

Daniel JACOBI, *Des expositions pour les touristes ? Quand le musée devient une attraction*

Paris, MkF éditions, coll. Les Essais médiatiques, 2020, 177 pages

Axel Gryspeerdt



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/questionsdecommunication/26029>

DOI : [10.4000/questionsdecommunication.26029](https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.26029)

ISSN : 2259-8901

Éditeur

Presses universitaires de Lorraine

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2021

Pagination : 448-451

ISBN : 978-2-8143-0619-6

ISSN : 1633-5961

Référence électronique

Axel Gryspeerdt, « Daniel JACOBI, *Des expositions pour les touristes ? Quand le musée devient une attraction* », *Questions de communication* [En ligne], 39 | 2021, mis en ligne le 10 décembre 2021, consulté le 05 juillet 2022. URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/26029> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.26029>



Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International - CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

visuel ponctuel » synchronisés (M. Chion, 2005, p. 55), engendre des effets de sens particuliers. Le premier exemple, tiré de *Moonrise Kingdom* (Wes Anderson, 2012) par Stephan Etcharry, étudie comment l'emploi des compositions de Benjamin Britten contribue à plonger le spectateur dans le monde de l'enfance qui irrigue l'intrigue : œuvres de jeunesse ou opéra et extraits signés du musicien convoquant des voix d'enfants vont tour à tour créer des atmosphères, structurer l'image, susciter des situations narratives ou inspirer les compositions complémentaires d'Alexandre Desplat pour la bande originale (p. 356). La musique du compositeur britannique est ainsi au cœur de la trame sémiotique, véritable « réseau intertextuel » (p. 355) en échos et contrepoints, et semble créée tout exprès pour le film, variation musicale et dramaturgique autour du thème central de la fugue.

Voilà une illustration passionnante du principe de « valeur ajoutée » réciproque développé plus tard par Florian Guilloux dans son approche du travail d'arrangeur de Georges Bruns. Dans *Sleeping Beauty* (1959), production des studios Disney, la musique du ballet éponyme de Tchaïkovski est en effet retravaillée bien au-delà de l'emprunt, certains thèmes servant à affiner la caractérisation des personnages, notamment les fées. Les morceaux choisis donnent parfois lieu à des réorchestrations inspirées par et pour l'image : ajout ou changement d'instruments, composition de raccords ou de « respirations » (p. 399), variations de tempo, combinaison avec les bruits diégétiques vont alors parfaire le synchronisme avec les éléments visuels, comme le démontre brillamment l'auteur dans l'analyse musicologique très détaillée de deux séquences. Entretemps le lecteur aura découvert l'essai de Benjamin Lassauzet « 2001, L'Odyssée du spectre » relatif à la « portée symbolique de la musique dans *2001, Odyssée de l'espace* » de Stanley Kubrick (1968) (p. 369). Le cinéaste accomplit avec ce film une ambition, déverbaliser l'expérience spectatorielle, et ce alors même qu'il adapte un roman (A. C. Clarke). Richard Strauss est ainsi associé à des séquences devenues mythiques, tel le fameux ballet de vaisseaux spatiaux orchestré au rythme du *Beau Danube bleu* ou l'aube de l'humanité sur le poème symphonique *Ainsi parlait Zarathoustra*, œuvres à nouveau convoquées pour la séquence finale. La musique engage de la sorte la structuration même du film et devient un langage en propre. S. Kubrick joue sur la valeur symbolique d'airs qui nourrissent les interprétations potentielles du spectateur, dans ce film de science-fiction qui est en même temps une réflexion métaphysique sur le temps et l'espace. B. Lassauzet étudie le rôle du spectre

harmonique dans l'élaboration de ces effets qui lient navigation sonore et trajectoire cosmique (p. 374) ainsi que les connotations nietzschéennes qui marquent le film – en ajoutant aux compositions straussiennes les extraits de Ligeti retenus par S. Kubrick. La structure cyclique évocative de l'éternel retour, en particulier, est finement analysée dans ses dimensions musicale, dramaturgique, visuelle et symbolique.

En rebondissant sur cet exemple, la conclusion des directeurs de l'ouvrage rappelle utilement les enjeux et limites de l'analyse filmique au plan musicologique, domaine où la contextualisation est capitale. Le lecteur curieux trouvera ensuite deux index, des noms et œuvres cités, témoins de la richesse de ce champ de recherche, et appréciera l'appareil de notes très abondant propre à chaque article. Ces paratextes permettent de voyager avec bonheur parmi les différentes études, qui retiendront l'attention des spécialistes en cinéma autant que des musicologues, même si la plupart demandent une culture approfondie des techniques musicales, comme en attestent schémas, extraits de partitions et tableaux au fil des pages. La grande variété des œuvres abordées, tant cinématographiques que musicales, confirme s'il en était besoin combien la créativité audiovisuelle peut se nourrir de compositions pourtant qualifiées de « classiques », mais dont le cinéma est loin d'avoir épuisé les strates esthétiques et sémiotiques cet ensemble en offre la démonstration bienvenue.

Frédérique Brisset

Université de Lille, Cecille, F-59000 Lille, France
frederique.brisset[at]univ-lille.fr

Daniel JACOBI, *Des expositions pour les touristes ? Quand le musée devient une attraction*

Paris, MkF éditions, coll. Les Essais médiatiques, 2020, 177 pages

En cette époque, que l'on qualifiera de sur-tourisme, ou de super-touristique, qu'apporte la visite rapide des musées à ceux qui semblent de plus en plus nombreux à s'en contenter ? Et en tirent-ils quelque bénéfice d'ordre culturel ? C'est à ces questions que s'attèle principalement l'ouvrage de Daniel Jacobi qui, sous l'allure d'un pamphlet, s'inscrit dans une démarche d'analyse rationnelle et d'interprétation des situations présentement vécues par ceux qui œuvrent aux commandes des musées et par ceux qui fréquentent ces derniers.

Selon lui, penser qu'aucun bénéfice culturel n'est retiré d'une visite paraissant *a priori* superficielle est

une erreur profonde. Une des preuves, à ses yeux, réside dans l'efficacité culturelle et artistique, voire esthétique de la publicité, les médias publicitaires apparaissant de plus en plus comme des moyens informels d'introduction à l'art par leur récupération fréquente d'œuvres artistiques, qu'ils insèrent dans leurs messages et également par la créativité (quasi-) artistique que les publicitaires déploient. Preuves à l'appui, les publicités qu'Oliviero Toscani a imaginées pour Benetton, dont certaines sont d'ailleurs exposées dans un musée d'art contemporain en Suisse ; la reprise des *Soleils* de Vincent Van Gogh ou de fonds d'images empruntées aux Impressionnistes ; à l'inverse, de manière quasi-symétrique, les objets de consommation devenus sujets d'art chez un Andy Warhol ou un Andreas Gursky.

En fait, pour D. Jacobi, les publicitaires ne se contentent pas d'attirer les consommateurs vers les produits qu'ils vantent, mais en outre, par le biais de leurs emprunts à l'art, surtout contemporain, ils acclimentent ou ils habituent le regard des citoyens à décoder (terme guère utilisé par l'auteur, qui préfère mener une analyse selon un modèle davantage cognitif que sémiotique) les œuvres et à s'initier à la fréquentation des musées dont – Pierre Bourdieu l'avait déjà magnifiquement relevé dès 1969 (P. Bourdieu et Alain Darbel, 1969, *L'Amour de l'Art. Les Musées d'art européens et leur public*, Paris, Éd. de Minuit, p. 33-66) – la majorité des visiteurs a pendant longtemps été constituée par de « bourgeois » déjà acculturés, de niveau scolaire élevé et faisant partie d'une classe cultivée. Si la publicité constitue un des canaux permettant cette habileté il en existe actuellement toute une série d'autres, qu'il s'agisse de la télévision – qui constitue un important relais de la créativité publicitaire et d'introduction très diverse à l'art par émissions documentaires ou de fiction –, ou encore d'expositions de collections privées ou publiques d'objets d'art populaire. Que l'on pense aussi – D. Jacobi ne l'évoque guère, mais il parle des plaques émaillées – aux timbres (hélas largement en diminution), aux cartes à jouer, aux cartes postales, aux multiples objets dérivés.

Ainsi, ceux qui ne visitaient pas les musées dans une époque qui semble désormais révolue, non seulement sont devenus des visiteurs majoritaires (on pourra reprocher à l'auteur de ne donner aucune donnée quantitatives concernant la fréquentation des musées), mais aussi des visiteurs qui prennent goût et reviennent, même si persiste le cliché selon lequel ils se contentent de passer rapidement devant les œuvres, caméra à la main, ou de prendre des selfies individuels ou familiaux devant celles-ci : l'art a pu se glisser en

eux, cumulant, comme chez les visiteurs davantage initiés, émotion et cognition, délectation et regard furtif, imprégnation et immédiateté.

Dans ce mouvement d'assimilation de l'esthétique, les politiques de gestion des musées jouent un rôle considérable selon deux dimensions principales sur lesquelles s'attarde davantage l'ouvrage. D'abord, la dimension temporelle, qui a permis à l'auteur d'identifier trois phases successives ; a) la phase de conservation et d'exposition permanente ; b) la phase des expositions temporaires ; c) la phase de l'événementiel et de l'immédiateté.

La tâche du conservateur varie en fonction de ces phases. Chargé de la préservation des collections, dont il est amené à exposer les principales pièces de manière permanente, il élargit et diversifie ensuite ses tâches en devenant responsable des politiques d'expositions temporaires, confiées à des curateurs ou commissaires. Cet élargissement des tâches correspond à la nécessité d'attirer dans les salles du musée un public plus large que celui des initiés culturels. Public devenu par conséquent plus hétérogène et davantage attiré par le changement. De cette manière, l'impératif de l'audience commence à entrer dans les préoccupations du conservateur, chargé non seulement d'augmenter le nombre d'entrées au musée, mais aussi d'introduire dans sa gestion la prise en compte des souhaits, implicites ou non, des publics. Enfin, dans un troisième temps, au moment où le public commence à se lasser non seulement des collections permanentes, qui changent peu, même si des exigences nouvelles de scénographie ont surgi, mais aussi des expositions temporaires, il commence, sans négliger ces deux types d'exposition, à devoir opérer une série de mutations qui transforment le musée en centre multiculturel, intégrant non seulement davantage d'activités didactiques et de lieux annexes au musée – librairies-boutiques, cafétérias, etc. – mais aussi une série d'activités connexes tels que des concerts, des spectacles de danse, des ateliers de bricolage, sans parler de la prise en charge complémentaire des éléments liés à Internet – site web, usage des médias sociaux, numérisation des collections, animations virtuelles. Ainsi, le projet scientifique – à l'origine des musées – s'est-il adjoint « un projet culturel », et même un projet pluriculturel, intégrant à l'un et à l'autre une politique des publics.

Ensuite, au fur et à mesure de l'évolution des musées, la médiation – dont le but est de rendre compréhensible et appropriable par le public le contenu, le message et le projet des œuvres qui lui sont proposées par

les expositions – apparaît comme une préoccupation centrale. Il s'ensuit que les politiques de médiation deviennent une nécessité supplémentaire de la gestion des musées modernes. On doit à l'auteur de consacrer un imposant chapitre à ces questions, en fournissant un avis particulièrement avisé sur celles-ci. Intitulé « l'emprise des médiations », il comporte à la fois un inventaire des formes de médiation et une réflexion sur le rôle les effets de celles-ci. Tous les types de médiation sont envisagés, depuis la visite guidée jusqu'à la diffusion de feuillets d'information et la publication de catalogues. Une attention est même apportée aux médiations spontanées ou participatives, émanant des visiteurs eux-mêmes qui s'échangent des informations, des opinions et des jugements. D. Jacobi s'interroge aussi, à juste titre, sur le rôle des médiateurs professionnels, dont la fonction s'est complexifiée, tout en devenant davantage essentielle à la survie des musées, sans que leur statut ait été suffisamment revalorisé, leurs pratiques restant fréquemment jugées comme secondaires. Le développement actuel de médiateurs externes est cependant susceptible de modifier la donne.

Toutefois, mettre ainsi l'accent sur les pratiques de médiation ne consiste-t-il pas à faire fi de la nature des contenus des expositions et à penser que tous les contenus s'équivalent ? Cela ne revient-il pas d'une certaine manière à nier les forces symboliques et émotionnelles contenues dans les œuvres elles-mêmes ? Certes, la médiation doit être prise en compte, notamment quand elle ajoute des capacités émotionnelles et affectives aux compétences cognitives. Les propos repris par l'auteur à Nelson Goodman sur la perception des œuvres sont particulièrement éloquentes à cet égard. Simultanément, aucune direction de musées ne peut se faire l'économie d'une politique de médiation. Cependant, il conviendra de garder à l'esprit que certains artistes, et les publicitaires aussi, ainsi que les créatifs de tous poils capables d'acculturer les personnes non préalablement initiées, sont dans l'ensemble conscients et convaincus des effets *in se* des œuvres produites dans le champ artistique.

L'auteur consacre en outre quelques bonnes pages à la culture technique et au rôle spécifique joué par les artisans. Il convient en effet de ne pas négliger la spécificité des expositions techniques – dont l'auteur rappelle l'importance, le succès et l'origine, en citant notamment les expositions universelles internationales –, ces expositions techniques étant souvent oubliées au profit des expositions artistiques et scientifiques. Signalons qu'il s'agit là, à nos yeux,

d'une des pistes particulièrement fécondes pour s'interroger sur les types de médiation mises en œuvre. Quant au titre de l'ouvrage – *Des expositions pour les touristes ?* –, renvoie-il au fond de la question ou se veut-il accrocheur ? Et son sous-titre, *Quand le musée devient une attraction*, traduit-il bien la tendance actuelle des musées ? Il convient de remarquer que « le touriste » n'est guère défini par l'auteur, qui laisse parfois supposer qu'il s'agit de la cohorte des étrangers qui visitent les musées français, mais parfois aussi qu'il pourrait s'agir de visiteurs non attentifs, visitant furtivement ou très rapidement les diverses salles des musées sans s'arrêter comme il le conviendrait devant les œuvres présentées. Il est vrai que l'époque à laquelle Pierre Bourdieu et Alain Darbel liaient la fréquentation des musées au capital culturel acquis par les visiteurs semble totalement révolue.

Le lecteur pourra cependant légitimement s'interroger sur le caractère métaphorique du terme « touriste », tel que l'utilise D. Jacobi, désignant sans doute l'ensemble des personnes que rien ne prédisposait à l'art ou à la science dans leur parcours formel d'éducation. *L'homo turisticus* n'est-il pas finalement « une fiction commode », comme le laisse supposer l'auteur dans la dernière page du livre, tout en laissant subsister un doute à ce propos ? Cette catégorie de nouveaux visiteurs visée par D. Jacobi serait-elle composée de flâneurs ou de passants ? Ne serait-elle pas mue plutôt par des objectifs ou par des motivations qui risquent d'échapper aux analystes, même les plus aguerris, tant qu'une étude circonstanciée n'aura pas été menée ? Quant au sous-titre, ne devrait-il pas s'accompagner d'un point d'interrogation ? N'est-il pas trop affirmatif par rapport aux propos de l'auteur, dont l'analyse fine semble davantage démontrer l'existence d'un versant inverse ?

En tous cas, malgré les interrogations que nous avons relevées à son sujet, il s'agit d'un ouvrage très circonstancié et bien documenté, posant des questions judicieuses, à lire et à méditer à la fois par les visiteurs et par les professionnels chargés de mener ou d'exercer des politiques muséales, qu'ils soient gestionnaires, curateurs, chargés de collections, chercheurs, animateurs, médiateurs, infographistes,

responsables des relations avec les publics ou encore agents de promotion.

Axel Gryspeerd

Université catholique de Louvain, Lasco, B-1348
Louvain-la-Neuve, Belgique
Fondation Collectiana
axel.gryspeerd[at]uclouvain.be
axel.gryspeerd[at]collectiana.org

Thierry Poyet, *Flaubert*

Paris, Éd. Ellipses, 2020, 463 pages

Maître de conférences HDR en littérature française, Thierry Poyet enseigne à l'université Clermont Auvergne et consacre une part importante de ses travaux à la littérature de la seconde moitié du XIX^e siècle (*Maupassant. Une littérature de la provocation* en 2011 ; *Maxime du Camp. L'autre romancier* en 2013 ; *Le Pouvoir des mots. La littérature face au Second Empire* en 2002, etc.). Il étudie l'œuvre de Gustave Flaubert (1821-1880) depuis de nombreuses années (*Madame Bovary, le roman des lettres* en 2007 ; *Lectures de la Correspondance Flaubert-Sand. Des vérités de raison et de sentiment* en 2013, *Bouvard et Pécuchet. Le savoir et la sagesse* en 2012, etc.), et propose, aux éditions Ellipses, une biographie raisonnée de l'écrivain.

L'ouvrage d'un peu plus de 400 pages compte deux parties, la biographie à proprement parler de G. Flaubert – « Itinéraire d'un homme en écrivain » (p. 13-273) –, organisée sans surprise selon une progression chronologique, de la naissance à la mort de G. Flaubert, et une seconde section – « L'invention de l'écrivain moderne » (p. 277-436) – qui analyse, selon une approche thématique, la construction de l'artiste et son inscription dans la modernité. Le volume contient également un ensemble de très brèves biographies de l'entourage au sens large de G. Flaubert, aussi bien des proches de la vie privée (Louis Bouilhet, Louise Colet, M. du Camp), que des relations davantage liées à la vie publique de l'écrivain (la princesse Mathilde, Georges Charpentier, Michel Lévy). Ces informations sont sans doute bienvenues pour le lecteur moins au fait de la vie intellectuelle et culturelle française du XIX^e siècle. T. Poyet fournit également des repères bibliographiques, qui permettront au lecteur curieux d'approfondir son étude de l'auteur de *Salammbô* et de *Madame Bovary*.

Le texte de T. Poyet n'apporte pas d'information nouvelle par rapport aux nombreuses études consacrées au romancier, mais mérite toutefois d'être signalé, pour ses diverses qualités. En limitant à environ

250 pages le récit biographique, T. Poyet s'offre la possibilité de toucher un public plus large, en dehors des fervents flaubertiens. Nul doute, par exemple, que la magistrale (et remarquable) biographie d'Émile Zola d'Henri Mitterrand, publiée chez Fayard à la fin des années 1990 et au début des années 2000, et comptant trois volumes de 1 000 pages en moyenne, ne sortira jamais des milieux académiques. L'effort de synthèse de T. Poyet lui permettra, nous l'espérons, d'offrir au lecteur profane une porte d'entrée dans l'univers flaubertien. Son style agréable et son souci constant de didactisme, dont témoignent les mini-biographies évoquées plus haut, servent également une saine vulgarisation, où l'approche « pédagogique » ne sacrifie en rien le souci de précision et le sens de la nuance.

L'autre grande qualité de cette première section, selon nous, réside dans le souci de T. Poyet de très régulièrement revenir à la parole flaubertienne, par le biais d'extraits de la volumineuse correspondance du romancier (environ 7 000 lettres de la main de l'écrivain et de ses correspondants), de ses documents de travail, de ses récits de voyages et de ses œuvres de fiction, publiées ou non. Cette démarche permet de mieux saisir les diverses tonalités de sa personnalité, dont le biographe souligne bien la cohérence au-delà de contradictions d'apparence, pour peu que l'observateur accepte de faire la part des choses entre le G. Flaubert de la vie privée, l'homme de lettres largement présent dans les salons et l'écrivain entièrement dévoué à son œuvre. T. Poyet côtoie l'écrivain et son œuvre depuis suffisamment longtemps pour avoir compris que le véritable problème identitaire de G. Flaubert consiste, justement, en son refus viscéral de tout catalogage intempestif. Le chercheur ne prend cependant pas la parole flaubertienne pour argent comptant et tente, avec un maximum d'objectivité, de faire la part des choses entre l'image que le romancier désire donner de lui-même à ses correspondants et aux témoins de son existence, et sa réalité psychologique profonde. T. Poyet démontre ainsi que l'excentrisme affiché de l'écrivain, extrême dans ses haines (de la médiocrité, de l'esprit petit-bourgeois, de Rouen, etc.), dans son égocentrisme (il refuse d'appartenir à un groupe, à une école, à une coterie), dans son orgueil, témoigne en réalité de son besoin de se différencier. Ses prises de position radicales face à l'art ou à l'esthétique, alors même que ses théories artistiques restent