié à une trame narrative, donc temporelle, qui n'est autre que celle de l'expérience muséale, et donne le sentiment au sujet d'en voir l'évolution et de la remettre dans une perspective contemporaine.

*sans faire une comparaison non non juste à regarder ce qu'il y a là je vois l'évolution sans nécessairement comparer, parce que comparer on peut pas toujours comparer, t'sais y a des affaires qu'on fait plus aujourd'hui pis qui a aucun sens avec ce qui a été fait avant, c'est des besoins qu'on se crée ou qu'on a besoin maintenant fait que c'est juste de voir l'évolution comment ça a été faite pis*

*qu'est ce qui s'est passé, t'sais l'histoire ça sert à apprendre, pis quand tu sais ton histoire là bah tu feras pas les mêmes gaffes qui ont été faites avant, pour ça que d'aller au musée je trouve ça intéressant parce que tu vois ce qui a été fait avant (P2, 390);*

*pourquoi rassembler toutes ces recherches et de les remettre dans un ordre chronologique, pédagogique au sein d'un bâtiment d'une structure et bien ça pour moi c'est une vue politique de prestige, de représentation du pouvoir c'est une politique aussi culturelle d'élargissement au plus grand nombre des connaissances donc ça c'est un héritage du XVIIIe siècle je pense proprement français et ensuite européen de la diffusion des idées de D'Alembert, de l'Encyclopédie parce que je pense que l'Encyclopédie est très très liée aux musées dans l'approche et tout cela a évolué et aujourd'hui je pense que la question de l'œuvre et du lieu de sa représentation et de sa présentation tout court se complexifie. (P6, 61)*

Un aspect particulier est cependant à noter dans le cas du Musée du Louvre. En effet, le Musée du Louvre superpose plusieurs strates historiques très visibles et distinctes, ce qui questionne indéniablement certains sujets. Les possibilités de repérage dans l'espace deviennent multiples et étant donné l'immensité du palais, la perturbation n'en est que plus grande, d'autant plus pour un sujet peu familier.

*en fait je dirais que j'ai ressenti plusieurs sentiments dans cette exposition, devant ces œuvres je dirais du fait d'une interaction déjà du lieu en lui-même qui est postérieur évidemment puisque le bâtiment et l'architecture dans lequel sont présentés les œuvres et pour lequel on a des explications également se superposent à la présentation de cette autre temporalité donc déjà y a un sentiment enfin je sais pas si c'est un sentiment de projection dans le passé de retour mais à plusieurs niveaux en fait, donc un sentiment déjà de grandeur parce que le lieu est quand même chargé d'histoire et fait référence à une période faste du pouvoir et de la culture française donc à travers ce sentiment, sont présentées des sculptures et des céramiques en provenance de la Grèce antique donc on n'est plus du tout sur le territoire français et on a une sacralisation maximum par la grandiloquence du lieu, donc ça c'est un premier sentiment. (P6, 17).*

#### **4.1.2.2 L'humain, l'universel**

Ce qui caractérise le musée dans cette expérience, est un accomplissement de l'humain. Il y a le bâtiment et son contenu, produit de l'art et du savoir-faire des hommes et il y a nous, ses hôtes. Le musée présente ainsi aux sujets l'humain dans une définition différente, peut-être moins agressive que celle qu'il reçoit quotidiennement. Ici, il n'est question que de beauté, partout, elle nous entoure, nous enveloppe. Il est question d'esthétique, de sensations, d'émotions (la surprise, la gêne, l'éblouissement, l'indifférence etc.).



*J'aime les belles choses. Et j'aime, j'aime, je suis très excitée par l'esthétique, bon. Mais pour moi, la beauté c'est comme, je dirais, ça doit être simple, pas pour que je sois confortable dans, admettons dans une maison, dans une pièce, y faut pas qu'y ait beaucoup d'objets. Bon. J'aime que ce soit un peu zen peut-être, en tout cas, pas trop de choses. Tandis que quand je vais au musée là, c'est l'overdose, vraiment, là bon. Alors, je trouve ça beau, pis je me dis « bon, c'est parfait mais j'en voudrais pas chez moi. Alors, j'ai, bon, puis je suis en contact, évidemment le musée me met en contact avec des œuvres ou des objets ou des toiles ou peu importe souvent qui sont, qui ont une valeur monétaire énorme et puis qu'on ne pourrait pas se permettre d'avoir ce genre de choses-là, là, alors, c'est le seul endroit pour les voir. À moins d'être millionnaire pis d'en avoir chez soi là. Mais quand c'est pas le cas, on vient voir l'immense Picasso, pis on dit « ah, c'est vraiment, je pourrais pas l'avoir chez moi, donc je viens le voir ici. Je viens visiter des artistes. (P17, 170)*

*c'est vrai que à côté de la vie qui n'est pas toujours belle et de rentrer dans un musée c'est un moment où vous n'allez pas voir de misère où vous allez vous effacer les problèmes de guerre ou de choses comme ça pendant un moment vous n'allez être que baigné parce que vous recevez des murs, vous recevez comme quand on rentre dans une église quand on rentre dans une église souvent ou quand on rentre sous un voûte d'arbres vous êtes imprégné de beau et ça fait du bien quand même y a pas d'autres explications ça vient par les pores de la peau. (P20, 91-93)*

Ici, il n'est question que de talents, de prouesses, d'imagination, de créativité, de virtuosité technique.

*et tu peux avoir...et ces gens là bon bah la différence entre les deux c'est que celui qui dessine très bien qui est très habile va faire un architecte, l'autre va faire la peinture t'sais il va s'exprimer différemment, avec une même habileté au départ peut-être une même dextérité mais qui qui une est plus avec moins d'âme et l'autre avec une vie et dans un musée c'est ça t'es entourée se ces choses là c'est presque trop quelque part (P4, 428-452);*

*pis tu regardes là c'est très très précis y a pas de moyen y a de machine outils y a rien t'sais pour produire t'sais avec toutes le même regard, pis le même pli pis tout t'sais le gars l'artisan tu dis dans ce temps là les gens avaient beaucoup beaucoup de talents. (P10, 129-131);*

*Oui. Avec les moyens qu'ils avaient, pis eh ils ont inventé les premières techniques de figurines avec les moules en deux parties, pis eh... Ils ont quand même tout inventé là. Ça m'a impressionné. (P12, 54-58); Mais ça m'impressionne que déjà, il y a 2 500 ans, que les gens fassent des œuvres d'art comme ça. Pis on peut faire les mêmes, aujourd'hui. Tsé. Donc déjà, y a 2 500 ans, on était, y avait des gens qui étaient émotifs, y avait des gens qui aimaient, y avait des gens qui étaient compréhensifs, y avait des gens qui observaient les autres, comme il y a maintenant. Pis pourtant, à l'époque, y avait des guerres, pis y a des guerres encore aujourd'hui. C'est ça qui me touche. (P12, 434);*

*mais ça m'impressionne de savoir, tsé, qu'y pouvaient faire ces choses-là quand même, tsé, c'est. Y étaient pas évolués comme nous aujourd'hui là, peut-être, mais ils l'étaient d'une certaine façon. Mais y réussissaient à faire ces choses-là, y*

*s'exprimaient par, par l'art, tsé, de qu'est-ce qu'y pensaient, en quelque part, tsé. (P13, 97-105).*

Cette exposition, à travers ces objets, nous raconte notre histoire, la vie quotidienne de nos aïeux, qui nous semblent proches ou éloignés, mais qu'il semble intéressant de comparer à la nôtre, comme pour mieux nous comprendre.

*l'histoire je la retrouve dans les musées, je lis pas tellement de livres d'histoire, j'essaie de m'y intéresser j'ai déjà suivi des cours à l'université et tout ça mais vraiment je peux pas dire que ça m'intéresse tellement, peut-être le manque de mémoire, mais vraiment de situer les faits dans les années, ce que les périodes ont donné, ce qui m'intéresse c'est la production, artistique, littéraire surtout, la production théâtrale et la production aussi comment c'était reçu, comment les gens vivaient, mangeaient, mais l'histoire comme telle un processus de faits là non (P16, 140);*

*C'est comme une transmission aussi de connaissances par les personnes et par les objets. Alors moi je trouve que, parce que y faut que ce soit, y faut qu'y ait une histoire en arrière d'une exposition, pour moi là, y faut que ça me raconte quelque chose. (P17, 315);*

*L'essentiel des interrelations avec les gens, je veux dire, la période, c'est sûr que ça joue là, mais c'est, c'est plutôt comment ça se passe, comment ça se passait entre les gens. Pis c'est un peu les petits bouts que je cherche quand je vois à une exposition comme ça. Qu'ils me racontent l'histoire de ces personnes-là. (P18, 43)*

#### 4.1.2.3 Les limites du discours

Le sujet entre dans un discours (espace-temps) qu'il ne contrôle pas. L'expression d'une certaine liberté serait de partir uniquement de ce qu'il sait, de refuser tout soutien écrit ou sonore pour plusieurs raisons : soit le sujet se refuse à être son ignorance et, de guerre lasse, s'en tient à ses acquis antérieurs, soit il refuse que ce discours qui lui est imposé mette à mal ou pervertisse l'expression de ses sentiments et émotions « pures » ou vierges d'un savoir méthodique limitatif. Mais le discours peut aussi permettre au sujet de s'ouvrir davantage à ce qui l'entoure et à lui-même. Certains sujets peu familiers des musées d'art ont eu un rapport paradoxal au discours : soit en le refusant, soit en ne voulant voir qu'à partir du discours, ce qui les conduit à une fatigue, une lassitude. Au contraire, certains sujets extrêmement familiers des musées d'art peuvent être qualifiés de « puristes »,

puisqu'elles seules leurs émotions, une recherche d'exaltation émotionnelle les ont conduits tout au long de leur visite. Le discours a plusieurs facettes. Il est celui de quelqu'un d'autre que nous, un spécialiste (conservateur, archéologue, muséologue, muséographe etc.) qui nous explique avec bienveillance et organisation la fonction, l'histoire, l'originalité ou non etc.

*la volonté du conservateur enfin de nous montrer ces œuvres dans cet itinéraire là (P6, 17) ; tout de suite au départ je me suis concentré sur les repères chronologiques et les petits cartels situés au niveau des portes, des formats carrés on a une situation très rapide et sommaire de ce qu'on va voir géographique et temporelle... donc heu ça c'est le point de repère qui m'a permis de suivre la continuité chronologique de présentation des œuvres et la volonté du conservateur enfin de nous montrer ces œuvres dans cet itinéraire là (P6, 17) ; même si il y avait un commentaire un petit peu méprisant, on disait que c'était probablement un comment on l'a appelé ? Le premier qui a signé c'était probablement un « amateur » mais c'était pas indiqué comme ça mais c'est ce que j'ai compris parce que les traits étaient grossiers à l'époque archaïque alors je trouvais que c'était un commentaire superflus parce que vraiment c'était au visiteur de juger et c'est pas à eux de donner des qualificatifs (P16, 20) ; pis là je me disais « Où est-ce que c'est placé exactement, là », bon. De sorte que, disons, j'aurais apprécié d'avoir la carte au début pour me situer. (P17, 24-28).*

Ce discours peut parfois être qualifié de surabondant et donc nuisible à une certaine sérénité de visite. Il peut être aussi insuffisant selon certains sujets pour permettre une contextualisation nécessaire à l'immersion dans le récit. Dans les deux cas cela peut compromettre la rencontre, le *dialogue* avec ce qui est donné et ce qui s'offre à voir.

*le bombardement d'informations comme par exemple dans la première salle pour moi ça a été carrément désagréable je ne sais même pas combien de pièces il doit y avoir, plus de 1000 je pense on a une multitude de petites statuettes rangées les unes à côté des autres et de petites broches et de masques de Méduse et de choses comme ça et voilà on est bombardé on est lâché là dedans, telle époque c'est du Tanagra machin, Ok et alors ? (rires) on a à la fois accès à l'information mais de manière partielle et pas forcément sur ce qui pourrait éveiller la curiosité ni ce qui fait la qualité, la rareté ce qui doit dégager l'émotion de l'objet (P23, 87), C'est comme tout mélangé, c'est toutes des époques mélangées. Bon ok, vous montrez vos cossins mais pourquoi? Qu'est-ce que c'est supposé nous dire ces machins-là? C'est pour ça que le début de l'exposition, je trouvais ça très intéressant avec les statues parisiennes où d'essayer de, pis je trouve quelque part j'aurais peut-être aimé dont on me parle davantage, j'aurais peut-être aimé qu'on m'en parle davantage. (P15, 34) ; maintenant pour je pense 99% des visiteurs vaudrait peut-être mieux une démarche un peu plus thématique, didactique et dire voilà faire par exemple une pièce voyage vers l'au-delà et montrer quitte à mélanger les époques dire à telle époque c'était ça ça ça à telle époque ça, faire pat thématique à la rigueur, avoir le choix, de ce que l'on va voir plutôt que de voyager à travers des styles dont on*

*ne perçoit pas fondamentalement la modification. (P23, 87) ; Premièrement. En plus, ben comme on disait tantôt là, y a pas d'expli..., y a très peu, pour certains objets, y a pas d'explication. Bon, on dit « amphore, telle chose », on explique pas. Mais à mon avis, y faut pas non plus tomber dans le défaut contraire de tout vouloir expliquer, et puis là finalement, on lit un journal au lieu de regarder l'objet, parce que, moi, il me semble que quand on regarde l'objet, y faut avoir une place un peu l'imaginaire (P17, 311).*

Enfin, il y a le discours qui interdit et met en garde : interdit de toucher, de photographier, de manger.

*mais y a quelque chose dans le toucher qui est très puissant en tous cas tant qu'à moi là, dans les œuvres en général, quand je vais dans les musées j'aime pas qu'on m'interdise de toucher (rires) (P1, 66).*

### **4.1.3 Espace et signification : l'invitation au voyage**

#### **4.1.3.1 Un endroit particulier, un monde à part**

Le sujet est dans un autre état d'esprit que celui qui l'habite à l'extérieur. Il ressent en ce lieu un apaisement. C'est une promenade solitaire qui le porte à rêver, à se détendre, à ouvrir ses sens malmenés, car sollicités sans choix, dans le quotidien extérieur. Il lui est possible ici de s'immobiliser, de repartir, de voir, de regarder, de se questionner, de se répondre.

*ben ce que j'aime c'est que c'est calme t'sais moi j'ai pas beaucoup l'occasion d'avoir un environnement calme dans la vie donc quand je vais dans un musée c'est calme pis c'est ça ça me fait tellement prendre conscience du monde t'sais j'ai l'impression d'être un peu sur mon travail et mes affaires je vois le sens de ce que je fais dans ma vie mais en même temps on dirait qu'à tous les jours on n'a pas nécessairement conscience de notre rôle dans cette espèce d'humanité pis quand on va dans un musée j'ai l'impression qu'on voit ça un peu, de prendre un*

*distance pis de voir que l'humanité a un sens et en espérant que nous on aura un sens pour d'autres après pis y en a qui ont un sens pour nous maintenant qu'il y a un lien qu'il y a un filon mais quand tu vis tous les jours t'as pas conscience de ce qu'il y avait avant toi, tu fais ta vie tranquillement dans tes affaires pis ça remet en perspective un peu ma vie par rapport.... (P11, 97) ;*

*Mais comme ça le musée, ben ça m'a apporté autre chose, tsé. C'est parce que là, t'as pas le choix de te détendre, tsé... Tu peux pas rien faire là, tu fais juste regarder. (P13, 1049-1065) ;*

*d'abord le plaisir, ah oui moi entrer dans un musée c'est pour le plaisir d'abord puis ensuite pour la connaissance que j'aime apprendre puis on peut voir des choses auxquelles on n'a pas accès quotidiennement, regarder, on construit pédagogiquement plus ou moins bien certaines choses et on peu apprendre beaucoup et en même temps ça m'amène à réfléchir beaucoup sur ce qu'on est comme individu comme collectivité sur l'humanité, ça relativise beaucoup de choses (P19, 128)*

C'est un monde, donc bien plus qu'un lieu. C'est un monde car le sujet dit le musée peuplé d'éléments invisibles, d'êtres invisibles, appartenant à d'autres sphères temporelles. C'est pourquoi certains sujets diront que le monde entier est sous leurs yeux.

*le musée est un concentré de vécu à travers les individus.....quand je sens la présence d'une œuvre ici d'une sculpture entre autres pour l'exposition qu'on a vue, c'est comme si je n'étais pas seule c'est comme si il y avait la sculpture d'une part c'est comme si il y avait une présence qui est rattachée à l'œuvre et c'est ça le concentré t'sais c'est comme y a plein plein de monde qu'on voit pas mais c'est là (P3, 333) ;*

*C'est une ville pour couvrir tout ça il doit falloir une sacrée personnalité, respirer ici, respirer au sous-sol pharaonique c'est pas du tout la même chose c'est le monde entier qui est là (P9, 53)*

Mais pour voyager dans ce monde, il ne suffit malheureusement pas d'entrer physiquement dans le lieu. Le passeport pourrait être symbolisé par l'ouverture que l'on se laisse à l'imprévisible. C'est une ouverture ou découverte d'autres choses, d'autres êtres, d'autres émotions comme le plaisir, le désir, l'envie, la délectation, la tristesse ou la joie). Cette ouverture peut être interprétée comme un retour d'abord sur l'homme, notre histoire générale, puis sur nous, inclus dans l'histoire contemporaine, et enfin sur nous et notre propre histoire de vie. Elle se fait dans l'effort de dialogue « intérieur », d'interrogation fortement lié aux notions de recueillement, de solitude, de silence, de contemplation déjà évoquées par les sujets. Mais la proposition offerte par le musée est là de toutes façons.

*essentiel oui c'est aussi une façon de s'ouvrir l'esprit de tout simplement s'élargir*

*d'avoir une autre vision du monde non je pense que c'est important d'aller voir ce qui a été fait ailleurs (P5, 162-164) ;*

*donc constamment la mesure de l'avancement des civilisations relatives, je n'ai pas pensé une seule fois aux arts primitifs j'étais constamment dans l'ascendance de ma culture et la relation directe entre où on en est aujourd'hui, le feed-back, le turn-over qui sont des mots épouvantables pour simplement dire on va se servir là où on veut quoi et par exemple les designer, les gens de mode, les créateurs d'objets même pour enfants et tout bah ils peuvent prétendre inventer mais y a vraiment quand même une énorme richesse qui est là, une espèce de continuité extraordinaire. (P9, 17) ;*

*aller dans un musée faire la démarche pour aller dans un musée c'est pour y trouver quelque chose, y voir quelque chose, parce que tu y vas pour quelque chose (P24, 165).*

#### 4.1.3.2 Les limites de ce monde

Ce monde particulier est certes limité par ces murs, mais aussi par des éléments ou pièges au sein même de sa structure. Le musée devient aux yeux de certains sujets ni plus ni moins qu'un entrepôt. Le charme disparaît derrière l'accumulation, le monde s'éteint par arrogance.

*déjà ça situe dans le temps les objets qui sont exposés mais c'est aussi ni plus ni moins qu'une juxtaposition d'objets (P5, 146-148); je suis un peu partagé aujourd'hui j'ai envie de dire bon elles sont ici, d'un autre côté je pense que si j'étais grec je serai certainement défenseur de cette idée là. A partir de ce principe là la France pourrait réclamer pas mal d'objets aux américains concernant le château de Versailles et ainsi de suite hein donc ça entraînerait pas mal de bouleversements, donc je pense qu'aujourd'hui il faut accepter mais c'est pas une raison de continuer à piller certaines régions comme ça a été le cas dans les colonies au début du XXe siècle en Asie donc voilà. Le musée c'est quand même un lieu de beauté de richesses culturelles historiques (P5, 158-160);*

*c'est un espèce de, de, je dirais que c'est un espèce de gros entrepôt de beaux cossins. C'est un gros, c'est un, c'est un, c'est, c'est au niveau physique pis peut-être aussi au niveau de, de, de, comment je dirais ça, de la mission, c'est le gardien d'œuvres d'art, c'est le gardien aussi, non, oui, oui, d'œuvres d'art de différentes époques-là. (P15, 275)*

Ce monde s'évanouit également lorsque le musée se réduit à un lieu qui décontextualise les objets. Les œuvres sont présentées dans un espace qui peut avoir été décrit ou mentionné par certains sujets, surtout dans le cas du Musée du Louvre, mais aussi pour la scénographie

de l'exposition au MBAM. La profusion de décors, de tentations à regarder ailleurs, de se perdre en perdant son regard :

*alors que le Louvre paradoxalement ce qui gêne c'est que ce soit un palais et qu'il y ait autant de décors ce qui m'a choqué dans une des premières salles c'est qu'il y a un groupe d'américaines qui l'ont passé elles étaient le nez au plafond et n'ont même pas regardé les statuettes donc elles l'ont traversé comme des fusées et c'est à la fois bien et dommage parce que le Louvre en tant qu'écrin se suffit à lui-même parfois, le decorum, le décor et l'ensemble des pièces et des salles des fois se suffit à lui-même, si par exemple une personne est plus axée peinture elle va faire les salles antiques mais en regardant le plafond, voilà c'est ça on peut pas parce qu'on est perturbé c'est peut-être pas le terme mais happé par d'autres choses et après la proximité du décor on a du mal à focaliser plutôt qu'à se concentrer (P23, 119);*

*je dirais que j'ai ressenti plusieurs sentiments dans cette exposition, devant ces œuvres je dirais du fait d'une interaction déjà du lieu en lui-même qui est postérieur évidemment puisque le bâtiment et l'architecture dans lequel sont présentés les œuvres et pour lequel on a des explications également se superposent à la présentation de cette autre temporalité donc déjà y a un sentiment enfin je sais pas si c'est un sentiment de projection dans le passé de retour mais à plusieurs niveaux en fait, donc un sentiment déjà de grandeur parce que le lieu est quand même chargé d'histoire et fait référence à une période faste du pouvoir et de la culture française (P6, 17);*

*y a quand même un côté majestueux y a un côté très majestueux quand on arrive là-dedans j'ai l'impression qu'on peut pas dire n'importe quoi on peut pas faire n'importe quoi quand on rentre dans ces grandes salles (P20, 25); comme c'est très beau c'est majestueux, tout ce qui est beau on n'a pas envie de salir les choses par des expressions vulgaires (P20, 29)*

La mise en scène plus spécifique, centrée sur les œuvres, semble parfois empêcher toute entrée dans ce monde, empêcher le retour vers toutes les dimensions humaines préalablement citées. En voulant *trop* faire voir, faire apparaître, elle engendre l'opposé chez le spectateur:

*les scénographies se sont beaucoup internationalisées quand même les vitrines se veulent discrètes, les éclairages de plus en plus réussis, les cartels de moins en moins roulés en boule dans un coin, enfin le Louvre montre l'exemple je ne dis pas que ce sont les meilleurs mais il montre l'exemple. (P9, 53);*

*j'ai pas aimé du tout les espèces de draperies de toutes sortes de couleurs on voyait pas l'arrière non plus et je trouve que c'est totalement manqué ça ça m'a beaucoup dérangé et j'ai beaucoup mieux aimé le fatras des deux dernières salles, c'est beaucoup plus simple le visiteur peut comprendre par lui même peut s'attarder y a pas de mise en scène complexe et dérangeante et moi j'aime ce genre de salles là (P16, 32)*

## **4.2. Le musée : un autre temps ?**

Espace et temps ne peuvent être véritablement dissociés. Comme cela est perceptible dans les pages précédentes, parler de l'espace du musée revient très fréquemment à une qualification temporelle de cet espace autre et extra-ordinaire. Cependant, si le sujet évoque ainsi l'espace qui l'accueille et dans lequel il se déploie, il est aussi le temps. Ce n'est donc pas un voyageur sans bagage qui pénètre en ce lieu puisqu'il porte en lui le temps et donc peut questionner, ressentir, philosopher sur le temps, à partir de ce qui lui est donné à voir. Le temps est au principe de la relation avec l'œuvre de musée et d'autant plus avec l'œuvre d'art comme nous le verrons dans le prochain chapitre. Ce lien est absolument possible voire toujours là, que l'on soit expert ou novice, le temps est ce qui nous rejoint tous. Nous présentons ici, le reflet et l'invitation temporelle que le musée offrent aux sujets. Après avoir décrit le musée tel que perçu par eux, voici ce que le musée leur dit, leur fait dire d'eux, de leur monde, de leur quotidien, de leur histoire.

### **4.2.1 Le sujet et son temps dans le contexte muséal**

Le Musée semble abolir les frontières temporelles en les juxtaposant. Il les rend à la fragilité de leur matérialisation (chronologie, dates, histoire). L'esprit critique les dépasse en jugeant parfois de leur complexité, superficialité voire de leur inutilité. Car ce qui est le véritable souci du sujet n'est pas de retenir les dates et de se dire alors qu'il est temporellement microscopique, mais de reconnaître l'autre comme fruit d'un passé qui ne nous a jamais appartenu en propre en tant que sujet limité par une naissance et une mort, mais qui est pourtant aussi le nôtre en tant qu'être humain inscrit dans une universalité temporelle et spatiale. « Reconnaître dans l'étranger ce qui nous est propre et réussir à l'habiter, tel est le mouvement fondamental de l'esprit, dont l'être n'est que retour à soi à partir de l'être-autre » (Gadamer, 1996 : 30).



*sans faire une comparaison non non juste à regarder ce qu'il y a là je vois l'évolution sans nécessairement comparer, parce que comparer on peut pas toujours comparer, t'sais y a des affaires qu'on fait plus aujourd'hui pis qui a aucun sens avec ce qui a été fait avant, c'est des besoins qu'on se crée ou qu'on a besoin maintenant fait que c'est juste de voir l'évolution comment ça a été faite pis qu'est ce qui s'est passé, t'sais l'histoire ça sert à apprendre, pis quand tu sais ton histoire là bah tu feras pas les mêmes gaffes qui ont été faites avant, pour ça que d'aller au musée je trouve ça intéressant parce que tu vois ce qui a été fait avant parce que dans l'art ça représente souvent les émotions pis qu'est ce qui est vécu, fait que tu vois qu'est ce qui était bien, qu'est ce qui était pas bien, tu peux porter un jugement sur qu'est ce qui était bien, qu'est ce qui était pas bien, c'est ça (P2, 390);*

*J'aime pas trop l'idée de progrès, parce que je trouve que c'est tellement, tellement comme galvaudé, pis bon le progrès, tsé, comme si ce qu'on faisait aujourd'hui était nécessairement mieux que ce qui se faisait autrefois, c'est pas tout le temps vrai. Mais, pis y a des techniques anciennes qu'on a rejeté, pis là on s'aperçoit qu'on aurait dû les garder là, bon alors, bon. Mais l'idée que l'être humain, il apprend des autres, parce que la petite assiette qui est faite la première, elle est faite par quelqu'un, et puis y en a un autre qui arrive pis qu'y dit « ouan, ben ça là, peut-être que si on la pinçait là, peut-être que ça irait mieux là », bon, pis un autre pense à autre chose, pis là y dit « peut-être qu'on pourrait le plier », puis bon. C'est comme une transmission aussi de connaissances par les personnes et par les objets. Alors moi je trouve que, parce que y faut que ce soit, y faut qu'y ait une histoire en arrière d'une exposition, pour moi là, y faut que ça me raconte quelque chose. (P17, 315)*

En effet, il ne s'agit plus de l'égyptien, du grec, du romain antique, mais de notre ancêtre en tant qu'être humain occidental. Et cette reconnaissance est dite et comparée à sa propre généalogie personnelle : l'ancêtre c'est l'arrière-grand-père évoqué dans l'entrevue, mais c'est aussi cet homme, cette femme présent par l'objet dont je me reconnais être le descendant.

*oui j'essaie de voir, j'essaie d'entendre les bruits, ce qu'elles disent ces femmes elles pouvaient parler, rire et je sais pas c'est, ça a une connotation assez spéciale, comme je te dis ça fait assez longtemps que je suis intéressée par le passé, tous les passés là plus récents aussi, moi si je vois une robe qui a été gardée là, au travers, heu moi j'avais ma belle-mère, mon beau-père était né en 1895, 1896 (...)tu vois il était d'un autre siècle, il a tout vu il a tout connu et heu il est parti de la lampe à huile pour arriver à l'électricité (P4, 134-195).*

C'est la conscience parfois brutalement réveillée que « le monde n'arrive pas avec nous ». C'est notre arrogance mise à mal de sujet convaincu que là et maintenant sont un aboutissement. C'est en cela que certains sujets évoquent cette abolition du temps. Le temps ne doit plus être ce qui nous éloigne et le musée devient aussi un hors-temps si le

temps est synonyme de distance, d'évolution, si le temps est historique, alors oui nous suivons Nietzsche dans le détachement nécessaire du passé et de l'histoire pour avancer. Le Musée devient possibilité du temps si le temps est l'être. C'est ce temps constitutif de notre être qui nous permet, si nous le voulons, d'avancer vers l'homme, vers son essence.

*pour moi c'est comme un endroit où on peut voir ce qui a été fait avant, un endroit où on peut prendre connaissance de l'histoire pis que le monde arrive pas avec les États-Unis d'Amérique, que le monde c'est les États-Unis mais qu'il y a eu d'autres choses avant pour moi c'est essentiel (P11, 89);*

*la chronologie voilà c'est ça exactement et ça c'est très particulier et je pense que tu vois moi ce qui ressortait de tout ça c'est que le temps n'existe pas en tant que tel, c'est que je ressentais profondément et que les humains qui vivent ici sur cette terre veulent tous exprimer un arrêt du temps en quelque part de quelque façon que ce soit (P3, 94); non défini excuse moi, mais non défini, y a certaines limites dans nos sociétés qui nous amènent à vouloir penser en masse et les gens se situent là-dedans et ils restent là-dedans alors que je crois que si nous passons dans une dimension autre il va se passer des choses complètement extraordinaires quoi je n'en sais rien exactement comme dans le fond cet après-midi il se passe des choses extraordinaires que j'aurais pas pu deviner avant, ok. Tu fais en sorte et je fais en sorte qu'il se passe quelque chose d'extraordinaire et je crois que c'est ça l'ultime évolution bon si on parle de l'évolution mais je crois que c'est ça la différence qu'on peut faire dans nos vies, je pense que si on pousse plus loin le temps va se décrocher dans le temps qu'on va être ensemble ça va se décrocher pis on va passer dans une autre sphère dans une autre dimension. Je crois que les sculptures ici et je reviens aux sculptures, je crois que les sculptures nous amènent à ça. (P3, 194).*

#### 4.2.1.1 Le sujet comme histoire

Être dans le musée revient pour les sujets à être tout simplement puisqu'il est question d'un retour à soi pour comprendre et se comprendre. Dans le cas du musée du Louvre et du MBAM toujours, les sujets ont pu revenir sur leur histoire, partant de leur passé muséal pour voyager ensuite plus largement à travers leur propre histoire, en évoquant leur enfance, d'autres expériences de vie. Le passé caractérise ces musées : chaque sujet, en entrant dans le musée se redéploie lui-même dans son historicité.

C'est son passé que l'on scrute, que l'on dit être en interprétation permanente, en reconnaissant que tout est lié et se tient et qu'il est difficile dans notre cas de nous structurer en parcelles temporelles chronologiques figées. Certains sujets pensent aussi

qu'il faut savoir oublier, alors que le musée nous pousse à nous remémorer.

*je t'explique, premièrement il faut se demander à quoi peut bien servir un musée dans la vie parce que c'est quand même une création récente dans l'histoire de l'humanité, donc les musées sont une invention récente et par conséquent ils ont une valeur temporelle donc on pourrait supposer qu'ils vont aussi disparaître donc c'est pas au départ, l'archivage des créations artistiques de l'humanité c'est pas quelque chose de nécessaire mais ça a pris comme une dimension plus grande au cours du 19e siècle donc moi quand je visite un musée je me dis mais pourquoi rassembler toutes ces babioles qu'on aurait pu laisser à leurs sites d'origine et nous en tant qu'êtres qui vivons en 2004, il peut très bien se faire qu'on puisse considérer qu'on n'a pas besoin de ressortir du passé des vestiges, des vieilleries, des vieux morceaux de tôle, des vieilles potiches, donc mais malgré le caractère arbitraire de la constitution des musées de l'archivage des œuvres il en demeure pas moins que le musée répond à certains besoins ça peut servir (...) à nous rappeler que nous sommes des êtres historiques, qu'on prend place dans l'histoire à un certain moment qu'on est nous mêmes créateurs qu'on porte une culture en nous et qui est différente d'autres formes d'expression culturelles qui ont déjà existé, nommément ici grecques surtout bon, donc y a différentes époques donc ça permet de relativiser notre situation dans le temps et dans l'espace (P14, 34);*

*Après mes parents j'ai grandi en M., à L. où il a été trouvé deux oenochoés célèbres conservées au British Museum et là aussi des fouilles ont eu lieu on s'est aperçu que ça a été un terrain incroyable de romanisation, de période celte, voilà à chaque fois j'ai beau échappé le plus possible, tout rappelle et c'est vrai qu'en France et dans le Bassin Méditerranéen on peut pas échapper à cette culture là bon on peut en faire abstraction, mais non dans le calendrier, mon nom, prénom tout me rattache, c'est un échange permanent (P23, 123).*

C'est aussi le présent qui est évoqué lors de cette déstabilisation du quotidien que provoque le musée. Le quotidien est prévisible, il est source de soucis et contraints par des normes sociales. Mais c'est aussi le présent au sens de présence qui jaillit dans l'importance de vivre ce moment au plus près de ses émotions, au plus près de sa réflexion, du plaisir, à partir notamment du ralentissement bénéfique offert par le musée face à la vitesse dans notre quotidienneté

*je vois le sens de ce que je fais dans ma vie mais en même temps on dirait qu'à tous les jours on n'a pas nécessairement conscience de notre rôle dans cette espèce d'humanité pis quand on va dans un musée j'ai l'impression qu'on voit ça un peu, de prendre un distance pis de voir que l'humanité a un sens et en espérant que nous on aura un sens pour d'autres après pis y en a qui ont un sens pour nous maintenant qu'il y a un lien qu'il y a un filon mais quand tu vis tous les jours t'as pas conscience de ce qu'il y avait avant toi, tu fais ta vie tranquillement dans tes affaires pis ça remet en perspective un peu ma vie par rapport.... (P11, 97);  
disons qu'il y a un relativisme qui se pose dans la perception de vitesse dans laquelle on est actuellement c'est-à-dire qu'il y a des évolutions qui sont hallucinantes dans leur vitesse par rapport aux évolutions du passé de certaines*

*périodes où on nous présente les choses d'une façon très lente, moi c'est vrai que le temps du musée et le temps de l'évolution de l'art grec de l'art égyptien etc. me paraît toujours beaucoup plus lent et quand je le compare à aujourd'hui j'ai l'impression qu'on est dans un temps accéléré par rapport à ça et en même temps ça relativise en voyant certaines œuvres, on ne pourrait pas être dans cette accélération aujourd'hui sans ce travail qu'on fait les sociétés passées et en même temps à retourner voir ce qui s'est fait dans le passé je disais toute à l'heure qu'il y avait des relations qui s'établissaient avec le temps présent et qui relativisait cette notion de vitesse qui est aussi un leurre (P6, 101-109)*

Enfin l'avenir est là bien sûr puisqu'il est beaucoup question de passé, de traces, d'invisibles autres. Le sujet en revient à lui-même, à sa propre espérance de vie, à son vieillissement, à ce qu'il pourra ou non transmettre.

*t'sais j'imagine que les gens qui ont fait ça y a 2000 ans avaient pas prévu faire ça pour que ça reste dans 2000 ans ça c'est sûr et certain ce que nous on peut faire et je trouve ça triste parce que du fait qu'on puisse le faire j'ai l'impression qu'on n'a pas cette notion pis on peut l'avoir alors qu'eux ils le savaient pas à ce moment là j'imagine que eux ils ont pas vu eux des choses qui étaient faites 2000 ans avant eux mais peut-être aussi, mais j'ai l'impression que nous quand on voit ça maintenant on pourrait se dire qu'on laisse des choses aux gens après ou qu'on laisse des traces d'une façon quelconque mais il reste que ça sera jamais pareil non plus parce que si on prévoit laisser quelque chose peut-être que c'est pas conçu de la même façon ça sera pas aussi bon dans 2000 ans parce qu'on n'a pas prévu (P11, 33); l'époque dans laquelle je suis maintenant mettons le siècle dans lequel je vis moi parce que je pense pas vivre plus d'un siècle j'espère vivre à peu près un siècle, j'aimerais bien, donc ce siècle là pour moi va laisser des traces, je pense qu'on laisse toujours des traces je sais pas du même ordre (P11, 37);*

*Alors j'ai une intelligence et une mémoire qui ne servent absolument à personne elle ne me sert qu'à moi (rires) je suis complètement nulle parce que je ne retiens absolument rien mais à la limite ça ne m'intéresse pas trop mais je dois dire que pour moi merci mon dieu (rires) parce que j'ai beaucoup de chances parce que je ressens beaucoup les choses pour moi je me suis bien fabriquée, quand j'étais petite aussi, les étoiles et tout ça on naît peut-être un peu comme ça, notre rôle à nous parents ou enseignants c'est justement d'essayer de trouver le... on pousse la porte chez les enfants pour leur faire ressentir parce que ça c'est une richesse exceptionnelle et c'est important pour tous les êtres vivants et c'est ce qu'il faut transmettre aux autres, c'est une des choses les plus importantes à transmettre (P20, 111-113);*

*tout ce qui touche la mort ça me fait beaucoup peur, ça m'angoisse, et de très jeune j'ai eu ça, ça m'a quitté parfois et c'est vite revenu au cours de ma vie, parfois au moment de dormir j'ai l'angoisse du néant, de l'arrêt total, ça date de longtemps même avant le décès de mon père (P21, 73-77); quelque part aussi je suis un peu contradictoire parce qu'il y a aussi l'importance de laisser quelque chose, d'un passage sur terre donc, alors la peinture, le théâtre aussi si j'avais pu faire une carrière, alors est ce qu'une certaine notoriété quelque part ça n'aurait pas flatté mon ego aussi bon c'est peut-être pas beau mais c'est pas vraiment un regret, et maintenant la mémoire c'est ce que les gens connaissent de vous, le*

*racontent et ainsi de suite alors peut-être qu'avec la nuit des temps ça existera plus et puis bien souvent on est humble devant tous ces vestiges parce qu'on ne fait bien souvent que des redites que des copies, des gens ont vécu avant nous et si ils n'avaient pas les mêmes moyens que nous aujourd'hui ils ont laissé des traces et on ne sait même plus qui l'a fait....et puis j'ai aussi une continuité avec mes enfants (P21, 193).*

#### 4.2.1.2 Une intégration narrative de l'époque

Le sujet revient également plus généralement sur son propre temps au sens d'époque. Cette difficulté comme nous l'avons vu précédemment à vivre le moment présent, à cause notamment de cette vitesse qui nous leurre et nous accable et de cette projection imposée vers l'avenir, contribue à limiter la pensée, à un certain évitement émotif, à un oubli malsain du passé et à une déconnection profonde d'avec notre environnement naturel et son rythme originel.

*moi même je suis déjà allé en Grèce que l'Ile de Crète, à Cnossos et j'ai eu y avait un labyrinthe en fait qui est là qui existe duquel est surgi le mythe du Minotaure et là j'ai eu un flash y avait pas de questionnement conscient, rationnel, raisonnable, mais c'est comme apparu, ça a surgi à mon esprit, y a comme la réponse à la fonction de la mythologie qui est apparue à ma conscience qui a surgi pis qui me disait le Minotaure qu'a combattu Thésée en quoi il transcende le temps en quoi c'est quoi la valeur intemporelle ou extra-temporelle du mythe, en fait en fait on a tous un Minotaure à combattre le Minotaure c'est pas seulement l'affaire de Thésée mais c'est mon affaire, c'est ton affaire c'est l'affaire de tout le monde donc une bête qui sommeille en nous qu'il faut combattre donc dans ce sens là c'est universel mais je disais en définitive que ça réfère à l'autre monde puisque on a perdu le sens de la mythologie, de la valeur du mythe on a perdu je dirais une des références c'est-à-dire les références communes sont de moins en moins présentes par exemple à cette époque là ils avaient des mythes qu'ils partageaient (P14, 62-66);*

*je trouve qu'aujourd'hui notre civilisation est pas réaliste, je trouve qu'on vit sur la planète terre mais comme si on serait sur quelque chose qu'on a inventé, je trouve qu'il y a pas beaucoup de choses réelles. C'est comme dans nos villes aujourd'hui on est rendu au point d'implanter des arbres parce qu'on se dit ça va être plus beau, mais quoi que naturellement avant y en avait. Comme manger il faut manger voyons donc pis bien manger, voyons donc l'humain a toujours mangé pis transformer transformer on invente toutes sortes de bagnoles pour se déplacer mais on s'est tout le temps déplacé. On est tout le temps entrain de recréer ou inventer des choses mais qui existent déjà. On prend plus le temps de voir qu'est ce que notre planète qu'est ce que notre environnement a pour nous autres. Tandis que là-bas, quand on va dans l'exposition t'sais on les voit leurs animaux, on voit*

*les animaux avec quelqu'un qui se déplace on les voit se faire à manger t'sais aujourd'hui c'est caché en arrière avec des gants pis des masques pis des chapeaux, dans ce temps là tu faisais ton pain pis à côté y avait l'autre qui tuait son porc. C'était la vie était là alors qu'aujourd'hui on recrée un milieu où ce qu'on peut vivre. Fait que c'est ça qui est la différence entre notre civilisation moderne d'aujourd'hui et la civilisation Antiquité ou du Moyen-âge. T'sais c'est sûr on n'est pas venu là du jour au lendemain, c'est sûr que c'est l'évolution d'une société, d'une civilisation aussi mais c'est ça qui fait un peu la différence entre notre civilisation et les autres civilisations . (P2, 362-374);*

*disons qu'il y a un relativisme qui se pose dans la perception de vitesse dans laquelle on est actuellement c'est-à-dire qu'il y a des évolutions qui sont hallucinantes dans leur vitesse par rapport aux évolutions du passé de certaines périodes où on nous présente les choses d'une façon très lente, moi c'est vrai que le temps du musée et le temps de l'évolution de l'art grec de l'art égyptien etc. me paraît toujours beaucoup plus lent et quand je le compare à aujourd'hui j'ai l'impression qu'on est dans un temps accéléré par rapport à ça et en même temps ça relativise en voyant certaines œuvres, on ne pourrait pas être dans cette accélération aujourd'hui sans ce travail qu'on fait les sociétés passées et en même temps à retourner voir ce qui s'est fait dans le passé je disais toute à l'heure qu'il y avait des relations qui s'établissaient avec le temps présent et qui relativisait cette notion de vitesse qui est aussi un leurre (...) c'est-à-dire il y a des phénomènes qui sont plus lents parce qu'ils touchent à l'inconscient collectif, à des modes de représentation profonds qui changent complètement et en surface une projection comment dire, une image de la vitesse et de l'évolution qui n'est qu'une image qui n'est pas la réalité profonde en fait du changement et ça pour moi c'est ça que je traduis par leurre, le fait de revenir puiser dans des œuvres du passé et de mesurer l'évolution entre ces œuvres et la production actuelle me permet d'établir justement une relativité de cette vitesse. Et je peux aller plus loin, quand on regarde l'évolution artistique, les codes de représentation on s'aperçoit qu'en fait à l'heure actuelle y a une conception de l'art entre guillemets de l'évolution des codes de représentation très hétérogènes entre une avant-garde, une transavant-garde puisqu'on parle de ça et une façon de peindre identique à celle du XVIIIe siècle et c'est vrai que les codes de représentation pour la société de manière générale n'est pas forcément en avance, après s'inspirer d'une coré au niveau formel pour retranscrire une image moderne, contemporaine du corps ne sera pas simplement une relation avec l'époque mais sera effectivement une œuvre replacée dans un contexte aujourd'hui différent pour des raisons différentes et l'histoire pour moi c'est le recul, la distance nécessaire pour avancer, pour pouvoir avancer, sans ça rien n'est possible (P6, 101-109);*

*Continuité au sens où l'harmonie sur laquelle ils travaillaient peut se retrouver aujourd'hui dans la nature et la nature humaine aussi. Mais y a aussi rupture au sens où pour différentes raisons on a perdu le contact avec l'harmonie cosmique le seul rapport qu'on a avec le cosmos, la grande nature c'est la météo à la télévision on nous présente un écran synthétique avec des petits nuages et des petits éclairs mais c'est pas ça la nature c'est sauvage c'est un réseau de force (...) ben je crois qu'ils étaient plus sensibles à ça c'était une époque très loin de l'industrialisation mais je crois que l'industrialisation et le développement des grandes villes nous a fait perdre contact avec la nature eux ils étaient beaucoup plus sensibles et ça se voit dans leurs œuvres qui est peuplée de tout un bestiaire et aussi que leurs dieux c'était dans la nature y a toute la question du christianisme, Dieu qui vit sur un*

*nuage qui est détaché du monde pis ensuite on tue Dieu est mort non seulement il a jamais mis les pieds sur terre mais il est mort on l'a tué sans jamais l'avoir vu. Mais les grecs avaient ce mérite là de localiser de situer leurs dieux dans la nature c'est des forces naturelles donc c'est des dieux qui avaient une fonction très précise donc à ce niveau là dans la discontinuité on a perdu contact avec les forces de la nature pis ça on peut s'en rendre compte en visitant une exposition comme ici (P9, 134)*

Notre époque est aussi qualifiée de complexe et intéressante par rapport aux notions d'évolution, de progrès. Celles-ci caractérisent à la fois notre distinction et distanciation par rapport au passé et notre conscience de et inscription dans celui-ci La mixité culturelle, visible dans le musée, est aussi une caractérisation jugée intéressante pour revenir sur notre société dite « moderne et ouverte ».

*le sens que je sais pas parce que on est un peuple soi-disant à une époque plus instruit que ce qui était avant on accepte plus de connaissances scientifiques on a l'impression qu'on est plus intelligent ou qu'on sait plus de choses que les gens qui nous ont précédé à certains égards sans doute que oui mais à certains égards sans doute que non pis de loin là j'imagine qu'il y a beaucoup de choses qui se sont perdus que ces gens là savaient qu'on saura jamais pis entre autres quand on regarde il faisait que des choses qu'on utilise encore pis on a beau inventé n'importe quelle couleur je veux dire c'est pas inventé ça on voit que ces couleurs là existaient avant que ces formes existaient bon on les présente différemment mais c'est ça c'est en fait l'objet de l'art de prendre des formes pis de les présenter différemment donc même si le dessin est différent c'est rien de nouveau qu'on fait maintenant on a toujours vu ça quelque part avant tout était là en fait, les éléments étaient là, les éléments ils sont tous là c'est juste des fois de les mettre différemment ensemble..... mais l'essentiel est le même (P11, 49); le nombre de cancer qui augmente à cause de la pollution, les allergies des enfants t'as un enfant sur deux maintenant qui est allergique à quelque chose qui était pas avant pis on est supposé avoir une meilleure alimentation avoir un tas de choses de mieux mais dans le fond c'est pas les mêmes maladies mais en même temps y a tellement de choses qui arrivent je sais pas je sais pas si on sera là dans deux mille ans....je suis pas pessimiste (rires) mais dans le fond il faut se réveiller maintenant faut réagir maintenant faut pas penser ouais y a deux mille ans ils disaient aussi ça pis on est encore là donc pis s'asseoir là-dessus. Maintenant on a justement les connaissances qu'il faut on a ce qu'il faut pour mettre un frein à ce qui est entrain de nous détruire pis je pense qu'il y a une volonté politique qui est pas là pis on le fait pas pour des tas de raisons, mais je pense qu'on aurait les moyens de le faire pis je trouve ça d'autant plus dommage qu'on le fasse pas parce qu'on pourrait le faire c'est pas le manque de connaissances c'est pas le manque de moyens c'est un manque d'intérêt je pense pis ça je trouve ça plus grave et plus dramatique (P11, 53);*

*relativiser ben nous dire qu'on crée des choses qui n'ont pas un statut absolu c'est-à-dire que en visitant un musée comme ça on se dit que il y a des gens à telle époque qui créait des œuvres et qui les créaient de telles façons alors qu'aujourd'hui on crée autre chose d'une autre façon on a d'autres références*

*d'autres sujets d'autres matériaux, d'autres formes (P14, 38).*

Le musée permettrait aussi d'évaluer la capacité d'adaptation de l'humain à travers un discours humaniste et universel, en faisant l'éloge de nos origines et en nous rassurant ainsi sur notre époque comme inscrite dans l'évolution de l'homme. Cela est visible grâce aux codes de représentations de l'humain rassemblés (juxtaposition d'époques, de styles etc.), à une contextualisation de l'histoire, à cette évolution visible de la pensée par l'art, qui conduit aussi à une relativisation du progrès, de la vitesse d'évolution. Le musée, parce qu'il propose un autre regard sur l'homme, est ainsi audacieux et utile.

*c'est pas parce qu'on est aujourd'hui qu'on a tout réalisé, finalement on voit que d'autres ont eu des réflexions, ont travaillé, ont produit et puis que c'est extraordinaire qu'on puisse voir ça, comprendre ça, je pense que les musées c'est des choses, ça recueille le patrimoine d'humanité pis on peut y avoir accès, presque tout le monde peut y avoir accès, théoriquement (P19, 132);*

*oui ça nous remet les pieds sur terre en plus du côté instruction, savoir tout ce qui s'est passé avant et puis pourquoi on en est là, en fin de compte on n'en serait peut-être pas là si y avait pas eu tout ça, t'enlèves 200 ans d'évolution ça change tout (P24, 149)*

#### **4.2.1.3 L'humanité sans frontière ou l'universalité de l'humain**

Le musée abolit le temps vulgaire<sup>59</sup> parce qu'il nous l'expose. C'est un effet paradoxal qui ressort des récits des sujets. Cette exposition du temps conduit à un questionnement de la temporalité, de ce qu'elle signifie. Il ne s'agit plus de distance mais d'un concentré d'humanité. De là surgissent la conscience de la continuité en ce que le monde n'arrive pas avec nous là maintenant, mais aussi la distanciation nécessaire pour arriver à dire qu'un autre monde est possible.

*Si on avait pas des trucs comme ça là, on pourrait dire ok on est venu au monde y a 100 ans, pis eh y a rien qui a changé depuis 100 ans. Là, on peut dire on est venu au monde y a 10 000 ans, y a des œuvres qui datent de 10 000 ans, tsé. C'est quelque chose, tsé. (P12, 510-514);*

*l'une des utilités je disais qu'il y en avait deux, c'est probablement de relativiser notre propre processus de création et notre manière d'être au monde donc en sachant que ce qu'on fait maintenant lorsqu'on est original c'est nécessairement*

---

<sup>59</sup> Ceci réfère au concept vulgaire de temps défini par Heidegger, ce temps du monde qui éloigne le Dasein de la temporalité de l'être lui-même. (Dubois, 2000)



*différent de ce qui a été fait parce que il y a une évolution même ici on a vu qu'il y avait des transformations, les sujets sont pas les mêmes dans le temps dans l'espace donc c'est la première utilité, deuxième utilité c'est comme je disais toute à l'heure et c'est celle en laquelle je crois le plus c'est que ça nous dit qu'un autre monde est possible, un autre monde est possible c'est le slogan des communistes aux dernières élections donc un autre monde est possible (P14, 50-62)*

L'exposition, comme événement narratif de nos origines, de l'origine du monde ressemblerait à la possibilité d'une psychanalyse de l'humain. En effet, le musée permet, en provoquant le réveil d'un inconscient, d'avancer dans la connaissance et dans la compréhension de qui nous sommes, de la problématique de l'existence même, à travers une lecture du passé et sa transmission.

*je ne conçois pas la société sans musée, mais pas n'importe quel musée, bon le musée c'est l'endroit où l'on conserve la mémoire d'une civilisation, de peintre, de sculpteurs, d'objets d'orfèvrerie etc. » (P7, 81); quand on est là on est ailleurs que dans le quotidien qui est dans la rue, alors l'oxygène oui mais c'est pas forcément de l'oxygène rose mais au moins on rencontre d'autre chose que le quotidien, on rencontre d'autres gens qui ont souffert comme ceux qui souffrent au quotidien aujourd'hui, qui ont souffert soit parce qu'ils avaient des difficultés pour communiquer avec les autres ou qui avaient tellement de choses à dire qu'ils ne savaient pas comment s'y prendre pour les dire et qui se sont cherchés pendant toutes leur vie et là je pense à Nicolas de Staël sans jamais se trouver mais quand on est devant des œuvres qu'il s'agisse d'une réunion d'œuvres comme celle que j'ai traversée toute à l'heure ou qu'il s'agisse d'une exposition consacrée à un seul personnage ça permet de casser avec ce qu'il y a dehors et de comprendre, d'essayer de comprendre ce qui s'est passé, alors soit dans la société grecque, soit Edward Hoppers, soit Nicolas de Staël soit tout un tas de personnages sur lesquels sont organisés régulièrement des expositions (P7, 77);*

*je pense qu'un musée d'une certaine façon c'est la représentation projetée de l'homme de sa culture, de ses cultures à des moments donnés de son évolution, ça c'est la partie je dirais scientifique enfin artistico-scientifique au sens renaissant, de la Renaissance italienne qui est en fait une continuité pure de la redécouverte de la Grèce antique et romaine à savoir une représentation au plus juste de ce qu'est l'homme et de sa pensée, donc ça c'est effectivement une complexité supplémentaire, pour moi du coup le musée d'une certaine façon tend à rassembler toutes l'évolution des codes de représentation de l'humain et du temps aussi de sa spiritualité, du caractère sacré, des anomalies dont je parlais, enfin de la vie au sens large et c'est pour moi le musée rassemble un petit peu tout ça alors pourquoi au-delà de la représentation et de la recherche esthétique et scientifique de la réalité, il s'agit de ça en fait la conquête de la réalité donc par le réalisme dans un premier temps (P6, 61);*

*c'est vraiment une perspective sur la réalité je pense que j'ai précisé que j'adhérais pas nécessairement à l'historicisme, à la doctrine historiciste, mais la pensée historique nous dit qu'on a une provenance et qu'on a une destinée donc on a une origine et une finalité vers laquelle on se dirige et également la pensée*

*historique ou historiciste nous dit que l'histoire pourrait, peut être déterminée par un certain nombre de lois qui une fois mises à jour pourront expliquer notre propre prison donc heu une expo comme aujourd'hui c'est peut-être une façon de replonger aux sources à condition qu'on se perçoive nous mêmes comme des êtres historiques ça nous permet de revenir à l'origine de notre nature et évidemment il y a plusieurs chaînons manquant entre eux et nous c'est quand même on est parti du 15e siècle jusqu'à aujourd'hui mais c'est le berceau de la civilisation d'ailleurs la première écriture vient de Crête je crois et n'a toujours pas été défrichée et donc l'invention de l'écriture qu'on utilise encore aujourd'hui elle trouve ses racines là donc venir visiter l'expo c'est une façon de remonter jusqu'aux sources de notre culture et la culture en fait qu'est ce que c'est c'est un ensemble de références, balises qui permettent de se situer dans notre monde c'est des repères finalement et aussi d'expliquer de rendre compte de notre propre réalité et la culture elle peut être perçue comme étant très étroite, par exemple on peut dire moi j'ai ma culture rap ou hip-hop, ça permet de donner un certain nombre de références, d'expliquer moi je suis comme ça et je vais agir comme ça pis je vais considérer telle autre personne comme ça (P14, 146);  
voilà voir un objet du passé ça nous ramène à qu'est ce que l'on transmet et de la manière dont on le transmet (P23, 179).*

## **Le musée, au cœur du temps, au cœur de l'humain : le temps retrouvé**

### **Le musée : rupture et continuité**

Le musée est un lieu de rupture parce qu'il nous arrête dans notre quotidien et nous propose l'oubli temporaire de la misère du monde, c'est « une bulle d'oxygène », « une consolation ». Pour certains sujets cette rupture est nécessaire. Le musée est aussi une rupture dans le sens temporel : il ouvre les frontières du temps, il présente un autre univers et permet de croire « qu'un autre monde est possible » en même temps qu'il fait re-prendre conscience que « le monde n'arrive pas avec nous », mais pas sans nous non plus.

Le musée devient alors aussi un lieu de continuité puisqu'il permet aux sujets de se libérer de son enveloppe temporelle vulgaire pour se projeter dans un temps universel et s'y

inscrire en tant qu'être historique. L'autre n'est en fait pas si éloigné de moi, il est mon ancêtre, ma source, mon prochain. Au-delà du temps matérialisé, de l'histoire structurée, l'essentiel (de l'humain) est le même et l'humanité a un sens (*P11, 97*). Il ouvre aussi la possibilité de se révéler comme être-au-monde, c'est-à-dire « qui n'est auprès de choses, d'autrui et de lui-même comme ouverture qu'en se tenant déjà au-delà, soutenant le monde comme ouverture » (Dubois, 2000 : 357-358).

### **Le musée : retour sur...**

Le musée devient le lieu d'un possible retour sur soi. Il permet de se retrouver par la distance : le sujet se rejoint en se distançant de la société, de sa formation etc. Il permet de se retrouver par l'oeuvre puisque la solitude n'existe pas, tout est un concentré de vécus. Il apaise et est le lieu d'un retour aux émotions (état de grâce, syndrome de Stendhal, plaisir, beauté etc.), d'un retour à la réflexion (que laissera-t-on? où va notre monde?), d'un retour à l'imprévu.

Le sujet se raconte aussi à partir du musée, il peut devenir narrateur de son histoire ou plus exactement devenir cette narration elle-même, revenir sur son passé (ses connaissances, ses expériences de vie), affronter son angoisse du temps qui passe, de la mort (l'humain est temporellement microscopique) et montrer son espoir dans la vie qui laisse tant de traces et l'esprit qui subsiste.

Nous arrivons ainsi, par l'étude même des discours des sujets, à renverser ce pour quoi certains pensent la finalité première du musée comme lieu d'apprentissage comparable à l'école ou l'université. Il y a apprentissage, mais non pas essentiellement dans une mémorisation historique empirique. L'apprentissage dans le contexte du musée est cette transcendance d'une « vérité » historique qui devient quasiment folklorique en regard de cette ouverture à l'essence de l'humain par le temps. Le musée est sans nul doute alors un lieu particulier de transfert de la connaissance, il est donc regrettable que certains puissent

juger son existence sans autre fondement que celui d'une conservation-préservation malade. Car ce que les récits nous montrent finalement c'est que les fonctions informatives du musée sont secondaires quant au sens d'être de celui-ci. Mais le débat à l'heure actuelle touche davantage la question de sa pérennité : le musée est-il voué à disparaître? Quelle est sa fonction, son utilité comme certains sujets ont pu se le demander? Après tout il n'a pas toujours existé...du moins sous cette forme et cette appellation.

Alors voici peut-être un commencement de réponse, par les sujets eux-mêmes. Entrer dans un musée c'est accepter d'être sollicité. *Solliciter* vient du latin *sollicitare* qui signifie « remuer totalement »<sup>60</sup>, appeler, inviter, provoquer. Cette sollicitation touche en de multiples points notre être, les deux points magistraux étant les émotions et le temps comme retour à l'être, à sa source, à l'être héritier et contemporain. Que l'on en soit familier ou non, il est donc possible de vivre le musée dans un sens phénoménologique, comme espace d'échange, à condition de s'ouvrir en acceptant cette sollicitation, cette invitation généreuse. L'interprétation de la rencontre avec les œuvres va nous permettre, dans le chapitre qui suit, de préciser encore ce que le musée apporte de si fondamental à notre vie historique.

---

<sup>60</sup> Le Petit Robert Langue Française 2002

## Chapitre 5. Analyse et interprétations des récits : Le sujet et l'œuvre d'art : une ouverture à l'autre

We will never know his astounding head  
Where the apples of his eyes ripened. Yet  
The power of his glance abides, attenuated, in the torso  
Which glows golden like candelabra.  
How else could we be so blinded by the curvature of his chest  
Or be drawn in by the smile that spreads from the  
Gently turning hips to the middle  
That bore the mark of his sex.  
Without it this stone would stand disfigured and cut short  
Beneath the panoply of these shoulders  
And could not shimmer like the skin of a panther or a cat.  
Nor burst beyond its confines like a shining star:  
Because there is no place that does not see you.  
You must alter your life  
Archaic Torso of Apollo, Rainer Maria Rilke,  
*Des ausgewählten Gedichte, erster Teil*, tr.en anglais: B. Jager.(Jager, 2003)

L'œuvre d'art se distingue de l'objet de plusieurs manières selon les sujets. Elle est d'abord œuvre d'art parce qu'elle se trouve dans ce lieu, le musée, perçu comme un écrin, qui ne reçoit que des *choses* dignes d'être ainsi valorisées aux yeux de tous. Les critères sont esthétiques, touchent à l'originalité, à la rareté, à l'étrangeté et à l'ancienneté. L'objet devient œuvre d'art pour le sujet parce qu'il lui révèle la puissance créatrice de l'homme au-delà des critères d'évolutions techniques et cela le surprend : « ils savaient déjà faire le Beau », « avec si peu de moyens, ils arrivaient à créer de telles choses », « en fait l'émotion était déjà là ». L'œuvre d'art ne caractérise donc plus l'objet simplement par sa plasticité mais par ce que son créateur a tout simplement réussi à créer, à donner, à transmettre et à ouvrir pour celui qui regarde. L'œuvre d'art devient et est un *dépassement de soi* (Resweber, 1971: 144) pour les sujets. Nous approfondirons cette distinction théorique entre l'objet et l'œuvre d'art, dans le chapitre 6, à la lumière des récits présentés ici.

Chaque sujet rencontre les œuvres exposées dans une vision et appréciation d'ensemble. Puis il se laisse aller au gré des attractions qui le poussent à approfondir certaines rencontres. Si ce phénomène se révèle plus encore, alors la rencontre se poursuit de façon plus intime : le sujet commence à revenir à lui-même, ce qui lui permet ensuite de se déprendre pour questionner sa condition et la condition humaine.

## 5.1 Une approche globale de l'œuvre d'art

Ce qui nous intéresse d'explorer est cet espace qui existe entre le sujet et l'œuvre<sup>61</sup> mise à distance physique, qu'il est impossible de toucher et de s'appropriier comme n'importe quel autre objet usuel ou quotidien avec lequel un tel contact est possible et recherché à l'extérieur du musée. Pourtant le désir de toucher est très fort pour les sujets parce que selon eux il leur permettrait de ressentir encore plus d'émotion, en sentant l'énergie de ce qui a ainsi traversé le temps. Toucher l'œuvre serait toucher l'autre si loin qui a pu laisser son empreinte, entrer en contact sensuel par la matière et imaginer plus aisément cet autre. Ce désir de toucher rejoint fortement le désir de posséder que certains comblent partiellement en reproduisant par le dessin, en photographiant ou en achetant une reproduction : l'objet qui m'a ému ne peut ainsi m'échapper complètement, en apparence seulement, puisque le fait qu'il nous échappe est constitutif même du musée et de l'altérité de l'œuvre. Mais toucher est interdit, posséder est presque impossible, il faut donc penser à une autre façon d'établir un contact symbolique avec l'œuvre.

---

<sup>61</sup> Et cela est en fait la définition du musée comme union et dialogue du visiteur et de l'œuvre.

### 5.1.1 Attraction

L'un des premiers désirs évoqués par les sujets est celui donc de toucher. C'est la première frontière qui s'établit entre soi et l'objet ainsi devenu œuvre, puisqu'il est par-delà une simple matérialité, une altérité<sup>62</sup> devenue d'autant plus digne de respect en étant au musée. Cette frontière n'est cependant pas une barrière, mais plutôt un seuil, puisqu'elle permet au sujet de revenir vers l'objet dans une possible rencontre.

#### 5.1.1.1 Désir de toucher

Toucher devient donc un désir impossible à satisfaire. Alors chaque sujet exprime plus précisément ce que l'assouvissement d'un tel désir lui procurerait. D'une façon générale toucher serait lié à une augmentation émotionnelle, un « jouir ». En effet, toucher l'œuvre serait une possibilité de sentir la main, la vie de l'autre, pourtant si loin et de ressentir l'énergie de ce qui a ainsi défié et traversé le temps.

*Mais j'aime eh, t'as, tu vois les statuettes pis t'en prends une dans tes mains, pis tu la touches, pis là tu dis « Ah Mon Dieu », tsé, c'est les gens de cette époque-là qui avaient ça dans leurs mains dans ce temps-là. Pis là, tu l'as dans ta main, tsé. 1000 ans plus tard, tu l'as dans ta main, tsé. C'est juste de, juste le fait de sentir les émotions qui avaient dans l'artiste qui aurait fait ça, tsé. C'est pas eh, c'est peut-être sentir, c'est de voir le matériel aussi, tsé. De toucher qu'est-ce que c'était la texture, la finition, la... (P13, 741-745)*

*là on peut pas les toucher mais si on pouvait les toucher ce serait encore plus puissant je pense, tant qu'à moi ça serait encore plus puissant comme émotion (...) je pense qu'il y aurait juste un...de toucher un objet qui date de 5000 ans quelque chose comme ça j'ai l'impression que tu...en tous cas moi j'espérerais de sentir quelque chose qui a traversé le temps, je sais pas c'est un peu métaphysique, un peu ésotérique, d'énergie, quelque chose qui a résisté pendant toutes ces années là, qui a survécu à une force t'sais, t'associes le fait de perdurer à une force extraordinaire, fait que là de toucher j'aurai l'impression que oh mon dieu y a des gens y a 5000 ans qui ont touché à ça, pis moi maintenant j'y touche donc je touche un peu de ces gens là. Moi je sais que j'ai ce sentiment là, oh mon dieu des gens qui ont vécu y a si longtemps, y a tant d'années, qui ont utilisé cet objet là, ou qui ont porté un bijou, je me souviens quand j'avais vu les trésors égyptiens des bijoux que des pharaons ont porté pis si j'avais eu la possibilité d'y toucher je suis sûre que c'est ça qui me serait venu en tête t'sais ça a été porté par...peut-être pas le porter moi, mais y a quelque chose dans le toucher qui est très puissant en tous*

<sup>62</sup> Nous reviendrons sur cette idée d'altérité dans le 5.1 et 5.2

*cas tant qu'à moi là, dans les œuvres en général, quand je vais dans les musées j'aime pas qu'on m'interdise de toucher. (P1, 50; 54-70).  
moi j'aime les choses qui sont belles mais en même temps anciennes, ça leur donne une valeur du fait qu'elles sont anciennes parce qu'elles sont rares, et puis en même temps j'aime le rapport avec le beau ancien, puis là on peut pas toucher mais en même temps si on peut toucher ça favorise l'émotion. (P19, 41)*

L'autre est parfois même visible par une trace telle qu'une empreinte, une maladresse, ou encore parce qu'il s'agit d'un portrait ou d'une figuration.

*y a quelque chose de plus. Quelque chose qui a été pétri à la main y a 2000 ans c'est peut-être que symbolique mais ça a du vivant là, des traces organiques là si je pouvais toucher je serais en contact avec ça aussi. (P1, 54-70)  
On peut pas y toucher, ouais, ouais. Moi, j'aime sentir la vibration de l'artiste là. (P17, 351)  
certaines expressions, certains décors, des ornements au niveau des visages, des coiffures, les détails, je me suis aperçu que tout ce qui était fabriqué si je me souviens dans les quatre salles 5e-6e siècle y avait beaucoup de terres cuites alors que c'est plus ancien en bas y avait beaucoup plus de matériaux comme le bronze, le marbre aussi. (P5, 44)*

Toucher devient donc d'autant plus un désir d'échange sensuel, plus qu'entre soi et la matière, entre soi et l'autre.

*j'ai pas pensé, j'ai regardé en fait j'ai pas pensé je crois que pour ma part c'était très sensitif la façon d'aborder ces œuvres (P6, 45)  
le plaisir d'entrer en contact avec la terre cuite est limité, j'ai deux bronzes chez moi et c'est vrai que j'ai un plaisir sensuel à caresser un bronze donc j'aime le contact avec ce matériau, la terre cuite non, c'est généralement rugueux en plus si on passe la main dessus ça les abîme mais il y a certains objets effectivement où il y a un échange de nature sensuelle entre l'objet et celui qui l'a chez soi (P7, 41)  
Mais j'aime eh, t'as, tu vois les statuettes pis t'en prends une dans tes mains, pis tu la touches, pis là tu dis « Ah Mon Dieu », tsé, c'est les gens de cette époque-là qui avaient ça dans leurs mains dans ce temps-là. Pis là, tu l'as dans ta main, tsé. 1000 ans plus tard, tu l'as dans ta main, tsé. (...) C'est juste de, juste le fait de sentir les émotions qui avaient dans l'artiste qui aurait fait ça, tsé. C'est pas eh, c'est peut-être sentir, c'est de voir le matériel aussi, tsé. De toucher qu'est-ce que c'était la texture, la finition. (P13, 741-745)*

Enfin, le toucher serait aussi une ouverture supplémentaire à l'éveil de l'imagination. En sentant la matière, en fermant les yeux, ce serait pour le sujet se replacer un peu dans la peau de l'œuvre, de l'artiste, de l'artisan ou du propriétaire originel de l'œuvre, à condition que l'œuvre soit originale, sinon l'effet ne pourrait être le même.



*c'est des œuvres d'art donc elles sont uniques, même si certaines ont été reproduites l'œuvre, la véritable œuvre est unique donc a une aura, donc une œuvre possède une aura de part son unicité donc on doit penser, les conservateurs de musée et une partie de la population doit penser que l'œuvre est auratique qu'elle dégage quelque chose du matériel qui échappe même au langage peut-être ici je pense par exemple à des formes qui renvoient à certaines compositions mathématiques le nombre d'or qui était utilisé dans la construction architecturale donc ces formes ces harmonies de la forme nous affectent et j'imagine que les conservateurs doivent un peu croire que l'œuvre a une fonction auratique donc elle a une capacité d'agir positivement sur nous donc elle renferme une harmonie peut-être qu'on connaît pas encore aujourd'hui peut-être que le conservateur il garde l'espoir qu'un jour on va pouvoir découvrir une nouvelle loi de l'harmonie et qu'on a besoin de conserver ça pour qu'il y ait peut-être dans 500 ans quelqu'un comme toi ou comme moi qui va arriver dans un musée qui va dire wahou je pense que j'ai fait un lien entre deux choses qui avait pas été fait avant pis en fait je viens de découvrir une loi de l'harmonie. (P14, 221)*

*parce que c'est le toucher c'est comme ceux qui aiment les livres, de toucher à un livre ancien c'est autre chose que de toucher une reproduction ou quelque chose comme ça, parce que en fin de compte ça dépend si on part dans les rêves, soit on est quelqu'un qui rêve énormément qui pense et dès qu'on voit ou qu'on touche quelque chose on part tout de suite dedans on essaie d'y trouver une place on se fait un monde, on se fait un film et tout ça ou alors si c'est une reproduction on part pas si loin, enfin c'est ce qui me concerne, et ben, je suis très tactile et très sensoriel c'est comme les bruits et les odeurs et tout ça et en plus je suis très rêveur, donc dès que ça me touche.... I : si vous aviez la possibilité de toucher certains des objets ? S : je sentirais la froideur du marbre, la terre cuite c'est moins froid, c'est plus chaud, plus chaleureux.... I : vous parliez toute à l'heure de livres anciens, pourquoi anciens ? S : oui l'ancien en le touchant et en le sentant, le cuir, le papier est vieilli, donc il a pas la même texture, déjà le cuir quand tu le sens, tu sens déjà qui râpe, donc après évidemment en plus j'imagine je pars tout de suite dans les rêves, ça c'est un détonateur, dès que tu rapportes quelque chose c'est une clé, une porte que tu ouvres, tu le regardes tu penses, je regardais en haut, je regardais en haut, je regardais les statues, donc j'essayais de voir à chaque fois je partais je regardais le sculpteur, savoir comment ils faisaient si il avait un modèle (...) ben quelqu'un qui est tactile obligatoirement t'as une clé pour ouvrir une porte sur l'imagination, peut-être que ça apporterait rien c'est toujours pareil si tu le fais pas tu peux pas le savoir, mais je sais qu'à chaque fois que je le fais y a quelque chose. I : on imagine que vous posez la main sur l'objet qu'est ce qui se passe ? S : si c'est une reproduction t'auras pas ça, alors y a un piège mais tu vois ça a ses limites quand même parce que si on me dit que c'est une réalité alors que c'est une reproduction et que je vais y aller le marbre c'est froid donc si je touche moi ça me permet juste d'aller plus loin, ça veut pas dire j'irai si c'est du vrai, j'irai pas si c'est une reproduction (P24, 77-93 ; 125-133)*

### 5.1.1.2 Désir de posséder

Cette possession physique est impossible. Et plus que cela, la possession ou l'acquisition de l'œuvre est impossible.

*moi et ma sensibilité à l'art et le plaisir que je prends à m'entourer de jolies choses chez moi par exemple pour avoir voulu un jour m'intéresser au prix d'une petite koré en bronze j'ai compris que ça ne faisait pas partie de mes moyens, donc je reste plus modeste (P7, 37)*

*parce que s'approprier pour son compte personnel une œuvre que l'on pourrait trouver, un vestige, le garder chez soi sur sa cheminée ou dans une vitrine c'est un non sens ça nous appartient pas donc c'est plus normal de présenter surtout comme c'est fait de manière aussi belle au plus grand public (P21, 89)*

Cela est compris par les sujets puisque posséder comme individu de tels héritages serait illégitime aux yeux du monde. Ils appartiennent à tous parce que c'est de la culture, du langage, et il est étonnant de constater ici cette compréhension quasi-immédiate de l'enjeu de l'appropriation individuelle qui appartient au mythe de la bourgeoisie figuré notamment dans l'exposition temporaire du MBAM par les reproductions du 19<sup>e</sup> siècle.

*dans la dernière salle aussi dans l'exposition y avait un sarcophage pis une boîte pis à chaque fois qu'on voit une exposition avec mon conjoint on dit toujours qu'est ce qu'on va acheter aujourd'hui, cette toile là ah c'est celle là qu'on achète mais cet espèce de petit banc là ça je l'aurais acheté pour des raisons esthétiques essentiellement je l'ai trouvé super beau je sais pas trop à quoi ça servait pis évidemment je pourrais pas me servir de ça étant donné la valeur de l'objet mais si j'avais un objet à acheter j'aurais acheté ça, un coup de cœur pour cet objet là, mais tout est super beau si j'avais les moyens y a rien que j'achèterai pas ici (rires), j'aurai pris ça si on me disait je te donne quelque chose, je sais pas pourquoi (P11, 85)*

*oui je sais pas j'aurais aimé, y a deux bracelets superbes que j'aurais aimé avoir qui sont noirs avec des bouts (P4, 34)*

*c'est pas le plaisir de posséder gratuitement c'est parce qu'il y a un lien, un écho un réel plaisir, une délectation devant la beauté de l'objet mais je sens prendre plaisir à d'autres choses que de l'art grec puisque j'ai chez moi un cheval Tang par exemple ça n'a rien à voir avec l'art grec c'est une terre cuite c'est le témoignage là aussi d'une production très ancienne et très multiple comme peut l'être la terre cuite dans l'art grec. (P7 :37)*

*c'est comme une, une exposition qu'on voit dans un grand magasin très très chic, où est-ce qu'on va acheter des statuettes de marbre pour mettre sur le dessus de la cheminée et puis on va dire, on l'achète en voyage, pis on revient « puis moi, j'ai acheté ça à Athènes », là tsé, « pis ça je l'ai acheté à Venise », et pis ça me fait penser à ça. Alors, c'était très mêlé comme, comme, comme émotion, comme sentiment. (P17, 65)*

Néanmoins ce souci de posséder est en partie assouvi par certaines tactiques particulières à certains sujets, comme la reproduction (photographie, dessin) ou l'acquisition d'une reproduction.

*c'était un reportage sur la Grèce, je me disais bon bah oui ok je pourrais jamais toucher un original mais si un jour j'y vais je pourrais quand même m'en acheter une de reproduction, mais t'sais, mais ça reflète quand même heu si tu mets une pièce de ce type là dans ta maison, tu peux pas t'en tenir à ça et l'isoler quelque part il me semble qu'il faut que tu l'entoures de quelque chose qui ça crée un décor (P4, 90-94)*

*y a un vase étrusque que j'ai vu en dernier qu'on doit voir beaucoup en photo il me semble l'avoir reconnu et qui est décoré, et puis je me suis même amusé à reproduire enfin à schématiser parce que le couvercle est pris dans l'anse il est très ancien, (il me montre ces croquis sur son carnet) parce qu'en plus là ça m'a étonné, il me semble que c'est en terre cuite c'est pas gros, mais dans l'anse principal y a l'anse inclinée du couvercle qui vient glisser dessus alors évidemment là y a une butée que je n'ai pas représentée, la butée de l'anse du couvercle et c'est un tripode, trois pieds, c'est un brasero (P21, 37)*

Mais la seule appropriation véritable de l'œuvre au sein du musée est visuelle et spatiale, donc partielle, discursive, événementielle.

*au début c'était les figurines du Tanagra, je savais pas ce que c'était le Tanagra, fait que je lisais, je regardais, je tournais autour pour voir, finalement à la fin de la pièce j'ai découvert que j'étais pas partie du bon côté (rires) fait que j'ai lu et pis j'ai trouvé ça comment dire, heu bah j'ai trouvé ça hot parce que dans les petites figurines qu'est ce qu'ils expliquaient c'est que, dans la figurine ! dans la petite texte expliqué, ils expliquaient que c'était des figurines qui représentaient des personnes, mais toujours de manière sensuelle (P2, 16)*

*En fait j'essaie de m'approprier l'objet visuellement d'abord et puis éventuellement émotivement et puis oui globalement pour me souvenir (P19, 152) non je dirais j'ai parcouru ces salles en m'y intéressant y a un certains objets qui m'ont plus interpellé que d'autres aussi quand des noms étaient peut-être un peu plus connu, des noms de divinités Zeus, Apollon, Hermès même sans avoir fait beaucoup d'histoire, on s'intéresse davantage à ce qui est écrit en dessous de ces statuettes et puis d'autres objets qui représentaient plus d'intérêt, mais parfois tu passes oui même si on s'y intéresse j'ai essayé de lire un maximum d'informations je pense qu'on a une mémoire sélective qui va retenir que ce qu'elle peut ce qu'elle a envie de retenir surtout. (P5, 57)*

Ce que le sujet souhaite posséder c'est l'œuvre non pas en tant que simple faire-valoir, puisque cela n'aurait finalement pas de sens, si ce n'est un sens strictement matérialiste et individualiste, mais l'œuvre qui concoure par sa présence à un mieux vivre. C'est cette aura

temporelle et émotionnelle que donne l'œuvre et qui est identifiée comme une capacité de l'œuvre à agir positivement sur nous.

### 5.1.1.3 Attraction inconsciente

Enfin, l'attraction ressentie pour telles ou telles œuvres est le fruit d'une liberté de répondre à une invitation de l'œuvre, certes mise en scène dans le musée ou l'exposition.

*j'ai fait j'ai tout simplement parcouru la salle dans tous ses dépôts et certaines œuvres me parlaient plus que d'autres et j'étais attiré par certaines œuvres et j'allais vers ces œuvres là (P3, 33)*

*ce que je cherche à chaque fois que je viens c'est d'être surprise en fait j'essaie de pas avoir un regard blasé mais de trouver des choses qui vont surprendre qui sont pas ce qu'on attend de telle période ou... et ça arrive à chaque fois en fait à chaque fois y a des objets qui ont toujours l'air étrange même si on les a classés on dit c'est telle époque et on montre bien qu'il y en a d'autres du même style etc. malgré tout et quelque chose qui est complètement unique et en plus unique par rapport aussi à tout ce que j'ai pu voir d'autres (P22, 16)*

Néanmoins, il n'y a pas de contrôle, chacun ressent une attraction qu'il juge vraie par la montée des émotions que l'œuvre engendre, par le temps et la liberté que l'on se donne et que l'on donne à l'œuvre pour nous parler. Il y a une appropriation individuelle, un rapport personnalisé entre le visiteur et l'œuvre d'art.

*c'est ça des choses avec lesquelles tu t'identifies plus au moment où tu le vois, où tu le regardes mais quand t'es attiré pis que tu restes longtemps devant quelque chose, t'arrives pas à mettre le doigt sur qu'est ce qui fait que tu restes si longtemps à regarder cette pièce là mais tu peux faire l'exercice d'essayer d'intellectualiser par après ou t'sais des fois ça va te venir tout de suite mais je me prête pas à l'exercice de façon systématique là quand je me promène dans mon expo, c'est juste mon regard (P1, 38)*

*mon corps réagit oui mon corps réagit et avant tout je débranche mon cerveau et je laisse les œuvres me parler le plus possible... et je suis tout simplement imbibé de ces œuvres là (P3, 29)*

*le ressenti c'est quand on voit une statue c'est essayer de savoir pourquoi on représente une femme enceinte ou pourquoi on la représente avec des seins protubérants ou alors pourquoi tout ça c'est pourquoi ils le font mais après il faut une explication et ça va beaucoup trop loin, juste à mon niveau de novice en fin de compte y a pas la réponse, elle y est mais est ce que c'est vraiment la réponse que je voudrais je sais pas et puis on part on s'arrête sur un objet dans une salle et on passe sur une autre c'est d'autres questions qui arrivent donc on peut toujours être intéressé, c'est délicat de trouver un ressenti. (P24, 25)*

L'imaginaire peut ensuite éventuellement faire son œuvre, lorsque le sujet notamment franchit l'obstacle de l'interprétation scientifique.

*c'est aussi mon histoire voilà j'essaie d'arriver à l'Antiquité avec des liens personnels, tout individualisé parce que l'histoire m'emmerde un peu donc je me rappelle plus, je suis pas très très bonne en histoire disons que l'envie d'utiliser mes connaissances quand même pour ma jouissance personnelle, l'Antiquité considérez ça comme un réservoir qu'il n'est pas utile de connaître selon l'œil scientifique parce que c'est à mourir de rire quand même de voir les interprétations, de temps en temps on pouffe carrément, elles ont peut-être servi, on regarde un peu on dit non non vraiment ils disent n'importe quoi, mais il faut dire quelque chose, qu'ils disent leurs trucs moi je me raconte mon histoire, je peux pas m'en empêcher, c'est tout le temps dans ma tête et ça tourne, je me fais des dialogues avec les objets avec les histoires, donc c'est vrai qu'il y a une espèce de lien, un dialogue, et si j'avais ce vase et si je l'avais fait et pourquoi il a tordu le bec, c'est magnifique d'avoir tordu le bec bon aujourd'hui on se donnerait pas cette peine, ah mais oui je vois pourquoi il a mis deux seins donc c'est une nuque bon et après quelques fois je cherche le cartel mais quand même je commence par regarder des objets et à essayer de me raconter une histoire dessus, mais y a des objets je n'y arrive pas (rires) quand c'est le 15e du même style on passe pas au 16e on va de l'autre côté de la salle et je n'essaie jamais d'avoir une vision exhaustive d'une salle jamais (P9, 69)*

*En plus, ben comme on disait tantôt là, y a pas d'expli..., y a très peu, pour certains objets, y a pas d'explication. Bon, on dit « amphore, telle chose », on n'explique pas. Mais à mon avis, y faut pas non plus tomber dans le défaut contraire de tout vouloir expliquer, et puis là finalement, on lit un journal au lieu de regarder l'objet, parce que, moi, il me semble que quand on regarde l'objet, y faut avoir une place un peu l'imaginaire aussi, pis se dire « ah oui, regarde donc, bon, oui le noir, l'ocre, bon, etc » (P17, 311)*

*j'imagine des histoires comme si je regardais un livre pour enfants (P22, 28)*

### 5.1.2 Lecture sensible de l'œuvre d'art

La liberté du sujet, dans la capacité à se laisser dire et faire voir, à se laisser surprendre par les œuvres finalement est au cœur de la rencontre. La rencontre se produit souvent par une ouverture du sujet à ses émotions en amont de la rencontre, pendant et après. Diverses impressions surgiront: être en contact avec le vivant d'un autre temps, l'œuvre a de la valeur pour ce qu'elle a été et non pour ce qu'elle est, seule ou trop entourée dans un contexte de verre. Elle est vivante et s'accomplit avec son spectateur. Elle est aussi quasiment indemne, le temps l'a épargnée ou mieux encore l'œuvre a résisté et cela émeut

et surprend : « comment a-t-elle fait pour résister ainsi? » L'objet-oeuvre devient donc sujet questionné sur sa faculté de si bien vieillir. Et puis bien sûr il y a cette fascination du sujet pour la beauté qui se définit différemment selon chacun : la beauté est liée à l'ancienneté, tout ce qui est ancien possède nécessairement une certaine beauté; la beauté est liée à l'excellence technique de réalisation de l'objet, scruté dans ses moindres détails; la beauté est liée à la perfection des formes, des corps sculptés qui rejoignent notre idéal contemporain. La beauté se définit par cette primitivité à la fois fragile, subtile, tellement évocatrice et par cette correspondance avec les goûts formés du sujet qui lit alors la ressemblance entre eux et nous.

### 5.1.2.1 Lecture sensitive

L'oeuvre est un médiateur vers le vivant d'un autre temps et un défi à l'oubli.

*non non mais t'sais d'énergie, quelque chose qui a résisté pendant toutes ces années là, qui a survécu à à une force t'sais, t'associes le fait de perdurer à une force extraordinaire, fait que là de toucher j'aurai l'impression que oh mon dieu y a des gens y a 5000 ans qui ont touché à ça, pis moi maintenant j'y touche donc je touche un peu de ces gens là. Moi je sais que j'ai ce sentiment là, oh mon dieu des gens qui ont vécu y a si longtemps, y a tant d'années, qui ont utilisé cet objet là, ou qui ont porté un bijou, je me souviens quand j'avais vu les trésors égyptiens des bijoux que des pharaons ont porté pis si j'avais eu la possibilité d'y toucher je suis sûre que c'est ça qui me serait venu en tête t'sais ça a été porté par... (P1, 54-70)*  
*bon alors je suis avec les sculptures, je suis avec les êtres ou les individus qui ont fait les sculptures et on se parle, je demandais aux sculptures de me parler, parle-moi et puis c'est tout c'est ce que je ressentais et c'est ce qui m'attire et ce que et dans tout d'ailleurs autant chez les individus, les individus me parlent sans me parler mais ils me parlent beaucoup ou ils me déparlent t'sais bon, beaucoup beaucoup, le degré de sensibilité heu on a dit de moi que mon degré de sensibilité est très élevé ben entendu, mon degré de réceptivité, bon alors je perçois beaucoup je ressens beaucoup les choses (P3, 353)*

*Pis je me rends compte quand je regarde ce genre d'exposition-là, que je regarde plus les écritures que les pièces. Ça me fait vraiment penser, me transporter dans un autre moment où je vois les, j'essaie d'imaginer comment les gens se comportaient entre eux, c'étaient quoi leur relation, plutôt que, l'objet je le regarde vite, mais je mets comme, je m'écris comme une histoire dans ma tête, plus que de regarder les détails (P18, 27)*

*beau dans le sens de la dimension vivante des objets, le rapport à... ça réfléchit, ça reflète des personnes c'est comme ça que je les vois et non pas des représentations de personnes dans le sens que on peut penser que ceux qui ont fait ces figurines avaient en tête je sais pas une femme, une personne avec laquelle ils étaient en contact, ça me paraît pas détacher des individus qui l'ont fait. C'est en*

*répercussion avec qui a créé l'objet, c'est-à-dire en voyant l'objet en voyant le rapport que ça donne, l'image que ça projette, j'ai l'impression que y a un rapport avec celui qui a fabriqué l'objet (P19, 21-25)*

Elle transporte vers autre chose que la chose-tout-court qu'est l'objet de la quotidienneté. Elle ouvre à certains la possibilité de l'état de grâce, de l'émotion revenue à sa plus naturelle expression.

*c'est comme ça je le dis là et l'état de grâce n'a pas de poids et n'a pas de temps, de plus parce que je le ressens à l'occasion et toute à l'heure je le sentais justement je suis allé jusqu'à un certain niveau où je me sentais dans cet état et je le sens à un certains temps à certaines occasions à travers certaines œuvres ou du moins certaines représentations en sculpture. (P3, 345)*

Et le temps, au sens d'ancienneté, de durée de vie favorise cette appréciation émotionnelle, puisqu'il ouvre ses portes, d'autres dimensions surgissent.

*Je crois que les sculptures ici et je reviens aux sculptures, je crois que les sculptures nous amènent à ça si je suis devant les sculptures et je ressentais, je ressentais ici beaucoup de choses les sculptures me parlaient et j'étais ému certaines beaucoup plus que d'autres, ma température là je la sentais ça montait et ça descendait par rapport à ça je trouve que quand les gens et je reviens au discours que j'ai fait toute à l'heure les gens passaient dans une dimension autre du temps et ça je trouve ça extraordinaire. (P3, 194)*

*Pis je me rends compte quand je regarde ce genre d'exposition-là, que je regarde plus les écritures que les pièces. Ça me fait vraiment penser, me transporter dans un autre moment où je vois les, j'essaie d'imaginer comment les gens se comportaient entre eux, c'étaient quoi leur relation. (P18, 27)*

*parce que déjà c'était leur famille y en a une qui est traduite complètement y avait le nom prénom de la personne, nom prénom de sa femme et nom et prénom de son enfant avec l'épithète en dessous adieu, voilà cet hommage qui a été rendu à l'époque si tu lis uniquement la traduction tu leur rends hommage toujours à travers ça même si tu les as absolument pas connus rien et c'est ça qui est à la fois drôle et curieux, ça a traversé le temps, c'est un message qui a traversé le temps et qui est toujours intégralement, qui nous parvient toujours intégralement aujourd'hui. (P23, 21-25)*

### 5.1.2.2 Étonnement

Le sujet est dans l'étonnement. Il se laisse surprendre par l'œuvre, à travers sa forme, son état de conservation, la diversité des représentations et sa ou ses fonctions.

- Se laisser surprendre par l'œuvre :

*j'ai tout simplement parcouru la salle dans tous ses dépôts et certaines œuvres me parlaient plus que d'autres et j'étais attiré par certaines œuvres et j'allais vers ces œuvres là, on parle de sculpture bien entendu dans ce cas là et je demandais qu'elles me parlent, qu'elles me content une histoire non pas une histoire qui a été contée et qui a été écrite aussi et c'est plus à ce niveau là c'est plus au niveau du senti, et j'avais beaucoup d'émotions qui montaient aussi assez même qu'il y a des œuvres qui me serraient au niveau de la poitrine ouais(...)c'est pas une explication scientifique c'est qu'est ce que l'œuvre c'est toujours qu'est ce qui s'exprime à travers l'œuvre qu'est ce qui est là (P3, 33, 142)*

- L'état de conservation :

*Déjà des artistes, puis eh tu t'imagines que c'est récent d'avoir des artistes. Mais tu regardes les figurines parfois y avait des détails là assez surprenants. Toutes les draperies, les plis dans les robes, les figures même, c'est surprenant. (P3, 33) c'est presque pas croyable de voir ces, ces pièces-là qu'on les a encore aujourd'hui, tsé. Pis on réussit à aller chercher ça, pis eh, à les amener, pis à faire exposer ça aux gens, pis de voir « hey, pis ça date de tel nombre d'années », tsé. (P13, 517-525)*

- La diversité :

*dans des pièces voisines on peut avoir des objets qui ont traversé les siècles ou ne serait ce que dans les 4-5 salles que j'ai visitées y a aussi bien des objets du 6e 7e siècles avant J.-C. et d'autres qui ont été fabriqués 1000 ans auparavant encore c'est vrai qu'on n'a pas toujours la notion c'est très loin voilà, et c'est vrai que dans le travail de l'objet c'est pas forcément la même finesse c'est plus ancien et quelquefois plus naïf moins de détail ou alors on a le sentiment qu'on y est moins bien arrivé c'est pas pour autant que l'objet n'est pas beau. (P5, 196) un sentiment purement esthétique sur certaines œuvres présentées parce que par goût je la trouve intéressante autant dans sa forme, dans son originalité, dans sa façon d'être présentée distincte des grandes vitrines où on a effectivement une dizaine voire une vingtaine de figurines qui sont intéressantes mais prises dans leur ensemble donc c'est un sentiment de plaisir de découverte de redécouverte d'œuvres anciennes autant appartenant à l'art cycladique que par la suite l'ère classique.(P6, 21)*

- La fonction :

*c'est le signe d'une civilisation qui était très riche sur le plan des attentions à la décoration je pense que ça avait une importance particulière notamment au moment des décès y avait pas mal de statuettes qui servaient pour les funérailles et ce qui m'a marqué aussi c'est les détails d'un tombeau d'un enfant à l'étage.....des vases qu'on utilise pas forcément aujourd'hui et là c'était plus au*



*rez-de-chaussée c'était plus pour des funérailles mais j'ai du mal à expliquer ce que ça pouvait représenter (P5, 48)*

*Oui. Où j'ai compris que, bon, ces figurines-là c'étaient pour mettre dans les tombes. Ça j'ai trouvé ça intéressant, mais c'est comme si je restais un peu sur ma faim, parce que j'aurais aimé en savoir plus. (P18, 167)*

### 5.1.2.3 Le Plaisir et la Beauté

Le sujet, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, vit un moment de plaisir, notamment parce qu'il est entouré de beauté. La beauté est une notion qui dans le cas de ces récits, se définit par l'étonnement devant la créativité humaine, son originalité, son unicité même, sa rareté et sa pérennité, qui ouvre la voie aux émotions. Dans le cas des œuvres rencontrées, il s'agira de la beauté des corps, d'une contemplation esthétique. C'est la beauté liée par exemple aux soucis du détail. Certains sujets replaceront également la beauté dans une perspective temporelle, évolutive et comparative.

#### - La beauté des corps et des formes

*de mise en avant de la beauté aussi le culte du corps aussi bien chez la femme que chez l'homme notamment dans les salles de l'étage supérieur (...) on voyait plutôt des visages, quelques bustes mais des corps assez athlétiques mais non ça m'a pas trop marqué là y avait beaucoup plus de dames élégantes, belles élancées, comme on aurait presque envie de se représenter la Grèce antique (P5, 16)*

*y avait des statuettes très jolies, moi j'aime beaucoup le marbre, des statuettes magnifiques et les corps, les corps des hommes sont magnifiques, des jeunes hommes qui sont superbes. (P5, 16)*

*la fascination pour l'homme nu, pour l'extrême simplicité avec laquelle l'homosexualité était traitée au quotidien faisant partie de l'éducation, des normes, de ce que vous voulez il me semble, et pour le manque de différence essentiel de base entre l'homosexualité et l'hétérosexualité voilà, et cet art s'autorise une fascination pour le corps masculin qui est saine et qui a pourtant différentes déclinaisons, applications etc. mais c'est la même chose ce n'est pas un corps velu, viril, il n'est pas bardé de pouvoir, il est simplement sensible et moi je trouve ça délicieux, pouvoir contempler des hommes nus sans que ça passe par des catégories contemporaines, je pense que contempler sans culpabilité comme ça, des corps nus comme ça, ça doit plaire aux homos à la recherche de sérénité, de belles choses, de belles fesses (rires). (P9, 41)*

*peut-être j'ai pas la prétention de dire que je connais mais ne serait-ce que dans la façon dont les masques ou les personnages pouvaient être représentés de façon assez naïves à la fois il pouvait y avoir le souci du détail heu la volonté de mettre*

*en avant la beauté du corps, du visage, certains visages pouvaient être peints et d'autres laissés à l'état brut. (P5, 32)*

### - La contemplation esthétique

*sentiment purement esthétique sur certaines œuvres présentées parce que par goût je la trouve intéressante autant dans sa forme, dans son originalité, dans sa façon d'être présentée distincte des grandes vitrines où on a effectivement une dizaine voire une vingtaine de figurines qui sont intéressantes mais prises dans leur ensemble donc c'est un sentiment de plaisir de découverte de redécouverte d'œuvres anciennes autant appartenant à l'art cycladique que par la suite l'ère classique. (P6, 25-29)*

*Ceci étant certains objets parlent davantage aux sens que d'autres et on retient dans ces différentes salles quelques jolies j'emploie cet adjectif complètement banalisé de jolies statuettes en particulier provenant de Tanagra.....alors plusieurs types d'émotions peuvent être retenues dans le parcours que je viens d'effectuer, un réel plaisir à la contemplation esthétique d'une ou deux statuettes provenant de Tanagra donc de femmes voilées, plaisir parce que statuette extrêmement élégantes, raffinées, gracieuses par leurs proportions, très féminines par leurs attitudes, presque précieuses par l'agencement du drapé sur leurs corps. (P7, 17)*  
*le visage transmet quelque chose par sa beauté par ses proportions etc. c'est vraiment un travail magnifique même au point de vue esthétique et c'est sûr que ça devait aider à la prière telle beauté plastique confère un côté surnaturel à l'objet de facto. (P23, 111)*

### - Les chefs-d'œuvre : unicité et originalité

*Donc j'aime les objets étonnants aussi que je trouve complètement uniques et singuliers, étranges, qui me fascinent, parce que je trouve qu'ils ressemblent à rien d'autres, même dans la salle dans ce que je connais, parce que je connais pas tout, même par rapport au monde moderne qui me paraît vraiment bizarre on dirait vraiment que c'est quelqu'un qui l'a fait à sa manière à lui et qu'on peut pas forcément le rapprocher d'autres choses même si on peut toujours rapprocher de quelque chose. (P22, 24)*

### - L'évolution de la Beauté ou la Beauté dans l'évolution humaine

*souvent on nous raconte que les gens étaient rustres un peu à cette époque, c'est absolument faux ce que je crois depuis très longtemps, pour faire des objets aussi beaux il faut que ce soit des gens qui soient absolument très raffinés même dans leurs pensées parce qu'il faut avoir de belles pensées pour faire de beaux objets comme ça aussi et puis alors bon le couleur par exemple moi ce que j'aime le plus dans les peintures c'est les fresques quand c'est un peu passé le temps a abîmé les choses on devine ce qui peut rester de beau alors c'est vrai que tous ces objets sont très très beaux, les vases, c'est pas tant la couleur ou le dessin qui me passionne c'est les formes, les formes ont une richesse et même il suffit d'un vase et bien là ça peut partir d'une hauteur ou n'importe quoi et y a une richesse. (P20, 33)*

*t'sais que la beauté c'est pour eux autres, la beauté elle peut être définie différemment selon qui tu es où tu es, c'est sûr que dans ce coin là le monde avait peut-être moins de poils, t'sais fait que ça faisait que c'était plus beau, t'sais la manière de placer les choses, peut-être ils cherchaient la manière de mieux placer leurs draps, tandis que si ils étaient en Gaspésie t'sais avec le vent qu'il y a ben ils auraient peut-être pas pu avoir une beauté pareille, ça aurait été peut-être plus quelqu'un avec des cheveux dans le vent. Tu comprends ce que je veux dire par beauté, ça dépend de leur évolution, ça dépend de où ce que c'est, eux autres c'est beau, parce que t'sais les couleurs sont belles, y a de l'argile rouge, après ça t'avais d'autres couleurs t'sais les matières qu'ils prenaient pour faire de la couleur c'est différent, on pourra pas retrouver nécessairement les mêmes choses ailleurs, t'sais, fait que pour ce qu'il y a là, t'sais oui c'est vrai que c'est beau. (P2, 145-149)*

#### - La beauté, l'ancienneté et la rareté

*dans des pièces voisines on peut avoir des objets qui ont traversé les siècles on ne serait ce que dans les 4-5 salles que j'ai visitées y a aussi bien des objets du 6e 7e siècles avant J-C et d'autres qui ont été fabriqués 1000 ans auparavant encore c'est vrai qu'on n'a pas toujours la notion c'est très loin voilà, et c'est vrai que dans le travail de l'objet c'est pas forcément la même finesse c'est plus ancien et quelquefois plus naïf moins de détail ou alors on a le sentiment qu'on y est moins bien arrivé c'est pas pour autant que l'objet n'est pas beau (P5, 196)  
moi j'aime les choses qui sont belles mais en même temps anciennes, ça leur donne une valeur du fait qu'elles sont anciennes parce qu'elles sont rares, et puis en même temps j'aime le rapport avec le beau ancien, puis là on peut pas toucher mais en même temps si on peut toucher ça favorise l'émotion. (P19, 41)  
je suis suffoqué une fois de plus je dirai bon j'ai déjà eu l'occasion de voir des choses très anciennes et ça m'a toujours surpris et une fois de plus je reste admiratif devant ces réalisations. (P21, 33)*

### 5.1.3 Lecture technique

La rencontre, dans le cadre de ces deux expositions, peut aussi se faire sur le mode d'une lecture technique. C'est-à-dire que le sujet s'attache à identifier l'objet techniquement selon son ustensilité pour mieux ensuite évaluer la distance entre lui et l'objet, l'oeuvre est alors avant tout objet historique. Il est le symbole de l'histoire d'autres vies et d'autres époques. Il apporte des connaissances nouvelles sur la manière dont d'autres humains ont vécu et évolué. Il rassure parce qu'il ressemble à des objets connus, reconnus ou bien il indiffère.

### 5.1.3.1 Identifier l'objet

Certains sujets vont tenter d'identifier l'œuvre en partant de sa forme et de sa fonction.

*j'ai trouvé ça beau, j'ai trouvé que ça représentait un peu, tout le long, tout le début je voyais ça comme des unités t'sais des petites affaires qui représentaient plus des dieux, des religions pis après ça s'est venu plus dans les affaires funèbres, fait que c'est toujours genre des affaires funèbres sauf qu'il y a toujours genre justement, ils mettaient souvent ces statuettes là fait que ces petites statuettes là sûrement c'était pour rappeler des bons moments de la vie du défunt. Je voyais comme ça comme un peu symbolique un peu comme des bons moments de la vie des personnes (P2, 28)*

*certaines expressions, certains décors, des ornements au niveau des visages, des coiffures, les détails, je me suis aperçu que tout ce qui était fabriqué si je me souviens dans les quatre salles 5<sup>e</sup>-6<sup>e</sup> siècle y avait beaucoup de terres cuites alors que c'est plus ancien en bas y avait beaucoup plus de matériaux comme le bronze, le marbre aussi. (P5, 44)*

L'objet est historique avant tout :

*le fait que à travers l'objet tu sois en contact avec quelque chose qui a été vivant qui a existé autrefois, quelque chose, quelqu'un qui a fait cet objet là pis pensé cet objet là qui l'a créé...je pense qu'il y a beaucoup de ça dans ce qui m'impressionne t'sais, esthétiquement, y a des considérations esthétiques, des objets que je trouve beaux, mais ce qui va m'impressionner surtout quand je vois des objets historiques. (P1, 86)*

*C'était vraiment plus une curiosité historique, une curiosité bon ben qu'est-ce qui se passait à cette époque-là. (P15, 34)*

Et il est plus difficile dans cette perspective de s'éloigner de sa propre contemporanéité pour aller au-delà d'une comparaison entre l'objet de sa quotidienneté et cet objet là. Il y a également la distance physique qui laisse l'objet dans l'espace de l'exposition, en suspens, sans que le sujet parvienne à s'en rapprocher. L'objet ne devient pas œuvre, il n'œuvre pas véritablement à une ouverture : « C'est pas une explication scientifique c'est qu'est ce que l'œuvre me dit, c'est toujours qu'est ce qui s'exprime à travers l'œuvre qu'est ce qui est là » (P3, 142).

*y avait ça, ben y en a oui qui m'ont semblé par exemple ce qu'ils appellent la cloche je pense qu'il y en a deux qui ont l'air identique alors je sais pas pourquoi ils les mettent pas ensemble, sinon on retrouvait des Tanagra partout mais j'avais jamais fait attention à ça, y a de...je sais pas trop, y avait une victoire de Samothrace en petit, mais bon j'aime mieux chercher mais c'est vrai que c'est intéressant de faire des liens par exemple quand on voit la forme de guitare et qu'on voit après l'idole et c'est vrai que c'est très intéressant de voir le passage de l'un à l'autre mais j'aime bien regarder chaque objet comme si il était tout seul aussi voir ce qu'il a de spécial. (P22, 68)*

### 5.1.3.2 Nouvelles connaissances

Certains sujets voient l'œuvre comme source de nouvelles connaissances empiriques. On y voit d'autres gens, figurées ici et là qui présentent un autre mode de vie et font réfléchir sur des questions de société :

*c'est toujours représenté une beauté, au début c'était pas mal des femmes, pis après ça il commençait à y avoir des enfants, des hommes mais c'est toujours la même chose, t'sais à un moment y en a une statuette, l'homme qui est assis, sur la chose t'sais il fait une belle pause. (P2, 20)*

*Mais j'ai vu qu'il y avait quand même certaines statuettes de femmes avec des nénés qui pendent, le ventre tout plissé là. (P8, 34)*

*y a beaucoup de figurines de femmes, pour moi les femmes pis c'est les femmes dans l'histoire on en parle très peu justement alors qu'elles sont très importantes de par le fait de mettre au monde les enfants si elles étaient pas là y aurait personne, on est entrain de se rendre compte que les femmes pourraient se reproduire entre elles alors que les hommes pourraient pas faire ça, on peut faire des enfants in vitro mais à condition que ce soit démarré quelque part on peut pas pour l'instant que les neuf mois soir faits à l'extérieur complètement en tous cas donc pour moi les femmes ont un rôle encore plus grand. (P11, 81)*

Ce sont aussi d'autres symboles de la quotidienneté de ces gens.

*je voyais ça comme des unités t'sais des petites affaires qui représentaient plus des dieux, des religions pis après ça s'est venu plus dans les affaires funèbres, fait que c'est toujours genre des affaires funèbres sauf qu'il y a toujours genre justement, ils mettaient souvent ces statuettes là fait que ces petites statuettes là sûrement c'était pour rappeler des bons moments de la vie du défunt. Je voyais comme ça comme un peu symbolique un peu comme des bons moments de la vie des personnes. (P2, 28)*

*j'ai remarqué qu'on nous emmenait plutôt vers l'art funéraire c'est un petit peu le propos de toutes ces sculptures et moulages avec effectivement j'ai retenu la période béotienne qui m'a beaucoup intéressée pour les perruques qu'ils portaient je dirai cette civilisation et la représentation des sculptures, de la femme et de*

*l'homme, ce qui m'a intéressé c'est l'originalité de cette courte période, l'originalité de représentation et les codes esthétiques en fait. (P6, 21)*

*Ben, les statuettes là, pas plus une que l'autre. Chacune, moi je trouvais, même eh quand tu voyais, y en a une qui représentait les femmes qui faisaient du pain, ben c'est pas des statuettes là, mais c'est une petite poterie là, qui représentait les femmes qui faisaient la cuisine ou du pain là... (P13, 273-289)*

*aussi y avait une salle avec des stèles funéraires grecques là aussi c'est des gens qui ont laissé leur nom, leur famille à la postérité, c'est bizarre de voir 2500 ans après qu'on peut... (P23, 21-25)*

Certains objets de notre quotidienneté existaient déjà, sous une autre forme.

*je pense aux femmes cloches qui m'ont vraiment séduites à chaque fois je les ai vraiment en tête et qui pour moi, enfin je parle des femmes cloches mais je veux parler aussi de certains vases, d'une jarre de certains ustensiles à destination soit funéraire religieuse ou domestique mais qui m'ont ramené à moi, à une pratique dans un regard que j'ai très contemporain sur la fabrication des objets et sur des sources éventuelles d'inspiration pour la création contemporaine d'objets, de design en fait, j'ai notamment perçu des échos, des références par rapport à des créations contemporaines de vases de designers italiens notamment qui à mon avis se sont complètement inspirés ou pas mais en tous cas moi j'y vois une corrélation avec les objets ici. (P6, 49)*

*ce qu'ils appellent le biberon, le nom m'a attiré et bon la forme de l'objet et évidemment ça correspond à un biberon ancien mais disons que ça m'a attiré l'attention. (P19, 65)*

*y a également aussi ce côté où bon je l'ai lu toute à l'heure beaucoup de ces statuettes ont été brisées avant d'être jetées dans des fosses puisque c'était des offrandes on voit même des jouets d'enfants articulés enfin articulés très simplement par des fils métalliques c'est surprenant. (P21, 21)*

Cela peut conduire, comme toute nouvelles connaissances, à une certaine déstabilisation du sujet dans ce qu'il croyait savoir ou ne savait pas.

*oui dans le fond cette image de l'Antiquité je pense pas que ce soit vrai, j'imaginai beaucoup l'Égypte antique avec les nombreux esclaves, j'ai pas un regard forcément admiratif même si sur le plan de la création artistique, sur le plan de la beauté je pense que c'était vraiment des précurseurs à l'époque mais en tous cas je n'idéalise pas cette société avec les quelques connaissances que je peux avoir. (P5, 132)*

*Subitement je repense à une autre statuette qui m'a beaucoup impressionnée également qui est cette figure de femme naine portant un enfant c'est assez monstrueux je dois dire et si ça appartient à la réalité les naines portent leurs enfants comme toute femme, c'est quelque part presque gênant de les voir représenter en statuette en tous cas moi ça me choque un petit peu mais bon je l'accepte ça fait partie, ça a fait partie du quotidien des grecs à un moment de leur existence. (P7, 21)*

*j'ai été étonnée d'ailleurs de voir qu'ils avaient des représentations de personnages noirs en fait ça je savais pas du tout, j'avais jamais fait attention à ça, ça m'a étonnée la diversité des choses. (P22, 40)*

### 5.1.3.3 Reconnaissance des objets

Enfin, l'approche globale des œuvres peut permettre une constatation positive : les objets sont connus, reconnus, les expressions sont proches voire identiques, et le sujet s'y retrouve :

*en réalité j'ai beaucoup aimé le fait de voir c'est souvent les mêmes statuettes ou le même symbole sauf pas dans les mêmes matériaux, y a pas le même vécu. (P2, 32)*

*C'est eh peut-être parce que ça représentait la femme. Y a beaucoup de statuettes de femmes, c'est peut-être ça aussi, qui décrivaient la femme à cette époque-là. Mais ça se répétait souvent, on voyait les femmes qui étaient habillées d'une certaine façon là... (P13, 49)*

*on voyait plutôt des visages, quelques bustes mais des corps assez athlétiques mais non ça m'a pas trop marqué là y avait beaucoup plus de dames élégantes, belles élancées, comme on aurait presque envie de se représenter la Grèce antique. (P5, 93-97)*

*ça m'a pas étonné, je trouvais que c'étaient des figures très classiques de l'époque, genre, c'est quoi? Il me semble, ben en fait, y en parlait un peu les petites statues sur le Parthénon, quelque chose que j'avais déjà vu en photo, fait que je trouvais que ça se ressemblait beaucoup. (P16, 40)*

*moi j'adore je vais dire plus c'est petit plus ça me plaît mais ça ça m'est tout à fait personnel mais j'avoue que les petites figurine très fines comme ça avec les plissés et je trouve que les visages sont particulièrement bien dessinés même si ils ont ce côté trop pur un petit peu parce que tous les visages surtout à cette époque là tous les visages ont un petit peu la même expression je trouve que c'est absolument ravissant et ça moi j'adore de toutes façons. (20, 21)*

*je sais pas comment expliquer oui ils me paraissent contemporains c'est un peu finalement c'est bizarre c'est comme un texte parce que moi je suis littéraire j'ai plus de facilité à m'expliquer comme un texte de Sophocle peut me sembler plus contemporain qu'un texte de Zola et en même temps ça veut pas dire grand-chose...je sais pas ça doit être un goût que j'ai pour certaines formes et qui se retrouvent finalement. (P22, 48)*

La constatation peut cependant être plus négative : c'est une accumulation insensée qui gêne ou indiffère :

*non je dirais pas plus que ça y a pas tellement d'objets oui ils m'ont marqué mais pas me concernant tout au moins non non. (P5, 113-148)*

*c'est un peu rasoir pour moi, parce que y a tout en même temps, moi je vois un tableau chez un antiquaire je vais dire tiens celui-là il est beau je vais le regarder plus que si j'en vois des 1000 fois plus beaux dans un musée mais qu'il y en a 10 à voir en même temps, y a trop de choses, comme dans les galeries parce qu'il y a trop de choses mais je suis pas très artistique. (P8, 98)*

*bah les objets disons que ça se ressemble un peu mais moi vu que je suis une personne technique t'sais qu'ils avaient la technique de faire de la céramique pis heu les détails qu'ils pouvaient déjà produire. (P10, 63)*

*C'est pour ça aussi que la deuxième exposition était, d'après moi, moins intéressante, dans la mesure où c'était, ça semblait vraiment être, on a deux pièces, on a tout plein de pièces antiques, on va les crisser dedans, pis on va essayer de s'arranger pour que ça ait une allure de logique. (P15, 34)*

*Et c'est pour ça que je reviens à ce que je disais au début, c'est qu'aux premières pièces tout ça disparaît parce que tu as trop d'objets et trop d'objets tu regardes on te dit c'est fait comme ça, ça a été comme ça mais tu t'imprègnes pas tu fais rien, c'est pour ça que je suis resté sur deux ou trois pièces c'est tout. (P24, 193)*

## 5.2 L'oeuvre et le sujet comme histoire

L'oeuvre et le sujet se révèlent à la faveur de l'intimité de l'espace de rencontre qui est le leur. Si le regard se pose et que l'oeuvre suscite une émotion vive ou naissante, alors le sujet en revient à lui-même pour s'expliquer cette attirance. Il vit une affluence de souvenirs plus ou moins contrôlée : ce sont des souvenirs d'enfance liés à des émotions artistiques, à son éducation, des souvenirs de voyage très souvent. Le sujet se dessine en précisant ses goûts, il tente de se caractériser à partir de l'objet en se qualifiant dans un rapport d'ouverture au monde, à l'art bien sûr et à la signification que cela revêt pour lui, à la religion, à l'expression de ses émotions, au temps qui passe etc. toutes sortes de thèmes émergent. Il se compare alors directement : « je suis comme... » et semble vouloir exprimer à défaut de la vivre, l'expérience de création, enviant le créateur dans sa souffrance, dans son inspiration, dans sa maîtrise et dans l'idée que la création artistique est un hors-temps ordinaire, dans lequel seule l'écoute de soi existe et mène à une action. Ou bien il se compare, indirectement, en voyant l'oeuvre comme le témoin qui lui parle et le raconte, et comme un transfert de ce qu'il est dans son histoire personnelle, professionnelle. Cela rejoint l'idée que « Celui qui apprécie l'oeuvre belle ne contemple donc pas un spectacle, il est associé à l'acte créateur de l'artiste et au dévoilement historique de la Vérité »



(Resweber, 1971: 144). Il n'y aurait donc pas de relation sujet-objet, mais bel et bien rencontre et ouverture à l'être de l'œuvre d'art et par là même à soi.

L'œuvre comme on l'a vu est aussi digne d'admiration parce qu'elle a défié le temps et là le sujet s'interroge sur ses propres origines et sur son souci de « laisser une trace » : l'objet, lui, reste et qu'en sera-t-il de moi? », alors l'évocation des enfants, petits-enfants, des créations personnelles de toutes sortes surgissent pour contrer ce sentiment d'angoisse que l'œuvre suscite, lié à la finitude, à la décrépitude, à la misère d'un monde laid. L'œuvre offre au sujet la possibilité d'un autre regard sur le monde : il existe un autre monde, un ailleurs, un autre temps, que le sujet peut idéaliser en le qualifiant d'harmonieux, d'humble, de spirituel, ou au contraire peut le placer sur le même plan que le monde contemporain.

## 5.2.1 L'œuvre d'art et le retour sur soi

### 5.2.1.1 L'affluence des souvenirs

La rencontre avec l'œuvre ouvre et provoque la réminiscence, le retour d'événements intimes de l'histoire du sujet, tels que les souvenirs d'enfance liés à l'émotion suscitée par l'art ou encore liés à l'éducation reçue.

*je me souviens quand je me promenais à travers cette expo là entre autre, ça m'a ramené à une expérience d'enfance ou en tous cas début d'adolescence où j'étais allée visiter une exposition à l'époque ici on avait un musée de la civilisation qui n'existe plus aujourd'hui où ils avaient fait une expo sur les trésors d'Egypte et puis j'ai eu le même même même sentiment d'être impressionné par le fait t'sais que des objets aient traversé et qu'on soit encore aujourd'hui capable de les admirer. (P1, 42)*

*j'ai comme l'impression qu'on n'a rien inventé et que ces gens là étaient heu les couleurs les formes, heu c'est moi ça m'a renversée, ça me ramène heu pis tu vois c'est pas d'aujourd'hui, parce que j'étais une des seules je pense au secondaire on avait de l'histoire sainte pis que ça m'intéressait, ça m'intéressait l'histoire sainte parce qu'on avait des images avec des costumes, avec des manières de vivre, t'sais avec des époques ...que des gens aient pu toucher à ces choses là que des gens aient pu porter ces bijoux là t'sais, c'est ça qui me fascine. (P4, 26)*

*Après mes parents j'ai grandi en M., à L. où il a été trouvé deux oenochés célèbres conservées au British Museum et là aussi des fouilles ont eu lieu on s'est aperçu que ça a été un terrain incroyable de romanisation, de période celte, voilà à chaque fois j'ai beau échappé le plus possible, tout rappelle et c'est vrai qu'en France et dans le Bassin Méditerranéen on peut pas échapper à cette culture là bon on peut en faire abstraction, mais non dans le calendrier, mon nom, prénom tout me rattache, c'est un échange permanent. (P23, 123)*

Ce sont aussi les souvenirs de voyage ou encore des souvenirs liés à des connaissances antérieures.

*ce qui est bien c'est que par exemple cette salle où on est fait qui fait une reconstitution, moi j'ai une émotion comme ça au musée d'anthropologie de Mexico qui est un musée moderne des années 70 où il y a le même procédé ils ont eu d'abord les objets et ils ont construit le musée autour, c'est sûr que le Louvre c'est un bel écrin mais ça ne met pas vraiment en valeur. (P23, 183)*

*moi même je suis déjà allé en Grèce que l'Ile de Crète, à Cnossos et j'ai eu y avait un labyrinthe en fait qui est là qui existe duquel est surgi le mythe du Minotaure et là j'ai eu un flash y avait pas de questionnement conscient, rationnel, raisonnable, mais c'est comme apparu, ça a surgi à mon esprit, y a comme la réponse à la fonction de la mythologie qui est apparue à ma conscience qui a surgi pis qui me disait le Minotaure qu'a combattu Thésée en quoi il transcende le temps en quoi c'est quoi la valeur intemporel ou extra-temporel du mythe, en fait en fait on a tous un Minotaure à combattre. (P14, 58-70)*

*En tous cas je me souviens avoir eu une très mauvaise impression devant le Metropolitan devant une tête d'ange gothique c'était exactement le Sourire de Reims et disant provenance inconnu : France, et ça ça m'avait bien énervé, donc ici il y a vraiment très peu de choses non identifiées du tout on se donne la peine pour dire. (P9, 53)*

### 5.2.1.2 L'entourage et la filiation

La rencontre avec l'œuvre permet aussi de revenir sur sa propre filiation, et comment celle-ci est tissée de tout un ensemble de personnes proches. Elle permet au sujet d'évoquer le souci de ses origines mais aussi le souci de la trace, à partir de la constatation que l'œuvre, elle, reste. Que laissera-t-il/elle à ses enfants, petits-enfants? Comment transmettre ce qu'il/elle a été? Par des créations personnelles peut-être tels l'écriture, l'artisanat, la recherche.

*pis je me souviens très bien à l'époque ça m'avait vraiment sidéré que des objets de 2000, 3000, 4000, 5000 ans soient encore présents aujourd'hui, soient encore matériellement vivants entre guillemets et pis j'ai eu la même réaction aujourd'hui, c'était, mon dieu, t'sais 300 ans avant Jésus-Christ, mon dieu ça a été conservé, ça t'sais l'objet a eu une résistance, t'sais nous on est beaucoup dans le monde de l'éphémère pis des choses de t'sais y a pas beaucoup de traces pis en même temps moi je me disais, bah un jour les objets que moi j'ai à la maison vont peut-être se retrouver enfouis pis y a quelqu'un qui va les retrouver (rires) dans deux trois mille ans et qui va en faire une expo. Mais c'est ça c'est un peu cette idée là de survivre au temps là t'sais si longtemps. (P1, 42) (...) Je pense que dans toute l'humanité y a toujours eu ce désir d'immortalité, ou en tous cas, je sais que quand t'as des enfants c'est que tu veux laisser ton nom, tu veux laisser ta trace, t'sais d'être encore là quand tu seras plus là, peut-être qu'on fait une association genre des objets qui ont traversé le temps comme ça qu'on est encore capable d'admirer. (P1, 46-50)*

*je pense être quelqu'un de trop simple pour laisser ma trace quelque part, mais j'ai pas ça serait pas une volonté...mais j'aime par exemple pour mes petits enfants, j'aime qu'ils soient conscients aussi de cette notion là. I: de la notion de quoi ? S: de temps. (P4, 210-218)*

*faire découvrir des choses aux jeunes comme moi j'ai pu le faire dans mon enfance et peut-être pas assez, j'ai pas trop à m'en plaindre, mais alors justement avec un enfant on peut pas voir les choses aussi longuement parce que là il va trouver ça barbant, ma dernière fille elle a 10 ans mais néanmoins elle apprécie des choses qui des fois m'étonnent, y a deux ans pour être précis on est allé voir le musée des Arts et Traditions Populaires et bien j'ai été surpris ça l'intéressait bougrement, les reconstitutions d'intérieurs et elle a pris conscience comment on pouvait vivre dans des fermes bretonnes entre autres. (P21, 109) (...) Quelque part aussi je suis un peu contradictoire parce qu'il y a aussi l'importance de laisser quelque chose, d'un passage sur terre donc, alors la peinture, le théâtre aussi si j'avais pu faire une carrière, alors est ce qu'une certaine notoriété quelque part ça n'aurait pas flatté mon ego aussi bon c'est peut-être pas beau mais c'est pas vraiment un regret, et maintenant la mémoire c'est ce que les gens connaissent de vous, le racontent et ainsi de suite alors peut-être qu'avec la nuit des temps ça existera plus et puis bien souvent on est humble devant tous ces vestiges parce qu'on ne fait bien souvent que des redites que des copies, des gens ont vécu avant nous et si ils n'avaient pas les mêmes moyens que nous aujourd'hui ils ont laissé des traces et on ne sait même plus qui l'a fait....et puis j'ai aussi une continuité avec mes trois enfants. (P21, 197-193)*

### 5.2.1.3 L'angoisse

Cette conscientisation à partir de l'œuvre de sa propre historicité peut aussi laisser surgir une certaine angoisse : l'œuvre résiste au temps, mais le sujet est inscrit dans une irrémédiable finitude.

*tout ce qui touche la mort ça me fait beaucoup peur, ça m'angoisse, et de très jeune j'ai eu ça, ça m'a quitté parfois et c'est vite revenu au cours de ma vie, parfois au moment de dormir j'ai l'angoisse du néant, de l'arrêt total, ça date de longtemps même avant le décès de mon père. (P21, 69, 73)*

*mon ressenti c'est surtout à travers des objets qui ont passé les siècles pour des choses où il y avait ou une dévotion ou une prière ou quelque chose comme ça à travers cet objet, aussi y avait une salle avec des stèles funéraires grecques là aussi c'est des gens qui ont laissé leur nom, leur famille à la postérité, c'est bizarre de voir 2500 ans après qu'on peut... (...) aussi y avait une salle avec des stèles funéraires grecques là aussi c'est des gens qui ont laissé leur nom, leur famille à la postérité, c'est bizarre de voir 2500 ans après qu'on peut... parce que déjà c'était leur famille y en a une qui est traduite complètement y avait le nom prénom de la personne, nom prénom de sa femme et nom et prénom de son enfant avec l'épithète en dessous adieu, voilà cet hommage qui a été rendu à l'époque si tu lis uniquement la traduction tu leur rends hommage toujours à travers ça même si tu les as absolument pas connus rien et c'est ça qui est à la fois drôle et curieux, ça a traversé le temps, c'est un message qui a traversé le temps et qui est toujours intégralement, qui nous parvient toujours intégralement aujourd'hui. (P23, 21-25)*  
*c'est presque pas croyable de voir ces, ces pièces-là qu'on les a encore aujourd'hui, tsé. Pis on réussit à aller chercher ça, pis eh, à les amener, pis à faire exposer ça aux gens, pis de voir « hey, pis ça date de tel nombre d'années », tsé. (P13, 517-525)*

*tristesse parce que c'est des artistes, c'est des gens qui sont probablement parmi les meilleurs de leur époque, pis qui étaient, qui avaient beaucoup de talent, pis eh ça disparaît. Ça disparaît en même temps que leur mort, tsé. Ils laissent leurs œuvres mais eux y disparaissent. C'est le temps qui, qui progresse. Tout le monde disparaît pis eh... (P12, 74) (...) ça nous fait comprendre qu'on est rien. C'est l'inverse, ça nous fait comprendre qu'on est rien, parce que on s'imagine que quand on va mourir, le monde va disparaître, y en aura plus. (P12, 854-858)*

*c'est résister à la finitude, résister à la décomposition, quelque chose qui, pour moi, qu'on retrouve 2000 ans plus tard en condition quasi parfaite là, même si il manque des petits fragments par ci par là, y a ça m'impressionne dans la mesure où il faut être fait fort pour résister pour pas se désagréger pour pas se décomposer, pour pas être anéanti, t'sais, j'ai comme cette idée là, j'ai comme une admiration pour le matériel qui résiste aux intempéries, aux vers (rires), aux minéraux qui résistent à toutes les agressions de l'environnement, je veux dire, nous tu nous mets dans la terre pis après quelques jours ou quelque temps il reste plus grand chose, pis l'objet lui résiste de par son matériel pis ça force mon admiration. (P1, 154)*

Et il y a également l'angoisse liée à ce que nous montrent les œuvres de notre vieillesse, de notre décrépitude et des difformités qui peuvent nous affliger. Notre misère est ici présente.

*autre type d'émotion que j'ai pu retenir qui est là à l'opposé qui est presque une impression désagréable au vu de certaines toutes petites pièces qui sont si je me rappelle bien dans la dernière salle qui sont je crois qualifier de grotesques et moi je crois qu'on va plus loin que les grotesques et je retiens en particulier de toutes petites œuvres représentant de vieilles femmes aux seins complètement affaissés*

*retombant sur un ventre relâché et obèse ou encore plus gênant à voir qui ne déparerait pas dans certaines collections d'hôpitaux par exemple dans ce torse éventré dont deux mains sont entrain d'écarter la cage thoracique. (P7, 17) (...) le simple fait d'être entourée d'œuvres qui sont belles elle sont belles parce qu'elles sont belles par nature mais elles sont belles parce qu'on vient justement de toutes les restaurer et c'est le moyen d'échapper à tout ça, à tout ce qui agresse à l'extérieur du musée au quotidien. (P7, 69)*

#### 5.2.1.4 Le sujet se pose ou s'oppose

La rencontre avec l'œuvre permet au sujet de préciser ce qui l'émeut, le touche en terme artistique: l'art abstrait, la peinture, la simplicité, l'ancienneté, l'utilité de l'œuvre. Et certains sujets expriment aussi leur rejet de l'art moderne et/ou contemporain, qui selon eux est une antithèse de la beauté et rejoint la misère de notre monde.

##### - l'abstrait, l'art moderne et contemporain

*J'ai déjà été en Hollande la maison de Rembrandt bon bah ça tu vois ça c'est des gens qui sont après prendre leur café ou je sais pas trop quoi sur une table pis là tu te dis ces couleurs sont belles, ça ressort sur la toile, t'sais tu vois quelque chose là dedans mais Picasso pis les affaires de même tu regardes t'as un rond un carré un œil ici une main là t'sais c'est pour moi ça me dit rien, je peux pas croire que je détiens la vérité infuse ça va peut-être dire ben des choses mais pour moi c'est...je suis d'accord que ça représente rien, je trouve ça une perte de temps de regarder ça, je suis ben honnête avec toi !*

*(P10, 127)*

*je suis pas du tout contre le moderne mais pour quelque chose de beau parce que Yakusi c'est superbe et les résultats sont magnifique et tout ça, je suis pas contre je veux dire que je ne comprends pas et je veux surtout pas voir, ça m'intéresse absolument pas et que j'espère surtout que ça ne continue pas pour qu'on dise plus tard mais qu'est ce que c'était que cette civilisation complètement décadente, qui n'aimait que les choses laides et cruelles enfin c'est pas possible. (P20, 73) (...) y a des sculpteurs que j'aime beaucoup c'est encore dans la sculpture que je trouve des sensations dans le moderne mais alors toutes ces peintures Bacon je peux pas supporter et ce goût pour le laid là je voyais encore à la télévision hier on transcende une fille qui n'a jamais fait de peinture et on trouve que de faire du dégoulinant de sang sa bouche et tout ça c'est merveille, je comprends pas notre art, je comprends pas notre civilisation et je trouve que vraiment c'est dommage et j'espère que tout ça ça sera vite effacé pour que dans 100 ans on n'est pas ça comme souvenir parce que ce serait vraiment dommage de penser que des êtres de cette époque soient aussi décadents, c'est même pas farfelus, être farfelu ça demande une certaine fantaisie ça peut être sympa être farfelu mais là c'est vraiment du sale, du moche, du laid. (P20, 69)*

- Ce que peuvent être les belles choses

*J'aime les belles choses. Et j'aime, j'aime, je suis très excitée par l'esthétique, bon. Mais pour moi, la beauté c'est comme, je dirais, ça doit être simple. (P17, 170)*

*quelque chose qui est très beau aussi on voyait une femme une tête de femme mais au plus simple, sans les yeux, juste le visage et le nez alors je sais plus tout au début au fond, quand tu reviens dans l'autre sens et puis tu as son visage, tout blanc, lisse, je la voyais en femme parce que la simplicité, la grâce fait ressembler à une femme. (P24, 37)*

*moi j'aime les choses qui sont belles mais en même temps anciennes, ça leur donne une valeur du fait qu'elles sont anciennes parce qu'elles sont rares, et puis en même temps j'aime le rapport avec le beau ancien, puis là on peut pas toucher mais en même temps si on peut toucher ça favorise l'émotion. (P19, 41)*

La rencontre avec l'oeuvre est aussi l'occasion de se caractériser par rapport à l'acte créateur. Il peut y avoir totale indifférence: l'oeuvre est objet et n'existe que par sa fonction. Ou au contraire c'est l'admiration pour celui qui crée, qui est à l'écoute de son âme, et qui transmet, qui nous ouvre son monde et à une autre lecture du monde, et que l'on regrette de ne pas pouvoir imiter ou suivre par manque de talent ou de connaissances. La sensibilité permet au sujet de se laisser envahir par l'oeuvre, qui est vivante et lui parle. C'est de cela que relève le plaisir de la découverte, de la surprise, de la contemplation. Et dans ce moment là, la distance temporelle au sens historique, devient secondaire, le quotidien évoqué n'est pas si loin.

- Indifférence

*c'est comme un désintéressement des détails, tsé. Au début, je lis tout, je regarde telle pièce, telle pièce. Mais là, à chaque fois, ça parle de choses techniques qui moi m'intéressent pas. Tsé, bon là on voit ici, c'est comme quelques siècles plus tard, on a changé la façon de faire la petite ornement, ça, ça m'intéresse pas, donc je suis toujours contente d'aller dans ces expositions-là, mais en même temps, je reste toujours un peu sur ma faim à la fin quand on va pas assez dans le, j'ai besoin de visualiser comment ça se passait, si c'est coupé de ça, ça me, à la longue ça m'ennuie un peu, parce que je trouve ça technique. (P18, 207)*

- Terre à terre : un objet existe d'abord par sa fonction

*Mais tout ce qui est très ancien et abîmé j'ai du mal à les situer et puis on voit pas toujours leur utilité c'est vrai que c'était dans des choses funéraires mais ça devait quand même servir à quelque chose ces amphores pour mettre du vin de l'huile je*

*sais pas c'est pas marqué, y a des coupes qui servaient à boire sans doute, moi je suis très terre à terre, ça ça sert à ça, ça ça sert à ça (rires). (P8, 26)*

- Difficulté à saisir le sens de la distance temporelle versus le quotidien évoqué

*le quotidien, que ces gens là, parce que j'ai de la misère à situer dans l'espace qu'il y ait pu avoir si loin à imaginer ces gens qui vivent, qui vivaient et ça ça concrétise quelque chose si tu veux qui est plus abstrait qui est plus heu... moi c'est abstrait qu'il y ait des gens qui aient pu vivre, je sais pas moi 5 siècles avant Jésus-Christ parce qu'ici la référence c'est Jésus-Christ. (P4, 58)*

*hormis les sarcophages dont j'ai déjà parlé, oui le kouros enfin les kouros ils soulèvent plus d'interrogation que... parce que j'arrive plus à le resituer ni dans le temps ni ce que c'est exactement ni ce qu'il représentait à l'époque, c'était peut-être marqué mais la fonction je l'ai zappée, puisqu'à chaque fois c'était des statues assez grandes on avait l'information aux pieds du sujet et cette information disait « kouros debout dont on a plus la tête ou on a la tête tel drapé tel truc, kouros à cheval où il manque la tête du cheval » mais moi c'est assez trivial mais ce que je me rappelle de cet ensemble de statuette. (P23, 95)*

- La sensibilité est un travers, un leurre

*non mais en général c'est comme ça dans ma vie moi je suis affecté par des forces extérieures, des énergies impersonnelles, des affects au sens spinoziste mais aux sentiments j'accorde pas beaucoup de valeurs mais je peux quand même essayer de faire un effort. (P14, 94-98)*

- Regret du manque de talent et/ou de connaissances et admiration pour ceux qui créent

*je pense je suis toujours impressionnée parce que j'ai pas ces talents là (rires), t'sais, en partant j'ai toujours très mal dessiné, j'ai aucun talent, donc je pense que je suis toujours très impressionnée en général de voir un travail artistique qui a été fait par des mains humaines ou qui est tellement minutieux, t'sais quand c'est du petit détail t'sais, de toutes façons les gros trucs sur une toile ça m'impressionne moins que quelque chose qui est tellement fin, tellement détaillé, j'aimerais ça te donner un exemple, t'sais des travaux hyper minutieux, t'sais.... ça m'impressionne parce que c'est quelque chose que je serai incapable de réaliser. (P1, 127)*

- À l'écoute de son âme

*c'est à ça que je crois profondément sur ce que nous sommes à travers le temps bien entendu si on revient au discours premier mais c'est ce que nous sommes et c'est ce que nous devons être, le restant ça a plus d'importance fait que parce que si nous sommes ça complètement il va se passer autour de nous ce que j'appelle moi des états de grâce et les gens vont vouloir sortir de leur carapace pour enfin créer beaucoup plus je pense que l'artiste en tant que tel je reviens encore ici, je pense c'est ce qu'il touche quand il crée quand il sculpte peu importe le temps*

*quand il peint, je crois qu'il se permet de faire une intrusion dans le temps et il ne le dit pas dans son mental mais il vit avec son âme. (P3, 417)*

- Sensibilité : se laisser envahir par l'oeuvre, l'oeuvre est vivante par les émotions qu'elle véhicule et génère

*Mais ça m'impressionne que déjà, il y a 2 500 ans, que les gens fassent des œuvres d'art comme ça. Pis on peut faire les mêmes, aujourd'hui. Tsé. Donc déjà, y a 2500 ans, on était, y avait des gens qui étaient émotifs, y avait des gens qui aimaient, y avait des gens qui étaient compréhensifs, y avait des gens qui observaient les autres, comme il y a maintenant. Pis pourtant, à l'époque, y avait des guerres, pis y a des guerres encore aujourd'hui. C'est ça qui me touche. (P12, 434)*

*parce que justement y a une attention qui est portée de manière outrancière au présent pur, à la sensation et donc par là même y a un lâché prise je me laisse envahir par des formes par des couleurs tout un tas de choses qui font que ça me retient. (P6, 129)*

- Le plaisir de la découverte, de la surprise, de la contemplation

*alors plusieurs types d'émotions peuvent être retenues dans le parcours que je viens d'effectuer, un réel plaisir à la contemplation esthétique d'une ou deux statuettes provenant de Tanagra donc de femmes voilées, plaisir parce que statuette extrêmement élégantes, raffinées, gracieuses par leurs proportions, très féminines par leurs attitudes, presque précieuses par l'agencement du drapé sur leurs corps, donc ça c'est un plaisir purement esthétique. (P7, 17)*

*il est simplement sensible et moi je trouve ça délicieux, pouvoir contempler des hommes nus sans que ça passe par des catégories contemporaines, je pense que contempler sans culpabilité comme ça, des corps nus comme ça, ça doit plaire aux homos à la recherche de sérénité, de belles choses, de belles fesses (rires), je me raconte ça mais pas que ça. (P9, 41)*

## 5.2.2 L'œuvre d'art ou un autre monde est possible

### 5.2.2.1 Le passage à un autre monde

La rencontre avec l'œuvre d'art est une ouverture notamment à un autre monde. Elle est un seuil qui propose un ailleurs et un autre temps.

*ces paysages invitaient au voyage au repos au calme, ça donnait presque envie de s'imaginer le tableau de façon réelle, je me suis senti plus proche de l'œuvre pour*



*ça ici les objets présentés je pense à certains comme des masques ou des statuettes qui pourraient encore avoir aujourd'hui un objectif de décoration, de décoration aussi bien peut-être dans des églises ou même des copies qui pourraient être vendues...en fait j'abolis un peu le temps on se rend compte quand même qu'aujourd'hui les matériaux utilisés sont plus les mêmes y a beaucoup plus de terres cuites je pensais pas qu'il pouvait y avoir autant de terres cuites, de couleurs dans le souci du détail, je faisais presque un rapprochement avec l'art mexicain ou colombien dans la façon dont la statuette était présentée ou même certains masques. Mais je sais pas à quelle époque ça a pu être fait mais ces civilisations ont peut-être évolué en même temps. (P5, 65)*

*ils sont dans leur présent mais le présent c'est comme si le présent pouvait voyager complètement à travers le temps, le présent il est présent constamment t'sais, moi j'ai. Moi j'étais présent mais pas dans mon temps présentement, quand je voyais des sculptures j'étais présent avec les gens qui l'ont fait je voyageais à travers le temps et j'étais dans leur présent à eux, heu ok. C'est ce que je ressentais je pense que les gens les sculpteurs ont fait ces représentations visuelles et peu importe le talent qui s'est exprimé à travers ça et l'incroyable intelligence de perception et de rendu qui est à travers chacune des sculptures mais il reste que profondément les gens entrent en excitation et passent à travers le temps, ils marquent le temps d'une part mais ils arrêtent le temps d'autre part aussi et tous les autres humains veulent essayer de cibler ça dans le temps en fonction des siècles qu'on a donnés t'sais. (P3, 77-85)*

*je me sentais un peu comme à l'époque où ça avait été fait, parce que l'éclairage était relativement sombre l'endroit où il y avait l'exposition et puis la lumière sur les objets faisait beaucoup d'éclat alors on se trouvait comme dans un lieu entre deux, entre le jour et la nuit et puis c'était propice à la réflexion, les liens avec le soleil, les astres, c'était un état général que je trouvais très très envoûtant. (P19, 154-168)*

### 5.2.2.2 Idéalisations d'un autre monde

Cet autre monde peut être idéalisé pour mieux se déprendre de sa quotidienneté. C'est un monde de spiritualité et d'harmonie. Ces autres sont simples, sont proches de la nature, ils partagent des mythes et vivent entourés de beauté. Et le sujet manifeste un désir de « vivre comme eux » tout en ayant conscience que cela est impossible ou perdu. Et il peut alors survenir une contre-idéalisation de cet autre monde auquel nous ouvrent les œuvres.

#### - Un monde de spiritualité et d'harmonie

*probablement parce qu'elles sont rares c'est un phénomène de rareté, bon c'est des œuvres d'art donc elles sont uniques, même si certaines ont été reproduites l'œuvre, la véritable œuvre est unique donc a une aura, donc une œuvre possède*

*une aura de part son unicité donc on doit penser, les conservateurs de musée et une partie de la population doit penser que l'œuvre est auratique qu'elle dégage quelque chose du matériel qui échappe même au langage peut-être ici je pense par exemple à des formes qui renvoient à certaines compositions mathématiques le nombre d'or qui était utilisé dans la construction architecturale donc ces formes ces harmonies de la forme nous affectent et j'imagine que les conservateurs doivent un peu croire que l'œuvre a une fonction auratique donc elle a une capacité d'agir positivement sur nous donc elle renferme une harmonie peut-être qu'on connaît pas encore aujourd'hui peut-être que le conservateur il garde l'espoir qu'un jour on va pouvoir découvrir une nouvelle loi de l'harmonie et qu'on a besoin de conserver ça pour qu'il y ait peut-être dans 500 ans quelqu'un comme toi ou comme moi qui va arriver dans un musée qui va dire wahouu je pense que j'ai fait un lien entre deux choses qui avait pas été fait avant pis en fait je viens de découvrir une loi de l'harmonie. (P14, 118)*

#### - Un monde d'humilité

*j'avais plutôt une vision d'un culte du corps et des mains, de la représentation idéale de l'homme ou de la femme et j'ai été très intrigué par l'attention qu'ils portaient enfin que les grecs de cette période portaient à la déformation physique, à l'anatomie et au travail médical, recherche sur la médecine puisqu'il était mentionné que c'était aussi dans ce but là qu'on représentait ces personnages et là ça génère des sentiments de rire, de dérision, d'humilité aussi oui il y a beaucoup de choses qui remontent par rapport à ce genre d'objets là ça devient plus humain pour moi parce que justement une attention qui est portée sur l'anormal, des codes de représentation qui sont à l'antithèse de l'idéal. (P6, 53)*

#### - Vivre comme eux pour la simplicité

*le fait de voir tout ça c'est comme me mettre dans cette époque là à cette place là. J'ai trouvé ça vraiment hot, j'aurais aimé ça être là ! J'ai trouvé ça comme un peu, ben t'sais tout avait l'air d'être beau d'être simple, oui t'avais les citoyens, oui t'avais les enfants, oui t'avais les femmes, c'est des affaires ben normales là une civilisation ça reste une civilisation t'sais. y avait les dieux ; c'est sûr que j'ai pas vu la rigidité genre des lois de cette civilisation là, j'ai pas vraiment vu ça. (P2, 193-197) (...)t'sais si il y avait de la musique oui c'était peut-être pour pétrir mais je pense que les gens qui étaient boulangers qui pétrissaient étaient très très bien à faire ça, ils aimaient qu'est ce qui faisaient parce qu'ils faisaient sûrement pas ça juste pour eux autres, pis ils devaient faire ça pour d'autres mondes, pis ils voyaient c'était qui ces autres personnes là, pis y avait quand même l'air de faire ça dehors, t'sais les statuettes on voit pas le paysage mais je les imaginai dehors, et que le boucher est pas loin, t'sais c'est dans ce sens là. (P2, 245)*

- Proximité avec la Nature,

*je crois qu'ils étaient plus sensibles à ça c'était une époque très loin de l'industrialisation mais je crois que l'industrialisation et le développement des grandes villes nous a fait perdre contact avec la nature eux ils étaient beaucoup plus sensibles et ça se voit dans leurs œuvres qui est peuplée de tout un bestiaire et aussi que leurs dieux c'était dans la nature y a toute la question du christianisme, Dieu qui vit sur un nuage qui est détaché du monde pis ensuite on tue Dieu est mort non seulement il a jamais mis les pieds sur terre mais il est mort on l'a tué sans jamais l'avoir vu. Mais les grecs avaient ce mérite là de localiser de situer leurs dieux dans la nature c'est des forces naturelles donc c'est des dieux qui avaient une fonction très précise donc à ce niveau là dans la discontinuité on a perdu contact avec les forces de la nature pis ça on peut s'en rendre compte en visitant une exposition comme ici. (P14, 138-142)*

- Idéal de beauté

*on voyait plutôt des visages, quelques bustes mais des corps assez athlétiques mais non ça m'a pas trop marqué là y avait beaucoup plus de dames élégantes, belles élancées, comme on aurait presque envie de se représenter la Grèce antique. (P5, 93-97)*

- Le partage du savoir traditionnel et des mythes

*moi même je suis déjà allé en Grèce que l'île de Crète, à Cnossos et j'ai eu y avait un labyrinthe en fait qui est là qui existe duquel est surgi le mythe du Minotaure et là j'ai eu un flash y avait pas de questionnement conscient, rationnel, raisonnable, mais c'est comme apparu, ça a surgi à mon esprit, y a comme la réponse à la fonction de la mythologie qui est apparue à ma conscience qui a surgi pis qui me disait le Minotaure qu'a combattu Thésée en quoi il transcende le temps en quoi c'est quoi la valeur intemporel ou extra-temporel du mythe, en fait en fait on a tous un Minotaure à combattre le Minotaure c'est pas seulement l'affaire de Thésée mais c'est mon affaire, c'est ton affaire c'est l'affaire de tout le monde donc une bête qui sommeille en nous qu'il faut combattre donc dans ce sens là c'est universel mais je disais en définitive que ça réfère à l'autre monde puisque on a perdu le sens de la mythologie, de la valeur du mythe on a perdu je dirais une des références c'est-à-dire les références communes sont de moins en moins présentes par exemple à cette époque là ils avaient des mythes qu'ils partageaient. (P14, 62-66)*

- Contre-idéalisation

*dans le fond cette image de l'Antiquité je pense pas que ce soit vrai, j'imaginai beaucoup l'Égypte antique avec les nombreux esclaves, j'ai pas un regard forcément admiratif même si sur le plan de la création artistique, sur le plan de la beauté je pense que c'était vraiment des précurseurs à l'époque mais en tous cas je n'idéalise pas cette société avec les quelques connaissances que je peux avoir. (P5, 132)*

## 5.2.3 L'œuvre d'art : moi et lui/elle

### 5.2.3.1 Identification directe

La rencontre avec l'œuvre peut aussi jouer un effet miroir, déformant ou idéalisant. Le sujet devient le créateur, il évoque la souffrance de la création et cette expérience étonnante et attrayante de la création comme un hors-temps ordinaire. Certains sujets imaginent ou vivent une personnification (« je suis comme...le créateur ») ou une compassion pour l'artiste (« j'essaie de le comprendre »)

#### - La souffrance de la création

*j'ai beaucoup beaucoup d'admiration pour les artistes, j'aime, j'aime, je suis toujours fascinée par les gens qui créent parce que je sens et je vois ça aussi dans leur travail, ce désir de laisser une trace pis t'sais dans les œuvres d'artistes, qui ont consacré leur vie pis la plupart d'entre eux sont jamais devenus riches de leur vivant, je veux dire c'est des sacrifices là, pour certains d'entre eux c'est très souffrant, très difficile pis le désir de laisser une trace est fort et puissant pour lui accorder, pour faire tout ce sacrifice là, pour arriver à ça, t'sais. (P1, 174)*

#### - L'inspiration

*je veux parler aussi de certains vases, d'une jarre de certains ustensiles à destination soit funéraire religieuse ou domestique mais qui m'ont ramené à moi, à une pratique dans un regard que j'ai très contemporain sur la fabrication des objets et sur des sources éventuelles d'inspiration pour la création contemporaine d'objets, de design en fait, j'ai notamment perçu des échos, des références par rapport à des créations contemporaines de vases de designers italiens notamment qui à mon avis se sont complètement inspirés ou pas mais en tous cas moi j'y vois une corrélation avec les objets ici. (P6, 49)*

#### - L'expérience de création : un hors temps ordinaire

*justement une lenteur nécessaire de maturation, de reprise, d'abandon, parfois de retrouvailles d'un travail donc là pour le coup y a un décalage profond avec la notion de vitesse dont je parlais toute à l'heure même si il y a aussi une notion d'urgence à produire, à mettre une empreinte quelque part, c'est complexe la notion esthétique est aussi très bloquante par rapport justement aux codes de représentation, comment représenter, savoir quoi représenter, trouver en soi le sujet, la source et une fois qu'on sait ce qu'on a envie de dire, comment le dire par quels moyens et au delà du sentiment de satisfaction et d'avoir pu le projeter sur*

*une toile, sur un volume, après vient le retour du temps passé historique et esthétique sur la représentation présente et parfois c'est intenable de voir qu'on n'a pu d'autre façon de représenter un sentiment ou une idée des codes de représentation classiques (P6, 133) (...) quand on est dans un processus de création on est pas dans le cérébral on est dans le sensitif, dans l'action. (P6, 145)*  
*I : qu'est ce que vous ressentez lorsque vous peignez ? S : alors là je peux vous dire que le monde peut s'écrouler, je vois plus les heures passées, je rentre dans un domaine mais je suis très brimée parce que je ne suis pas capable de création, mais ça m'est égale...(P20, 121-129)*

*beaucoup de questions me sont venues aussi et ça c'est intéressant entre autre ce qui était là dans chacune de ces œuvres là c'était qu'en quelle part y a un humain qui a bien voulu arrêter le temps, de quelques façons que ce soit, bien entendu si on s'arrête au premier niveau en regardant l'objet fonctionnel on peut en définir qu'il servait à ceci ou à cela mais c'est pas à ce niveau là ça a aucun rapport avec la raison qui m'est venue moi c'était comment l'individu a fait pour arrêter ce temps, pourquoi il a voulu arrêter ce temps là qu'est ce qui faisait en sorte que la sculpture représentait un temps bien précis et surtout l'autre question qui m'est venue c'était sur quel modèle l'individu qui l'a fait s'inspirait et où lui-même plongeait dans le temps pour aller chercher son imagination. Nous créons tous des modèles souvent les sculptures sont faites en fonction de notre passé et non pas nécessairement de la projection du futur hein et la réalisation se fait dans le temps, dans le présent mais lui-même dans un temps qu'il voulait bien arrêter en fonction de l'objet qu'il voulait représenter, la toute la notion de temps vient de très très loin assez que je je c'est très difficile à dire je l'explique difficilement mes mots sont pas toujours évidents mais je vais les trouver, ce que je ressentais profondément c'était jusqu'où descend-on, là on avait arrêté le temps à 3-4-5-600 ans avant Jésus-Christ pis un peu après. (P3, 166-182)*

### **5.2.3.2 Identification indirecte : qui me parle?**

L'œuvre est aussi parfois comprise comme une vie, une histoire. Elle parle au sujet, et se raconte à lui. Elle peut être alors un autre proche de ce qu'est le sujet.

- L'œuvre est une vie

*ce qu'ils appellent le biberon, le nom m'a attiré et bon la forme de l'objet et évidemment ça correspond à un biberon ancien mais disons que ça m'a attiré l'attention, la couleur, ce noir, c'est un noir particulier qu'on retrouve assez régulièrement, comme telle et puis comme le nom qui est donné à l'objet aussi, l'enfance, le biberon, la petitesse de l'objet, sa fragilité, ça m'a ému. (P19, 65-69)*  
*je trouve que ça marque encore plus c'est un objet plus intime faisant encore plus partie de la vie et y a deux choses que j'ai notées que je pensais pas qui existaient, les biberons, les biberons je sais pas si on s'en servait vraiment comme biberon pour les enfants. (P4, 22)*

- L'histoire racontée par l'oeuvre

- Un témoin me parle

*j'ai jamais attiré par ce type d'objet moderne mais les vrais Tanagra si je peux m'exprimer ainsi c'est autre chose donc plus c'est vieux plus ça m'intéresse donc plus c'est ancien, alors la période mycénienne, je trouve que ce qui me donne beaucoup d'émotions c'est de voir d'abord y avait des signatures ça j'ai trouvé ça très intéressant. (P16, 20). peut-être parce que ce qui m'intéresse moi c'est l'écriture alors ça m'intéresse toujours de retrouver ça à l'intérieur d'une œuvre d'art et aussi pour le fait que ça nous retourne vraiment en arrière je trouve ça plein d'émotions quand on sent un peu la patte du sculpteur, parce que c'est des gens, c'est des hommes, c'est des humains qui ont dessiné ça et même dans des temps archaïques et c'est extrêmement intéressant, je pense ce qui touche par exemple quand on voit des choses des hommes préhistoriques c'est la beauté, c'est l'harmonie et la joliesse des dessins mais c'est aussi la trace des mains c'est ça qui me touche beaucoup. (P16, 28)*

*souvent on nous raconte que les gens étaient rustres un peu à cette époque, c'est absolument faux ce que je crois depuis très longtemps, pour faire des objets aussi beaux il faut que ce soit des gens qui soient absolument très raffinés même dans leurs pensées parce qu'il faut avoir de belles pensées pour faire de beaux objets comme ça aussi et puis alors bon le couleur par exemple moi ce que j'aime le plus dans les peintures c'est les fresques quand c'est un peu passé le temps a abîmé les choses on devine ce qui peut rester de beau alors c'est vrai que tous ces objets sont très très beaux, les vases, c'est pas tant la couleur ou le dessin qui me passionne c'est les formes, les formes ont une richesse et même il suffit d'un vase et bien là ça peut partir d'une hauteur ou n'importe quoi et y a une richesse. (P20, 33)*

- Un témoin me raconte

*je me projette dans l'époque parce que moi je les vois comme des personnes présentes et actuelles, évidemment je sais que c'est pas le cas mais je dirai l'attitude des femmes c'est une attitude universelle là c'est pas une attitude disons propre à cette période donc dans ce sens là y a pas de liens, pis peut-être ce qu'il y a d'étonnant en tous cas intellectuellement parlant puisqu'on a toujours l'impression que ce qu'on vit aujourd'hui c'est le summum de tout ce qui se fait de tout ce qu'il y a, c'est que y a pas de différence finalement avec aujourd'hui et c'est dans ce sens là que le temps est aboli. (P19, 29)*

*Elles (les femmes) n'existaient pas. Elles n'existaient pas dans l'histoire. Et c'est vrai dans toute l'histoire de l'humanité que celui qui parle, que ce soit le barde ou le politicien ou le cinéaste ou le poète, il impose sa parole et il parle de ce qui l'intéresse, hein. Alors, le poète va parler de la beauté des femmes. Mais la femme, si elle parlait, elle dirait « moi, j'ai eu 12 accouchements, pis j'ai souffert toute ma vie, pis j'ai... tsé, pis vous me célébrez dans ma beauté, mais ma fécondité, mon humanisme est pas là ». Alors je trouve que l'histoire, moi je suis toujours à, j'adore l'histoire, j'adore l'histoire, mais je me dis toujours « qui me parle? ». (P17, 238)*

- L'œuvre rappelle l'occupation du sujet

*les objets disons que ça se ressemble un peu mais moi vu que je suis une personne technique t'sais qu'ils avaient la technique de faire de la céramique pis heu les détails qu'ils pouvaient déjà produire, t'sais pis des petits détails tu vois sur des pièces là y a des détails qui sont vraiment petits là, des doigts pis toute t'sais sur de l'argile c'est pas facile à travailler pis que ces détails là restent après la cuisson pis toute parce que les pièces même de métal aujourd'hui avec la technique moderne, couler des pièces pis que les détails restent c'est difficile oui parce que la chaleur fait des distorsions pis tout ça, pis y avait des gens qui les faisaient cuire ces pièces là fallait qu'ils subissent l'effet de la chaleur pis y avait déjà la technique pis la technique de produire de mettre plus d'oxygène pour qu'ils sortent des couleurs différentes pis toutes t'sais ils étaient vraiment avancés techniquement, ces gens là. (P10, 63).*

*y a l'aspect technique, j'ai lu aussi leurs méthodes de moulage ça m'intéresse un peu parce que dans mon métier, on devait faire réaliser des moules à la fonderie, leurs techniques oui j'ai regardé ça moi ça m'a toujours assez intéressé ces techniques de moulage déjà de faire la forme principale après de faire fabriquer le moule avec l'argile et surtout la cuisson ce qui m'a énormément interpellé c'est les derniers les vases étrusques dans la dernière salle ces immenses vases en terre cuite c'est dommage qu'ils mettent pas le poids par exemple et même du marbre je suis surpris qu'ils aient taillé des morceaux de marbre très bien, c'est pas forcément des gros vases mais c'est très bien taillé. (P21, 25)*

### 5.3 L'œuvre d'art et la condition humaine

L'œuvre d'art devient un témoin de notre existence, elle est un accroissement de vie. Dans le cadre de cette recherche, c'est la rencontre avec l'homme de l'Antiquité dans son quotidien, dans sa solitude, sa souffrance, sa mort. Ces objets ne doivent pas disparaître car si on les détruit, si on les oublie, c'est l'homme qui disparaît. Par ces objets rencontrés, le sujet peut penser l'homme en-dehors des stéréotypes sociaux et de la sécurisante datation. Si l'on pense l'homme ainsi alors il devient un être pleinement temporel car il aura vécu son essence. Ces œuvres nous rassurent dans le *si loin, si proche*. Finalement elles sont l'assurance de notre pérennité, leur présent est encore le nôtre, mais elles démontrent aussi de toutes nos faiblesses : « pourquoi l'homme parvenu à un degré de connaissance si avancé a-t-il régressé? ». C'est une régression malgré la vitesse d'évolution sans cesse

accrue, une régression dans le sens que l'on accorde à certaines valeurs de vie (simplicité, partage, respect et union avec la nature, partage de mythes...).

Ce qui effraie, à partir de l'oeuvre, c'est ce questionnement sur la régression<sup>63</sup>, possible ou amorcée pour certains, de notre civilisation, sur l'éphémère de notre société, sur la trace que nous laisserons. Cela inquiète notamment les sujets qui perçoivent la création artistique contemporaine comme laide ou misérable. Mais les oeuvres rassurent aussi sur la puissance créatrice et émancipatrice de l'homme, sur sa capacité au beau. L'émotion a toujours été là et la quête d'immortalité aussi. Voilà synthétisée une partie de ce qui émerge de l'expérience du sujet dans une rencontre spécifique. L'oeuvre devient un témoin de son existence, et révèle aussi une certaine fascination pour la survivance, un pied-de-nez à la finitude.

### **5.3.1 L'oeuvre, le témoin de notre existence**

#### **5.3.1.1 La vie de l'autre**

L'oeuvre d'art est un témoignage et un héritage de l'humain. Certains sujets préfèrent, semble-t-il, une oeuvre qui personnifie plus clairement, qui possède une densité humaine très visible. Les émotions sont visibles sur le visage retranscrit de cet autre présent et disparu. Ces émotions visibles sont aussi une façon d'accéder à l'art plus facilement.

La rencontre avec l'oeuvre d'art est vécue comme un témoignage originel. C'est l'homme de l'Antiquité dans sa quotidienneté, sa souffrance, sa solitude, ses fêtes et rituels, sa mort.

---

<sup>63</sup> Régression peut être entendue ici comme reculer mais aussi comme se souvenir, se rappeler, revivre l'origine et en ce sens régresser est la seule manière de nous appuyer sur ce qui est passé.



L'œuvre acquiert son statut et sa valeur dans ce cas-ci bien après sa création. Or, si on détruit ces œuvres et que l'on considère que l'œuvre est aussi un langage, en perdant ce langage alors d'une certaine façon on met en péril l'humain. Il faut donc préserver cela et ne pas réduire l'œuvre à une vulgaire marchandise. Le sens de l'œuvre émerge ici.

L'œuvre est avant tout un témoignage de l'humain. Certains sujets affirment une préférence pour la densité humaine visible (objet qui personnifie).

*En général j'ai un attrait plus pour ces personnages, les petites statuettes d'acteur où c'était vraiment des représentations de comédiens, en tous cas c'est ce qu'on pouvait...des gens qui étaient un peu masqués qui avaient une morphologie différente, les femmes drapées, c'est toujours ceux là qui attirent plus mon œil. I : pourquoi ? S : je pense juste par goût, t'sais des choses qu'on aime et des choses qu'on aime pas, je sais pas, j'ai toujours une préférence pour les visages pour les gens pour ce qui est humain (rises), quelque chose de vivant, t'sais si tu me montres une nature morte versus un portrait je vais toujours aller vers le portrait, que plutôt vers la nature morte, c'est vraiment par goût. (P1, 18-22)  
puis la façon dont s'est présenté ça donne un comment je pourrais dire ça, ça rejoint l'être humain je sais pas quelque part la qualité des objets on voit la peau des gens, des femmes en quelque part je trouve, les couleurs, évidemment c'est pas réaliste comme tel mais y a cet élément de proximité je trouve ça assez particulier comme type de figurines, à quelque part y a une dimension réaliste qui m'amène à beaucoup aimer ça. (P19, 17)*

Les émotions visibles sur l'objet sont perçues comme un accès à sa propre émotion par l'art :

*ça se fait à la limite inconsciente, je vais regarder les visages, je vais regarder les détails, on dirait quand on travaille une statuette d'un visage humain y a un travail d'expression t'sais l'artiste a du t'sais essayer d'exprimer une émotion à travers le visage, donc je vais regarder les détails, j'essaie pas tant de mettre une histoire derrière le visage, la représentation humaine que simplement de déceler une émotion ou de déceler un sentiment, tu sais des fois tu vas voir des visages et pis tu sens la douleur, ou des fois tu sens la sérénité, tu sens l'épanouissement, donc c'est plutôt ça que t'identifies de façon assez spontanée et avec lequel je peux plus ou moins, dépendamment des portraits, des sculptures, ou t'sais y a des choses avec lesquelles je vais m'identifier davantage. (P1, 34)  
beau dans le sens de la dimension vivante des objets, le rapport à...ça réfléchit, ça reflète des personnes c'est comme ça que je les vois et non pas des représentations de personnes dans le sens que on peut penser que ceux qui ont fait ces figurines avaient en tête je sais pas une femme, une personne avec laquelle ils étaient en contact, ça me paraît pas détacher des individus qui l'ont fait. C'est en répercussion avec qui a créé l'objet, c'est-à-dire en voyant l'objet en voyant le rapport que ça donne, l'image que ça projette, j'ai l'impression que y a un rapport avec celui qui a fabriqué l'objet. (P19, 21-25)*

L'œuvre enfin est un témoignage originel, un héritage qui signifie étymologiquement l'image d'une absence, soit celles et ceux qui ne sont plus parmi nous, et d'un don, soit leur présence dans l'être-présent de l'œuvre d'art. L'oeuvre est ici le media de la rencontre avec l'homme de l'Antiquité dans son quotidien, sa souffrance, sa permanence de solitude, sa mort :

*les habitants de cette ville là parce que c'est de là que ça part c't art là, parce qu'après ça ça a été copié dans le Moyen-Orient pis toute le kit là, c'était copié, fait qu'en réalité ça a commencé là c't art là, mais t'sais ils représentaient des choses qu'ils vivaient, pis des choses c'était dans un but c'était comme pour illustrer un peu, t'sais c'est comme aujourd'hui on écrit des livres, eux c'est comme au lieu d'écrire des livres, ils faisaient comme toutes sortes de statues, statuette pour représenter certaines actions de leur vie t'sais. (P2, 69-73)*

*moi ça me renverse et ça me de voir toutes ces choses qui ont traversé le temps, de voir la culture de voir le niveau où ces gens là étaient par rapport à où ce qu'on est aujourd'hui, j'ai un...je suis surtout intéressée moi par cette partie où il y avait les objets de la vie quotidienne...parce qu'en même temps l'objet parle lui même oui c'est une œuvre d'art mais par contre ça reflète une histoire de vie, une histoire d'époque et c'est ça qui m'intéresse, et quelque chose qui m'impressionne je sais pas pourquoi particulièrement ce sont les bijoux. (P4, 18)*

*Ces objets présentent un avantage considérable par rapport aux témoignages sculptés qui nous sont conservés qu'il s'agisse de sculptures de marbre ou de sculpture de bronze ces objets ont un avantage considérable qui est qu'on les a retrouvés en très grande quantité et donc au travers du témoignage qu'ils apportent imaginer et cerner de façon beaucoup plus précise ce qu'a pu être la vie au quotidien des grecs. Ce sont des objets donc porteur de témoignage. (P7, 17)*

*j'ai du mal à les regarder comme des objets même ce qui est utilitaire j'arrive pas trop à regarder, tu vois je dis objet parce qu'on est bien obligé mais pour moi c'est plus des personnes. (P22, 72-76)*

*je me rends compte quand je regarde ce genre d'exposition-là, que je regarde plus les écritures que les pièces. Ça me fait vraiment penser, me transporter dans un autre moment où je vois les, j'essaie d'imaginer comment les gens se comportaient entre eux, c'étaient quoi leur relation, plutôt que, l'objet je le regarde vite, mais je mets comme, je m'écris comme une histoire dans ma tête. (P18, 27)*

*j'ai fait un lien avec un sarcophage puisque apparemment on parle de la mort et tout ça c'était presque tout le temps retrouvé dans des sarcophages alors est ce qu'ils existaient tous ces objets dans la vie quotidienne est ce qu'il y avait des petites statues comme ça partout je ne crois pas c'est pas ce qu'ils avaient sous les yeux comme ça tout le temps ils avaient ça dans le cercueil, je sais pas je me pose la question, mais j'ai bien vu qu'il y avait des objets qui étaient des objets de la vie de tous les jours, y avait des coupes des choses comme ça je pense que ça servait, ça venait des tombes alors je me demande s'il y avait les mêmes en haut. (P8, 74)*  
*En voyant comment vivaient les gens tu peux imaginer comment ils pouvaient vivre ensemble, vivre ensemble, comment vivaient-ils ensembles. Il y a eu les pauvres, les riches est ce que les pauvres étaient méprisés autant qu'on a pu les mépriser après? L'éducation, il y avait plein de projets aussi mais je crois pas qu'ils sont allés au bout. (P8, 110)*

Les oeuvres sont par là même un media de la rencontre avec l'homme dans l'histoire, d'où l'importance de celles-ci, car si on les détruit, si on ignore tout d'elles c'est mettre d'une certaine façon l'homme en danger. Mais il faut aussi faire preuve de prudence face à la marchandisation, qui représente l'autre extrémité de la considération des œuvres, qui ne deviennent alors que produit, que chose-tout-court<sup>64</sup>. L'oeuvre est vie, témoin d'une vie et témoin de l'homme.

*C'est là que ça amène l'histoire. Si tu commences à détruire ça, y en a plus d'histoire, tsé. (P13, 793)*

*parce que d'autres l'ont vue bien avant nous, parce que ça réfère à d'autres cultures parce qu'en même temps le fait de le conserver c'est comme avoir un petit peu du patrimoine mondial de l'humanité. (P19, 45)*

*voilà voir un objet du passé ça nous ramène à qu'est ce que l'on transmet et de la manière dont on le transmet, on l'a vu dans la discussion mais cette histoire de filiation et de transmission, on doit et on peut se poser la question de savoir ce que l'on transmet donc actuellement on est plus dans un système de parler d'écologie et de choses comme ça que de réelles transmission de l'objet maintenant voilà ça peut valoir aussi dans la politique du patrimoine et de sauvegarde du patrimoine. Par exemple Abou-Simbel qui en 68 est déclaré Patrimoine Mondial de l'Unesco, heureusement, heureusement qu'à certains moments des personnes ont tranché et ont tranché dans le bon sens, lorsque j'ai vu ce musée-temple je sais même plus comment le définir je me suis dit heureusement que des personnes m'ont permis aujourd'hui d'avoir cette émotion et d'y accéder, même si ça se désagrège actuellement c'est encore dans un état encore valable et qui permet de se faire une idée de ce que c'était et qu'il y a encore cette transmission possible, cet accès, cette possibilité. (P22, 179)*

Certains sujets ont aussi conscience que l'objet acquiert sa valeur et son statut d'œuvre ou son autonomie souvent bien après sa création.

*parce qu'au départ on accorde trop de valeurs à ces objets là, l'élite intellectuelle accorde naturellement est naturellement portée à survaloriser des choses parce qu'elles sont anciennes ça fait chic d'avoir une statue grecque dans son salon, alors que ces gens là les artistes les artisans qui ont forgé qui ont créé qui ont peint qui ont sculpté, ils étaient complètement détachés ; probablement ils étaient incapables de s'imaginer que ce qu'ils étaient entrain de faire la toile la mosaïque, la potiche, la sculpture allaient être dans un musée un jour donc pour eux c'était comme ça allait dans l'ordre des choses on faisait des potiches, on mettait de la couleur pis oh tiens pourquoi pas on va raconter le mythe du Minotaure donc ils pouvaient pas deviner ce qui allait advenir de leur œuvre ce qui fait que tous les objets à la base tous les objets qu'on a vus malgré le fait que certains ont une*

---

<sup>64</sup> Voir chapitre 2

*valeur spirituelle indéniable, les sarcophages, les choses comme ça y a une valeur d'éternité qui est rattachée à l'expression mais sinon les Tanagra ou les potiches c'est, ça avait aucune valeur même c'était des objets usuels pratiques qui étaient pas mis sur un piédestal que les gens ressentaient pas ce besoin comme on le fait ici. Y a des fonctions spirituelles, religieuses, et y a des fonctions très pratiques, j'imagine que ce que j'appelle des potiches ça a du servir à transporter de l'eau. (P14, 106)*

### 5.3.1.2 Comparaison possible : eux et nous

Les sujets opèrent aussi des comparaisons comme mode de lecture de l'œuvre d'art. De ce processus de lecture et de compréhension naît l'impression du « si loin, si proche ». Nous n'avons rien inventé et cette pérennité, cette inscription dans une filiation de l'humanité rassure. Ils avaient aussi à gérer leur vie quotidienne. Leur présent finalement est encore le nôtre d'une certaine façon. L'image de la femme était idéalisée. Le voile était porté et avait un sens. Ils étaient aussi effrayés, angoissés par l'imperfection, la difformité, la vieillesse.

*je me dis que ce sont des gens comme nous, je trouve qu'il y a pas beaucoup de différence dans la décoration, dans la sculpture, dans les volutes et puis j'ai fait une découverte, j'ai fait une découverte, y a des petits vases en verre dans la dernière salle tout à fait en haut c'est du verre je pense soufflé et bigarré avec les lignes et tout mais j'ai pas lu énormément là, ils sont très jolis et il y a un couturier italien qui s'appelle Missoni et c'est exactement ses tissus et je me suis dit je suis certaine qu'il a vu beaucoup ce que c'était beaucoup de ces choses là en Italie. (P16, 52)*

*je me projette dans l'époque parce que moi je les vois comme des personnes présentes et actuelles, évidemment je sais que c'est pas le cas mais je dirai l'attitude des femmes c'est une attitude universelle là c'est pas une attitude disons propre à cette période donc dans ce sens là y a pas de liens, pis peut-être ce qu'il y a d'étonnant en tous cas intellectuellement parlant puisqu'on a toujours l'impression que ce qu'on vit aujourd'hui c'est le summum de tout ce qui se fait de tout ce qu'il y a, c'est que y a pas de différence finalement avec aujourd'hui et c'est dans ce sens là que le temps est aboli. (P19, 29)*

*Parce que je me disais c'est sûrement les hommes qui ont fait ces moules-là et bon, et c'est une femme très, très paralysée, enveloppée dans les, dans les, dans le fond, je, pis je faisais le lien avec le voile islamique et je me disais « ah oui regarde donc eux aussi sont avec un voile » et puis bon, je sais bien que c'est pas la même chose, la même période, la même religion, pas du tout là, mais je voyais encore*

*une femme en fait pour employer l'expression de Simone de Beauvoir, la femme entravée là, tsé, puis bon. Alors, y a fallu que je fasse comme un détachement de l'objet pour voir, enfin, toute l'histoire qui est derrière et puis la vie, la vie des gens qui nous est présentée, là, avec un petit peu, un petit peu de vie quotidienne, un petit peu. Un petit peu aussi de, et disons, la vision un peu idéalisée de la femme, je la voyais aussi en opposition avec la petite bonne femme là, qui est une courtisane obèse et que je me disais « hey, c'est bien pareil, hein, dans le fond ». Y a mille ans, les femmes âgées étaient pas belles, on les présentait comme des grosses toutounes. (P17, 33). On nous réinterprète, on nous et, et, avec, avec une beauté qui est, je dirais, de spectacle un peu. C'est pas eh, ou on en voit quelques-unes, des femmes qui font du pain, bon, mais c'est pas des femmes dans la vie quotidienne, c'est pas femmes eh eh, bon, malgré que les âges dans certains cas sont très très détaillés, hein, sont vraiment, mais je trouve pas que les expressions, c'est comme hiératique un peu, c'est pas aussi, autant que dans l'Égypte là, où est-ce que c'est comme la même image, là. Mais je trouve que c'est comme, je dirais, c'est variation sur un thème de la féminité fragile, élégante, danseuse... (P17, 49)*

*j'en n'avais jamais vu une statuette représentant une vieille femme, je me dis oui c'est bien de le faire aussi je me dis qu'elles étaient vieilles aussi dans ce temps là, elles vieillissaient aussi c'est bien qu'on le voit. (P8, 38-46). J'aurais aimé être habillée avec une robe plissée mais par contre y en a beaucoup qui ont le voile et ça moi le voile non non, on le remarque peut-être plus maintenant qu'il y a 10 ans, je me dis quand même que cette histoire du voile ça remonte à loin, enfin elles étaient voilée mais à la fois elle étaient très impudiques contrairement à l'Islam maintenant où elles se cachent où il fait cacher leur corps elles étaient très érotiques à la limite, peut-être même le voile était très érotique, des jeux de transparence, je trouve ça magnifique, mais pour moi j'espère que ça a pas la même signification, donc je me suis dit quand même elles aussi elles avaient quand même le voile et j'espère que c'était érotique. (P8, 82)*

*je crois qu'il y a un espèce de boulanger qui est représenté, je crois que la vie quotidienne des femmes il y a une femme qui lave du linge mais ce sont des témoignages extrêmement simples mais qui touchent parce que quelque part les choses n'ont pas beaucoup changé on continue à fabriquer son pain et à laver son linge même si on le fait pas de la même manière et puis c'est quelque chose qui est extrêmement partagé dans le monde de l'Antiquité il n'y a qu'à voir tous les témoignages retrouvés dans les tombes égyptiennes par exemple qui sont de même nature et qui rappellent ce que le défunt a pu faire ou vivre pendant sa vie sur terre donc c'est pour ça que ces objets sont émouvants parce qu'ils permettent je dirai presque d'entrer en communion avec ces gens qui sont de deux mille ans nos aînés. (P7, 45)*

*Avec les moyens qu'ils avaient, pis eh ils ont inventé les premières techniques de figurines avec les moules en deux parties, pis eh... Ils ont quand même tout inventé là. Ça m'a impressionné. (P12, 58)*

Pourtant, certains sujets en voyant cette similitude, cette proximité avec notre rapport au monde et à autrui, semblent ressentir une vive déception, parce que finalement il n'y a pas

eu de progression, au contraire il y a eu régression sur bien des aspects, comme la perte du sens, l'oubli des avancées techniques etc. L'humanité a perdu du temps alors qu'elle était déjà si avancée.

- Déception face à la régression (la Grèce antique versus la Grèce contemporaine) et prise de conscience de la fragilité de la notion de progrès :

*mais qu'est ce qui s'est produit pour qu'un peuple si avancé qui ont été les premiers, j'ai appris ça aujourd'hui là, les premiers disons à produire de la monnaie pour faire l'échange au lieu de faire le troc là comme y avait, j'ai appris qu'ils avaient produit la première monnaie pis toute ça pour faire l'échange commercial, qui ont quasiment développé le commerce moderne avant Jésus-Christ, pis qu'ils ont tombé si loin, ça ça a été mon idée principale. (P10, 31)*

- La vitesse d'évolution (technique) entre civilisations

*le fait de revenir puiser dans des œuvres du passé et de mesurer l'évolution entre ces œuvres et la production actuelle me permet d'établir justement une relativité de cette vitesse. Et je peux aller plus loin, quand on regarde l'évolution artistique, les codes de représentation on s'aperçoit qu'en fait à l'heure actuelle y a une conception de l'art entre guillemets de l'évolution des codes de représentation très hétérogènes entre une avant-garde, une transavant-garde puisqu'on parle de ça et une façon de peindre identique à celle du XVIIIe siècle et c'est vrai que les codes de représentation pour la société de manière générale n'est pas forcément en avance, après s'inspirer d'une coré au niveau formel pour retranscrire une image moderne, contemporaine du corps ne sera pas simplement une relation avec l'époque mais sera effectivement une œuvre replacée dans un contexte aujourd'hui différent pour des raisons différentes et l'histoire pour moi c'est le recul, la distance nécessaire pour avancer, pour pouvoir avancer, sans ça rien n'est possible. (P6, 109)*

- La perte du sens (régression, simplicité, nature, partage et mythes, valeurs)

*ça a surgi à mon esprit, y a comme la réponse à la fonction de la mythologie qui est apparue à ma conscience qui a surgi pis qui me disait le Minotaure qu'a combattu Thésée en quoi il transcende le temps en quoi c'est quoi la valeur intemporel ou extra-temporel du mythe, en fait en fait on a tous un Minotaure à combattre le Minotaure c'est pas seulement l'affaire de Thésée mais c'est mon affaire, c'est ton affaire c'est l'affaire de tout le monde donc une bête qui sommeille en nous qu'il faut combattre donc dans ce sens là c'est universel mais je disais en définitive que ça réfère à l'autre monde puisque on a perdu le sens de la mythologie, de la valeur du mythe on a perdu je dirais une des références c'est-à-dire les références communes sont de moins en moins présentes par exemple à cette époque là ils avaient des mythes qu'ils partageaient. À l'époque de la Grèce Antique on parle de l'Antiquité donc ils avaient un ensemble d'histoires qu'ils se racontaient par voie orale pis c'était un savoir partagé par tous peut-être pas les*

*esclaves faudrait mettre un bémol sur ce que je viens de dire y a des gens qui étaient exclus du savoir du grand savoir mythologique mais on va supposer pour les fins de l'expérience ici que c'est un savoir partagé (rires) par tous donc qu'est ce que je voulais dire donc on a perdu aujourd'hui ces références là, le sens nécessaire de ce savoir partagé. (P14, 58-70)*

*en voyant comment vivaient les gens tu peux imaginer comment ils pouvaient vivre ensemble, vivre ensemble, comment vivaient-ils ensembles. Il y a eu les pauvres, les riches est ce que les pauvres étaient méprisés autant qu'on a pu les mépriser après? L'éducation, il y avait plein de projets aussi mais je crois pas qu'ils sont allés au bout. L'Antiquité je me dis quand même comment il y a pu y avoir une telle civilisation et qui a disparu. (P8, 110)*

#### - L'oubli du passé serait nécessaire

*il faut oublier le passé parce que le passé nous empêche de vivre pleinement le présent. Je respecte quand même les autres conceptions du temps tous les esprits historiques je respecte beaucoup mais je crois que ultimement celle qui peut servir non seulement le plus ma personne au point de vue individuel mais aussi l'humanité ou plutôt la nature ce serait l'oubli du passé c'est la fin de la conscience historique. (P14, 166)*

#### - Leur présent est encore le nôtre

*Plus on recule dans le temps plus je trouve ça émouvant parce que les premiers hommes de l'époque archaïques, de l'Égypte y en avait pas beaucoup là, je pense y en n'avait pas, de la Grèce et tout je trouve ça extrêmement émouvant, impressionnant aussi, ça nous fait revivre un peu, ça nous renvoie à cette époque et on voit que des gens avaient quand même une créativité et recherchaient autre chose que la vie la simple vie se nourrir, se loger, qu'il y avait une recherche de la beauté, une recherche créative, maladroite ou pas et c'est ça qui est émouvant je trouve. (P16, 44)*

*Mais c'est très beau, les objets sont très beaux. Puis c'est, moi je trouve ça absolument fascinant de voir que on est à 3 000 ans là du début de l'ère dont on nous présente, là, puis que, au fond je me disais « ben, ç'a pas changé ». (P17, 53)*

### 5.3.1.3 La puissance créatrice de l'humain

L'œuvre d'art témoigne aussi de la richesse de la créativité. Et cela touche d'autant plus que les moyens (techniques notamment) étaient plus limités qu'aujourd'hui. L'émotion était déjà là, déjà source de création, de beauté, un moyen d'expression qui demeure encore,

puisque nous avons des difficultés à représenter différemment ou avec plus originalité une émotion, et bien souvent on ne fait que s'inspirer, copier.

*pour moi l'Antiquité c'est déjà les origines de notre humanité, les origines de la culture de l'humanité en fait, bon la préhistoire tout ça s'est construit petit à petit, mais pour moi c'est vraiment les premiers signes d'une sophistication, d'une culture sociale de groupes et une organisation politique des hommes entre eux et donc de la représentation du pouvoir pour moi c'est vraiment les premières formes élaborées de société. (P6, 69-73)*

*c'est tellement touchant de voir qu'il y ait des objets qui sont restés beaux et qui ont passé tant d'années voilà alors on les retrouve intacts tels que les gens les ont faits tels que l'artiste, on peut se douter aussi comme les gens étaient artistes à cette époque là et combien ils avaient de finesse. (...) Souvent on nous raconte que les gens étaient rustres un peu à cette époque, c'est absolument faux ce que je crois depuis très longtemps, pour faire des objets aussi beaux il faut que ce soit des gens qui soient absolument très raffinés même dans leurs pensées parce qu'il faut avoir de belles pensées pour faire de beaux objets comme ça.(...) On se rend compte qu'à travers toutes les époques et à travers le monde entier un vase peut avoir des formes tout à fait différentes et on se rend compte finalement que l'homme peut être très riche dans ses recherches manuelles parce que ça peut être que manuels aussi puisque c'est de la terre travaillée du modelage et tout ça et on se rend compte combien l'homme est aussi riche dans son manuel que dans son cerveau, dans son intellectuel alors bah voilà, les formes.(P20, 33)*

*on est un peuple soi-disant à une époque plus instruit que ce qui était avant on accepte plus de connaissances scientifiques on a l'impression qu'on est plus intelligent ou qu'on sait plus de choses que les gens qui nous ont précédé à certains égards sans doute que oui mais à certains égards sans doute que non pis de loin là j'imagine qu'il y a beaucoup de choses qui se sont perdus que ces gens là savaient qu'on saura jamais pis entre autres quand on regarde il faisait que des choses qu'on utilise encore pis on a beau inventé n'importe quelle couleur je veux dire c'est pas inventé ça on voit que ces couleurs là existaient avant que ces formes existaient bon on les présente différemment mais c'est ça c'est en fait l'objet de l'art de prendre des formes pis de les présenter différemment donc même si le dessin est différent c'est rien de nouveau qu'on fait maintenant on a toujours vu ça quelque part avant tout était là en fait, les éléments étaient là, les éléments ils sont tous là c'est juste des fois de les mettre différemment ensemble..... mais l'essentiel est le même. (P11, 49)*

*ébloui par justement la précision pourtant des fois de même époque enfin y a autant de temps avant Jésus-Christ, y a certaines petites statuettes sont très précises, sont très fines, d'autres sont plus grossières alors c'est un peu comme aujourd'hui y a des gens qui sculptent ou qui travaillent mieux que d'autres ou peut-être que pour beaucoup elles ont été abîmées. (P21, 21)*

Les sujets sont fascinés par cette puissance créatrice et l'envient même. L'artiste a un rapport au temps très différent selon eux. La notion de vitesse dans la création est toute autre par exemple. Il faut, pour créer, être présent à soi, méditer sur le monde, être hors du



temps ou arrêter le temps, ou encore le temps ordinaire, quotidien, n'existe pas dans l'acte créateur. Et puis cette création est une trace visible qui perdurera, elle illustre cette quête d'immortalité qui est un désir partagé par la plupart d'entre nous.

#### - Être hors du temps ordinaire

*le temps de la création cet espace-temps n'existe pas. Elle est hors du temps voilà elle est hors du temps et ça c'est très important, et ça c'est très très important et je pense que à travers l'expression des sculpteurs parce qu'on parle beaucoup de sculptures dans ce cas là, à travers l'expression de ces sculpteurs ou les graveurs et tout ça là y a les bas-reliefs y a tout ça et à travers ça chacune des personnes est plongée dans un univers particulier et de cet univers là le temps s'arrête. Ce qui m'intrigue et c'est une grande question que je me suis posée toute à l'heure c'était et j'en reviens un petit peu encore là, c'était quand l'artiste a fait cette représentation, cette sculpture ce bas-relief. (P3, 110-124)*

#### - Le temps n'existe pas

*les gens veulent bien marquer un temps précis là-dessus mais au-delà de ça faudrait des styles, au-delà du style visuel parce qu'on sent les époques par rapport à la pièce mais on sent que l'humain est lui-même que l'intelligence elle est extraordinaire, elle est innée et c'est ça qui m'intéresse moi c'est elle vient de où cette intelligence là, ok, et ça passe à travers le temps, et c'est ça qui m'intrigue et c'est ça qui me parlait t'sais, aujourd'hui on fait la même chose on fait les mêmes sculptures on referait la même chose et y a un fil conducteur, le temps n'existe pas et c'est très compressé à ce niveau là. (P3, 45)*

#### - Être présent à soi, en méditation

*Pour moi, l'art c'est un plus. C'est ce qui rejoint l'émotion, c'est ce qui rejoint les sentiments d'une personne. Parce que ces gens-là, ce qu'ils ont fait ici, quand ils ont créé leurs œuvres, ils avaient sûrement un état d'esprit, un état émotif qui correspondaient à leur œuvre. Comme les peintres aujourd'hui. C'est ça que je veux dire. (P12, 150)*

*une peinture là je vais la regarder pis je vas me dire, lui il a pris son pinceau pis regarde là bah ça c'est une marque juste pour Van Gogh, n'importe qui a faite c'est lui qui l'a faite c'est ça qui me ...l'objet en soi...le talent oui, mais comment il l'a créé ça, c'est toujours ça...un talent je pense que c'est quelque chose que t'as sans l'avoir demandé, qui heu qui va se perfectionner mais pas tant que ça, pas tant que ça, c'est des...on peut apprendre à quelqu'un à dessiner mais tu seras jamais capable de lui montrer à mettre son âme dedans par exemple. (P4, 434)*

*la notion esthétique est aussi très bloquante par rapport justement aux codes de représentation, comment représenter, savoir quoi représenter, trouver en soi le sujet, la source et une fois qu'on sait ce qu'on a envie de dire, comment le dire par quels moyens et au delà du sentiment de satisfaction et d'avoir pu le projeter sur une toile, sur un volume, après vient le retour du temps passé historique et*

*esthétique sur la représentation présente et parfois c'est intenable de voir qu'on n'a pu d'autre façon de représenter un sentiment ou une idée des codes de représentation classiques. (P6, 133)*

*c'est à ça que je crois profondément sur ce que nous sommes à travers le temps bien entendu si on revient au discours premier mais c'est ce que nous sommes et c'est ce que nous devons être, le restant ça a plus d'importance fait que parce que si nous sommes ça complètement il va se passer autour de nous ce que j'appelle moi des états de grâce et les gens vont vouloir sortir de leur carapace pour enfin créer beaucoup plus je pense que l'artiste en tant que tel je reviens encore ici, je pense c'est ce qu'il touche quand il crée quand il sculpte peu importe le temps quand il peint, je crois qu'il se permet de faire une intrusion dans le temps et il ne le dit pas dans son mental mais il vit avec son âme. (P3, 417)*

#### - Quête d'immortalité dans la trace : désir de tout humain

*je suis toujours fascinée par les gens qui créent parce que je sens et je vois ça aussi dans leur travail, ce désir de laisser une trace pis t'sais dans les œuvres d'artistes, qui ont consacré leur vie pis la plupart d'entre eux sont jamais devenus riches de leur vivant, je veux dire c'est des sacrifices là, pour certains d'entre eux c'est très souffrant, très difficile pis le désir de laisser une trace est fort et puissant pour lui accorder, pour faire tout ce sacrifice là, pour arriver à ça, t'sais. (P1, 174)*

*j'aime bien cette idée de laisser une trace parce qu'effectivement les traces me touchent, les traces des autres me touchent et puis je crois que c'est aussi une façon de rentrer dans sa vie de se représenter soi-même comme si on n'était pas sûr de vraiment exister c'est un acte qui a à faire et à voir avec la philosophie du temps et le temps tout court, son temps, c'est une angoisse de la disparition. (P6, 137-141)*

### 5.3.2 Fascination pour la survivance face à la résistance de l'œuvre d'art

#### 5.3.2.1 Résister à la finitude

L'œuvre d'art survit alors que l'humain devient poussière et que notre système de vie est éphémère. Il y a donc une expression forte de ce désir d'immortalité d'autant plus face à la brièveté de notre existence par rapport à celle de l'œuvre. Se peut-il aussi que l'œuvre témoigne d'un certain hors-temps auquel l'homme-créateur accède par elle, en s'éloignant par exemple des stéréotypes sociaux?

-L'oeuvre survit, l'humain s'efface, la société est éphémère. Un désir d'immortalité versus la brièveté de notre existence se révèle.

*c'est résister à la finitude, résister à la décomposition, quelque chose qui, pour moi, qu'on retrouve 2000 ans plus tard en condition quasi parfaite là, même si il manque des petits fragments par ci par là, y a ça m'impressionne dans la mesure où il faut être fait fort pour résister pour pas se désagréger pour pas se décomposer, pour pas être anéanti, t'sais, j'ai comme cette idée là, j'ai comme une admiration pour le matériel qui résiste aux intempéries, aux vers (rires), aux minéraux qui résistent à toutes les agressions de l'environnement, je veux dire, nous tu nous mets dans la terre pis après quelques jours ou quelque temps il reste plus grand chose, pis l'objet lui résiste de par son matériel pis ça force mon admiration. (P1, 154)*

*Ben, y ont, je lisais sur un encart qu'il y avait eh... attends un peu qu'est-ce qu'il disait, qu'y avait trouvé des, des poteries, des figurines dans un tombeau. Y ont pas trouvé le squelette. Le squelette n'avait pas traversé les âges. Mais, les figurines avaient traversé les âges. Comprends-tu? C'est que nous, on revire en poussière assez rapidement, mais juste une boule d'argile à traverser l'âge, tsé., ça démontre à quel point on est éphémère. (P12, 250-262)*

*Et ça nous rassure parce qu'elles sont toujours là, c'est pour ça que l'original a du sens malgré tout, parce que je sais que les américains vont vouloir reconstituer des bâtiments etc. et quand même ce qui me rassure même si ils ont souffert du temps etc. c'est qu'ils sont toujours là quand même et je pense que là c'est assez magique dans l'objet même si il est hors de son contexte mais quand il est dans son contexte alors on peut carrément s'imaginer à la place de ces gens et du coup l'émotion est plus forte et surtout que là on peut pas toucher c'est quand même très contraignant comme relation, la relation qu'on peut avoir avec l'œuvre elle est très...on n'est de passage on n'a pas le droit de prendre son transat, si tu fais des croquis tu peux un peu t'asseoir et les regarder mais sinon t'es un peu de passage devant elle et je pense qu'il y a ce côté-là rassurant, ben c'est fascinant la pierre le marbre toutes ces choses qui se conservent. (P22, 174)*

*j'imagine que ça a un lien avec le désir de perdurer t'sais en tant qu'être humain on sait qu'on a une date de....(rires) I : de fin? S : oui ! et euh je pense que dans toute l'humanité y a toujours eu ce désir d'immortalité, ou en tous cas, je sais que quand t'as des enfants c'est que tu veux laisser ton nom, tu veux laisser ta trace, t'sais d'être encore là quand tu seras plus là, peut-être qu'on fait une association genre des objets qui ont traversé le temps comme ça qu'on est encore capable d'admirer. (P1, 46-50)*

-L'homme est hors du temps, une intelligence supérieure

*au-delà de toutes les théories qui ont sorti sur l'homme descend du singe, regarde ça a aucun rapport c'est tout à fait gratuit ces affirmations là même si les scientifiques veulent baser sur des recherches autour de ça je crois qu'on est beaucoup plus grand que ça, je crois qu'on est beaucoup plus grands que ça, je crois qu'on est beaucoup plus profonds que ça et le temps n'existe pas, les sculptures qu'on voit sont complètement extraordinaires à tous les niveaux et elles représentent un arrêt dans le temps humain et je pense qu'on vient d'ailleurs et je pense qu'on vient beaucoup plus loin que ça, c'est ce que je ressens à travers*

*l'exposition (P3, 57). Je reviens au discours que j'ai fait toute à l'heure les gens passaient dans une dimension autre du temps et ça je trouve ça extraordinaire et je dis même que ça n'était même pas du talent c'est beaucoup plus que ça c'est la dimension de l'âme c'est la dimension de la grandeur de ce que nous sommes en dehors des stéréotypes de sociétés dans lequel on vient bien nous incorporer ok, au-delà de ça l'humain et là l'humain se transforme en intelligence supérieure pis regarde là j'amène l'humain à l'âme aussi alors à un moment donné il sort de ce qu'il est, il sort de sa connaissance il sort de l'acquis, il sort des universités aussi, il sort de nos sociétés et il flotte au-dessus de tout ça pour exprimer la grandeur de ce qu'il est à travers les œuvres qui aujourd'hui témoignent d'un temps d'arrêt dans le temps bien entendu qu'on vient bien dater parce que ça nous prend ça pour nous sécuriser. (P3, 194)*

### 5.3.2.2 La trace

L'œuvre est donc un témoignage de la capacité de l'homme à défier le temps. D'autant plus que l'œuvre est toujours créée en fonction d'un passé, elle évoque donc un temps encore plus lointain que celui que nous croyons qu'elle représente. Si cela a été possible pour eux, le sera-t-il encore pour nous? Si une telle civilisation a décliné, disparu, en sera-t-il de même pour nous ? Quelle trace notre société pourra-t-elle laisser? Pourrions-nous continuer à transmettre un héritage qui nous symbolise, nous fait entrer dans une éternité, même relative? Comment transmettrons-nous, par quel media? Est-ce que notre art, nos créations se rendront aussi loin que les leurs? Il transparait dans les récits sur cette rencontre avec l'œuvre d'art, cette inquiétude face à la fin, à la mort de l'homme à la lumière de ce que nous pensons être devenus, de ce que nous percevons de notre évolution au sein de l'histoire de l'humanité. Mais la rencontre avec l'œuvre donne aussi un espoir.

#### - Le sujet s'inscrit dans la filiation, l'héritage humain

*Ça m'a permis de penser à quelque chose qui va en contradiction avec ce que j'ai dit avant, mais justement peut-être dans ce rapport parce que j'ai pas parler d'origine mais je pense que même si j'ai l'air de nier un peu l'histoire je pense que dans ce rapport un peu affectif à l'Antiquité et aux hommes y a cette idée que je viens aussi de là mais pas forcément que je viens de là enfin comment dire, c'est un héritage puisqu'on vient de là physiologiquement et on vient de là intellectuellement parce que c'est ce que plus tard la culture française a repris donc malgré tout et quand je fais mon travail artistique aussi je travaille beaucoup sur la filiation, mon premier spectacle c'était sur ma grand-mère, mon grand-père même si c'était complètement détourné pas du tout autobiographique mais*

*malgré tout ils étaient visibles en portrait donc c'est pas du tout non plus ma notion du temps c'est pas du tout l'idée, c'est l'idée de s'inventer soi même mais aussi de savoir d'où l'on vient et que l'on ne vient pas de rien aussi bien personnellement qu'intellectuellement je pense que si eux ils n'avaient pas fait ça nous on ne serait pas ce qu'on est. (P22, 165)*

*je trouve ça vraiment extraordinaire et je trouve qu'on répète beaucoup du point de vue, mais je connais pas l'Antiquité asiatique, ça je connais pas beaucoup, mais en tous cas à partir de la Grèce, à partir de l'Egypte si vous voulez, la Syrie, je trouve que c'est vraiment une période extraordinaire, parce que c'était l'éveil, de l'homme, de l'intelligence, de la créativité, de la démocratie aussi pour l'époque, du théâtre, de la littérature, c'est un foisonnement, pour mon enseignement je retrouve des fois des textes de Platon qui sont tellement ou qu'il reprend de Socrate qui sont tellement actuels c'est incroyable, j'en ai lu un sur il écrit à un jeune homme et j'ai posé la question quand ça a été écrit et personne n'a jamais trouvé alors j'aime ça. (P16, 128-136)*

*pour moi l'Antiquité c'est déjà les origines de notre humanité, les origines de la culture de l'humanité en fait, bon la préhistoire tout ça s'est construit petit à petit, mais pour moi c'est vraiment les premiers signes d'une sophistication, d'une culture sociale de groupes et une organisation politique des hommes entre eux et donc de la représentation du pouvoir pour moi c'est vraiment les premières formes élaborées de société. (P6, 69-73)*

#### -Les correspondances de la création artistique

*j'aime bien faire des correspondances, faire des rapprochements, l'art africain ça me fascine de voir un objet qui a des milliers d'années et qui me rappelle une forme que j'ai vue la semaine dernière dans une expo d'art contemporain, où dont je sens que moi il pourrait m'aider à inventer quelque chose à partir de ça, ça me touche c'est un peu ce que j'essayais de dire toute à l'heure, en même temps je cherche des raccourcis. (P22, 140-141).*

#### -Média : le transfert des connaissances

*ce que je trouve intéressant je pense toujours aux gens qui ont été les intermédiaires entre le moment où ça a été fait et le moment où on les voit maintenant ceux qui ont trouvé les objets ceux qui les ont nettoyés, travaillés ceux qui ont travaillé à recréer l'histoire pour les situer dans le temps ces objets là pis de voir exactement d'où ça vient juste à partir de ça on pourrait pas savoir on connaît pas on pourrait pas savoir pis les gens qui ont travaillé ensuite à ce que ce soit exposé parce que ça aurait pu être découvert pis rester en quelque part sur des tablettes donc à chaque fois que je vois ça je sens le travail de tout ce monde là je sais pas si je suis claire, c'est comme si y a beaucoup de monde là-dedans, cette chaîne de personnes qui sont passées sur ces objets là pour qu'ils puissent m'être présentés à un moment précis à moi mais tous ces gens là qui ont passé avant pis je me rends compte qu'il y a beaucoup de monde sur une très longue période avec des compétences très très spécifiques. (P11, 21)*

*ce qui me vient à l'esprit c'est que actuellement on ne transmet plus de la même manière qu'à l'époque et que d'une certaine manière c'est une transmission aussi bien du savoir que de la sculpture que de l'art etc. bon là c'est juste la*

*transmission d'un message qu'il y avait ces trois personnes avec ces trois noms trois prénoms et voilà c'est resté à travers le temps parce que l'histoire qu'est ce que l'on en a actuellement bon l'histoire politique, l'histoire des monarchies ou des républiques mais voilà ce qui est émouvant c'est que c'est une histoire individuelle enfin l'histoire d'une famille pas forcément à la postérité qui est totalement inconnue on ne connaît même pas leur métier, ni rien mais voilà y a une bribe de message qui nous reste, on a eu une connaissance de leur existence grâce à cet objet là. (P23, 29-33)*

### **-Inquiétude face à la fin de notre civilisation**

*à chaque fois que je vais dire qu'est ce que nous donc le point Z au moment où moi je regarde, qu'est ce que nous on va laisser dans 2000 ans est ce qu'il va rester quelque chose comme ça pis à chaque fois je suis toujours un peu comme pas triste mais c'est toujours qu'est ce que nous on va bien pouvoir laisser dans 2000 ans est ce que...je sais pas j'ai l'impression que ce que nous ont fait c'est d'un autre ordre pis ça va pas nécessairement avoir ce cachet là ou je sais pas, on fait tout à l'ordinateur on fait tout industriellement y a pas de...je sais pas peut-être que je connais moins les artisans maintenant j'ai pas d'artistes dans mon entourage peut-être qu'eux ils font ce genre de pièces mais est ce que les matériaux utilisés maintenant c'est étonnant de voir qu'il y a encore de la couleur sur certains objets, la couleur qu'on utilise maintenant je suis pas sûre que ça va être encore là dans 2000 ans, je pense toujours à ça si nous on pourra laisser la même chose. (P11, 29)*

*je suis pas du tout contre le moderne mais pour quelque chose de beau parce que Yakusi c'est superbe et les résultats sont magnifique et tout ça, je suis pas contre je veux dire que je ne comprends pas et je veux surtout pas voir, ça m'intéresse absolument pas et que j'espère surtout que ça ne continue pas pour qu'on dise plus tard mais qu'est ce que c'était que cette civilisation complètement décadente, qui n'aimait que les choses laides et cruelles enfin c'est pas possible ça, parce que quand même y a des choses qui sont bien dans notre civilisation et des gens qui sont bien, y a des quantités de gens qui sont très bien donc il faudrait pas laisser ça quoi, et y a des peintres qui ont des connaissances (...), mais on va pas rentrer dans le super moderne comme toutes ces expositions de sculptures avec des trucs qui se baladent des machins des trucs rouge vert et je me dis c'est pas possible c'est pas possible c'est l'horreur des trucs pareils comment peut on faire des trucs pareils pis alors vraiment prendre les gens pour des imbéciles enfin c'est pas possible qu'on trouve ça beau ou alors je n'ai pas la clé mais quand même c'est pas possible. (P20, 73)*

*l'Antiquité je me dis quand même comment il y a pu y avoir une telle civilisation et qui a disparu après et moi ça m'inquiète beaucoup parce qu'on prend le même chemin et j'ai bien peur que comme civilisation on disparaisse comme celles-ci ont disparu aussi. (P8, 134)*

### **-Un espoir pour la suite**

*ce que je veux dire c'est que les oeuvres originales sont nécessairement distinctes et différentes de celles qui ont été créées par le passé et donc l'une des utilités je*

*disais qu'il y en avait deux, c'est probablement de relativiser notre propre processus de création et notre manière d'être au monde donc en sachant que ce qu'on fait maintenant lorsqu'on est original c'est nécessairement différent de ce qui a été fait parce que il y a une évolution même ici on a vu qu'il y avait des transformations, les sujets sont pas les mêmes dans le temps dans l'espace donc c'est la première utilité, deuxième utilité c'est comme je disais toute à l'heure et c'est celle en laquelle je crois le plus c'est que ça nous dit qu'un autre monde est possible, un autre monde est possible. (P14, 50)*

## De l'objet de musée à l'œuvre d'art au musée

L'objet devient œuvre parce qu'il est le temps devant nous et en nous, et qu'il est par les émotions dévoilées, par la rencontre. Mais il ne faut pas simplement effleurer du bout du regard l'œuvre d'art. Elle ne se révèle comme telle que par le temps que nous lui consacrons pour mieux nous révéler à nous-même. L'œuvre d'art est attractive, elle étonne, elle est métaphore<sup>65</sup>. Elle est une ouverture vers un ailleurs, un autre monde qui paradoxalement en nous éloignant ne fait que nous rapprocher un peu plus de notre être-au-monde<sup>66</sup>.

L'œuvre a une aura entre autre parce qu'elle possède cette capacité d'agir positivement sur nous en nous rendant à nous même dans notre être historique d'abord, et par les émotions, lesquelles furent largement dans le cadre de ses expositions suscitées par la relation d'être-au-temps. Les sujets décrivent avec franchise leur rencontre avec les œuvres visibles et tout cet invisible qui loin de leur échapper, leur appartient en propre, puisque l'invisible de l'œuvre transparait dans celui ou celle qui la reçoit et la regarde. L'œuvre est à garder, à choyer tel un être cher et disparu dont on veut à tous prix conserver la mémoire, sinon, ce sera, pour nous, mourir un peu plus. Or qu'est ce qui nous effraie plus que notre mort et la fin de notre monde ?

L'œuvre nous fait aussi voir la puissance créatrice de l'homme, sa possibilité de survivre à travers le temps et l'oubli, nos principaux ennemis. Elle nous dérange aussi par ce qu'elle peut représenter, telles la mort, la décrépitude auquel aucun de nous n'échappera. Elle est donc à la fois source d'angoisse et d'apaisement. Et le passé devient ici prologue à la compréhension de notre existence intime et au sein de l'humaine condition.

---

<sup>65</sup> Au sens étymologique de transport vers quelque chose, vers l'ailleurs, l'étranger, l'inconnu, vers soi.



Mais l'œuvre n'est dès lors pas seulement passé, et c'est là tout le paradoxe que révèle ces récits, elle est aussi et peut-être même avant tout contemporaine de sa réception. Elle accomplit son destin dans la représentation pour le spectateur, le musée la rendant ainsi belle et bien vivante:

En tous cas, l'être de l'œuvre d'art comporte la « contemporanéité ». C'est elle qui constitue l'essence de la « présence à ». (...) La contemporanéité veut dire ici qu'une chose unique qui se présente à nous, si lointaine qu'en soit l'origine, acquiert pleine présence dans sa représentation. La contemporanéité signifie donc non pas une manière d'être donnée à la conscience mais, pour celle-ci, une tâche et une réalisation qui en sont exigées. Elle consiste à se tenir près de la chose de façon telle que celle-ci devienne « contemporaine », c'est-à-dire que toute médiation soit « sursumée » (*aufgehoben*) en présence totale. (Gadamer, 1996: 145)

L'œuvre est ainsi la possibilité d'une rencontre entre deux mondes, entre deux êtres et entre notre nature raisonnée, historique et façonnée, et notre nature immédiate (Legros, 1990) représentée par nos émotions<sup>67</sup>. Elle arrache son spectateur à tout en lui rendant en même temps la totalité de son être (Gadamer, 1996: 146).

Il ne faut cependant pas oublier le contexte de présentation et de présence de l'œuvre qui est intrinsèquement lié à la rencontre. Les récits montrent très bien l'importance de ce lien entre le musée et les œuvres. Il nous faut maintenant discuter autour du sens de cette rencontre.

---

<sup>66</sup> Être-au-monde est le nom même de la transcendance propre au Dasein, qui n'est auprès des choses, d'autrui et de lui-même qu'en se tenant déjà au-delà, soutenant le monde comme ouverture (Dubois, 2000: 358).

<sup>67</sup> La nature immédiate de l'homme est désir, plaisir, passion, inclination sensible. (Legros, 1990: 31)

## Chapitre 6. Essai : le musée et l'œuvre d'art ne reproduisent pas le visible, ils rendent visible

We will never know his astounding head  
 Where the apples of his eyes ripened. Yet  
 The power of his glance abides, attenuated, in the torso  
 Which glows golden like candelabra.  
 How else could we be so blinded by the curvature of his chest  
 Or be drawn in by the smile that spreads from the  
 Gently turning hips to the middle  
 That bore the mark of his sex.  
 Without it this stone would stand disfigured and cut short  
 Beneath the panoply of these shoulders  
 And could not shimmer like the skin of a panther or a cat.  
 Nor burst beyond its confines like a shining star:  
 Because there is no place that does not see you.  
 You must alter your life

Archaic Torso of Apollo, Rainer Maria Rilke,

*Des ausgewählten Gedichte, erster Teil, tr.en anglais: B. Jager.(Jager, 2003)*

Le nouveau regard que nous avons souhaité poser sur le musée d'art plus particulièrement dans nos sociétés occidentales contemporaines naît de ce questionnement sur la pérennité et le sens de ce lieu que l'institutionnalisation a contribué à rendre incontournable dans nos sociétés, mais aussi à fermer, à figer, entraînant alors des débats concernant sa désuétude, sa réelle utilité, sa symbolique. Il fallait pour cela regarder le musée différemment, à partir de regards phénoménologiques-herméneutiques pour comprendre comment le musée et l'œuvre d'art peuvent faire sens, et à partir du regard de ceux qui y viennent et de l'intérêt porté à ce qu'ils y trouvent ou non.

Nous avons cité une seconde fois le poème de Rilke en épigraphe, à la lumière cette fois de ce que les récits ont pu nous apporter quant à la rencontre avec l'œuvre d'art au sein du musée, au bouleversement que cette rencontre peut produire au sein de l'être. Voici une partie de l'analyse que propose Bernd Jager sur ce poème de Rilke :

One possible way of reading the poem is to understand it as exploring that precise moment when an object of aesthetic study or historical analysis suddenly breaks free from the constraint imposed upon it by our quotidian explorations. It describes that particular moment of astonishment that occurs when we see an object or a person suddenly break out of the monotony of our daily activities to show us glimpses of *another world*. It is in this way that the Greek torso pulls the poet out of the slumber of his tasks and beckons him like host to cross a threshold and to step into the revealing light of a festive encounter. (Jager, 2003: 85)

Nous allons revenir sur ces idées de rupture dans la quotidienneté, de l'hôte et du seuil dans cette rencontre festive entre l'être et l'œuvre d'art, idées présentées dans notre cadre théorique. Il ne faut pas non plus oublier le contexte de cette rencontre qu'est le musée<sup>68</sup> dont nous parlerons en tant que lieu, compris par les participants comme espace-temps autre et non pas seulement comme institution, et qui tient un rôle essentiel tant dans la présence qu'est l'œuvre d'art que dans le phénomène de la rencontre.

Cette recherche aura eu recours à deux sources pour tenter de comprendre le phénomène de la rencontre avec l'œuvre d'art dans le contexte de musées de beaux-arts. Nous nous sommes d'abord référés aux écrits jugés pertinents, inscrits dans une tradition de pensée phénoménologique et herméneutique, présentés dans notre cadre théorique. Ceux-ci nous ont ainsi permis d'établir notre démarche. Puis nous avons fait appel aux récits de visiteurs selon une approche qualitative. La distinction entre visiteurs selon les critères pré-établis pour le recrutement des participants s'est avérée infructueuse. Il ne nous a donc pas été possible, dans le cadre de cette recherche, d'obtenir des significations distinctives liées à la familiarité avec l'expérience muséale, ou avec le genre et l'âge. Les résultats obtenus présentent davantage des perspectives et perceptions sur les sens du musée et de l'œuvre d'art, selon des critères énoncés par chacun des participants au travers de leur récit, analysés et interprétés par la chercheuse.

---

<sup>68</sup> Qui n'est pas évoqué dans ce poème.

Ces récits forment donc une trame narrative et la phénoménologie-herméneutique est la théorie de cette narrativité. Cependant, les récits seuls ne permettent pas d'élaborer scientifiquement plus avant sur certains aspects présentés par les théoriciens et sur lesquels il nous semble important de revenir dans cette discussion sur le phénomène de la rencontre avec l'œuvre d'art au musée.

Les récits permettent néanmoins de développer et de nuancer ce que les théories énoncent par rapport à l'importance du contexte de la rencontre avec les œuvres d'art. Ils sont une source d'une très grande richesse pour comprendre autrement le musée d'art, pour nous montrer qu'il faut aller plus loin que la définition institutionnelle pour notamment concevoir cet espace-temps et ce qu'il offre à voir à travers son architecture, les œuvres, les décors, comme une possibilité de liberté, d'ouverture extra-ordinaire au milieu du quotidien. Sur ce point les récits vont aussi plus loin que les théories pour affirmer que de tels lieux ont un rôle inestimable dans nos sociétés contemporaines, puisqu'ils nous ouvrent à nous-mêmes par le biais du temps et des émotions. Le musée tel que nous l'avons défini dans cette recherche n'aurait plus ce sens de rupture, de déstabilisation s'il devenait virtuel par exemple. Le passage, le seuil physique qu'il propose ont leur importance dans le processus d'ouverture, de prise de contact et de sens avec les œuvres et soi dans cet espace-temps.

Les récits sur l'expérience muséale de rencontre avec des œuvres d'art antiques nous permettent dans un premier temps de revenir, de préciser et d'illustrer aussi la question du bouleversement provoqué par cette rencontre, par ces ouvertures explorées par chacun des spectateurs participant. Nous compléterons théoriquement cette réflexion en parlant d'une véritable éthique dans le rapport du visiteur à l'œuvre d'art. Nous préciserons enfin pourquoi nous en arrivons à penser le rôle du musée de beaux-arts comme fondamental dans nos sociétés occidentales contemporaines, au-delà de ses fonctions éducative et délectable, à partir des récits des visiteurs appuyés par des réflexions des théoriciens.

## 6.1 Le bouleversement de la rencontre du sujet et de l'oeuvre d'art

Comme nous avons pu le voir lors des deux précédents chapitres, la venue au musée et la rencontre avec ce qu'il offre à travers les œuvres d'art engendrent une expérience, très souvent émotive. Très peu de récits laissent penser que l'œuvre, au sein du musée toujours, a été lue, comprise, décryptée sur un mode méthodique à visée cognitive essentiellement. Il y avait, parmi ces participants, des spécialistes en art, des artistes et historiens d'art. Ces derniers, après avoir eu recours au système technique de lecture de l'œuvre, l'ont délaissé très spontanément lorsque la question du sens de l'œuvre pour chacun d'entre eux se posait, envisageant ainsi l'étrangeté de celle-ci. Nous sommes, par les récits dévoilés, au cœur de l'expérience que vit chacun des invités du *phénomène* musée. La rencontre avec les œuvres d'art est appelée par la mise en scène muséale, l'exposition que le musée propose. Chacune des œuvres exposées est une ouverture possible à quelque chose, à l'inattendu, à un bouleversement. Elle invite à cela à la condition première que le visiteur lui accorde son regard et son temps. Comme le langage de l'œuvre est temporel et sensible (*aesthesis*), s'ouvrir à l'œuvre c'est aussi s'ouvrir à l'être que nous sommes, non pas détaché du monde auquel nous appartenons de toutes façons, mais le survolant, s'en distançant, tel un oiseau espiègle, pour mieux le comprendre et comprendre le sens de son existence en son sein.

Notre statut d'acteur construit peut, par la force de la résonance de l'œuvre d'art en nous, provoquer l'*epochè* et la rencontre au sens phénoménologique, c'est-à-dire que l'ouverture à l'autre, à un autre monde, devient possible. Chaque rencontre est unique parce que l'œuvre et le visiteur sont uniques. Et ainsi l'œuvre nous rend visible, parce que nous avons vu, lu et compris qu'elle pouvait nous dire, nous transmettre autre chose, au-delà de sa plasticité, de sa fonction, elle nous a rejoint et interpellé.

Chacune de ces œuvres s'ouvrait à soi à partir d'un vide éclaté, son ouvert, qui pouvait correspondre au rayonnement d'un silex, à une flaque d'eau ou à rien...qu'une clarté qu'un glacié diffusait. Je n'étais pas un spectateur en face de telle ou telle toile. J'étais le là de l'ouverture d'un monde à même l'espace unique de toutes ces éclaircies. (Maldiney, 1994: 239)

### **6.1.1 De la chose-tout-court à l'œuvre d'art : de l'importance du regard, de la compréhension et du désir d'après les récits**

L'œuvre d'art parle un langage. Ce langage ne réduit pas par les mots ce qui est vécu puisqu'il est dans une sphère invisible qui étrangement rend davantage visible, alors que le texte explicatif collé à l'œuvre peut réduire son sens, en ne la rendant qu'à sa matérialité, qu'à son statut de chose-tout-court finalement. La compréhension de l'œuvre d'art, au sens phénoménologique, est ce que les récits nous ont permis d'approcher soit : l'ouverture au créateur de l'œuvre, une ouverture au temps, à l'historicité, et aux notions d'héritage et de transmission.

#### **6.1.1.1 Ouverture au créateur, à l'artiste**

Dans cette thèse, nous ne nous intéressons pas directement à l'artiste dans son processus de création. Cependant, les récits ont montré que l'œuvre transpire celui qui en est l'origine. Visibles ou invisibles, les spectateurs ont pu parler des traces du créateur. L'œuvre est le fruit d'un désir, d'un sentir, d'un souci de donner et de recevoir. Créer est un acte puissant, puissamment généreux, qui ouvre un monde et au monde. L'œuvre d'art, et cela les récits le montrent très bien, touchent par ses étincelles de sincérité : elle ne trompe ni le temps ni les hommes et cela chacun des participants a pu l'exprimer à sa manière.

Alors il y a aussi envie, non pas exagérément jalousie, mais envie de connaître cette expérience de création. Comment la sincérité, la vérité, la naïveté et la souffrance d'un être ont pu mener vers la création de l'œuvre d'art.

Et puis, il y a aussi ce désir de vivre à son tour l'expérience de création parce qu'elle est une suspension du temps ordinaire, de la quotidienneté, de laquelle il est tentant, et jugé parfois indispensable de s'échapper pour mieux vivre. La rencontre avec l'œuvre d'art est une rencontre avec l'artiste, mais pas au sens d'une compréhension exhaustive et scientifique de ce qu'il a voulu dire précisément dans cette œuvre, mais avec l'*artiste* dans sa générosité, considéré pour ce qu'il est, dans sa fragilité d'acteur, mais aussi et surtout dans sa force d'être-au-monde, généreux et vrai. « La création humaine ne peut que transformer en don le don qu'elle a reçu » (Visscher & Jager, 2005) et comme le dit Onimus sur le sujet créateur, reprenant Rilke à son tour :

C'est au cœur du réel le plus ordinaire que l'artiste vient se saisir de l'authentique et nous en révéler la brûlante présence. Il l'arrache à la contingence et l'imprègne d'éternel. Ce qu'a dit en termes inoubliables R.M. Rilke, parlant des poètes :

Notre tâche est de nous imprégner si douloureusement, si profondément et si passionnément de cette terre provisoire et fragile, que son essence ressuscite invisiblement en nous. Nous sommes les abeilles de l'invisible. Nous butinons éperdument le miel du visible pour l'accumuler dans la grande ruche d'or de l'Invisible<sup>69</sup>.

Toute la mission des artistes est là : rendre visible cet Invisible. Ils le font sans s'en rendre compte, car, s'ils le voulaient, ils ne le pourraient et produiraient un mensonge. Ils font subir aux apparences une métamorphose qui les rend fascinantes : de ce qui était obstacle ils font pour nous un horizon. (Onimus, 1992: 151)

Il surgit donc à travers les récits, un désir de comprendre l'œuvre aussi par l'expérience de création, pour ce qu'elle apporte à celui qui crée et finalement à celui qui reçoit.

---

<sup>69</sup> R.M. Rilke, Lettre du 13 novembre 1925, *Correspondance*, p.590; Œuvres, t.III, Ed. du Seuil, 1976.

Enfin, est exprimée l'envie ou l'admiration de cette extraordinaire et surprenante pérennité de l'œuvre comme trace immuable ou presque, comme défi à la finitude, à la disparition. L'artiste ou l'artisan a d'autant plus cette aura qu'il est ici représenté par des objets vieux de plusieurs millénaires. Il a su vouer un culte au temps et nous laisser une trace de son existence, de son monde. L'œuvre d'art devient donc un vecteur temporel et émotif par le souci de celle ou celui qui en est à l'origine.

#### **6.1.1.2 Ouverture et temps**

L'objet usuel devient aussi œuvre par le temps. Le temps qui a passé sur l'objet, sans parler d'œuvre d'art car il y avait des objets quotidiens présentés dans ces expositions, lui confère, du point de vue des participants, le statut d'œuvre d'art. À nouveau, mais par le chemin temporel, l'objet devient œuvre malgré lui finalement, c'est-à-dire sans l'intervention créatrice artistique à proprement parlé. L'objet devient œuvre d'art ou plutôt œuvre du temps, par le temps qui a transformé l'objet en don. L'œuvre est don dans le cas présent par cette possibilité de rentrer dans une historicité autrement abstraite et de permettre ainsi à chacun de se voir au sein de cette historicité. Là encore la notion de trace, comme ouverture sur bien plus que l'idée historique d'ancêtres qui établit une filiation construite, très abstraite pour la plupart des participants, devient primordiale dans la rencontre avec l'œuvre. Il est certain que l'aspect de l'objet a été modifié plus ou moins visiblement par les siècles, donc chacun pouvait lire cette ancienneté. Cependant, l'information plus précise sur la date proposée pour situer l'objet chronologiquement, pouvait renforcer cette stupéfaction, cet intérêt et ce questionnement sur l'existence, la création, la culture, l'émotion de celles et ceux qui ont pu être contemporains de l'objet dans sa signification originelle et non de l'œuvre « contemporaine » qu'elle est devenue en franchissant le seuil du musée. Les récits nous montrent cette ouverture à l'autre à travers le seuil temporel, bien plus donc qu'une simple fixation sur ce que représente l'œuvre pour soi ici et maintenant. L'œuvre ouvre la voie d'un soi comme historicité : « je suis cette histoire », et n'est donc pas seulement un symbole historique.



### 6.1.1.3 Ouverture à l'historicité

Cette ouverture est directement dépendante de l'ouverture comme temps. Chacun rentre par le rayonnement temporel de l'œuvre dans une sphère compréhensive du temps différente, intrigante, puisque l'œuvre fait se poser des questions, se souvenir, se relire dans son parcours d'existant. L'historicité n'est pas l'histoire, elle est la conscience que chacun inscrit son monde, son héritage, et qu'il ne faut pas se débarrasser de ces liens en ne les pensant qu'abstraitement historiques et donc seulement contraignants dans une lecture tristement ou tragiquement atavique, qui nous priveraient de croire en la liberté d'exister comme être se dé-prenant pour mieux se comprendre et donc mieux exister dans ce monde. L'œuvre d'art au musée est définie historiquement, elle est placée dans une narration pratique et didactique. Or ce que les récits nous ont montré, c'est qu'elle ouvre sur bien davantage que l'histoire, sur l'historicité, qui met en relief l'existence de chacun en suscitant un questionnement, en ré-ouvrant la mémoire. C'est mon histoire à laquelle l'œuvre me rappelle, le sens que je lui donne ici et maintenant, et qu'elle me donne au-delà du ici et maintenant, à travers le regard compréhensif que je pose sur elle. Le passé que représente l'œuvre est un prologue à mon présent, comme sentiment d'être-au-monde. La rencontre avec l'œuvre d'art au musée permet d'abolir ce que Arendt (1972) nomme la dictature du présent qui refuse d'être tributaire de la tradition, du passé. Les récits montrent à quel point ces œuvres peuvent provoquer une réflexion forte sur le sentiment que « tout n'arrive pas avec nous », que d'autres ont travaillé, aimé, créé, souffert et disparu, bien avant nous. Ne serait-ce que parce que cette rencontre peut faire surgir en nous une certaine humilité et une conscience de notre appartenance à quelque chose de plus grand que notre présent, que notre quotidienneté, elle est une ouverture essentielle et privilégiée pour repenser l'homme, sa puissance et ses limites. « Comment une telle civilisation a-t-elle pu disparaître? »; « Comment avons-nous pu oublier? »; « Notre civilisation peut-elle à son tour disparaître? », voilà des questionnements fondamentaux qui sont nés au musée, en rencontrant des œuvres antiques.

#### 6.1.1.4 Héritage et Transmission

Pour donner il faut avoir reçu, accepté de recevoir les dons des civilisations antérieures. Cette idée développée par Brague (1993)<sup>70</sup> est essentielle pour comprendre davantage ce que l'œuvre d'art a pu apporter aux participants. L'héritage est une donnée fondamentale et originelle dans l'origine de notre être-au-monde. « Il est impossible de penser notre existence sans héritage » (Visscher & Jager, 2005). Une œuvre d'art est un héritage, elle nous révèle quelque chose du monde et de nous-mêmes. L'homme qui n'a pas conscience de son héritage vit comme un *monstre* (Visscher & Jager, 2005). Le terme héritage renvoie à la fois à l'absence, la disparition (d'un être, d'une civilisation) et au don. L'héritage est donc une absence qui se transforme miraculeusement en don, selon l'étymologie même du mot<sup>71</sup>. L'œuvre d'art telle qu'elle fut perçue par les participants crée des ponts entre temps et espace, des seuils que chacun est libre de franchir ou non. Elle rejoint deux mondes, celui de son créateur au sein d'une civilisation et celui de son spectateur dans sa civilisation, qui en fait ne font qu'un, au sein d'une même humanité, si le spectateur investit le lieu de rencontre qu'offre l'œuvre d'art et revient à son historicité.

L'œuvre d'art fait appel à nos émotions, lesquelles sont-elles mêmes fortement rattachées au temps puisqu'elles sont liées à son surgissement, spécialement dans le cas de cette recherche qui a eu recours à des œuvres antiques. Les récits nous racontent ces émotions

---

<sup>70</sup> Dans son livre, *Europe, la voie romaine*, Rémi Brague montre que le propre de l'Europe est une appropriation de ce qui lui est étranger. Historiquement, philosophiquement, l'Europe prend en effet sa source hors d'elle. À partir d'emprunts à d'autres civilisations, la voie romaine a opéré une synthèse fondatrice de la première unité culturelle qui fut le premier espace européen. Au point que, aujourd'hui encore, définir l'Europe, c'est marquer comment elle se distingue de ce qui n'est pas elle par son caractère originairement latin.

<sup>71</sup> Héritage vient du latin *hereditas*, qui renvoie à une racine indo-européenne qui indique l'idée de privation. En allemand, *Erbe* ou *Vererbung* qui renvoie à une autre racine indo-européenne qui signifie privé de parent. C'est la même étymologie que *orphanos* en grec qui a donné orphelin. Étymologiquement, l'héritier est l'orphelin! D'ailleurs, l'héritage est ce que l'on reçoit de ses parents quand ils sont morts. ([www.ogmdangers.org/action/cr\\_conference/Pichot.htm](http://www.ogmdangers.org/action/cr_conference/Pichot.htm)).

qui sont autant de voies vers une autre compréhension de soi, de l'histoire de l'humanité, et de son historicité. Nous comprenons d'autant plus grâce à ces récits l'expression de P.Klee « Werk ist Weg », « Œuvre est voie ». Chaque œuvre est un chemin et un événement vers la compréhension, elle est donc bien plus qu'un objet d'art comme chose posée là, figée dans l'écrin de sa vitrine, dans le musée. L'œuvre fait voir et rayonne pour reprendre Déotte (1993) et Pomian (1998).

### **6.1.2 Pour aller plus loin : Vers une éthique du rapport à l'œuvre d'art**

L'accueil de l'œuvre et la rencontre passent par le temps et l'émotion, comprise à partir de sa racine étymologique de mouvement, car quelque chose de troublant se passe et transporte le sujet vers un autre monde. C'est le langage que parle l'œuvre d'art, c'est cela qui l'a créée et c'est aussi ce que nous sommes. Cependant, si ce n'est plus un rapport dominant du sujet sur l'objet, mais une rencontre du sujet avec l'œuvre, alors il faut revenir sur les signes qui attestent de l'existence de cette rencontre et qui la rendent également possible.

- « L'œuvre-médiatrice »

Tout comme un livre, une œuvre d'art vous interroge, intensifie votre présence à vous-même et peut gravement vous troubler. Lire, contempler : aventure ouverte, presque imprévisible, parallèle aux relations qu'on entretient avec une personne, car ce que je viens de dire du livre et du chef-d'œuvre pourrait s'appliquer aux relations d'amitié, voire d'amour. Il faut d'abord faire connaissance (...) Dans une brume d'ambiguïtés, un système d'impressions qu'on dénomme sympathie, goût personnel, etc., va se construire; système sujet à des bouleversements, à de brusques inversions, à des crises. Bref, comme dans la création même du Cosmos tout entier, un jeu sans fin de tourbillons aléatoires suscite au cours du temps des constantes qui délimitent objectivement vos rapports personnels avec tel ami, tel livre, telle œuvre d'art. Et, si ces rapports sont vivants, ils ne cessent de vibrer de leurs contradictions internes. (Onimus, 1992:107-108)

Avez-vous remarqué comme des statues sumériennes, vieilles de quatre mille ans, sont encore proches de vous? Mais assez lointaines pour éveiller des expériences inédites, mystérieuses – pour élargir votre champ de conscience, vous faire sortir du contexte habituel de votre vie. Ces livres, ces statues, ces toiles sont toujours en apparence les mêmes, mais, chaque fois que vous relisez ou contemplez à nouveau, vous êtes un être différent, votre environnement moral, psychique n'est pas le même. (...) C'est là le propre d'une interrelation vivante et créatrice. Un ami est imprévisible, impénétrable à force de singularité changeante; une œuvre tend à exprimer (...) des vérités qui sont aussi en vous, que vous reconnaissez, que vous recréez même à son contact. L'œuvre est médiatrice entre vous et vous-mêmes, entre votre face clairement (superficiellement) présente et la face d'ombre que sa rencontre illumine çà et là de spots révélateurs. Monologue? Presque. Mais comme dit Paul Klee, ce n'est pas vous qui regardez, c'est la peinture qui vous regarde et ce regard étranger pénètre dans des zones de votre être que, peut-être, vous ignoriez encore, où vous n'étiez jamais allé vous promener. (Onimus, 1992: 108-109)

Jean Onimus illustre très bien selon nous ce que les récits nous ont donné en allant plus loin, tout comme Blanchot (1971), Gadamer (1996), Heidegger (1962) et Jager (1996, 1997), puisque ces auteurs posent des termes tels que : seuil, chemin, ouverture, amitié, fête, compréhension<sup>72</sup>, pour caractériser ce que l'œuvre d'art est et a à nous offrir. Elle est une source de possibilités, c'est en cela qu'elle n'est pas un objet, une chose-tout-court. Elle est vivante, puisque comme les récits nous l'ont montré, il y a eu échange. L'œuvre a interpellé, a parlé son langage et le sujet a pu le saisir ou non. S'il l'a saisi, s'il s'est laissé touché par l'œuvre, alors il peut répondre. La réponse est non pas dans le « elle est belle » ou « elle est laide », mais dans le questionnement qu'elle a suscité sur ceux/celles qu'elle évoque, sur l'histoire, sur ce qu'elle évoque de notre vie, de notre intimité.

Pour regarder, au sens phénoménologique, notre silence s'impose, comme les récits le laissent entendre, pour entrer en relation avec l'œuvre et ainsi comprendre ce qu'elle nous donne ou peut nous donner. Il s'agit ici d'une *écoute* profonde qui passe uniquement dans la majorité des cas par le respect, l'ouverture de notre observation (on pourrait évoquer le toucher mais ce sens est souvent brimé dans la relation possible ou autorisée avec l'œuvre

d'art comme le notent plusieurs récits). Nous passons assurément devant un très grand nombre d'œuvres sans avoir pris le temps de nous laisser toucher. Et c'est dans ce temps qu'il prendra que le sujet reviendra à une forme de venue à soi par une autre connaissance de soi. Il ne s'agit pas ici d'un miroir banal, il s'agit d'autre chose, d'une œuvre d'art. Mais la déception peut exister aussi. La déception ressentie, dont pourront parler certains récits, ainsi que Gadamer (1996) et Valéry (1960), à la suite de la confrontation, plus que de la rencontre, avec une œuvre, est parfois inévitable. C'est la déception du sujet-héros qui a opté pour ce que Maldiney (1994 : 224) nomme *l'inflation* c'est-à-dire le « vouloir être tout par soi-même, au lieu de la *participation* soit « vouloir être par un autre ». Ce n'était pas tant l'intention d'aller voir l'œuvre de près que celle de la conquérir d'une certaine manière ou qu'elle me conquière, en fait d'arriver à entrer en relation avec elle et d'en extraire un sens.

Il y a un certain recueillement nécessaire, soit « une absence du temps » mais du temps ordinaire, qu'appriivoisent celles et ceux dont le désir profond et rarement avoué est d'établir ce lien si spécifique avec une œuvre d'art.

On n'accède pas à l'art en entrant dans un musée d'art, comme on n'accède pas au Requiem de Mozart sans l'écouter et permettre à la musique de nous pénétrer l'âme, on n'entre pas en relation avec une œuvre d'art sans la regarder, de la même façon que l'autre ne devient ami ou ennemi que si l'on prend le temps de le considérer. Cette idée de silence, de recueillement est présente également dans les récits. Le bruit, le va-et-vient dérangent la possibilité de rencontrer les œuvres, de les regarder.

Et cela signifie regarder au sens où nous acceptons et plus encore où nous recherchons et désirons l'autre à la fois hors de et à travers nous-même, à travers la possibilité de l'(nous) accueillir enfin et en confiance. Et la phénoménologie est là, dans cette relation même qui

---

<sup>72</sup> La notion de compréhension est présentée au chapitre 2, pp.52-57.

fait voir et fait valoir l'autre et soi-même. Voici l'explication étymologique du mot regarder par Maldiney qui rejoint et précise notre pensée :

Regarder est un mot que bien des langues pourraient envier au français. Il est composé de « garder » : prendre sa garde et du préfixe « re » qui marque le retour. Regarder implique un retour du regard à l'origine de sa garde. Il ne s'agit pas d'un retour au ici du guetteur mais d'un retour à son là, d'un retour « là-bas » où il est en surveillance et à partir d'où se déploie tout son champ visuel. C'est un retour en deçà. Non pas simplement un retour en deçà des choses vues, desquelles il doit sans cesse en effet se déprendre, mais en deçà de la chose à voir et qui n'est pas là : un retour à la possibilité même de tout surgissement. Il s'agit de revenir en deçà de l'apparition des choses pour les surprendre. (Maldiney, 1994: 201)

Nous voici dans le visible et l'invisible dans cette relation à l'œuvre d'art, par le biais du regard plus spécifiquement : « Le propre du visible est d'avoir une doublure d'invisible au sens strict, qu'il rend présent comme une certaine absence » (Merleau-Ponty, 1964b: 85). Regarder, dans ce sens, est comprendre, est un avènement à soi de la vérité (Heidegger, 1962: 92).

Comprendre ne signifie pas seulement appréhender par la connaissance et être capable de faire correspondre, comprendre signifie aussi contenir en soi. Nous avons tous ce qu'il faut pour comprendre puisque nous nous comprenons (nous nous contenons en nous-mêmes). Mais cela implique un retour à la source, à ce que Legros (1990) nomme la nature immédiate qui est en fait la nature sensible<sup>73</sup>. C'est cette nature là qui est touchée, réveillée, révélée par l'œuvre d'art, c'est en cela aussi que l'œuvre d'art est un héritage, un don, que chacun peut accueillir. Ricoeur (1986: 29) dit « qu'il n'est pas de compréhension de soi qui ne soit *médiatisée* par des signes, des symboles, des textes; la compréhension de soi coïncide à titre ultime avec l'interprétation appliquée à ces termes *médiateurs* ». Il substitue donc à l'objet l'idée de *médiateur*. L'œuvre d'art est un médiateur parmi d'autres, et

---

<sup>73</sup> Voir note 57

devient possiblement notre « amie » puisqu'elle nous permet de mieux nous connaître en usant d'un langage sans détour. C'est une altérité-héritage qui nous invite à revenir « en deçà de l'apparition des choses » (Maldiney, 1994), en deçà de l'attitude naturelle ou conformisme inconscient. Regarder une œuvre d'art et ainsi la comprendre n'est pas un exercice pratique défini par une méthode, même si nous concevons que l'explication et l'expérience peuvent être utiles pour parvenir à regarder et comprendre. Comme le dit Jean Onimus :

La compréhension d'une œuvre d'art n'a que peu de rapport avec l'*adaequatio rei et intellectus* qui continue à définir en général la connaissance. En tant que chose ce tableau n'est rien; dès que je le réifie je l'anéantis. (...) Un historien d'art, de la littérature peut faire d'admirables études sur des œuvres qu'il n'aime ni admire, car c'est tout autre chose : il s'agit là de connaissance, non de participation. La participation serait même à éviter! Elle risque de troubler la sérénité de l'historien...La savante, l'érudite iconologie d'un Panofski peut bien faire l'inventaire exhaustif d'un thème, comme le « vieillard Temps » ou « L'amour aveugle » : l'érudition mélangera gaillardement le meilleur et le pire car ce n'est pas la qualité qui l'intéresse mais la logique d'un discours aussi complet que possible. (...) De même – et ceci va plus loin - toute tentative de bâtir une théorie esthétique universelle (à la façon de Hegel ou, récemment, Adorno) est tôt ou tard vouée à l'échec parce que le « beau » ne se laisse pas mettre en formules, ne s'intellectualise pas. (Onimus, 1992: 112-113)

Regarder et comprendre passe d'abord par la possibilité de liberté que nous donne l'œuvre d'art (et l'artiste) de dépasser l'attitude naturelle pour revenir à notre fondement, qui est aussi à l'origine de l'existence de l'œuvre, (et donc à une autre façon de *voir*). Pour nous comprendre, il faut être porté par l'intention de comprendre le langage de l'œuvre d'art et si on tente sans cesse de le traduire en un langage « vulgaire »<sup>74</sup> c'est-à-dire conforme et raisonné, alors le sens et le don de l'œuvre d'art peuvent nous échapper et le projet de

---

<sup>74</sup> Tout comme Heidegger parle de temps vulgaire dans *Être et Temps* (Heidegger, 1986). « La temporalité originaire, par où le Dasein anticipe sa propre fin et qui s'oriente en priorité à partir de l'avenir, n'est pas réductible au temps de l'horloge, mesuré par le maintenant, temps qui soutient la préoccupation. Bien plutôt, elle lui préexiste et la rend possible » (Dastur, 1990: 18-19).

comprendre s'estompe, disparaît. Une œuvre d'art est donc en même temps « l'organe et l'acte d'un comprendre » (Maldiney, 1991: 255).

Pour conclure, ce que les récits ne montrent qu'indirectement à travers le point de vue de chaque sujet, c'est aussi « le point de vue » de l'œuvre dans le musée, compris comme mise en scène. Certes les œuvres sont parfois perçues comme amassées, tassées, mais si l'on en revient à la vision de l'œuvre d'art que les récits et les théories nous offrent dans cette recherche, alors il est aussi possible de dire que chaque œuvre est en attente et que chaque visiteur est un défi à cette attente par la réponse que lui et l'œuvre donneront à la possibilité de rencontre qu'est chaque œuvre d'art.

L'œuvre attend, solitaire, dans quelque salle de musée ou d'exposition, peut-être dans une cave ou un grenier. Elle s'offre en silence; elle attend, comme toutes les œuvres de l'esprit qui nous environnent, comme les partitions, comme les livres. Mais elle attend aussi comme attendent les fleurs, comme attend la création entière : elle attend la rencontre d'une conscience ouverte, d'un regard attentif et généreux (...) Elles ne sont pas d'un abord facile parce qu'elles sont profondes : ne pas les regarder comme on regarde des images, en passant, avec la conscience saturée des visiteurs de musée. S'arrêter longuement, tâtonner pour trouver la longueur d'onde, se brancher, écouter, capter le rayonnement spécifique, unique, ressaisir en quelque sorte la poussée qui a suscité son créateur et tenter, l'espace d'un instant d'amour, de vivre un peu sa conscience créatrice. (Onimus, 1992: 118-119)

## 6.2 Le rôle essentiel du musée d'art

Le temps du musée contre le capital  
comme processus s'émancipant du temps.  
(Déotte, 1993: 75)

Suite à la recherche d'écrits théoriques sur le musée et plus spécifiquement sur le musée d'art et à l'analyse des récits des visiteurs participant à notre recherche qualitative, nous en



arrivons à percevoir le musée d'une façon significativement différente des stéréotypes le caractérisant comme un lieu poussiéreux, comme un grenier que l'on tente de remplir tel un puits sans fond pour combler notre éternel désir insatisfait de possession de notre histoire, de notre mémoire, d'exhibition des richesses d'illustres civilisations pour mieux encenser la nôtre. Certes le musée est aussi un lieu de conservation et de préservation d'un héritage précieux jugé primordial pour le devoir de mémoire, depuis le 18<sup>e</sup> et surtout le 19<sup>e</sup> siècles. Certes le musée est un lieu de délectation, de recherche et d'éducation à partir des œuvres d'art qu'il présente aux publics. Cependant, notre recherche nous permet de réfléchir à des enjeux différents du musée d'art, non plus uniquement perçu comme une institution avec ses objectifs démocratiques, pédagogiques, économiques, politiques, sociaux etc., mais comme espace-temps autre.

Qu'est ce que cet espace-temps crée en terme de rupture, de bouleversement, de crainte, d'espoir ou encore d'ouverture? Et qu'est ce que tout cela nous dit alors de sa pertinence dans nos sociétés contemporaines? Le musée d'art, par ce que nous avons découvert à travers les auteurs et les récits des visiteurs, est un lieu exceptionnel parce qu'il est un espace de pensée, d'ouverture au monde, de rencontre, qu'il est rare de trouver dans nos sociétés, aux prises avec les notions de vitesse, de progrès, de sciences sans conscience, de perte d'esprit critique, d'uniformisation de la pensée. Il est une invitation à un voyage tant au sens propre que figuré puisqu'il faut d'abord franchir le seuil de son imposante architecture, pour ensuite partir à la découverte de ce qu'il a à nous donner. Nous reviendrons sur le sens de cette invitation dans les récits des visiteurs. Puis nous élaborerons davantage en nous aidant de théories pour réfléchir à la relation de l'œuvre d'art comme héritage au sein du musée. Enfin il sera possible de préciser en quoi le musée d'art est structuré par un seuil qui laisse entrevoir un chemin vers le festif et le réflexif<sup>75</sup>, au sens d'un retour et d'une ouverture à l'autre et à la pensée par la rencontre.

## **6.2.1 Les récits évoquent une invitation**

Chaque participant de cette recherche a été invité par nos soins à venir au musée. Mais le musée est aussi en soi une invitation à voir le monde autrement. Les récits nous dévoilent en partie comment la visite au musée a pu inviter à s'interroger, à réfléchir à des possibilités existentielles peu mises en lumière dans la quotidienneté de chacun et à conduire au sentiment de « se sentir moins bête » finalement.

### **6.2.1.1 ...À penser différemment**

L'architecture du Louvre et du Musée des Beaux-arts de Montréal est ambitieuse, majestueuse, mêlant à la fois des formes du passé et contemporaines. L'architecture à elle seule donc témoigne d'une rencontre temporelle et culturelle visible. Chacun des participants sait également plus ou moins nettement ce qu'est un musée d'art, ce qu'il renferme : des « vieux cossins », des « vieilles potiches », « des bouts de machin tout cassés », des « chefs-d'œuvre », « de la beauté, beaucoup de beauté ». Par l'architecture et par l'idée que le participant peut avoir du musée d'art, il est déjà notable que le temps est cœur du musée et de l'expérience qu'il propose. Il est à la fois dans notre présent, marqué et légitimé par le passé et en tant que lieu de compréhension, de rencontre, il est ouvert sur un possible, un à-venir. Tout cela d'autant plus que les œuvres que les personnes ont pu rencontrer dans les deux musées ressources de cette recherche sont, rappelons-le, datées de l'Antiquité grecque en majorité. Donc celles-ci auront probablement contribué à faire surgir le temps plus intensément au cœur des émotions et de la réflexion, comme nous le supposions en choisissant ces œuvres. Le musée est un espace-temps qui invite à penser différemment, puisqu'il brise quelque peu la certitude présente en proposant de revenir en arrière, de repenser au présent mais à partir du passé qu'il évoquera par ses murs et ses œuvres et donc de voir un à-venir possible. Il crée une rupture, une brèche en contredisant

---

<sup>75</sup> Pris non pas au sens d'un repli sur soi

la linéarité de notre idée de vie, en permettant à chacun de s'interroger sur la situation de notre société, et sur sa propre position d'acteur. Comme des récits le mentionnent : « Le musée remet en perspective », nous pourrions dire crée une nouvelle perspective pour regarder le monde et soi.

### **6.2.1.2 ...À penser le monde différemment**

Le musée est une invitation au voyage, c'est-à-dire qu'il propose des destinations géographiques et temporelles qu'il devient possible de visualiser et de ressentir à partir d'œuvres d'art sélectionnées et ordonnées. Les termes « voyage », « déconnexion », « ailleurs », « autre monde » sont utilisés dans les récits pour évoquer cette distance que le musée offre. À partir du monde présenté dans le musée, dont le sujet perspicace n'ignore pas la recomposition, l'idéalisation même à travers les œuvres-traces jugées représentatives, il devient possible d'imaginer, de se projeter dans une forme de quotidienneté autre, qui fut celle des êtres invisibles que chaque œuvre évoque, surtout dans le cas des œuvres que cette recherche a plus particulièrement ciblées. En effet ce sont à de multiples reprises des objets quotidiens (jouets, ustensiles par exemple) qui sont exposés. Cette imagination a néanmoins pour point de départ le présent et la quotidienneté du sujet; il y a donc un lien émotif et temporel impossible à nier. Mais ce retour vers le monde passé ramène aussi au monde présent. La comparaison, le souci d'une hérité apparaît dans les récits, en lisant des similitudes culturelles, des craintes proches fondées par exemple sur les conflits entre communautés. Le passé sert non pas d'excuse au présent mais de raison d'être. « Le monde n'arrive pas avec nous », « ils ressentaient déjà des émotions », « ils étaient capables de créer de belles choses » etc. Les récits font valoir cette conscience qui surgit grâce au musée, que le passé nous décrit, nous définit, nous explique, nous rassemble ou nous distingue. Le musée est donc une invitation à penser le monde différemment en élargissant les conceptions modernes de progrès, d'évolution, en ouvrant à la multitude et en même temps à l'être-ensemble. Les récits témoignent de ce « nouveau » souci d'inscription dans une humanité, une universalité qui ouvrent les horizons de pensée sur de nombreux

questionnements : la science, le progrès, la religion, la mort, la guerre, les émotions, le sens de la vie.

Il y a aussi cette crainte face à ce que l'histoire nous raconte de la fin de ces prestigieuses civilisations que l'on dit fondatrices de nos sociétés occidentales : « comment des civilisations si brillantes ont-elles pu disparaître? »; « allons-nous disparaître nous aussi? »; « quelles traces laisserons-nous? ». Là encore ce sont des prises de conscience d'une fragilité rarement reconnue et avouée dans notre société et l'angoisse de ce que nous avons perdu ou gâché par rapport à notre relation à la nature, aux mythes, à l'étranger peut surgir.

Le musée présente des mondes, des ailleurs, pourtant les récits montrent finalement qu'il n'y a qu'un monde, qu'une humanité. En cela, le musée d'art, illustré dans cette recherche, semble avoir à jouer un rôle essentiel, non pas moralisateur, mais d'ouverture à une sensibilisation de ce que nous sommes au-delà des césures historiques qui nous font croire à l'impossible retour, à une distance qui nous distingue, alors qu'elle nous permet en fait de nous relier au monde.

### **6.2.1.3 ...À se penser différemment**

Finalement, comme un effet de spirale, les récits nous montrent que le musée permet de revenir à soi en (se) pensant à partir de l'autre, de l'œuvre, de l'étrangeté. Des souvenirs surgissent par rapport à l'expérience muséale générale dans un premier temps, à ce qui a été vu, partagé, aimé ou non auparavant. Les œuvres ensuite sont autant de possibilités de liens avec ce que chacun vit, a vécu ou expérimenté. Par le musée le passé refait surface, la mémoire s'active, et le présent prend alors une autre importance et résonance. Certains récits reviennent sur des souvenirs de voyage, de visite. D'autres explorent, simplement parce que le passé est partout, leur propre souci du passé, leur propre filiation et plus généralement l'importance qui est accordée au souci de transmission d'une génération à une autre. Le musée joue ce rôle important de transmettre le patrimoine de l'humanité

comme cela est mentionné par les récits, mais il permet aussi de se questionner sur son propre rôle d'héritier et de media entre plusieurs générations : « c'est important que je transmette mon histoire à mes petits-enfants »; « mes enfants sont ma trace ». Le thème de la mort, de la fin, revient souvent, comme une prise de conscience (qui semble en angoisser certains) que, tout comme ces individus dont l'existence reste visible par les œuvres, notre vie est limitée. Cependant et ce qui est jugé formidable, est cette survivance par la trace que le musée conserve précieusement. La question devient alors non plus « que va-t-on laisser comme civilisation? » mais « quelle trace vais-je laisser? » personnellement. On passe donc d'une macro à une micro préoccupation du souci de transmettre un héritage et d'une survivance de notre existence. En cela le musée est aussi perçu comme un lieu d'espoir, de continuité.

### **6.2.2 Pour aller plus loin : Une éthique de l'héritage**

Il y aurait alors une éthique de l'héritage qui s'applique tant au sujet qu'au musée car ce n'est pas seulement préserver pour soi-même mais donner, transmettre pour aider l'autre qui suivra à mieux comprendre et se comprendre. Le musée d'art est un lieu d'évocation de ce que Arendt (1972) nomme l'être-ensemble<sup>76</sup>. Or les récits et les théories nous montrent que de cet être-ensemble naît la possibilité d'être-au-monde par un retour sur soi, pour mieux ensuite s'ouvrir au monde et aux autres. Et le musée d'art, selon les récits, est un de ces lieux dans nos sociétés qui permet cela en créant/provoquant une rupture entre « l'intérieur et l'extérieur » et en étant finalement un lieu de répit de la quotidienneté pour revenir à la compréhension. Cela confirme et précise l'idée que le musée contribue selon Déotte, à modifier la relation intérieur/extérieur :

---

<sup>76</sup> L'être-ensemble selon Hannah Arendt s'oppose au repli sur la sphère privée, au retrait du monde.

...il [le musée] est un opérateur entre « l'intérieur » et « l'extérieur » et que par là-même, il contribue à modifier la relation intérieur/extérieur en jouant sur tous les flux, et en particulier sur ceux qui proviennent de « l'extérieur ». Le musée est le véritable *transformateur du champ*. Cette opération a été décrite au titre de la suspension qui affecte nos relations aux objets, et par là-même contribue à notre auto-affection. Là nous aurions été destinés par...telle forme destinatrice, nous nous trouvons comme renvoyés à nous-mêmes. (Déotte, 1993: 224)

Le musée d'art n'est pas passivement un conservatoire de la mémoire, il donne sens à l'héritage, il en manifeste l'enjeu. Il re-contextualise l'absence c'est-à-dire ce qu'aucun de nous n'a vécu ou mémorisé, il nous le donne à voir, à comprendre et peut-être à oublier. Il va donc à l'encontre de l'ignorance. Le musée d'art transmet un héritage c'est-à-dire une absence qui se transforme en don qu'est chacune des œuvres d'art (Visscher & Jager, 2005).

Le musée d'art est aussi le lieu d'investiture des œuvres. Il investit les œuvres non d'un pouvoir mais d'une énergie en suspens, puisque l'œuvre n'a plus de destination précise : la figurine votive n'est plus votive, le jouet n'est plus jouet, il y a également suspension des différences ethniques, politiques etc. Et voici ce que Déotte propose d'entendre à partir de là :

Notre époque est généralement muséale, car ce qui fait époque c'est le musée, qui est un temps, le temps de la suspension, de la suspension des finalités, de la suspension des destinations. (Déotte, 1993: 90)

Les dons que nous offre le musée d'art sont en suspension. Leur destination est finalement tout ce que les récits et les théories nous ont permis de lire à travers la rencontre. Cette destination, si l'œuvre est vue comme un moyen riche aux niveaux matériel et historique, sera pédagogique. Mais si l'œuvre est perçue comme cela a été révélé dans cette recherche, comme don, comme autre, comme langage, alors la destination devient herméneutique et

phénoménologique puisqu'elle est un comprendre, une ouverture au monde, au sens de l'être, de l'existence<sup>77</sup>.

## 6.2.3 Pour aller plus loin : Un seuil qui ouvre à un chemin vers le festif

### 6.2.3.1 Passage à un autre langage

Le musée d'art est un lieu de contemplation. Or voilà une pratique devenue rare « parce qu'on en a plus guère besoin : le langage, bien sûr, suffit à tout! Il est si facile à manier, rapide, efficace : il sature nos besoins de communication » (Onimus, 1992: 121).

Il est difficile de parler d'une activité devenue étrangère à l'expérience commune et qui ne ressemble à aucune des formes normales de communication. Contempler – contrairement à ce qu'on croit - n'est pas un jeu solitaire : c'est communiquer avec l'indicible, c'est-à-dire avec des réalités concrètes, indéterminables, qu'on ne peut dissocier et reconstruire en concepts. Il s'agit donc d'une connaissance vague mais profonde, où joue « l'empathie » qui est une participation directe à des signes émanés du dehors mais immédiatement intériorisés. Cela ne relève pas du tout des célèbres sciences de la cognition : nul savoir, nul modèle logique, nul discours, nulle adéquation, mais une expérience intime où le dehors et le dedans se rejoignent. (...) Pour contempler il faut d'abord aimer, admirer, se sentir appelé, attiré; tout à l'opposé de la connaissance abstraite qui écarte le sentiment et s'en méfie. (Onimus, 1992: 122)

Onimus reprend à son tour cette idée d'extérieur et d'intérieur que le musée fait se rejoindre. Les récits montrent ce franchissement, ce passage ressenti physiquement entre le « monde extérieur » et celui du musée. Cet état de réceptivité nouveau dans lequel cet espace-temps étranger plonge le visiteur favorise aussi la rencontre avec les œuvres d'art. La contemplation fait partie du dialogue qui s'instaure entre l'œuvre et le visiteur. Le langage de l'œuvre est saisi, les émotions se croisent, s'entrechoquent. Le musée ouvre à

---

<sup>77</sup> Comprendre l'être c'est exister de manière à se soucier de sa propre existence. Comprendre c'est prendre souci. (Lévinas, 1982).

une autre compréhension du monde à partir d'une connivence temporelle et émotive qui est un autre langage peu familier au sujet, mais qui donne tout son sens à l'expérience muséale.

### 6.2.3.2 Vers un ailleurs réflexif et festif

Contrairement aux étoiles de l'astronomie, un monument nous interpelle, il s'adresse à nous, il nous questionne sur notre propre existence, évoque notre histoire et nous demande une réponse qui nous est propre. Voilà pourquoi nous utilisons l'expression « visiter » une tombe ou un champ de bataille ou un musée (...) Un monument nous introduit à l'intérieur d'une histoire collective et individuelle. Il nous demande de nous présenter et nous invite au dialogue. Néanmoins pour bien comprendre les endroits, les choses ou les individus faisant partie d'un cosmos, un autre mode est nécessaire : il faut les visiter (...) Mais seule une visite peut nous fournir une connaissance vraie de notre voisin. Seule une relation assidue nous le rend vraiment visible et compréhensible. Autrement dit, un être humain ne peut se révéler pleinement que dans un cosmos et dans une relation réciproque de rencontres, tandis que la nature physique de l'univers ne peut se révéler pleinement qu'à l'intérieur d'une relation à sens unique, d'observation scientifique. Faire connaissance d'un voisin demande une relation réciproque et éthique régit par un seuil. Tandis que bien comprendre la nature physique demande une relation de forces sachant vaincre des obstacles. (Jager, 1996: 32)

Le musée d'art ouvre à un autre monde et au monde si, comme le dit Jager, il y a réciprocité ou rencontre. Il devient un possible ailleurs réflexif et festif par la césure et la suspension qu'il crée dans notre quotidienneté. Il ne peut plus dès lors être perçu comme une institution-blockhaus puisqu'il en est l'antithèse. Le musée, tel que nous l'avons revisité dans cette recherche, est avant tout ouverture, autant pour le visiteur novice que pour l'amateur. Le sens de l'expérience est d'abord dans la « préparation » du sujet à rendre visite à... Le sens de l'expérience est ensuite dans la rencontre avec quelque chose d'étrange, que l'on ignorait plus ou moins. Et enfin le sens de l'expérience est dans le sentiment de découvrir, de ressentir et de penser autrement.



Le musée est une institution abstractive qui renoue avec la mise entre-parenthèses du monde, avec cette tension qui constitue l'œuvre. Comme les œuvres ne sont pas du monde, le musée qui les accueille doit, en tant qu'architecture, suspendre notre rapport au monde. (...) Mais en même temps, le visiteur ne peut être considéré comme celui qui va s'approprier un savoir, mais plutôt comme celui qui doit se préparer (d'où un problème architectural de traitement du seuil, du sas) à être saisi et défait. (Déotte, 1993: 396)

## Épilogue: De la nécessité de l'œuvre d'art et du musée

Il n'y a que dans l'univers du Musée, cette « monade sans fenêtre »,  
 que l'art devient pour soi seul, dans cette durée solitaire,  
 ce monde sans issue, ce temps métamorphique,  
 où le choix des maîtres se fait librement.  
 (Déotte, 1993: 370)

Les récits, tout comme les réflexions de penseurs phénoménologues-herméneutes, nous permettent de mettre en lumière davantage l'importance du musée d'art aujourd'hui dans nos espaces de vie, voire même de son essentielle existence, en offrant la possibilité de la rencontre avec les œuvres d'art. Ils nous montrent à quel point la notion d'apprentissage est autrement plus vaste que la seule idée d'acquérir de nouvelles connaissances, de capitaliser en quelque sorte de nouvelles informations sans nécessairement en lire toute la pertinence existentielle. Cette conclusion rejoint les préoccupations de Fr. Mairesse (2006: 7) sur le chemin que prennent actuellement les musées occidentaux et la muséologie plus généralement, de plus en plus orienté en fonction de la transmission d'un patrimoine et délaissant la question d'un *apprentissage* du regard, qui ouvre sur la jouissance, le questionnement, l'appréhension sensible directe et non seulement sur la rétention et la restitution d'informations. Or ces deux soucis, qui ressortent des récits obtenus dans cette recherche, sont indissociables semble-t-il dans la compréhension du phénomène muséal. Le terme apprentissage pouvant d'ailleurs prêté à confusion et réduire le sens que l'on y adjoint, peut-être serait-il plus pertinent de parler de compréhension, « Comment rompre la délectation du sublime de l'objet pour en provoquer une autre plus salutaire : la compréhension » (Desvallées, 1989: 356), compréhension que nous précisons alors dans

son sens phénoménologique, du regard qui mène à une compréhension du monde, de soi, des autres.

### **La nécessité de l'œuvre d'art**

On voit à quel point l'image nous est nécessaire, à la fois pour pénétrer la substance (poétique, existentielle) du réel, et en même temps pour nous délivrer, le cas échéant, de son poids accablant. L'image approfondit et apprivoise la sauvage altérité du monde; elle nous aide à y vivre; elle peut sublimer le tragique, donner un sens à l'affreux, à l'insupportable en nous les faisant contempler. Elle est, par excellence, l'instrument de la méditation; en sa compagnie le temps s'immobilise, les masques tombent, on peut avec elle forcer le réel au-delà de lui-même.

Il y a donc un lien entre l'image et l'existence car elle est métaphore et nous vivons de métaphores, de cette nourriture pour l'esprit qu'est l'analogie. Elle travaille parallèlement au langage, mais elle agit dans le semi-concret alors que le langage s'offre les capiteuses facilités de l'abstrait. Comme lui, elle produit une réalité plus humaine, une façon d'être, de percevoir le monde, de comprendre la vie. Elle a le singulier pouvoir de transfigurer les lieux, les gens, les destins et de modeler le réel à notre usage en l'adaptant à notre culture, aux besoins de notre psychisme : on ne subit plus, on joue, on rejoue et l'on exorcise. Voilà le grand attrait des arts : ils allègent le poids du destin en permettant, par le jeu, d'en faire un spectacle, de se tenir en-dehors, ému certes mais sauf. On rejoue l'émotion pour n'en conserver que l'émoi, à l'abri des conséquences. Est-ce un approfondissement ou une commodité? Les deux à la fois, avec, en plus, une pointe de sadisme voyeur. (...) À l'image tout est possible; à travers elle les individus, les peuples, les cultures projettent leurs goûts, leurs rêves, leurs obsessions et prennent conscience de leur âme. (Onimus, 1992: 92-93)

Cette citation de Jean Onimus, qui utilise le mot image pour toute forme d'œuvre artistique, rejoint très précisément ce que les théories présentées dans cette recherche et les récits laissent entrevoir de l'importance de l'œuvre d'art et ce qui la caractérise aussi. L'œuvre d'art ne se réduit pas à une représentation du visible, mais rend visible. Elle est métaphore, elle nous transporte vers l'étranger des émotions, des pensées, par le temps qu'elle suspend. Elle nous ramène à une forme de visibilité autre, à une présence à nous-même, au-delà de ce qu'elle figure plastiquement. Et le musée réintroduit donc la visibilité, « mais la visibilité de l'art au musée a rompu avec la représentation. Le musée inaugure donc un nouveau régime de la présence » (Déotte, 1993: 367). Il place, comme nous l'avons vu, l'œuvre en

suspension, sans destination prévisible. Cette destination prendra son sens selon sa rencontre avec le spectateur de l'œuvre dans cet espace-temps suspensif. Chaque œuvre d'art est une possibilité de rencontre pour chaque sujet et le musée multiplie et favorise ses possibilités. Il peut aussi les inciter selon la réceptivité de chacun. Nous contrevenons donc par cette conclusion à l'idée inverse qui voit en la suspension des œuvres entrées au musée le danger de la création d'un art pour le musée (Desvallées, 1989: 355).

Nous avons mis l'accent dans ce chapitre sur le sens de regarder une œuvre d'art qui ne peut seulement se réduire à une appréciation technique et méthodologique puisque ce serait passer à côté de l'invitation qu'elle nous fait de la comprendre, de dialoguer avec elle, par une autre forme de langage.

Ce peut être aussi utile, aussi légitime de regarder un tableau en vue de parfaire sa connaissance d'une période donnée, qu'il est utile et légitime d'utiliser une peinture pour boucher un trou dans un mur. Dans les deux cas on utilise l'œuvre d'art à des fins secondes. Tout va bien tant qu'on demeure averti que ces utilisations, légitimes ou non, ne constituent pas la relation appropriée avec l'art. (Arendt, 1972: 260)

Respecter l'œuvre d'art passe par l'effort de compréhension de ce qu'elle a nous dire et dit de nous, donc d'aller plus loin que le passé supposément fixé et le style qu'elle représente. Le musée par sa spécificité temporelle, par l'aspect suspensif qu'il octroie aux œuvres les fait considérer comme *effet* et non seulement comme les envisage l'histoire de l'art soit des *causes* (Déotte, 1993: 415). Finalement l'œuvre d'art nous parle toujours ou presque selon les récits, puisque son sens se transmet dans une expérience de « contemporanéité » (Gadamer, 1996), c'est-à-dire que nous sommes capables de reprendre et d'interpréter le sens passé dans une expérience présente, actuelle. Cette idée de contemporanéité du sens peut expliquer notamment pourquoi les œuvres sont comprises par les générations suivantes, pourquoi une œuvre fait son chemin dans l'histoire.

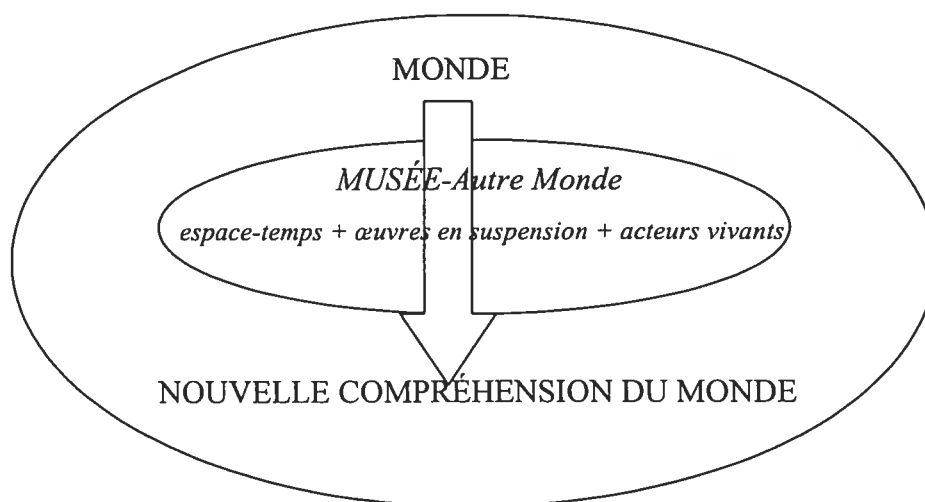
### **Le rôle essentiel du musée d'art dans nos sociétés contemporaines.**

Nos conclusions rejoignent les propositions critiques de J.-L. Déotte (1993: 415) quant au fait que le musée n'est pas un *medium de communication*, sa temporalité n'est pas celle de l'actualité, qui est celle des causes qui s'emboîtent à l'infini. La temporalité du musée concerne les effets : ce qui est venu, ce qui viendra. Le musée est comme nous l'avons constaté la possibilité d'un autre monde, d'un ailleurs qui ne laisse ni indifférent ni ignorant. Il faut en avoir conscience dans la compréhension de ce qu'il est, de ce qu'il représente et dans la façon dont celles et ceux qui y travaillent doivent alors en tenir compte pour aider le visiteur à pénétrer les voies que le musée lui ouvre. Car cet autre monde une fois pénétré ne laisse pas ressortir indemne puisqu'il donne un sens à notre monde, à notre quotidienneté. Le musée n'est donc pas déconnecté « du dehors », il est au contraire étroitement en lien avec l'extérieur. En cela cette recherche ré-affirme et précise, à partir des récits, en quoi le musée est un lieu d'ouverture et non d'enfermement et ne devrait dès lors plus être considéré et envisagé comme :

Une Arche de Noé destinée à recueillir et à sauver les chefs- d'oeuvre du Déluge, au point de les cacher totalement au public sous prétexte de les conserver à l'intention des générations futures; mais on ignore à quelle date ces générations auront le privilège de pouvoir enfin travailler sur les objets... De cette manière, le musée est devenu un instrument au service d'une histoire future, mais ce présupposé n'est absolument pas neutre ou innocent, et ses effets pervers sont considérables, car l'institution muséale s'est ainsi trouvée coupée du présent et de la vie, l'Arche de Noé s'est transformée en cimetière. (Deloche, 1995: 3)

Les réflexions actuelles sur le rôle du musée dans le contexte de la mondialisation vont dans le sens de ces conclusions. En effet, pour Deloche (2003: 37) notamment, le musée devrait être un moyen pour lutter contre l'uniformisation, contre l'enfermement dans une image mythique du passé, pour « trouver une place dans le présent, dans un foisonnement de possibilités offertes émanant de chacun et non plus imposées comme des évidences ». Le

musée ne peut donc plus seulement se définir par la trilogie *bâtiment-collection-publics* qui est trop proche du musée comme *chose du passé* (Déotte, 1993: 128). Il faut désormais y ajouter le monde, dans lequel il s'inscrit et qui prend sens tant à l'intérieur qu'à l'extérieur, l'idée donc de rupture, d'un ailleurs spatio-temporel, tant à partir du bâtiment lui-même que des œuvres à rencontrer, pour une compréhension autre et/ou renouvelée. Nous proposons, dans notre perspective phénoménologique et grâce aux récits, une nouvelle perception et définition du musée représentée ainsi synthétiquement et schématiquement:



Comme nous l'avons vu, le musée pose déjà architecturalement la question délicate du seuil, du sas comme le dit Déotte (1993: 396). L'entrée physique et symbolique dans cet espace-temps joue un rôle important dans les prémisses de compréhension que le visiteur ressentira, voire identifiera, avant même une rencontre avec l'œuvre d'art. Il entre ailleurs et tous nos récits expriment cette sensation. Ensuite, le musée suspend le temps, les œuvres et l'histoire et donne la possibilité de liberté dans la destination que chaque visiteur choisira. Les récits nous parlent de ce sentiment de bien-être, de liberté qui est relié à cette « coupure d'avec le monde extérieur » qui rend le temps proprement humain possible.

Le musée n'est pas un cénotaphe ou un cimetière, mais bien un lieu qui redonne par l'héritage, le souci<sup>78</sup> de la vie, du monde et de soi. Et il y a eu rencontre avec l'œuvre d'art quand on a le sentiment de l'avoir bien vue, donc de l'avoir comprise comme autre (ultimement insaisissable), mais aussi qu'on peut témoigner de cette générosité, de ce don qu'elle est. Alors il est possible de participer à une médiation et à une transmission du sens qu'elle nous a donné.

Il ne faut donc pas négliger, comme cela est déjà dit et répété dans le monde des musées, de proposer le plus possible à tous et chacun les ouvertures extraordinaires que le musée d'art offre. Cela passera peut-être par la nécessité d'une première rencontre proposée avec intelligence et nuance, c'est-à-dire en ne faisant du musée d'art ni un double de l'école, ni un temple à la gloire de l'humain, et de l'œuvre une simple image, une illustration, en usant d'une muséographie trop didactique, puisque, comme nous l'avons vu, le musée d'art et l'œuvre d'art ont bien plus de rayonnement que cela et ne peuvent être seulement réduits à du matériel, à des instruments de savoirs ou à des « doubles sacrés du sujet » (Deloche, 1995: 9).

C'est pourquoi aussi l'idée d'une démocratisation des musées d'art au sens d'une rentabilisation du musée par l'évaluation en pourcentage de sa fréquentation la plus vaste possible et de l'intégration-digestion des savoirs transmis par telle ou telle exposition est critiquable. Le musée est malheureusement représenté comme un lieu de savoirs complexes, qu'il faut apprendre à apprécier, à juger selon des critères que seule une petite partie de la société maîtrise ou pense maîtriser, comme l'explique Hannah Arendt à partir du concept de « philistin » ou « philistinisme » :

---

<sup>78</sup> Nous rappelons ici que comprendre l'être, c'est exister de manière à se soucier de sa propre existence. Comprendre, c'est prendre souci, d'après Heidegger (1986) expliqué par Lévinas (1982). Et le souci dans la perspective heideggérienne exprime la condition temporelle de l'homme : la compréhension qui est « projet », « être-en-avant-de-soi » est le futur; le sentiment de situation qui est « être-déjà-jeté », c'est le passé; la déchéance, qui est « être-préoccupé-par-des-objets-de-rencontre », c'est le présent. (Dartigues, 1972 :135)

Utilisé pour la première fois comme concept [philistinisme] – par l'écrivain allemand Clemens von Brentano, je crois, qui écrivit une satire sur le philistin *bevor, in und nach der Geschichte* -, il désigne un état d'esprit qui juge de tout en termes d'utilité immédiate et de « valeurs matérielles », et n'a donc pas d'yeux pour des objets et des occupations aussi inutiles que ceux relevant de la nature et de l'art. (Arendt, 1972: 258)

L'ennui avec le philistin cultivé n'est pas qu'il lisait les classiques, mais qu'il le faisait poussé par le motif second de perfection personnelle, sans être conscient le moins du monde que Shakespeare ou Platon pourraient avoir à lui dire des choses d'une autre importance que comment s'éduquer lui-même. (...) Autrement dit, le philistin méprisa d'abord les objets culturels comme inutiles, jusqu'à ce que le philistin cultivé s'en saisisse comme d'une monnaie avec laquelle il acheta une position supérieure dans la société, ou acquit un niveau supérieur dans sa propre estime (...). Dans ce procès, les valeurs culturelles subirent le traitement de toutes les autres valeurs, furent ce que valeurs ont toujours été : valeurs d'échange. Et, en passant de main en main, elles s'usèrent comme de vieilles pièces. Elles perdirent le pouvoir originellement spécifique de toute chose culturelle, le pouvoir d'arrêter notre attention et de nous émouvoir. (Arendt, 1972 : 260-261).

Ces savoirs que le musée semble représenter, sont-ils essentiels à la qualité de vie de tout un chacun puisque la question reste « qu'est ce que cela m'apporte finalement? ». Présenté ainsi, le musée ne peut être attrayant et lorsqu'on le pense à l'opposé comme industrie de loisir, rivalisant avec des parcs d'attraction, on ne fait que s'éloigner un peu plus de ce qu'il est existentiellement et de ce qu'il a à nous offrir, puisqu'il ne relève ni du divertissement, ni de l'image-objet. Cette recherche permet de s'apercevoir que le musée n'est « pas seulement » un marché de valeurs et un symbole de classe sociale, ou un épiphénomène ludique, mais un phénomène. Il est une scène extraordinaire grâce à laquelle il devient possible pour tous de vivre une expérience tellement rare dans nos sociétés contemporaines, celle d'une découverte du sens, de ce que nous sommes comme être-ensemble et comme être-au-monde grâce à une rencontre avec l'œuvre d'art. Le musée ainsi perçu comme lieu de rupture et d'ouverture ne pourrait dès lors pas être envisagé virtuellement puisque l'image ne conduit pas à ces notions d'espace-temps, de rencontre qui sont fondateurs de l'être du musée. Il devient difficile pour nous, à partir de ces récits, de suivre le discours muséologique qui traite de l'avenir du musée à partir de l'idée du musée virtuel, le musée



comme banque de données ou «collections de substituts» définissant l'œuvre d'art au musée par son caractère sacré essentiellement, vision proposée entre autres par B. Deloche (1996-20). Il nous apparaît alors important, à partir de cette évolution proposée dans une définition antithétique du musée et par là même de l'œuvre d'art<sup>79</sup>, de reconsidérer le sens du mot lui-même et sa signification existentielle, tel que nous avons tenté de le faire dans cette thèse.

Cette recherche donne un espoir à ceux qui croient le musée d'art en danger. Le danger vient de ce « mot-valise », galvaudé qu'il est devenu et d'une prolifération critiquable fruit d'une angoisse liée, à l'instar de Déotte (1993 : 51-55; 79) et de Mairesse (2006: 7) aux concepts dépendants de destruction<sup>80</sup> et de perspectives patrimoniale et historiques. Le danger vient aussi de l'emprise marketing, politique, économique et utilitariste qui en réduise le sens et contribuent peut-être d'une certaine manière à la mise en péril de son essence. Et enfin le danger vient d'un manque de perspective sur ce qu'il apporte de fondamental et de rare, à travers les œuvres d'art, le regard et la rencontre, à notre société contemporaine, à ses membres, compris non pas comme consommateurs et acteurs sociaux mais comme acteurs vivants. Un temps émancipatoire et non régulateur et oppressant, la liberté de ressentir, l'expression d'un esprit critique, une lutte contre l'ignorance, un ressourcement, une ouverture au sens, une compréhension autre, la présence dévoilée de l'œuvre au-delà de l'enjeu de connaissance, voilà tout ce que le musée d'art est en mesure de donner selon cette recherche. La muséologie contemporaine devrait davantage

Type de musée	Musée classique	Musée virtuel
Aspects du musée		
Présupposé initial	l'œuvre d'art est sacrée, elle représente l'humain	l'œuvre d'art est banale, mais elle véhicule un espace
Fonction muséale	culte sacralisant et réappropriation patrimoniale	traitement et diffusion des espaces
Statuts des collections	originales	virtuelles
<sup>79</sup> Rôle des substituts	préserver et montrer l'original	analyser et montrer l'original

Tableau proposé par B. Deloche

(1995).

<sup>80</sup> Déotte (1993 :79) utilise également l'expression « mise en ruine du monde » phénomène contre lequel le musée deviendrait *réparation*.

considérer ces éléments comme des clés permettant de dépasser le carcan historique et répétitif dans lequel elle semble se cantonner d'après la critique de Fr. Mairesse (2006).

## **Conclusion : Revenir à ce que nous offrent l'art et le musée**

Cette thèse a été engendrée par un profond et incessant questionnement sur la finalité et la pertinence, dans nos sociétés occidentales contemporaines, du musée d'art. Le musée est comme nous l'avons vu une institution dont l'existence est liée à ses caractères éducatif, mémorial et divertissant. C'est aussi devenu une industrie qui doit se conformer aux règles communes à toute entreprise, puisque le musée est entré, depuis les années 60 plus spécifiquement, dans une logique de rentabilité, de bénéfices, et est soumis aux lois du marketing. Ces nouvelles contraintes sont inévitables pour perdurer dans nos sociétés, et valables si on en reconnaît certaines limites. Le musée s'est transformé et continuera encore sans doute à devoir accepter le changement afin de se conformer aux attentes liées à nos évolutions sociales et culturelles. Seulement, dans cette acceptation du changement, le musée de beaux-arts ne perd-il pas de vue, voire n'oublie-t-il pas son essentialité, qui a trait à son caractère d'exception comme espace-temps qui rompt avec l'ordinaire et la quotidienneté?

Le musée d'art offre une ouverture, d'abord parce qu'il met en présence des œuvres d'art et des sujets ayant alors la possibilité de se rencontrer et de se comprendre. Le registre de pensée dans le musée d'art ne réfère plus à la chose-objet et à l'acteur social, mais à l'œuvre d'art et à l'être qui surgit grâce au lieu même et grâce à cette rencontre avec l'œuvre comme étrangeté et comme altérité. Cette lecture phénoménologique-herméneutique s'inscrit dans les perspectives de la nouvelle muséologie, qui considère davantage la muséologie comme une branche de la philosophie et pour être plus en accord avec l'originalité de cette thèse à la jonction de la philosophie et des sciences sociales. Cette lecture nous montre donc comment le musée et l'œuvre d'art ne peuvent se réduire à une définition d'utilité publique et de fonctionnalité. Le musée est le site de l'art, en tant qu'il suspend les œuvres de toute finalité disciplinaire, en les plaçant en attente de rencontre et d'accomplissement alors de leur vérité d'être-œuvre avec le visiteur invité. Il

n'est cependant pas, à l'instar de Deloche (1995) ou de Déotte (1993) le lieu d'une illusoire intemporalité, puisque nous en arrivons, par les récits, à la conclusion qu'il est le lieu de la *temporalité*. Nous ajouterons de plus que le musée n'est plus seulement perçu selon cette recherche comme un lieu de délectation, de jouissance, de contemplation, d'apprentissage, et de réception sensible et il n'est pas non plus un temple à la gloire de l'humain. Il est avant tout un lieu de rencontre et de dévoilement donc de compréhension, qui ne peut se réduire aux seuls concepts de satisfaction et d'apprentissage.

À notre époque, précisément, ce qui décide de ce qui est œuvre d'art, c'est la culture. Elle s'objective en particulier dans le musée.

Réel ou imaginaire le musée est un lieu d'investiture. Les œuvres qu'il abrite sont revêtues d'un caractère insigne. Elles sont des paradigmes dans l'ensemble de la culture, qui, avec elle et en elle, ont acquis et continuent d'acquiescer leur signification, en prenant leur inscription dans l'histoire. Une œuvre n'a pas d'autre site; c'est dans cette perspective historico-sociale qu'elle a son horizon, sa mesure, son destin. Elle n'a sens et valeur qu'en rapport avec toutes les autres qui procèdent avec elle d'un même ensemble évolutif dont chaque époque est une phase et chaque style un vecteur.

Mais rassembler des œuvres sous un point de vue historique ou thématique, aussi compréhensif qu'on voudra, ce n'est pas mettre à découvert ce qui fait d'elles, dimensionnellement des œuvres d'art. Ce qui, par une sorte de connaissance intérieure qui précède toujours l'acquiesce, nous fait reconnaître une œuvre d'art, et en quoi elles communiquent toutes, est intrinsèque à chacune et ne dépend d'aucun point de vue que l'on puisse du dehors prendre sur elle. (Maldiney, 1994: 196).

Une phénoménologie de l'art cherche à « déceler l'être d'une œuvre d'art en tant que telle en l'éclairant à soi (...) l'art devient alors la « vérité du sentir » et dans le sentir il y a moi et le monde, moi avec le monde » (Maldiney, 1994: 239).

Dans le sentir un événement se fait jour à notre propre jour qui se lève avec lui : nous co-naïssons avec le monde. C'est le moment premier de l'existence en éveil que les Grecs nomment αἴσθησις: sensation – d'où procède « esthétique ». (Maldiney, 1994: 220)

L'expérience de l'art est selon Gadamer (1996), une « expérience véritable », qui n'est pas sans changer celui qui la fait. Or, d'après notre recherche, le musée offre aussi la possibilité

de cette expérience par les œuvres d'art, qu'il ne fait pas qu'exposer comme objet « historico-social », mais qu'il dévoile. Heidegger posait judicieusement la question fondamentale du musée : « mais, au milieu de tout cet affairément, rencontrons-nous encore les œuvres? » (Heidegger, 1962: 42). Car là est le sens du musée d'art. Les récits issus de notre recherche qualitative permettent en partie de répondre à cela.

Les récits que nous avons obtenus par l'application d'une méthodologie qualitative, définie comme interprétation compréhensive<sup>81</sup>, nous ont permis de pousser plus avant notre exploration du sens du musée d'art et de l'œuvre d'art du point de vue des visiteurs. Chacun des participants aura accepté l'espace de quelques heures de vivre l'expérience muséale et de nous livrer sa réflexion sur celle-ci. Ces récits ont été analysés en évitant d'en faire des témoignages au service de nos principales intuitions personnelles, donc en respectant le plus possible le sens, comme signification et direction, de ce qui était énoncé, puisque cette thèse a été orientée selon les chemins empruntés par les sujets. Il était clair cependant que nous ne procéderions pas à une évaluation d'un quelconque apprentissage, mais que nous nous situerions dans la tentative de compréhension d'une expérience au sein du phénomène-musée. La pensée phénoménologique-herméneutique nous a aidé à interpréter ces récits en terme d'ouverture, de compréhension, de suspension etc. Une des limites, qui peut d'ailleurs être également envisagée comme ouverture, est l'impossibilité de cette recherche à proposer une lecture des résultats en fonction des critères socio-démographiques. Or cela n'a pas empêché le dévoilement d'une richesse d'informations conséquente menant à une analyse et à des conclusions somme toutes originales et

---

<sup>81</sup> « ... l'interprétation a su se donner pour tâche première, permanente et dernière de ne pas se laisser imposer ses acquis, de même que ses anticipations de vue et de saisie, par des intuitions et notions populaires, mais d'assurer le thème scientifique en portant celles-là au terme de leur élaboration à partir des « choses elles-mêmes (...) Toute interprétation juste doit se garantir contre l'arbitraire d'idées de rencontre et contre l'étroitesse qui dérive d'habitudes de pensées imperceptibles et diriger son regard «sur les choses mêmes ». Se laisser ainsi déterminer par la chose ne correspond manifestement pas pour l'interprète à une décision « courageuse » prise une fois pour toutes, mais vraiment à « la tâche première, constante et dernière ». Car il s'agit de maintenir fermement le regard dirigé sur la chose, à travers tous les écarts dont l'interprète est toujours la proie de son propre fait. » (Gadamer, 1996 : 286), voir chapitre 3.

pertinentes. Il nous faudra donc repenser et remettre en question la nécessité de tels critères selon le type de recherche envisagé dans l'avenir. Notre recherche, par son type exploratoire, a cependant également ouvert des nouvelles avenues possibles pour re-questionner les sens présentés ici, selon une perspective plus constructiviste.

Les principales conclusions que nous tirons de l'analyse de ces récits sont que les musées cités éclairent, par les œuvres rencontrées dans le cadre de cette recherche, diverses dimensions de l'ouverture : une ouverture du temps, une ouverture à l'artiste, à l'autre, à l'historicité. À cela s'ajoute une réflexion sur les notions d'héritage et de transmission. Le visiteur se dit finalement invité à penser différemment, à penser le monde différemment et à se penser différemment. Les récits permettent donc de dépasser la définition convenue de ce que représente le musée d'art (*bâtiment-collections-publics*), pour mettre en lumière les fondements existentiels d'un tel lieu d'expérience, à partir de la révélation de l'être par l'esprit du lieu et par la rencontre avec les œuvres d'art. Cette thèse permet de re-penser, mais à partir du visiteur lui-même le sens et la signification tant du musée que de l'œuvre au musée compris dans le monde, se démarquant ainsi des recherches visant une caractérisation et catégorisation de la lecture faite de l'œuvre au musée et de l'utilité sociale du musée.

L'analyse et l'interprétation des récits vont également dans le sens d'une certaine tendance muséologique actuelle qui questionne la place du musée dans le contexte de la mondialisation et qui tente de réinvestir le sens et la pertinence du musée et de la muséologie même en constatant les écarts et l'emphase concernant certains aspects évoqués dans notre problématique qui peuvent et pourront nuire à leur existence dans un avenir proche. Revenir au fondement et à l'être du musée s'inscrit donc selon nous dans cette perspective muséologique critique, philosophique et éthique, et permet de pousser plus avant ces réflexions à partir toutefois des visiteurs eux-mêmes, selon une approche qualitative.

L'expérience muséale, dans le cadre de musées de beaux-arts, serait, en regard des éléments présentés dans cette thèse, fondamentalement phénoménologique et herméneutique, avant même d'être éducative, pédagogique et divertissante. Le musée d'art est un de ces lieux rares qui préparent et favorisent la rencontre essentielle pour une ouverture au monde :

C'est que l'art nous permet de retrouver le monde que l'on habite toujours déjà, mais comme si c'était pour la première fois. On découvre ce que l'on savait toujours déjà (« c'est ainsi »), mais à la faveur d'une révélation qui nous tire de notre sommeil ontique, car l'être s'y rappelle en quelque sorte dans toute sa fulgurante évidence. (Grondin, 1999 : 70)

Il est une re-source tellement belle et riche, voire vitale dans un monde peuplé d'êtres en perte de repères, d'estime de soi, craintif de l'autre, de l'étranger.

Le musée devient aussi le lieu de possibles rencontres avec l'œuvre d'art, vraie, originale, vivante. Le langage de l'œuvre d'art rejoint indubitablement le sujet, puisqu'il est émotif et temporel, tout en l'éloignant de sa simple subjectivité. L'œuvre d'art est une mise à nu de notre noyau, de ce qui est au cœur de notre existence.

Ainsi, nous espérons sincèrement par cette recherche, avoir permis de *faire voir quelque chose* et avoir ouvert, renouvelé et approfondi le discours muséologique en ce qui a trait au sens du musée de type beaux-arts dans nos sociétés occidentales contemporaines, en proposant un nouveau genre d'études appliquées sur la nature de l'attente des sujets visiteurs. Nous sommes conscients des limites de ce travail qui représente le commencement d'une pensée. En effet, un approfondissement de la pensée phénoménologique-herméneutique, ainsi que de la perspective du visiteur et de la rencontre avec l'œuvre d'art pourront s'avérer utiles pour prolonger et parfaire ces premières conclusions. Les limites de cette recherche sont entre autres le type d'œuvres et le type de musées. Il est envisagé de poursuivre ce questionnement inscrit dans l'idée d'une *nouvelle*

*muséologie* à partir d'autres œuvres, d'autres lieux, pour développer les connaissances muséologiques et intégrer davantage le débat sur le sens et l'avenir des musées à partir de ce nouvel angle de recherche amorcé ici. La question également du lien entre une nécessité d'approvisionnement de l'histoire de l'art pour un renversement de compréhension et de lecture de l'œuvre : de la chose-tout-court à la vérité de l'œuvre, devra être approfondie.

Nous poursuivrons toujours ce projet dans une perspective interdisciplinaire, d'abord parce que la muséologie est elle-même avant tout interdisciplinaire, ce qui selon Deloche (1985a: 35) est à la fois source de difficultés mais aussi « sa planche de salut », car cela permet d'une part, une grande opportunité de réflexions, et ensuite parce que la pensée doit toujours s'exercer selon nous sur un mode émancipatoire, c'est-à-dire en ouverture constante par rapport au langage et aux disciplines. Cette recherche nous a convaincus que le musée d'art et l'œuvre d'art sont des sources extraordinaires pour aborder des questions fondamentales que l'on ne prendrait pas autrement le temps de se poser. Le musée répond ainsi à un devoir de mémoire, à la tâche des générations qui consiste, en maintenant culture et formation<sup>82</sup> – et non uniquement érudition – à œuvrer pour l'accroissement de la vie.

---

<sup>82</sup> Au sens gadamérien, la formation n'est non pas une procédure ou une manière de faire mais ce que l'être est devenu. L'investigation la plus précise, l'étude la plus méticuleuse d'une tradition, ne suffisent pas, si l'on n'a pas été préparé, à y accueillir l'altérité de l'œuvre d'art ou du passé. L'une des caractéristiques de la formation est donc cette ouverture maintenue à l'altérité (Gadamer, 1996: 33). (voir chapitre 2)



## **Annexes**

## **Annexe 1 Formulaire éthique**

### **#1 Renseignement aux participants**

#### **Titre de la recherche**

Vous êtes invités à participer à une recherche doctorale dont le titre est : Un autre regard sur le sens du musée à partir d'une lecture phénoménologique-herméneutique de la rencontre de visiteurs avec des œuvres d'art antiques.

#### **Nom du chercheur**

Anne-Laure Bourdaleix, candidate au doctorat en sciences humaines appliquées, Université de Montréal

#### **Nom du directeur**

Louise Iseult Paradis, professeure au département d'anthropologie

#### **Département**

Doctorat en sciences humaines appliquées, faculté des études supérieures

#### **Description du projet de recherche**

L'évaluation n'est pas née en même temps que le musée. C'est parce que la définition du musée est aussi devenue sociale que progressivement il a été jugé pertinent de s'intéresser à ceux qui viennent visiter et à ce qui leur est présenté. Le 19<sup>e</sup> siècle est souvent qualifié comme le siècle des Musées, parce qu'il voit leur multiplication et l'apport social de ce lieu fraîchement institutionnalisé.

Et la Vieille Europe jusqu'alors terreau privilégié et fertile pour les musées ne s'interrogera que tardivement comparativement aux États-Unis, sur l'aspect public de sa mission, sur l'évaluation de la portée sociale et sur les caractéristiques du musée. Cela s'explique sans doute par le fait que les musées aux États-Unis étaient, et sont encore pour un grand

nombre, privés. Autrement dit il importait les « propriétaires » de connaître davantage les répercussions de leurs « entreprises » sur la population. L'évaluation naît d'un souci de « rationalisation et d'optimisation du travail de l'exposition sur le visiteur » (Schiele, 1992), ce dernier devenant alors un concept à explorer. Les principales études sont, à partir des années 40, des études d'audience, qui présentent des graphiques de fréquentation, des distinctions entre le public local et les touristes, par exemple. En fait, petit à petit, ces études s'éloignent de leurs préoccupations premières qui était semble-t-il la connaissance du public en tant que tel, pour se rapprocher des tendances marketing naissantes, et cela surtout à partir des périodes de la guerre et de l'après-guerre. La conception marketing devient dominante, car elle évalue l'impact d'un produit offert (l'exposition) sur le client (visiteur) en tâchant d'identifier les points positifs et négatifs du produit dans le but de l'améliorer dans l'avenir. Le développement de celle-ci rejoint logiquement la transformation du musée en industrie culturelle, issue d'une société plus démocratique en terme de temps libres, d'accès aux loisirs et qui souffre dès lors de la concurrence (ce n'est pas un hasard si ce type d'études se multiplient en France avec le développement de nouveaux musées). Il faut répondre le mieux possible aux attentes du public de façon à le fidéliser. De cela découle une des caractéristiques de ces études de déconstruire le « bloc monolithique » (Tobelem, 1992) que représentait le public de musée pour le segmentariser, le catégoriser, à partir notamment des données socio-professionnelles. Cette démarche aboutit à dresser un portrait du visiteur-type et abstrait à la fois.

Cependant, ce qu'il manque selon Kawashima (1998) c'est une vraie connaissance du visiteur et de l'expérience qu'il vit. Mais il est aussi reconnu que s'interroger ainsi est beaucoup plus délicat car les difficultés viennent du caractère subjectif, abstrait, unique, holistique du sujet-visiteur.

Le recours aux méthodes qualitatives reste trop peu utilisé alors qu'il serait tout aussi utile et ouvrirait vraisemblablement des horizons nouveaux sur les visiteurs.

Je m'interroge sur la rencontre avec l'objet de musée.

Je propose donc une étude approfondie et qualitative de cette relation grâce à une recherche d'inspiration phénoménologique qui donne au sujet la place dominante dans des entrevues libres, permettant de répondre différemment à la question de ce qui caractérise la visite de musée et ainsi de mieux saisir des éléments qui seraient la cause d'une « désaffection » du musée par une partie de la population, sujet qui préoccupe depuis une vingtaine d'années les musées d'art européens, après notamment que P. Bourdieu et A. Darbel ont publié leurs résultats sur la fréquentation de grands musées d'art européens dans *L'Amour de l'art* en 1969, démontrant aussi pour la première fois en Europe, l'importance de connaître les publics. Ma recherche permettra ainsi l'émergence d'une nouvelle conception méthodologique attendue dans le monde des musées, permettra de répondre sous un angle différent à la connaissance des publics et à la préoccupation encore évoquée par Henri Loyrette, Président-directeur du Louvre, de mieux comprendre en quoi le Musée attire ou effraie (Musée des Beaux-Arts de Montréal, 3/02/04).

### **Objectif général**

L'objet principal de ce projet de recherche est d'explorer la rencontre sujet-oeuvre d'art dans le contexte muséal.

### **Objectifs spécifiques poursuivis**

- a) Comprendre et d'expliquer l'importance du temps dans la rencontre sujet-oeuvre d'art.
- b) Démontrer la valeur d'une recherche qualitative dans le monde muséal
- c) Faire valoir la valeur d'une approche interdisciplinaire pour mieux comprendre ce que représente l'expérience muséale

### **Lieu du déroulement de la recherche**

La collecte des données (entrevues) se déroulera au Musée des Beaux-Arts de Montréal et au musée du Louvre à Paris. Une autorisation de procéder a été obtenue de la part du comité d'éthique de la recherche de l'Université de Montréal.

**Processus de la recherche**

Les personnes participant à l'étude seront contactées par le chercheur. Un lieu et un moment propice seront choisis par la personne interrogée pour l'entrevue. Chaque entrevue libre durera approximativement une heure. Le temps requis à la participation à cette étude ne devrait pas durer plus de deux heures.

**Avantage et bénéfice**

Un élément caractéristique d'un musée d'art est qu'il propose une autre vision du temps en proposant un rythme (visite), un espace, des objets hors du commun, hors du quotidien. L'interrogation des musées sur le problème d'une désaffection par certaines populations pourrait trouver quelques éléments de réponses grâce à cette étude. L'être et le temps sont indissociables, comprendre la part du temps par exemple dans la relation objet-sujet participe donc d'une compréhension plus générale de l'importance du temps dans la vie de chaque personne interrogée et ainsi les raisons qui font qu'elle peut ou désire utiliser l'institution muséale. En comprenant cela nous pourrions déjà émettre des hypothèses sur les raisons possibles d'une crainte du musée. Enfin, cette étude a le mérite de mettre en valeur une approche peu fréquente dans les études à partir des visiteurs de musée. Nous pensons ainsi offrir un nouveau regard, une nouvelle possibilité dans le champ de la recherche scientifique des musées.

**Inconvénients et risques**

Bien que cette étude ne comporte vraisemblablement pas d'inconvénients ni de risques pour l'intégrité des personnes interrogées, il pourrait arriver que la personne se sente inconfortable lors de l'entrevue. Cependant, le principal désagrément qu'on puisse objectivement envisager serait lié au temps demandé aux personnes interrogées pour leur participation à la recherche.

**Durée du projet**

Cette étude se déroulera sur une période de 12 mois.

**Confidentialité des données recueillies**

L'anonymat des participants sera respecté. Le chercheur principal réalisera les entrevues. Les entrevues seront transcrites par le chercheur. Les transcriptions des entrevues seront anonymes de manière à ce qu'il soit impossible de reconnaître les personnes qui ont bien voulu répondre aux questions. De plus, dès la transcription des entrevues sur papier, les enregistrements seront détruits. Durant l'intervalle entre l'entrevue et la transcription, les entrevues seront gardées sous clé dans le classeur personnel du chercheur à son domicile. La confidentialité dans cette recherche sera respectée dans les limites prévues par la loi.

**Diffusion des résultats**

Les résultats de cette étude feront l'objet d'une thèse de doctorat qui sera défendue devant jury. Une série d'articles et de communications seront d'ailleurs tirés de cette étude. Aucun nom ou aucune adresse ne seront mentionnés, de quelque manière que ce soit, dans cette diffusion des résultats. Les participants pourront obtenir une copie des documents précédents sur demande.

**Les responsabilités du chercheur**

Le chercheur s'engage à répondre à toutes les questions de la part des personnes interrogées dans les plus brefs délais. De plus, le chercheur s'engage à connaître et à respecter l'ensemble des principes éthiques et règles déontologiques applicables à la présente étude.

**Les responsabilités du sujet de recherche**

La personne interrogée s'engage à collaborer de manière diligente à toutes les procédures reliées à l'étude. Il s'engage également à exprimer auprès du chercheur toutes craintes suscitées par sa participation.

**Participation et retrait**

La participation à cette étude est entièrement volontaire. Le sujet de recherche potentiel est par conséquent tout à fait libre d'accepter ou de refuser d'y contribuer en totalité ou en

partie (ex. ne pas vouloir répondre à une question). Dans le cas où il accepte, le sujet de recherche est également libre, à tout moment, de mettre fin à sa participation, et ce, sur simple avis verbale sans donner d'explication. Son départ n'entraînera aucune forme de pression de la part des chercheurs, ni aucun préjudice. Par ailleurs, si un sentiment d'inconfort survenait en raison du thème abordé, lors de l'entrevue, celle-ci pourrait être interrompue ou reportée selon le désir de la personne interrogée.

### **Compensation**

Aucune compensation ne sera donnée si ce n'est la gratuité pour les salles du musée utilisées dans cette recherche

### **Commanditaire du projet**

Aucun commanditaire à ce projet de recherche

### **Conflits d'intérêts**

Aucun conflit d'intérêt n'est prévisible

### **Question sur la recherche**

Si vous avez des questions au sujet de cette recherche, vous pouvez communiquer avec une des personnes suivantes :

Anne-Laure Bourdaleix, candidate au doctorat en sciences humaines appliquées, [REDACTED]

[REDACTED] ou courriel : [REDACTED]

Louise Iseult Paradis, Directrice de thèse : tel. [REDACTED] ou Courriel

[REDACTED]

**#2 Formulaire de consentement libre et éclairé****Déclaration du sujet de recherche**

Je soussigné \_\_\_\_\_ (nom du sujet de recherche) certifie que :

- a) je comprends les objectifs généraux de cette recherche;
- b) je comprends les risques et inconvénients potentiels que ma participation pourrait entraîner, de même que les avantages et bénéfices que je peux en retirer;
- c) je comprends que je peux mettre fin à ma participation en tout temps et sans justification sur simple avis verbal, et que je ne subirai aucune pression ni aucun préjudice si je décidais de le faire.

---

Signature

Date

**Formule d'engagement du chercheur**

Je certifie :

- a) avoir expliqué dans un langage accessible au sujet de recherche les termes du présent formulaire de consentement;
- b) avoir répondu, à la satisfaction du sujet de recherche, à toutes les questions qui m'ont été posées par celui-ci;
- c) avoir explicitement indiqué au sujet de recherche qu'il demeurerait libre, à tout moment, de mettre un terme à sa participation au projet;
- d) avoir informé le sujet de recherche que je lui remettrais une copie dûment signée du présent formulaire de consentement.

---

Nom du chercheur

Signature

Date



## Annexe 2 Fiche individuelle

### B.1 MBAM (Musée des Beaux-Arts de Montréal)

Sujet #	Salles Tanagra
Âge :	Heure de début de visite :
Sexe :	Heure de fin de visite :
Habitué / Primovisiteur :	Salles Méditerranéennes
Date :	Heure de début de visite :
Lieu :	Heure de fin de visite :
Durée de l'entrevue :	

Remarques faites sur la visite :

**B2 Musée du Louvre**

Sujet #	Salles Daru Bas
Âge :	Heure de début de visite :
Sexe :	Heure de fin de visite :
Habitué / Primovisiteur :	
Date :	Salles des terres cuites
Lieu :	Heure de début de visite :
Durée de l'entrevue :	Heure de fin de visite :

Remarques faites sur la visite :

**Fiche socio-culturelle**

Sujet # :

Âge :

Sexe :

Profession :

Niveau d'études :

-collège / secondaire

-lycée / collégial

-universitaire 1

-universitaire 2

-universitaire 3

-autres

statut actuel :

## Annexe 3 Tableau des unités de signification et Tableau des familles d'unités de signification

### Annexe 3.1 Tableau I.II Les unités de signification (détaillées)

UNITÉS DE SIGNIFICATION	DÉFINITION	EXEMPLES
<b>Familiarité+musées d'art</b>	Il s'agit ici de la familiarité que le sujet pense ou non avoir avec les musées d'art. Cette information m'était donnée par les sujets au moment de la première prise de contact. Le contenu de l'entrevue peut développer cette information	« Je suis pas habituée à ça. » (P13, 825) « ça fait quand même 22 ans que je suis à Paris et que j'ai sauté ce maillon, par contre j'y vais pas, je fais pas le pas pour y aller par contre si l'occasion est donnée oui, le musée, le Louvre comme pour les autres musées, c'est pareil pour les salons, les expositions, que ce soit photo, si c'est là je prends mais j'y vais pas. » (P24, 153)
<b>Attitude+musée</b>	Comment le sujet évoque sa façon d'être, de se sentir dans les salles du musée	« Moi en tous cas quand je vais au musée même si je suis accompagnée c'est une expérience strictement individuelle, personnelle je suis incapable de vivre ce que je vis au musée, de partager en fait, je peux aller au musée avec mon amoureux, avec une amie, pis après avoir visité, partagé et tout ça mais ce que j'expérimente dans le musée, dans la visite, je ne le communique pas simultanément » (P1, 243 : 255)
<b>Attitude+après la visite</b>	Le sujet revient sur son expérience de visite immédiate	« un musée c'est un peu ça, souvent moi j'ai besoin d'un temps d'intégration et en sortant d'un musée, si je suis accompagnée, socialement parlant on est habitué, on sort du musée on va tout de suite interagir, réagir à ce qu'on a vu » (P1, 261 : 263)
<b>Évocation des objets vus dans le musée</b>	Le sujet évoque les objets ou certains objets qu'il vient de voir dans sa visite	« bien-sûr, effectivement bon pour moi l'objet pivot commun c'était la cloche de Béotie que j'ai découvert, je m'en rappelais plus de ces objets que j'ai trouvé très drôles, ding ding penser à l'âme des défunts ou quelque chose comme ça » (P9, 25 :29) « Ben, je pense que je parlais de, de, de la petite série de statues qui était, en

		<p>gros, une espèce de représentation de différentes professions, de différents artisans, des trucs comme ça. Pis ça, je trouvais ça intéressant que, j'essayais, j'imagine, c'étaient des trucs funéraires simplement, où un boucher meurt, fait que, ben dans sa tombe on met une petite statue de boucher. Pis y avait des gens qui pilaient ou qui moulaient du grain, des trucs comme ça. Y avait une représentation, un moment donné aussi, avec, assez longue avec 3 personnes derrière un espèce d'établi, ou un espace... » (P15, 115 :131)</p>
<b>Musée+discours imposé</b>	<p>Le sujet évoque ce qui entoure l'objet (présentation, information...) et l'aide ou non dans sa visite</p>	<p>« la volonté du conservateur enfin de nous montrer ces œuvres dans cet itinéraire là » (P6, 17)</p> <p>« C'est pour ça aussi que la deuxième exposition était, d'après moi, moins intéressante, dans la mesure où c'était, ça semblait vraiment être, on a deux pièces, on a tout plein de pièces antiques, on va les crisser dedans, pis on va essayer de s'arranger pour que ça ait une allure de logique. Mais, quand t'as, quand t'as un buste de Platon à côté de deux machins romains qui ont 500 ans de différence, par exemple, à trois pieds de différence, pis après ça t'as un autre bidule qui, c'était quoi après ça, t'en avais un qui était genre de 200 ans. C'est comme tout mélangé, c'est toutes des époques mélangées. Bon ok, vous montrez vos cossins mais pourquoi? Qu'est-ce que c'est supposé nous dire ces machins-là? C'est pour ça que le début de l'exposition, je trouvais ça très intéressant avec les statues parisiennes où d'essayer de, pis je trouve quelque part j'aurais peut-être aimé qu'on me parle davantage, j'aurais peut-être aimé qu'on m'en parle davantage. » (P15, 34)</p>
<b>Limites du musée</b>	<p>Le sujet évoque ce que le musée ne peut réaliser tant pour lui-même que pour les objets ou les autres.</p>	<p>« je reviens là-dessus sur la concentration dans laquelle je me suis trouvé enfin la difficulté à me concentrer sur ces œuvres du fait qu'il y avait un va-et-vient incessant beaucoup de bruits, beaucoup de résonance et ça c'est très perturbant autant pour la lecture que pour la vision des œuvres puisqu'on a un</p>

		<p>passage permanent derrière les vitrines sans parler des reflets ça crée une confusion » (P6, 17)</p> <p>« tu vois moi j'aimerais toujours qu'il y ait à côté une fausse avec des couleurs, comme elles étaient réellement, ils savent maintenant faire ça et je trouve que ça manque de pas pouvoir se la représenter comme ça pouvait être » (P8, 17)</p>
<b>Musée+histoire du sujet</b>	Le sujet évoque son histoire personnelle dans le contexte muséal	<p>« oui j'essaie de voir , j'essaie d'entendre les bruits, ce qu'elles disent ces femmes elles pouvaient parler, rire et je sais pas c'est , ça a une connotation assez spéciale, comme je te dis ça fait assez longtemps que je suis intéressée par le passé, tous les passés là plus récents aussi, moi si je vois une robe qui a été gardée là, au travers, heu moi j'avais ma belle-mère, mon beau-père était né en 1895, 1896 » (P4, 134 :195)</p>
<b>Musée+savoirs antérieurs</b>	Le sujet a fait appel à ses connaissances d'avant cette visite	<p>« ouais, je trouve que c'était pas pareil, t'sais ça ressemblait pas à de l'art égyptien, t'sais dans mes cours du secondaire j'ai vu l'Antiquité avec les affaires égyptiennes, je savais que ça se passait dans la même période mais ça paraissait que ça venait pas de ce coin là. » (P2, 177 :185)</p> <p>« d'abord ce n'est pas ce que l'on sait a priori de l'art grec, c'est ce que aujourd'hui les spécialistes cherchent à montrer de l'art grec parce que c'est un aspect qui a été longtemps inconnu et qui reste méconnu. Les grotesques on en connaissait en bronze, la production en terres cuites atteste bien d'un goût qui est caractéristique d'une époque qui apparaît sans doute à une certaine époque que l'on ne comprend pas encore très bien en tous cas moi je le comprends pas bien est ce qu'il s'agit d'humour ou de macabre c'est un peu difficile à dire. » (P7, 21)</p>
<b>Musée+émotions</b>	Le sujet associe émotions et musée consciemment ou non	<p>« je n'ai pas été formel dans ma façon de voir l'exposition ou de de me déambuler je pourrais dire dans la salle ce que j'ai fait j'ai tout simplement parcouru la salle dans tous ses dépôts et certaines œuvres me parlaient plus que d'autres et j'étais</p>

		attiré par certaines œuvres et j'allais vers ces œuvres là, on parle de sculpture bien entendu dans ce cas là et je demandais qu'elles me parlent, qu'elles me content une histoire non pas une histoire qui a été contée et qui a été écrite aussi et c'est plus à ce niveau là c'est plus au niveau du senti, et j'avais beaucoup d'émotions qui montaient aussi assez même qu'il y a des œuvres qui me serraient au niveau de la poitrine ouais » (P3, 33)
<b>Musée+monde extérieur</b>	Le sujet part du musée pour parler du monde extérieur au musée	« je me suis senti plus proche de l'œuvre pour ça ici les objets présentés je pense à certains comme des masques ou des statuettes qui pourraient encore avoir aujourd'hui un objectif de décoration, de décoration aussi bien peut-être dans des églises ou même des copies qui pourraient être vendues...en fait j'abolis un peu le temps on se rend compte quand même qu'aujourd'hui les matériaux utilisés sont plus les mêmes y a beaucoup plus de terres cuites je pensais pas qu'il pouvait y avoir autant de terres cuites » (P5, 65)
<b>Musée+culture</b>	Le sujet associe la notion de Culture à celle de musée	« donc constamment la mesure de l'avancement des civilisations relatives, je n'ai pas pensé une seule fois aux arts primitifs j'étais constamment dans l'ascendance de ma culture et la relation directe entre où on en est aujourd'hui, le feed-back, le turn-over qui sont des mots épouvantables pour simplement dire on va se servir là où on veut quoi et par exemple les designer, les gens de mode, les créateurs d'objets même pour enfants et tout bah ils peuvent prétendre inventer mais y a vraiment quand même une énorme richesse qui est là, une espèce de continuité extraordinaire » (P9, 17)
<b>Musée+histoire</b>	Le sujet voit un lien entre le musée et l'histoire	« mais malgré le caractère arbitraire de la constitution des musées de l'archivage des œuvres il en demeure pas moins que le musée répond à certains besoins ça peut servir à deux choses, avec lesquelles je suis pas nécessairement d'accord, premièrement c'est nous rappeler que nous sommes des êtres historiques, qu'on prend place dans l'histoire à un certain moment qu'on est nous mêmes

		<p>créateurs qu'on porte une culture en nous et qui est différente d'autres formes d'expression culturelles qui ont déjà existé, notamment ici grecques surtout bon, donc y a différentes époques donc ça permet de relativiser notre situation dans le temps et dans l'espace » (P14, 34)</p>
<p><b>Musée+lieu étrange (inquiétant)</b></p>	<p>Le sujet voit le musée comme un lieu angoissant étrange pouvant être source de stress</p>	<p>« mais j'ai aussi un sentiment d'écrasement par le poids de ce passé de toute cette richesse, diversité et c'est vrai qu'en même temps on est au Louvre, on est pas dans un musée spécifique à telle ou telle période ou à tel ou tel peintre ou sculpteur donc c'est pour ça aussi que je ressens cet écrasement » (P6, 65)</p> <p>« à chaque fois que je vais dire qu'est ce que nous donc le point Z au moment où moi je regarde, qu'est ce que nous on va laisser dans 2000 ans est ce qu'il va rester quelque chose comme ça pis à chaque fois je suis toujours un peu comme pas triste mais c'est toujours qu'est ce que nous on va bien pouvoir laisser dans 2000 ans » (P11, 29)</p>
<p><b>Musée+lieu rassurant</b></p>	<p>Le sujet voit le musée comme un lieu rassurant, calme</p>	<p>« c'est peut-être trop personnel, j'ai toujours aimé faire du dessin et puis j'ai peut-être le défaut d'aimer pas que ce qui est beau mais d'aimer beaucoup le beau alors souvent dans un musée c'est grand c'est vaste, c'est vrai que à côté de la vie qui n'est pas toujours belle et de rentrer dans un musée c'est un moment où vous n'allez pas voir de misère où vous allez vous effacer les problèmes de guerre ou de choses comme ça pendant un moment vous n'allez être que baigné par ce que vous recevez des murs, vous recevez comme quand on rentre dans une église quand on rentre dans une église souvent ou quand on rentre sous un voûte d'arbres vous êtes imprégné de beau et ça fait du bien quand même y a pas d'autres explications ça vient par les pores de la peau » (P20, 91 :93)</p>
<p><b>Musée+monde parallèle</b></p>	<p>Le sujet parle du musée comme d'un monde différent du monde extérieur</p>	<p>« y a quelque chose de bien particulier, quand je rentre dans un musée je rentre dans un état particulier, j'ai l'impression de rentrer dans un monde parallèle</p>



		(rires), pour moi c'est comme un petit monde à part, comme un petit univers à part, pas nécessairement parallèle à la réalité, mais en-dehors ou en tous cas relié à la réalité par certaines choses mais comme un petit cocon » (P1, 182)
<b>Musée+lieu particulier</b>	Le sujet parle du musée comme d'un lieu particulier	« Alors, c'est un lieu où je vais. Et puis qui permet de sortir du quotidien. Qui permet de, qui est pas. Admettons, si je fais la comparaison, un magasin, c'est un lieu, mais là on est dans le quotidien, moi je vais au magasin pour me procurer un parapluie, parce que j'ai perdu mon vieux parapluie, donc c'est un endroit où je vais dans le quotidien et puis bon, je me promène là-dedans et puis j'ai des intentions mercantiles. Tandis que quand je vais au musée, je m'attends d'apprendre des choses, je m'attends d'être surprise, je m'attends de me faire scandaliser, j'espère qu'on va me montrer des choses que j'ai pas vues, des choses que, qu'après ça je vais me dire « ah oui, c'est vrai, j'avais pas vu ça » (P17, 162)
<b>Musée+Temple</b>	Le sujet compare le musée à un lieu sacré	« Je le vois comme dans une église. Les gens, automatiquement, quand y rentrent dans une église, y baissent la voix, pis eh le musée ça s'est passé de la même façon. » (P13, 909) « c'est vrai que à côté de la vie qui n'est pas toujours belle et de rentrer dans un musée c'est un moment où vous n'allez pas voir de misère où vous allez vous effacer les problèmes de guerre ou de choses comme ça pendant un moment vous n'allez être que baigné parce que vous recevez des murs, vous recevez comme quand on rentre dans une église quand on rentre dans une église » (P20, 91 :93)
<b>Musée+espace</b>	Le sujet évoque l'espace physique du musée (bâtiment, salles...)	« retour dans le passé aussi bien à mon niveau comme je l'ai expliqué et dans le passé et j'ai tendance à dire qu'il y a peut-être deux époques entre les différentes salles j'ai l'impression que ce que j'ai vu dans la dernière salle c'était beaucoup plus loin dans le passé que ce qu'il y avait dans les quatre salles à

		l'étage supérieur » (P5, 28)
<b>Musée+temps</b>	Le sujet évoque le temps en parlant du musée	« en fait je dirais que j'ai ressenti plusieurs sentiments dans cette exposition, devant ces œuvres je dirais du fait d'une interaction déjà du lieu en lui-même qui est postérieur évidemment puisque le bâtiment et l'architecture dans lequel sont présentés les œuvres et pour lequel on a des explications également se superposent à la présentation de cette autre temporalité donc déjà y a un sentiment enfin je sais pas si c'est un sentiment de projection dans le passé de retour mais à plusieurs niveaux en fait, donc un sentiment déjà de grandeur parce que le lieu est quand même chargé d'histoire et fait référence à une période faste du pouvoir et de la culture française donc à travers ce sentiment, sont présentées des sculptures et des céramiques en provenance de la Grèce antique donc on n'est plus du tout sur le territoire français et on a une sacralisation maximum par la grandiloquence du lieu, donc ça c'est un premier sentiment » (P6, 17)
<b>Musée+utilité</b>	Le sujet définit l'utilité qu'il voit au musée	« c'est juste de voir l'évolution comment ça a été faite pis qu'est ce qui s'est passé, t'sais l'histoire ça sert à apprendre, pis quand tu sais ton histoire là bah tu feras pas les mêmes gaffes qui ont été faites avant, pour ça que d'aller au musée je trouve ça intéressant parce que tu vois ce qui a été fait avant parce que dans l'art ça représente souvent les émotions pis qu'est ce qui est vécu, fait que tu vois qu'est ce qui était bien, qu'est ce qui était pas bien, tu peux porter un jugement sur qu'est ce qui était bien, qu'est ce qui était pas bien, c'est ça » (P2, 390)
<b>Transposition vers une autre expérience muséale</b>	Le sujet se remémore d'autres expériences muséales	« bah je me souviens quand je me promenais à travers cette expo là entre autre, ça m'a ramené à une expérience d'enfance ou en tous cas début d'adolescence où j'étais allée visiter une exposition à l'époque ici on avait un musée de la civilisation qui n'existe plus aujourd'hui où ils avaient fait une expo

		sur les trésors d'Egypte » (P1, 42)
<b>Musée+ma recherche</b>	Le sujet exprime son opinion sur l'expérience proposée (visite et entrevue)	« moi j'aime beaucoup ça parce que ça permet de réfléchir à ce qu'on fait parce que souvent on voit une exposition pis après dans l'auto on en parle pis après on fait autre chose pis c'est comme un peu oublié alors que le fait de prendre du temps je sais pas j'ai l'impression que ça remet en perspective des choses, t'sais j'avais pas pensé l'exposition par rapport à ma vie à moi t'sais pis là je trouve ça bien de réfléchir par rapport à ma vie à moi de faire un lien moi ça m'apporte beaucoup pis c'est comme n'importe quoi quand on fait que voir quelque chose y a une certaine connaissance qui reste mais y a beaucoup de choses qui s'en vont mais le fait d'en parler évidemment on en retient plus pis en plus on dit que d'expérimenter c'est encore l'étape suivante de faire des choses... »(P11, 107:109)
<b>Objet+Attitude du sujet</b>	Le sujet explique la façon dont il est entré en contact avec le ou les objets	« c'est ça des choses avec lesquelles tu t'identifies plus au moment où tu le vois, où tu le regardes mais quand t'es attiré pis que tu restes longtemps devant quelque chose, t'arrives pas à mettre le doigt sur qu'est ce qui fait que tu restes si longtemps à regarder cette pièce là mais tu peux faire l'exercice d'essayer d'intellectualiser par après ou t'sais des fois ça va te venir tout de suite mais je me prête pas à l'exercice de façon systématique là quand je me promène dans mon expo, c'est juste mon regard » (P1, 38)  « mon corps réagit oui mon corps réagit et avant tout je débranche mon cerveau et je laisse les œuvres me parler le plus possible...et je suis tout simplement imbibé de ces œuvres là » (P3, 29)
<b>Objet+Authenticité</b>	Le sujet parle de l'importance ou non de l'authenticité de l'objet	« moi j'aimerais toujours qu'il y ait à côté une fausse avec des couleurs, comme elles étaient réellement, ils savent maintenant faire ça et je trouve que ça manque de pas pouvoir se la représenter comme ça pouvait être, par exemple les femmes qui sont drapées,

		c'est quand même très joli ces drapés là dans la pierre c'est dommage qu'il y ait pas les couleurs et tout ça si il y avait les couleurs mais apparemment pour certaines y avait de la couleur et je trouve ça dommage qu'il y ait pas une image réelle, pas sur l'œuvre à côté sur le plastique sur n'importe quoi mais qui la représente entière pas cassée » (P8, 17)
<b>Objet+Espace</b>	Le sujet lie l'objet à l'espace	« c'est vrai que moi quand je dis je m'endors dans les musées c'est vrai et pourtant je suis fascinée par ce que j'y vois mais ces grandes salles surtout j'aime bien les salles modernes comme celles du beau et j'ai plus de mal avec les petites vitrines sans fin dans les parquets, et puis de toutes façons on en parlait avec mon mari, mais pour la peinture c'est pareil nous ce qu'on voudrait c'est des séances de cinéma c'est qu'on nous mette un objet pendant une heure en face des yeux, on s'assoit et on regarde, parce que de toutes façons c'est trop y a trop de choses moi j'arrive pas à prendre tout ça d'un coup c'est pour ça je te disais je cherche quand même un objet et sa singularité parce que dans cette foule de choses et les tableaux c'est pareil quand tu as des salles t'as 20 tableaux y en a au-dessus les uns des autres moi je suis incapable d'engranger ça, donc c'est vrai la salle là tu peux te promener t'as pas l'impression de faire un truc en série mais cela dit c'est vrai que l'immobilité c'est pas très bien non plus moi j'adore tourner autour des statues, c'est un vrai plaisir de faire son regard parce qu'on est en mouvement ça j'aime beaucoup faire ça » (P22, 96)
<b>Objet+Esthétique</b>	Le sujet lit l'objet dans sa dimension esthétique : les détails plastiques...	« t'sais que la beauté c'est pour eux autres, la beauté elle peut être définie différemment selon qui tu es où tu es, c'est sûr que dans ce coin là le monde avait peut-être moins de poils, t'sais fait que ça faisait que c'était plus beau, t'sais la manière de placer les choses, peut-être ils cherchaient la manière de mieux placer leurs draps, tandis que si ils étaient en Gaspésie t'sais avec le vent qu'il y a ben

		ils auraient peut-être pas pu avoir une beauté pareille, ça aurait été peut-être plus quelqu'un avec des cheveux dans le vent » (P2, 145-149)
<b>Objet+goût du sujet</b>	Le sujet évoque ses propres goûts en matière d'art, d'esthétique, de matières...	« moi je trouve que les gens perdent beaucoup de temps à des choses qui n'en valent pas la peine, je trouve que vraiment heureusement que nous avons encore des peintres et des sculpteurs pourtant j'aime certaines sculptures modernes heu c'est Cerruci ? y a des sculpteurs que j'aime beaucoup c'est encore dans la sculpture que je trouve des sensations dans le moderne mais alors toutes ces peintures Bacon je peux pas supporter et ce goût pour le laid là je voyais encore à la télévision hier on transcende une fille qui n'a jamais fait de peinture et on trouve que de faire du dégoulinant de sang sa bouche et tout ça c'est merveille, je comprends pas notre art, je comprends pas notre civilisation et je trouve que vraiment c'est dommage et j'espère que tout ça ça sera vite effacé pour que dans 100 ans on n'est pas ça comme souvenir parce que ce serait vraiment dommage de penser que des êtres de cette époque soient aussi décadents, c'est même pas farfelus, être farfelu ça demande une certaine fantaisie ça peut être sympa être farfelu mais là c'est vraiment du sale, du moche, du laid » (P20,69)
<b>Objet+Histoire</b>	Le sujet part de l'objet pour évoquer l'Histoire	« Ah oui, sûrement, parce que là évidemment on était dans des civilisations où la population était forcément jeune. C'était l'exception qui atteignait 50, 60 ans, 70 ans, bon. Les femmes mouraient en couche, bon. Donc, pis comme aussi là-dedans y a beaucoup de représentations funéraires, bien évidemment que sans doute c'était des, à part de ça c'était sûrement des représentations des femmes des classes des plus aisées, c'est, les esclaves on les voit pas beaucoup. On voit un pédagogue, un moment donné, qui est avec des enfants bon. Mais moi, je pense que c'est une représentation de l'idéal féminin jeune, de société, en fait de la

		partie de la société qui était sûrement patricienne, ou enfin je ne me rappelle plus des termes qu'on emploie là pour désigner ces gens-là, mais c'était pas les esclaves qui faisaient la bouffe et puis qui faisaient, c'était pas des images de paysans, c'est pas des images de marins, c'est pas des images, bon, y a quelques images là, quelques statuettes de ce que j'appelle de vie quotidienne, mais c'est, je dirais que c'est Paris Match. C'est Paris Match. C'est Paris Match. » (P17, 97)
<b>Objet+Histoire du sujet</b>	Le sujet crée un lien entre les objets et sa vie	« j'ai comme l'impression qu'on n'a rien inventé et que ces gens là étaient heu les couleurs les formes, heu c'est moi ça m'a renversée, ça me ramène heu pis tu vois c'est pas d'aujourd'hui, parce que j'étais une des seules je pense au secondaire on avait de l'histoire sainte pis que ça m'intéressait, ça m'intéressait l'histoire sainte parce qu'on avait des images avec des costumes, avec des manières de vivre, t'sais avec des époques ...que des gens aient pu toucher à ces choses là que des gens aient pu porter ces bijoux là t'sais, c'est ça qui me fascine » (P4, 26)
<b>Objet+Identification</b>	Le sujet évoque la possibilité ou non d'une identification ou d'une transposition à partir de ce que l'objet représente	« j'aurais aimé être habillée avec une robe plissée mais par contre y en a beaucoup qui ont le voile et ça moi le voile non non, on le remarque peut-être plus maintenant qu'il y a 10 ans, je me dis quand même que cette histoire du voile ça remonte à loin, enfin elles étaient voilée mais à la fois elle étaient très impudiques contrairement à l'Islam maintenant où elles se cachent où il fait cacher leur corps elles étaient très érotiques à la limite, peut-être même le voile était très érotique, des jeux de transparence, je trouve ça magnifique, mais pour moi j'espère que ça a pas la même signification, donc je me suis dit quand même elles aussi elles avaient quand même le voile et j'espère que c'était érotique » (P8, 82)
<b>Objet+Indifférence</b>	Le sujet n'a pas trouvé d'intérêt, n'a pas établi de lien particulier avec	« c'est un peu rasoir pour moi, parce que y a tout en même temps, moi je vois un

	l'objet	tableau chez un antiquaire je vais dire tiens celui-là il est beau je vais le regarder plus que si j'en vois des 1000 fois plus beaux dans un musée mais qu'il y en a 10 à voir en même temps, y a trop de choses, comme dans les galeries parce qu'il y a trop de choses mais je suis pas très artistique » (P8, 98)
<b>Objet+lecture générale</b>	Le sujet n'évoque pas précisément d'objets mais décrit d'une manière générale ce qu'il a vu	<p>« au début c'était les figurines du Tanagra, je savais pas ce que c'était le Tanagra, fait que je lisais, je regardais, je tournais autour pour voir, finalement à la fin de la pièce j'ai découvert que j'étais pas partie du bon côté (rires) fait que j'ai lu et pis j'ai trouvé ça comment dire, heu bah j'ai trouvé ça hot parce que dans les petites figurines qu'est ce qu'ils expliquaient c'est que, dans la figurine ! dans le petite texte expliqué, ils expliquaient que c'était des figurines qui représentaient des personnes, mais toujours de manière sensuelle » (P2, 16)</p> <p>« C'est eh peut-être parce que ça représentait la femme. Y a beaucoup de statuettes de femmes, c'est peut-être ça aussi, qui décrivaient la femme à cette époque-là. Mais ça se répétait souvent, on voyait les femmes qui étaient habillées d'une certaine façon là... » (P13, 49)</p>
<b>Objet+Musée</b>	Le sujet fait un lien direct entre le musée et l'objet	« devant ces œuvres je dirais du fait d'une interaction déjà du lieu en lui-même qui est postérieur évidemment puisque le bâtiment et l'architecture dans lequel sont présentés les œuvres et pour lequel on a des explications également se superposent à la présentation de cette autre temporalité donc déjà y a un sentiment enfin je sais pas si c'est un sentiment de projection dans le passé de retour mais à plusieurs niveaux en fait, donc un sentiment déjà de grandeur parce que le lieu est quand même chargé d'histoire et fait référence à une période faste du pouvoir et de la culture française donc à travers ce sentiment, sont présentées des sculptures et des céramiques en provenance de la Grèce antique donc on n'est plus du tout sur le

		territoire français et on a une sacralisation maximum par la grandiloquence du lieu, donc ça c'est un premier sentiment » (P6, 17)
<b>Objet+Perception de la sensibilité du personnage</b>	Le sujet tente de lire les émotions visibles des personnages représentés	« ça se fait à la limite inconsciente, je vais regarder les visages, je vais regarder les détails, on dirait quand on travaille une statuette d'un visage humain y a un travail d'expression t'sais l'artiste a du t'sais essayer d'exprimer une émotion à travers le visage, donc je vais regarder les détails, j'essaie pas tant de mettre une histoire derrière le visage, la représentation humaine que simplement de déceler une émotion ou de déceler un sentiment, tu sais des fois tu vas voir des visages et pis tu sens la douleur, ou des fois tu sens la sérénité, tu sens l'épanouissement, donc c'est plutôt ça que t'identifies de façon assez spontanée et avec lequel je peux plus ou moins, dépendamment des portraits, des sculptures, ou t'sais y a des choses avec lesquelles je vais m'identifier davantage. » (P1, 34)
<b>Objet+Rappel de l'humain</b>	Le sujet apprécie dans l'objet ce qui rappelle l'humain ou des humains (créateur, artiste, utilisateur)	« ça c'est ce qui permet de mieux comprendre comment les grecs vivaient et pratiquaient cette religion. Il y a une vitrine aussi qui est liée à la représentation de tout un tas de petits métiers quotidiens bon sur laquelle je me suis pas trop attardée c'est vrai, et qui permettent là encore d'illustrer les témoignages littéraires qu'on peut avoir sur le type d'alimentation des grecs à base de céréales, je crois qu'il y a un espèce de boulanger qui est représenté, je crois que la vie quotidienne des femmes il y a une femme qui lave du linge mais ce sont des témoignages extrêmement simples mais qui touchent parce que quelque part les choses n'ont pas beaucoup changé on continue à fabriquer son pain et à laver son linge même si on le fait pas de la même manière et puis c'est quelque chose qui est extrêmement partagé dans le monde de l'Antiquité il n'y a qu'à voir tous les témoignages retrouvés dans les tombes égyptiennes par exemple qui sont de même nature et



		qui rappellent ce que le défunt a pu faire ou vivre pendant sa vie sur terre donc c'est pour ça que ces objets sont émouvants parce qu'ils permettent je dirai presque d'entrer en communion avec ces gens qui sont de deux mille ans nos aînés » (P7, 45)
<b>Objet+Technique</b>	Le sujet évoque l'objet sous un angle technique	« Mais j'ai bien aimé les explications sur les lampes là, toutes les lampes l'une après l'autre, là. Pis où on voit comment on passe de, à toute fin pratique, d'une soucoupe avec de l'huile là à un objet qui ressemble plus aux lampes, qui sont même un petit peu prémonitoire des lampes à l'huile qu'on va voir au 19 <sup>e</sup> siècle avec un globe, enfin un vase puis un col là. Alors, moi je trouve que là l'objet fait du sens, autrement il est, à mon avis, purement esthétique. Tsé, on dit « c'est un bel objet, oui, ça ressemble à un cendrier, oui ça ressemble à bon... » à quoi ça peut servir là, bon. On sait bien que ça peut pas être un cendrier, mais ça nous fait penser à des choses comme ça. Tandis que là, on voit l'évolution d'un objet simple qui est bien important dans la vie de tous les jours, pis on va penser que ces gens-là avaient pas l'électricité là, donc la lampe c'est ça qui permet de continuer les activités quotidiennes un petit peu après la tombée du jour, là. Bon, pis la fabrication du verre, aussi. Le bronze. Alors moi, je suis, comme je suis toujours intéressée par la technique, ça, ça me donne un sens, le sens de l'apprentissage de l'humanité, que l'humanité apprend. Que un homme ou une femme apprend, pis que l'autre le voit et puis se dit « ah, bien, c'est bien ça, mais peut-être qu'on pourrait... » (P17, 311)
<b>Objet+Temps</b>	Le sujet lie l'objet au temps : dans le sens d'une surprise ou d'une curiosité que cet objet ait traversé ainsi le temps et conserve sa beauté, ou crée un lien direct avec le temps...	« si on veut parler des objets par eux mêmes c'est sûr que ces objets qui datent de plusieurs siècles avant Jésus-Christ c'est quand même assez émouvant de penser que....c'est tellement touchant de voir qu'il y ait des objets qui sont restés beaux et qui ont passé tant d'années voilà alors on les retrouve intacts tels que les gens les ont faits tels que l'artiste, on

		peut se douter aussi comme les gens étaient artistes à cette époque là et combien ils avaient de finesse » (P20, 33)
<b>Objet+Toucher</b>	Le sujet parle de ce que la possibilité de toucher l'objet lui procurerait	« le plaisir d'entrer en contact avec la terre cuite est limité, j'ai deux bronzes chez moi et c'est vrai que j'ai un plaisir sensuel à caresser un bronze donc j'aime le contact avec ce matériau, la terre cuite non, c'est généralement rugueux en plus si on passe la main dessus ça les abîme mais il y a certains objets effectivement où il y a un échange de nature sensuelle entre l'objet et celui qui l'a chez soi » (P7, 41)  « Mais j'aime eh, t'as, tu vois les statuette pis t'en prends une dans tes mains, pis tu la touches, pis là tu dis « Ah Mon Dieu », tsé, c'est les gens de cette époque-là qui avaient ça dans leurs mains dans ce temps-là. Pis là, tu l'as dans ta main, tsé. 1 000 ans plus tard, tu l'as dans ta main, tsé. » (P13, 741-745)
<b>Objet+Trace</b>	Le sujet parle de l'objet comme d'une trace laissée, visible...	« Bah en fait même si c'est mon cas personnellement, pis je pense que c'est pas que des cas individuels, y a toujours dans le sentiment humain, dans nos aspirations humaines, on doit faire avec la finitude, on doit vivre avec la finitude, pour certains c'est très angoissant, pour certains c'est impossible à imaginer, t'sais l'angoisse la mort est très forte, pour d'autres t'sais c'est quelque chose avec lesquelles on vit mieux, mais on trouve des façons, pour certains c'est de faire des enfants, pour d'autres c'est de créer, pour d'autres c'est d'écrire, c'est de créer quelque chose où on laisse notre nom, on écrit notre nom pis les générations futures pourront... y aura une trace de nous dans l'humanité(...) » (P1, 174)
<b>Objet+Transposition actuelle</b>	Le sujet transpose ce qu'il sait ou dit de l'objet avec une « réalité actuelle »	« je viens pas me consoler avec les objets mais c'est vrai que ça console, ça fait du bien on révise, on le reprend on le retrouve, ça relance beaucoup les sources d'inspiration devant la plupart des objets j'ai pensé ah c'est vrai ils avaient déjà pensé...ah tiens ça je ne savais pas, donc

		<p>constamment la mesure de l'avancement des civilisations relatives, je n'ai pas pensé une seule fois aux arts primitifs j'étais constamment dans l'ascendance de ma culture et la relation directe entre où on en est aujourd'hui, le feed-back, le turn-over qui sont des mots épouvantables pour simplement dire on va se servir là où on veut quoi et par exemple les designer, les gens de mode, les créateurs d'objets même pour enfants et tout bah ils peuvent prétendre inventer mais y a vraiment quand même une énorme richesse qui est là, une espèce de continuité extraordinaire et alors aussi une deuxième grande idée c'est malgré l'évolution stylistique par époque et par période » (P9, 17)</p>
<p><b>Objet+utilité</b></p>	<p>Le sujet développe plus ses commentaires sur l'utilité de ces objets dans la vie</p>	<p>« j'ai trouvé ça beau, j'ai trouvé que ça représentait un peu, tout le long, tout le début je voyais ça comme des unités t'sais des petites affaires qui représentaient plus des dieux, des religions pis après ça s'est venu plus dans les affaires funèbres, fait que c'est toujours genre des affaires funèbres sauf qu'il y a toujours genre justement, ils mettaient souvent ces statuette là fait que ces petites statuette là sûrement c'était pour rappeler des bons moments de la vie du défunt. Je voyais comme ça comme un peu symbolique un peu comme des bons moments de la vie des personnes » (P2, 28)</p> <p>« c'est aussi un lien avec les religions aussi, les croyances on dédiait ces offrandes à des dieux alors ce que j'ai du mal à comprendre en ce qui concerne les masques, y a des masques de théâtre est ce que c'était des masques qui étaient réellement portés en l'état ou c'était uniquement des transpositions de masque qui étaient données en offrande, je vois mal porté...peut-être que derrière y avait une carapace de cuir qui permettait de supporter ça aussi donc, ces liens avec le théâtre.....le paraître, ces jeux, ces jouets d'enfants, ces osselets qu'on voit même encore de nos jours et puis les offrandes on offre encore aujourd'hui enfin peut-être pas de</p>

		la même manière mais dans les tombes, des fleurs ça s'arrête là » (P21, 65)
--	--	--

Annexe 3.2 Tableau II Familles d'unités de signification: Les sujets et le musée

Thèmes particuliers	Sous-thèmes	Familles
<b>I. Le musée : un autre espace</b>	I.1 Espace et Attitudes	I.1 { Familiarité+musées d'art Attitude+musée Attitude+après la visite Limites du musée Transposition vers une autre expérience muséale Musée+ma recherche
	I.2 Espace et Discours	I.2 { Évocation des objets vus dans le musée Musée+discours imposé Limites du musée
	I.3 Espace et Signification Un étrange lieu	I.3 { Musée+monde parallèle Musée+lieu particulier Musée+Temple Musée+espace
<b>II. Le musée : un autre temps</b>	II.1 Le sujet et son temps	II.1 { Familiarité+musées d'art Attitude+musée Attitude+après la visite Musée+monde extérieur Musée+savoirs antérieurs Transposition vers une Autre expérience muséale Musée+ma recherche
	II.2 Un autre discours temporel	II.2 { Évocation des objets vus dans le musée Musée+discours imposé Musée+culture Musée+histoire Musée+espace Musée+lieu particulier Musée+temps Musée+utilité Musée+monde parallèle
	II.3 Le temps retrouvé Ou le jaillissement du sujet	II.3 { Musée+émotions Musée+monde extérieur Musée+lieu étrange-inquiétant Musée+lieu rassurant Musée+monde parallèle Musée+lieu particulier Musée+temple Musée+temps Musée+ma recherche Musée+histoire du sujet

<b>III. Le Sujet et les Objets</b>	III.1 Une approche globale de l'Objet	III.1 { <ul style="list-style-type: none"> <li>Objet+attitude du sujet</li> <li>Objet+toucher</li> <li>Objet+Espace</li> <li>Objet+Musée</li> <li>Objet+Esthétique</li> <li>Objet+lecture générale</li> <li>Objet+Indifférence</li> </ul>
	III.2 L'Objet et l'Intimité du sujet	III.2 { <ul style="list-style-type: none"> <li>Objet+goût du sujet</li> <li>Objet+Esthétique</li> <li>Objet+technique</li> <li>Objet+utilité</li> <li>Objet+Identification</li> <li>Objet+Histoire du sujet</li> <li>Transposition vers une Autre expérience</li> <li>Objet+Temps</li> <li>Objet+Trace</li> </ul>
	III.3 L'Objet et la Condition Humaine	III.3 { <ul style="list-style-type: none"> <li>Objet+Authenticité</li> <li>Objet+perception de la Sensibilité de la pers.</li> <li>Objet+rappel de L'humain</li> <li>Objet+Trace</li> <li>Objet+Histoire</li> <li>Objet+Temps</li> <li>Objet+Transposition Actuelle</li> <li>Objet+technique</li> <li>Objet+utilité</li> </ul>

## Annexe 4 Le découpage et regroupement thématique des récits

### I. Le Musée : un autre Espace ?

#### I.I Espace et Attitude

##### I.1.1 L'attente :

- d'être surpris
- d'être inspiré
- d'être dérangé, provoqué
- d'imaginer
- d'apprendre
- de se faire raconter une histoire
- de voir la Beauté
- de ressentir du plaisir, un bien-être

##### I.1.2 Musée et accompagnement :

- La Solitude
- Les Autres : guide, conjoint, enfant...

##### I.1.3 Réceptivité maximale

- Anticipation de la visite
- Les sens en éveil
- État de grâce
- Recueillement → comparaison avec l'église : silence
- relaxation, détente

##### I.1.4 Les gênes :

- Le lieu absorbe l'attention (le décor)
- Appréhension, malaise (primovisiteur)
- Angoisse
- Désorientation
- L'ignorance

- Difficulté de concentration (bruit, va-et-vient, reflets)
- L'ennui (accumulation de choses, pas de contexte)
- La fatigue
- La tristesse (columbarium)

#### I.1.5 La liberté :

- Oubli du quotidien
- Liberté de penser
- Liberté d'observation (de tout voir ou de choisir)
- Invitation au voyage
- Liberté d'appréciation

#### I.1.6 L'après visite :

- Digestion
- Appropriation (boutiques)

#### I.1.7 Familiarité :

- La connaissance du musée où il se trouve :
- La familiarité s'exprime aussi par l'aisance que le sujet semble décrire dans le musée en général :

#### I.1.8 Peu de familiarité :

- Le regret ou l'excuse : le temps
- Sans regret
- Familiarité avec d'autres types de musées
- Trop d'espace

#### I.1.9 La mobilité du sujet :

- Le sujet exprime ici comment il s'est approprié ou non l'espace muséal, les difficultés physiques qu'il a pu ressentir (fatigue, perdu), mais aussi la décision de ne pas s'arrêter devant tel ou tel objet

#### I.1.10 Immobilité :

- Lire
- Regarder
- Reproduire
- Toucher



### I.1.5.3 Le son

Le son a aussi son importance dans le musée

## I.2 Espace et Discours

### I.2.1 Le discours temporel

#### I.2.1.1 Se repérer dans l'espace

- repères chronologiques (datation, chronologie)
- repères géographiques
- notion d'évolution perceptible
- difficulté avec le double discours au Louvre : celui du lieu et celui de la période présentée
- les textes : trop longs ; permettent d'aller plus loin

#### I.2.1.2 L'humain, L'universel

- la Beauté
- les techniques
- la vie quotidienne

### I.2.2 Les objets parlent d'eux-mêmes

#### I.2.2.1 Place à l'imagination

- aller plus loin
- s'inventer une histoire

#### I.2.2.2 L'Identification

- actualité du monde
- le vécu du sujet

#### I.2.2.3 Les limites du discours

- le conservateur
- surabondance
- interdiction de toucher
- les reproductions
- peu de contextualisation

#### I.2.2.4 L'Esthétique

- émotions
- provocation
- surprise
- gêne

## I.2.2.5 Les regroupements thématiques

## I.2.2.6 Le sujet part de ce qu'il sait

## I.3 Espace et Signification

I.3.1 Un endroit particulier

## I.3.1.1 le sujet est dans un autre état d'esprit

- détendu, relaxé...une promenade et plus encore
- état de réception permanent : voir
- propice à la réflexion
- le quotidien est oublié ou laissé à la porte du musée

## I.3.1.2 Un monde à part

- peuplé d'éléments invisibles, un condensé d'âmes
- voyage dans le temps
- le monde entier sous nos yeux

I.3.2 Pour s'ouvrir à...

## I.3.2.1 la découverte

- d'autres choses
- de nouvelles choses
- l'imprévisible
- un autre monde (civilisations...)

## I.3.2.2 les émotions

- vivre des émotions
- le plaisir
- la délectation et la beauté

## I.3.2.3 le retour vers soi

- avancer dans la connaissance sur l'Homme, sur nous
- relativiser notre Être-au-monde

- // église {
- le recueillement
  - la contemplation
  - la solitude
  - le silence

### I.3.3 L'espace et sa structuration

#### I.3.3.1 l'histoire structurée

- chronologie
- organisation des objets et mise en valeur
- raconter une histoire

#### I.3.3.2 Les limites

- un entrepôt
- un lieu qui décontextualise les objets

## II. Le musée : un autre temps ?

### II.1 Le sujet et son temps dans le contexte muséal

#### II.1.1 L'Histoire du sujet

##### II.1.1.1 Le Passé

- en digestion permanente
- oublier le passé
- remémorations : enfance ; autres expériences muséales ; autres expériences de vie

##### II.1.1.2 Le Présent

- le quotidien : prévisible ; soucis ; normes sociales
- importance de l'instant : être au plus près de ses émotions ; vivre le plaisir du moment ; réfléchir
- faire de chaque événement de l'extra-ordinaire : décrocher du temps ; l'état de grâce ; la solitude n'existe pas.

##### II.1.1.3 L'Avenir

- espérance de vie
- transmettre
- le vieillissement : vitesse et ralentissement

#### II.1.2 Point de vue du sujet sur son temps

##### II.1.2.1 Difficultés et Angoisse

- difficultés à vivre le moment présent : la vitesse (leurre et accablement) et la

projection permanente vers l'avenir.

- limite de la pensée
- évitement émotif et oubli du passé
- déconnection d'avec la Nature (rythme et environnement)

II.1.2.2 Une époque complexe et intéressante

- évolution, utilitarisme, progrès
- mixité culturelle

II.1.2.3 Le temps comme allié, comme ennemi

- capacité d'adaptation de l'humain
- humanisme et universalité
- éloge des origines

## II.2 Un autre discours temporel

### II.2.1 Perception de la structuration spatiale du temps

II.2.1.1 Matérialisation

- se situer dans l'Histoire
- raconter une histoire
- se repérer...difficultés
- cohérence versus incohérence

II.2.1.2 Scientificité de cette structuration

- clarification de l'histoire des styles
- clarifications des périodes historiques

II.2.1.3 Évolution Visible

- Les codes de représentations de l'humain rassemblés
- évolution visible de la pensée par l'art
- relativisation du Progrès
- relativisation de la vitesse d'évolution

### II.2.2 Une réflexion possible sur le temps

II.2.2.1 Lieu d'un autre temps

- l'esprit du lieu
- temps écourté
- lieu de la Modernité

## II.2.2.2 Lieu sur d'autres temps

- juxtaposition d'époques
- contextualisation de l'Histoire
- vivre avant nous
- un autre regard sur une époque, audace du discours

## II.2.2.3 Objets d'un autre temps

- les objets parlent du temps
- un objet : une histoire de vie

II.2.3 Un discours libérateur

## II.2.3.1 Liberté de...

- voyager dans le temps
- refuser ce voyage
- projection dans le passé
- sortir du quotidien

## II.2.3.2 L'Humanité sans frontière ou l'Universalité de l'Humain

- abolition du temps
- un concentré d'humanité
- continuité et conscience : le monde n'arrive pas avec nous
- distanciation (reproduction et un autre monde est possible)

## II.2.3.3 L'origine du monde : une psychanalyse de l'Humain ?

- avancer dans la connaissance
- lecture nécessaire du passé
- confrontations temporelles (chronologie, esthétique, sociologie (ex : qu'est ce que notre société va laisser))
- comprendre qui nous sommes
- transmettre (la connaissance, la mémoire)

## II.3 Le temps retrouvé

II.3.1 Le musée : rupture et continuité

## II.3.1.1 Rupture

- oubli / arrêt du quotidien (bulle d'oxygène, consolation, loin des misères du monde)
- nécessité de cette rupture
- franchir le temps
- un autre univers

-un autre monde est possible : revenir à un temps où  
l'Homme se respecte et respecte la Nature

### II.3.1.2 Continuité

- liberté de se projeter dans le temps et de s'y inscrire
- changer de peau : moi, l'autre : proximité
- retour aux sources
- l'essentiel (de l'humain) est le même

### II.3.2 Le musée : retour sur...

#### II.3.2.1 Soi

- se retrouver par la distance (L'être se rejoint en se distançant de la société, de sa formation)
- se retrouver par l'Autre (la solitude n'existe pas, l'ennui n'existe pas, concentré de vécu)
- s'apaiser
- retour aux émotions (état de grâce, syndrome de Stendhal...)
- retour à la réflexion (que laissera-t-on? où va notre monde?)
- retour à l'imprévu

#### II.3.2.2 Soi et son histoire

- devenir narrateur de son histoire
- retour sur son passé (ses connaissances, ses expériences de vie)
- la mort nous guette : espoir (la vie laisse des traces, l'esprit subsiste) et angoisse (l'humain est temporellement microscopique)

## **III. Le sujet et les objets**

### III.1 Une Approche Globale de l'objet, des objets

#### III.1.1 Attraction

##### III.1.1.1 Désir de toucher

- pour un rapport plus puissant émotionnellement
- pour sentir l'énergie de ce qui a traversé le temps
- pour sentir l'Autre si loin (traces organiques)
- pour un échange sensuel
- pour éveiller l'imagination

### III.1.1.2 Désir de posséder

- impossibilité
- illégitimité
- par la reproduction
- appropriation visuelle et spatiale

### III.1.1.3 Attraction inconsciente

- le regard se pose : pas de contrôle
- la montée des émotions : laisser l'œuvre me parler
- place à l'imaginaire

## III.1.2 Lecture sensible de l'objet

### III.1.2.1 Lecture sensitive

- être en contact avec le vivant d'un autre temps
- l'état de grâce
- le temps : ancienneté des objets, interférence avec le lieu, l'objet a de la valeur pour ce qu'il a été et non ce qu'il est, passage à une autre dimension temporelle par les objets

### III.1.2.2 Étonnement

- se laisser surprendre par l'objet
- l'état de conservation
- diversité
- la fonction

### III.1.2.3 Le Plaisir et la Beauté

- la beauté partout
- la beauté des corps
- la contemplation esthétique
- l'évolution de la Beauté
- la beauté et les détails
- la beauté et le vivant
- la beauté, l'ancienneté et la rareté
- les chefs-d'œuvre : unicité et originalité

## III.1.3 Lecture cognitivo-pratique

### III.1.3.1 Identifier l'objet

- la distance ressentie avec l'objet (forme et fonction)
- la distance physique : l'objet dans l'espace de l'exposition (vitrines...)
- l'objet « historique »

## III.1.3.2 Nouvelles connaissances

- d'autres personnes figurées
- symbole de la vie d'autres gens
- le talent existait
- ces objets existaient déjà (ex : jouets)
- les objets déstabilisent les connaissances du sujet

## III.1.3.3 Ressemblance

- sens positif : objets connus et reconnus, expression identique
- sens négatif : accumulation, indifférence

## III.2 L'objet et l'intimité du sujet

III.2.1 L'objet déclencheur d'un retour sur Soi

## III.2.1.1 L'affluence des souvenirs

- a. souvenirs d'enfance
  - émotion et art,
  - éducation
- b. souvenirs de voyage
- c. autres souvenirs (connaissances antérieures)

## III.2.1.2 L'entourage et la filiation

- a. le souci de ses origines
- b. le souci de la Trace (l'objet lui reste) :
  - enfants, petits-enfants
  - importance de la transmission
  - création personnelle (écriture, artisanat, recherche scientifique)

## III.2.1.3 L'Angoisse

- a. l'objet résiste au temps
- b. la finitude : les objets, la mort et...moi
- c. la laideur (difformités, vieillesse)
- d. la misère du monde éloignée par la beauté

## III.2.1.4 Le sujet Se dessine

- a. ses goûts
  - l'abstrait
  - la peinture
  - beauté rime avec simplicité
  - beauté rime avec ancienneté



- beauté et utilité
- rejet de l'art moderne et contemporain

#### b. caractérisation de Soi à partir de l'objet

- indifférence
- regret du manque de talent et/ou de connaissances
- à l'écoute de son âme
- admiration pour ceux qui créent
- sensibilité : se laisser envahir par l'objet, l'objet est vivant et parle
- peu importe la religion
- terre à terre : un objet-une fonction
- difficulté à saisir le sens de la distance temporelle versus le quotidien évoqué
- le plaisir de: la découverte, la surprise, la contemplation)
- aucune sensibilité

### III.2.2 L'objet : un autre monde est possible

#### III.2.2.1 Le passage à un autre monde

- a. un ailleurs
- b. un autre temps

#### III.2.2.2 Idéalisation d'un autre monde

- a. spiritualité et harmonie
- b. humilité
- c. le goût des autres
  - vivre comme eux
  - simplicité
  - proximité avec la Nature
  - idéal de beauté
  - le partage du savoir et mythes
- d. contre-idéalisation

### III.2.3 L'objet : Moi et Lui/Elle

#### III.2.3.1 Identification directe

- a. personnification ou anthropomorphisme : je suis comme...
- b. le créateur
  - la souffrance de la création
  - l'inspiration
  - l'expérience de création : un hors temps

### III.2.3.2 Identification indirecte

- a. objet est un vécu, une intimité
- b. objet comme transfert de ce que je suis
  - filiation
  - profession (ex : technique)
- c. L'histoire derrière l'objet
  - un témoin me parle
  - un témoin me raconte (apaisement)

### III.2.3.3 Le désir de possession

- a. la beauté (un besoin pour vivre mieux), l'originalité chez Soi
- b. les limites de la possession (le mythe de la Bourgeoisie)

## III.3 L'Objet et la Condition Humaine

### III.3.1 L'objet Témoin de notre existence

#### III.3.1.1 La vie de l'Autre

- a. L'Objet comme témoignage de l'humain
  - préférence du sujet pour la densité humaine visible (objet qui personnifie)
  - émotions visibles sur l'objet, accès à l'émotion par l'art
- b. L'Objet comme témoignage originel
  - la rencontre avec l'Homme de l'Antiquité (quotidien, souffrance, permanence de la solitude, mort)
  - L'Homme dans l'Histoire : importance des objets : si on les détruit c'est l'homme qui disparaît et prudence de mise face à la marchandisation (L'objet témoin d'une vie)
  - L'objet n'acquiert sa valeur souvent que bien après sa création

#### III.3.1.2 Comparaison possible : Eux et Nous

- a. Si loin si proche : on n'a rien inventé (cette pérennité rassure)
  - gestion de la vie quotidienne
  - l'image de la femme (idéalisation, le voile, image universelle)
  - l'imperfection existe (apaisement et angoisse)
- b. Déception face à la régression (la Grèce antique et contemporaine)
- c. Prise de conscience de :
  - la vitesse d'évolution (technique) entre civilisations
  - la perte du sens (régression, simplicité, nature, partage et mythes, valeurs)
  - l'oubli du passé est nécessaire
  - leur présent est encore le nôtre

### III.3.1.3 La puissance créatrice de l'Homme

#### a. Richesse de la créativité, la capacité au Beau

-avec des moyens limités (témoignage de l'évolution des techniques)

-l'émotion est déjà là et demeure

-difficulté aujourd'hui à représenter différemment une émotion (inspiration, copie)

#### b. Fascination pour le temps de la création :

-un investissement de temps important vs la vitesse de notre société

-être présent à Soi

-être hors du temps

-un arrêt du temps

-le temps n'existe pas

-méditation

-quête d'immortalité dans la trace : désir de tout humain

## III.3.2 Fascination pour la survivance / résistance de l'objet

### III.3.2.1 Résister à la finitude

a. L'objet survit, l'humain se décompose, la société éphémère

b. Désir d'immortalité versus la brièveté de notre existence

c. L'Homme est hors du temps (intelligence supérieure : en dehors des stéréotypes sociaux, de la sécurisante datation)

### III.3.2.2 La trace

a. L'objet est créé en fonction du passé donc évoque un temps encore plus lointain

b. Quelle trace notre société pourra-t-elle laisser?

-filiation

-création artistique

-média : le transfert des connaissances

c. Inquiétude face à la fin, la mort (si une telle civilisation a décliné, disparu, en sera-t-il de même pour nous?)

## Annexe 5 Photographies

### Annexe 5.1 LE MUSÉE DU LOUVRE

Toutes les photographies reproduites ici proviennent du site officiel du musée du Louvre ([www.louvre.fr](http://www.louvre.fr)) et plus spécifiquement pour les œuvres et les photographies des salles, de la base de données Atlas, accessible à partir du site du musée du Louvre (<http://cartelfr.louvre.fr>).

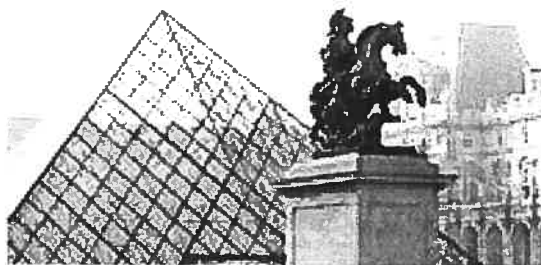


Figure 1 © Musée du Louvre  
Vue extérieure



Figure 2 © Musée du Louvre  
Cour Napoléon

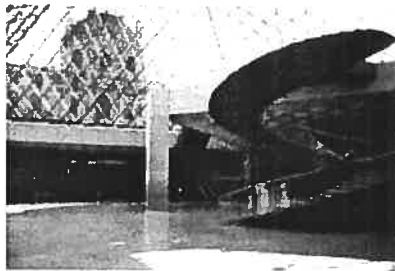


Figure 3 © Musée du Louvre  
Hall Napoléon

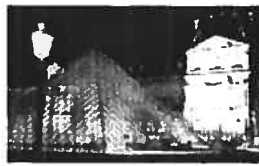


Figure 4 © Musée du Louvre  
Pyramide de nuit

## Les salles visitées par les participants à cette recherche.

Le musée Charles X est composé de neuf salles dans l'aile sud de la cour Carrée (construite par Lescot et Le Vau). À l'origine, l'appartement de la reine se situait ici. L'architecte Fontaine aménage cette aile sous l'Empire, mais ce n'est que sous le règne de Charles X qu'il fait réaliser par les meilleurs artistes du temps (Ingres, Heim, Vernet, Fragonard fils...) le décor inspiré par les collections d'oeuvres de l'Antiquité. Celles-ci y sont toujours présentées. Les plafonds peints des quatre premières salles évoquent Homère, Pompéi, Herculanium. Au-delà de la salle des Colonnes, au milieu de la galerie, ceux des quatre salles suivantes illustrent aussi bien l'Égypte que l'architecture de la Renaissance à Rome. Ainsi que les "Arts rendant hommage à Charles X". C'est des fenêtres de ces salles que l'on a la meilleure vue sur la façade Renaissance de l'aile Lescot de la cour Carrée (vers la gauche). ([http://www.louvre.fr/llv/activite/detail\\_parcours.jsp](http://www.louvre.fr/llv/activite/detail_parcours.jsp)). Les salles numérotées de 35 à 38 présentent les collections de terres cuites antiques grecques.

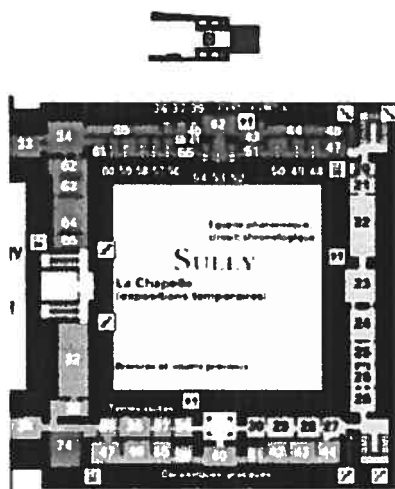


Figure 5 Plan du 1<sup>er</sup> étage de l'aile Sully  
Musée du Louvre  
([http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=rp\\_view\\_rp](http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=rp_view_rp))

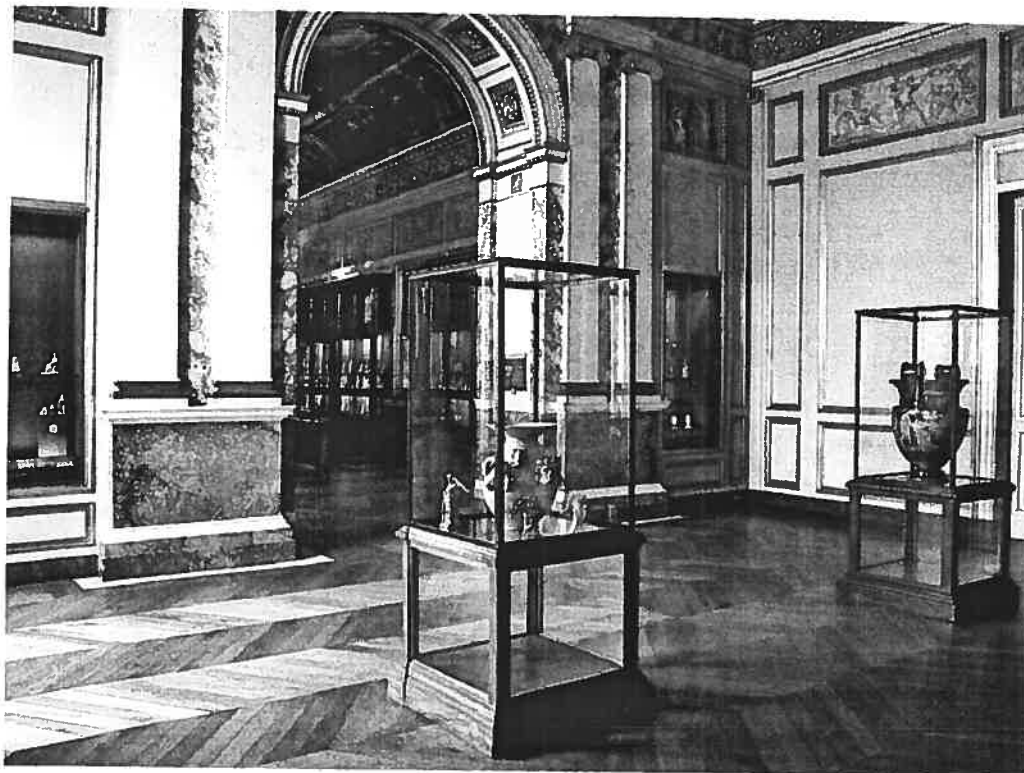


Figure 6 © Musée du Louvre/A. Dequier

Céramiques et terres cuites  
Bois et stuc de Kertch. Techniques des figurines en terre cuite  
Clarac  
Salle 35  
Sully, 1<sup>e</sup> étage  
1<sup>ère</sup> salle



Figure 7 © Musée du Louvre/P. Ballif

Céramiques et terres cuites  
Epoques archaïque et classique  
Figurines en terre cuite grecques  
Salle 36  
Sully, 1<sup>e</sup> étage  
2<sup>e</sup> salle





Figure 8 © Musée du Louvre/A. Dequier

Céramiques et terres cuites  
Époques hellénistique et romaine. Myrina (Asie Mineure).  
Figurines en terre cuite grecques  
Salle 38  
Sully, 1<sup>e</sup> étage



Figure 9 © Musée du Louvre/E. Revault

Ce document est rattaché à :  
François Ier accompagné de la reine de Navarre, sa soeur, et entouré de sa cour, reçoit les tableaux et les statues  
rapportés d'Italie par le Primatice  
Alexandre-Evariste FRAGONARD  
INV. 4550  
1828  
Salle 39

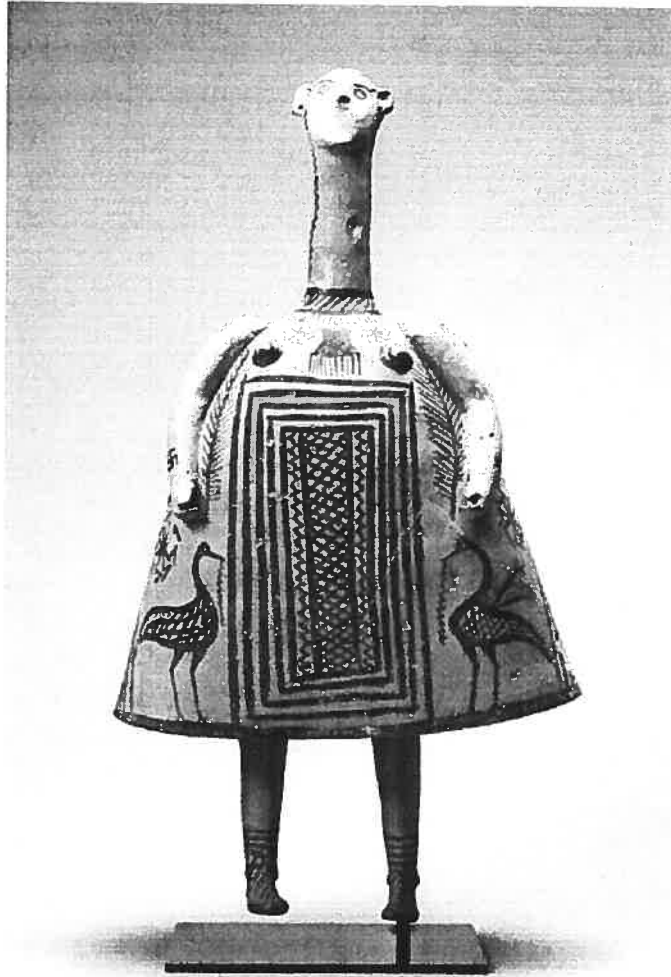


Figure 10 © R.M.N./H. Lewandowski  
Ce document est rattaché à :  
"Idole cloche"  
Atelier thébain du groupe des  
oenochoés  
CA 573  
Vers 700 avant Jésus-Christ  
H. : 39,5 cm



Figure 11 © Musée du Louvre  
Ce document est rattaché à :  
La Dame en bleu  
MNB 907  
Vers 330-300  
H. : 32.5 cm



Figure 12 © Musée du Louvre  
Ce document est rattaché à :  
Femmes drapées debout  
Atelier du tombeau A ou des Tanagréennes  
Myr 238, Myr 237, Myr 241  
IIIe siècle avant Jésus-Christ  
H. : 20cm



Figure 13 © Musée du Louvre  
Ce document est rattaché à :  
Acteur : Papposilène jouant des crotales  
CA 942  
Vers 350 avant Jésus-Christ  
H. : 17cm



Figure 14 © Musée du Louvre  
Ce document est rattaché à :  
Cuisinière avec mortier et pilon  
CA 458  
Vers 525-475 avant Jésus-Christ  
H. : 11cm



Figure 15 © Réunion des Musées Nationaux  
Boulangères  
CA 804  
Vers 500 avant Jésus-Christ  
H. : 9.2 cm





Figure 16 © Musée du Louvre  
Ce document est rattaché à :  
Femme obèse  
CA 968 bis  
Vers 350-320 avant Jésus-Christ  
H. : 13.7 cm



Figure 17 © Musée du Louvre  
Ce document est rattaché à :  
Naine dansant  
CA 480  
Vers 225-175 avant Jésus-Christ  
H. : 9 cm



Figure 18 © Musée du Louvre  
Ce document est rattaché à :  
Vieille servante  
CA 778  
IIIe siècle avant Jésus-Christ  
H. : 15 cm



Figure 19 © Musée du Louvre  
Ce document est rattaché à :  
Torse de vieille femme  
CA 768  
IIIe siècle avant Jésus-Christ  
H. : 6.5 cm

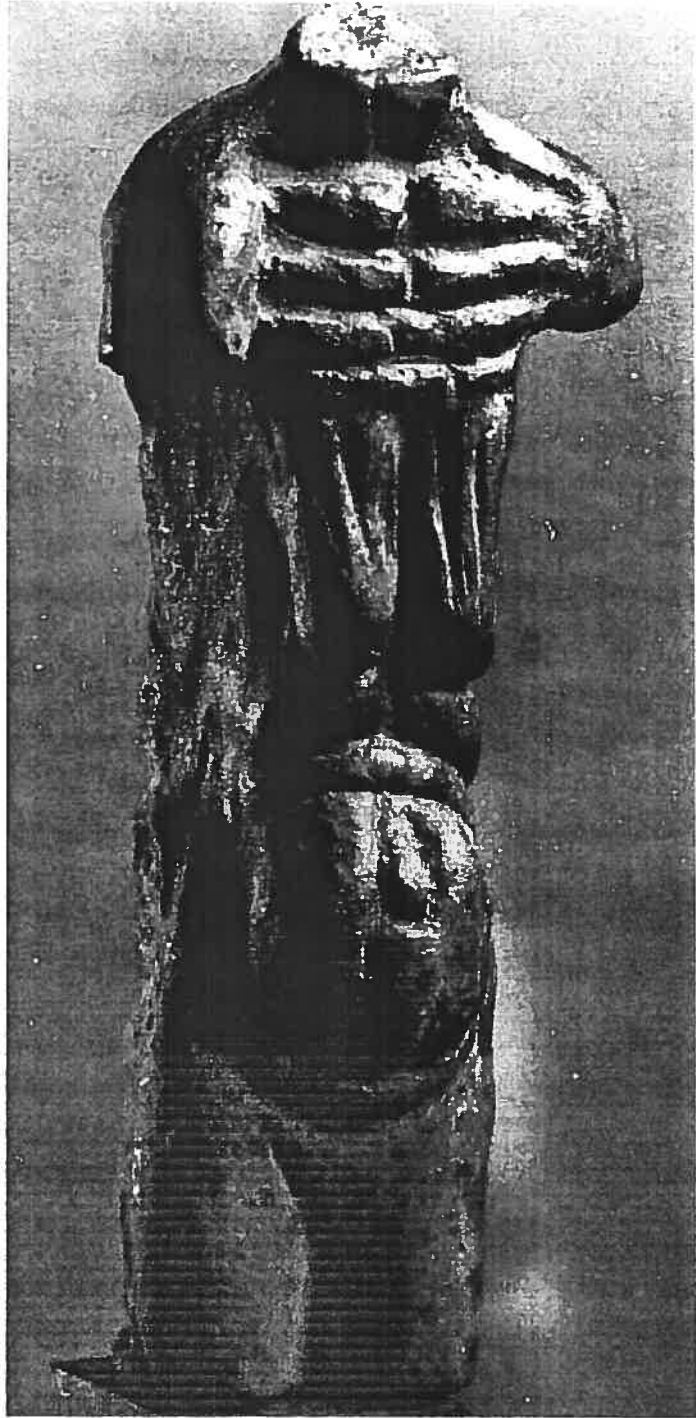


Figure 20 © Musée du Louvre  
Ce document est rattaché à :  
Torso décharné de vieille femme  
CA 1609  
IIIe siècle avant Jésus-Christ  
H. : 8.2 cm

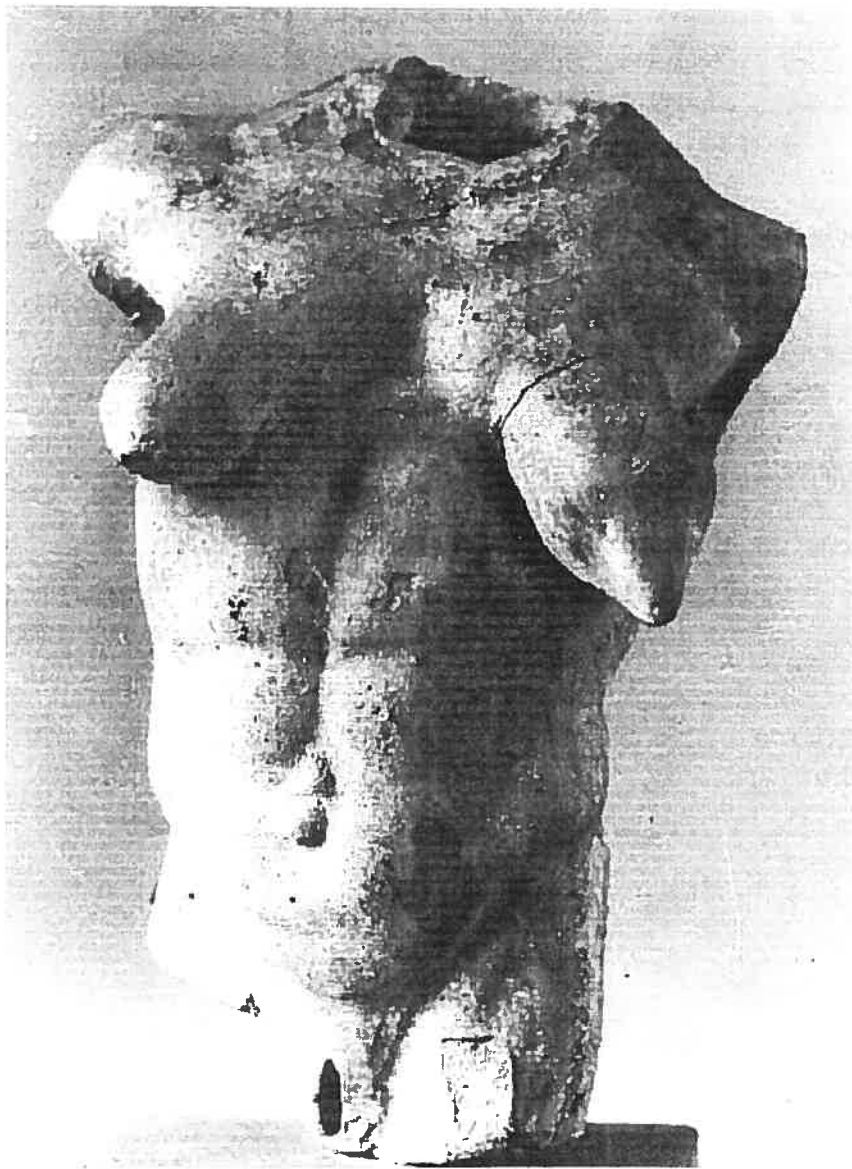


Figure 21 © Musée du Louvre

Ce document est rattaché à :  
Torse de grotesque  
CA 5149  
IIIe siècle avant Jésus-Christ  
H. : 10 cm



Figure 22 © Musée du Louvre

Ce document est rattaché à :  
Têtes de noirs  
Myr 786 (MNC 261), CA 761, CA 5239, CA 739  
IIIe siècle avant Jésus-Christ  
4.40 cm



Figure 23 © Musée du Louvre

Ce document est rattaché à :  
Myrina - Maquettes de mobilier  
Trônes à dossiers arrondis et repose-pieds  
Myrina 1702, Myr 403  
II-ler siècles avant Jésus-Christ



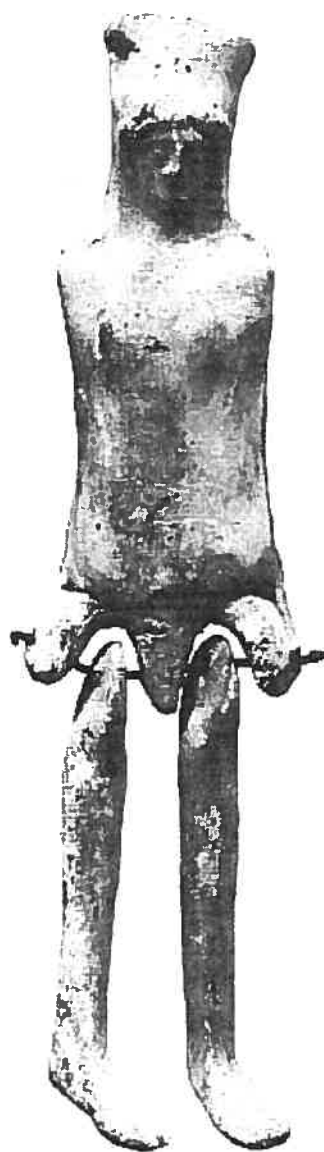


Figure 24 © Musée du Louvre  
Ce document est rattaché à :  
Poupée  
Cp 4634  
Vers 475-450  
H. : 13,6 cm

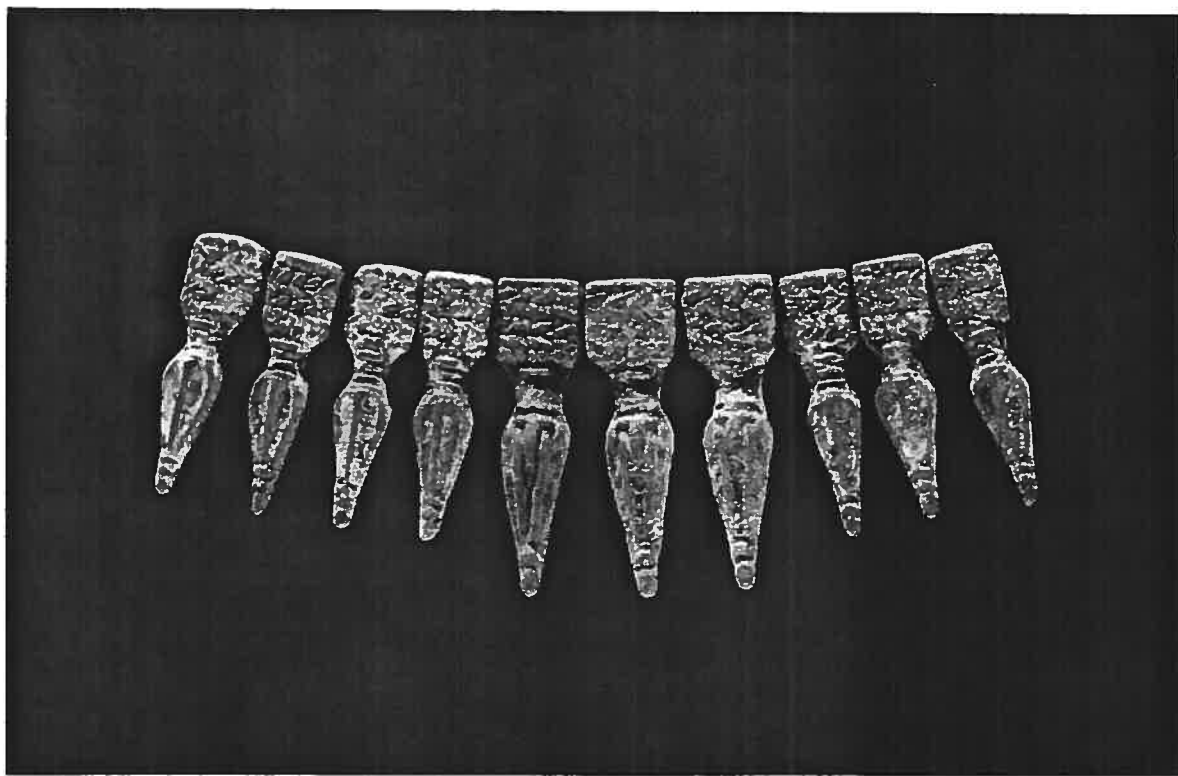


Figure 25 © Musée du Louvre/C. Larrieu

Ce document est rattaché à :

Éléments de collier

MN 691

Seconde moitié du IV<sup>e</sup> siècle-III<sup>e</sup> siècle avant Jésus-Christ

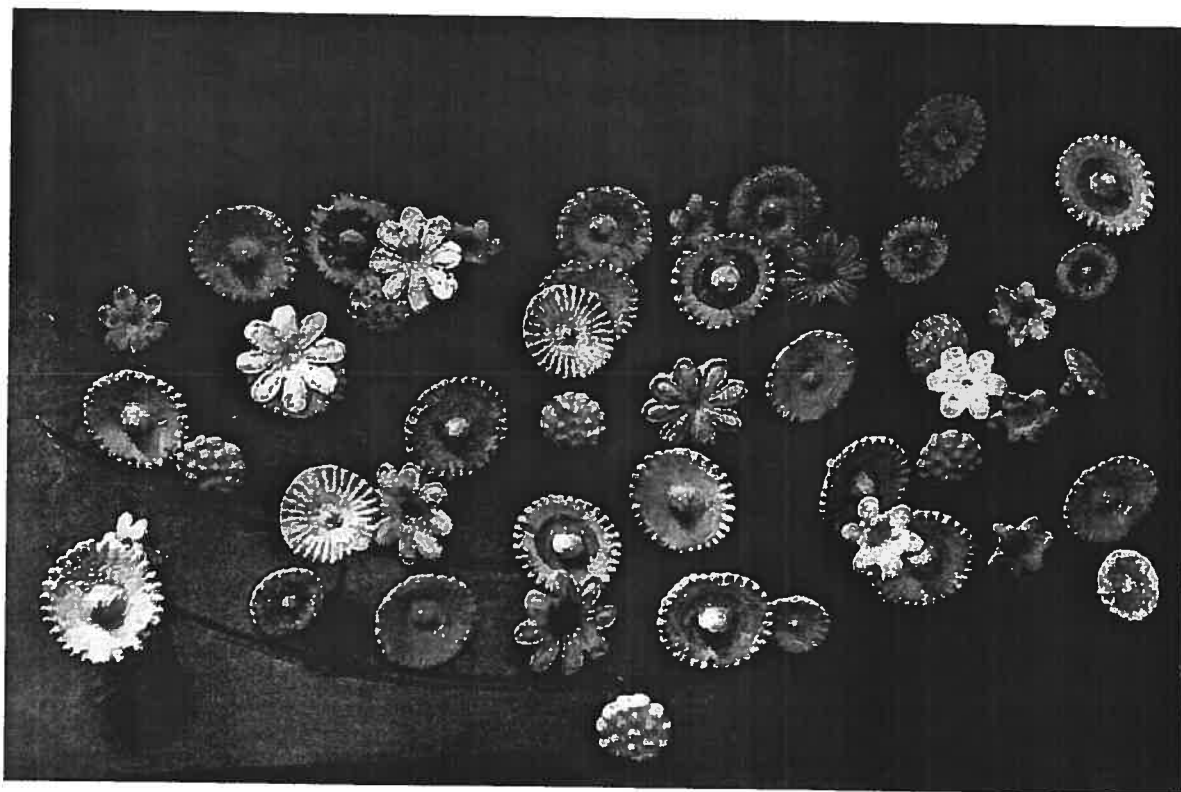


Figure 26 © Musée du Louvre/A. Dequier  
Ce document est rattaché à :  
Eléments de couronnes : fleurs, corymbes  
MN 693, MN 694, MN 695, MN 696, MN 697, MN 698  
Seconde moitié du IV<sup>e</sup> siècle-III<sup>e</sup> siècle avant Jésus-Christ

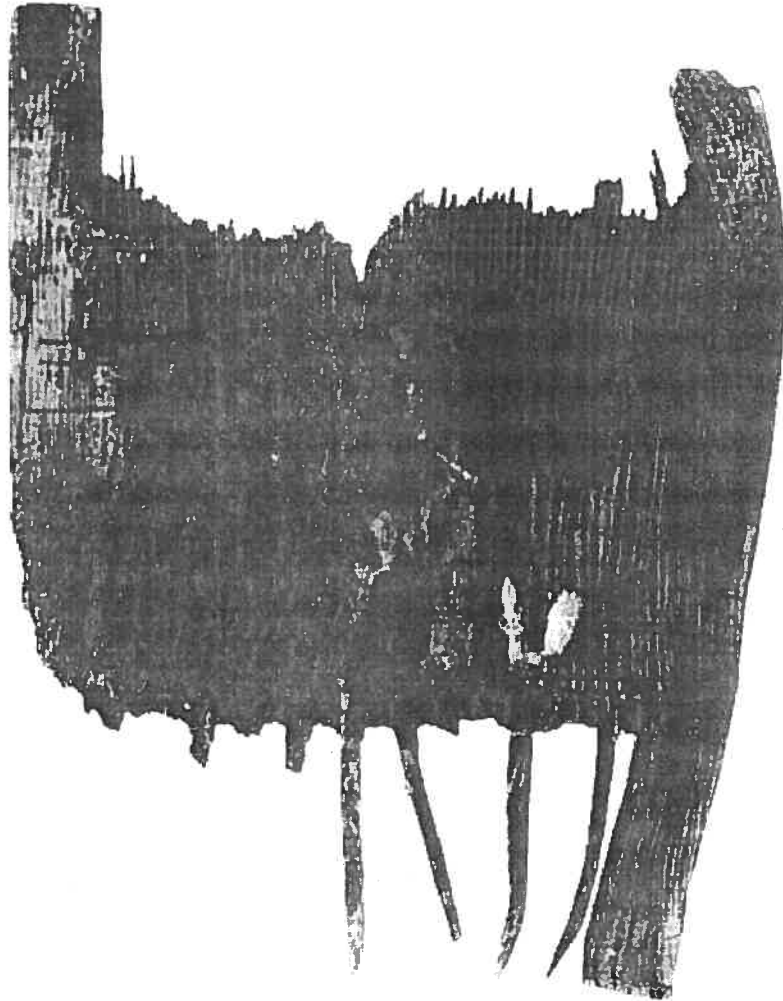


Figure 27 © Musée du Louvre  
Ce document est rattaché à :  
Peigne  
CA 519  
300-250 avant Jésus-Christ  
Provient d'une Tombe d'enfant



Figure 29 © Musée du Louvre / Dequier  
Escalier Daru  
Musée du Louvre

## Annexe 5.2 LE MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE MONTRÉAL



Figure 30 © Musée des Beaux-Arts de Montréal /Christine Guest  
Pavillon Michal et Renata Hornstein

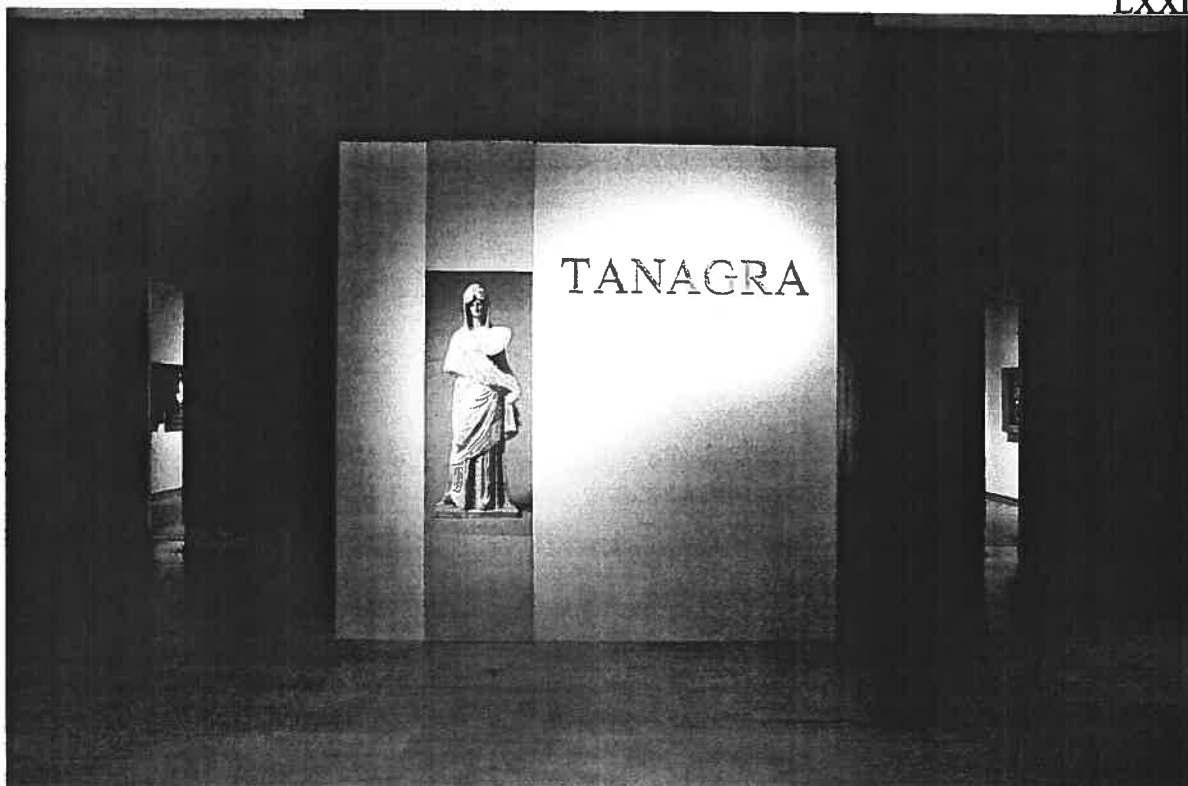


Figure 31 © Musée des Beaux-Arts de Montréal / Brian Merrett  
Entrée de l'exposition « Tanagra, le petit peuple d'argile »

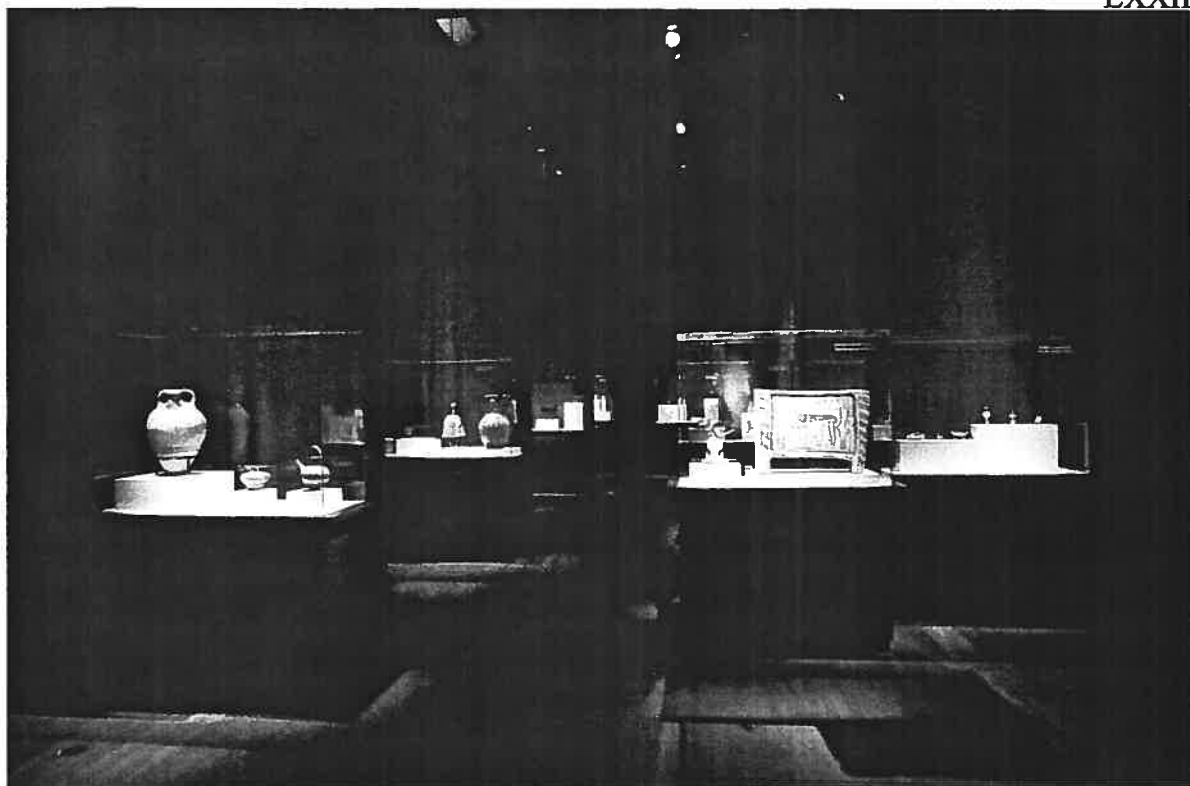


Figure 32 © Musée des Beaux-Arts de Montréal / Brian Merrett  
Vue de l'exposition « Tanagra, le petit peuple d'argile »



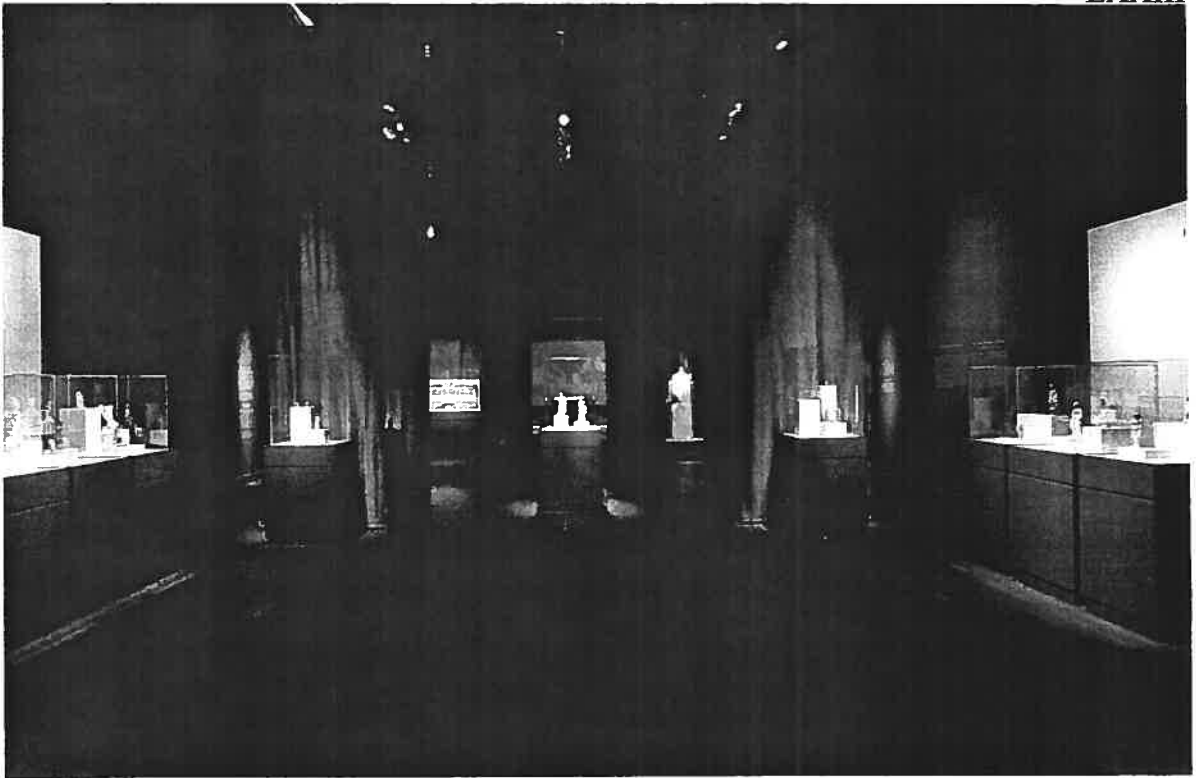


Figure 33 © Musée des Beaux-Arts de Montréal / Brian Merrett  
Vue de l'exposition « Tanagra, le petit peuple d'argile »



Figure 34 © Musée des Beaux-Arts de Montréal / Brian Merrett  
Vue de l'exposition « Tanagra, le petit peuple d'argile »

## Bibliographie

- Abouddrar, B.-N. (2000). *Nous n'irons plus au musée*. Paris: ALTO Aubier.
- Arendt, H. (1972). *La crise de la culture*: Gallimard.
- Augustin, & Trabucco, J. (1964). *Les confessions*. Paris: Garnier-Flammarion.
- Bachelor, A., & Joshi, P. (1986). *La méthode phénoménologique de recherche en psychologie : guide pratique*. Québec: Presses de l'Université Laval.
- Bataille, G. (1954). *L'expérience intérieure* (Éd. rev. et corr.). Paris: Gallimard.
- Baudelaire, C., & Dupont, J. (1991). *Les fleurs du mal*. Paris: Flammarion.
- Benoist, L. (1971). *Musées et Muséologie*: Presses Universitaires de France.
- Bernet, R. (2001). Le sujet comme spectateur esthétique (Schopenhauer et Nietzsche). In E. Mejia (Ed.), *Phénoménologie et herméneutique penser leurs rapports* (Vol. 2, pp. 143-164). Lausanne: Payot.
- Bertrand, M.-A. (2002). *Séminaire d'épistémologie*, Université de Montréal.
- Bettelheim, B. (1991). *Le poids d'une vie*. Paris: Robert Laffont.
- Blanchet, A. (1985). *L'entretien dans les sciences sociales : l'écoute, la parole et le sens*. Paris: Dunod.
- Blanchot, M. (1971). *L'amitié*. Paris: Gallimard.
- Bourdieu, P. (1979). *La Distinction: critique sociale du jugement*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Bourdieu, P., Darbel, A., & Schnapper, D. (1969). *L'Amour de l'art : les musées d'art européens et leur public* ( rev. et augm. 2e ed.). Paris: Les Éditions de minuit.
- Brague, R. (1993). *Europe, la voie romaine* ( rev. et augm. 2e ed.). Paris: Criterion.
- Bresc, G. (1989). *Mémoires du Louvre: découvertes* Gallimard / RMN.
- Conforti, M. (2000). La tradition éducative et le concept des musées des beaux-arts aux États-Unis, *Le regard instruit* (pp. 53-72). Paris: La Documentation Française.
- Constantopoulou, C. (1988). La gestion sociale du temps libre, *Les temps sociaux* (pp. 251-257): De Boeck Université.
- Cummings, C. E. (1940). *East is East and West is West: Some Observations on the World's Fairs of 1939, by One Whose Main Interest Is in Museums*. Buffalo: Buffalo Museum of Science.
- Dagognet, F. (1984). *Le musée sans fin*. Seyssel: Éditions du Champ Vallon.
- Dartigues, A. (1972). *Qu'est-ce que la phénoménologie?* Toulouse: Privat.
- Dastur, F. (1990). *Heidegger et la question du temps*: Presses Universitaires de France.

- Dastur, F. (1991). Husserl et la neutralité de l'art. *La Part de l'Oeil*, 7, 19-29.
- Dastur, F. (2003). Martin Heidegger. In P. Cabestan (Ed.), *Introduction à la phénoménologie* (pp. 37-61). Paris: ellipses.
- Davallon, J. (1986). Geste de mise en exposition, *Claquemurer pour ainsi dire tout l'univers* (pp. 241-266). Paris: Les éditions du Centre Georges Pompidou.
- Davallon, J. (2001). *Médiation et représentation du public dans le musée*. Paper presented at the Musées en mutation, Genève.
- Deloche, B. (1985a). L'Épistémologie du musée. In A. Nicolas (Ed.), *Nouvelles muséologies* (pp. 25-35). Marseille: Association Muséologie nouvelle et expérimentation sociale.
- Deloche, B. (1985b). *Museologica : contradictions et logique du musée*. Paris: J. Vrin.
- Deloche, B. (1995). *Quelle est ma conception de la muséologie*. <http://www.ish-lyon.cnrs.fr/labo/ces-lampas/museol.html>. Retrieved 3 juillet 2006, 2006, from the World Wide Web:
- Deloche, B. (1996). *Vers le musée virtuel et les collections de substituts*. L'Ecole internationale d'été de Brno. Retrieved 3 juillet 2006, 2006, from the World Wide Web:
- Deloche, B. (2003). La muséologie, entre croisade pour la démocratie et actualité de la mondialisation. *ICOM. Museology - an instrument for unity and diversity. ICOFOM Study Series*, 6(13), 35-42.
- Demazière, D., & Dubar, C. (1997). *Analyser les entretiens biographiques : l'exemple des récits d'insertion*. Paris: Nathan.
- Déotte, J.-L. (1993). *Le musée, l'origine de l'esthétique*. Paris: Harmattan.
- Deschamps, C. (1993). *L'approche phénoménologique en recherche : comprendre en retournant au vécu de l'expérience humaine*. Montréal: Guérin universitaire.
- Desvallées, A. (1985). La Nouvelle Muséologie. In A. Nicolas (Ed.), *Nouvelles Muséologies* (pp. 45-53). Marseille: Association Muséologie Nouvelle et Expérimentation Sociale.
- Desvallées, A. (1989). Le défi muséologique. In Dunod (Ed.), *La muséologie selon G.H. Rivière* (pp. 345-367).
- Desvallées, A. (1992). *Vagues, une anthologie de la nouvelle muséologie*. Mâcon Savigny-le-Temple France: Éditions W. ; M.N.E.S.
- Drapeau, M., & Letendre, R. (2001). Quelques propositions inspirées de la psychanalyse pour augmenter la rigueur en recherche qualitative. *Recherches Qualitatives*, 22, 73-92.
- Dubois, C. (2000). *Heidegger : introduction à une lecture*. Paris: Éditions du Seuil.
- Findlen, P. (1989). The museum: its classical etymology and renaissance genealogy. *Journal of the History of Collections*, 1(1), 59-78.

- Fourteau, C. (2000). Les attentes du public vis-à-vis des musées, *Le regard instruit* (pp. 191-203). Paris: La Documentation Française.
- France Qualité Publique. (2002). *La prise en compte des publics dans les musées*. [www.qualite-publique.org/doc/outils/exemples/musee.html](http://www.qualite-publique.org/doc/outils/exemples/musee.html). Retrieved, 2004, from the World Wide Web:
- Gadamer, H.-G. (1996). *Vérité et Méthode les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*: Seuil.
- Gilman, B. (1916). Museum fatigue. *The Scientific Monthly*, 12, 62-74.
- Giorgi, A. (1971a). Phenomenology and Experimental Psychology: I. *Duquesnes Studies in Phenomenological Psychology*, 1, 6-16.
- Giorgi, A. (1971b). Phenomenology and Experimental Psychology: II. *Duquesnes Studies in Phenomenological Psychology*, 1, 17-29.
- Giorgi, A. (1975). Convergence and divergence of qualitative and quantitative methods in psychology. *Duquesnes Studies in Phenomenological Psychology*, 2, 73-79.
- Giorgi, A. (1997). De la méthode phénoménologique utilisée comme procédure de recherche qualitative en sciences humaines: théorie, pratique et évaluation. In J. Poupart & J.-P. Deslauriers & L. Groulx & A. Laperrière & R. Mayer & A. P. Pirès (Eds.), *La recherche qualitative: enjeux épistémologiques et méthodologiques* (pp. 341-364). Boucherville: Gaetan Morin.
- Glaser, B. G. (1993). *Emergence vs Forcing. Basics of Grounded Theory Analysis*. Mill Valley (Calif.): Sociology Press.
- Gob, A., & Drouguet, N. (2004). *La muséologie Histoire, développements, enjeux actuels*. Paris: Armand Colin.
- Gottesdiener, H. (1987). *Évaluer l'exposition : définitions, méthodes et bibliographie sélective commentée d'études d'évaluation*. Paris: La Documentation Française.
- Gottesdiener, H., Mironer, L., & Davallon, J. (1993). France: un développement rapide avec le soutien du public. *Museum International*, XLV(2), 13-19.
- Grondin, J. (1999). *Introduction à Hans-Georg Gadamer*: Les Éditions du Cerf.
- Grondin, J. (2003). *Le tournant herméneutique de la phénoménologie*: Presses Universitaires de France.
- Grossin, W. (1974). *Les temps de la vie quotidienne*. Paris ; La Haye: Mouton.
- Hegel, G. W. F. (1979). *Introduction à l'esthétique Le Beau* (S. Jankélévitch, Trans. Vol. 1). Paris: Flammarion.
- Hegel, G. W. F. (1991). *Phénoménologie de l'esprit*. Paris: Aubier.
- Heidegger, M. (1962). *Chemins qui ne mènent nulle part* (W. Brokmeier, Trans.): Gallimard.
- Heidegger, M. (1986). *Être et temps*. Paris: Gallimard.
- Horn, O. (1999). *Les visiteurs du Louvre*. Paris: Quark Production / Musée du Louvre.

- [http://icom.museum/ethics\\_fr.html](http://icom.museum/ethics_fr.html). (2006). Retrieved 3 juillet 2006, 2006, from the World Wide Web:
- [http://icom.museum/hist\\_def\\_fr.html](http://icom.museum/hist_def_fr.html). (2006). Retrieved 3 juillet 2006, 2006, from the World Wide Web:
- Hume, D. (1973). *Les essais esthétiques traduction et introd. avec chronologie, bibliographie et notes par Renée Bouveresse*. Paris: Librairie philosophique J. Vrin.
- Husserl, E. (1985). *L'idée de la phénoménologie : cinq leçons ( revue et mise à jour 3e ed.)*. Paris: Presses universitaires de France.
- Jager, B. (1996). The obstacle and the threshold: two fundamentals metaphors governing the natural and human sciences. *Journal of Phenomenological Psychology*, 27(1), 26-48.
- Jager, B. (1997). Concerning the festive and the quotidian: a phenomenological exploration of lived time. *Journal of Phenomenological Psychology*, 28(2), 196-234.
- Jager, B. (2003). Rilke's "Archaic Torso of Apollo". *Journal of Phenomenological Psychology*, 34(1), 79-98.
- Jeammet, V., & Fossey, M. J. (Eds.). (2003). *Tanagra mythes et archéologie*. Paris: Musée des beaux-arts de Montréal; Réunion des Musées Nationaux.
- Julia, D. (1996). *Dictionnaire de la philosophie* (Larousse ed.).
- Kant, I., & Henriot, P. (1988). *Critique de la raison pure*. Paris: Bordas.
- Kawashima, N. (1998). Knowing the public. A review of museum marketing literature and research. *Museum Management and curatorship*, 17(1), 21-39.
- Klee, P. (1964). *Théorie de l'art moderne*. Genève: Gonthier.
- Klee, P., & Gonthier, P.-H. (1985). *Théorie de l'art moderne*. Paris: Denoël.
- Kogut, S. (2003). *Passagers d'Orsay (Les)* [documentaire]. Marseille: Films du tambour de soie.
- Kunzmann, P., Burkard, F.-P., & Wiedmann, F. (1993). *Atlas de la philosophie: La Pochothèque, Livre de poche*.
- Laperrière, A. (1997). Les critères de scientificité des méthodes qualitatives, *La recherche qualitative: enjeux épistémologiques et méthodologiques* (pp. 365-389): Gaëtan Morin.
- Lawrence, G. (1991). Rats, street gangs and culture: evaluation in museums. In G. Kavanagh (Ed.), *Museum Languages: Objects and Texts* (pp. 11-32). Leicester, London, New-York: Leicester University Press.
- Leahey, J., Marcoux, Y., Sauvageau, J., & Spain, A. (1989). L'élaboration de la méthode d'une recherche d'inspiration phénoménologique: quiproquos et imbroglio. *Revue de l'ARQ*, 2, 29-43.
- Legros, R. (1990). *L'idée d'humanité Introduction à la phénoménologie*. Paris: Grasset.
- Lemieux, D. (1989). Du temps destin au temps géré: une conquête ou un piège pour les femmes. In I. Q. p. l. R. s. l. Culture (Ed.), *Temps et Société* (pp. 205-221).

- Lévinas, E. (1982). *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger : réimpression conforme à la première édition suivie d'essais nouveaux*. Paris: Librairie philosophique J. Vrin.
- Lévinas, E. (1985). *Le temps et l'autre* (2e ed.). Paris: Presses universitaires de France.
- Lévy, A. (1974). L'interprétation des discours. *Connexions sujet(s) et objet(s) de l'analyse de contenu I*.(11), 43-63.
- Loomis, R. J. (1987). *Museum Visitor Evaluation: New Tool for Management*: American Association for State and Local History.
- Liotard, J.-F. (1979). *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*. Paris: Editions de Minuit.
- Mairesse, F. (1999). La relation spécifique. In M.-P. Zentrum (Ed.), *Muséologie et philosophie* (pp. 60-68). Munich: ICOFOM Study Series.
- Mairesse, F. (2002). *Le musée, temple spectaculaire : une histoire du projet muséal*. Lyon: Presses universitaires de Lyon.
- Mairesse, F. (2006). *L'histoire de la muséologie est-elle finie?* Retrieved 3 juillet 2006, 2006, from the World Wide Web:
- Maldiney, H. (1991). Vers quelle phénoménologie de l'art? *La Part de l'Oeil*, 7, 247-264.
- Maldiney, H. (1994). L'Art au regard de la phénoménologie. In É. Escoubas & B. Giner (Eds.), *Esquisse d'une phénoménologie de l'art* (pp. 195-250). Toulouse: Presses Universitaires du Mirail / École des Beaux-Arts Mairie de Toulouse.
- Malraux, A. (1947). *Psychologie de l'art*. Genève, : A. Skira.
- Marmoz, L. (2001). *L'entretien de recherche dans les sciences sociales et humaines : la place du secret*. Paris; Montréal: L'Harmattan ; L'Harmattan Inc.
- McLean, F. (1997). *Marketing the museum*. London ; New York: Routledge.
- McLeod, S. (2001). Making Museum Studies: Training, Education, research and Practice. *Museum Management and curatorship*, 19(1), 51-61.
- Melton, A. W. (1933). Some Behavior Characteristics of Museum Visitors. *Psychological Bulletin*, 30, 720-721.
- Mercure, D. (1988). L'étude des temporalités sociales chez les femmes. Une remise en question des catégories usuelle d'analyse. In D. B. Université (Ed.), *Les temps sociaux* (pp. 217-227).
- Mercure, D. (1995). *Les temporalités sociales*. Paris: L'Harmattan.
- Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception* (5e ed.). Paris: Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. (1955). *Signes*: Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. (1964a). *Le visible et l'invisible*. Paris: Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. (1964b). *L'oeil et l'esprit*. Paris: Gallimard.
- Michaud, Y. (1999). *Critères esthétiques et jugement de goût*. Paris: Hachette.

- Mims, S. K. (1990). A language of research for museum education. *Museum Education*, 7(4), 4-6.
- Moran, J. (2000, 18 avril 2000). *Les musées se meurent, vivent les musées*. [www.humanite.presse.fr/popup\\_print.php3?id\\_article=223760](http://www.humanite.presse.fr/popup_print.php3?id_article=223760). Retrieved 30 novembre, 2004, from the World Wide Web:
- Nietzsche, F. W. (2000). *Deuxième considération intempestive* (H. Albert, Trans. Éditions des mille et une nuits ed.).
- Nye, R. B. (1981). The humanities and the museum: definition and connection. In Z. W. Collins (Ed.), *Museums, adults and the humanities* (pp. 5-15). Washington: American Association of Museum.
- Onimus, J. (1992). *L'étrangeté de l'art*: Presses Universitaires de France.
- Paillé, P., & Mucchielli, A. (2003). *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*. Paris: Armand Colin.
- Pelletier, S. (1991). *La recherche universitaire en muséologie*. Paper presented at the Le rôle éducatif des musées d'art, Montréal.
- Pirès, A. P. (1982). La méthode qualitative en Amérique du Nord: un débat manqué (1918-1960). *Sociologie et Sociétés*, 14(1), 15-29.
- Pomian, K. (1987). *Collectionneurs, amateurs et curieux : Paris, Venise : XVIe-XVIIIe siècle*. Paris: Gallimard.
- Pomian, K. (1998). Le musée et le temps, *Curiosité* (pp. 431-447): Flammarion.
- Pommier, É. (1989). *Le problème du musée à la veille de la Révolution*. Montargis: Les Cahiers du Musée Girodet, n 1.
- Poulot, D. (2000). Tradition civique et appréciation de l'oeuvre d'art dans les musées français des origines à nos jours, *Le regard instruit* (pp. 21-52). Paris: La Documentation Française.
- Poulot, D. (2001). *Patrimoine et musées: l'institution de la culture*: Hachette.
- Poupart, J., Deslauriers, J.-P., Groulx, L. H., Laperrière, A., Mayer, R., & Pirès, A. P. (1997). *La recherche qualitative: enjeux épistémologiques et méthodologiques*: Gaëtan Morin.
- Pucelle, J. (1972). *Le Temps* (5e ed.). Paris: Presses universitaires de France.
- Quincy, Q. d. (1815 (réédition 1989)). *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art & Lettres*. Paris: Fayard.
- Reinberg, A. (1979). *L'Homme malade du temps*. Paris: Pernoud/Stock.
- Resweber, J.-P. (1971). *La pensée de Martin Heidegger*. Toulouse: Privat.
- Ricœur, P. (1986). *Du texte à l'action : essais d'herméneutique II*. Paris: Éditions du Seuil.
- Ricoeur, P. (1953). Sur la Phénoménologie. *Esprit*, 80-98.
- Ricoeur, P. (1975). *Les cultures et le temps*. Paris: Payot.
- Ricoeur, P. (1986). *Du texte à l'action Essais d'herméneutique II*: Éditions du Seuil.



- Riverain-Simart, D. (1989). Temps et cycles de vie. In I. Q. d. l. R. s. l. Culture (Ed.), *Temps et Société* (pp. 147-167).
- Robinson, E. S. (1933). Experimental Education in the Museum: A Perspective. *Museum News*, 10(6), 6-8.
- Rousseau, J.-J. (1996). *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*: Le livre de poche.
- Sauvageau, J. (1989). Historicité, corporalité et "présence" du chercheur dans le processus de recherche: quelques problèmes liés à la pratique de la réduction phénoménologique. *Revue de l'ARQ*, 2, 89-105.
- Schaer, R. (1993). *L'invention des musées*. Paris: découvertes Gallimard RMN.
- Scheiner, T. C. (1999). Les bases ontologiques du musée et de la muséologie. In M.-P. Zentrum (Ed.), *Muséologie et philosophie* (pp. 103-126). Munich: ICOFOM Study Series.
- Schiele, B. (1992). L'invention simultanée du visiteur et de l'exposition. *Publics et Musées*, 2, 71-98.
- Schutz, A. (1987). *Le chercheur et le quotidien : phénoménologie des sciences sociales*. Paris: Méridiens Klincksieck.
- Screven, C. G. (1969). The Museum as a Responsive Learning Environment. *Museum News*, 47(10), 7-10.
- Screven, C. G. (1984). Educational Evaluation and Research in Museums and Public Exhibits: A Bibliography. *Curator*, 27, 147-165.
- Screven, C. G. (1986). Exhibitions and Information Centers: Some Principles and Approaches. *Curator*, 29(2), 109-137.
- Screven, C. G. (1993a). États-Unis d'Amérique: une science en formation. *Museum International*, 178(65 (2)), 6-12.
- Screven, C. G. (1993b). Les études sur les visiteurs. *Museum International*, XLV(2), 4-5.
- Shettel, H. (1968). An Evaluation of Existing Criteria for Judging the Quality of Science Exhibits. *Curator*, 11(2), 137-153.
- Shettel, H. (1973). Exhibits: Art Form or Educational Medium? *Museum News*, 52(1), 32-41.
- Somé, R. (2004). *Le musée à l'ère de la mondialisation pour une anthropologie de l'altérité*: Éditions L'Harmattan.
- Stransky, Z. Z. (1986). Avant-propos méthodologique: Muséologie - science ou seulement travail pratique du musée?, *Le rapport de la muséologie et des musées*: Workshop.
- Strickman, J. (1989). Au jour le jour: le temps et la personne âgée. In I. Q. d. l. R. s. l. Culture (Ed.), *Temps et Société* (pp. 192-202).
- Sue, R. (1995). *Temps et ordre social : sociologie des temps sociaux* (2e ed.). Paris: Presses universitaires de France.

- Taylor, S. J., & Bogdan, R. (1998). *Introduction to qualitative research methods : a guidebook and resource* (3rd ed.). New York ; Toronto: Wiley.
- Tobelem, J. M. (1992). De l'approche marketing dans les musées. *Publics et Musées*, 2, 49-70.
- Valéry, P. (1960). Le problème des musées, *Oeuvres* (Vol. 2, pp. 1290-1293): Gallimard.
- Van Praët, M. (1996). Les expositions scientifiques "miroirs épistémologiques" de l'évolution des idées en sciences de la vie. *Bulletin d'Histoire et d'Épistémologie des Sciences de la Vie*, 2(1), 52-69.
- Vieillard-Baron, J.-L. (1995). *Le problème du temps : sept études*. Paris: Librairie philosophique J. Vrin.
- Visscher, J. d., & Jager, B. (2005, 8 novembre). *Phénoménologie et psychologie de l'héritage existentiel*, Université du Québec à Montréal.
- Weil, S. (1997). The Museum and the Public. *Museum Management and curatorship*, 16(3), 257-271.
- Wolf, R. L. (1980). A Naturalistic View of Evaluation. *Museum News*, 58(6), 39-45.
- Zolberg, V. L. (1989). Le musée des beaux-arts, entre la culture et le public: barrière ou facteur de nivellement? *Sociologie et Sociétés*, 21(2), 75-90.
- Zolberg, V. L. (1994). Museums Face to Face with the Millenium: The View of a sociologist. *Museum Management and curatorship*, 13, 184-190.