HAL
open science

Le domaine d'un artiste XIXe : imaginaire et représentations. La construction d'une identité

Aline Profit

▶ To cite this version:

Aline Profit. Le domaine d'un artiste XIXe : imaginaire et représentations. La construction d'une identité. Littératures. 2009. dumas-00434927

HAL Id: dumas-00434927
https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00434927v1

Submitted on 23 Nov 2009

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Aline Profit,
sous la direction de Brigitte Combe
et la responsabilité de Laurence Huault-Nesme

septembre 2009

Musée Hébert

stage du 4 janvier au 30 juin 09

Le domaine d'un artiste XIXe
Imaginaire et représentations

La construction d'une identité

Mémoire de 2ème année – Master Lettres et Arts
Spécialité professionnelle Diffusion de la Culture

Université Stendhal Grenoble III
UFR Lettres et Arts

Aline Profit,
sous la direction de Brigitte Combe
et la responsabilité de Laurence Huault Nesme

septembre 2009

Musée Hébert

stage du 4 janvier au 30 juin 09

Le domaine d'un artiste XIXe
Imaginaire et représentations

La construction d'une identité

Mémoire de 2ème année – Master Lettres et Arts
Spécialité professionnelle Diffusion de la Culture

Université Stendhal Grenoble III
UFR Lettres et Arts

Remerciements

C’est avec beaucoup de reconnaissance que je remercie d’abord Laurence Huault Nesme. Son exemple m’a encouragée à plus de rigueur, de finesse et de professionnalisme.

Je remercie également Françoise, Jean-Pierre, Catherine et Sylvie, qui se sont montrés très attentifs à mon apprentissage, en plus d’être d’excellents collègues. Chaque jour passé à travailler avec eux au musée Hébert fut un plaisir.

Merci bien sûr à l’équipe pédagogique du master Diffusion de la culture et à Brigitte Combe, pour ces deux années de découverte et de réflexion sur le monde culturel.

Sommaire

REMERCIEMENTS **4**

SOMMAIRE **5**

TABLE DES ILLUSTRATIONS **7**

INTRODUCTION **8**

1. LES LIEUX : MUSEE/MAISON 12

1.1 Introduction rapide au fonctionnement du Musée *12*

1.1.1 Musée départemental 12

1.1.2 Musée gratuit 14

1.1.3 L'équipe du musée 15

1.2 Le Musée : l'espace dédié à l'œuvre *17*

1.2.1 Le peintre 17

1.2.2 Le travail muséographique 18

1.3 Le domaine : l'espace de vie du peintre *24*

1.3.1 Historique du domaine 24

1.3.2 La maison 25

1.3.3 Le jardin d'artiste 27

2. LES MISSIONS : COTE MUSEE/ COTE JARDIN 30

2.1 Valorisation du domaine *30*

2.1.1 Un album à destination du public 30

2.1.2 Une plaquette « Jardin d'artiste » 32

2.1.3 Création d'un atelier 36

2.1.4 Une brochure Rendez vous aux Jardins 38

2.2 Actions pédagogiques autour des collections *40*

2.2.1 Pédagogie 40

2.3 De la réserve à la salle d'exposition. *45*

2.3.1 Au plus près des œuvres 45

2.3.2Auprès du public 47

3. UNE DEMEURE ENTRE REALITES HISTORIQUES ET REPRESENTATIONS 50
3.1 L'apport conceptuel : paysages et territoire du XIXe à nos jours 50
3.1.1 Jean Achard, paysagiste XIXe 51
3.1.2 Le Point Aveugle, Eric Hurtado 54
3.2 Construction et perceptions d'une identité 57
3.2.1 Les espaces 57
3.2.2 La palette du musée 60
3.2.3 Lexique : 61
3.3 Autoportraits en visiteur de musée 64
3.3.1 Les attentes des visiteurs 65
3.3.2 Portraits de visiteurs 67
3.3.3 Le public à conquérir 71

CONCLUSION 74

BIBLIOGRAPHIE 76

Annexe 1 : Projet du flyer « Les bons gestes au jardin » (recto) 78
Annexe 2 : Une illustration de Joost Swarte 80
Annexe 3 : Descriptif des deux projets d'ateliers jardin 81
Annexe 4: flyer pour l'atelier Senteurs et saveurs 84
Annexe 5 : Plaquette créée pour les Rendez-vous aux Jardins (couverture) 85
Annexe 6 : Matériel créé pour l'atelier Paysagistes en Herbe 88
Annexe 7 : Questionnaire pédagogique sur le portrait 90
Annexe 8 : Extrait de la recherche de textes pour le futur atelier portrait (sujet : la femme) .. 93
Annexe 9 : Grille d'entretien pour l'enquête (Avant la visite) 96
Annexe 9 : Grille d'entretien pour l'enquête (après visite) 97
Annexe 10 : Visuel retenu pour le flyer Le Point Aveugle, exposition d'Eric Hurtado 98
Annexe 11 : Flyer pour la Nuit des musées 99
Annexe 12 : Deux extraits des textes choisis pour la Nuit des Musées 100

Les annexes qui agrémentent ce mémoire témoignent de mon travail au Musée Hébert, elles ont donc toutes été conçues par mes soins, à l'exception bien sûr de l'illustration de Joost Swarte, et de la photographie d'Eric Hurtado.

Table des illustrations

Figure 1 : lustre dans la maison d'Ernest Hébert ..... Couverture
Figure 2 : escalier à vis XVIIe, entrée du musée 12
Figure 3 : organigramme du musée 15
Figure 4 : salle des portraits, avec dans le fond, l'atelier 20
Figure 5 : plan schématique du bâtiment d'exposition 21
Figure 6 : étang des nymphéas, dans le jardin d'Ernest Hébert 28
Figure 7: La roseraie en mai 31
Figure 8 : installation de l'exposition contemporaine 46
Figure 9 : façade de la maison, au crépuscule 50
Figure 10 : Achard, Le Printemps, Huile sur toile, vers 1859 51
Figure 11 : Effets d'ombre sur le tableau Jean Achard sur son lit de mort 57
Figure 12 : résultats de l'enquête sur la représentation du visiteur type, sous forme de tableau 68
Figure 13 : visiteur jouant aux échecs dans le jardin 69

De même que les annexes, les documents et photographies utilisés pour illustrer ce mémoire sont de ma création. Seule la photographie numéro huit : *installation de l'exposition Eric Hurtado*, a été prise par Laeticia Giry.

Introduction

Le stage

Pour ce dernier stage conventionné avec l'université, l'occasion m'était donnée de travailler dans le patrimoine, à nouveau, et de compléter ainsi plusieurs expériences dans le domaine. Mais cette fois, l'objectif était double : se donner les moyens de faire de ce stage une véritable expérience professionnelle, en me considérant avec l'exigence du salarié. L'autre finalité consistait à profiter de cette dernière année d'université, et des outils dont j'y disposais, pour prendre du recul sur les pratiques observées et reproduites, pour mettre un pas de côté et questionner ainsi les conceptions culturelles d'aujourd'hui, imaginer celles de demain.
A cette fin, je souhaitais renouveler mon approche du patrimoine et pouvoir saisir ce que signifiait, pour un visiteur, l'expérience muséale dans sa globalité.

A la recherche des lieux pour engager cette réflexion, la sélection porta sur une structure à la fois reconnue et dynamique, mais aussi suffisamment tolérante et ouverte pour intégrer le projet d'une stagiaire. La liste se réduisit d'autant.
Le musée Hébert, avec ces expositions temporaires sollicitées par le musée d'Orsay, m'apparaissait d'autant plus attractif qu'il fonctionnait grâce au dynamisme d'une équipe très réduite. Avec Laurence Huault-Nesme, directrice du musée Hébert, nous convînmes durant la signature des conventions de me faire travailler à toute tâche qui puisse m'instruire, me donner une perspective de ce qu'est un musée, dans son fonctionnement logistique, dans sa place sociale et sociétale. Des restaurations de peinture, à l'organisation d'événementiel, du jardin d'artiste aux fonctions pédagogiques, il m'était possible de tout explorer. Comme angle d'approche pour ce mémoire, comme perspective, je choisis celle du visiteur et de la réception.

Avant même le stage de six mois au Musée Hébert, la « mise en scène » autour de l'œuvre du peintre m'avait frappée. De manière encore informelle, une réflexion commençait déjà à murir : comprendre comment, à la manière d'un cadre pour une œuvre, ce cadre que constitue le domaine fabrique du sens, comment il protège et révèle la peinture d'Ernest Hébert aux yeux du visiteur.

La réflexion

Lorsqu'il franchit le mur d'enceinte du « musée » Hébert, le visiteur s'imagine des collections : esquisses, tableaux, sculptures. Il se représente les pièces toutes identiques et neutres, les murs blancs typiques des musées, temples et réceptacles uniquement dédiés à l'art. Mais ces murs sont ceux d'une maison, celle qu'occupait le peintre entre ses voyages pour l'Italie et sa carrière parisienne.
Lorsqu'il entre, le visiteur n'est pas vierge de toute représentation, fondée ou farfelue, de « la vie d'artiste ». En chemin, ses attentes et ses représentations de l'institution muséale, de la vie d'un artiste au XIXe seront confrontées à toutes sortes de messages, scientifiques ou plus symboliques et inconscients.

Dans le sillon de Bachelard qui, dans la *Poétique de l'espace*, se penche sur l'imaginaire de la maison, nous explorerons l'image quand « *elle émerge dans la conscience comme un produit direct du cœur, de l'âme, de l'être de l'homme*[1] ». Afin de préciser les appréhensions du visiteur, son imaginaire comme produit de ses émotions, de ses savoirs, de sa vision de lui-même, a fait l'objet d'une enquête avant et après son entrée dans l'univers de l'artiste.

Comment les images se forment-elles dans l'esprit du visiteur en réponse à la mise en scène, aux couleurs, aux discours, aux sensations, au parcours, à la manière dont il est accueilli ?
Comparé au white cube, qu'apporte au visiteur cette dimension « habitée » du patrimoine ?
En quoi cette immersion nourrit-elle son imaginaire, en plus de son esprit ?
Et si « *la valeur d'une image se mesure à l'étendue de son auréole imaginaire*[2] », jusqu'où s'étend l'aura du musée Hébert ?

Cette réflexion est menée dans l'optique de trouver de nouvelles manières de s'adresser au public. Les représentations que suscite un musée donneraient en effet quelques clés pour bâtir de nouvelles approches qui s'adapteraient mieux aux besoins de la société actuelle. Le mémoire tente de définir comment le visiteur perçoit le domaine Hébert, comment ses représentations entrent en résonnance, précisent ou contrarient l'enseignement et les impressions reçus durant sa visite. Ce travail sur les représentations peut servir d'outil de

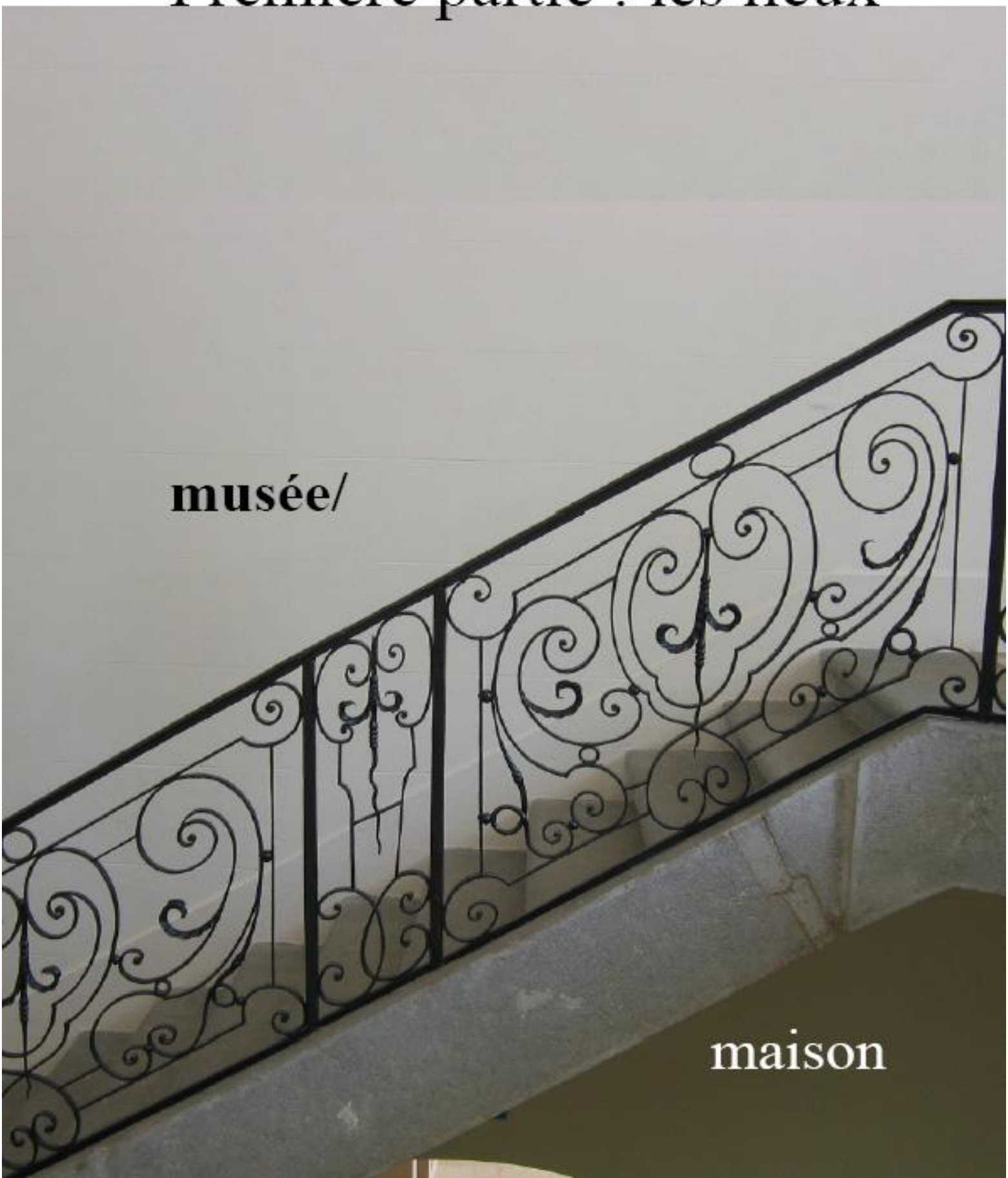
[1] Extrait de l'introduction à la Poétique de l'espace par Gaston Bachelard, Presses universitaires de France, Paris, 1983, p.2
[2] Extrait de L'Air et les Songes, Gaston Bachelard, José Corti, Paris, 1943.

travail pour actualiser les pratiques des relations publiques ; car on ne saurait, en tant que médiateur culturel, se passer d'une réflexion sur le langage le plus approprié pour parler à l'oreille et à l'esprit du visiteur d'aujourd'hui.

Pour ce faire, il faudra d'abord faire connaissance avec le domaine. D'une description distanciée de la structure, il faudra parfois passer à une visite plus imaginative, dans les pas du visiteur, pour étudier ensuite comment les missions qui m'ont été confiées s'insèrent dans le fonctionnement global du musée.

Alors, il sera temps d'aboutir à l'étude des moyens muséographiques et communicationnels dont se sert l'équipe du musée pour faire comprendre et estimer l'œuvre et l'intelligence d'un artiste d'hier, entre données scientifiques et représentations.

Première partie : les lieux



1. Les lieux : Musée/Maison

1.1 Introduction rapide au fonctionnement du Musée

Afin d'éviter le délayage d'informations assommantes -pour le lecteur comme pour celui qui écrit-, seules les informations pertinentes sur le fonctionnement administratif du musée seront synthétisées ici.

1.1.1 Musée départemental

Le Musée Hébert dépend aujourd'hui du Conseil Général de l'Isère, depuis qu'en 1979, René Patris d'Uckermann, fils adoptif de la femme du peintre, a fait don du domaine au département, à condition qu'il reste dédié à l'œuvre d'Ernest Hébert.

Le Conseil Général de l'Isère est l'organe de décision du département, il est constitué de cinquante huit élus qui fixent les orientations politiques, et votent le budget.

Pour le musée, ce statut offre des garanties de survie à long terme. Néanmoins, le Musée Hébert ne dispose pas d'autres ressources financières, et se trouve à la merci d'un changement de politique. Sans même le moindre bouleversement de l'Assemblée, les crédits alloués au musée ont fondu de 5% entre 2008 et 2009 (-22 000 euros), ce qui correspond à l'achat d'espaces promotionnels pour l'année.

Le Musée Hébert fait partie d'un réseau de musées départementaux, qui couvre les thèmes et périodes historiques valorisants ou significatifs pour le département ; ce sont :

le Musée de l'Ancien Evêché Baptistère de Grenoble ; le Musée Dauphinois ; le Musée Hector Berlioz ; le Musée de Saint-Antoine l'Abbaye ; le Musée Archéologique ; le Musée de la Résistance et de la Déportation de l'Isère ; le Musée de la Révolution Française ; l'ensemble sacré d'Art Contemporain ; le musée de la Viscose ; la Maison Champollion ; le Musée de la Houille Blanche.

A la lecture de cette liste, la volonté du Conseil Général se devine : mettre en avant le citoyen (Musée de la Révolution Française, Musée de la Résistance et de la Déportation de l'Isère) et

l'ouvrier (musée de la Viscose, Musée de la Houille Blanche, exposition *Etre ouvrier en Isère* au Musée Dauphinois) comme figures fortes et constitutives de l'identité iséroise. Si l'on y ajoute les musées archéologiques, ethnologiques et les fouilles du Lac Paladru, la coloration très « Sciences Humaines » de l'ensemble se fait d'autant plus marquante. Parmi ces musées qui montrent et étudient l'Homme dans ses structures sociales et politiques, l'art pourrait paraître quelque peu annexe.

Le Musée Hébert présente certes des collections de peinture ; le visiteur y est introduit à l'analyse des œuvres, à la lecture de tableau et aux techniques picturales. Mais comme ensemble préservé du XIXe, il témoigne également de la vie d'un artiste, et des bourgeois dont il a fait le portrait durant la révolution industrielle. La visite du domaine parle à l'imagination des visiteurs et leur offre un angle oblique et artistique sur des thèmes traités de manière scientifique et factuelle dans d'autres musées.

Les musées départementaux forment un réseau au sein duquel une structure pourra trouver de l'aide, du matériel, ou encore un conseil. La politique commune en matière de numérisation des collections, de communication et d'édition offre à chaque musée l'assurance d'être intégré et visible, et donne à l'ensemble une image cohérente.

Les directeurs et chargés des publics de chaque musée se retrouvent tous les deux à trois mois pour fixer les enjeux et les objectifs de la communication commune. Ils sont amenés à travailler régulièrement ensemble sur des tournées de concerts et pièces de théâtre organisés par le Service des Pratiques Artistiques et du Spectacle Vivant (SPASV) du Conseil Général, qui animent tour à tour chacun des musées.

Toutes les équipes conservent leur manière de régir et d'animer leur propre structure, mais l'harmonisation des horaires d'ouverture et de la gratuité envoie un message clair et lisible en direction du public.

En contrepartie de cette harmonisation, quelques décisions sont prises en dehors du musée : les sites internet par exemple ne sont pas conçus par les chargés de communication de chaque établissement. Le musée perd ainsi un peu de sa mainmise sur sa propre image, d'autant que l'équipe n'est pas autorisée à utiliser les logiciels de PAO, et doit par conséquent externaliser les services liés au graphisme.

1.1.2 Musée gratuit

Comme tous les musées départementaux de l'Isère, l'entrée du musée Hébert est gratuite depuis le 2 janvier 2004, après avoir été préalablement libre dès juin 2001 pour les demandeurs d'emploi, les jeunes de moins vingt-cinq ans et le premier dimanche de chaque mois pour l'ensemble du public. Il n'est pas question ici de discuter des effets de la gratuité, voici cependant les points essentiels qu'il faut souligner, afin de comprendre l'impact de la gratuité sur le fonctionnement du musée.

Il est une idée très partagée selon laquelle la culture (comprise ici comme l'ensemble des musées et monuments, des arts, et du spectacle vivant) serait vierge de toute compromission avec le monde honteux de l'argent. Pourtant, ces structures ont un coût, et doivent être financées. Ce coût, généralement très élevé, ne saurait être soldé par la vente de billets. Les subventions permettent aux musées de ne pas tabler leurs tarifs sur la somme de leurs coûts. A maigres recettes on préférera une recette nulle, si le gain en termes de fréquentation est, lui, important. Et c'est semble-t-il le cas. D'après une enquête menée par le Ministère de la Culture[3] dans quatorze sites nationaux, le passage à la gratuité permettrait, dans les six premiers mois, une hausse de fréquentation de 52%, hausse variable selon les sites.

Néanmoins, les récentes études sur les pratiques culturelles des français ont mis en lumière une stratification sociale prononcée en matière culturelle. On note que le revenu seul ne constitue pas l'unique frein à la fréquentation des musées : « […] *malgré un frémissement de la fréquentation des groupes sociaux populaires, les groupes sociaux de catégorie moyenne et supérieure restent très majoritaires*[4] ». Encourager l'accès de tous aux œuvres requiert aussi de réduire des distances à la fois sociales et éducatives.

Pour faire du passage à la gratuité une réussite au long cours, le musée doit aussi s'adapter à de nouvelles pratiques de la part des visiteurs. « *La gratuité aussi semble favoriser une*

---

[3] D'après les résultats de l'expérimentation sur le thème « La gratuité dans les musées et monuments en France ». Enquête menée par Jacqueline Eidelman, Benoit Ceroux, directeur de publication Philippe Chantepie. Enquête publiée par le Département des études, de la prospective et des statistiques du Ministère de la culture, consultable en ligne : http://www.culture.gouv.fr/deps

[4] Idem

fréquentation du public de proximité[5] ». Ces visiteurs, non contents d'une seule et unique découverte des lieux, reviennent régulièrement, si compté qu'il y ait du nouveau.

Le musée doit s'adapter à ces nouvelles conditions d'accueil, car le public ne saurait être conquis et fidélisé qu'avec une programmation riche et renouvelée.

Le Musée Hébert présente de nouvelles expositions deux à quatre fois par an, dont une portant sur l'art contemporain. Le travail de Laurence Huault Nesme, directrice, est reconnu et apprécié : durant les seuls six mois de mon stage, l'exposition « Italiennes Modèles » s'est vue réclamée par le Musée d'Orsay, et celle qui portait sur les photos de Gabrielle Hébert, « Instantanées », a déménagé pour la Villa Médicis le temps d'un été. C'est dire avec quel succès le Musée Hébert renouvelle ses expositions.

1.1.3 L'équipe du musée

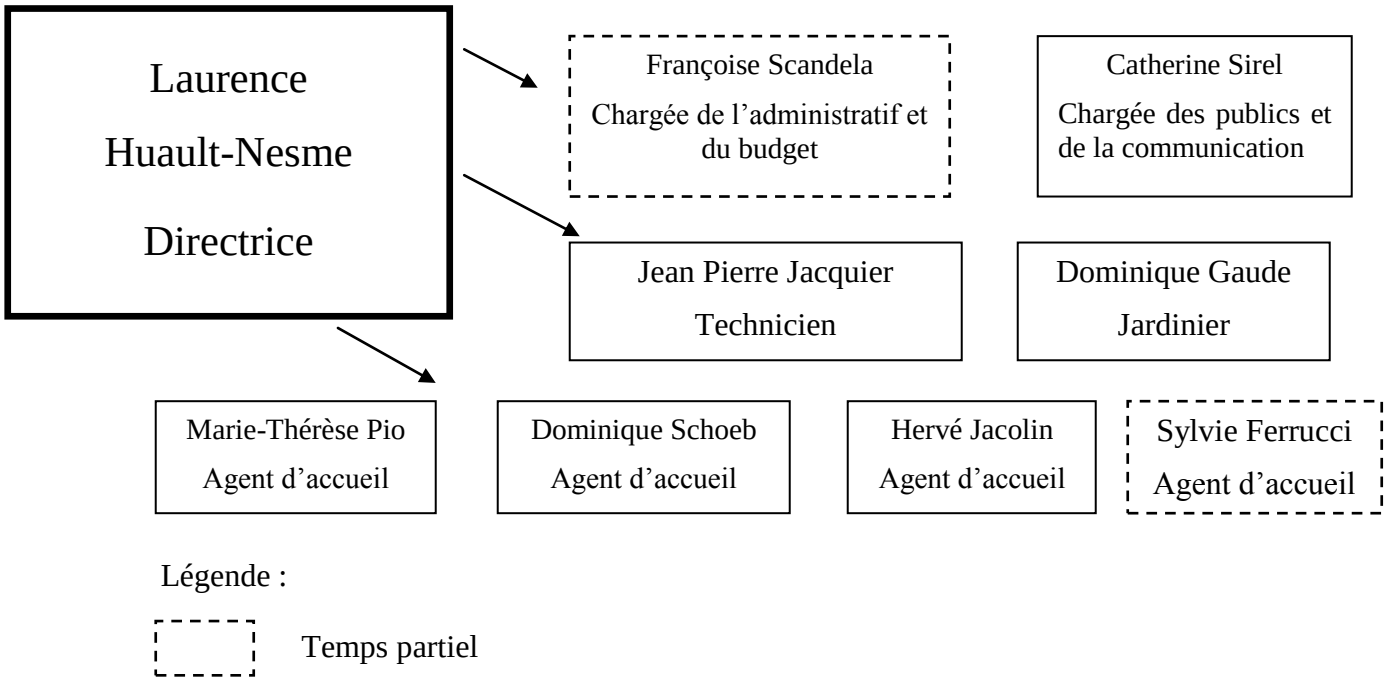


Figure 3 : organigramme du musée

[5] Idem

Au premier coup d'œil à l'organigramme, l'essentiel du fonctionnement se révèle : le personnel du musée est dirigé par Laurence Nesme, sans structure pyramidale, donc sans véritable délégation d'autorité. L'efficacité de cette équipe très centralisée tient tant à sa petite taille qu'aux caractères des membres de l'équipe. A la manière d'un lego, chaque agent s'empare de tâches très variés, comme autant de briques, le tout formant un mobile tout à fait harmonieux et fonctionnel. Pluridisciplinarité et stabilité du personnel sont de mise dans un tel contexte.

L'équipe est donc conduite par Laurence Nesme qui, en plus de cette fonction, gère aussi les collections et le musée, élabore et organise les expositions, choisit les aménagements du jardin, sert de porte-parole auprès des médias, décide des animations, construit l'identité visuelle du musée avec le graphiste, dirige, et souvent écrit, la production éditoriale sur les œuvres et artistes exposés, donne l'orientation générale du musée.

La chargée de communication, Catherine Sirel, est responsable de la diffusion de l'information auprès des publics et de la presse. Elle se charge, avec le professeur relais Geneviève Vennereau, de collaborer avec les établissements scolaires et les enseignants pour leur apporter une offre pédagogique adaptée. Lors des événements tels que les concerts, elle prend en main la logistique et l'organisation de l'accueil.

La secrétaire, Françoise Scandela est bien plus qu'une secrétaire : elle se charge du budget, de l'emploi du temps chaotique de la directrice, de la comptabilité et de la gestion administrative des œuvres et du personnel.

L'agent technique, Monsieur Jacquier, remplit toutes sortes de fonctions : déménageur, régisseur, électricien ; il s'occupe du montage des expositions, travaille avec le jardinier, les conservatrices, et tous les relais techniques dont le musée peut avoir besoin.

Aux côtés des titulaires qui accueillent chaque jour le public, plusieurs vacataires prennent le relais durant les weekends et jours fériés.

Le Conseil Général fait également appel à des entreprises extérieures, par le biais d'appels d'offres, pour la sécurité et la restauration des bâtiments et des œuvres, le graphisme et la photographie, l'entretien du jardin.

1.2 Le Musée : l'espace dédié à l'œuvre

Lorsqu'il pénètre dans la demeure, le visiteur commence sa visite par la partie « Musée ». Pour mieux comprendre l'esprit et l'intelligence dans lesquels l'œuvre d'Hébert est donnée à lire au visiteur, cette étude suivra le même itinéraire que lui : du musée à la maison.

1.2.1 Le peintre

Après la montée de quelques marches, l'autoportrait d'Ernest Hébert et le buste de sa femme Gabrielle accueillent le visiteur sur le seuil du musée : durant son parcours, la vie et l'œuvre de ses hôtes vont lui être exposées.

Fils d'un notaire grenoblois et cousin de Stendhal, Ernest Hébert est né le 3 novembre 1817 à Grenoble où il suit des cours de peinture dès l'âge de 10 ans avec Benjamin Rolland, élève de David et conservateur du musée de la ville. Alors qu'il doit partir faire ses études de droit à Paris, le professeur intervient auprès de son père pour qu'Ernest puisse s'inscrire parallèlement à l'Ecole des Beaux-arts. Arrivé à Paris, il intègre l'atelier du sculpteur David d'Angers puis celui de Paul Delaroche. Le 22 février 1839, il est reçu avocat et obtient, la même année, le prix de Rome, il a alors 22 ans. Ce prix lui ouvre les portes de la Villa Médicis - l'Académie de France à Rome - dont Hébert assumera par deux fois le directorat. La Mal'aria, tableau d'une famille italienne fuyant la contagion, le rend célèbre au Salon de 1850. Commence alors une carrière prometteuse. La reconnaissance arrive très vite.

Il devient le portraitiste mondain favori de la haute bourgeoisie du second empire, puis de la troisième république. Mais c'est en Italie qu'il peut exprimer librement son talent, s'attachant à peindre les paysans de la région de Rome. Ainsi formée pendant les années romantiques, l'œuvre d'Hébert traverse le siècle, d'abord empreinte de réalisme, puis dès 1870, teintée de symbolisme. Il se révèle comme un homme cultivé fréquentant les personnalités littéraires, musicales, artistiques et politiques de son temps.

Pourtant, son œuvre ne marque pas l'histoire de l'art, et peut-être aurait-elle été oubliée sans l'intervention de son épouse, Gabrielle Hébert, qui créer un premier musée en 1934.

1.2.2 Le travail muséographique

Lors de la conception d'un musée, le conservateur adopte une démarche de présentation de ses collections. L'une, appelée «muséologie de l'objet [6]» postule que le sens des œuvres est implicite, et que le visiteur mobilise son intelligence et sa culture pour le comprendre. Cette présentation s'adresse bien sûr à une élite de connaisseurs. La deuxième, nommée « muséographie de l'idée », appelle davantage de travail de la part du conservateur qui considère que les œuvres sont polysémiques. Le concepteur des expositions leur donne un sens, en « racontant une histoire ». Dans le choix de la présentation des collections, la directrice a opté pour une muséographie « de l'idée », qui insère les œuvres dans un récit, afin de les rendre lisibles à tous.

Dans la maison d'Ernest Hébert aménagée, pour une part, en musée, il a fallu construire un parcours par lequel le visiteur passerait de l'œuvre à la vie de l'artiste. Bien sûr, l'agencement de la demeure n'était pas prévu pour un tel usage, et le passage d'une pièce à l'autre n'est pas sans poser des difficultés d'aménagement pour, d'une part présenter les collections, et d'autre part restituer l'atmosphère des pièces de vie.

Le musée est structuré selon des thèmes relatifs à la vie du peintre. Ainsi, la maison apparait comme le pendant du musée : c'est le choix d'une cohérence dans la présentation globale. Les thèmes adoptés pour présenter l'œuvre du peintre ont été mûrement réfléchis, en fonction des collections et de l'image de l'œuvre que cela ne manquerait pas d'esquisser. Les salles du musée sont en effet autant de chapitres ou de titres qui orientent la vision du visiteur. L'entrée thématique favorise une lecture fluide, elle aiguise aussi l'imagination.

Les œuvres sont classées de manière thématique. Un thème occupe l'espace d'une pièce.

[6] Jean Davallon, « Le musée est-il vraiment un média ? », dans *Publics et musées*, n°2, 1992, p. 84-85

Itinéraire :

- La première salle est dédiée aux débuts de carrière d'Hébert et à la peinture historique, genre noble auquel il se consacre pour faire ses preuves. Il ne tarde pas à briller lors du Grand Prix de Rome[7], qu'il remporte à 22 ans. A la clé de ce prix, le peintre peut terminer son apprentissage de la peinture à l'Académie de France à Rome. Le visiteur trouvera donc également des œuvres qui témoignent des années de formation d'Hébert à la Villa Médicis. Se dessine dans cette pièce l'image d'un artiste encore jeune, mais déterminé et sûr de sa vocation.

- La salle italienne, dans laquelle se poursuit le circuit, présente les œuvres qu'Hébert composait durant ses longues périodes de vie dans la région de Rome. Les tableaux qu'il compose là-bas ont pour modèles des paysannes italiennes, des bohémiennes, à la beauté farouche et fragile.

- Arrivé dans une impasse, le visiteur doit alors revenir sur ses pas et monter l'escalier qui le mène à la salle des portraits. Cet obstacle dans la fluidité du parcours n'a pu être aménagé lors de la rénovation des bâtiments, en 2002. Le détour qu'il occasionne rompt le rythme de la visite, et sans l'aide des agents d'accueil, le visiteur pourrait se sentir égaré. Pour faire de cette contrariété une force, un tableau monumental d'Hébert, le *Baiser de Judas* peut être admiré durant la montée de l'escalier, puis sur le pallier. Les dimensions impressionnantes de cette œuvre conviennent à cet espace, large, qui s'élève en hauteur dans un élan tout spirituel, rompant la monotonie des pièces aux proportions toutes équivalentes. En contrepoint des dernières œuvres vues, chargées de modèles plébéiens, ou bibliques, les œuvres de commandes présentées dans la salle des portraits représentent des bourgeois peints dans leurs atours les plus séduisants et significatifs de leur rang social : c'est la salle de la carrière parisienne et mondaine.

[7] Le très prestigieux Prix de Rome concernait plusieurs disciplines : peinture, sculpture, architecture, gravure, ainsi que musique ; le lauréat de chaque art partait à Rome pour achever ses études.

- La dernière pièce de cette aile appartient à la fois à l'espace musée, et à celui de la

Figure 4 : salle des portraits, avec dans le fond, l'atelier

maison : c'est l'atelier. Comme la plupart des ateliers d'artistes, cet endroit est la pièce la plus au nord de l'habitation. Le passage de la salle du musée à l'atelier frappe par l'opposition chromatique entre le bleu pâle de la salle des portraits et le rouge bourgogne de la pièce réservée au travail créatif. Message d'avertissement au visiteur : il quitte les salles d'exposition pour un lieu autrement plus chargé en émotions.

Auprès des œuvres d'Hébert, le musée présente des œuvres de ses contemporains, amis ou élèves, ouvrant ainsi une plus large perspective sur le siècle, les influences et le contexte artistique. Les collections comptent environ 1000 œuvres d'art : huiles sur toile, dessins, sculptures et objets décoratifs, plaques photographiques, partitions de musique, costumes anciens, tissus, meubles et vaisselles répartis dans deux types d'espace différents : le musée, et la maison. Pour les différencier, quelques repères guident le visiteur : lorsqu'il entre, la partie du bâtiment qui se trouve à sa droite renferme les collections. Les murs y sont peints de couleurs neutres, les luminaires n'attirent pas l'attention par leurs fioritures : l'intérêt du visiteur ne peut se porter que sur les œuvres.

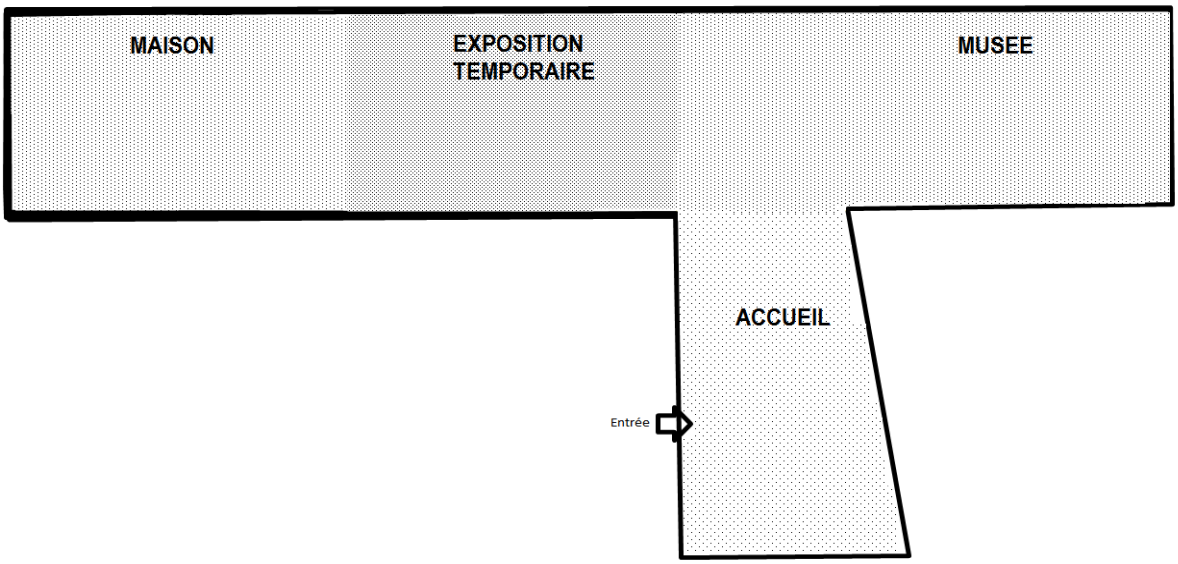


Figure 5 : plan schématique du bâtiment d'exposition

La restauration de 2002

Trois années d'étude et deux ans de travaux ont été nécessaires pour mener à bien la restauration de la maison. La rénovation des bâtiments a rendu possible l'aménagement de locaux qui manquaient jusque là au musée, à commencer par une conservation, une entrée et un sas d'accueil. La circulation a pu aussi être améliorée, avec la construction d'un escalier

supplémentaire, d'un ascenseur pour l'accessibilité handicapés, et d'un accès à la terrasse extérieure.

Avant la restauration, l'espace de la maison semblait déborder de toutes parts d'objets et d'œuvres d'art. La partie « maison » ne pouvait alors pas être visitée car elle ne répondait pas aux normes de sécurité quant à l'accueil des visiteurs. Pour donner aux lieux une seconde vie tout en restituant la première, il fallait réinvestir l'espace, le clarifier, offrir au visiteur une grille de lecture claire et pertinente de l'œuvre tout en rendant l'esprit, si possible la lettre, des pièces à l'époque où le peintre les occupait.

Dans l'idée que « *conserver n'est pas congeler*[8] », tout ce qui encombrait inutilement les lieux, telles que les tentures sur les murs, a été enlevé.

A la toute première époque du musée, alors que Gabrielle Hébert le gérait encore, les pièces anciennement habitées par le peintre pouvaient être visitées. La double orientation que souhaitait donner Gabrielle Hébert au musée, les arts décoratifs d'une part, et l'œuvre d'Hébert de l'autre, séduisit à nouveau en 2002. L'équipe pris soin de restituer l'atmosphère de la maison, à la condition que ce lieu ne puisse être pris pour un mausolée. Pour ce faire, la collection de vaisselle est renouvelée, au même titre que les œuvres ; cette année le *rouge est de mise*, avec un service de faïences que la mère du peintre sortait à l'occasion des fêtes de fin d'année. A côté des expositions temporaires d'œuvres picturales, la directrice organise chaque année de nouvelles présentations : faïences, porcelaine, costumes, majolique, toujours réunis et commentés dans une brochure.
Mieux qu'un musée des Arts décoratifs, c'est une maison qui semble encore vivre au rythme des dîners.

Entre musée et maison : le sas dédié aux expositions temporaires

Une galerie, ouverte au premier étage, relie les collections du musée et celles des objets d'art du peintre, placés dans la maison. Par cette zone « neutre », le passage d'un univers à l'autre est facilité car il introduit une respiration, un intermède consacré aux expositions temporaires.

[8] Formule d'André Corboz dans Le territoire comme palimpseste, Editions de l'imprimeur, 2001

Celles-ci, comme il a été dit dans le chapitre consacré à la gratuité, attirent un public local et fidèle en ponctuant d'autant d'événements la vie du musée. Pour le musée Hébert comme pour beaucoup d'autres, l'exposition temporaire sert de vecteur de communication régulier avec son public. Installés dans cette galerie, elle peut être visitée sans passer par les collections, ce qui convient très bien au public d'habitués.

Ces expositions portent sur des techniques, d'autres sur des thèmes, des modèles, des sujets de la peinture d'Hébert (*Italiennes modèles, Temps de Pose*). Elles peuvent aussi regarder du côté des contemporains d'Hébert : *Jean Achard, Paysagiste à l'école de la nature*, *Instantanées* (exposition consacrée aux photographies de Gabrielle, la femme du peintre).

Parmi les projets de René Patris d'Uckermann pour le domaine, avant même sa donation au département, figurait le désir de faire vivre les lieux des créations toujours nouvelles. Aujourd'hui, l'espace autrefois consacré aux expositions temporaires sert de réserves. Le parc peut néanmoins accueillir les expositions d'art contemporain durant tout l'été.

Qu'elles se trouvent dans les bâtiments qui servent aujourd'hui de réserves, ou à l'extérieur, les expositions d'art contemporain restent, la majeure partie du temps, à l'extérieur de la maison. Elles risqueraient en effet de déséquilibrer l'atmosphère XIXe qui se crée dans la maison. Cependant, cet été, plusieurs clichés d'Eric Hurtado, photographe contemporain, ont été exposés à l'étage de la maison. Prises avec un système de miroirs dans la pièce où elles ont sont aujourd'hui visibles, elles ne jurent pas avec le décor mais jouent avec, créant des profondeurs que les visiteurs distraits prennent pour des miroirs ou des ouvertures. C'est donc avec une grande discrétion que les œuvres contemporaines entrent parfois dans l'univers XIXe. Les expositions d'art contemporain attirent un tout autre public que le musée, plus jeune, et provoquent la venue d'artistes de la région, désireux de se faire connaître. C'est ainsi que le musée ne se cantonne pas à la « *conservation* », et reste connecté aux questionnements artistiques de son temps.

Collections et expositions s'insèrent dans un ensemble plus vaste et préexistant, celui du domaine. Dans cette espace, l'œuvre du peintre n'est pas l'unique composante de l'intérêt des lieux.

1.3 Le domaine : l'espace de vie du peintre

« Si l'on nous demandait le bienfait le plus précieux de la maison, nous dirions : la maison abrite la rêverie, la maison protège le rêveur, la maison nous permet de rêver en paix ».

Gaston Bachelard, La Poétique de l'espace

Comme le peintre qui revient dans sa maison d'enfance, à l'abri pour méditer, le visiteur s'accroche à chaque objet, un vase, un pinceau, pour rêver la vie d'artiste. Le visiteur et son hôte perçoivent les mêmes objets, mais avec 150 années de différence. Pour raconter la vie d'Hébert, rien n'est plus évocateur que sa maison, abri originaire et refuge des premières et dernières années.

1.3.1 Historique du domaine

On estime que l'origine du domaine remonte au XVIIe siècle, tout du moins, les traces les plus anciennes qui ont été trouvées datent de cette époque (escalier à vis, bassins de l'extérieur et murs de l'enclos). Les fresques découvertes lors de la restauration proviennent également de ce siècle. Elles ont été rendues visibles dans deux pièces de la maison, les parties les plus intéressantes des autres sont visibles derrières des panneaux escamotables.

La mère du peintre acquit le domaine en 1821. Le clos servait de maison de campagne à la famille, notamment durant l'été. Le futur peintre y passait ses vacances durant son enfance, et continuera de s'y rendre après la séparation de ses parents en 1834. Puis il se vit confier le domaine par sa mère en 1859. Il commença alors des travaux de réaménagement (écuries, atelier). Sur le chemin de Paris à l'Italie, le clos constituait un refuge reposant et agréable.
A la fin de l'année 1908, Hébert passa quelques jours dans son domaine de La Tronche, il y mourut le 4 novembre. De nombreux habitants assistèrent à ses funérailles à l'église paroissiale de La Tronche, et des trains furent affrétés de Paris pour convoyer ses amis de la bonne société. Son épouse, Gabrielle Hébert créa le premier musée, qui fut ouvert au public le 24 juin 1934.
En 1979, René Patris-d'Uckermann, fit don du domaine au Conseil Général de l'Isère. Le musée, passé au statut de musée contrôlé par la Direction des musées de France, reçut le label « musée de France ».

1.3.2 La maison

Combien de réalités différentes existent pour cette seule expression, "maison d'artiste"? Le puriste ne baptisera ainsi que les maisons édifiées par un artiste (le Merzbau[9] de Schwitters), comme expression de son art et de sa personnalité. Les rêveurs passionnés et indulgents accepteront toute maison ayant abrité un artiste, gardé une trace de son passage.

Si l'on compare les choix muséographiques, les maisons d'artistes proposent des lectures toutes différentes des œuvres qu'elles exposent. Les musées-maison comme ceux de Courbet à Ornans ou de Gustave Moreau au 14 rue de La Rochefoucauld à Paris, montrent les tableaux environnés des objets de la vie du peintre. Ainsi, les œuvres entretiennent des liens étroits avec leur contexte. Si cette mise en scène peut aider à comprendre l'époque qui a vu naitre les œuvres, elle empêche de les en sortir pour les réinterpréter à l'aulne des besoins et des interrogations contemporaines. Pour Raymond Montpetit, spécialiste de la muséographie, ces reconstitutions manifestent « *l'intention des musées, de plus en plus affirmée, d'utiliser leurs collections dans des mises en scène dont l'ordonnance répond à un objectif important : celui d'exposer et de s'adresser aux visiteurs « ordinaires » dotés de peu de connaissances préalables*[10] ». Vouloir s'adresser à tous est louable. Dans un tel contexte cependant, et si l'on emprunte leur vocabulaire aux ethnologues, on peut parler de rapport fétichiste à l'objet et à la maison, ceux-ci étant considérés comme une partie de l'artiste et contribuant à définir son identité. Au musée Hébert, le choix de la directrice s'est porté sur une mise en scène qui amène le visiteur au-delà de l'illusion. Dès son entrée au musée Hébert, et contrairement aux deux autres établissements, le visiteur s'oriente vers la maison *ou* le musée, à aucun moment de sa visite il n'entrera dans un musée « d'atmosphère ».

Cependant, le lien entre la vie de l'artiste et son œuvre n'est pas rompu pour autant. La maison témoigne des conditions pratiques dans lesquelles le peintre travaillait, avec l'atelier construit en 1875. Les représentations de bourgeois accrochées au mur de la salle des portraits témoignent des fortunes naissantes et du pouvoir grandissant de l'argent et de la bourgeoisie : y figure un nom illustre – Teisseire – dont le succès est familier au visiteur.

---

[9] Le Merzbau est une œuvre d'art, que Schwitters travailla de 1923 à sa mort. Elle consiste en une construction habitable de dimension variable constituée d'objets trouvés.

[10] Raymond Montpetit, « Une logique d'exposition populaire : les images de la muséographie analogique », dans *Publics et musées*, n°9, 1996, p.56 ; Le numéro 9 de cette revue est consacrée aux reconstitutions.

Le dehors et le dedans

« Toute grande image simple est révélatrice d'un état d'âme. La maison, plus encore que le paysage, est -un état d'âme- elle dit une intimité.
Dans certains dessins d'enfants représentant- la maison - de toute évidence "il fait chaud à l'intérieur, il y a du feu, un feu si vif qu'on le voit s'échapper de la cheminée ».

Gaston Bachelard, La poétique de l'espace

Pour un artiste, peut être plus encore que pour quiconque, la maison porte une valeur identitaire. C'est aussi un lieu de sociabilité : elle manifeste son bon goût, elle le représente. Gustave Moreau, Auguste Rodin avaient envisagé, bien avant leur mort, le destin de leur maison parisienne : perpétuer leur art dans un écrin qui leur était familier. Il en est autrement de la maison de La Tronche. Eloignée de la capitale, elle servait, de temps à autre, de lieu de réception, mais les occasions étaient rares. De plus, il s'agit d'un héritage familial : la maison Hébert n'est pas de ces demeures d'artiste dont la façade proclame haut et fort sa gloire éternelle. L'intime, dans ce domaine, l'emporte sur la vitrine. Pour s'en convaincre, il suffit d'observer les murs qui enserrent le domaine : ces lieux ne peuvent être perçus autrement que comme refuge.

L'image de la maison est réversible : nous sommes en elle comme elle est en nous. Les collections d'objets et de meubles acquis par Hébert chez les antiquaires italiens faisaient de sa maison d'enfance non seulement un refuge, mais aussi un point d'ancrage durable dans le nomadisme artistique : il y bénéficiait du repos propre au foyer et y ramenait les trouvailles de sa découverte du monde extérieur. De manière symbolique, cette dialectique de l'intérieur et de l'extérieur peut être éclairante pour le visiteur également : dans cette maison, lieu d'origine de l'homme, revient l'œuvre du peintre. Toute une vie, une carrière d'artiste qui se confronte au monde et en livre sa vision, ramenée au lieu de son enfance : à cette idée vient à l'esprit la forme rassurante et aboutie de la boucle.

Visite virtuelle

A l'étage, le circuit de visite forme lui aussi une boucle. Après un long corridor meublé d'objets d'Hébert collectionneur, le visiteur trouve deux pièces dont la mise en scène est plus sophistiquée. Des deux chambres, la première a été conservée, et l'autre recréée avec un mobilier en provenance d'autres sites. La chambre d'Hébert, composée d'un petit salon, d'un lit, et d'une table à dessiner au lit dresse le portrait d'un artiste que l'âge rattrape, et ce

d'autant plus avec le commentaire du cartel qui évoque son « boitillement ». En revanche, le meuble à raser d'Hébert adolescent, celui dans lequel il s'était regardé « pour peindre son premier autoportrait », laisse imaginer le jeune peintre en devenir. Du domaine, cette pièce donne l'image d'un abri protecteur et durable, auquel le peintre restera fidèle toute sa vie durant. La chambre suivante est une évocation de la princesse Mathilde, amie puissante du peintre. Outre son mobilier, deux bustes de plâtre patiné la représentent, à deux âges éloignés de sa vie. Le parallèle avec la chambre d'Hébert et l'amplitude du temps qu'elles représentent toutes deux laisse à penser que leur amitié fut longue et constante. Avec peu de place sur le cartel pour raconter cette relation, la muséographie en elle-même engendre une histoire que le visiteur reconstitue, de manière plus ou moins consciente.

1.3.3 Le jardin d'artiste

Le domaine est un clos ; entre les murs d'enceinte et la maison, un jardin classé remarquable[11] attire une part non négligeable de visiteurs. De l'autre côté de la route, l'autre partie du domaine comporte un corps de bâtiments, encore fermé au public pour quelques mois. Le jardin s'insère aujourd'hui dans une zone urbaine. A l'époque où Ernest Hébert y vivait encore, La Tronche ressemblait davantage à une petite commune rurale, aux portes de Grenoble. La propriété fournissait d'ailleurs ses habitants en produits frais. Le cadre paysager du jardin ferait frémir les romantiques – authentiques du XIXe - fascinés de montagnes : face à la chaîne de Belledonne et niché au pied de la Chartreuse, le jardin s'insère dans un paysage typiquement dauphinois. Partie résidentielle d'un ancien domaine noble, la propriété était déjà rehaussée d'un jardin, dotée de bassins que nous apprécions encore aujourd'hui ainsi que d'un petit bois de buis. Le peintre rapporta des orangers de la région de Rome, qu'il aligna devant la façade de la maison, où ils se trouvent encore aujourd'hui, durant la belle saison. Admirateur des jardins à l'italienne, qu'il avait pu contempler à la Villa Médicis, Hébert se procura quelques éléments de sculpture antique, dont un masque qu'il offrit d'abord à son ami Emile Zola. Hébert le racheta à la mort de l'écrivain, qui avait orné son jardin de Médan avec ce présent.

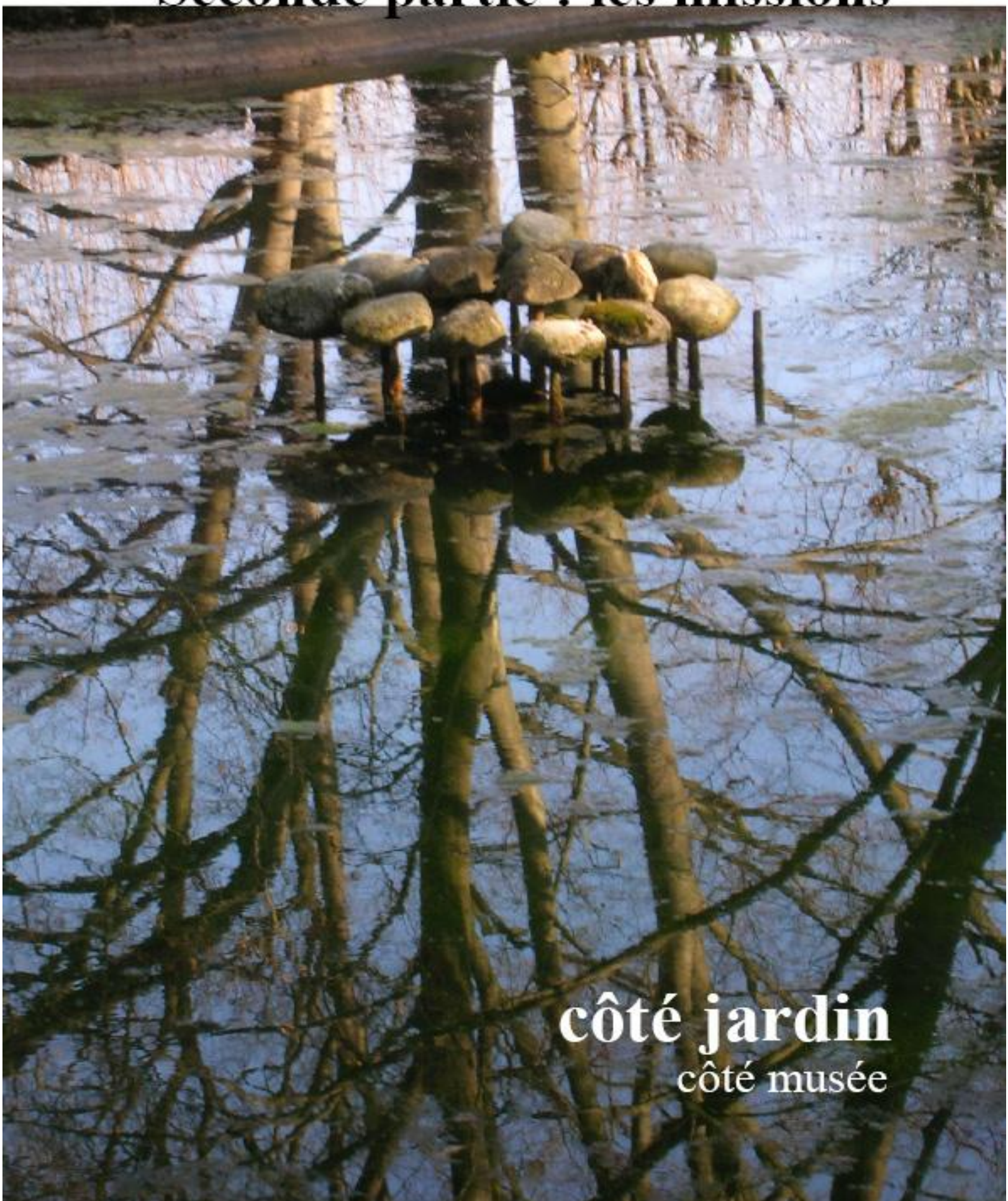
[11] Ce label "Jardin remarquable" a été mis en place depuis mai 2003. Il signale au grand public les jardins dont le dessin, les plantes et l'entretien sont d'un niveau remarquable, qu'ils soient privés ou publics, protégés ou non au titre des monuments ou des sites. Ce label national est attribué pour une durée de 5 ans sur proposition des commissions régionales formées sous l'égide des Directions régionales des affaires culturelles (D.R.A.C.).

Il ajouta à l'ensemble une allée de buis taillés en berceau, sous laquelle il aimait placer ses modèles pour admirer les colorations chlorophylliennes qu'elle produisait sur leur peau. Le verger et les vignes dont le peintre avait hérité furent ensuite remplacés au profit d'espaces moins pratiques et plus ornementaux. Un jardin paysager fut aménagé autour d'un petit étang, et planté d'arbres imposants et majestueux tels que des cèdres de l'Atlas, et des hêtres pourpres du Canada. Gabrielle Hébert poursuivit les nouveaux agencements, dessinant devant la façade, un jardin régulier d'inspiration italienne. Elle ajouta également auprès du petit bois un « miroir d'eau », bassin rectangulaire où se déverse l'eau d'une petite grotte artificielle, et protégé de charmilles. A ce jardin s'est ajouté plus récemment une roseraie, dont les espèces ont été créés au XIXe, et qui, ultime clin d'œil, portent des noms célèbres de cette époque. Les nombreux aménagements conçus après la mort du peintre posent la question de la légitimité de l'appellation « jardin d'artiste ». Certaines pistes cependant portent à croire que ce qu'a modifié Gabrielle Hébert dans le jardin, les années qui suivirent la mort de son époux, découlait de projets communs. Durant une visite guidée, il est recommandable d'emmener le public dans les circonvolutions complexes de l'histoire du parc. Néanmoins, ce jardin reste aux yeux des visiteurs, pour des raisons tant de clarté simplificatrice que d'image et d'identité, le jardin d'Ernest Hébert.
Il protège la demeure dont il est également le prolongement vers l'extérieur et son paysage de montagnes. Dessiné avec art, empruntant à plusieurs styles sans y être asservi, ménageant les surprises et créant de nouvelles atmosphères au détour d'une charmille, ce jardin est bien celui d'un artiste.

L'organisation d'expositions dans le jardin à ceci d'intéressant qu'elle associe deux univers parallèles et complémentaires, le jardin comme œuvre d'art, et l'intervention d'artistes contemporains. Néanmoins, il faut prendre garde à l'emplacement des œuvres, de manière à ce qu'elles ne rompent pas l'harmonie ou le rythme des espaces. Placée au mauvais endroit, une œuvre pourrait masquer une perspective, et faire ainsi du parc un simple espace d'exposition.

C'est d'abord pour mettre en valeur cet espace patrimonial que je me suis jointe à l'équipe du musée Hébert.

Seconde partie : les missions



2. Les missions : Côté musée/ Côté jardin

Une fois acclimatée au domaine et à son histoire, après avoir travaillé quelques jours avec l'équipe du musée, j'ai pu très vite juger de la possibilité qui m'était offerte de former des projets, et d'en réaliser.

Pour ce stage de six mois, je souhaitais aborder le patrimoine avec d'autres disciplines que l'architecture où la peinture, que j'avais déjà pprochées lors de mes expériences précédentes. Le jardin, en tant que « monument vivant », invitait à de nouveaux questionnements, à une approche et des enjeux qui m'étaient sinon inédits, du moins inhabituels. Les missions qui m'ont été confiées concernaient la valorisation du jardin : rédaction d'une brochure préventive sur les bons gestes dans le parc, et travail avec le graphiste sur la signalétique. Comme il arrive fréquemment, ces objectifs ont très largement évolué depuis la convention signée en décembre 2008.

2.1 Valorisation du domaine

Mettre en perspective les raisons d'être du jardin, son intérêt dans l'économie générale du domaine d'Hébert n'est pas si aisé, surtout lorsqu'on s'aperçoit qu'au regard de quelques adeptes de la crème solaire, les différences entre jardin d'artiste et espace vert n'apparaissent pas très clairement. Pour un art aussi populaire que celui des jardins, il faut composer avec les défauts de ses qualités : il est populaire, mais il n'est pas connu dans ses subtilités. Chacun peut cultiver son jardin, tous ne dessinerons pas le jardin d'Ernest Hébert.

L'objectif est donc clairement posé : de la pédagogie avant toute chose.

2.1.1 Un album à destination du public

Pour commencer, les visiteurs doivent pouvoir connaître le nom des végétaux qui ornent le jardin. Il n'est pas rare qu'au printemps, un agent d'accueil ait le plaisir de devoir répondre aux questions de visiteurs, désireux d'acheter des tulipes identiques à celles de l'entrée. Pour leur éviter d'être ainsi mis en porte-à-faux, Laurence Huault Nesme me suggéra de prendre

quelques photographies, et de créer ainsi un album sur les végétaux du jardin, avec leur dénomination. Ce document, placé à l'accueil, permettrait également de se remémorer les aménagements des années passées, et de déterminer ainsi les plus réussis.

Il s'agissait par conséquent de photographie d'illustration, composée en grande part de gros plans. Afin de faciliter la lisibilité du document, tout en tirant profit de l'espace d'une feuille A4, j'optai pour une présentation simple et sans fioritures : les photographies illustrent le jardin au printemps, et le fleurissement, très vif, se suffit à lui-même. L'aspect documentaire de ces photographies mettait malgré tout en perspective les choix des tons et des couleurs adoptés pour le jardin, du blanc neige au rose balais. Ainsi apparaissaient les premières touches esquissant l'image d'un jardin d'artiste.

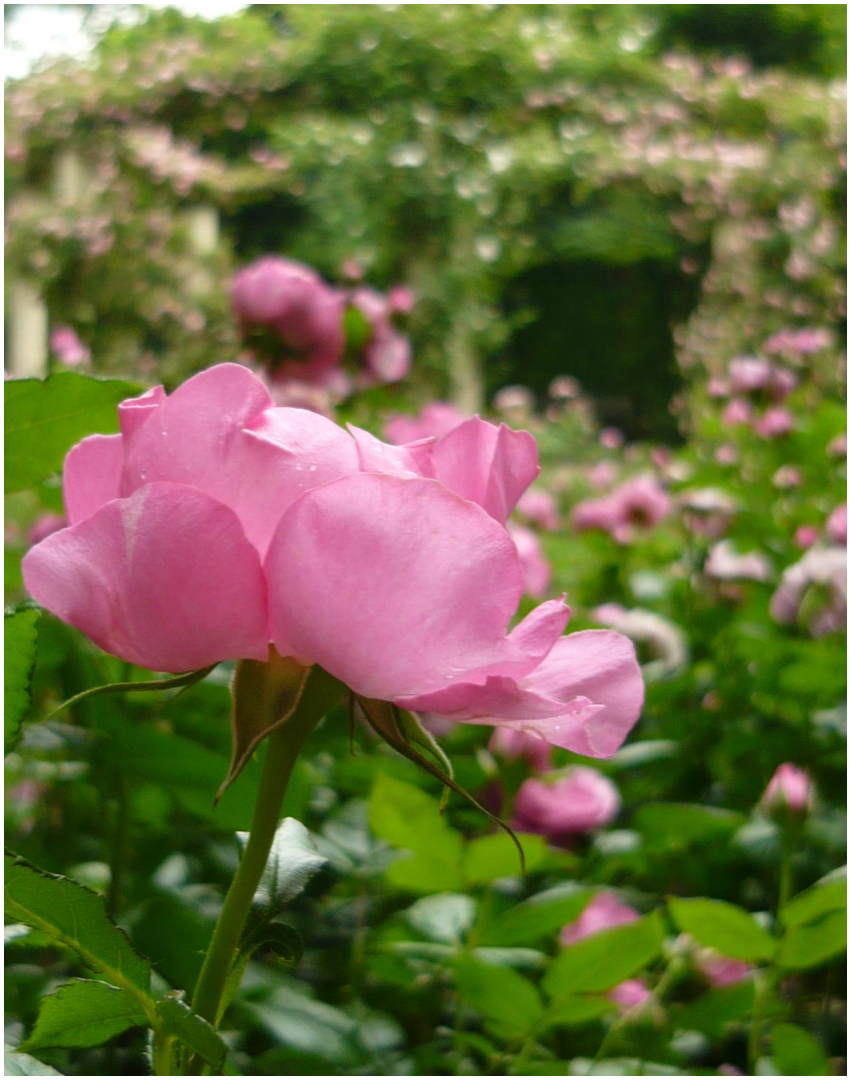


Figure 6: La roseraie en mai

2.1.2 Une plaquette « Jardin d'artiste »

Lorsque sont organisés des événements ou des animations en direction des enfants, ceux-ci ne peuvent repartir avec un document du musée qui leur soit compréhensible, car il n'en existe pas. Voilà plusieurs années que Laurence Huault Nesme projette de lancer une collection de brochures spécialement dédiée aux enfants. Pour celles-ci, comme les brochures destinées aux adultes, serait créée une charte graphique entièrement pensée par la directrice et le graphiste du musée, et déclinée selon chaque aspect du domaine. Quelques années auparavant, Laurence Huault Nesme avait confié la rédaction du texte à Nassima Logerot, une autre stagiaire issue de la formation Diffusion de la culture ; il m'incomba de renouveler le projet.

Cahier des charges

Pour amorcer le lancement de cette ligne, le jardin semble la partie du domaine la plus appropriée : il est attractif et accessible à tous, et perçu par les enfants comme un cadre de loisirs. Ce document servirait de support aux animations pédagogiques, qui s'adressent à un très large panel, les enfants de 6 à 12 ans. Il serait attrayant, de sorte que l'enfant souhaiterait le garder en souvenir de son passage au musée. Son format reproduirait celui des brochures « huit pages », déjà utilisé par le musée : 24,4x44 cm plié deux fois. Ce pliage rend le document très pratique d'utilisation : léger, il n'encombre pas. Mais lorsqu'il se déplie, l'espace à disposition permet d'aborder le jardin de manière complète. La couverture comporterait une illustration, au dos se trouveraient les informations essentielles, et quelques jeux éventuellement. La première double page que l'on peut lire à l'ouverture de la brochure comporte du texte, pour introduire et familiariser à l'univers qui reste à découvrir. La page intérieure, lorsqu'elle est entièrement dépliée, illustre et décrit les différentes facettes du jardin. A l'intérieur de cette brochure, Laurence Huault Nesme souhaite pouvoir glisser un flyer sensibilisant les enfants – et leurs parents bien sûr – aux dangers du jardin pour eux, et inversement à ceux que le public pourrait faire courir au jardin.

Graphiste et illustrateur travaillent de pair pour le visuel, reste pour moi le texte.

L'angle de la brochure doit être « le jardin d'artiste », l'objectif est pédagogique et ludique.

Un discours approprié

Si le préjugé selon lequel l'apprentissage ne peut qu'être assommant semble communément partagé, il ne l'est heureusement pas au musée Hébert. Le côté ludique semblait d'autant plus évident que le jardin pouvait difficilement générer l'ennui. Pourtant, lorsqu'il m'a été confié d'écrire un flyer[12] rempli d'interdictions à l'usage des enfants turbulents, l'aspect ludique m'apparu tout à coup bien moins accessible.

La place dont je disposais, avec les deux faces du flyer, laissait bien peu d'espace aux explications. Mais il n'était pas question d'empêcher sans justifier car la vertu pédagogique eût été nulle. Pour une tête d'enfant bien faite, l'idéal était de lui ouvrir les yeux sur les situations, de manière à ce qu'il puisse réutiliser les explications dans d'autres contextes.

Bien sûr, « ouvrir les yeux sur les situations » sonnerait bien conceptuel à l'oreille d'un enfant de six ans. Il me fallut donc adopter un discours moins abstrait.

Restait à trouver un fil conducteur entre le danger des bassins, l'aire réservée aux piqueniques, les hêtres gagnés par l'armillaire, les vélos interdits, et d'autres encore. Un personnage endosserait parfaitement cette responsabilité tout en faisant admettre l'interdit sous couvert de faire la visite. Après avoir passer en revue les personnages comme le jardinier, ou Ernest Hébert, le choix s'est finalement porté sur Fagus, un hêtre animé. Ainsi, l'enfant pouvait se représenter une nature vivante. Ce point est devenu l'un des points d'accroche du document : parler à l'enfant, qui a souvent tendance à assimiler la nature où les animaux à des objets, de la *vie* naturelle. En ces temps de prise de conscience écologique, ce discours ne manquerait pas de trouver une oreille attentive.

Un jardin d'artiste : sentir, décrire, raconter

Pour se mettre au diapason des enfants, mieux valait partir de ce qu'ils connaissaient, avec leurs mots et leur compréhension sensible du monde. En prenant pour angle d'attaque les sens, il était plus aisé de les atteindre. Dans un jardin d'artiste, et le cas échéant d'un peintre, la vue se révèle fondamentale.

---

[12] Compte tenu du retard de l'illustrateur, j'ai dû créer une mise en page, avec quelques illustrations fantaisistes pour mieux visualiser la place que prendrait mon texte. Voir ce document en annexe1.

Dans le texte seront mises en avant les formes, les couleurs, les lumières :

> *Un jardin de lumières*
> Observe bien. Du matin où les fleurs se réveillent fraîches et étincelantes de rosée au soir quand les ombres des arbres s'allongent,
> Observe bien comme la lumière change ici.
> Lueurs, éclat, couleurs : sur les arbres, sous leur feuillage, sur l'eau des bassins… Des reflets et des ombres se dessinent.
> Regarde la grotte, sombre, et les gouttes d'eau qui font des petits éclats de lumière : elles scintillent.
> Promène-toi sous l'allée « en berceau ». Regarde tes mains.
> Elles sont toutes vertes, et comme découpées sous l'ombre des arbustes.
> Pour former cette allée en berceau, le jardinier taille des arbres qu'on appelle « buis », en forme de tunnel. Il faut plusieurs vies avant que le tunnel ne soit aussi beau qu'aujourd'hui.

L'objectif consiste à aiguiser le regard de l'enfant, pour qu'il ne se cantonne pas à voir, mais se mette à regarder. A partir de ces observations, quelques enseignements sont distillés. Dans le cas présent sont esquissés le nom d'une variété d'arbustes très employés dans les arts des jardins, une technique de jardinage, et surtout, l'idée de la durée de vie du végétal comparée à celle de l'Homme.

L'odorat apparaissait comme le sens le plus à même de compléter l'expérience de la vue dans le jardin, qui comporte nombre de fleurs au printemps, mais également des roses :

> A chaque saison, elles changent,
> Tu ne sentiras pas les mêmes odeurs, en août quand il fait chaud,
> ou s'il pleut, en mars.
> C'est parce que les odeurs viennent de la terre et des plantes :
> Comme, nous, elles sont vivantes, elles réagissent au temps qu'il fait.

Dans cette partie de l'introduction, les idées de saisons et d'écosystème sont suggérées, sans être expliquées de manière approfondie. Le texte reste descriptif, et tend à mettre des mots simples sur les sensations olfactives de l'enfant. Il traduit aussi les échanges entre les éléments qui composent tout paysage : air, terre, eau.

Au-delà de cet éveil à la vue et à l'odorat, le message de la brochure porte sur les styles de jardin, et sur l'art de s'en inspirer pour composer une œuvre unique :

> Ernest Hébert est un artiste.
> Avec une feuille et trois crayons,
> Il dessine, en quelques lignes, visages et paysages.
>
> Pour le parc de sa maison aussi, il voulait quelque chose de charmant,
> Il a donc organisé son jardin comme il composait ses tableaux
> Sans pinceaux, mais avec des fleurs,
> Il a choisit des formes et des couleurs.
> Il voulait que ce soit agréable.
> Il voulait que chaque arbre, chaque rose, chaque fontaine aient une place bien à eux.
>
> Aujourd'hui, son jardin ne ressemble à aucun autre.
>
> Pourtant, Ernest a emprunté des idées ici et là.
> Jusqu'en Italie et en Angleterre.
> Car pour les jardins, il existe des modes aussi.
> Chacun son style.
> Tu as de la chance, car dans son jardin,
> Ernest a choisi d'emprunter à des styles tous différents.

Dans ce paragraphe d'introduction, c'est l'art de composer un jardin qui est mis en avant, avec la comparaison avec la peinture. Les manières efficaces de s'adresser aux enfants passent souvent par le récit. Et le jardin d'artiste, avec son histoire, se prête très bien à l'exercice :

> *Le jardin paysager, ou le jardin libéré*
> Dans cet espace, on se sent un peu comme à la campagne. Au lieu d'être touts droits, les chemins font des courbes. Les arbres ne sont pas taillés, ils poussent en toute liberté.
> Pour reconnaître cet endroit du parc, observe les arbres : dans un parc paysager, ils prennent toute leur hauteur, ils sont très grands, et très beaux.
> Ce sont les anglais qui ont créé le jardin paysager. A l'époque, les anglais commençaient tout juste à construire des usines. Ils rêvaient de nature pour se changer les idées, après des jours passés dans le gris du charbon et de la fumée.

Le texte, sans l'image

Difficile cependant de rédiger un texte sans la moindre idée de ce que sera l'illustration. Il n'a pas été possible d'explorer l'interaction des images avec le texte, et cet état de fait était d'autant plus dommageable qu'il ne s'agissait pas, dans ce cas, d'une illustration décoration, dédiée à remplir l'espace et à servir le texte. Les illustrations créent du sens, et transmettent elles aussi des histoires, des émotions au public. Une piste sérieuse pourrait faire de ce

lancement un événement : Joost Swarte[13], célèbre illustrateur, publié dans le New Yorker, semblait quelques mois plus tôt séduit à l'idée de participer au projet. Cependant, la somme de ses prestations, mise en balance avec les baisses de budget du musée rendent la sortie prochaine de ce document pour le moins hypothétique. Quelques années passeront peut-être encore avant que le projet, vieux de plusieurs années déjà, ne se réalise.

2.1.3 Création d'un atelier

En ce qui concerne les ateliers en revanche, leur coût modique n'entravait en rien leur organisation pour le printemps. Dans la même perspective que la brochure, ces ateliers avaient pour but d'éduquer les sens des enfants, de les former à l'observation, et d'enseigner l'art des jardins. De la conception, à la logistique puis à l'animation, la directrice m'a laissé carte blanche. Laeticia Giry, stagiaire arrivée au mois de mai, a eu la gentillesse de jouer les animatrices à mes côtés.

Entre nature et culture

Plusieurs projets ont été échafaudés, correspondant aux divers types de publics visés : scolaires ou non, enfants du primaire ou du secondaire. Deux lectures du jardin engageaient deux modèles d'ateliers : l'un, axé sur le visuel, initierait les enfants aux styles. L'atelier aurait consisté ensuite à confectionner chacun son propre petit jardin, au format A4 ou A3. L'autre animation pédagogique, orientée vers un public plus jeune, aurait mis en avant les sensations olfactives[14]. Cet atelier serait l'occasion d'un éveil au jardin, à son histoire, avec pour prisme la vie végétale et son utilisation par l'Homme.

En somme, les deux ateliers, après avoir rendu la nature concrète et perceptible par le travail sur les sens, auraient abordé l'usage que fait l'Homme de cette nature : jardins d'agrément, parfums, médecine, cuisine…

---

[13] Né en 1947, il se fait connaître dans le monde de la bande dessinée au début des années 1970. Son dessin est caractérisé par une ligne claire. Il choisit un point de vue souvent humoristique sur des situations de la vie ordinaire. Pour voir son style particulier, se reporter en annexe 2

[14] Voir la description complète des deux ateliers, annexe 3

Aménagements

Le choix s'est finalement porté sur l'atelier Senteurs et saveurs, car il s'adressait potentiellement à un public très jeune (à partir de cinq ans), que le musée cherche à toucher. Le jardin fournissait l'essentiel de la matière première, mais pour compléter cette offre et rendre visible dans le jardin les indices d'un l'atelier pour enfants, quelques petits aménagements ont été concédés.

Du jardin qu'Ernest Hébert faisait entretenir, celui-ci retirait quelques fruits : le clos abritait un jardin dont on tirait quelque nourriture. Pour rappeler cet esprit d'espace habité, et non seulement d'agrément, il fut décidé d'aménager une partie du jardin avec des plantes condimentaires. L'espace accordé à ce projet resterait réduit et ne jurerait pas avec l'atmosphère du jardin. Puisque l'allure générale du parc était à la taille au cordeau, les plantes aromatiques furent plantées en carrés, pour donner l'aspect d'un damier. Ainsi, ce nouvel aménagement ne diminuait en rien le cachet du jardin. Le site, orienté nord-est, se présentait sous la forme d'une longue plate bande, derrière la maison. Il fallut choisir des plantes de petite taille pour qu'elles ne cachent pas la vue des rosiers plantés au pied du mur. Afin de signifier l'aspect pédagogique de ces plantations, de petites ardoises aux noms des plantes choisies furent positionnées devant chaque carré. Enfin, il fallut choisir l'emplacement de chacune en fonction de sa couleur et de sa forme pour créer une vision harmonieuse de l'ensemble.

L'atelier Senteurs et saveurs

L'atelier Senteurs et saveurs se déroulait en deux temps : une visite d'abord, un atelier créatif ensuite. Durant la visite, les enfants découvraient l'histoire du jardin en l'assimilant à des senteurs. Pour donner un exemple, les fleurs d'oranger senties dès l'entrée dans le jardin à l'italienne, offraient l'occasion d'évoquer la vie du peintre, ses voyages en Italie, d'où il avait ramené ces orangers. D'entrée, les enfants étaient mis au défi de mémoriser ces odeurs. Le meilleur nez se verrait récompensé durant l'atelier, qui débutait par une reconnaissance, les yeux bandés, des odeurs senties durant la visite. L'objectif de l'atelier consistait à montrer les transformations que l'Homme opérait sur ces plantes pour les utiliser (parfums, cuisine). Enfin, la séance se terminait sur une dégustation de glace, les enfants devaient alors en

reconnaître le parfum. Le premier atelier s'est déroulé pour Les Rendez-vous aux jardins : un groupe de l'école La Carronnerie de la Tronche est venu pour le jour réservé au scolaires, puis les ateliers se sont enchaînés, avec des classes et des individuels. Afin d'annoncer cet atelier auprès des parents, il a fallu concevoir un flyer[15], et s'occuper de sa diffusion, autour du périmètre proche du musée. Le dernier atelier a reçu un groupe de handicapés mentaux. Cette dernière prestation s'est révélée comme la plus inattendue : lorsque le canevas restait globalement le même d'une visite à l'autre avec les enfants, les adultes handicapés n'ont cessé de mener la visite. Attirés par les œuvres d'art disséminées dans le jardin, ils ont infléchi le cours de l'atelier par leurs questions et leurs personnalités.

Une expérience sensible pour désacraliser le domaine

De même que lors des visites du musée, la mise en scène permet au visiteur de se raconter une histoire, les enfants sont plus volontiers captivés par des récits. Il a donc fallu opter pour une trame très scénarisée pendant la visite. Ainsi, cette histoire, qu'ils garderont bien mieux à l'esprit que des commentaires, leur viendra plus surement en tête grâce aux odeurs qui y ont été assimilées. Dans le souvenir des enfants, le domaine, et le musée dans lequel s'est déroulé l'atelier, seront imprégnés de ces odeurs, et identifiés à une expérience sensible, loin des abstractions excessives que le public prête encore aux musées. D'art, de paysage, du XIXe, le jardin restera pour les enfants comme « un extrait », un concentré de parfum.

2.1.4 Une brochure Rendez vous aux Jardins

Les Journées aux Jardins[16] n'étaient cependant pas réservées aux enfants. A cette occasion, des visites guidées du jardin avaient été programmées pour tous. La brochure consacrée au parc - *Hébert en son domaine* - raconte son histoire, des premiers témoignages datant du XVIIe aux transformations récentes de la roseraie. Néanmoins, lors d'un événement comme celui-ci, nombreux sont les jardiniers en herbe ou confirmés qui réclament des noms : « cet arbre aux branches tordues », « cette rose au centre du parterre »...

[15] Voir le flyer, créé avec l'aide de Laeticia Giry, annexe 4

[16] Manifestation nationale organisée par le Ministère de la Culture et de la Communication depuis 2003 et mise en œuvre par les Directions régionales des affaires culturelles (DRAC), en collaboration avec le Comité des parcs et jardins de France. Durant trois jours, 2000 jardins publics ou privés sont ouverts aux visiteurs.

Les visiteurs les plus aguerris attendent des conseils et des réponses dignes d'une équipe gérant un jardin remarquable. Les documents dont disposait le musée étant illisibles (il s'agissait de pages de catalogue rapidement remises en page), il me parut approprié de créer un nouveau document à tirage limité, auquel les visiteurs pourraient se référer.

Pour ce faire, il fallut choisir des photos qui, parmi toutes celles que j'avais prises du domaine, rendraient le mieux compte de l'idée d'un jardin d'artiste. Le document devait renseigner les amateurs sur les végétaux remarquables ; son intérêt, comparé aux feuilles distribuées auparavant résidait dans sa lisibilité. Restaient la mise en page et l'impression. Le budget pour un tel document en couleurs n'existant tout bonnement pas, la conception et le tirage de ce feuillet[17] nécessita toute l'ingéniosité et les ressources dont on puisse disposer.

Production. Assistée. par Ordinateur

Le Conseil Général ne dispose pas de licences de logiciels PAO ; par conséquent, il n'autorise pas son personnel à en disposer sur les ordinateurs en réseaux du musée. A défaut, il fallut travailler avec ceux que renfermait ordinateur personnel : Photoshop et InDesign. D'utilisation simple et instinctive, ils offrent un bien meilleur résultat que les tableurs dont sont contraints d'user les chargés de communication des musées départementaux.

Le choix d'un simple format A4 plié en deux réduisit les contrariétés liées à l'impression. En première page, une photographie couleur, un titre simple devaient attirer l'attention sans prétention, et traduire l'intimité du lieu.

L'objectif est de rendre la division du jardin en catégories de style visible à la lecture du feuillet : une double page concerne les espaces « réguliers » du jardin, une page est consacrée au jardin à l'anglaise. Cette séparation aide le visiteur à conceptualiser l'espace qu'il lui est offert de visiter, sans y voir simplement une suite de végétaux sans fil conducteur. Les deux sections portent des titres évocateurs : « à la régulière », « à l'anglaise », intitulés tous les deux alignés sur le bord vertical gauche de la page, afin de gagner un espace précieux. A l'intérieur du feuillet, deux espaces « réguliers » du jardin sont représentés : le jardin à

[17] Voir le document en annexe 5

l'italienne et la roseraie. Le tout est agrémenté de photographies et de textes qui esquissent l'image d'un jardin d'artiste.

Le jardin, trop souvent considéré comme un adjuvant du musée, constitue pourtant un prolongement de l'œuvre, un aboutissement qui ne mérite pas d'être seulement considéré comme un espace de loisirs ; c'est un objet de culture. Avec ses espaces inspirés de différents styles d'aménagement, le jardin se dessine comme l'un des angles par lequel le musée peut marquer sa spécificité, et attirer un public nouveau.

2.2 Actions pédagogiques autour des collections

Le musée, lui, possédait déjà un public propre, dont il m'a fallu apprendre à connaître le profil et les attentes. Pour l'équipe, la découverte libre du domaine par le visiteur réduit le travail des relations publiques à un encadrement ponctuel lors d'événements ou de demandes particulières. Pour les activités pédagogiques et revanche, les relations se font plus constructives. En parallèle de la valorisation du domaine, j'ai donc dû me consacrer à faire comprendre les collections, dans des relations souvent très prenantes avec le monde de l'école.

2.2.1 Pédagogie

Laurence Huault Nesme, comme tout directeur de musée, connait l'impact du jeune public sur la fréquentation générale d'un établissement culturel. C'est pourquoi elle souhaite développer les propositions du musée en leur direction. L'offre pédagogique s'améliore un peu plus chaque année et l'équipe s'est enrichie à l'arrivée d'un professeur relais[18] - Geneviève Vennereau - depuis l'année scolaire 2007-2008. Les effets de son travail se font déjà sentir dans les statistiques.

[18] Dans le cadre de la circulaire n° 93-142 du 3 mars 1993 parue au B.O. n° 10 du 11 mars 1993 l'académie de Grenoble a mis en place quatre-vingt-dix professeurs-relais auprès des services éducatifs des musées, archives, lieux du patrimoine. Leur mission consiste à informer les enseignants sur la structure culturelle qui les accueille, à aider à l'organisation d'un programme d'activités, à concevoir des documents et matériels pédagogiques.

Atelier peinture

Avant mon arrivée au musée, un projet d'atelier se construisait déjà avec l'entreprise de guides, Le Fil d'Ariane. Cette animation pédagogique devait prolonger l'analyse de la peinture de paysage, explorée par l'exposition *Jean Achard, paysagiste à l'école de la nature*. L'atelier devait consister en une initiation aux essentiels de la peinture de paysage : cadrage et composition. Mais si la visite de l'exposition ne posait aucune question majeure, la création des enfants en deuxième partie de séance souleva quelques désaccords. Les guides proposaient que les enfants laissent libre cours à leur imagination, après, bien sûr, une explication des techniques de base. Mais cette finalité semblait trop « centre aéré » à Laurence Huault Nesme qui souhaitait que les enfants s'attellent à un travail plus formateur. Au sein d'un musée de peinture comme le musée Hébert, se pose en effet la question de l'éducation aux arts plastiques. Quelle place occupe le musée dans leur enseignement? L'institution muséale peut former à la compréhension d'un tableau, mais elle doit s'y prendre de manière à ne pas être assimilée à l'école et à l'obligation, sous peine de perdre très vite ses visiteurs en herbe. Le modèle didactique adopté par le musée doit s'écarter de celui de l'école, de manière à ne pas confronter les « mauvais élèves » à une nouvelle situation d'échec. La démarche que le musée entreprend en direction des jeunes publics marquera en effet l'image du musée dans leur mémoire, et grandira avec eux, déterminant leur approche future, influençant celle de la génération suivante.

Il fut donc décidé que les enfants composeraient leur propre paysage rêvé, en employant au mieux des morceaux de paysages déjà constitués, qu'ils devraient disposer dans un cadre. D'après les indications de la directrice, mon premier travail pédagogique pour le musée consista à reprendre l'une des œuvres de l'exposition, d'en styliser les éléments, afin que les enfants s'en servent pour leurs travaux. Avec le dessin d'un cadre, et l'explication à la portée des enfants de ce qu'est la composition, l'essentiel du matériel était à disposition[19].

L'atelier « Paysagistes en herbe » cultive l'esprit des enfants à l'aide de deux méthodes complémentaires. D'une part, l'enfant apprend à lire un tableau, et non plus seulement à le regarder, d'autre part il prend conscience des espaces qui composent son propre dessin. Sur

[19] Voir en annexe 6

un programme si abstrait pour de jeunes enfants, l'aspect ludique reposait pour beaucoup sur la prestation de l'animateur.

J'ai pu participer à d'autres élaborations d'ateliers dans lesquels se posait toujours la question du comment. Comment apportant aux enfants des clés pour comprendre l'art, tout en encourageant leur créativité ?

Atelier écriture

L'équipe du musée, contactée par l'association Anagramme, avait dans l'idée de compléter l'éducation aux arts plastiques avec un atelier plus porté sur l'écriture. Ainsi, les enfants ne sentiraient pas leur inventivité bloquée par la comparaison intimidante avec les chefs d'œuvre environnants. L'association Anagramme existe depuis 1933. Elle œuvre pour la diffusion du texte littéraire et anime dans ce but des spectacles, des ateliers pédagogiques, des formations à destination des professionnels de l'éducation.

En collaboration avec Geneviève Vennereau, professeur relais, nous avons travaillé à l'élaboration d'un atelier d'écriture disponible au musée sur demande, adaptable pour les enfants de neuf à quatorze ans. Avec ce dispositif, nous visions avant tout à ce que l'enfant s'exprime. La source de leur inspiration serait le tableau, mais le centre d'intérêt de l'atelier se focaliserait sur les travaux d'écriture, de manière à donner toute sa valeur aux textes écrits par les enfants.

Le déroulement a été fixé comme suit :
D'abord, l'animatrice présente le musée et le peintre afin de familiariser les enfants avec l'univers dans lequel ils vont évoluer. Le temps d'écriture consiste à choisir un portrait, et à lui inventer une vie, des envies, des rêves. Par la construction d'un personnage, l'enfant « entre dans le tableau » et il raconte….la vie de cette personne, sa journée, ce à quoi elle pense, une aventure qui vient de lui arriver. Pour ce faire, nous avons jugé qu'il serait intéressant d'utiliser deux salles, celles des portraits italiens avec des paysannes, des bohémiennes, mais aussi la salle des portraits afin de varier l'imaginaire en y introduisant la bourgeoisie. Ainsi, l'enfant peut envisager une approche des différentes catégories sociales, des caractères et du traitement pictural.

Dans un deuxième temps, les enfants qui le souhaitent liraient leurs textes, avant de repartir avec une reproduction de l'œuvre qu'ils auraient choisie.

L'intérêt de cet atelier « Des mots en peinture » ne réside pas tout entier dans ses apports pédagogiques. C'est par-dessus tout l'une des rares occasions pour les enfants de s'approprier l'esthétique d'une œuvre, d'enrichir leur appréhension d'un tableau et de son imaginaire par les mots. La découverte de l'art à travers leur propre imaginaire gomme la représentation intimidante du musée. Elle leur donne la parole, et par là même, confiance en eux.

Contact avec les enseignants

La majeure partie du jeune publique qui vient au Musée Hébert arrive encadré dans des classes, des groupes de centres aérés. Pour faire connaître l'offre pédagogique, mieux valait donc s'adresser aux institutions et aux enseignants, qui constituent de puissants relais d'information. Dans un premier temps, le dossier pédagogique, conçu depuis plus d'un an, nécessitait une petite refonte, de manière à mettre à jour les informations. Une fois cette actualisation terminée, il était temps de se rapprocher davantage du monde enseignant. En compagnie de Geneviève Vennereau ; je me rendis dans les établissements environnants, pour faire découvrir le programme pédagogique du musée. Pour préparer ces entrevues, il fallut acquérir un vocabulaire technique et développer une bonne connaissance des programmes. Comme il s'est vérifié par la suite, ce milieu possède son jargon en propre et se penche bien plus facilement sur les projets du musée si l'on parle son langage. Les professeurs se sont souvent montrés très exigeants. Certains, fidèles au musée depuis plusieurs années, requerraient ponctuellement toute notre attention, en réclamant des programmes sur mesure pour leurs classes.

Le portrait en peinture et littérature

Ces sollicitations encouragèrent l'équipe à concevoir de nouveaux supports pédagogiques, qui purent être réutilisés ensuite à d'autres occasions. C'est le cas d'un questionnaire réclamé par les écoles Brise des neige et la Carronnerie de La Tronche. Les institutrices de ces écoles primaires avaient initié leurs élèves au portrait, et souhaitaient appuyer leur visite sur un document fourni par le musée. D'après les recherches faites quelques mois auparavant sur les œuvres et les méthodes ludiques de les appréhender, commença donc la conception de ce support[20]. Pour trouver de nouvelles approches de l'art, les collections de cahiers d'activités

[20] Voir ce document en annexe 7

pour enfants constituent des sources de réflexion et d'inspiration intéressants. Les plus récents n'hésitent pas à laisser agir l'enfant sur des reproductions d'œuvres, de manière à ce qu'ils se les approprier. Cette mise à disposition récente des images rompt avec une tradition de l'œuvre inaccessible. Dans une même démarche, j'optai donc pour des activités qui alterneraient questions d'observation, et travail sur des reproductions de tableaux. Pour donner un exemple, le portrait peint par Hébert de M. Bonnard, bourgeois d'une soixantaine d'années, est d'abord soumis aux observations des enfants. La reproduction dont dispose les enfants restitue le tableau, mais les cheveux et la barbe du vieil homme ont été gommés. Les enfants doivent colorier ce qui a été effacé. Ils remarquent ensuite que le brun des cheveux n'a pas suffi à rajeunir le personnage. Ils doivent alors observer ce qui dans le portrait lui donne cet aspect de vieil homme. La conception de la mise en page fut réalisée par Laeticia Giry, qui chercha la meilleure présentation possible, de manière à conserver un équilibre texte image, rassurant pour les enfants.

L'équipe du musée Hébert projette de valoriser davantage les portraits dans son offre pédagogique à venir. Pour la rentrée 2009-2010, le professeur-relais compte mettre l'accent sur cet aspect, car le portrait est au programme des classes de 4ème en lettres. Connaissant ma formation en Lettres Modernes, Mme Vennereau m'a donc proposé de faire pour elle une recherche de textes littéraires qui pourraient nourrir les futurs projets.

Comme me le demanda Geneviève Vennereau, je classai les différents extraits par type de personnages représentés (la femme[21], l'homme, l'enfant).

J'optai pour des portraits écrits au XIXe, afin de mettre en avant l'approche du visage propre à cette époque. En effet, les écrivains de ce siècle tendent à déduire les caractères d'après le physique des modèles (Balzac et Zola étant les exemples les plus éloquents). En parallèle des tableaux datant eux aussi du XIXe, les textes peuvent être utilisés de manière documentaire, pour plonger les élèves dans les conditions d'existence de l'époque ; ils peuvent révéler un aspect positif ou négatif du modèle. En somme, ce rapprochement d'un texte et d'une œuvre tend à faire prendre conscience que la salle des portrait n'a rien d'un trombinoscope, que la fonction de représentation du portrait va bien au-delà de la description de la couleur de cheveux ou des yeux.

[21] Pour lire un extrait de cette recherche, voir annexe 8

Durant ces quelques mois de travail en partenariat avec les enseignants, le plus compliqué fut de trouver l'équilibre entre une réponse adaptée aux attentes des professeurs, et les objectifs du musée en matière de relations au jeune public. Car « l'assimilation école-musée est peut-être l'une des causes de la désaffection à l'âge adulte des visites de musées[22] ». C'est pourquoi nous avons cherché à colorer l'offre pédagogique du musée d'une approche où la curiosité, l'habileté et la formation du goût prennent autant de valeur que l'acquisition des savoirs.

L'interprétation des œuvres s'insère dans un discours méthodique, visant à dépasser le particulier vers un sens plus général : savoir lire un tableau ou comprendre des phénomènes sociaux du XIXe siècle. Il s'agit de pouvoir transposer ces méthodes apprises au musée Hébert. Cette approche légitime à la fois l'exposition dans son objectif pédagogique, et les ateliers d'accompagnement pour les enfants. L'orientation des musées d'art vers une médiation des savoirs repose sur la volonté de rendre la culture accessible à tous. L'implication corolaire de cette orientation, au musée Hébert comme dans beaucoup d'autres structures culturelles, passe par la nécessité d'apporter aux enfants une dimension de plaisir lors de la visite au musée.

2.3 De la réserve à la salle d'exposition

Certaines composantes essentielles au fonctionnement du musée, comme la manipulation des collections ou l'accueil et l'observation du public, requièrent tout autant d'ingéniosité et de tact que les missions de relations publiques. Polyvalence et adaptation, lorsqu'on fait fonctionner un musée en équipe réduite, se révèlent primordiales.

2.3.1 Au plus près des œuvres

En amont de sa fonction pédagogique, le musée a pour mission de préserver ses collections. Dans le cadre de la conservation du patrimoine, le Musée Hébert doit assumer l'ensemble des actions et des soins nécessaires à la protection des œuvres qu'il abrite.

Laurence Huault Nesme, très avancée dès le mois de mai dans ses recherches pour l'exposition d'octobre – *L'aristocrate à la chambre noire* -, a laissé la porte de l'atelier de

[22] Extrait de *A l'approche du musée, la médiation culturelle*, par Elizabeth Caillet, PUL, 1995, Lyon

restauration ouverte, nous invitant ainsi, Laeticia Giry et moi-même, à participer. Pendant que les restauratrices rendaient un coup d'éclat aux photographies du marquis de Bérenger, nous avons assisté la directrice dans son travail d'inventaire, de classification et d'identification des œuvres qu'elle souhaitait exposer.

Cette initiation à la gestion et au traitement des œuvres s'était ouverte pour moi lorsque, avec le technicien, nous avions dû construire un inventaire photographique de l'exposition *Instantanées*. Comme il est évoqué en première partie, cette exposition datant de 2007 avait éveillé l'intérêt de la Villa Médicis. Puisque tous les clichés ne présentaient pas la même pertinence pour l'exposition de l'académie de France, nous avons dû leur envoyer un inventaire des œuvres, pour qu'ils fassent un choix des œuvres qu'ils souhaitaient exposer. Il nous a donc fallu reprendre des photographies des œuvres, avec leur numéro d'inventaire, afin de pouvoir présenter et garder une trace documentaire des œuvres, correctement identifiées. Avec ce même technicien, d'autres manipulations d'œuvres advinrent quelques mois plus tard : la mise sous cadre d'une exposition temporaire, puis l'installation de l'exposition d'art contemporain, en extérieur. Puisque j'avais participé avec lui à l'installation de ses créations, l'artiste sollicita mon concours durant l'été, pour que je prenne soin des photographies (les œuvres ayant été traitées contre les UV et l'humidité, restaient simplement les poussières et les rayures à neutraliser). C'est avec un plaisir inédit que je découvris à ces occasions une partie du travail de conservation. Me sont aujourd'hui acquises les précautions d'usage en matière de manipulation d'œuvres d'art, et de conservation préventive. Le montage d'une exposition touche également à la mission de recherche qu'assume le musée. Cet autre pan des fonctions d'un musée était le fait de Mme Nesme, qui travaillait du même coup à la conception de l'exposition et à sa présentation concrète au public.

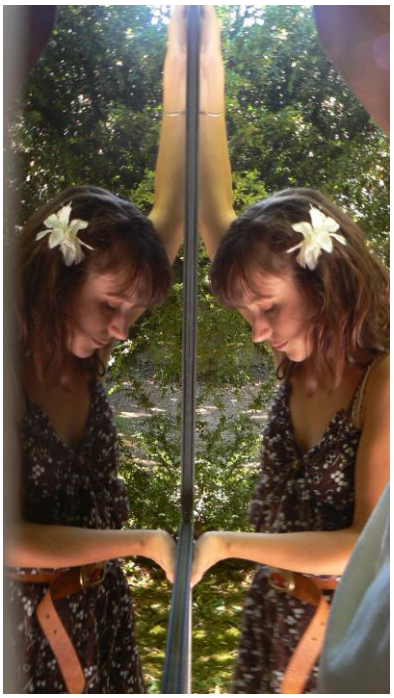


Figure 7 : installation de l'exposition contemporaine

2.3.2Auprès du public

Celui-ci, durant les visites libres comme pendant les concerts, se montre presque toujours sous un jour courtois, respectueux et intéressé. Seules quelques rares réclamations parviennent au musée, je suis alors chargée d'y répondre. En remplaçant une titulaire de l'accueil durant un mois, j'appris à mieux connaître les visiteurs du musée, je pris du temps pour recueillir leurs impressions. Dans ces conditions, je pus mener une enquête qui contribuerait, dans l'étude sur la réception de la visite au musée, à approfondir ce que j'avais déjà pu observer.

Enquête : méthodologie

Cette enquête n'a pas pour objectif de produire des statistiques sociodémographiques sur le public du musée, les résultats ne se différencieraient pas de ceux que l'on connait déjà, depuis plus de 30 ans, sur la fréquentation des musées d'art. Tous les outils de l'analyse sociologique, comportementale, psychosociologique ont été envisagés afin d'obtenir les résultats les plus pertinents possible. Aucune technique significative et certifiée comme telle par les spécialistes n'a été écartée, car il ne s'agit pas ici d'une démonstration méthodologique.

L'objet de cette analyse étant de comprendre en quoi les représentations des visiteurs peuvent être ébranlées par leur *expérience* visite au musée, il convient de caractériser d'abord l'«expérience muséale ». L'expérience muséale va au-delà du jugement de goût sur une œuvre, elle englobe le contexte de réception, que nous avons décrit dans les deux premiers chapitres. Ainsi, la valeur esthétique, celle de stimulation expérientielle (qui permet de se détacher de la vie quotidienne), de stimulation cognitive (l'œuvre amène une réflexion) ou hédonique (dimension de détente) impliquent non seulement les œuvres, mais également le contexte de présentation. De même, l'expérience muséale est source de valorisation collective, elle est reconnue comme une pratique culturelle légitime et c'est un moyen de conforter sa position sociale. Tous ces stimuli ou valeurs fondent *l'expérience muséale*.
L'étude concerne le visiteur et la manière dont il reçoit la visite du musée Hébert, ce qu'il en retire sous l'angle des savoirs mémorisés, et sous celui des représentations. Il s'agira d'observer ce que la dimension de l'expérience sensorielle, émotionnelle, psychosociale apporte au visiteur, comment elle parle à son imaginaire. On pourra ainsi identifier l'impact

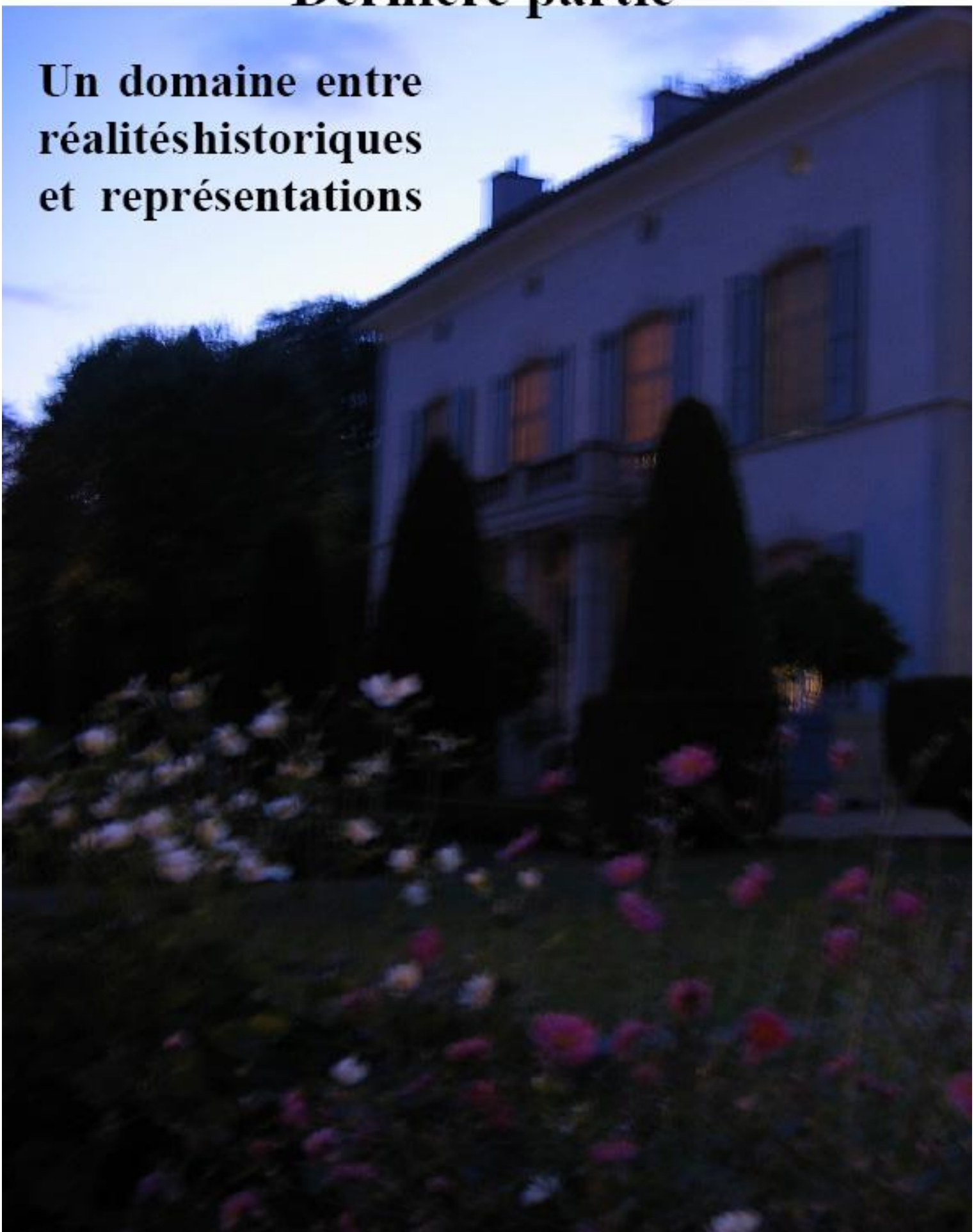
de la visite sur ses représentations de la vie d'un artiste, d'un musée d'art et sur sa propre vision de lui-même comme visiteur.

L'étude empirique menée au musée Hébert ne prétend pas au systématisme, elle n'est pas quantitative et ne porte que sur un panel réduit de quinze personnes. Pour rendre les résultats significatifs, les sujets interrogés ont été sélectionnés d'après le type de visite pour laquelle ils se sont présentés sur le seuil du musée (musée/ exposition temporaire/ les deux/ jardin/ concert dans le jardin puis visite du musée). Le moyen d'investigation mis en place pour identifier le type de visite, en plus de l'interrogation directe, s'inspire de l'approche observationnelle, que l'on connaît mieux aujourd'hui en France, même si elle davantage pratiquée dans le monde anglo-saxon. Il s'agissait en l'occurrence d'observer comment se comportent les usagers, pour en déduire s'il s'agissait d'un public très captif, intéressé, ou peu réceptif, et quelles étaient leurs attentes.

Dans une première phase, un questionnaire relativement sommaire a été testé auprès du public. Les approches compréhensives de la sociologie ont été privilégiées : sous forme d'entretien plus que de formulaire, les visiteurs ont été interrogés *avant* et *après* leur visite. D'entrée, l'interviewé était au fait de mes objectifs, il était rassuré par l'aspect informel de l'entretien. Cette phase a permis de « prendre la température » et de donner quelques pistes supplémentaires. Dans un deuxième temps, le questionnaire a été modifié en fonction des observations faites durant la période de test : des échelles de mesure ont permis de préciser l'appréhension des personnes interrogées. A nouveau, selon une grille préétablie, l'enquête empirique a pris la forme d'entretiens. Le visiteur restait ainsi libre de suivre sa propre logique discursive. Restait, dans la dernière phase, à vérifier mes hypothèses de départ, en analysant les réponses souvent complexes des visiteurs interrogés. Les analyses des résultats[23] sont intégrées à la réflexion qui suit, éclairants ainsi l'apport du musée Hébert en termes de données conceptuelles et de représentations.

[23] Pour consulter les grilles d'entretiens, voir annexe 9

Dernière partie



Un domaine entre réalitéshistoriques et représentations

3. Un domaine entre réalités historiques et représentations

Au-delà de son travail monographique sur Hébert, l'équipe du musée se consacre également à faire comprendre le XIXe, sa sensibilité et l'héritage conceptuel et esthétique que cette époque a légués à la notre.

Un sens, plusieurs sens même, émergent de la visite : quels sont-ils et comment sont-ils produits ? Pour comprendre ce qu'un visiteur peut retirer de sa visite au musée Hébert, l'apport en termes de savoirs d'une part, et d'imaginaire d'autre part, seront étudiés séparément. Cette étude commencera avec l'offre du musée en termes de transmission des savoirs ; elle sera centrée sur les œuvres des expositions temporaires et sur l'esprit dans lequel elles sont exposées. Dans sa seconde phase, la réflexion sera élargie aux modalités de production du sens, non plus émanant des œuvres seules mais de leur contexte. La relation entre ces images et le visiteur fera l'objet de la dernière phase de cette réflexion, avec en point de mire, une meilleure connaissance du public.

3.1 L'apport conceptuel : paysages et territoire du XIXe à nos jours

Les images de paysages qui accompagnent notre vie quotidienne construisent notre imaginaire et nos repères physiques et esthétiques. Le paysage, sans qu'on ne s'en rende parfois compte, est un rapport construit à ce qui nous entoure, qui ne va pas de soi. Il est autant porteur de réalité que d'idéalité, il est à la fois réalité physique et construction mentale.

Le Musée Hébert place cette notion dans une perspective tout à la fois historique et esthétique avec deux expositions temporaires : *Jean Achard, Paysagiste à l'école de la Nature*, et *Le Point Aveugle* d'Eric Hurtado. De juillet à octobre, durée pendant laquelle les deux expositions cohabitent, le passage de l'une à l'autre offre au visiteur attentif l'occasion de saisir les grandes évolutions esthétiques de l'Homme face au paysage.

*3.1.1 Jean Achard, paysagiste XIXe*

Cette exposition devait à l'origine prendre fin le 4 mai 2009. Les œuvres ne quitteront le musée pour leurs propriétaires qu'en octobre, pour cause de succès. La popularité de cette exposition tire en partie ses origines de celles du peintre : Jean Achard est dauphinois.

Né à Voreppe et mort à Grenoble, cet artiste souffre encore d'une réputation de peintre régional, que l'exposition tend à corriger. *Jean Achard, Paysagiste à l'école de la nature* met en scène un artiste voyageur qui bat la campagne à la recherche de sites inspirants. En compagnie de Corot, Boudin, Français et d'autres paysagistes encore, il pratiquait la peinture sur le motif. Son attrait pour les paysages familiers et les petits morceaux de nature font de lui un témoin et plus encore un acteur des changements, durant le XIXe, de la perception du paysage. Les cimes vertigineuses, les tempêtes des romantiques se sont épuisées, les larges panoramas commencent aussi à faire bailler. Tout comme en littérature, ce n'est plus du sujet – historique, antique ou grandiose - que l'œuvre tire son prestige. Les artistes apprennent à observer et à représenter des sujets ordinaires et communs : *« il n'y a ni beaux, ni vilains sujets […] on pourrait presque établir comme axiome, en se posant au point de vue de l'Art pur, qu'il n'y en a aucun, le style étant à lui tout seul une manière absolue de voir les choses*[24] ».

Figure 9 : Achard, Le Printemps, Huile sur toile, vers 1859

Avec Achard, les saules prennent une dimension poétique. L'artiste compose son œuvre à l'aulne de ses sensations et de ses sentiments : ce sont les débuts de la modernité.

[24] Flaubert, Lettre à Louise Colet, 16 janvier 1852

Une vision du paysage, et d'un territoire

L'espace de la salle est ponctué d'une cimaise. D'entrée, les peintures consacrées au Dauphiné donnent une lecture du paysage dans lequel s'insère aisément le public local.

Inspirés de la peinture du Lorrain, ces paysages aiguisent un sentiment d'appartenance à la région. Malgré l'évidente métamorphose des lieux depuis plus de cent ans, ces tableaux permettent de ressentir la mémoire inscrite à même les montagnes, vues chaque jour par les Isérois.

De la « province » au XIXe, on est passé au « département ». Le territoire commence tout juste à être perçu de façon différente à l'époque d'Achard, il est quadrillé par le chemin de fer, décrit dans des inventaires, des guides touristiques. Cette exposition interroge les Isérois : l'adjectif « dauphinois » dont on qualifie aujourd'hui Achard renvoie-t-il au territoire de l'époque du peintre, ou à celui d'aujourd'hui ? Qu'est-ce que le cadre paysager *isérois* ? Les habitants se sentent-ils vivre en Dauphiné, encore aujourd'hui, ou bien en Isère ? Cette mutation identitaire, importante pour la population, de dauphinoise à iséroise est-elle vraiment achevée, du moins en ce qui concerne la représentation des Isérois de leur territoire?

Mais de l'autre côté de la cimaise, se trouvent de tout autres paysages. Plus tard dans sa carrière, Achard s'est mis à peindre une nature moins localisée, qui tire davantage vers l'universel. L'exposition porte sur le formidable engouement pour le paysage et la peinture sur nature d'Achard et de ses amis : en regard des œuvres d'Achard, celles de ses contemporains témoignent des influences réciproques et donnent au visiteur les clés pour comprendre la perception du paysage, et son évolution au cours de ce moment du siècle. Sont exposées dans la grande galerie vingt cinq œuvres de Jean Achard et d'Hector Allemand, Eugène Boudin, Charles François Daubigny, Louis Français, Henri Harpignies, Théodore Ravanat et François Auguste Ravier.

La mise en scène tend à rendre sensible l'approche de ces passionnés, avec l'aménagement de matériel de peinture dans l'axe central de la salle. A la manière d'une exposition ethnographique, l'installation se compose du matériel de peinture en plein air utilisé à l'époque, avec une boîte à couleurs, une chaise pliante, d'un petit chevalet provenant du musée Dauphinois, et d'un parasol de peintre, fin XIXe siècle en coton du musée Galliera, à

Paris. L'amélioration de la peinture à l'huile, prête à l'emploi dans des tubes d'étain, et la fabrication d'un matériel portable, favorisa, durant cette période du XIXe, les sorties et la réalisation d'esquisses sur toile de petits formats (bois, carton, papier). Avec pour support cette petite scène, il est suggéré au visiteur de se représenter ces groupes de paysagistes partant dans la nature avec tout leur matériel, travaillant sur la lumière, étudiant sur le motif.

Le succès de cette exposition ne réside pas seul dans la compréhension de bouleversements picturaux. Les visiteurs sont aussi curieux de découvrir leur région vierge encore de béton et d'industries électrochimiques. En effet, d'après l'enquête, sur les quinze personnes interrogées, cinq disent être venus pour les expositions temporaires, cinq pour voir à quoi ressemblait l'Isère quelques 150 ans plus tôt : l'exposition les renvoie à l'expression esthétique de leur enracinement spatial et paysager. En revanche, ils paraissent moins réceptifs aux évolutions de la vision du paysage. Sans une visite guidée expliquant ces évolutions, la plupart des visiteurs ne font qu'entrapercevoir ces transformations de l'appréhension du paysage. Entre le conservateur, spécialiste en Histoire de l'art, et le visiteur, la différence de culture est difficilement comblée. Elle passe par des explications didactiques, dans le cadre de visites guidées le plus souvent. Il est parfois complexe, pour le spécialiste, de juger de ce qui peut être compris par le visiteur, et de ce qui n'aura pour lui aucun sens. Aussi, la « *transmission*» des savoirs n'a rien d'une communication simple et transparente, elle emprunte plutôt des canaux parfois bien tordus, qui perdent le visiteur en chemin. C'est pourquoi le conservateur se doit d'observer les visiteurs, de s'entretenir avec eux pour comprendre leur mode d'assimilation, le langage qui leur parle le mieux, leur approche de l'art.

En termes d'approche, celle du paysage a continué d'évoluer depuis Achard. « *Peut-on encore peindre un paysage* ? [25] ». L'adverbe « encore » nous ramène du XIXe à aujourd'hui, avec pour même questionnement : quelle image produire de la « nature », quelle est-elle et comment l'appréhender ?

De la peinture d'Achard à la photographie contemporaine, cent cinquante ans ont passé ; la notion de paysage a évolué, la façon de le représenter aussi.

[25] Extrait du *Sentiment du paysage à la fin du XXème siècle*, Bernard Ceysson, Musée d'Art et d'industrie, Saint-Etienne, 1977, p.5

3.1.2 Le Point Aveugle, Eric Hurtado

Le Point Aveugle ne pouvait qu'être exposé dans le domaine Hébert, et nulle part ailleurs : le photographe - Eric Hurtado - a voulu travailler sur le site même de son exposition, sur et dans le jardin d'artiste. Les dix photographies grand format sont replacées là même où elles ont été prises, en extérieur et durant l'été, du 2 juillet au 31 octobre. Les clichés, protégés par un plexiglas anti-UV, sont protégés, autant qu'il se peut, des intempéries ; les cadres en revanche, n'ont pas été traités contre la rouille : ils portent les traces de la vie de la nature. Au dos de chaque photo, un miroir noir reflète le morceau de nature tel qu'il a été cadré par Hurtado, au crépuscule[26].

Le photographe joue sur les apparences et sur les reflets, sur ce que la pellicule photographique révèle et que l'œil ne perçoit pas. Le jardin semble s'embraser tout entier, consumé par sa propre lumière.

*Hommage et filiation aux paysagistes XIXe*

Sans répondre véritablement à l'interrogation de Bernard Ceysson : « peut-on encore peindre un paysage ? », il faut bien admettre que la majeur partie des artistes travaillant sur la nature aujourd'hui usent davantage de la photographie, ne serait-ce que pour usage documentaire. En effet, les sculptures de François Weil, exposée en 2006 dans le domaine Hébert, ont dû être prises en photo pour éditer un catalogue, comme les œuvres difficiles d'accès[27] de Walter de Maria gardent comme traces les photographies documentaires.

---

[26] Voir en annexe 10 le visuel retenu pour le flyer

[27] *Lightning Field* est resté comme l'œuvre la plus reconnue de Walter de Maria. L'artiste a constitué un rectangle dans la nature d'un kilomètre sur 1.6 km. Ce rectangle est rempli de 400 poteaux en acier qui orchestrent un ballet de foudre.

De manière plus essentielle, les œuvres contemporaines, comme celles de Ian Hamilton Finlay[28] disposant une pierre gravée de la signature de Corot au premier plan d'une photographie de paysage, rendent hommage tout autant qu'elles mettent à distance la peinture de paysage du XIXe. Le terme « photographie » porte en lui même cette filiation : composé de deux racines d'origine grecque, le préfixe « photo- » (φωτος, photos : lumière, clarté) et le suffixe « -graphie » (γραφειν, graphein : peindre, dessiner, écrire), il signifie littéralement : « peindre avec la lumière ». C'est précisément ce que fait Hurtado, lorsqu'il joue des possibilités de l'obturateur : il travaille, avec un outil qui n'a peut-être pas encore montré toutes ses possibilités, à révéler la lumière que l'œil ne saurait percevoir. Hurtado, lui aussi, rend hommage à la peinture lorsqu'il fait installer un miroir noir au dos de ses clichés. Au-delà de la mise en question des illusions et du point de vue, c'est une référence au miroir de Claude, miroir convexe gris dont se servaient les peintres pour voir leur œuvre en format réduit, dans une échelle de gris. Utile pour équilibrer les valeurs sans être distraits par les couleurs, cet objet servait aussi aux voyageurs qui souhaitaient voir les paysages en nuances harmonisées comme des *Claude* le Lorrain. Là encore, il faut souligner ce rapprochement avec les œuvres d'Achard, qui dans la première partie de sa carrière, s'inspirait des tableaux du Lorrain.

De prime abord, le visiteur pourrait voir un certain paradoxe, à l'échelle d'un siècle et demi, de voir l'artiste revenir au réel, avec l'intervention in situ, alors que ce fut l'une des caractéristiques de la modernité que de s'en affranchir. En effet, les photographies d'Hurtado sont replacées en contexte. Avec Achard, la peinture de paysage commençait tout juste à s'affranchir de la mimesis, - non du réel - au profit de l'impression de celui qui peint. Lorsqu'Eric Hurtado souhaite replacer ses œuvres dans le réel, lui aussi met en valeur l'affranchissement de cette mimesis. Après observation des photos en comparaison des lieux où elles ont été prises, il semble bien que pour Hurtado, la rupture avec la mimesis soit consommée.

[28] Artiste conceptuel britannique né en 1925, mort en 2006, présente une œuvre aux aspects multiples, dont plusieurs sont réunis sous l'apparence singulière d'un jardin : Little Sparta, son lieu de vie, au sud de l'Écosse. Au croisement de l'avant-garde littéraire et d'un néo-classicisme ambigu, attaché à l'Écosse et à la ruralité et reconnu par les grandes institutions artistiques occidentales, Finlay a élaboré un imaginaire fait de statues, de monuments, d'interventions dans des parcs et jardins, mais aussi de textes, d'images, de positions esthétiques, philosophiques et politiques paradoxales.

Nature fantastique et conscience de la séparation

A la différence d'Achard, aucune empathie ne lie la nature et son observateur : la mise à distance se fait d'autant plus frappante que c'est une nature obscure, inconnue, fantastique même que l'on voit par l'objectif d'Hurtado. Le jardin, pourtant, est une version humanisée et policée de la nature. L'artiste lui-même se plait à dire qu'il voit dans le jardin du domaine un « parc romantique », dont ses images fantastiques ne révélerait que davantage la nature (on connaît l'engouement des romantiques pour le fantastique).

Voilà une approche thématique à laquelle on pourrait s'arrêter. Pourtant, Hurtado a déjà mené ce type d'expérience, de photos prises de nuit, avec de tout autres modèles. Ce n'est probablement pas tant sa vision de la nature ou d'un paysage qu'il nous livre – elle serait d'ailleurs somme toute assez banale - : le parc, les arbres ne sont pour lui que des prétextes pour nous interroger sur ce qui fait l'image, sur ce que nous sommes capable de saisir, sur les limites de notre corps et de notre esprit. En matière de paysage et de nature, Hurtado n'a pas de vision à dévoiler, il nous révèle plutôt la notre. Avec ces miroirs dans lesquels le visiteur se reflète sur fond de crépuscule végétal, chacun peut se projeter, comme les images viennent, chacun peut rêver sa place dans cette nature. En cela, il est un héritier de Duchamp, et d'une grande part de l'art qui a suivi, en faisant du public un « regardant », dont le regard est l'auteur de l'œuvre. Ce n'est plus seulement, comme chez Achard, le peintre qui projette ses émotions et ses sensations sur ce qu'il peint ; en ce début de XXIe siècle, le visiteur aussi y est invité.

Grâce à une visite *attentive* des expositions temporaires s'acquièrent des savoirs sur l'histoire des perceptions, *pour le visiteur à la culture artistique solide*. Le musée Hébert, comme la majeure partie des musées, apporte ainsi des connaissances, mais les outils nécessaires à la compréhension restent réservés aux visiteurs curieux d'aller plus loin : visites guidées, catalogues. Dans la mesure du possible, peut-être faudrait-il varier davantage cette offre, pour vulgariser plus efficacement la culture érudite du conservateur. Les audio-guides, et leurs dernières formes passant par le téléphone portable notamment, présentent l'intérêt de transmettre un grand nombre d'informations tout en laissant le visiteur libre d'occulter certains passages qu'il juge superflus.

Pour le visiteur local (80% des visiteurs du musée Hébert sont isérois), les œuvres choisies pour être exposées au musée Hébert nourrissent aussi son identité, son « savoir être au monde », dans son territoire et dans son environnement.

Cet apport intellectuel et conceptuel à la culture du visiteur se double de messages plus subliminaux, qui n'émanent pas seulement des œuvres, mais aussi de leur contexte.

3.2 Construction et perceptions d'une identité

Ces signes, aussi inconscients soient-ils pour le visiteur, sont intentionnellement disposés le long de son parcours.

Lorsque d'entrée, le visiteur est reçu avec ces paroles prêtés au jeune peintre : « Je serai peintre ou rien du tout », se dessinent d'emblée un portrait en même temps qu'un mode de vie. Les modalités de production du sens passent par trois canaux majeurs : les espaces, les couleurs et les mots.

3.2.1 Les espaces

Le domaine, déjà décrit comme un clos précédemment, ressemble à beaucoup d'autres propriétés de la ville. La maison, typique d'un habitat local se fait moins intimidante que bien des palais de la culture. Cette disposition familière dessine, aux yeux des visiteurs, les murs et les espaces dont ils sont coutumiers, déclenchant ainsi un phénomène d'appropriation. La puissance évocatrice des lieux émane des objets bien sûr, mais également de l'espace. La taille des pièces, leur encombrement ou au contraire leur aspect aéré construisent l'image d'une hygiène de vie, aussi imaginaire soit elle. Lorsqu'il s'introduit dans cette maison et se déplace à travers les pièces, le visiteur retrouve des espaces à taille humaine : la chambre du peintre, relativement étroite, laisse imaginer un homme agissant, un peintre d'extérieur. Une autre donnée physique importante empreint l'imaginaire du visiteur, celle de la provenance

Figure 10 : Effets d'ombre sur le tableau Jean Achard sur son lit de mort

de la lumière. Selon l'orientation des pièces, la lumière directe du soleil frappe certains objets, laisse certains recoins dans l'ombre. Si l'on suit l'analogie de Bachelard entre une maison, et un corps - « *La maison est plus qu'un corps de logis, elle est un corps de songes* » – alors l'atelier, sa couleur rouge, son orientation nord, à l'abri de l'extérieur, de la lumière aveuglante du soleil, et son aspect comme profondément enfoui l'assimilent au cœur battant de la maison. La simple existence de ce lieu fait basculer la maison du statut d'habitation à celui de lieu de création. Une chaise vide face au chevalet engage le visiteur à imaginer le peintre, honorant ses commandes.

La directrice, consciente de l'apport symbolique de cette pièce, a pourtant dû lutter pour la conserver après la restauration de 2002. L'emplacement de l'atelier, comme il a été évoqué durant la première partie, rompt avec la logique de visite qui sépare musée et maison. De plus, l'atelier, que le peintre avait bien fait construire en 1875, ne lui servit que peu : comme peintre amoureux de l'Italie, Hébert ne pouvait se passer de lumière naturelle. Il en va de même pour la roseraie, qui ne relève pas d'aménagements organisés par la famille Hébert, mais qui fut plantée bien après la mort du peintre et de son épouse. Les roses de variétés XIXe ajoutent à l'aspect romantique du jardin.

Ces choix muséographiques -conserver l'atelier, aménager une roseraie- sont ceux de la mise en scène. Pour dire le réel d'une vie, jusqu'où un musée peut-il modeler la présentation de la vérité historique, par souci du vraisemblable et du significatif ? Entre construction d'un imaginaire pour le visiteur et transmission de savoirs et d'un patrimoine faut-il choisir ?

La question de la mise en scène

Ce qu'apprécie le public, c'est d'entrer dans cette familiarité quotidienne. Le domaine est le décor dans lequel le visiteur peut se projeter, et ainsi mieux appréhender le XIXe siècle et sa peinture. Dans l'espace habité, il fait appel à son imagination. En réponse à la question posée avant la visite « comment imaginez-vous la vie d'un artiste au XIXe siècle ? », six visiteurs sur quinze l'ont décrite comme « difficile ». Ces six visiteurs s'interrogeaient sur les revenus des peintres : pour eux, il était impensable qu'ils vivent de leur art. Parmi ces six personnes, quatre s'étaient rendus dans le domaine pour assister au concert : ils ne font pas partie du public qui se déplace habituellement pour le musée, et leur culture artistique semble plus limitée. Les huit autres en revanche, avaient une approche plus

nuancée, cinq répondent d'entrée que la situation financière d'un peintre dépendait…du peintre, donnant des exemples, précisant que, selon les périodes, un même artiste pouvait vivre très largement, ou chichement. Ces personnes ont ainsi montré une culture certaine des peintres du XIXe. Les disparités peuvent ainsi se révéler très importantes en ce qui concerne les représentations des visiteurs sur la manière dont les artistes s'insèrent dans la société.

Ce que l'enquête révèle, c'est l'impact de ces représentations sur la compréhension de la visite. Pour les visiteurs dont la culture esquisse une vision nuancée de ce qu'est la vie d'un artiste, le passage dans les espaces du jardin et de la maison dessine l'image d'une vie « enviable, passionnée ». Contrairement à l'image de l'artiste romantique – incompris, déluré, fauché – que véhiculent la culture de masse et le cinéma Hollywoodien, Ernest Hébert n'apparait en rien comme un artiste sulfureux ou maudit. Les pièces de vie que le musée met en scène se rapprochent davantage de l'existence bourgeoise. Pourtant, à la question posée, *après* la visite, des revenus du peintre, ceux dont la tête était remplie d'images d'artistes misérables à leur entrée (les six sur quinze) conservent pour une large part leurs représentations. Pour quatre personnes sur les six, la maison bourgeoise qu'ils ont observée a été payée par un « véritable emploi » ou par la famille Hébert. Cette prégnance des représentations est d'autant plus frappante qu'elle reste, même aux prises avec des réalités observées. En effet, à la question « Comment qualifieriez-vous le mobilier et l'aspect général de la maison ? », ces cinq personnes ont toutes répondu par l'affirmative à l'adjectif « bourgeois », allant jusqu'à imaginer le coût pour eux très élevé des objets. Il faut bien saisir l'impact des représentations sur la lecture du monde, « *jamais les faits n'imposent leur évidence. Ils supposent toujours un regard (ou un point de vue) qui les constituent*[29] ». Ainsi, le bagage culturel qu'apporte le visiteur avec lui influera sur sa lecture des œuvres.

La maison telle qu'elle est présentée au public est toujours une fiction que le musée met en scène, et que le public se raconte. Elle permet de (re)modeler en partie l'image romantique que se font beaucoup de visiteur à propos du peintre au XIXe vers une image plus réelle, dans laquelle l'artiste trouve sa place dans la société. Bien sûr, les objets et les pièces évoquent une vie, mais c'est à la façon dont le conservateur les agence qu'ils prennent sens. A-t-on jamais vu dans une demeure tous les meubles tournés dans la même direction ? Ça n'est jamais le

[29] Extrait de l'introduction à La culture des individus, Bernard Lahire, Editions La Découverte, Paris, 2004

cas, car ils ne sont pas positionnés pour être observés sous toutes leurs faces, mais pour servir dans la vie quotidienne. Au musée comme au théâtre, il y a un quatrième mur. C'est un réel théâtral que l'espace de la maison représente.

3.2.2 La palette du musée

Dans cette mise en scène, les impressions suscitées sont au service de l'œuvre du peintre. Pour les visuels comme pour les murs de la maison, les couleurs choisies doivent donner un cadre à l'œuvre, la révéler. C'est pourquoi les couleurs et motifs « carte postale » : ensoleillement franc et ciel bleu de juillet ne sauraient restituer l'identité des lieux.

Couleurs

A la question «Quelle couleur pourrait évoquer pour vous la peinture d'Hébert ?» deux types de réponses émergent : l'une qui prend le terme « évoquer » au sens de « symboliser », l'autre qui assimile le terme à « résumer ». Ceux qui réfléchissent à une symbolique de la couleur évoquent le rouge : ils y voient le « XIXe romantique » (on peut effectivement penser au gilet de Gautier dans la bataille d'Hernani), « le rouge de l'atelier », « le rouge du républicain (la cocarde) », on peut y ajouter la cravate de l'autoportrait d'Hébert, qui accueille le visiteur sur le seuil du musée. Ceux qui cherchent une couleur dominante dans la peinture d'Hébert voient des ocres.

Ainsi le code couleur perçu par les visiteurs crée pour eux du sens. A partir de cette projection chromatique, des notions d'histoire politique (les révolutions successives du XIXe) et d'esthétique enrichissent la visite, convoquant la culture et les réminiscences du visiteur. A l'image de ces perceptions créatrices de signification, les visuels édités par le musée Hébert doivent évoquer, et provoquer un imaginaire dense et créatif autour du musée, sans pour autant « noyer » les œuvres qu'ils présentent. Parmi les brochures et flyers de communication du musée, les couleurs du document principal *Hébert en son domaine* se déclinent en trois tons : un vert céladon (vert tendre à vert gris rabattu) pour le domaine, un rouge bourgogne (rouge foncé tirant sur le brun) pour les parties consacrées à l'artiste, un gris tirant sur le kaki pour présenter les œuvres et la maison. Ces trois tons organisent la perception du visiteur, en lui permettant de visualiser les différents atouts du site. En revanche, les trois couleurs qu'arbore le document sont toutes, de la même manière, très

nuancées, argilacées, cendrées, comme patinées par le passage du temps. Ainsi, les trois atouts, pour différents qu'ils soient, sont perçus comme un ensemble cohérent. Les couleurs utilisées évoquent surtout le terrestre. En revanche, les pièces de la maison où sont exposées les œuvres affichent des tons aériens, avec du blanc et du bleu azurin (bleu pâle tirant sur le bleu azur). Ce contraste chromatique structure la vision du public selon deux axes. L'aérien figure l'œuvre, l'inspiration, tandis que le terrestre représente les racines et le Dauphiné.

De manière autrement plus significative et directive que les couleurs, le texte contribue aussi à construire le sens des objets qu'il présente.

3.2.3 Lexique :

« Le langage est aux postes de commande de l'imagination ».

Gaston Bachelard, La Terre et les rêveries de la volonté

Dans l'économie générale de la présentation, les textes émaillent la visite et donnent un nom aux objets de la collection. Ce sont des supports informatifs qui construisent, dans l'esprit du visiteur, une part importante de la signification des objets. Pour donner un exemple, la chambre de la Princesse Mathilde ne dégagera pas la même aura pour le visiteur qui lit les cartels[30], et qui sera donc au fait de la provenance des meubles, et pour celui qui passe sans s'arrêter pour lire. De même, la mention de l'usage qu'avait fait Hébert à 17 ans de son miroir à raser pour faire son autoportrait construit une histoire autour de l'objet et tend à le fétichiser. De manière à éviter la dévotion réductrice et stérile, le langage peut aussi être utilisé de manière à construire un imaginaire à la fois plus vaste, plus dépaysant et plus ouvert pour le visiteur : c'est le cas de la lecture organisée à l'occasion de la Nuit des musées.

Achard mis en bouche, lecture pour la Nuit des musées.

La Nuit des Musées est une manifestation européenne créée en France par le ministère de la Culture et de la Communication. Par une nuit de printemps, les musées ouvrent leurs portes gratuitement et conçoivent une programmation événementielle : mises en lumière, performances musicales, théâtrales et littéraires. Soirée conviviale, la Nuit des musées a pour but d'attirer de nouveaux publics. Comme chaque année, l'édition 2009 a été une réussite

[30] Etiquettes qui accompagnent et documentent chaque œuvre

avec plus de 1,8 million de visiteurs dans les 1150[31] musées français ouverts pour l'occasion. Pour le Musée Hébert, cette Nuit offrait l'occasion de mieux faire saisir la vision d'Achard sur le paysage, avec la lecture de textes en regard des œuvres[32].

Les mots pour dire les paysages d'Achard ne pouvaient émaner que du XIXe siècle : il s'agissait de rendre la sensibilité de l'époque, avec son phrasé propre. Les textes, syncopés et entrecoupés d'ellipses, sortis d'une machine à écrire ou d'un ordinateur n'auraient su rendre l'approche XIXe du paysage. Il m'a donc fallu trouver des textes d'auteurs de la même époque que le peintre, des textes d'écrivains qui portent eux aussi un regard artiste sur ce qui les entoure.

Mais le XIXe siècle littéraire est vaste et ses courants se sont souvent construis par opposition les uns aux autres. Dans le cas présent, l'approche romantique faite de descriptions vertigineuses contredisait les tableaux d'Achard. C'est ainsi que Balzac et son *Lys dans la vallée* se sont très vite vus rayés de la liste. Il nous fallait des textes qui entrent en résonnance avec les tableaux. Les petits morceaux de nature que peignait Achard n'apparaissaient ni dans les campagnes humanisées de Zola, ni dans les descriptions fantastiques et animistes de Huysmans. Chacun des textes[33] que le comédien a finalement lus évoquaient un aspect de la peinture d'Achard :

Stendhal, avec ses *Mémoires d'un touriste*, conduisait d'abord le visiteur dans les paysages du Dauphiné d'autrefois. Puis les extraits de *Manette Salomon*, des frères Goncourt mettaient en scène des artistes peignant sur le motif, en pleine nature. Dans ce texte issu d'un roman, le passage sélectionné est assez peu narratif. Il présente surtout l'intérêt d'expliquer l'évolution de la peinture de paysage, du romantisme aux débuts du réalisme. Théophile Gautier apportait une note de poésie avec « *A trois paysagiste* » et « *Pas une feuille qui bouge* ».
Cette lecture courte en forme de voyage – à travers les images et les mots, à travers la salle d'exposition, à travers l'œuvre d'Achard – cherchait à mettre le visiteur en relation avec l'œuvre, l'intelligence, l'esprit et l'imaginaire XIXe, et restituant la sensibilité de l'époque par la force suggestive des mots.

---

31 Chiffres publiés par le Ministère de la Culture, dans un communiqué du 17 mai 2009. En ligne sur le site du ministère de la culture.

32 Flyer annexe 11

33 Voir deux extraits en annexe 12

Les concepts à l'œuvre

En parallèle des impressions que peut susciter le texte, le musée doit fournir à ses visiteurs d'autres clés de compréhension de ses collections. C'est pourquoi les concepts formés par les historiens d'art apparaissent pour orienter la vision du visiteur. Dans le document Hébert en son domaine, le texte décrit le peintre ainsi :

« *Formé pendant les années romantiques, Ernest Hébert commence sa carrière avec la percée du Réalisme. […]. Après les années 1870 Hébert est sensible au courant symboliste dont il partage les tendances formelles, littéraires et musicales*.»

De plus, la publication « Ernest Hébert, du romantisme au symbolisme », par Laurence Huault-Nesme et Isabelle Julia, réutilise ces concepts. Et pourtant, selon les observations et l'enquête empirique faites au musée, de nombreux visiteurs ont entendus ou lu ces termes, sans véritablement savoir à quoi ils renvoient. Sur les quinze personnes interrogées, seules sept étaient en mesure d'expliquer ou de donner un exemple des « années romantiques », trois du mouvement symboliste.

Le mot « romantisme » surtout est porteur d'invraisemblables confusions. Terme galvaudé, le concept de romantisme en peinture fourvoie la majorité des visiteurs interrogés (huit sur quinze). Au mieux ils avouent leur méconnaissance, au pire le terme évoque pour eux des portraits de femmes emmourachées se parant pour un dîner aux chandelles. Le concept d'histoire de l'art est méconnu, et par conséquent, mal interprété. Malheureusement, le visiteur n'a pas l'occasion, durant son parcours, de combler cette lacune puisqu'aucune définition n'est fournie. On imagine combien il serait fastidieux, et probablement inefficace, d'intégrer de telles notions dans la muséographie. Au cours de la visite guidée en revanche, elles peuvent être expliquées. En ce qui concerne les visites libres, peut-être faudrait-il réfléchir au moyen de pallier à cette incurie, car les visiteurs potentiels sont rebutés, lors de la prise de décision, par des termes techniques qui leur semble abscons. De même en ce qui concerne les visiteurs habitués du musée, même leur profil socioprofessionnel élevé ne suffit pas à leur donner la culture suffisante pour appréhender ces notions en histoire de l'art. Peut-être faudrait-il imaginer des documents désignés par une expression telle que « pour aller plus loin », dans lesquels seraient expliqués ces grands jalons artistiques aux visiteurs soucieux de se cultiver.

Si le parcours ne permet que peu d'acquérir les notions d'histoire de l'art telles que romantisme ou symbolisme, le texte qui accompagne la visite peut, sous certaines conditions, être avantageusement assimilé. Une question sur la Villa Médicis, posée *avant* et *après* la visite, montre des résultats plus prometteurs. Il semblerait que certains visiteurs aient appris ce qu'était la Villa Médicis : six visiteurs sur quinze ne la connaissaient pas ou bien vaguement avant d'entrer, seul un sur ces six ne le savait toujours pas en sortant. Bien sûr, intrigués par ma question, ils s'étaient montrés attentifs. Cependant, on peut émettre une hypothèse complémentaire : celle que la visite chronologique, suivant les grandes périodes de la vie du peintre, favorise la construction d'une histoire, d'une narration. Intégrée au récit de la vie d'artiste, la Villa Médicis est comprise dans une trame, dans un scénario, celle de la vie du peintre. Dans cette optique, la Villa est le lieu central de l'action, et l'on ne saurait l'oublier. Le rôle du récit de vie, dans l'économie générale du musée, peut être celui de rendre les savoirs transmissibles et plus aisément assimilables. Ainsi la dimension maison du musée Hébert rend possible et induit la narration. Ce récit de la vie du peintre donne un sens à la visite en facilitant la rencontre avec un contenu conceptuel, tant il est vrai que les visiteurs adhèrent mieux au discours narratif qu'aux définitions abstraites. Lorsque la société, ou le monde politique, demandent des aménagements pour rendre les musées accessibles à tous, les acteurs culturels craignent d' « en rabattre » sur les contenus intellectuels de leur structure. Afin de garder la part belle aux savoirs, tout en aiguisant l'intérêt du visiteur par l'identification, le récit constitue un outil qui sera apprécié des deux parties, conservateurs comme visiteurs.

3.3 Autoportraits en visiteur de musée

Cette étude sur les représentations que suscite le musée Hébert ne serait pas complète sans un dernier volet concernant ceux qui font et défont ces images : les visiteurs.

Une visite du domaine Hébert fait partie des pratiques culturelles dites « légitimes ». Si l'on suit les théories sociologiques, la majorité des visiteurs devraient donc présenter le même profil : fort capital culturel, catégorie socioprofessionnelle élevée. C'est le cas pour beaucoup, mais il reste une marge. Il serait bien réducteur de s'arrêter à un tel squelette. Aller

au-delà des visions cloisonnées et systématiques nécessite d'accommoder son regard autrement, afin de mieux appréhender cette marge.

3.3.1 Les attentes des visiteurs

La stratégie d'exposition des œuvres au musée Hébert, comme dans l'écrasante majorité des musées d'art, vise à faire comprendre des concepts et à transmettre des savoirs. Pourtant, si cette dimension pédagogique fait partie intégrante des attentes du public, elle ne suffira pas à satisfaire tous les souhaits du visiteur, ni à rendre compte de l'expérience de la visite dans sa globalité. A la question « dans quel but êtes-vous venu au musée Hébert ? », seules cinq personnes sur quinze ont affirmé être venues pour « apprendre et comprendre ». Cinq autres déclarent s'être déplacées pour « admirer de belles choses », quatre pour « se retrouver en famille ou avec des amis ». Une personne avait prétendu venir se cultiver. Mais par l'observation de son comportement, ses attentes véritables se sont fait jour : elle venait se promener dans le jardin. Il n'est pas rare en effet que le visiteur ne communique pas ses motivations réelles à l'enquêteur, soit parce qu'il n'en a pas conscience, soit parce qu'il modifie sa réponse pour la rendre plus acceptable socialement.

Les dimensions pédagogique, cognitive, esthétique, hédonique et sociale

La pédagogie, l'exercice de la pensée constituent, depuis l'origine, les missions principales des musées. C'est par la dimension cognitive que la visite au musée apparaît comme une pratique culturelle légitime.

Parfois moins acceptée par les acteurs culturels des musées, la dimension de loisir d'une sortie au musée leur pose aussitôt le problème de la « consommation culturelle ». Non qu'il y ait une économie des services culturels au musée Hébert, puisqu'il est gratuit. Il faut entendre l'expression au sens d'une « attitude consommatrice ». Dans une attitude consommatrice, le visiteur plaque son mode de fonctionnement issu de la société de consommation sur la visite au musée. Il envisage la visite au musée comme une finalité en soi, comme un but, et non comme un processus. Les collections du musée lui importent peu puisque le visiteur pourrait tout aussi bien être au musée Champollion ou au parc. Après la visite, il ne reste rien, la sortie

est vite oubliée. Pour illustrer cette attitude, il faut observer du côté des grands musées internationaux que des hordes de touristes traversent de salles en salle sans un regard pour les œuvres, courant vers un but ultime : voir une célébrité (c'est le fameux circuit du Louvre : Mona Lisa, Venus de Milo, Victoire de Samothrace). Cet extrême de la consommation culturelle est induite par la possession d'œuvres star qui sont tout à la fois fétichisées et vidées de leur contenu. De même, le XXe siècle a vu se multiplier les maisons d'artistes dans lesquelles les visiteurs observent les reliques du peintre comme celle d'un saint. Au programme du musée Hébert, aucun culte, aucune messe ne seront dédiés au peintre. D'une certaine manière, c'est la méconnaissance de l'artiste qui laisse au public la possibilité de recevoir son œuvre de manière constructive et spontanée. De cette manière, si les visiteurs perçoivent leur visite au musée Hébert comme un loisir, ils ne développeront pas pour autant une attitude consommatrice.

A l'opposé du schéma de consommation culturelle, l'autre type de visite, plus proche de l' « initiation», encourage le visiteur à modeler ses perceptions, à leur donner un sens renouvelé. Quoi qu'il soit entré chercher, le visiteur sort *changé* de sa visite. Si l'on suit l'assertion de Bachelard pour qui l'imagination est *« la faculté de déformer les images fournies par la perception, elle est surtout la faculté de nous libérer des images premières, de changer les images*», alors, une visite du type « initiation » au musée Hébert revient à faire travailler son imagination, et à acquérir ainsi une plus grande liberté d'esprit. Au travers d'une visite, le visiteur peut aiguiser le regard qu'il porte sur les choses, sur son histoire, et sur son environnement, acquérir des connaissances, développer son goût esthétique. Selon l'investissement de l'individu dans sa visite, l'enrichissement et l'approfondissement de ses structures mentales et imaginatives différeront.

Entre expérience culturelle et consommation culturelle une échelle de valeur existe : les visiteurs interrogés sur leurs attentes ne peuvent être classés en catégories. Si l'on prend pour exemple les quatre personnes affirmant que leur motivation principale était de se retrouver en famille ou entre amis, chacune était en mesure de se prononcer, avec conviction, à la sortie de la visite, pour répondre à la question «en quoi la peinture d'Hébert est-elle intéressante pour vous ? ». La dimension sociale de leurs attentes, sans enlever l'apport cognitif et esthétique, ajoute tout ce qu'apporte le partage dans la transmission des savoirs : débats et dépassement de son propre jugement.

3.3.2 Portraits de visiteurs

Depuis Pierre Bourdieu et son analyse du public friand de musées d'art[34], les enquêtes se succèdent pour évaluer l'impact des facteurs sociodémographiques sur la fréquentation des musées, et les pratiques culturelles. Le « capital culturel » d'un individu (diplôme, catégorie socioprofessionnelle, origine sociale, niveau de diplôme des parents) s'est vu étudié sous toutes les coutures ; il est aujourd'hui reconnu comme un facteur déterminant pour l'accession aux établissements culturels.

Malgré la prise de conscience de ces mécanismes, et leur rappel régulier depuis trente ans, la situation n'a que peu progressé. Afin d'obtenir aujourd'hui de nouvelles pistes pour élargir le public, le cadre d'analyse peut être déplacé de ces phénomènes sociaux à un angle plus psychosociologique[35]. De cette manière, ce ne sont plus les seuls mécanismes entre catégories sociales qui se révèlent, mais également celles qui sont à l'œuvre à l'intérieur d'un même individu. L'enquête menée au musée Hébert étudie non seulement l'imaginaire que provoque le musée, mais aussi les représentations sociales qui sont projetées sur ceux qui s'adonnent à la visite d'un musée d'art comme le musée Hébert. Cette partie de l'enquête s'inspire de celle menée par Hana Gottesdiener et Jean Christophe Vilatte « Image de soi-image du visiteur et pratiques des musées d'art[36] ». Aux visiteurs comme à ceux qui étaient venus au domaine pour le concert, il a été fourni une liste de 24 adjectifs parmi lesquels ils devaient choisir les 12 plus pertinents pour décrire un visiteur du musée Hébert. Les termes ont été sélectionnés dans l'Adjective Check list de Gough[37], outil utilisé pour l'auto-description. Les adjectifs sélectionnés pour l'enquête ont été choisis d'après une pré-étude auprès des visiteurs. Les résultats dressent un portrait robot du visiteur type du musée Hébert, tel qu'on se le représente.

---

[34] Dans *L'amour de l'art, les musées d'art européens et leur public*, Pierre Bourdieu et Alain Darbel soumettent la prétention de l' « amour de l'art » des visiteurs de musées à l'examen scientifique, révélant leur conditionnement social à cette pratique culturelle dite légitime.

[35] Définition du Trésor de la langue française : « Synonyme de *psychologie sociale.* Science qui étudie l'interaction entre les faits psychologiques et les faits sociaux ».

[36] Directeur de publication : Philippe Chantepie, chef du Département des études, de la prospective et des statistiques. Téléchargeable sur le site http://www.culture.gouv.fr/deps

[37] L'ACL permet d'obtenir une autoévaluation d'une personne en utilisant une liste de 300 adjectifs. La personne relève, dans cette liste, ceux qui lui paraissent les plus pertinents pour décrire leur propre personnalité. La liste constitue, d'après ses auteurs, Gough et Gendre, un échantillon représentatif des adjectifs décrivant la personnalité.

Adjectifs considérés comme pertinents pour décrire un visiteur du musée Hébert*	Adjectifs considérés comme non pertinents pour décrire un visiteur du musée Hébert*
Patient	Modeste
Attentif	Drôle
Calme	Dynamique
Sérieux	Efficace
Cultivé	Rationnel
Imaginatif	Généreux
Rêveur	Précis
Sensible	Ambitieux
Curieux	Modéré
Raffiné	Franc
Fin	Rigoureux
Ouvert	Moderne

Figure 11 : résultats de l'enquête sur la représentation du visiteur type, sous forme de tableau

**d'après 15 personnes, publics captif et non captif confondus. Les adjectifs apparaissent dans l'ordre, du plus cité au moins cité.*

En comparant la perception qu'une personne a d'elle-même, avec celle qu'elle a du visiteur type du musée Hébert, on pourra comprendre ses réticences à l'égard du musée, d'un point de vue socio-psychologique : celui de la construction de soi au travers de ses pratiques culturelles. En effet, plus les deux images (image de soi-image du visiteur) sont éloignées, moins le sujet sera disposé à visiter le musée : un lien se construit entre les représentations de soi et les comportements des personnes.

Les résultats renseignent aussi sur la désirabilité sociale de la visite du musée Hébert. En effet, à chaque pratique culturelle sont associés des qualités et des défauts de celui qui s'y adonne. Le profil du visiteur type du musée Hébert souligne trois dispositions : l'aspect policé à l'extrême (cinq adjectifs sur douze : patient, attentif, calme, sérieux, raffiné), des aptitudes intellectuelles et un fort capital culturel (raffiné, cultivé, fin, ouvert), une pointe de créativité (imaginatif, rêveur, sensible). La mise en avant systématique, dans l'image du visiteur type, de la maîtrise de soi dessine l'image d'une structure culturelle où les relations sociales sont contraignantes, où le divertissement et le lâcher prise n'ont pas lieu, ou le corps est bridé, mais aussi d'un endroit apaisé, dans lequel l'esprit peut s'épanouir. Le profil semble exigeant, tant d'un point de vue du bagage culturel que social. Cette exigence est à

double tranchant. D'une part, le visiteur va donner un sens valorisant, distinctif à ses pratiques culturelles par sa visite au musée Hébert. C'est là que la « fonction morale de soutien et de réassurance de la culture en tant que culture légitime[38] »prend toute sa force. D'autre part, les visiteurs qui se trouvent accablés par temps d'exigence n'oseront s'aventurer à entrer au musée. Certains, par dépit, développeront même une certaine hostilité à l'égard du lieu, faisant preuve d'anti intellectualisme.

Figure 12 : visiteur jouant aux échecs dans le jardin

Pour produire une synthèse significative sur des réalités individuelles, il faudra prendre appui sur les portraits de visiteurs. A la suite d'entretiens, s'étalant sur une heure, en continu ou ponctuellement, les courts portraits qui suivent sélectionnent les caractéristiques saillantes de deux profils rencontrés ; ils préciseront la démarche psychosociale tout en donnant quelques pistes de travail pour le musée Hébert :

Portraits

- Marine, enseignante certifiée de musique, issue des classes populaires

Martine a 54 ans et vit seule en Isère. Son père n'avait que le certificat d'étude, il a travaillé toute sa vie comme ouvrier. Bénéficiaire de l'ascenseur social par la voie scolaire, Marine porte en elle une confiance en la culture légitime que seuls ceux qui en bénéficient peuvent ressentir. Cependant, le moindre écart à cette culture est ressenti par elle sur le mode de la culpabilité. Elle avoue regarder la télévision, « juste dans le souci de voir ce que la société

[38] La culture des individus, Bernard Lahire, Editions La Découverte, Paris, 2004

produit comme bêtise », mais elle dit « ne pas aimer ça, dans le fond ». Venue pour les concerts avec une amie, Marine a réussi à la convaincre pour visiter le musée : « ça ne fait jamais de mal de s'instruire un peu », elle l'exhorte, sur le ton de la plaisanterie, à ne pas « faire comme les élèves qui ne veulent pas sortir de leur ignorance crasse ». Elle regarde cependant peu les œuvres durant sa visite libre, et évoque longuement ses vacances à la plage. De ce portrait ressort clairement l'image valorisante, mais aussi astreignante de la culture légitime, *chez une personne ayant réussi scolairement*. La visite est perçue sous le signe de l'effort. Entrer dans le musée suffirait presque à satisfaire ses besoins : lui donner bonne conscience avec en prime une image élevée d'elle-même. La précision du niveau scolaire est l'un des piliers de l'analyse. Le musée reste assimilé à une culture d'école, ou l'objectif de celui qui visite est d'apprendre. Dans le portrait suivant, l'appréhension du musée Hébert est tout autre, influencé notamment par les rapports difficiles de l'interviewée à l'école.

- Béatrice, secrétaire, issue des classes supérieures

Béatrice vit seule elle aussi. Elle est secrétaire, et insiste bien, lorsqu'elle évoque son métier sur l'expression secrétaire « de direction ». Son père, titulaire d'un doctorat, enseignait à l'université. La mère, restée au foyer, est titulaire d'une maitrise. Béatrice a repris les études sur le tard, mais elle n'a pas obtenu le baccalauréat. Elle refuse d'abord de s'aventurer dans le musée, accusant ses amis de « jouer les intellos ». Elle tient des propos anti-intellectuels manifestant encore un peu plus son rapport conflictuel avec la culture légitime et l'école ; c'est d'ailleurs un de ses principaux sujets de conversation. Apprenant que je fais une enquête sur le public du musée, elle imagine le visiteur comme un « vieux », elle se sent menacée et se défend par le rejet et la détestation pour « les vieilles croutes ». Nous parvenons à la convaincre, en évoquant la vaisselle XIXe qu'elle pourra y admirer. Béatrice aime les arts décoratifs, mais elle ne cesse de rappeler que « de toute façon », elle « n'y connaît rien en art ». En même temps, elle rejette aussi ce qui est populaire. Elle aime le jazz, et chante dans un groupe, elle rejette la « musique qui passe à la radio » comme la musique « de ceux qui n'y connaissent rien ». La combinaison de ses origines sociales et d'un parcours scolaire difficile la mettent mal à l'aise face aux réflexions de ses amis sur les œuvres, malaise qu'elle compense en entamant une conversation sur le jazz, et les derniers films d'auteur qu'elle a vus. Elle prend cependant un grand plaisir à observer les faïences, et

évoque le plaisir qu'elle éprouve à chiner ; elle dit « comprendre » ce qu'a pu ressentir le peintre lorsqu'il a trouvé de telles pièces durant les ventes auxquelles il a participé en Italie. Là encore, le profil est dissonant : Béatrice a dû se construire une identité qui plaise à son milieu d'origine, malgré des échecs majeurs dans la validation sociale de ses capacités (faible niveau d'instruction, catégorie socioprofessionnelle basse). Face à ce genre d'inhibition, le musée Hébert pourrait développer une approche moins systématiquement et ostensiblement didactique, sans pour autant réduire son apport en termes de savoirs. Une communication simplement plus axée sur le plaisir esthétique a en effet suffi pour convaincre cette personne de tenter l'expérience.

Reprenant ses grands critères à la sociologie, sans en conserver la vision très catégorisée, ces deux profils illustrent les mécanismes qui sont à l'œuvre chez deux individus, et non plus dans un groupe social. *L'ensemble des pratiques culturelles* de ceux deux personnes ne sont pas *ou* légitimes, *ou* illégitimes. En vérité, peu d'individus présentent des profils culturels consonants, n'écoutant que de la musique classique, ne regardant que des films d'auteur, ne lisant que de la grande littérature. Mais connaissant la hiérarchisation des pratiques culturelles, les individus adoptent la visite du musée de manière plus ou moins contrainte comme l'une de leurs pratiques culturelles. A l'inverse, les individus des classes populaires peuvent rejeter la culture du musée comme une expression bourgeoise. En comprenant ces nuances et ces mécanismes intra-individuels, le personnel du musée est plus à même d'appréhender ce public non captif qu'il côtoie souvent durant les concerts de l'été, sans que ces visiteurs potentiels n'osent jamais entrer dans le musée.

3.3.3 Le public à conquérir

A la question « en quoi les peintures d'Ernest Hébert sont-elles intéressantes ? », trois personnes répondent « ne pas savoir ». Le constat d'échec est accompagné d'un haussement d'épaule ou de regards gênés. Quand certains n'hésitent pas à répondre en évoquant leur plaisir esthétique (« les peintures me plaisent »), et ne s'embarrassent pas de « savoir », l'usage du verbe « savoir » à la négative montre combien ces trois personnes se sentent désarmés par une question qu'ils imaginent les amener sur le terrain des connaissances.

L'enquête de Hana Gottesdiener sur les freins à la visite des musées d'art[39] montre que la sortie dans ce type de musée représente un risque pour un individu qui considère que l'art ne fait pas partie de son domaine culturel (risque de fréquenter un monde qui n'est pas le sien, risque d'être mis en échec face aux œuvres). Lorsque l'individu envisage une situation sociale comme la visite d'un musée d'art, il met en balance l'image qu'il a formé de lui-même, et celle qu'il prête au visiteur de musée.

A l'occasion des concerts de l'été, le musée Hébert reste ouvert durant la soirée, permettant ainsi à ceux qui le souhaitent de visiter les lieux gratuitement après le concert. Pour ce public, deux seuils doivent être franchis : celui du domaine et celui du musée. Le premier se dépasse aisément, car le jardin est ouvert, les déplacements y sont libres, l'atmosphère détendue. Pour beaucoup, l'espace du domaine se différencie diamétralement de celui du musée. Si certains acceptent de se hasarder dans la maison, c'est en grande part grâce au travail de médiation accompli par l'équipe d'accueil. En effet, lorsqu'il s'agit de convaincre un visiteur réticent, l'invitation écrite sur programme ne suffit pas, il faut une interaction humaine.

Réchauffer une « culture froide »

Ce que Bernard Lahire, sociologue, définit comme *culture chaude*, c'est celle qui implique un « engagement corporel », une « participation et une identification », un plaisir partagé ; tandis que la culture froide met l'œuvre à distance, elle la commente, le sujet doit maitriser son corps. « D'un côté, le primat donné au contenu et à la fonction de l'œuvre, aux expériences collectives, émotionnelles ou sensuelles, de l'autre, le primat accordé à la forme de l'œuvre, à l'expérience individuelle et intellectuelle[40] ». Juger l'une à l'aulne des critères de l'autre ne peut aboutir qu'à des malentendus.

Les adjectifs qui, d'après les enquêtés, ne décrivent pas le visiteur du musée Hébert sont symptomatiques. Les qualités les moins partagées par un visiteur, selon eux, sont : la modestie, l'humour et le dynamisme, valeurs qui sont particulièrement valorisées socialement et professionnellement. Dans l'adjectif *modeste*, qui qualifie le moins le visiteur

[39] Hana Gottesdiener, Freins et motivations à la visite des musées d'art, Paris, DEPS, Ministère de la culture, 1992

[40] Bernard Lahire, La culture des individus, Editions La Découverte, Paris, 2004

type du musée Hébert pour les interrogés, on retrouve l'image d'un visiteur bourgeois, guindé et arrogant. La programmation de concerts dans le parc tend à infléchir ce sentiment : seule une personne, sur celles qui s'étaient rendues au musée pour le concert, cite cet adjectif parmi ses premiers choix. Ce qui est à l'œuvre, avec ce type d'animations, c'est une approche *chaude* de la culture réputée *froide*. Autrement dit, la culture du musée, considérée comme intellectuelle, se teinte de couleurs chaudes en programmant un spectacle collectif, davantage porté sur l'émotionnel.

Ce genre d'étude psychosociale fournit un cadre de réflexion pour élargir le public à d'autres profils, en tenant compte des catégories sociales bien sûr, mais aussi en cherchant à expliquer les mécanismes intra-individuels en matière de comportements culturels.

Pour toucher de nouveaux publics, il faut essayer d'infléchir l'image du visiteur, sans forcément revoir la communication du musée. En effet, les documents de communication du musée restituent et valorisent avec élégance l'univers du domaine Hébert, la modifier ne reviendrait qu'à perdre une identité. En revanche, les actions culturelles et la communication plus ponctuelle peuvent être ciblées sur un public moins captif, en mettant en avant la dimension habitée du patrimoine (arts décoratifs), ainsi que le jardin. En petits groupes, la relation humaine rendue possible engagera plus facilement un processus de découverte, comme c'est le cas pour les concerts organisés dan le jardin. Si l'objectif est de toucher un public plus jeune et plus actif (beaucoup d'habitués sont retraités), deux canaux peuvent être développés : les Comités d'Entreprise, les associations de développement local (par exemple, le Conseil d'architecture et d'environnement de l'Isère pour le travail d'analyse sur l'identité paysagère dauphinoise que donnent à voir les expositions). Pour réchauffer une « culture froide », l'approche des œuvres et du domaine doivent valoriser les dimensions sociale, esthétique et hédonique, en programmant des actions culturelles en direction de la famille (dimension sociale), en valorisant les actions où le corps des sujets serait moins bridé (c'est ce qui a été expérimenté avec l'atelier Senteurs et saveurs), avec des visites guidées scénarisées autour de la vie du peintre, pour favoriser l'identification. Avec la correspondance du peintre dont dispose le musée, un feuilleton pourrait être créé. Composé de la lecture des lettres, édité par la presse ou diffusé par la radio, il ferait connaitre le peintre par sa propre voix, à travers l'aventure de sa vie. Dans cette optique renouvelée, les portes de l'imagination s'ouvrent sur toutes sortes de moyens de communiquer.

CONCLUSION

Lorsqu'il quitte l'univers du domaine Hébert, le visiteur a contemplé des collections : tableaux, sculptures, esquisses. Mais ces œuvres qu'il a observées ne parlent pas d'elles-mêmes : au musée Hébert comme dans tout musée, le patrimoine est *interprété*. Pour transmettre cette interprétation et se faire comprendre du public, il faut faire des choix muséographiques. L'artiste et sa vie, l'œuvre bien sûr, sont perçus depuis un angle. Cet angle n'est pas saisi comme tel par le visiteur, pour qui l'histoire individuelle et collective qui lui est racontée sera tenue pour vraie. Pourtant, dès son entrée, le visiteur évolue dans un univers dans lequel le vrai est construit et orchestré. Le musée Hébert peut, parce qu'il est abrité par la maison de l'artiste, jouer le chaud et le froid : culture chaude d'identification et de plaisir esthétique dans la maison, culture froide de mise à distance et d'expertise de l'œuvre. Sous le toit d'Ernest Hébert, le visiteur cherche l'art de vivre, il fait craquer le parquet du peintre sous ses pas, dans le musée il interroge sa vision du monde, ses propres racines et le cycle des générations.

Pour revenir sur le titre de cette réflexion, les *représentations*, étudiées ici au sens de *représentations sociales*, montrent la place du musée Hébert dans la société : il est perçu comme un lieu de culture hautement légitime. C'est pourquoi il n'attire qu'avec difficulté un large public. Ce que ces représentations sociales peuvent avoir de cloisonnant, l*'imaginaire* que le musée provoque et développe a la capacité de le dépasser. Encore faut-il se donner les armes de faire venir le visiteur jusqu'aux œuvres.

Pour appréhender l'expérience globale du visiteur, et communiquer vers un public plus large que celui qui recherche la culture légitime, il faut prendre conscience et exploiter ce réseau de signes et d'impressions, d'émotions et d'interactions avec d'autres visiteurs, qui fait d'une visite au musée Hébert un moment qu'il serait impossible de vivre ailleurs, même avec des œuvres identiques. Ainsi, ce n'est plus un simple parcours fléché entre des notions et des œuvres qui se dessine, c'est un temps, un lieu, une visite qui se vit, et se raconte. Prendre la seule perspective de la transmission des savoirs comme vision d'ensemble de l'expérience du musée conduirait à perdre toute identité, et tout attrait.

Cette dimension d'expérience sensible, émotionnelle, sociale et psychologique n'est que peu appréhendée. Elle n'est que peu soulignée par les discours, souvent très didactiques, produits sur ou par le musée Hébert. Observé de l'unique point de vue de la « haute » culture, aux jalons solidement ancrés du côté du savoir et de l'enseignement, le musée n'apparait que peu, dans sa communication et son image, comme le lieu convivial qu'il représente pour nombre de ses visiteurs habitués. C'est pourtant ce qui fait du domaine un lieu à part.

Pour élargir son public à des visiteurs curieux, mais effrayés à l'idée de la migraine et de l'ennui, il faut parler de cette expérience, rendre ainsi à ce bâtiment sa sensibilité de lieu habité. La maison, si l'on suit Bachelard, renvoie à un besoin archaïque de protection. Si le musée Hébert rapproche le visiteur de ses racines, s'il s'y sent à l'abri, il doit savoir que rien ne l'y enfermera.

Le stage

Ce stage avec l'équipe du musée Hébert, les recherches qu'il a provoquées et stimulées ont changé mon regard. Du « public scolaire », de la « classe défavorisée », du « public habitué », mon attention s'est portée sur des visiteurs, sur des individus dont le rapport à l'art n'est pas un simple rapport de classe. Qui a déjà vu un groupe social entier porter un même jugement sur une œuvre, ressentir face à elle des émotions identiques ?

La relation à l'œuvre d'art est individuelle, elle engage le visiteur en tant qu'homme de chair, en tant que citoyen, en tant que regardant. Si l'approche sociologique a pu déciller nombre de regards sur les mécanismes sociaux de pouvoir à travers la culture, son constat ne suffit pas à décloisonner ce qu'elle dénonce. A trop systématiser, à trop opposer les classes sociales à travers leurs pratiques culturelles, on fini par ancrer dans la tête de tous des schémas auxquels chacun se sent tenu de correspondre, pour marquer son identité.

Ce que travailler avec l'équipe du musée Hébert m'a offert, c'est de prendre la réelle mesure de l'expression « relations » publiques : déjouer les pièges de la représentation catégorielle des pratiques culturelles, pour créer des actions culturelles en direction des Hommes, et non plus seulement vers des *publics*.

Bibliographie

OUVRAGES

BACHELARD Gaston, *L'Air et les Songes*, José Corti, Paris, 1943.

BACHELARD Gaston, *Poétique de l'espace*, Presses universitaires de France, Paris, 1983.

CAILLET Elizabeth, *A l'approche du musée, la médiation culturelle*, PUL, Lyon, 1995.

CEYSSON Bernard, *Le sentiment du paysage à la fin du XXe siècle*, Musée d'art et d'industrie, Saint Etienne, 1977.

CORBOZ André, *Le territoire comme palimpseste*, Editions de l'imprimeur, Paris, 2001.

DAVALLON Jean, *L'exposition à l'œuvre*, L'Harmattan, Paris, 1999.

GELLEREAU Michèle, *Les mises en scènes de la visite guidée*, L'Harmattan, Paris, 2005.

LAHIRE Bernard, *La culture des individus*, Editions La Découverte, Paris, 2004.

OUVRAGES A PLUSIEURS AUTEURS

BOURDIEU Pierre, Alain DARBEL, *L'amour de l'art*, les Editions de minuit, Paris, 1969.

GOB André, DROUGUET Noémie, *La muséologie*, Armand Colin, Paris, 2003.

REVUES

DAVALLON Jean (réd), *L'interaction sociale au musée*, Publics et musées, Presses universitaires de Lyon, n°5, 1994.

DAVALLON Jean (réd), *Musée et éducation*, Publics et musées, Presses universitaires de Lyon, n°7, 1995.

ARTICLES

BLOOMBERG Marguerite, « Une expérience sur l'enseignement pratiqué dans les musées » in Publics et musées, n°8, 1995.

CAILLET Elizabeth, « L'ambiguïté de la médiation culturelle : entre savoir et présence », in Publics et musées, n°6, 1994.

DAVALLON Jean, « Le musée est-il vraiment un média ? », in Publics et musées, n°2, 1992.

MONTPETIT Raymond, « Une logique d'exposition populaire : les images de la muséographie analogique », in Publics et musées, n°9, 1996.

ARTICLES EN LIGNE

CHANTEPIE Philippe (dir), CEROUX Benoit, EIDELMAN Jacqueline, « La gratuité dans les musées et monuments en France ». DEPS. http://www.culture.gouv.fr/deps.

GOTTESDIENER Hana, Freins et motivations à la visite des musées d'art, Paris, DEPS, Ministère de la culture, 1992.

SITES INTERNET

Délégation Académique à l'Action culturelle de l'Académie de Grenoble, 2009, [page consultée le 8 août 2009]<http://www.ac-grenoble.fr/action.culturelle/>

Conseil général de l'Isère, 2009, [page consultée le 11 août 2009]<http://www.cg38.fr>

Ministère de la Culture et de la communication, 2009, [page consultée le 10 août 2009] <http://www.culture.gouv.fr >