

**Vendredi 17 novembre 2023, Maison de Victor Hugo**  
**Séance 5 - Expositions hors les murs et projets participatifs : retours d'expériences**  
**Compte-rendu**

Intervenant : Vincent Gille (conservateur du patrimoine, commissaire d'exposition, en charge de projets avec des groupes du champ social à Paris Musées)

**Introduction de la séance**

Cette séance, centrée sur la notion de « participation », s'inscrit dans la continuité de la réflexion engagée sur la notion de public dans les institutions culturelles : la séance sur la notion de droit d'accès au patrimoine nous a permis de mesurer le flou quant à l'encadrement et aux modalités de mise en œuvre juridiques, dans les musées, de l'idée de « favoriser l'accès du plus grand nombre » aux biens culturels, au fondement des politiques culturelles depuis Malraux (et avant lui, avec la Révolution française) ; dans la séance sur l'étude des publics qui l'a suivie, nous sommes revenus d'une autre façon sur les enjeux de la mise en œuvre des principes de la démocratisation culturelle et leurs limites, en abordant aussi l'évaluation des bénéfices que retirent, potentiellement, les visiteurs de leur venue au musée. En évoquant des projets « hors les murs » et participatifs, cette séance nous permettra d'envisager le public d'une autre façon, attentive à la place qu'on veut ou peut lui donner, et aux modes de relation ou d'usage des objets culturels qu'on veut favoriser. Il s'agira aussi d'examiner les enjeux relatifs à la notion de « participation », très en vogue dans le monde muséal (et ailleurs) depuis quelques temps. Or cette notion, très séduisante, mérite un examen critique, car tous les projets dits participatifs ne sont pas aussi émancipateurs les uns que les autres, au sens où ils ne dotent pas forcément les publics de capacités d'agir, de transformer une situation.<sup>1</sup> Le recours à ces démarches doit donc s'accompagner d'une réflexion sur les méthodologies des projets participatifs, les difficultés qu'ils peuvent entraîner, les attentes qu'ils suscitent et les effets qu'ils produisent (ou non).

**Présentation de l'intervenant**

Vincent Gille est conservateur du patrimoine. Responsable des expositions à la maison Victor Hugo pendant 17 ans, il a été invité par Jean-Paul Cluzel, directeur de la RMN à l'époque, à coordonner une première exposition dont le commissariat a été organisé par des non professionnels – plus précisément, par des publics dits « fragiles » dans ces différents cas. Cette première expérience a été suivie de deux autres menées avec Paris Musées. Ces trois expositions ont eu lieu en milieu carcéral, au sein du centre de détention sud francilien de Réau. Une autre enfin a suivi à la Maison de Victor Hugo, montée avec des patients et des médecins d'un service psychiatrique. En guise d'introduction, Vincent Gille propose une définition de l'exposition participative : « Une exposition sera dite participative lorsque l'essentiel des fonctions du commissariat d'exposition est confié à des personnes qui ne sont pas des professionnels du secteur culturel ».

Dans sa présentation, il revient sur ces différents projets, en se concentrant la méthodologie mise en œuvre pour les mener, et en cherchant notamment à répondre aux questions suivantes :

- Comment monter une exposition avec des non professionnels ?
- Quelles sont les étapes ?
- Que partage-t-on avec les non-professionnels ?
- La nature des expositions change elle parce qu'elle a été montée par des non professionnels ?

---

<sup>1</sup> Sur ces sujets, voir le compte-rendu de la séance avec Joëlle Zask dans le programme 2022-2023 du DU.

- Le public perçoit-il l'exposition différemment ?

### **Le contexte**

Vincent Gille revient d'abord sur la genèse de ces projets. L'impulsion a été donnée par le directeur du centre pénitentiaire, qui décide de transformer une salle de 200-300 m<sup>2</sup>, sans affectation, en lieu d'exposition, avec pour ambition d'y présenter, pour la première fois en détention, des œuvres originales. Les détenus qui participent purgent des peines allant de 2 ans à plus de trente ans, cette longévité étant essentielle pour la réussite du projet et l'engagement des participants. La durée de l'engagement mutuel est un facteur majeur de la réussite du projet.

La médiation conçue autour de l'exposition s'adresse aux visiteurs potentiels de l'exposition, à savoir les autres détenus, au personnel, aux invités de la direction ou du SPIP (service pénitentiaire d'insertion et de probation).

Le premier projet (« Voyages ») a eu lieu en 2013. Il a rassemblé un groupe d'une dizaine de détenus qui en ont été les commissaires.

Le deuxième projet (« Les Misérables ») en 2016 a été monté en partenariat avec la Maison de Victor Hugo et Paris Musées. Il a réuni un groupe de détenus mixte pendant 14 mois.

Le troisième projet (« La femme, un regard différent »), produit aussi par Paris Musées, monté avec un groupe mixte, a eu lieu en 2020.

Le quatrième projet (« Regards ») a associé des patients et des soignants du centre hospitalier parisien Saint Anne. Il a eu lieu à la Maison de Victor Hugo en 2022.

La mixité des groupes a parfois complexifié les choses, mais a rendu les interactions plus vivantes. Les œuvres empruntées venaient essentiellement de collections publiques et de quelques collections privées. Le temps de préparation des expositions était en général de 12-14 mois, pour une ouverture au public de 3 mois.

### **Qui sont les commissaires ?**

Dans les trois premiers projets, les commissaires sont tous des détenus (hommes et femmes) aux profils très différents. Certains sont cultivés, voire érudits et ont des connaissances en histoire de l'art, d'autres pas.

Ils et elles ont été choisis sur la base du volontariat et selon des critères inconnus de Vincent Gille par le SPIP, qui suit les détenus tout au long de leur détention et a pour mission d'aider à leur réinsertion. Les objectifs du SPIP et ceux des musées ne coïncident pas nécessairement, ce qui n'empêche pas la réussite du projet. Par contre, la compréhension et l'acceptation de ces différences comptent. L'objectif du SPIP est de réinsérer les individus, de leur apprendre le respect de la parole de l'autre, de pouvoir côtoyer des personnes venues de l'extérieur, etc. – la participation au projet étant un moyen de servir ces objectifs. Pour Vincent Gille, l'objectif était, d'abord, de parvenir à construire, dans ces conditions, une bonne exposition – ce qui n'exclut pas un souci de contribuer à l'amélioration du quotidien des participants, mais l'ordre des priorités est forcément différent. Cela a supposé, de son côté, de bien comprendre la logique interne à l'établissement pénitentiaire – même si cette dernière lui a parfois compliqué la tâche. Selon lui, il était préférable d'accepter les règles par principe au départ, et de voir comment les faire évoluer ensuite selon les besoins du projet, une fois un climat de confiance mutuelle établi (par exemple, pour faire entrer certains outils nécessaires à l'accrochage mais interdits en prison...).

### **La réalisation de l'exposition**

Chaque étape de l'organisation classique d'une exposition normale a été respectée : la détermination du sujet, le choix des œuvres, la rédaction des textes et la signalétique, le montage et l'accrochage, puis la médiation auprès du public. Le fait que les expositions soient montées par un collectif non professionnel ne change pas le processus.

La première réunion avec les détenus a lieu un an environ avant l'ouverture de l'exposition. Vincent Gille souligne combien il est important de fixer la date d'ouverture prévue et de donner dès le début un rétroplanning (ex : 2 séances pour choisir le thème, 8 séances pour choisir les œuvres...). Lors de cette réunion, il détaille la succession des étapes – partage d'informations nécessaire dans le contexte, car la pratique de l'exposition est inconnue de la plupart, sinon de tous les participants. Cette réunion a parfois été difficile et décourageante pour le groupe, qui ne se sent pas capable de mener à bien le projet, qui reste à ce stade très abstrait. Néanmoins, dans tous les cas, les commissaires se sont finalement engagés et ont fait confiance au projet – une partie du groupe en tout cas : par exemple, dans le cas du projet « Voyage », 14 personnes se lancent, 10 restent jusqu'à la fin.

Les thématiques retenues par les commissaires portent souvent sur des sujets sociaux, ce qui rend le choix des œuvres compliqué : par exemple, « la femme » n'était pas un sujet évident et Vincent Gille ne l'aurait pas proposé de son propre chef. Mais il s'adapte : c'est son rôle d'accompagner les commissaires, de se mettre au service d'un projet qui n'est pas le sien propre.

Une fois le sujet choisi, viennent la sélection des œuvres et la détermination du parcours. Le projet reste longtemps abstrait pour les commissaires qui ont du mal à se figurer les œuvres dans l'espace. Ils avancent à l'aveugle jusqu'au moment où ils vont pouvoir visiter la salle avec des reproductions des œuvres en place.

### **Comment se fait le choix des œuvres ?**

Les détenus n'ont pas accès à Internet, une présélection de 150-200 œuvres leur est donc présentée par Vincent Gille. Certains musées refusent catégoriquement le prêt d'œuvres, la présélection permet d'exclure d'emblée ces institutions. Il est important d'expliquer aux détenus que les refus sont fréquents, pour des raisons très diverses, pour tous les projets d'exposition, et que cela ne doit pas être pris comme une sanction, même si parfois la déception a été grande. Pour lui, il était particulièrement important que le groupe intègre cette notion de contrainte.

Le fait que les détenus n'aient pas un accès direct aux bases de données/portails des collections n'a pas forcément été une mauvaise chose, car il y a sur ces sites énormément d'œuvres de natures différentes, et le choix des non-professionnels se porte souvent vers des œuvres très figuratives et illustratives. L'accompagnement d'un professionnel s'avère indispensable car il est le garant de la qualité de l'exposition, de son intérêt pour le public. L'exposition doit fonctionner tout en étant le fruit des choix des commissaires. Tout l'enjeu est alors de conduire les discussions sur le choix des œuvres de façon à ce que tout le monde s'y retrouve.

Vincent Gille mentionne le cas de paysages africains (Alphone Osbert) ou d'un tableau montrant des femmes nigérianes enlevées par Boko Haram (Alexandrine Deshayes) qu'il avait présélectionnés et qui n'ont pas du tout été appréciés par les commissaires. Lors d'un refus collectif, les œuvres ne sont pas retenues, mais comment faire dans le cas d'un refus catégorique par un membre du collectif ? C'est à force de discussions et de débats collectifs que l'acceptation se fait. Une fois qu'un choix est validé, même en l'absence de certains des participants à une séance (ce qui arrive souvent), il n'est plus remis en question : c'est une des règles du travail collectif.

Une fois la liste des œuvres constituée, vient l'étape des demandes de prêt, qui peut être très longue et complexe – d'autant que ces projets ne répondent pas aux exigences en matière de prêts (assurances, climat de la salle d'exposition...). Si les refus ont été nombreux en première réponse, il suffit qu'une personne de l'institution prêteuse s'engage et soutienne le projet pour que cela débloque la situation, ce qui est arrivé plusieurs fois.

Pendant cette attente, les réunions avec les détenus se poursuivent et se transforment en discussions autour des œuvres et l'histoire de l'art. Comme dans tous les collectifs, les participants ont des profils et des modalités de participation diverses – certains s'imposent plus que d'autres (un participant a même réussi à faire accrocher une de ses propres créations dans l'exposition !). Mais c'est aussi son rôle de modérer ces échanges : il n'y avait pas de protocole instauré pour la prise de parole, par exemple.

L'enjeu de ces discussions, selon Vincent Gille, est de réduire autant que possible la distance entre les œuvres et les détenus – et avec l'idée qu'ils se font de ces œuvres, aussi.

### **Scénographie et budget**

Comme pour toute exposition, la prise en compte des contraintes est indispensable. On doit jouer avec la place des œuvres, on travaille avec un scénographe même si les choix (couleur de la peinture murale, etc...) restent ceux des commissaires.

Les budgets ont été expliqués de manière très transparente, d'autant que la question économique reste sensible – y compris dans les relations avec les membres du SPIP, car les montants nécessaires à la réalisation d'une exposition sont importants et souvent supérieurs à leurs propres budgets.

Vincent Gille a insisté pour que chaque intervenant à la production de l'exposition vienne se présenter au groupe et expliquer son rôle dans le projet (producteurs, graphistes, etc), notamment pour que les montants dépensés soient compris.

Budget :

- 1ère expo : 150 000 euros pour installer/aménager la salle, financé par la Fondation Carasso
- 2e exposition « Les misérables » : 70 000 euros
- Exposition « Regards » à la Maison de Victor Hugo : 40 000 euros

Pour réduire les frais, les œuvres ont été empruntées uniquement dans des musées parisiens. Dans le cas de l'exposition « Regards », la scénographe sollicitée travaillait à Paris Musées, ce sont les ateliers techniques des musées de Paris qui ont été mobilisés, etc.

### **Montage**

De nombreuses règles parfois difficiles accompagnent le processus. Par exemple, chaque personne qui entre dans un centre pénitentiaire doit avoir un casier judiciaire vierge : l'entreprise de convoyement des œuvres ne doit donc pas changer le chauffeur la veille de l'intervention, sans quoi il ne pourra pas entrer, car sa pièce d'identité n'aura pas eu le temps d'être visée par l'administration.

Néanmoins, au moment du montage et de l'inauguration de l'exposition, à force de négociations, certaines règles ont pu être assouplies pour permettre la réussite du projet. Ainsi, au moment du montage, des menuisiers ont pu entrer avec des outils qui sont interdits en prison.

Les détenus apprécient de voir arriver des gens de l'extérieur pour travailler avec eux. Malgré les contraintes, les commissaires ont pu assister à l'ensemble des opérations de montage de l'exposition.

### Écriture des textes et médiation

Des binômes ont été organisés pour équilibrer les compétences des commissaires. Des fiches ont été préparées pour les aider à écrire leurs textes. De manière intéressante, tous ont voulu reprendre/employer une forme de discours propre à l'histoire de l'art – à l'idée qu'ils s'en faisaient, du moins : ils voulaient que l'exposition ressemble à une véritable exposition dans un musée. De la même manière, pour la médiation, les commissaires récitaient dans un premier temps les textes appris par cœur. Ce n'est que progressivement qu'ils et elles se sont effectivement approprié les œuvres et ont adapté leur discours en reprenant un vocabulaire qui leur était plus familier. Ce sont les détenus qui ont présenté les œuvres lors des vernissages et ils ont choisi les œuvres qui les touchent particulièrement.

De ce point de vue, Vincent Gille invite à relire *L'Amour de l'art* de Bourdieu et Darbel – car les sentiments de légitimité, l'*habitus*, les enjeux symboliques de l'art et de la capacité à en parler, sont des concepts qui sont toujours opérants pour décrire ce qui se joue, selon lui, dans ces contextes.

Pour Vincent Gille, ces projets soulèvent trois questions :

- . est-ce que ce sont vraiment les commissaires qui font l'exposition ?
- . qu'est-ce qu'on partage vraiment ?
- . quel gain de ces expositions, et pour qui ?

Un commissaire ne maîtrise jamais tout dans l'exposition qu'il organise (montant du budget, refus de prêts, calendrier, entre autres) – il faut donc relativiser son pouvoir décisionnaire dans tous les cas. Dans le cas présent, les participants n'ont jamais monté une exposition et ne connaissent rien à la manière de procéder. L'accompagnement par un professionnel est donc indispensable, notamment pour maintenir le cap et la confiance tout en laissant une marge de manœuvre aux commissaires sans leur imposer des choix pour des raisons de facilité. Il est important en particulier d'œuvrer à rendre le projet concret, autant que possible : à travers la périodicité régulière des réunions (toutes les semaines ou tous les 15 jours), à travers des outils de visualisation...

Le rôle et la place du sachant évoluent en fonction des étapes du processus. C'est son savoir, théorique et pratique, que le professionnel partage avec le groupe des commissaires pour leur permettre de réaliser pleinement le projet – quelles que soient leurs attentes quant à la réalisation finale : cf. le fait que les expositions montées en prison faisaient très « musée » : c'était à la fois une volonté des commissaires, mais aussi un effet recherché pour le public du centre pénitentiaire – il y a eu une sacralisation volontaire de l'espace d'exposition pour marquer une rupture franche avec les autres espaces du centre pénitentiaire tout en abolissant la distance symbolique entre les détenus et le monde de la culture (les œuvres venaient à eux, mais comme elles sont au musée).

Du côté des professionnels, ces projets supposent que le personnel scientifique des musées se défasse de l'idée qu'ils sont les seuls légitimes à pouvoir parler des œuvres. Cette posture de sachant est une posture confortable, à laquelle il faut renoncer le temps du processus. De ce point de vue, il n'est pas anecdotique de rappeler que les expositions participatives sont plus fréquentes dans les musées dits de société (ethnographie, histoire, archives, écomusées...) <sup>2</sup> que dans les musées d'art, parce que les collections y sont davantage liées à des communautés. La réalisation de ces projets est très gratifiante symboliquement pour le professionnel. Mais en retour, il faut bien

---

<sup>2</sup> Cf. la notion d'*empowerment* (encapacitation) proposée par deux commissaires d'expositions du MUCEM, Julia Ferloni & Emilie Sitzia : <https://journals.openedition.org/culturemusees/7888>

mesurer l'engagement que ces projets représentent – en temps, en énergie... : il est nécessaire qu'ils soient soutenus par l'institution.

Pour les commissaires, le gain est, dans les termes de Vincent Gille, un « retour de dignité ».

En ce qui concerne le public de ces expositions, il faut souligner qu'elles touchent peu de monde, en effectif de visiteurs... Sans compter que toutes les personnes en détention ne vont pas les voir : dans certains cas, des bâtiments entiers n'ont pu se rendre à l'exposition sans que la direction du centre ne puisse réellement intervenir. Les surveillants ont été invités à participer aux groupes mais ils ont toujours refusé afin de ne pas être placés dans une posture d'égalité face aux détenus. D'après Vincent Gille, les codétenus sont fiers du travail réalisé, même si certains traitent les commissaires de « vendus » en raison de leur participation à un projet de l'administration. Voir l'exposition a pu donner envie à certains de participer à la suivante.

Quant au reste du public (composé des membres du personnel des institutions prêteuses, notamment, de journalistes), il a manifestement apprécié – en témoignent les mots laissés dans le livre d'or, très élogieux. Les critiques ont été bonnes, dans l'ensemble, avec un registre souvent très émotionnel, soulignant le plaisir de voir une exposition différente de d'habitude...

### **Le cas de l'exposition « Regards » (Maison de Victor Hugo).**

Dans le cas de cette exposition, il y a eu une plus grande liberté, notamment parce qu'elle a lieu dans un musée, parce que les commissaires pouvaient sortir de l'hôpital, avoir accès à Internet, etc. Autre exemple de cette prise de liberté : Vincent Gille évoque l'exemple d'une œuvre de Bourdelle représentant Méduse, prévue pour la dernière salle consacrée aux mythes. Pour respecter le souhait d'un-e commissaire, l'oeuvre a été accrochée à l'envers car elle devenait ainsi moins effrayante. Le musée Bourdelle d'où provenait l'œuvre ne s'y est pas opposé.

Pour ce projet un personnage de commissaire fictif a été inventé, « Lucienne Forest ». Il a incarné le collectif et lui a servi de bouclier. Cette fiction a permis d'augmenter la cohésion du groupe, qui était très hétéroclite.

Un panneau placé à la fin de l'exposition expliquait la démarche sans pour autant expliciter le processus, et la lecture des quatre livres d'or de l'exposition permet de comprendre que la plupart des visiteurs n'a pas vu le collectif derrière la commissaire fictive. Pour certains d'entre eux/elles, le fait que l'exposition soit pensée par une non spécialiste la rendait plus sensible et permettait une meilleure appropriation par le public amateur. La presse a été informée, mais elle a joué le jeu et a été globalement très enthousiaste sur l'exposition.

Vincent Gille souligne que le but n'était pas de tromper le public, mais de protéger le collectif. En outre, des visites ont été organisées et les membres du collectif portaient tous un badge « Lucienne Forest », de sorte que toute personne s'en étonnant pouvait comprendre qu'il y avait en effet un groupe derrière ce nom.

### **Remarques conclusives et pistes de réflexion**

Il ressort des échanges que, d'une certaine façon, le processus serait presque plus intéressant que le résultat – et il apparaît aussi évident que les expositions sont perçues et évaluées à l'aune de la connaissance des processus de leur production : c'est peut-être là une limite de ces démarches, mais c'est aussi un sujet de réflexion intéressant (que change le fait de savoir comment les expositions, les œuvres, ont été produites à l'expérience qu'on en fait ?).

Autre point à retenir : ces projets ne sont faisables qu'avec un fort soutien de l'institution prêteuse ou organisatrice, qui met *a minima* à disposition un membre de son personnel – on retrouve à ce

propos des remarques faites dans d'autres séances sur l'importance des personnes dans la mise en œuvre des projets culturels et l'investissement personnel que cela représente... C'est aussi un enjeu quand il s'agit de transmettre, de passer le relais – comme c'est le cas de Vincent Gille actuellement qui, parti récemment à la retraite, aimerait que quelqu'un à Paris Musées prenne sa suite pour poursuivre et développer ces expériences.

D'où l'importance d'établir et partager une méthodologie pour ces projets, qui sera nécessairement adaptée par la personne qui les prendra en charge, mais qui pourra s'appuyer sur ces premières expériences. Ces enjeux sont d'importance, car les institutions sont appelées à développer ce type d'actions : il y a une volonté politique, encore faut-il la mettre en œuvre.

### **Bibliographie sélective**

Vincent Gille et Julien Maréchal, « Réalisation de deux expositions partagées au sein d'un établissement pénitentiaire », *Champ pénal*, [En ligne], 24 | 2021, mis en ligne le 22 décembre 2021, consulté le 18 novembre 2023, <http://journals.openedition.org/champpenal/13135>

ICOM, *L'important, c'est de participer*, actes de la soirée débat du 28 mars 2023, en ligne,

[https://www.icom-musees.fr/sites/default/files/2023-05/brochure\\_%20L%E2%80%99important%2C%20c%E2%80%99est%20de%20participer%20A5\\_numerique.pdf](https://www.icom-musees.fr/sites/default/files/2023-05/brochure_%20L%E2%80%99important%2C%20c%E2%80%99est%20de%20participer%20A5_numerique.pdf) <https://www.icom-musees.fr/ressources/limportant-cest-de-participer>

Julia Ferloni & Emilie Sitzia, « Quand le musée de société donne du pouvoir : enjeux de la construction participative d'expositions au Mucem », 2022, *Culture et Musées*, n° 39,

<https://journals.openedition.org/culturemusees/7888>

Airaud Stéphanie (dir.), 2016, *Participa(c)tion*, Éditions du Mac/Val (textes de Joëlle Zask, Jean-Pierre Cometti, Paul Ardenne, Claire Bishop...).

Négrier Emmanuel, Bonet Lluís. La participation culturelle est-elle une innovation sociale ? *Nectart*, 2019, 8 (1), pp.96-106.

Ancel, Pascale, et Alain Pessin. 2004. *Les non-publics: les arts en réceptions*. Vol. 2. Editions L'Harmattan.