

le musée outil de culture pour l'enfant ?

par Pierre Gaudibert
Conservateur des musées de la Ville de Paris

L'expérience déterminante a été pour moi celle qui s'est déroulée de 1967 à 1972, dans le cadre du Musée d'art moderne de la Ville de Paris, et qui s'est intitulée A.R.C. (Animation - Recherche - Confrontation). Pendant cinq ans nous avons essayé de faire de « l'animation culturelle » à partir de l'art contemporain.

Parallèlement, j'ai fait des expériences de pédagogie dans des mouvements d'éducation populaire, avec des peintres ; en particulier avec le peintre Cueco, j'ai organisé toute une série de stages, de week-ends, de formules expérimentales pour une « sensibilisation et initiation à l'art contemporain ». Nous nous sommes posé plusieurs problèmes : celui de la diversité des publics, celui en particulier des publics enfantins, du rapport de l'enfant avec l'expression et la création contemporaine.

Premier axe de réflexion : la question s'est posée depuis une trentaine d'années, et d'abord dans les musées américains, de savoir s'il fallait créer des musées spécifiques pour les enfants, ou des sections pour les enfants dans les musées d'adultes, ou enfin s'il fallait ne faire aucune différence entre les établissements ou sections pour enfants et ceux destinés au public adolescent et adulte. Le débat n'est pas clos ; les trois positions ont été défendues, avec des arguments également fondés. J'ai vécu durant les années de l'A.R.C. l'expérience d'une section de musée d'art contemporain consacrée aux enfants et animée par Catherine Huber. Ce qui ne veut pas dire que je sois abso-

lument pour cette solution. J'ai vu, en particulier, fonctionner avec succès à Stockholm le musée d'art moderne où toutes les expositions, y compris les plus violentes sur des thèmes sociaux et sexuels actuels, sont vues par les enfants des écoles de tous âges.

L'expression enfantine et l'art contemporain

Dans notre contexte, à Paris, nous avons voulu faire un musée pour enfants lié à l'art contemporain. Notre réflexion critique partait d'une certaine déception de ce qu'avait apporté en France l'expression enfantine au niveau des écoles maternelles, des ateliers d'enfants, à savoir le dessin, le collage, toutes les formes d'expression spontanée, qu'elles soient individuelles ou collectives. En effet, dans la situation de l'après-guerre, ce dessin libre de l'enfant, après avoir été mis en lumière par les pionniers des méthodes actives, commençait à être accepté par les organismes officiels, voire les organismes internationaux de type Unesco. Or, notre déception était double. D'une part, un certain conformisme de ces dessins, y compris sur le plan international, qui faisait que peu à peu s'était substituée à l'expression enfantine une sorte de manipulation selon l'image que les adultes voulaient se faire des enfants (en particulier tout ce qui apparaissait nettement comme une censure des problèmes de la sexualité au profit de thèmes du type fleur, maison, etc., beaucoup plus rassurants).

Second aspect, l'absence de traces de cette expression enfantine lorsque ces enfants devenaient adolescents, adultes. En effet, depuis les expériences de base, le temps s'était écoulé et très souvent, dans le constat que nous avons fait avec des psychologues et des sociologues, nous nous sommes aperçus qu'après avoir vécu cette expression libre comme une féerie collective, vive, forte, sympathique, les enfants devenus adolescents ou adultes régressaient, lorsqu'on leur demandait de peindre, à des formes conventionnelles, y compris celle du bonhomme type ; ils n'avaient donc pas acquis de structures de créativité artistiques qui puissent se prolonger à travers une nouvelle structuration de la personnalité.

Ce qui nous paraissait encore plus grave, à l'époque (je changerais maintenant d'optique sans doute), c'était que ces mêmes enfants, devenus adolescents, n'étaient pas plus sensibles à l'art contemporain mais avaient à cet égard, comme la moyenne française — à 80 %, quelle que soit la classe sociale —, une attitude de refus. Ce phénomène semblait d'autant plus étonnant que dans l'élargissement et les ruptures qu'a produits l'art contemporain, des rapprochements multiples s'imposaient avec l'art des enfants, comme avec l'art primitif, l'art brut, l'art psychopathologique, etc.

Nous avions imaginé, d'une manière un peu simpliste, qu'ayant vécu dans cet univers d'expression libre, les enfants auraient pu être plus réceptifs aux recherches de l'art contemporain. Or, il n'en était pratiquement rien.

C'est alors que je me suis tourné vers l'Ecole alsacienne qui avait pensé ce problème et où la pédagogie était assumée par des artistes qui avaient parallèlement une activité créatrice. Lapoujade, maintenant cinéaste, était peintre à l'époque. Carrade et Chaminade étaient et sont toujours peintres. Ils pensaient eux aussi que l'expression enfantine était sans trace et sans effet, si elle était laissée à la pure spontanéité. Ils ont donc établi une pédagogie artistique fondée sur deux principes : d'une part, on ne laisse pas l'enfant totalement libre mais on lui donne des règles

du jeu à partir desquelles, comme dans les jeux habituels, l'invention et la créativité peuvent se faufiler. Deuxièmement, on peut s'inspirer, pour ces règles du jeu, des schémas de l'art contemporain ; c'est-à-dire qu'on met au point un certain nombre d'exercices d'expression, de sensibilisation, qui sont des décompositions et des recompositions sensorielles de schémas qui règlent les recherches de l'art contemporain.

Par exemple, Carrade et Chaminade travaillaient à partir de Klee et faisaient jaillir non tant des expressions spontanées — en existe-t-il vraiment ? — mais des expressions réglées par un décodage de l'univers de Klee. En même temps, ils faisaient baigner les enfants dans l'art contemporain (l'Ecole alsacienne est une école privilégiée ; ils avaient donc les enfants du début des études jusqu'aux classes terminales), ceci au niveau de la classe, et plus tard par des visites d'expositions. Là aussi on a pu constater qu'en fin d'études il n'y avait peut-être pas plus de créateurs dans la moyenne des classes, mais au moins des spectateurs attentifs et passionnés de l'art contemporain.

Cette expérience de pédagogie artistique, la plus poussée, à mon avis, qu'on ait connue en France, a fait l'objet d'une exposition, « Du jeu au signe » (Musée d'art moderne, A.R.C. 26 novembre 1968-5 janvier 1969), qui a ensuite circulé un peu partout. Le catalogue de cette exposition, réalisé en collaboration entre l'A.R.C. et l'Ecole alsacienne, présentait un certain nombre d'exercices commentés, dont on montrait quelques résultats sélectionnés.

Partir de l'art contemporain

Que tirer de cette première indication ? D'abord une interrogation très forte sur ce thème : dessin libre d'enfant, expression libre enfantine et le refus, par exemple, des positions d'Arno Stern, c'est-à-dire l'expression hors références culturelles. Nous avons pensé au contraire : expression avec références culturelles contemporaines, de façon à

arracher l'enfant à ce qui est malheureusement le lot des adultes, c'est-à-dire aux résistances culturelles venues du modèle scolaire et qui empêchent la perception de l'art contemporain.

En effet, aussi bien à l'A.R.C. que dans les mouvements d'éducation populaire, lorsque nous organisons pour des publics adultes très divers des stages, des week-ends ou des voyages de formation à l'art contemporain, nous rencontrons au départ énormément de résistances. Elles sont de tous ordres, psychologiques, affectives, analytiques, mais aussi, très souvent mêlées aux autres, culturelles. C'est-à-dire que les gens ont vécu, soit dans leur famille, soit au niveau de l'école, avec des modèles de référence issus de la Renaissance. On a simplement substitué à Raphaël, Piero della Francesca ; on est allé progressivement jusqu'aux Impressionnistes, puis après la guerre, grande audace, jusqu'à Picasso, Matisse, Chagall... Or cet art-là, qu'il ne s'agit ni de renier ni de rejeter, est maintenant du passé. Qu'on l'appelle « art moderne » signifie bien, par rapport au terme « art contemporain », qu'il est en passe de devenir un art historique. D'ailleurs Picasso est exposé au Louvre et c'est un symbole.

Donc parler d'art contemporain, cela signifie mettre les adultes comme les

enfants au contact de l'actualité artistique. C'était autrefois très difficile vu le manque d'informations, de revues, de diapositives, et surtout de critères pour s'y reconnaître ; il y a quelques progrès maintenant. Notre effort a été de lutter contre les résistances culturelles. Que sont ces résistances culturelles ? Lorsque vous faites un travail de progression pédagogique en histoire de l'art, avec un adolescent ou avec un adulte, si vous prenez l'ordre historique, la personne en général s'arrête au dernier palier où on la conduit. Par exemple, depuis la guerre, beaucoup de militants de l'art contemporain ont essayé de faire reconnaître l'art abstrait : l'association dirigée par Gaston Diehl, et aussi les cahiers de l'Art Sacré dans les milieux religieux. Il y a donc eu entre 1950 et 1960 un gros effort pour faire accepter le problème de l'abstraction. Mais, lorsque sont arrivés, avec quelque retard en France, vers 1965, le pop'art américain, la nouvelle figuration puis l'hyperréalisme, les mêmes gens qui avaient été amenés à comprendre l'abstrait ont refusé ces formes artistiques, au nom précisément de l'abstraction. C'est-à-dire qu'ils se sont servis du palier auquel on les avait conduits pour refuser le palier suivant, l'étape qui remettait en question l'abstraction.



« Une chevauchée de Don Quichotte... » Taches d'encre, exposition « Du jeu au signe ». Les Cahiers de l'École alsacienne, n° 20-21, 1969.

Or, ce n'est un mystère pour personne, même si on le regrette : l'art contemporain fonctionne par ces sortes de révolutions internes qui font que périodiquement et avec un rythme de plus en plus accéléré — et d'ailleurs inquiétant — il y a remise en question d'une direction, d'un style, d'une expression par une autre. Cette succession des avant-gardes est la manière dont vit actuellement — bien ou mal — l'art contemporain.

Par conséquent, s'il faut mettre les enfants ou les adultes en contact avec l'art, il faut le faire au niveau de l'imprégnation, grâce aux formules de bacs à images ou de panneaux d'images, de reproductions, de visites commentées... Mais tout cela doit être fait à partir de l'actualité artistique, des recherches de pointe de l'art. Pourquoi ? Parce que nous avons constaté que si quelqu'un accède directement à l'art contemporain, y est à l'aise, y trouve son plaisir, y opère ses choix, il peut entreprendre ensuite d'aborder l'histoire de l'art, de la réactiver avec des yeux neufs. De ceux qui partent ainsi de l'art contemporain, 20 % à peine prennent une position « nihiliste », de rejet de l'art ancien, disant : « Tout ça c'est des vieilleries, ça ne nous intéresse pas, ça ne nous émeut pas. » Au contraire, le rapport s'inverse avec ceux qui ont suivi la progression historique : 80 %, nous l'avons dit, c'est la statistique en France des gens qui refusent l'art contemporain, quels que soient la classe et le milieu social.

Ce que nous avons tenté et ce que continue de faire Catherine Huber dans le musée pour les enfants, au Musée d'art moderne de la Ville de Paris, ça a été de mettre les enfants au contact de la création contemporaine. Tantôt on s'est servi pour cela des expositions existantes pour les enfants, celles de l'A.R.C., tantôt on a demandé aux artistes de faire des propositions plastiques, des créations, des environnements, de présenter des œuvres qu'ils croyaient plus ou moins susceptibles de convenir à des enfants. Nous hésitions entre la formule suédoise — tout livrer aux enfants — et une formule d'adaptation de l'art contemporain à l'univers enfantin. Nous avons constaté qu'il est

relativement facile, si l'on parle de l'art contemporain, de trouver des jonctions avec l'imaginaire, la sensorialité, le degré de conscience des enfants. Pourquoi ? Parce qu'il existe déjà beaucoup de terrains de convergence dans les recherches. Le thème du jeu, en particulier, est maintenant très fort chez les artistes actuels.

Autre direction de rencontre, celle de l'art cinétique, représentée par des gens comme Soto, Agam, une recherche artistique qui utilise le mouvement et la lumière. Au Musée d'art moderne, en 1967, l'exposition « Lumière et Mouvement » avait été un très grand succès auprès des enfants. Ce n'est pas un art de contemplation ; il se fonde sur la sensation immédiate, l'accrochage visuel et sensoriel, auditif aussi, comme dans la rue. Il touche donc tous les publics sans culture artistique et aussi les enfants. Lors de l'exposition Soto on avait fait un grand pénétrable sur le parvis du musée : des fils de nylon suspendus à une grille en une sorte de réseau extrêmement serré, dans lequel on pouvait s'ébattre, voire danser, ce qui était évidemment perçu et compris par les enfants.

Autrefois dans tous les musées il était « interdit d'approcher, interdit de toucher ». Maintenant, toute une partie de l'art contemporain suit la démarche inverse : il faut toucher, il faut approcher, il faut mettre les mains. Dans un lieu comme le Musée d'art moderne, cela signifie qu'il faut sensibiliser les gardiens, dont la formation de base est toute différente et à qui il est très difficile de faire comprendre que ce qui était intouchable doit être manipulé.

De la communication à l'exposition

De manière plus générale, qu'il s'agisse des enfants ou des adultes, on arrive à ce que nous avons appelé, dans des commissions de réflexion en 1968, à l'École des Beaux-Arts, le problème des expressions et des langages.

Mon expérience précédente, avant 1968, tendait à faciliter la communication artistique, par une sorte de pédagogie active

de l'art contemporain ; à découvrir les méthodes, les moyens pour lever les résistances, le refus ou le rejet de l'art contemporain. L'animation culturelle s'inscrivait à l'époque dans les objectifs de démocratisation culturelle — faire partager le plaisir esthétique par le plus grand nombre — qui étaient une des pièces maîtresses de la doctrine des Maisons de la culture et de l'action de Malraux. J'étais alors en désaccord sur ce thème de la démocratisation culturelle dans la mesure où je pensais (et je le pense toujours) qu'avec les structures sociales actuelles, on ne saurait faire partager cela par tout le monde, que les masses populaires en particulier, ouvrières et paysannes, sont pour mille raisons, dans cette société, exclues de la dimension « culturelle » et qu'on n'amènera pas massivement les paysans français au Musée d'art moderne.

J'estimais qu'il y avait à mener un travail de pédagogie de l'art qui, sociologiquement parlant, portait surtout sur les classes moyennes, en particulier sur la fraction qu'on appelle les « nouvelles classes moyennes » pour les opposer aux classes moyennes traditionnelles. Cette fraction, qui croît en ce moment, à la fois en nombre et en dynamisme, est effectivement le public potentiel et le public réel des musées d'art moderne. C'est la population qui comprend les enseignants et les enseignés, à 70 %, puis ensuite des gens des professions libérales et du secteur tertiaire. Tel est le public des musées, des concerts, des théâtres, des maisons de la culture, et, quoi qu'on fasse, on ne dépasse pas, au niveau des masses populaires, le chiffre de 5 à 7 % dans le meilleur des cas.

Donc, sur cette base de réflexion, nous avons fait cet effort de présentation de tous les courants de l'actualité contemporaine, de toutes les propositions d'art plastique en pensant qu'il s'agissait, au niveau de l'animation culturelle, de les faire percevoir par ces éléments dynamiques des classes moyennes ; il s'agissait aussi d'intervenir sur leur imaginaire et sur leur sensibilité, qu'ils soient adultes, adolescents ou enfants. Mai 1968 a révélé qu'à côté de ce problème de la création



L'exposition-atelier « L'Algérie des enfants » fait découvrir aux jeunes la réalité quotidienne d'un village du M'Zab.

contemporaine existait, plus refoulé mais non moins puissant, un immense besoin d'expression ; besoin qui s'est manifesté et reste présent depuis 1968, même s'il prend des formes et des noms différents, même si maintenant on parle surtout de créativité.

Nous avons ressenti alors une rupture. En effet, à la différence de ce que font les musées américains, de ce qui se fait aussi dans les musées européens où les sections enfantines sont liées à des ateliers d'expression, nous étions surtout occupés de ce qui nous paraissait la carence des tentatives existantes, c'est-à-dire la jonction avec l'art contemporain. En 1968, nous avons donc découvert cet immense besoin de ce que nous avons appelé « l'expression généralisée ». Alors le problème s'est posé pour nous, en tant que gens de musée : comment penser théoriquement, comment articuler ces deux réalités, d'une part la création contemporaine, les langages contemporains avec leur code, leurs difficultés d'accès, et de l'autre côté le besoin d'expression.

Langages et codes

Je voudrais vous proposer d'abord de penser ce problème en fonction de la division du travail. En effet, avec la différenciation ville-campagne, puis travail

manuel-travail intellectuel, est apparue peu à peu au cours de l'histoire, surtout dans le monde occidental, une spécialisation artistique, qui est devenue une professionnalisation. Or, cette spécialisation puis cette professionnalisation ont créé des langages artistiques. J'appelle langages des successions d'œuvres qui ont des codes : ceux qui veulent participer à ce langage, apporter leur part de création à cette histoire d'un langage artistique, doivent apprendre les codes, ce qui exige un apprentissage ; ils doivent également se nourrir, même s'ils le refusent, de l'héritage de ce langage artistique. Et, inversement, les publics récepteurs doivent eux aussi à leur tour apprendre les codes. C'est-à-dire que toute une partie de l'art savant, ancien ou contemporain, n'est pas immédiatement accessible.

A quelqu'un qui lui disait qu'il ne comprenait rien à ses déformations, Picasso répondit : « Mais, quand vous ne comprenez pas le chinois, vous l'apprenez ! » Il avait raison : pour comprendre l'art contemporain, il faut effectivement apprendre un certain nombre de codes. Or, on vivait avec les codes de l'art de la Renaissance, qui étaient tout à fait autres et ne permettaient pas de saisir les œuvres d'art contemporaines, et donc d'en tirer plaisir.

Il y a donc des langages, qui ont leur histoire, et auxquels sont liés des artistes professionnels. Mais si on réfléchit sur la division du travail, on peut considérer que ces créateurs professionnels accaparent en quelque sorte et monopolisent la créativité de tous. Ce serait donc un aspect du problème de la spécialisation. Un spécialiste, c'est quelqu'un qui devient virtuose dans une activité parcellaire, mais au détriment d'une polyvalence, au détriment de ce qui pourrait être fait et partagé par d'autres, dans le développement d'une personnalité beaucoup plus riche. Le même phénomène s'est peut-être produit dans la création, c'est-à-dire une spécialisation extrême, qui s'est traduite ensuite par une professionnalisation artistique. Et peut-être l'histoire de l'art s'est-elle faite au détriment de l'expression de tous.

On voit bien, dans les sociétés primitives, qu'au niveau de l'expression corporelle, de la danse, du rythme, au niveau même musical, il y a moindre spécialisation, et beaucoup plus partage collectif ; c'est très net au niveau de la danse. L'idée d'un danseur professionnel vu par un public de spectateurs paraît alors aberrante. C'est donc un phénomène relativement récent de l'histoire des sociétés occidentales que cette apparition d'artistes professionnalisés, spécialistes de la création, opposés à des publics récepteurs qui, en quelque sorte, regardent, profitent, jouissent de ces œuvres d'art.

Or cela ne supprime pas chez les autres le désir d'expression, simplement cela le refoule, l'inhibe, et notre interprétation, en mai 1968, de cette dimension-là, aussi bien au niveau de la prise de la parole qu'au niveau des expressions collectives qui ont alors surgi, a été justement, sur ce point particulier, l'émergence d'une *impatience* historique dans le besoin d'expression généralisée ; comme si brusquement toute une série de gens s'étaient sentis dépossédés, exclus dans cette situation de pur public, de pur spectateur ou pur auditeur, frustrés de la parole par des porte-parole, etc. Tous les gens, au niveau quotidien, ont voulu prendre la parole et aussi s'exprimer.

La création et l'expression

Depuis 1968, malgré les remises en ordre et les retours à la normale, ce besoin chemine. Visiblement il n'a pas été réprimé totalement et il apparaît sous différentes formes. Une de ces formes, c'est justement tous les problèmes d'expression, tous les problèmes dits de créativité. C'est là-dessus que je voudrais insister : comment, à présent, nous voudrions voir les rapports entre création et expression. Cela vaut aussi bien pour les adultes que pour la préparation des enfants à cette situation. Nous pensons que si notre analyse est juste, si cette opposition entre création et expression, création spécialisée et expression de tous, est due à la division du travail, il est certain qu'on ne pourra pas la surmonter, historiquement, immé-

diatement ni dans des étapes relativement rapides. On subit là le poids d'une histoire extrêmement longue, qui ne peut être renversée du jour au lendemain.

Il nous semble en revanche, que dès maintenant, on peut s'attacher à marquer cette tension entre les deux pôles, expression et langage, et en même temps toutes les passerelles qui peuvent les relier. Comment cela ? En voyant la création comme une activité spécialisée d'un langage codé, fait par des professionnels, et l'expression comme exigeant des techniques d'apprentissage plus simples, moins de temps, moins de désir et d'engagement total, mais plus à la portée de tous. Bien qu'à mon avis, comme « l'art pour tous » de la démocratisation culturelle, « la créativité de tous » serait une autre démagogie. Je crois que ce n'est pas possible dans l'état social actuel. Evitons de remplacer le mythe de la démocratisation par celui de la créativité spontanée. Il s'agit donc de reconnaître que ces deux secteurs existent et qu'on peut chercher à les lier l'un à l'autre. C'est toutes les tentatives de ce que l'on appelle actuellement les nouvelles formes d'activité culturelle, où l'on essaie d'établir des liens entre des créateurs professionnels et le désir d'expression, la prise de parole ou d'image de groupes ou d'individus.

Il y a, à la Maison de la Culture de Grenoble, deux animateurs, l'un pour le secteur littéraire, l'autre pour le secteur cinéma, qui répondent à la demande de grou-



En 1975, lors de l'exposition-atelier « Section des jeunes du Musée d'Israël à Jérusalem ».

pes, de quartier, d'adolescents, de comités d'entreprises, pour mettre leur technique, leur spécialité, leur savoir, à la disposition de ceux qui veulent s'exprimer par la parole, l'image ou l'audio-visuel. Une telle articulation, une telle possibilité de passage devrait aboutir à diminuer l'écart actuel entre une minorité de créateurs professionnalisés et une majorité de publics récepteurs. Mais cela exige, pour que la question soit bien posée, de ne pas utiliser les mêmes critères de jugement et de sélection pour la création et l'expression.

C'est là un problème très important, y compris pour l'expression enfantine. Je veux dire que c'est une erreur de hausser l'expression enfantine, par exemple le dessin d'enfant, jusqu'au circuit de la création contemporaine. Les tentatives de commercialiser ou de lancer publicitairement des expressions enfantines ne me semblent pas justes. Il serait aussi dangereux de rabaisser la création spécialisée à une simple variante de l'expression que de considérer toute forme d'expression, même balbutiante, comme déjà l'égale de l'art-langage spécialisé et codé. Il faut voir ce qui différencie profondément les deux domaines et, je le répète, ne pas les juger, les sélectionner, les présenter avec les mêmes critères.

Le critère du langage, c'est celui de la qualité du produit. On peut discuter des critères de qualité d'un produit artistique, et cela renvoie au problème des experts, des historiens de l'art, des esthéticiens, des critiques d'art ; on peut discuter leur pouvoir et l'arbitraire de ce pouvoir. Mais il reste que les critères, si relatifs qu'ils soient, portent sur la qualité des produits. Je dirai que pour l'expression, le critère porte sur la qualité du processus et non pas sur la qualité du produit.

Par qualité du processus et moindre intérêt sur le produit final, j'entends à quelle profondeur va l'expression, à quel niveau elle se situe. Il y a deux types d'expression : l'une ne fait que restituer les conditionnements subis, les stéréotypes reçus — scolaires, familiaux, sociaux — de la culture de masse. Enfants ou adultes,

Quelques pistes pour l'animation

L'art et les enfants

Le Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, en créant la section Musée des enfants, a cherché à développer les contacts entre l'art actuel et les enfants, en favorisant la création, individuelle ou collective, à partir d'une œuvre d'un artiste contemporain ou d'un ensemble culturel (architecture, artisanat, vie quotidienne, en Algérie, au Portugal, par exemple ; voir plus haut les photographies des pages 21 et 23).

Le Musée des enfants est ouvert à tous, mais les animations sont réservées aux groupes scolaires, dans le cadre du tiers-temps pédagogique.

Pour tous renseignements, s'adresser au Musée des enfants, Musée d'Art moderne, 14, quai de New York, 75116 Paris, tél. 723.61.27.

L'Atelier des moins de quinze ans, créé en 1952, et dirigé par Pierre Belvès, propose aux enfants des activités plastiques, non pour en faire des artistes, mais des amateurs d'art. Musée des Arts décoratifs, 107, rue de Rivoli, 75001 Paris. Voir *Le Monde de l'Éducation*, n° 10, octobre 1975.

A Auxerre, le musée ouvre ses portes au public jeune. Voir dans la revue *Art enfantin et créations*, n° 74, novembre-décembre 1974 : « Le musée, domaine des enfants », et dans *L'Éducateur*, n° 5-6, novembre 1974 : « Des enfants parlent de l'art aux enfants ».

La Documentation française a publié en 1977 un texte de Danièle Giraudy et Henri Bouilhet : *Le musée et la vie* ; petit guide sur le fonctionnement des musées en quatre grands chapitres : le bâtiment, les collections et leurs espaces, le personnel, le public.

« Ces musées qui roulent pour vous » : voir dans *l'Éducation*, n° 275-276, 18 mars 1976, un article sur les expériences de muséobus en France, à Marseille, Besançon, Bordeaux et Chambéry.

L'animation à l'exposition

Ulysse, Alice, oh ! hisse...

On peut se demander, en parcourant une exposition de livres pour enfants où les adultes brillent par leur absence, comment l'animation y a été prévue. Le principe de

c'est la même chose. Il y a un premier temps où une strate est restituée, celle de la culture reçue, subie à tous les niveaux. Et puis, il y a des formes d'expression qui mettent en jeu des niveaux beaucoup plus profonds de l'individu ou du noyau d'identité d'un groupe. C'est l'expression qui touche, pour un groupe, à la mythologie parfois, parfois au sacré ; pour les individus ou pour les groupes, souvent à la sexualité. Elle met alors en jeu beaucoup plus que des restitutions d'images subies. A ce niveau-là, l'expression est importante pour l'individu comme pour le groupe : pour l'individu dans le sens d'un épanouissement, d'une libération, pour un groupe dans un sens d'affirmation d'identité culturelle.

Mais la question qui se pose alors, c'est : l'expression va-t-elle suffisamment loin pour dépasser les conditionnements ? et non pas « quelle est la qualité de son résultat, de son produit final comparativement au produit du secteur professionnel ? » On doit pouvoir demander aux pouvoirs publics, mais aussi bien aux pédagogues, aux animateurs, aux gens comme vous qui travaillez avec les enfants qu'aux gens de musée, d'éviter cette confusion. Si vous jugez les travaux d'expression de groupe en fonction de la qualité professionnelle, il est évident que ce sera toujours en défaveur de l'expression que l'on dira « amateur ». Si par contre, on voit ce qu'a représenté ce travail, ce qu'il a permis au niveau de l'expression des problèmes du groupe, et de son degré d'engagement, on a une appréciation plus difficile mais plus précieuse de la qualité de ce *travail d'expression* sans le confondre avec les *œuvres* sélectionnées par l'histoire de l'art.

Pierre Gaudibert est l'auteur de plusieurs études sur l'art et la culture, notamment Action culturelle : intégration et/ou subversion, paru en 1972 aux éditions Casterman, dans la collection de poche Mutations-Orientations.