



HAL
open science

Exposer les sujets de société. L'immatériel comme extension du champ de l'exposition

Olivia Guiragossian

► To cite this version:

Olivia Guiragossian. Exposer les sujets de société. L'immatériel comme extension du champ de l'exposition . Art et histoire de l'art. 2014. dumas-01544923

HAL Id: dumas-01544923

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01544923v1>

Submitted on 22 Jun 2017

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

ÉCOLE DU LOUVRE

Olivia GUIRAGOSSIAN

Exposer les sujets de société
L'immatériel comme extension du champ de l'exposition

Mémoire de recherche
(2^{nde} année de 2^{ème} cycle)
en muséologie présenté sous la direction
de M^{me} Marie-Clarté O'NEILL

Septembre 2014

EXPOSER LES SUJETS DE SOCIÉTÉ :
L'IMMATERIEL COMME EXTENSION DU CHAMP DE L'EXPOSITION

Remerciements

Je tiens en premier lieu à remercier ma directrice de recherche, Madame Marie-Clarté O'Neill, muséologue, chercheur associé à l'Université de Montréal et professeur à l'Ecole du Louvre, pour m'avoir permis de me plonger dans le domaine de la recherche, et d'aborder ce sujet, riche en enseignements.

Mes remerciements vont ensuite à Madame Charlotte Drahé, responsable des publics de la Cité de l'Economie et de la Monnaie, pour l'implication et l'enthousiasme dont elle a témoigné au sujet de ces recherches, ainsi que pour ses conseils très judicieux.

Un grand merci également à Madame Hédia Yelles-Chaouche, chef de projet d'exposition au Musée de l'Histoire de l'Immigration, qui même ayant intégré ce projet en cours de route, n'a pas été avare en conseils avisés.

Je remercie également Sophie Bougé et Maud Gouy, chargées de projet d'exposition à la Cité des Sciences et de l'Industrie, Elodie Bouffard, chargée des collections et des projets à l'Institut du Monde Arabe ainsi qu'Agnès Parent, responsable du projet de l'exposition permanente au Musée de l'Homme, pour l'intérêt dont elles ont fait preuve pour ce sujet et du temps qu'elles ont pu lui consacrer.

Enfin ma reconnaissance va à Zoé Marty, Elsa Rigaux et Sophie Barat, relectrices avisées, sans qui ce travail n'aurait pas cette qualité. Un grand merci à Eve-Anna Khachikian pour nos projets à venir. Et surtout, merci à mes parents et mes frères, pour leur soutien sans faille dans cette aventure.

Avant-propos

Rien n'est plus difficilement perceptible que l'immatériel. Quand, dans nos esprits occidentaux, la matière fait preuve de témoignage, l'immatériel – tout ce qui n'est donc pas « incarné » - représente une terre inconnue, un îlot de sensations, de connaissances, d'art, dont le dénominateur commun est l'humain.

S'intéresser à la muséographie de l'immatériel est certainement un domaine trop ambitieux pour être exhaustif. Nous avons néanmoins tenté par ce mémoire de donner des pistes de réflexion et des clés d'analyse sur une matière en devenir, afin d'obtenir une meilleure maîtrise de ses outils.

L'idée de ce sujet est née de plusieurs facteurs, qui conjointement, ont souligné à un moment donné l'importance de cette réflexion sur l'immatériel, l'immatérialité, le non-exposé et le non-exposable.

Le premier facteur fut personnel. Issue d'une formation en histoire de l'art et en archéologie, où l'objet règne en maître et où l'étude approfondie des collections prend le pas sur la muséographie, cette transition vers l'immatériel n'allait pas de soi. Pourtant, après plusieurs travaux en ethnologie et anthropologie, et un premier mémoire dirigé vers les Arts du spectacle, il était évident que des questions sur la manière d'exposer ces sujets se posaient.

Le deuxième facteur fut l'observation de l'extension du champ des expositions. Si nous ne cantonnons pas notre regard sur les musées de Beaux-arts restreints à une muséologie de l'objet, il est aisé de voir que l'immatériel se manifeste un peu partout. L'exposition *Economie, Krach, Boom, Mue*, qui s'est tenue à la Cité des Sciences et de l'Industrie de la Villette, préfigure ce qui s'organise à la Cité de l'Economie et de la Monnaie, dont l'ouverture est prévue en 2017. L'idée même d'exposer l'économie, alors même que s'impose la notion

d'économie immatérielle - résultat de transactions complètement dématérialisées- nous a paru intéressante et en même temps, assez paradoxale.

Ce champ de recherche, large et complexe, est mis en valeur depuis les années 2000. La notion même d'immatériel a obtenue ses lettres de noblesse dans le cadre de la *Convention de Sauvegarde du patrimoine culturel immatériel* de l'UNESCO de 2003, ce qui a ouvert la voie à de nombreuses études sur le sujet, sur la nécessité de la sauvegarde, et sur l'intégration de ce patrimoine dans les musées. Mais *quid* de la muséographie de ce patrimoine ?

Les enjeux de ce sujet, qui pourraient être au centre des attentions dans les années à venir, pour les concepteurs des expositions, sont riches de sens, touchant à la compréhension du sujet, à sa pratique, et modifie le cadre des recherches en muséologie.

Démarche

Avant tout travail de réflexion à proprement parler, il a fallu commencer par un travail de recherches et de dépouillement de la littérature publiée sur le sujet de l'immatériel, afin évidemment d'acquérir des connaissances plus précises sur le propos, mais surtout en cerner les enjeux et la complexité, tout en ayant une vision claire de ce qui avait été écrit. Pour cela : différents ouvrages, revues et mémoires d'études m'ont permis de mettre en évidence l'hétérogénéité des approches. Pourtant, au regard du temps imparti, ce travail n'a pas pu être mené de manière exhaustive. Nous avons quand même découvert une sélection d'ouvrages, en lien avec notre propos.

Ce travail n'était pas seulement un travail littéraire. Dans la posture du muséologue, nous avons d'abord axé notre intérêt pour tous les éléments de chaîne de production (conceptuelle) de l'exposition, de la justification du sujet à la réception du public en passant par les mécanismes d'appropriation des expositions, pour comprendre les tenants et les aboutissants du sujet. Nous avons également mené un travail de réflexion, de définition, de catégorisation : il s'agit d'un travail difficile, et qui n'est là encore pas exhaustif, mais cherche à être une base d'analyse pour la muséographie de l'immatériel. Il s'agit d'un outil de réflexion, qui mériterait d'être développé ultérieurement, dans le cadre d'une étude plus approfondie.

Etudes de cas

Une fois cette approche conceptuelle établie – bien que soumise à de subtils changements, il nous a fallu soutenir le propos par des études de cas, choisies non seulement dans des expositions passées, mais aussi dans les expositions qui se sont tenues tout au long de cette année. Evidemment, même si nous avons essayé d'avoir un panel large et hétéroclite, c'est plutôt l'aléatoire qui nous a menés vers ce corpus d'exemples. A ce titre, nous avons également vu l'opportunité de rencontrer différents chargés de projet qui ont eu à faire, dans le cadre des expositions dont elles ont été les commissaires, à cette réflexion sur l'immatériel. Il s'agit de Sophie Bougé et de Maud Gouy de la Cité des Sciences, Elodie Bouffard de l'Institut du Monde Arabe, et Agnès Parent du Musée de l'Homme.

Difficultés

La prise en compte de tous les paramètres et de toutes les dimensions de l'immatériel est un objectif trop ambitieux pour être correctement abordé dans le cadre d'un mémoire. Il pourra par ailleurs nous être reproché d'avoir tenté de concilier deux approches assez différentes de l'immatériel, en traitant simultanément le patrimoine culturel immatériel qui relève d'une approche ethnologique assez évidente, et l'immatériel en général, comme thématique d'exposition. Mais nous tenterons de justifier cette approche tout au long de notre discours.

En raison du temps imparti, nous n'avons pas pu réaliser d'études de public pour chacune des expositions étudiées. Mais au vu de la place que tiennent les visiteurs dans notre réflexion et dans la réflexion des commissaires d'exposition, au cœur du processus, nous avons tenté d'en faire une ouverture.

Notes

Parmi les institutions mentionnées, nous avons parlé de la Cité nationale de l'Histoire de l'Immigration. Il serait plus juste de parler du Musée de l'Histoire de l'Immigration, au sein de l'Etablissement Public de la Porte Dorée, puisqu'une fusion des services a eu lieu avec l'Aquarium et l'organigramme a été remanié. Néanmoins, ce changement de dénomination n'ayant pas été relayé, nous avons préféré conserver celle de Cité nationale de l'Histoire de l'Immigration, pour des raisons de compréhension.

Table des matières

Remerciements	1
Avant-propos	2
Introduction.....	6
I - L'immatériel, une question en plein essor : approche historique	8
I. 1. Les nouveaux enjeux des musées et des lieux d'exposition	9
1. 1. <i>De l'observation à la pratique : de quoi parlons-nous ?</i>	10
1. 2. <i>La crise des musées : une remise en question</i>	16
1. 3. <i>Quelques perspectives d'avenir</i>	22
I. 2 - La « patrimonialisation » de l'immatériel	27
2.1. <i>Une quête de visibilité</i>	28
2.2. <i>Le Patrimoine Culturel Immatériel : l'approche éclairante de l'UNESCO</i>	34
2.3. <i>Patrimoine Culturel Immatériel et musées : les enjeux</i>	40
I. 3. Les attentes du public	44
3.1. <i>Un contexte politique favorable : les enjeux de la démocratisation culturelle</i>	46
3. 2. <i>Intégrer le public dans l'exposition</i>	51
II - « Donner à voir » l'immatériel : approche méthodologique	55
II. 1. L'exposition : un langage à construire et à transmettre.....	56
1. 1. <i>Qu'est-ce-que l'exposition ?</i>	57
1. 2. <i>L'immatériel : nouveau regard sur la conception des expositions ?</i>	66
1. 3. <i>Le phénomène d'appropriation des expositions à l'épreuve de l'immatériel</i>	73
II. 2 - L'immatériel au regard des expositions : élaboration d'un outil d'analyse	77
2.1 – <i>Définir l'immatériel au regard des techniques expographiques</i>	78
2.2 – <i>Hypothèses et outil d'analyse</i>	84
II. 3 Etudes de cas : application de l'outil d'analyse	88
3. 1. <i>L'immatériel : une intégration partielle dans l'exposition</i>	90
3.2. <i>De l'immatériel à l'exposition</i>	112
3.3. <i>Premières remarques</i>	119
III. La muséographie de l'immatériel : exploitation des résultats	122
III. 1. Exposer l'immatériel	122
1.1. <i>Rendre l'objet intelligible</i>	123
1.2. <i>Quand l'objet est un discours</i>	126
1.3. <i>De la muséographie à la scénographie</i>	132
1.4. <i>Se confronter à l'immatériel : le point de vue du visiteur</i>	135
III. 2 – Quelques perspectives d'ouverture	139
3.1. <i>Des études de public à réaliser</i>	139
3.2. <i>Médiation et programmation culturelle : prolongements de l'exposition</i>	142
Conclusion	147
BIBLIOGRAPHIE	149

Introduction

La Cité de l'Economie et de la Monnaie, projet initié par la Banque de France et dont l'ouverture est programmée à l'Hôtel Gaillard en 2017¹, se destine à faire découvrir l'économie, au travers d'une « muséographie contemporaine. » Par son sujet ancré dans les grandes questions du monde contemporain et loin de se limiter à une simple exposition de collections de numismatique, l'ouverture prochaine de cet établissement culturel est un exemple particulièrement symptomatique de l'agitation qui anime le champ de l'exposition. Appelant à présenter une science humaine et sociale, à partir d'un sujet qui n'est pas matérialisé, l'exposition – par essence fondée sur la présence d'objet – semble souffrir d'une difficulté majeure. Comment exposer un sujet qui ne se prête pas à l'exposition ? La Cité des Sciences et de l'Industrie, dans son exposition de préfiguration « Economie : Krach, Boom, Mue » a cherché à répondre à cette interrogation et nous a présenté les potentialités d'exploitation de ce sujet.

Le cas de l'ouverture de la Cité de l'Economie et de la Monnaie est l'illustration d'une tendance qui se profile depuis quelques années. De nombreux lieux d'exposition s'attachent à créer des parcours expographiques présentant des sujets intrinsèquement liés à la société. Le paradoxe est immédiat : la présentation ne valorise plus l'objet comme le ferait une exposition d'art, et l'hégémonie du matériel fait place aux interrogations – nombreuses – sur l'intégration de l'immatériel dans les expositions. Ce phénomène est d'autant plus important que l'exposition s'autorise à traiter de l'immatériel, de l'éphémère, de l'intangible puisque les institutions qui l'utilisent comme outil s'orientent non plus vers le passé, mais vers le présent, pour mieux appréhender le futur. Face aux nombreux changements qui traversent le champ muséal, des muséologues comme Michel Côté² ont bien perçu ces problématiques, et s'interrogent : « *Comment exposer ce qui est à venir ? Peut-on exposer ce qui est invisible ?* ».

Depuis quelques années, une recrudescence des questionnements liés à l'immatériel se fait sentir au niveau de la littérature traitant du champ muséal. Pourtant, cette expression d'immatériel recoupe plusieurs réalités : tantôt s'agissant de l'immatériel tel que définit par l'UNESCO dans la Convention pour le Patrimoine Culturel Immatériel en 2003, tantôt s'agissant des aspects plus techniques ramenant à des supports plus dématérialisés

¹ Originellement prévue pour le 2015, l'ouverture a été repoussée pour des raisons liées au bâtiment.

² Michel Côté est le directeur général du Musée de la Civilisation à Québec

qu'immatériels, tantôt faisant appel à des théories esthétiques mises en lumière et incarnées par l'œuvre d'Yves Klein. Le terme peut donc apparaître galvaudé et à force d'utilisation, il semble perdre en vitalité et en sens. Nos efforts vont donc s'appliquer à tenter de définir ce vocabulaire, en ce qu'il constitue un véritable champ d'analyse au cœur du domaine des expositions. Par ailleurs, la notion d'extension que nous utilisons ici s'explique en ce que, par le prisme des faits de société, sont exposées des choses qui ne sont pas supposées l'être.

Ce qui nous intéresse alors, c'est la manière dont l'immatériel va être mis en valeur au cœur des expositions. Comment la prise en compte de la dimension immatérielle des sujets et des objets influence-t-elle la mise en espace de ces expositions ? Quels sont les dispositifs qui peuvent-être mis en place au sein du parcours expographique ? Plus important encore, comment cherche-t-on à transmettre du sens au public ?

La littérature à ce sujet nous apparaît peu développée. Notre ambition s'oriente donc vers une étude plus « pragmatique », cherchant à faire apparaître des constantes dans la muséographie de l'immatériel, en dehors des particularités idiosyncratiques que chaque exposition recèle.

Afin d'établir l'immatériel comme extension du champ de l'exposition, nous tenterons donc dans un premier temps de poser les bases de notre cadre d'analyse. Les changements à l'œuvre dans le champ muséal, dans le domaine du patrimoine et dans l'attention portée aux visiteurs créent un cadre théorique et historique justifiant nos interrogations. Cela nous mènera ensuite à nous intéresser à l'immatériel à travers le prisme de l'exposition, permettant de créer un outil d'analyse efficace pour appréhender sa mise en exposition. Enfin, nous exploiterons les résultats obtenus sur un échantillon d'expositions significatif, afin de mettre en lumière les mécanismes d'action et de réception et les grands traits de la muséographie de l'immatériel.

I - L'immatériel, une question en plein essor : approche historique

Depuis quelques années, des changements sont à l'œuvre dans le champ de l'exposition. Etudier l'exposition des faits sociaux nous offre un cadre adapté pour mettre en valeur l'émergence d'une muséographie de l'immatériel. Comment exposer ce qui est non-exposable, qui repose dans l'humain, dans les sociétés ? De quoi parle-t-on quand on parle d'immatériel ? Telles sont nos premières interrogations, les plus évidentes, dans ce champ de recherche.

L'apparition de l'immatériel dans le champ des expositions nécessite donc justification. Son émergence est le fruit de multiples mutations à l'œuvre et la perspective d'intégrer cette thématique ne peut se comprendre qu'à l'aune des intérêts qu'elle suscite. Elle s'inscrit dans une dynamique qui touche l'ensemble des acteurs de l'exposition, qu'il s'agisse des lieux d'exposition - principalement les musées, de la nature même du patrimoine, mais aussi du public qui prend une place active à l'intérieur de ce parcours. La métamorphose du panorama muséal met l'accent sur certaines institutions dont l'approche est fondée sur une étude de l'humain et de son histoire. L'institutionnalisation du patrimoine culturel immatériel a permis de réviser le concept de patrimoine, et de l'adapter aux enjeux des sociétés actuelles. Quant au public, ses attentes deviennent le centre de toutes les attentions, et permettent la naissance de formes adaptées de l'exposition. Ce processus de changements rend ces problématiques visibles, et nous interroge sur notre pratique culturelle. Quels enjeux sous-tendent cette dynamique ? Il faut ici bien garder à l'esprit que ce sujet d'étude est dynamique, c'est une approche à un instant défini d'une action encore en cours, et qui nécessite un regard critique. Néanmoins, en changeant de point de vue sur les acteurs des expositions, abordés par le prisme de l'immatériel, nous allons tenter de voir dans quelle mesure l'immatériel est un sujet empreint d'actualité, qui va peut-être constituer le futur de nos institutions et de notre paysage culturel.

Etudier l'immatériel, abordé comme un sujet de recherche autonome au sein des expositions, revient donc à mettre en lumière l'imbrication forte qu'il entretient avec tout un

réseau de problématiques, et d'enjeux qu'il va nous falloir expliciter. A cette condition seulement, nous pourrions porter un regard éclairé sur le phénomène de l'exposition, en resserrant ainsi la focale sur la muséographie de l'immatériel, qui n'en constitue qu'un biais d'appréhension. Dans un premier temps, nous nous concentrerons sur les lieux d'expositions sensibles à ces problématiques de l'immatériel, par le biais des sujets de société, et qui servent de lieux d'impulsion en termes d'expérimentations expographiques. Nous nous intéresserons ensuite à la question du patrimoine, revisitée en 2003 par la *Convention de l'UNESCO sur la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel*. Enfin, dernier acteur mais non le moindre, nous tenterons de mettre en avant les attentes du public, qui reste au cœur du projet des expositions.

I. 1. Les nouveaux enjeux des musées et des lieux d'exposition

L'exposition est un instrument de connaissance et de savoir, forgé et utilisé par des institutions particulières, les musées. Si notre propos cherche à s'orienter en particulier vers cette pratique, il ne peut se passer d'une réflexion plus poussée sur ces lieux porteurs de projets et d'expériences, qui sont soumis à une dynamique active de restructurations et de métamorphoses. Bien loin des problématiques esthétiques et historiques de musées plus traditionnels, c'est-à-dire des musées de Beaux-arts, nous cherchons ici à mettre en évidence la nature de ces lieux, qui justifient que l'on s'intéresse à la question de l'immatériel. Il s'agira donc de voir ici en quoi ces mutations participent d'une valorisation de l'immatériel et font émerger des interrogations, qui nourrissent notre sujet.

Il est à noter que si nous parlons essentiellement de musées, pour lesquels l'exposition est un équipement canonique, tous les lieux qui intègrent des sujets de société au cœur de leur projet d'exposition ne se définissent pas comme « musée », au sens défini par l'ICOM³ ou au sens juridique du terme⁴, car leur existence n'est pas fondée sur la présence de collections ou d'un patrimoine. Puisque notre regard se porte sur les sujets de société et l'immatériel, il est

3 « *Le musée est une institution permanente, sans but lucratif, au service de la société et de son développement, ouverte au public qui acquiert, conserve, étudie, expose et transmet le patrimoine matériel et immatériel de l'humanité et de son environnement, à des fins d'éducation et de délectation* ». (Statuts de 2007, ICOM)

4 D'après la loi n°2002-5 du 4 janvier 2002 relative aux musées de France : « *L'appellation « musée de France » peut être accordée aux musées appartenant à l'Etat, à une autre personne morale de droit public ou à une personne morale de droit privé à but non lucratif. Est considérée comme musée, au sens de la présente loi, toute collection permanente composée de biens dont la conservation et la présentation revêtent un intérêt public et organisée en vue de la connaissance, de l'éducation et du plaisir du public.* »

évident que ces définitions ne peuvent qu'être restreinte. Nous mettrons également en lumière ces formes originales, en marge des musées traditionnels.

1. 1. De l'observation à la pratique : de quoi parlons-nous ?

A l'exemple de la future Cité de l'Economie et de la Monnaie, dont l'ambition est d'offrir au public une vision de l'économie proche des réalités du quotidien, d'une économie participative, les projets de rénovations, de restructurations, et d'ouverture de lieux consacrés aux sujets de société se sont multipliés depuis la fin des années 1990. Pour appréhender et comprendre les éléments qui sous-tendent cette dynamique, un premier état des lieux, partant de la simple observation est essentiel. Elle n'est que la partie visible de ce processus de métamorphose, qu'il va nous falloir approfondir. Cette observation des restructurations effectives va également nous permettre de se diriger vers les établissements concernés par l'exposition de sujets de société, qui intègrent l'immatériel au sein de leur discours. Quels sont donc les lieux désignés par ces animations et quels sont leurs points communs ? Quels enjeux sont sous-jacents à ces changements ?

* Un domaine en pleine restructuration

Depuis la fin des années 1990 et le début des années 2000, après les projets des nouveaux musées d'art de la génération des années 1980-2000, le panorama muséal est en pleine mutation, marqué par des séries de fermetures, de constructions, de restructurations, qui font bien état de la multiplicité des mouvements à l'œuvre. Le cas du musée du Quai Branly, ouvert en 2006, est emblématique. Consacré aux arts et civilisations d'Afrique, d'Asie, d'Océanie et des Amériques, définies comme « cultures du monde », ce musée s'inscrit, selon les mots de Daniel Fabre, comme « *la référence au patrimoine immatériel dans l'espace public* »⁵. Son ouverture n'est que le chaînon final d'une réaffectation des collections provenant du laboratoire d'ethnologie du Musée de l'Homme, et du Musée des Arts d'Afrique et d'Océanie (MAAO) hébergé au Palais de la Porte Dorée, officiellement fermé en Janvier 2003. Si le Musée de l'Homme, au Palais Chaillot, actuellement en cours de réaménagement, devrait ouvrir ses portes à l'automne 2015, le Palais de la Porte Dorée a été investi, depuis

5 POULOT, Dominique. « Le patrimoine immatériel en France entre renouveau muséographique et « territoire de projet » ». *Ethnologes*, vol. 31, n°1, 2009, p. 166

lors, par la Cité nationale de l'Histoire de l'Immigration, ouverte en 2007, et dont les fonds ont du être constitués pour l'occasion. Dans la même mouvance, le Musée national des Arts et Traditions Populaires (MNATP), né le 1^{er} mai 1937 sous le gouvernement du Front Populaire, a occupé successivement les sous-sols du Palais de Chaillot puis le bâtiment réalisé par Jean Dubuisson en 1972 avant de fermer en 2005. Ses collections sont venues constituer celle du nouveau Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (MuCEM), ouvert à l'occasion de Marseille-Provence-Capitale européenne de la Culture, en 2013. Les questions de refonte des collections ne se limitent pas aux musées de société. L'Institut du Monde Arabe a également fait l'objet d'une restructuration de l'exposition de ses collections permanentes en 2012 afin d'offrir un panorama élargi des cultures du monde arabe, en ne se concentrant plus uniquement sur une approche chronologique de type « arts de l'Islam »⁶. Les musées régionaux ne sont pas en reste : s'agissant du futur Musée des Confluences, toujours en construction dans la cité lyonnaise, il est l'héritier du Muséum de Lyon, fermé au public depuis Juillet 2007. Nous pouvons également citer les exemples du Musée de Bretagne (Rennes) redéfini en 2006 ou bien du Musée d'Aquitaine en 2005. Ce mouvement n'est pas spécifique à la sphère muséale française, et affecte également les grands musées européens et mondiaux. Le Museum of London a ouvert une galerie proposant une interprétation de l'histoire de la ville par le biais de l'esclavage, alors que l'espace d'exposition permanente a été réaménagé afin d'aborder le thème de l'avenir de la Cité⁷. Si les grands précurseurs qu'ont été les musées d'Amérique du Nord - comme le Canadien Museum of Civilization ouvert à Ottawa en 1989 et le Musée de la Civilisation de Québec - font des émules, au sud de la Méditerranée naissent aussi des musées de civilisation, au gré des bouleversements politiques et sociaux qui touchent ces régions agitées.

Force est donc de constater que ces rénovations s'inscrivent dans une dynamique générale, qui n'affecte pas uniquement la France. Elle témoigne d'un changement profond des perspectives des musées. Comme le signale Denis Chevallier⁸, beaucoup de ces musées se sont rendus compte dès les années 1990 qu'ils ne pouvaient plus se fonder uniquement sur l'étude des sociétés en voie de disparition ou disparues, dans une perspective nostalgique, mais qu'au contraire, ils se devaient – et se doivent - d'être de réels outils pour comprendre le monde contemporain, permettant en même temps de renforcer le lien identitaire et social.

6 Entretien avec Elodie Bouffard, chargée des collections et des expositions, à l'Institut du Monde Arabe. Voir Annexe II, p. 89

7 CHEVALLIER, Denis. « Les musées de société : la grande mue du XXI^e siècle ».

In : CHEVALLIER, Denis (dir.). *Métamorphoses des musées de société*. Paris : La documentation française, 2013. p. 12

8 *Ibid.* p. 13

Les modifications des dénominations de ces établissements sont également significatives. Que ce soit le Musée national des Arts et Traditions qui devient le Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée ou bien encore le Musée du Quai Branly, « *là où dialoguent les cultures* », ils induisent non seulement une refonte et un travail sur les collections, mais aussi une relecture du discours qui va être présenté au public. C'est un discours élargi, portant non plus sur l'objet, mais sur les cultures et les civilisations. De fait, il semble plus à même de répondre aux préoccupations contemporaines, inscrites dans une logique identitaire, face à la mondialisation. C'est dire si les enjeux qui se dégagent alors sont importants et mériteraient d'être explicités.

* Les musées de société

En se positionnant dans le champ de la recherche muséale, il apparaît en premier lieu que les institutions qui se manifestent dans cette quête de l'immatériel sont les musées de société, héritiers d'une approche identitaire et culturelle. De manière plus globale, cette vague de rénovations et de créations s'est étendue sur tout le territoire français, induisant une diversification des genres au niveau des établissements⁹. Entre musées de société, musées des sciences et des techniques, collections ethnographiques et archéologiques, musées d'histoire locale, mais aussi centre d'interprétations, ces formes originales sont fondées sur un intérêt croissant pour le sentiment identitaire et la création d'une identité culturelle. La catégorie des musées de société, telle que nous l'entendons actuellement, est apparue en France au début des années 1990 : sa terminologie s'est forgée au sein de la Direction des Musées de France en 1991. Cette dénomination, utilisée la même année à la conférence de Mulhouse (1991), regroupe de manière générale les musées d'ethnologie, ceux d'arts et tradition populaire, les écomusées, les musées de plein air, les musées d'histoire, les musées techniques et industriels. Tous ces musées ont pour objectif de valoriser l'ensemble des expressions culturelles d'un territoire. Au vu de la diversité de formes existantes, une précision s'impose. Nous parlons ici des musées de société comme d'institutions fondées sur un modèle assez traditionnel, d'un lieu – le musée - possédant des collections, à la manière des musées de Beaux-arts. Les innovations suscitées se portent sur leurs sujets et sur la présentation muséographique qu'ils peuvent adopter. D'un point de vue muséographique, ils ne se limitent pas à l'utilisation d'objets et de documents pour constituer le cœur de l'exposition, mais cherchent également à

⁹ KREBS, Anne ; MARESCA, Bruno. *Problèmes politiques et sociaux. Le Renouveau des Musées*, n° 910, mars 2005.

faire appel à des outils de présentation diversifiés. Surtout, leur ambition est d'inclure les habitants de la communauté patrimoniale au sein du processus. Cette famille de musées cherche à « *illustrer l'environnement d'une communauté autant que sa culture* »¹⁰, faisant ainsi émerger les liens entre une communauté, son mode de vie et son territoire. Néanmoins, et nous le verrons plus tard, d'autres formes muséales, plus originales, et peut-être plus innovantes, comme les écomusées ou les centres d'interprétation, partagent les mêmes ambitions que les musées de société.

Historiquement, les musées traitant des sociétés et des cultures formaient deux catégories selon leur sujet d'étude. Une distinction existait entre les musées « de l'Autre », traitant des sociétés « exotiques », extra-européennes généralement, dans une perspective renforcée par le colonialisme européen, et les musées « de soi » s'intéressant aux communautés locales, où le discours identitaire prédominait. Cette dichotomie s'estompe aujourd'hui : les projets muséaux cherchent à dépasser cette différence, au profit d'un nouveau rapport à l'identité, plus à même de correspondre à nos sociétés mondialisées.

* Un peu d'histoire...

Intéressons nous plus précisément à l'histoire de ces musées de société en France. La première génération est née dans les dernières années du XIXe siècle, marquées par une confiance profonde dans le progrès industriel et la modernité. L'engouement suscité par les Expositions Universelles de 1889 ou de 1900, n'est pas sans laisser de traces dans la création des premiers bâtiments abritant les sciences humaines. Quand le Palais de Chaillot est construit en 1878, c'est pour abriter un Muséum ethnographique des missions scientifiques, à l'initiative du Ministère de l'Instruction publique. Dès les origines donc, l'idée est de rendre compte d'idées abstraites, par le biais de « *tout ce qui, dans l'existence matérielle des individus, des familles ou des sociétés, présente quelques traits bien caractéristiques du domaine de l'ethnographie* »¹¹. Cette volonté rejoint le mouvement folkloriste, incarné par l'Académie Celtique, à une époque où le nationalisme est exacerbé, où les origines de l'Homme sont exaltées. Si la collecte des objets a pour premier objectif de rechercher et conserver les objets pour leurs qualités esthétiques, très tôt, ces objets sont présentés pour

10 POULOT, Dominique. *Op.cit.* p. 178

11 *Rapport de la Commission spéciale sur le Muséum ethnographique*, 1880.
In : SUZZARELLI, Bruno (dir.). *Projet Scientifique et Culturel du MuCEM*. Grenoble : Deux-Ponts, 2012. p. 10

informer sur l'ensemble de la société et témoigner des caractéristiques des hommes les ayant fabriqués. Au Musée d'Ethnographie du Trocadéro, ouvert en 1879, les reconstitutions deviennent le principe muséographique dominant, donnant à voir Bretons, Auvergnats ou Arlésiens dans leurs contextes d'origine. Elles s'accordaient avec les présentations identitaires des cultures régionales que mettent en place les musées régionaux, comme ce fut le cas au Musée départemental breton de Quimper (1874) et son diorama de la « Sortie de noce en Bretagne » ou bien le Muséon Arlaten, imaginé par Frédéric Mistral. C'est l'ère où les dioramas provoquent un réel engouement chez le public. Après la première Guerre Mondiale, face au déclin du monde rural et à l'effacement des valeurs que cela provoque, les musées d'ethnologie s'orientent vers un discours valorisant un passé perdu, dans une perspective nostalgique. Le MNATP naît de la conjonction entre cette mutation d'un monde rural, la nouvelle présentation du Palais de Chaillot conçu pour l'Exposition Universelle de 1937, et la personnalité de Georges-Henri Rivière, bras droit de Paul Rivet¹². Ecartant l'aspect folklorique de son projet scientifique, Rivière cherche à créer un musée de synthèse, axé sur la présentation non pas d'objets et de techniques, mais de « *notions simples prélevées dans la vie même, et par là-même, familières aux grand public* »¹³. Occupant d'abord les sous-sols du Palais de Chaillot, Georges-Henri Rivière associe son établissement aux collectes de terrain, comme celle lancée en Basse-Bretagne pour la préservation de la musique instrumentale. A la même époque, le Musée de l'Homme dirigé par Paul Rivet témoigne de cette approche scientifique du domaine, afin d'être le lieu de toute l'humanité. L'inauguration du nouveau bâtiment du MNATP au Bois de Boulogne en 1972 marque l'avènement d'une nouvelle muséographie qui se développera dans toute la France, puisque les réalisations sont souvent dues à l'impulsion de Rivière. S'appuyant sur une muséographie tenant le public à distance, la nécessité est d'éviter les interférences entre le public et les objets. Cette volonté d'un système le plus pur possible implique de laisser parler les objets. Pour Rivière, cela signifie de les mettre le plus en valeur, de les détacher des vitrines, donc les faire disparaître et de mettre en place un environnement obscur : c'est la muséographie du « fil de nylon », appliquée dans les Galeries du MNATP, mais aussi dans les musées de régions comme le Musée de Bretagne à Rennes, ou le Musée du Vin de Bourgogne à Beaune. Parallèlement, certaines scénographies comme celle du Musée dauphinois de Grenoble effacent cette distance, cherchant une immersion dans une atmosphère donnée. Dans l'écomusée d'Ungersheim, en Alsace, les

12 Paul Rivet (1876-1958), médecin et ethnologue, est à l'origine du Musée de l'Homme en 1937.

13 VERNEAU, *Le Musée d'Ethnographie du Trocadéro. Extrait d'anthropologie*. Paris : Masson, 1919.
Cité par : SUZZARELLI, Bruno (dir.). *Op.cit.* p. 13

habitants accueillent même les visiteurs dans des costumes de paysans du début du XXe siècle¹⁴. De fait, les années 1960 et 1970 marquent la naissance d'une nouvelle génération de musées de société, incarnés par les écomusées et les musées régionaux, inscrits dans le mouvement « Muséologie nouvelle et expérimentation sociale ». Mais si les différences scénographiques existant entre les musées parisiens et les musées de régions persistent, leur objectif est le même : expliquer la société. D'autant que la dernière étape pour valoriser le patrimoine, passe par la collecte des contes, des chansons et de la voix, au même titre que les objets. Ces collectes réalisées par les musées de société marquent les prémisses du patrimoine immatériel, et préparent en douceur les questionnements liés à son exposition. Cette situation n'est que peu pérenne : dès 1980, la crise se manifeste.

* L'héritage de la Nouvelle Muséologie

Nos questionnements sont historiquement hérités d'une volonté d'éloigner l'aspect traditionnel des musées, focalisé sur l'étude et la présentation des collections, où l'objet se suffit à lui-même. Le panorama des changements en cours met en évidence les points communs des institutions qui nous concernent. Cherchant à intégrer la société au cœur de leur propos, leurs questionnements semblent affiliés au courant de la Nouvelle Muséologie, né en 1982 en France, dans la continuité de la plate-forme muséologique contenue dans la déclaration de Santiago du Chili en 1972 qui présentait le musée comme un véritable outil pour s'ouvrir au monde¹⁵. Dans ce cadre théorique, défini par des personnalités telles que Georges-Henri Rivière, Hugues de Varine ou encore André Desvallées, l'accent est porté sur la vocation sociale du musée, sur son caractère interdisciplinaire, ainsi que sur des modes d'expression et de communication renouvelés¹⁶. Les établissements qui suscitent l'intérêt sont les nouveaux types de musées, conçus à l'opposé du modèle « classique », fermé sur ses collections. En référence au *mouséion* antique, projet philosophique lié à la discussion, à la connaissance, ces « nouveaux » musées portent en leur sein l'ambition d'un projet humain, lié au développement de la connaissance, au développement personnel ou communautaire. Ce sont des lieux qui ne sont pas liés à la culture « classique » du musée puisque collections et objets ne sont plus au centre, mais sont remplacés par la communauté et les citoyens. Ce

14 SUZZARELLI, Bruno (dir.). *Op.cit.* p. 16

15 Le musée y est présenté comme un enjeu politique, de développement social, de développement local. Il devient un outil pour la population elle-même.

16 DESVALLEES, André ; MAIRESSE, François (dir.). *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Paris : Armand Colin, 2011. p. 635.

basculement des valeurs, à l'œuvre au début de la décennie 1980, implique également une réflexion sur une nouvelle muséographie. Si le projet muséal change, la présentation aussi : cela constitue une première appréhension de notre sujet. La Nouvelle Muséologie est donc tributaire de notre conception actuelle d'une communication vers le public par le biais des objets, non plus sacralisés, mais manipulés pour créer un discours. Ainsi, si l'étude des expositions de sujets de société ne s'inscrit pas dans une filiation directe avec ce courant théorique, il faut néanmoins remarquer que les questionnements qui nous préoccupent en sont les héritiers.

1.2. La crise des musées : une remise en question

Les transformations en cours dans le paysage muséal ne sont que l'un des derniers maillons d'une longue histoire mêlant musées et sociétés. Loin d'être un lieu en marge du musée traditionnel, les musées de société, sont les héritiers des musées d'ethnographie et les précurseurs des musées de civilisations. Le trait commun résulte d'un rapprochement du musée avec le monde actuel, cherchant à créer des liens plus profonds avec ses visiteurs. Il en émane un désir de présenter les enjeux actuels auxquels les populations sont confrontées. En essayant de nous immerger dans les problématiques soulevées par ces changements, nous tenterons ici de puiser dans le passé pour éclairer le futur, et comprendre les perspectives qui s'ouvrent pour ces institutions. Cela nous permettra également d'appréhender la mesure dans laquelle la question de l'immatériel intervient dans la constitution de ces musées.

* Crise des musées et métamorphoses : « réinventer un musée »¹⁷

Les transformations mentionnées résultent d'une nécessité de réadaptation face à la crise qui se manifeste. Les musées de société sont dans une situation délicate et les signes ne trompent pas. Le premier est la chute de la fréquentation du public, qui signifie bien la désaffection apparente du public pour ce type d'établissements. Si l'on pense au MNATP

17 Cette expression est une reprise de Michel Colardelle, qui fut le directeur du Musée national des Arts et Traditions Populaires, lors des réflexions menées sur la restructuration du MNATP, puis la construction du MuCEM.

(Voir : COLARDELLE, Michel. (dir.) *Réinventer un musée : Le Musée national des arts et traditions populaires-Centre d'ethnologie française (MNATP-CEF) : colloque, 25 et 26 mars 1997*. Paris : Musée national des Arts et Traditions Populaires, 1997

et : COLARDELLE, Michel (dir.). *Réinventer un musée. Le Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée à Marseille. Projet Scientifique et Culturel sous la direction de Michel Colardelle*. Réunion des Musées Nationaux : Paris, 2002. 159 p.

parisien, sa fréquentation est passée de 100 000 visiteurs en 1982 pour atteindre seulement les 30 000 visiteurs en 1992¹⁸. Vécue comme un échec, cette baisse montre bien le décalage effectif entre les attentes exprimées par le public, son faible intérêt pour ces formes muséales qui ne portent plus – ou mal – les projets à leur origine. Cette absence d'enthousiasme chez le public s'accompagne d'un désintérêt assez symptomatique, exprimé par la communauté scientifique même. Comme le souligne Jean Jamin dès 1991, « *par une défection autant physique qu'intellectuelle de la part de la communauté professionnelle, [les musées, collections et objets] sont quasiment laissés à l'abandon ou réduit à une fonction commémorative* »¹⁹, induisant dès lors un considérable affaiblissement du musée et du discours qu'il porte. Cette constatation d'échec n'est pas récente. Dès la fin des années 1990, colloques et groupes de réflexion s'attachent à étudier cette question, à trouver des solutions efficaces pour « réinventer le musée »²⁰.

Les raisons évoquées pour justifier cette crise générale sont nombreuses, et leurs effets se recourent²¹. Certains parlent d'une crise budgétaire, le budget alloué à ces musées étant moindre que celui des musées d'art. D'autres évoquent encore la crise historique, puisque ces musées sont fondés sur des champs disciplinaires eux-mêmes en questionnements. Leurs liens profonds avec les idéologies nationalistes des années 1930 ont été mis à mal avec la crise politique et les changements sociétaux à l'œuvre : la grille de lecture de la société ne correspond plus à sa contemporanéité. Cette crise est également épistémologique, découlant d'un désintérêt du domaine universitaire et de la recherche pour la culture matérielle. Enfin, d'un point de vue organisationnel, ces musées n'assurent plus l'entente entre chercheurs et conservateurs, et leur scission est de plus en plus nette.

Ce déclin de l'institution n'est pas sans rappeler celui qui a touché les musées « traditionnels » à la fin des années 1960, et semble en être une forme dérivée. Cela s'explique parce que les musées de société sont fondés sur la possession d'un patrimoine matériel. De fait, certains éléments recourent les deux cas de figure, sans pour autant rendre les phénomènes identiques, puisque des spécificités demeurent.

18 SUZZARELLI, Bruno (dir.). *Op.cit.* p. 17

19 Cité par POULOT, Dominique. *Op.cit.* p. 170

20 On notera à cet effet le colloque organisée sur l'avenir du MNATP en 1997.

Voir : COLARDELLE, Michel (dir.). *Op.cit.* 1997

21 MAZE, Camille ; POULARD, Frédéric ; VENTURA, Christelle. *Démantèlements, reconversions, créations. Contributions à l'analyse du changement institutionnel*. In : MAZE, Camille ; POULARD, Frédéric ; VENTURA, Christelle. *Les musées d'ethnologie : culture, politique et changement institutionnel*. Lassay-les-Châteaux : Editions du comité des travaux historiques et scientifiques, 2013. p. 10

* Chantiers architecturaux : une inscription du patrimoine sur le territoire

Dans la même logique que les musées « traditionnels » qui ont connu une restructuration dans les années 1970, les chantiers architecturaux constituent une réponse étatique à la crise des musées. Une vague de constructions s'était manifestée dès la fin des années 1970, sous l'égide emblématique du Centre culturel George Pompidou, inauguré en 1977. Alors dirigé par Pontus Hulten, ce modèle s'édifie comme le musée du futur. Le bâtiment devient alors l'enveloppe d'un projet culturel et scientifique moderne, non seulement consacré à la présentation mais englobant plusieurs sphères, incluant bibliothèque, centre de recherche, boutiques. Le début des années 1980 est marqué par cette envolée du nombre de grands chantiers à travers l'Europe, et le phénomène se développe notamment en Allemagne, ainsi que chez certains protagonistes comme Johannes Cladders du musée de Mönchengladbach. Pour l'architecture, le musée s'érige en bâtiment de référence.

L'impulsion est donc portée par les nouveaux établissements d'art contemporain réclamés par les artistes et le public. L'ensemble de ces transformations s'inscrit dans une volonté de mettre en évidence le spectaculaire muséal. Tout y participe : visuel, technique, événementiel, ludique jusqu'au tournant commercial des établissements. En France, le grand moment est celui du premier septennat de François Mitterrand et de sa politique de Grands travaux, qui intègrent également la poursuite d'un certain nombre de travaux précédents initiés par Valéry Giscard d'Estaing comme la création de l'Institut du Monde Arabe ainsi que le projet du Grand Louvre. Parallèlement se développe une politique de rénovations, d'améliorations et de construction d'un certain nombre de lieux sur l'ensemble de la France, dans le cadre de la déconcentration et de la décentralisation très progressive de la Culture, de manière à doter la France d'un véritable réseau (réseau de théâtres, scènes nationales). Cela passe également par la rénovation de plusieurs musées de province initiés au XIXe siècle ou de nouvelles constructions.

L'enjeu symbolique que constitue alors l'écrin architectural ne se limite pas à cette première vague de construction, et les mêmes enjeux sont actuellement à l'œuvre. S'y retrouve l'ambition de donner une identité forte à ces lieux de légitimation de la société, en leur offrant un ancrage dans le paysage urbain, leur permettant d'acquérir une réelle visibilité. Par exemple, le projet dessiné par Jean Nouvel pour le Musée du Quai Branly est l'une des premières expressions de l'inscription du patrimoine immatériel dans l'espace public. D'autres chantiers majeurs comme ceux du MuCEM à Marseille ou le Musée des Confluences à Lyon

s'inscrivent également dans la volonté de rétablir le lien entre le musée et sa communauté, par le biais d'une action de l'État. Tendanciellement, deux grandes voies se dessinent : soit la conception part du musée pour nourrir les politiques culturelles de la ville, soit la ville même inclut le musée dans un politique culturelle globale. Les enjeux économiques et sociétaux sont significatifs, et les politiques culturelles sont pensées pour unifier un « territoire de citoyens ».

Au delà de l'aspect d'écrin, une nouvelle architecture implique de nouvelles perspectives muséographiques. Le symbole est fort : l'architecture doit s'accorder avec le contenu, car les projets ne se limitent pas à la façade. Ils prennent également en compte toute la scénographie. Se pose alors la question du contenu, que reflète la construction. Au musée des Confluences, l'idée est d'illustrer la complexité des thèmes abordés par les formes données au bâtiment. Selon le projet officiel, « *il suggère aussi l'infinie diversité des connaissances et la pluralité des vocation d'un espace mixte, dédié à l'accueil de tous ses publics auquel il propose connaissance, culture et plaisir* »²². La refonte de la scénographie à l'Institut du Monde Arabe est également significative. Ici, c'est l'effet inverse qui s'est produit. La rénovation de la scénographie pensée par Robert Ostinelli va à l'encontre de l'identité du bâtiment dessiné en 1980 : la création du parcours n'a été possible qu'en cachant les moucharabiehs et le patio, qui sont des éléments forts de l'architecture de l'IMA²³.

Ces chantiers architecturaux témoignent donc de la manière la plus novatrice possible, l'ambition d'intégrer le patrimoine dans la société contemporaine, et de le rendre visible.

* Crise du champ disciplinaire et diversification des points de vue

Les musées de société ne sont pas seulement les conservatoires d'objets – ethnologiques, anthropologiques ou folkloriques. Dès les origines, l'accent a été mis sur le discours qu'ils dégagent. Si crise il y a dans cette partie du champ muséal, celle-ci n'est pas non plus seulement économique. Elle naît d'une remise en question épistémologique plus profonde : basée sur des disciplines de sciences humaines en crise, les répercussions sur son objet d'étude sont immédiates. Comme Raymond Montpetit l'affirme, les savoirs disciplinaires à l'origine de la création de ces musées sont des « *constructions datées, entachées par*

22 Site Web du Musée des Confluences
Voir : http://www.museedesconfluences.fr/musee/musee_presentation/construction.php [Dernière consultation le 2 Juillet 2014]

23 Entretien avec Elodie Bouffard, chargée des collections et des expositions à l'Institut du Monde Arabe. Voir Annexe II, p.89

l'histoire de leur constitution et par leurs prises de position dans le passé »²⁴. L'existence des musées d'anthropologie, nés dans un contexte colonial et développés dans une perspective paternaliste, n'a plus lieu d'être. Après la décolonisation, la perte en légitimité scientifique s'accompagne d'une récupération du discours par les sociétés autochtones. Cherchant à imposer leurs points de vue et à s'inscrire dans le processus de création du propos, leur présence atteste d'un rejet du discours anthropologique dominant de la société occidentale. Ils deviennent, comme nous le verrons plus tard, des acteurs majeurs dans la création des expositions.

De plus, la crise de l'ethnologie n'est pas sans conséquences : un élargissement du champ disciplinaire induit l'intégration de la pluridisciplinarité dans l'approche des musées. C'est l'une des caractéristiques des musées de société, apparue dans les années 1980. Le croisement de l'ethnologie avec d'autres sciences humaines telles la sociologie, l'histoire, l'histoire des sciences et des techniques ou encore l'archéologie, rend compte de la complexité d'exposer un « fait social total »²⁵. A ce titre, l'approche élaborée par la Cité nationale de l'Histoire de l'Immigration ou par le MuCEM, montre bien la relecture du discours, souvent thématique, pour un rendu en phase avec les questionnements du monde contemporain. Face à la mondialisation et à la construction de l'Europe, l'ouverture est aujourd'hui plus grande. La nécessité de renouveler le regard sur le rapport entre le soi et les autres s'affirme, afin de proposer une nouvelle définition de l'identité.

* La remise en cause de l'objet

Contrairement aux musées d'art ou d'histoire, les critères de sélection des objets sont déplacés. Ici, c'est le rapport d'une communauté à ses artefacts qui sous-tend la démarche scientifique, et au regard de la transmission, cela implique de mettre à l'œuvre un principe de compréhension totale du fait social. Néanmoins, ces musées n'échappent pas à la remise en cause d'une muséologie centrée sur l'objet, d'autant plus que la démarcation entre les collections et les concepts abstraits qui leurs sont inhérents, est délicate à percevoir. La crise muséale implique donc le renouvellement du regard porté sur l'objet.

24 WATREMEZ, Anne. « Des approches renouvelées des sociétés et des cultures. Trente ans d'expérimentation pour les musées de société ».

In : CHEVALLIER, Denis. *Op.cit.* p. 22

25 Forgé par Marcel Mauss, le « fait social total » est un concept utilisé en sciences humaines : ce sont des faits qui font appel à la totalité de la société et de ses institutions. Dans la pensée de Mauss, cela implique de laisser l'individu étudié donner un sens à sa pratique sociale.

Dans les décennies de la fin du XVIIIe et du XIXe siècle, l'objet ethnologique est conçu comme objet d'inventaire. L'ethnographie des œuvres règne, et les collectes sont organisées systématiquement, motivées par la peur de perdre ce qui est en voie de disparition. Avec la personnalité d'Arnold Van Gennep²⁶ émerge un discours de terrain. Le primitif est reconnu non pas comme substance du passé, mais comme un élément du présent. En témoigne la nouvelle méthodologie mise à l'œuvre, mettant l'accent sur les observations de terrain, prises « sur le vif ». La temporalité de ces recherches ne se porte plus sur le passé: « *ce qui intéresse, c'est l'emploi de ces objets par des êtres actuellement vivants, les coutumes exécutées sous nos yeux et la recherches de conditions complexes, surtout psychique de ces coutumes* »²⁷. La démarche établie par Van Gennep, dans la logique du folklore, va dans le sens d'un refus de la culture matérielle. Sa volonté est d'abord de faire émerger les mécanismes de production de l'objet : sa fabrication technique et les conditions psychiques et sociales sous-jacentes mènent à percevoir la pensée qui a créé l'objet. De cette vague de protection d'une culture nationale, centrée sur le monde rural, ses paysages et son mode de vie, découle une volonté de nourrir un projet « actuel », loin de l'embaumement ritualisé des musées. Dans cette perspective, l'aménagement d'une salle de France en 1884 dans le musée d'ethnographie du Trocadéro, ainsi que l'ouverture de musées régionaux témoignent de la mise en musée de l'ethnologie. Le modèle est celui du Muséon Arlaten d'Arles de Frédéric Mistral (1898), fondé sur une observation quasi-ethnographique de la Provence. La recreation de la pensée qui a conçu l'objet est également l'objectif poursuivi par Hippolyte Müller en 1904, alors qu'il conçoit le Musée Dauphinois de Grenoble.

Cette division dichotomique s'est cristallisée au fil des décennies, pour aboutir dans les années 1970 à une véritable scission entre le discours universitaire, centré sur une approche ethnologique descriptive de la société et de ses savoirs-faires, et les conservateurs, valorisant l'objet. Biens matériels et biens immatériels paraissaient donc antagonistes. La nécessaire réconciliation entre ces deux pôles exprime bien le phénomène de boucle à l'œuvre : l'objet comme « culte » renforce les connaissances sur les savoirs d'une société, et inversement, cet objet se nourrit des connaissances ethnologiques sur le sujet. Le passage de la terminologie du patrimoine ethnologique au patrimoine immatériel montre bien, comme nous l'étudierons plus en détail, la mise en lumière de ce processus, qui atteint son point d'équilibre. Cela n'implique pas la prédominance de l'immatériel, mais bien une complémentarité impérative entre le

26 Arnold Van Gennep (1873-1957) est un ethnologue français, célèbre pour son travail sur les rites de passage.

27 Cité par POULOT, Dominique. *Op.cit.* p. 172

matériel et l'immatériel. Car les biens immatériels sont les plus aptes à rendre compte des contextes sociaux, et sans eux, l'objet matériel reste inintelligible.

1. 3. *Quelques perspectives d'avenir*

Résoudre la crise que traversent les musées de société, c'est avant tout se poser de nouvelles questions, plus adaptées, et en accord avec la réalité. Les musées de civilisation, cherchant à dépasser certaines problématiques découlant d'un constat de crise des musées de société, semblent les plus aptes à proposer des solutions. Ils offrent ainsi des perspectives d'avenir, qui sont autant d'expressions d'un renouveau face aux défis du XXI^e siècle. De plus, il faut aussi voir dans quelle mesure, les mêmes genres de questionnements ont été traités d'une manière moins « traditionnelle ». Dans cette optique, ne s'appuyant pas sur des objets ou sur un patrimoine matériel incarné par des collections, certaines institutions se sont vues devenir des laboratoires d'expérimentation pour les expositions, porteurs de nouveauté dans le champ muséographique.

* Les musées de civilisation : de nouveaux paradigmes

Une nouvelle dynamique est soutenue par l'émergence des musées de civilisation. Cette catégorie de musées, apparue au sein des musées de société, n'est pas une nouveauté. D'après la conférence de Mulhouse de 1991, ces institutions ont pour ambition d'« *étudier l'évolution de l'humanité dans ses composantes sociales et historiques et de transmettre les relais, repères pour comprendre la diversité des cultures et des sociétés* »²⁸. De fait, de manière assez hétéroclite, ceux-ci intègrent les musées d'archéologie, d'histoire, d'ethnologie, ou les musées de société, à l'échelle d'ensembles civilisationnels plus vastes. Donnant l'impulsion pour un renouveau, leur étude met en relief les perspectives d'avenir à considérer dans le domaine muséal.

Une première solution repose dans la volonté de montrer la diversité culturelle sur le territoire même du musée, dans la perspective d'une ethnologie contemporaine. L'idée est alors de donner la parole aux usagers, valorisant ainsi l'expérience vécue, au détriment du discours scientifique. L'effet est intéressant au regard de l'immatériel, car cette démarche pousse à se poser la question des objets pertinents pour incarner les activités humaines. Que ce soit au musée d'Ethnographie de Genève ou au Tropenmuseum d'Amsterdam, la vocation

28 Cité par CHEVALLIER, Denis. *Op.cit.* p. 11

sociale est soulignée par l'échange instauré entre les cultures. A l'inverse, la prise en compte du point de vue des communautés offre également des perspectives pour une muséologie participative, permettant débats et discussions. Surtout que cette démarche permet de remettre en question les critères esthétiques prônés par les pays occidentaux. Cherchant donc à établir un lien entre les cultures, et la mémoire, l'exposition peut aussi intégrer les apports de la communauté au travers des objets et des témoignages oraux, comme cela est actuellement le cas au Musée Dauphinois de Grenoble. De là découle une interrogation intéressante sur le témoignage et la restitution orale : peut-il devenir un objet muséal ? Quel statut acquiert-il dans l'exposition : est-ce une simple médiation ou un objet de musée ? Comment exposer la mémoire, qui n'est pas matérielle ?

Une autre réponse à la crise est aussi d'élargir le propos. Si le musée ne peut plus se contenter d'exposer la nation - issue de la logique folkloriste - à l'aune de la mondialisation, il serait certainement plus cohérent de prendre en considération des ensembles plus actuels, comme l'Europe. Et de fait, plusieurs projets ont été développés, même si certains ont été abandonnés. Cela induit une transformation des collections, afin d'ajuster le discours et le rendre pertinent au regard de la société.

Enfin, certains établissements adoptent l'approche d'une réflexivité muséale, mettant ainsi en avant leur capacité à tenir un discours critique vis -à-vis de leur histoire, de leur discipline, et de leurs collections. De cette démarche découle une désacralisation de l'objet, entérinée par le Musée de la Civilisation de Québec et par le Musée d'Ethnographie de Neuchâtel, qui propose même une nouvelle forme de muséographie. Rompant avec le discours propre des objets, Jacques Hainard se demandait s'il ne pouvait pas les utiliser pour créer un propos indépendant leur sens premier²⁹ : « *la dentelle pour la dentelle, c'est sans intérêt, les meubles pour les meubles aussi, mais la dentelle quand on a un propos et le meuble quand on a une question à poser, cela devient intéressant* »³⁰.

Cette muséographie, dite muséographie de la rupture cherche à traduire la question de l'historicité dans la mise en scène. Elle ne concerne pas uniquement l'objet représenté, mais surtout, elle interroge ses modalités de représentation. L'exposition *Objets prétextes, objets manipulés* de 1984 est assez éclairante. Proposant une confrontation entre les objets ethnologiques et les objets du quotidien, elle faisait émerger des questionnements sur le statut de l'objet, sa légitimité pour raconter un propos, et au delà de l'objet, elle illustre le fait que

29 HAINARD, Jacques. « Raconter ensemble des histoires de société ». In : COLARDELLE, Michel. *Op.cit.* p. 73

30 *Ibid.* p. 74

les expositions sont le fruit d'une institution qui raconte sa propre histoire. L'objet est inintelligible sans le regard que porte sur lui le visiteur, il n'est alors qu'une « résistance matérielle ». Par cette réflexivité muséale, l'accent est porté sur le discours porté par l'exposition, et non plus sur l'objet. Elle demeure ainsi une des pistes de développement des expositions.

Les différentes approches affichées par les musées de civilisation sont éclairantes en ce qu'elles permettent une remise en question de l'objet, tout en accordant une place plus grande au discours qui est porté. Elles se veulent être des institutions « faisant société », ce qui nécessite de se poser des questions quant à leur champ d'action. De plus, même si la question de l'exposition de l'immatériel n'est pas clairement posée, elle apparaît en négatif, car en remettant en cause le discours porté par l'objet, elle ouvre d'autres pistes de réflexions. Des pistes de réflexions qui s'orientent vers l'immatériel.

* Des institutions originales

Jusqu'ici, nous avons parlé des musées, issus d'une forme muséale traditionnelle, exposant la société par le biais de leurs disciplines scientifiques. Néanmoins, d'autres catégories d'institutions existent, qui ne sont pas fondées sur la possession et la présentation de collections. Pourtant, leur propos s'oriente toujours vers les sujets de société. Leurs questionnements, héritiers de la Nouvelle Muséologie – même s'ils ne s'en réclament pas toujours - sont source d'impulsion dans la création muséographique. Ces laboratoires d'expérimentations permettent donc l'émergence de nouveaux questionnements.

Précurseur dans le champ de la Nouvelle Muséologie, la forme de l'écomusée témoigne d'un intérêt sans faille pour le lien communautaire et territorial. Alors que le ministère de l'environnement vient d'être créé, le terme est proposé par Hugues de Varine en 1971 pour désigner une institution muséale associant la conservation, la présentation et l'explication d'un patrimoine naturel et culturel, au développement durable d'une communauté. Ce patrimoine représente les milieux de vie et de travail, sur un territoire donné, ainsi que la recherche qui y est associée. Les écomusées prétendaient révolutionner l'ensemble du monde muséal. Le premier connu est celui d'Arthur Hazélius, implanté dans les faubourgs de Stockholm (Skansen) en 1891 : c'est un musée de plein air comprenant un certain nombre

d'habitations traditionnelles, préservées pour leurs caractéristiques patrimoniales remarquables dans toute la Suède, démantelées, reconstruites dans ce musée en plein air. Cette logique ne convainc pas Georges-Henri Rivière qui se rend compte que transférer une habitation, c'est aussi perdre une grande partie de son contexte au même titre que l'intérieur d'un édifice est extrêmement important pour comprendre la place et le rôle d'un objet. Il est tout aussi important de comprendre une habitation par rapport à son contexte, et donc dans son environnement écologique. Sa réflexion va progressivement porter sur la muséalisation non pas seulement d'un édifice, mais aussi à travers un territoire en entier, avec quelques expériences dans la Grande Lande notamment. Il ne s'agit pas de transplanter un habitat, mais de conserver en l'état un territoire tout entier. L'idée va être de travailler avec la population, et de créer un musée pour elle. A partir de 1974 va se développer ce concept d'un musée-territoire, constituée par un ensemble d'antennes, de parcours au sein du territoire, de manière théorique, d'un musée véritablement lié au fonctionnement de sa communauté : le musée est conçu pour et par la population. Les expositions seront réalisées avant tout par la population elle-même. Cette approche est intéressante, car elle met l'accent sur l'aspect profondément dynamique du patrimoine.

Éloignés également des préoccupations du musée classique, les Centres de sciences s'inscrivent dans la démarche décrite par la Nouvelle Muséologie, même s'ils la récusent. Ce sont des lieux qui par le biais des expériences, jouent un rôle éducatif de découverte et d'exploration d'un certain nombre d'enjeux en lien avec la culture scientifique. Nous pouvons donc déceler, au travers des développements similaires connus par ces centres, une trajectoire parallèle, orientée vers l'actualité et l'évocation des changements rapides de la science en action. Pendant des décennies, ces musées avaient, à l'exemple du Science Museum de Londres, du Deutsches Museum de Munich (1903) ou du Museum of Science and Industry de Chicago (1933), joué le rôle d'un conservatoire des machines et d'un temple des techniques d'exploration du réel. Et ce, au contraire des nouveaux centres que soulignent essentiellement l'expérience et la démarche interactive. Initiés en 1937 par le Palais de la Découverte, confortés dans les pays d'Amérique du Nord en 1969 avec l'Exploratorium de San Francisco de Franck Oppenheimer, et à la même date, l'Ontario Science Center de Toronto, ces premiers centres s'appuyaient sur l'idée que des manipulations rendaient le visiteur plus apte à

appréhender et comprendre la réalité scientifique des phénomènes³¹. Ces établissements feront leur apparition dans le paysage français dans les années 1980-1990, avec l'ouverture emblématique de la Cité des Sciences et de l'Industrie à La Villette en 1986. Ils conditionnent le fonctionnement de ces institutions, dont l'existence n'est aucunement fondée sur la présence de collections, mais où l'expérience du visiteur est centrale. Cette démarche induit une capacité à traiter des problèmes contemporains tels que les épidémies, l'environnement, les risques ou l'économie, en cherchant de nouvelles techniques muséographiques.

Les centres d'interprétation, quant à eux, posent la question de la reconnaissance sensible du patrimoine. Développés en Amérique du Nord, et très peu répandus en Europe et en France, les centres d'interprétation se différencient des musées en ce que ces institutions opèrent un déplacement de priorité. L'accent est porté sur le discours proposé au public et aux buts assignés à sa perception et à son interprétation³². Le fonds patrimonial, loin d'être le fruit d'une constitution réfléchie - s'il existe - s'impose. De fait, cette forme expographique nous paraît plus à même de mettre en valeur le patrimoine naturel. Théorisé par Enos Mills, fondé sur l'ouvrage de Freeman Tilden, *Interpreting our heritage*, le processus d'interprétation est défini par des principes fondateurs : la relation affective tissée avec le visiteur, la révélation qui est basée sur l'information, l'imbrication dans un réseau interdisciplinaire, la provocation de la curiosité chez le visiteur, la présentation de la globalité, l'adaptation du discours au type de public³³. En fin de compte, il peut se définir comme « *un espace muséographique avec ou sans collection, à visée de valeur ou de diffusion, d'un patrimoine singulier et impossible à réunir dans un musée classique, destiné à accueillir un large public en recourant de préférence aux affects plus qu'à la seule cognition* ». Cette approche est intéressante, si tout patrimoine peut donner lieu à interprétation, les centres d'interprétation portent leur attention sur deux grandes catégories : « *le patrimoine immatériel ou intangible, diffus, lié à des faits héroïques, sans trace pittoresque ou remarquable, ni archive spectaculaire ou item digne d'être exhibé ; et d'un autre côté, le patrimoine malaisé à percevoir, diffus, caché, difficile d'accès, souterrain ou sous les eaux* »³⁴. Prenant donc des formes diverses et variées, dans la perspective de donner accès à un patrimoine matériel et immatériel sans s'appuyer sur des

31 DESVALLEES, André ; MAIRESSE, François. *Op.cit.* p. 303

32 CHAUMIER, Serge ; JACOBI, Daniel (dir.). *Exposer des idées. Du musée au Centre d'interprétation*. Paris : Editions Complicités, 2009. p. 10

33 JACOBI, Daniel ; MEUNIER, Annick. Les Centres d'interprétation : qualités et limites de la reconnaissance sensible du patrimoine.

In : CHAUMIER, Serge ; JACOBI, Daniel (dir.). *Op.cit.* pp.19-20

34 *Ibid.* p. 26

objets, les centres d'interprétation sont riches en enseignements. Ils offrent de multiples potentialités pour une muséographie de l'immatériel.

Les métamorphoses du panorama muséal s'inscrivent dans une vague de mutations profondes, d'ordre politique, social, économique, scientifique. Le système de l'exposition, que nous nous proposons d'étudier, peut être considéré comme autonome mais s'inscrit dans une dynamique générale, inscrite dans la globalité de l'institution. La volonté affirmée est toujours d'interroger, d'éduquer, de transmettre du sens et des clés de compréhension du monde dans lequel nous vivons, mettant ainsi l'accent sur les relations que les musées cherchent à entretenir entre leurs objets, les faits de société et leurs publics. La définition du musée donnée par l'ICOM en 2007, adoptée suite au symposium du 29 juin au 2 juillet 2005 de Calgary, intègre bien toutes ces dimensions : « *le Musée est une institution au service de la société, qui a pour mission d'explorer et de comprendre le monde par la recherche, la préservation et la communication, notamment par l'interprétation et par l'exposition, des témoins matériels et immatériels qui constituent le patrimoine de l'humanité. C'est une institution sans but lucratif* ». Elle met bien en valeur l'ambition d'appréhender le monde et la société, en exposant à la fois le matériel et l'immatériel. Mais elle intègre aussi une dimension nouvelle, celle du patrimoine immatériel, concept complexe, qu'il nous faut alors étudier.

I. 2 - La « patrimonialisation » de l'immatériel

La crise qui a touché le paysage muséal nous a permis de voir, comment sur le plan architectural et muséographique, les musées et les lieux d'exposition cherchent à refléter les évolutions du monde contemporain. Mais des transformations plus profondes sont aussi venues toucher le domaine patrimonial, pour le rendre plus cohérent face aux évolutions sociétales et scientifiques, provoquant de multiples remous dans ce cadre de réflexion. Nous n'avons pas eu pour le moment l'occasion d'explicitier le lien à l'immatériel. Pourtant, s'il est bien une révolution, c'est son institutionnalisation par le biais de la *Convention pour la sauvegarde du Patrimoine culturel immatériel* adoptée en 2003 par l'UNESCO, et ratifiée par la France en 2006. Les discussions autour de ce concept, encore en formation, agitent les institutions telles l'UNESCO, l'ICOM ou l'ICOMOS, ouvrant ainsi de nouvelles perspectives de recherche et de nouveaux horizons d'actions.

Si notre propos ne se limite pas dans l'ensemble à cette définition particulière de l'immatériel, il n'en reste pas moins qu'à travers cette institutionnalisation s'exprime une quête de légitimité et de visibilité. L'ampleur de cet engouement s'inscrit dans la continuité d'un mouvement profond, qui cherche à définir un patrimoine non visible, intangible.

2.1. Une quête de visibilité

Alors que le patrimoine est originellement lié à la matérialité, l'intervention du qualificatif « immatériel » semble paradoxale, et les deux concepts se retrouvent inconciliables. Pourtant, loin d'être une apparition complètement éphémère dans le champ patrimonial, l'apparition du patrimoine immatériel est le fruit d'une longue réflexion visant à intégrer toutes les manifestations du réel. Si la conjoncture est aujourd'hui favorable à l'adoption d'une compréhension actualisée du concept³⁵ de patrimoine, elle découle d'une construction intellectuelle, visant à pallier les manques dans ledit concept. La révolution de l'immatériel est à l'œuvre

* « Patrimoine », « immatériel » : de quoi parle-t-on ?

Parler de patrimoine immatériel, c'est émettre un paradoxe émanant de la nature de ces concepts. Les débats que ces deux énoncés suscitent dans le monde scientifique, entre le « patrimoine immatériel » utilisé dans le cadre francophone et le « *intangible heritage* » anglophone, ne sont pas anodins. Ils témoignent du trouble terminologique dont souffre le concept de patrimoine. Une rapide analyse sémantique permet donc de faire émerger les enjeux sous-jacents à ce processus, toujours en évolution.

Émanant d'une conception occidentale, les éléments patrimoniaux sont considérés comme des témoignages authentiques, représentatifs d'une réalité disparue, dont la mémoire se doit d'être conservée. Ces vestiges du passé sont les éléments matériels, inscrits dans « l'espace du temps passé », mais transmis dans « l'espace du présent ». La confrontation entre le

35 Ce terme de concept est utilisé par Mariannick Jadé, qui souligne la construction intellectuelle qui est à l'œuvre. Le patrimoine n'est pas un fait réel et inné, mais « le résultat d'un processus de conceptualisation, qui à partir de la perception d'un fait réel, tente de déterminer l'ensemble stable de ses caractères communs et s'achève par la dénotation, c'est-à-dire par la désignation du concept par un signe verbal ». Cette définition illustre la complexité du concept à définir que celui est sous-tendu par des évolutions historiques.

In : JADE, Mariannick. *Patrimoine immatériel. Perspectives d'interprétation du concept de patrimoine*. L'Harmattan : Paris, 2006. p. 18

« patrimoine » et l' « héritage » fait ressortir leurs similitudes, par l'idée de la filiation et de la transmission intergénérationnelle. Pourtant, une distinction demeure : le premier décrit la transmission d'un bien dans la sphère publique, s'affiliant à la notion de bien commun³⁶, tandis que le second s'exprime dans la sphère privée. De fait, patrimoine et héritage ne sont pas synonymes, et à ce titre, André Desvallées souligne la différence de leur domaine d'application, puisque le patrimoine intègre tout les biens transmissibles, alors que l'héritage se restreint à ceux passant d'une génération à une autre. Dans les deux cas, la matière est première, d'autant que l'apparition du patrimoine dans la tradition historique se rapporte au culte des reliques, issu de la religion occidentale. Dès lors, le patrimoine s'apparente aux vestiges du passé, qui ont traversés les siècles pour arriver jusqu'à nous. Il prend forme dans les objets, les monuments historiques, voire les sites culturels ou naturels, faisant émerger la notion de « culte ». Ainsi, le mot « patrimoine », issu du vocabulaire juridique est au départ destiné à signaler le patrimoine matériel que l'on transmet. Mais au sens où on l'emploie, il s'agit d'une sorte de métaphore, désignant la transmission des biens par voies de succession. Il a aussi été utilisé pour désigner les productions humaines à caractère artistique, et ce, à partir des années 1970.

L'apport de l'immatériel nourrit les contresens à l'encontre du patrimoine puisqu'il s'agit d'une remise en cause profonde de ce concept. Par extension, il provoque également des questionnements sur ces faits réels que le matériel incarnait. D'autant que le débat a été exacerbé entre les terminologies d'immatériel et d'intangible, qui ne recourent pas les mêmes réalités que le terme *intangibile*, utilisé par les Anglo-saxons, faisant référence à la fois à l'objet qui n'est pas matériel et que l'on ne peut pas toucher. Alors que le patrimoine s'est construit autour des vestiges matériels du passé, l'immatériel est par définition « ce qui n'est pas matériel ». Ce terme se confronte avec l'intangible, « ce que l'on ne peut toucher », ce qui laisse donc la place au goût, au toucher, à l'ouïe et à l'odorat. Certains praticiens comme Michel Van Praët préfèrent donc utiliser le terme d'intangible, car ce dernier permet de mettre en avant le fait que la matière peut revêtir différents états, et serait donc plus à même de correspondre aux éléments que nous considérons. Néanmoins, les confusions peuvent être nombreuses, et expliquent pourquoi le mot « immatériel » est préféré. André Desvallées signale un premier contresens possible :

36 Cette nuance se rapporte au transfert des biens de la propriété de la Noblesse et du Clergé au peuple, devenant le « biens de tous et de personnes », lors de la Révolution française.

C'est sans doute [l']ambiguïté possible avec le sens figuré qui a conduit les gens de l'UNESCO à ne pas adopter en français le terme d'intangible, qui aurait conduit à une confusion avec d'autres termes touchant à la conservation de la matière (ce à quoi on ne doit pas toucher, impalpable) alors qu'il s'agit bien, par rapport à notre problème, du patrimoine « qu'on ne peut toucher », en effet non pas qu'on l'abîmerait, mais parce qu'il est insaisissable matériellement donc immatériel.³⁷

De plus, en parlant du postulat que la matière est l'émanation du réel, le problème est que l'intangible fait référence à « une réalité qui n'est pas évidente ». Mariannick Jadé souligne ce deuxième point comme confusion possible, puisque dès lors, l'intangible se rapporte à l'irréel, antinomique du concept patrimonial. L'utilisation du terme immatériel, même s'il n'est pas le plus adapté, semble être le plus apte à rendre compte de la remise en cause du patrimoine, et par son caractère assez provocateur, met en lumière les problématiques sous-jacentes. Le fait que des débats soient toujours d'actualité témoigne de la difficulté à cerner cette dimension existante « hors » du matériel.

Parler donc d'un patrimoine immatériel, c'est aller vers une remise en cause de l'obsession provoquée par la matière. D'où a émergé cette nécessité de redéfinition d'une nomenclature du patrimoine ?

* L'immatériel comme nécessité face à la crise du patrimoine

Les risques d'une patrimonialisation généralisée existent et la prise de conscience d'une situation de crise se fait jour au cours du XXe siècle. Une patrimonialisation à outrance semble à craindre car en focalisant son attention sur la conservation des matières meubles et immeubles, l'essentiel est occulté. Le risque est celui d'un « *phénomène patrimonial qui s'emballe, s'enferme sur lui-même et perd tout son sens* »³⁸, provoquant dès lors une asphyxie du réel, entravant de fait les possibilités de renouvellement du patrimoine. Le patrimoine immatériel s'érige donc comme l'effet d'un désir de rupture face à cette patrimonialisation qui perd en vivacité et en sens. Des réflexions menées notamment par les précurseurs de la Nouvelle Muséologie dans les dernières décennies du XXe, qui ont contribué à la réflexion

37 DESVALLEES, André. « La muséologie et les catégories de patrimoine immatériel : questions de terminologie à propos de intangible heritage/patrimoine immatériel et patrimoine intangible ». *Museology and Intangible Heritage II. Symposium international de l'ICOFOM, 20^e Conférence générale de l'ICOM*. Corée du Sud, Séoul, 2004. p. 8 [en ligne] Disponible sur :

http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icofom/pdf/ISS%2033%20Heritage%202004.pdf [Dernière consultation le 2 juillet 2014]

38 JADE, Mariannick. *Op. cit.* 2006. p. 40

sur la crise des musées et ses mutations, comme Jacques Hainard, Bernard Deloche ou les initiateurs de la Nouvelle Muséologie parmi lesquels Georges-Henri Rivière ou André Desvallées, ont quelque peu préparé les discussions portant sur la « substance conceptuelle du patrimoine immatériel ». Dans leurs réflexions émerge cette idée qu'une conscience du passé risque d'être bien plus aliénante que libératrice, qu'une dérive négative du patrimoine, menant du fétichisme, est toujours à craindre. Quelle serait alors la destination de la conscience ? Quelle connaissance du passé aurions-nous ? Une nécessité de questionner à nouveau le patrimoine, de redéfinir son champ d'action, est alors à prévoir. Dans les années 1950, l'interprétation de Pedro Ramirez Vásquez rend déjà compte de l'aspect évolutif du concept de patrimoine, évitant ainsi de le considérer comme une réalité donnée, mais bien comme une construction toujours en cours.

Etymologiquement, le mot patrimoine signifie l'héritage qu'un père lègue à son fils ; dans le domaine social, il s'agit de l'héritage que transmet une génération à une autre [...]. On peut lire dans ce sens que le patrimoine comprend l'histoire d'un peuple, le langage, expression vivante d'une réalité, les coutumes et les traditions, la littérature écrite et orale [...]. D'après cette définition, le sens du mot patrimoine recouvre alors un champ extrêmement vaste. C'est en fait tout ce dont une génération peut transmettre à la suivante, c'est non seulement ce à quoi elle est parvenue, mais également ce dont elle a hérité de tous les hommes qui ont vécu avant elle et qui forment une chaîne dans fin au long des siècles [...]. Le concept de patrimoine est inséparable de celui de devenir. Le terme de patrimoine prend tout son sens dans le cadre de l'évolution historique de chaque civilisation [...]. Le patrimoine peut donc se comprendre comme un processus de création et de renouvellement assurant la continuité entre la matière, la vie, l'espace et le temps.³⁹

Retrouvant l'idée de Zbyneck Stransky comme quoi le patrimoine se définit comme le rapport de l'Homme au réel, il va de soit que c'est le réel qui importe. Un réel vaste, et complexe, qui nécessite un réajustement du concept de patrimoine. L'intervention de l'immatériel est alors justifiée dans ce cas. Il introduit la notion de processus, « *des savoirs-faires aux phénomènes naturels, en passant par le geste et la parole* »⁴⁰ afin d'offrir une perception augmentée du patrimoine. En quelque sorte, il devient indispensable car il permet de s'éloigner de la gangrène que provoquait l'obsession de la matière. Cette récupération du patrimoine va même jusqu'à présenter la dimension

39 RAMIREZ-VAZQUEZ, Pedro. « L'avenir du patrimoine et le patrimoine de l'avenir ». *ICOM 80. Actes de la 12^e Conférence générale et de la 13^e assemblée du Conseil International des Musées*. Paris : Maison de l'UNESCO, 1981.

Cité par JADE, Mariannick. *Patrimoine immatériel. Perspectives d'interprétation du concept de patrimoine*. L'Harmattan : Paris, 2006. p. 132

40 VAN PRAËT, Michel. « Patrimoine matériel, patrimoine immatériel ». Lettre du Comité national français de l'ICOM, n°29, mai 2005. p. 12 [en ligne]

Disponible sur http://www.icom-musees.fr/uploads/media/Lettres_ICOM_France/Lettre29.pdf [Dernière consultation le 6 juillet 2014]

immatérielle comme un écueil. Déjà en 1999, la charte de Burra relative au patrimoine australien intégrait les valeurs immatérielles comme « *un aspect intégral de la signification du patrimoine* »⁴¹. De manière effective, cela s'était traduit par une liste de valeurs de références, applicables aux sites et monuments. Par cette charte, l'ICOMOS traduisait le fait que le processus de patrimonialité même construit l'aspect immatériel des objets auxquels il s'applique⁴². La patrimonialisation est donc un acte impliquant une part d'immatériel, quelque soit la nature de l'objet.

Le fait patrimonial est une réaction de l'Homme, face à la mouvance perpétuelle du temps qui provoque la perte. De fait, il s'agit d'une construction intellectuelle décrivant un « *processus intentionné qui se déploie de l'éveil des consciences sur la disparition jusqu'à la mise en place d'une politique active* »⁴³.

* Les changements du paradigme patrimonial : patrimoine scientifique, patrimoine technique

Cette réflexion sur un patrimoine immatériel souligne également une étude du champ patrimonial non pas en compréhension – c'est à dire sur sa nature même – mais en extension. Plusieurs paradigmes peuvent être mis en lumière, et témoignent des carences du modèle du patrimoine culturel matériel⁴⁴. En partant des lacunes du patrimoine matériel, nous pouvons déjà voir la cohérence qu'il y aurait à redéfinir le concept même de patrimoine. Dans un premier temps, il occulte les phénomènes et processus biologiques, artistiques, scientifiques, dont la matière n'est que le média visible. Ceux-ci s'incarnent dans les spécimens biologiques, les livres, les partitions de musiques ou les reproductions audiovisuelles, qui ne constituent que les truchements analogiques et les objets d'exécution de ces pratiques. Le patrimoine matériel récuse également la partie non visible des objets et de toute réalité matérielle, dont le sens est donné par l'héritage culturel, mais ne dépend pas de la forme. Il s'agit ici des objets de

41 *La Charte de Burra*, charte de l'ICOMOS Australie pour la Conservation des lieux et des biens de patrimoniaux de valeur culturelle. [en ligne]

Disponible sur : http://www.international.icomos.org/charters/burra1999_fre.pdf [Dernière consultation le 15 juin 2014]

42 Bernard Deloche le résumait ainsi en 2000 : « *la patrimonialité même – en tant qu'appartenance d'une chose quelconque à un système de valeurs et de transmissibilité – est par elle-même constitutive de la part d'immatérialité de la chose.* »

Cité dans JADE, Mariannick. « Le patrimoine immatériel. Nouveaux paradigmes, nouveaux enjeux ». *La lettre de l'OCIM*, n°93, 2004, p. 29 [en ligne]

Disponible sur <http://www.ocim.fr/wp-content/uploads/2013/02/LO.933pp.27-37.pdf> [Dernière consultation le 16 juin 2014]

43 *Ibid*

44 DESVALLEES, André ; MAIRESSE, François. « Patrimoine ». *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Armand Colin : Paris, 2011 p. 439

nature idéologique ou d'origine archéologique, historique ou ethnographique. Enfin, l'aura générée par des objets (pour les musées) ou des lieux (pour les écomusées ou les musées de plein air), mais aussi d'objets dont le sens l'emporte sur la forme, constitue également un angle d'approche du patrimoine que l'on pourrait prendre en considération. Ces manques dans la définition du patrimoine soulignent donc la nécessité de rajouter la dimension immatérielle aux définitions de ce qui constitue le patrimoine.

Au-delà des manques flagrants dans le concept de patrimoine, nous pouvons aussi nous intéresser aux paradigmes patrimoniaux, déjà existants et définis comme tels, mais qui font la part belle à l'immatériel et à l'intangible : patrimoine scientifique, technique, voire naturel sont de ceux-là. Ils sont de ces cadres théoriques, qui apportent une plus-value au patrimoine, mais par leur structure propre, remettent néanmoins en question ses fondements.

La dialectique entre patrimoine matériel/immatériel est inhérente à la nature des sciences, puisque par essence, elles cherchent à prouver l'existence de l'intangible. La terminologie de « l'immatériel » est réfutée par la communauté des chercheurs, puisque si la nature matérielle des objets qu'elle étudie n'est que difficilement perceptible, elle n'est cependant pas immatérielle. Le travail du chercheur relève d'une logique de découverte, et non pas de création. Il serait faux de dire que la création n'intervient pas, mais elle se rapporte uniquement à la création de « supports » qui permettent alors à l'intangible de se manifester de manière intelligible. De fait, celle est conditionnée par une approche du *vrai*. D'une part donc se côtoient les supports de l'intangible, constitués par les documents écrits, les méthodes, les expériences, les instruments, les brevets ou encore les théories, et l'intangible même. Et même si de prime abord il semble incohérent de penser à muséaliser le patrimoine scientifique, la mise en réseau, notamment par les publications, permet d'en envisager la conservation et la présentation⁴⁵.

Le patrimoine technique, quant à lui, opère une fusion entre le patrimoine scientifique et culturel, puisque « *sa construction historique est subordonnée à un processus conjoint de création et de découverte* »⁴⁶. Il englobe donc à la fois les objets, les compétences scientifiques, et les savoirs nécessaires ainsi que les institutions associées à la dynamique des découvertes et des connaissances.

45 VAN PRAËT, Michel. « Sciences et patrimoine naturel : l'intangible au musée ». *Museums international*, n°221-222, vol. 56, n°1-2, 2004. p. 116

46 JADE, Mariannick. *Op.cit.* 2004

Tous les éléments évoqués renvoient donc à la nécessité d'une réadaptation du concept de patrimoine. Le patrimoine immatériel n'est pas simplement une extension du concept de patrimoine. L'apparition de l'immatériel dans les réflexions touche à la définition en compréhension du patrimoine : elle ne veut pas être élargissement du champ patrimonial mais bien remise en question de la globalité de cette construction.

2.2. Le Patrimoine Culturel Immatériel : l'approche éclairante de l'UNESCO

La complexité que recouvre le concept de patrimoine nécessite un travail de redéfinition, qui intègrerait des aspects occultés, intangibles, immatériels. En cela, l'approche menée par l'UNESCO sert de référence car en institutionnalisant le Patrimoine Culturel Immatériel, elle offre une légitimité à nos questionnements. Néanmoins, au regard des débats actuels même, la définition du patrimoine peut apparaître morcelée, tant les organismes dont émanent les politiques directives de gestion du patrimoine possèdent chacun leur propre domaine de compétence. Par exemple, si l'UNESCO s'inquiète du patrimoine mondial, l'ICOMOS gère les monuments et les cités tandis que l'ICOM a en charge les musées. Le panorama des travaux théoriques qui sont réalisés à ce propos est significatif de cette partition. Alors que l'UNESCO étudie le patrimoine culturel immatériel, l'ICOMOS s'intéresse à la préservation des valeurs immatérielles des monuments et des sites. Ces définitions ne peuvent donc à elles seules recouper tout le champ de l'immatériel. Néanmoins, elles soulèvent des enjeux majeurs, qu'il nous faudra également prendre en compte au regard de la muséographie.

** Mise en perspective historique*

La Convention pour la Sauvegarde du Patrimoine Culturel Immatériel adopté par l'UNESCO le 17 octobre 2003 sous l'impulsion de Koïchiro Matsuura est l'aboutissement d'une longue histoire, cherchant à dépasser le seul patrimoine culturel matériel, entretenant un déséquilibre mondial au profil de la définition occidentale du patrimoine. Une mise en perspective de ces réflexions⁴⁷, jalonnée par des initiatives institutionnelles, va nous permettre d'appréhender le cheminement des réflexions.

47 Toutes les dates que nous mentionneront sont citées sur le site de l'UNESCO : <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=fr&pg=00308> [Dernière consultation le 20 juin 2014]

L'apparition de l'UNESCO dans le domaine de la culture est originellement fondée sur la situation politique et sociale du monde après 1945, dans un contexte d'après guerre et de décolonisation. Par sa mission de contribuer à la paix par l'éducation, la science et la culture, la coopération internationale devait être entretenue, les variétés des identités culturelles se devaient d'être préservées. Cette prise en compte des cultures spécifiques fut entérinée dès 1953, avec la publication d'une enquête consacrée à la conception actuelle des cultures spécifiques de différents peuples, et des relations mutuelles entre elles⁴⁸. En 1966, la Conférence générale adopte la *Déclaration des principes de la coopération culturelle internationale*, qui affirme la dignité de la culture et préconise le respect et la préservation de sa valeur. Elle pose de fait les fondements du développement des politiques relatives au patrimoine culturel que mènera l'UNESCO ultérieurement. Sans le dire, elle marque ainsi l'apparition du « patrimoine de l'humanité » dans son champ d'action, comme en témoignent les diverses actions menées en faveur de la sauvegarde du patrimoine de Nubie dès les années 1960 ou la campagne pour la sauvegarde de Venise en 1962. Du 24 août au 2 septembre 1970, la Conférence intergouvernementale sur les aspects institutionnels, administratifs et financiers des politiques culturelles se tient à Venise. C'est l'apparition des notions de « développement culturel » et de « dimension culturelle du développement ». A cette date, la Conférence générale prend conscience de la menace subie par les cultures autochtones, qui manquent de ressources, d'instituts, de formation et de professionnels pour préserver leur patrimoine. Sur la base de ces principes, développés depuis 1966, l'UNESCO entreprend une action majeure en 1972, en adoptant la *Convention concernant la protection du patrimoine mondial culturel et naturel*, centrée sur les biens culturels meubles, à la manière de la Convention de La Haye. Considéré actuellement comme l'instrument législatif le plus universel dans le domaine du patrimoine culturel, introduisant la notion de « patrimoine de l'humanité », elle renforce paradoxalement⁴⁹ l'identification du patrimoine culturel avec le patrimoine matériel, cantonnant son champ d'action aux monuments, aux groupes de bâtiments et aux sites. Même si les Etats membres ont souligné l'importance à accorder au patrimoine immatériel, il ne fut pas inscrit dans le champ de la Convention⁵⁰. C'est pour cette raison qu'en 1973, le gouvernement de la Bolivie proposa l'ajout d'un protocole à la

48 1953 marque la publication du premier volume de la série *Unités et diversité culturelles*.

49 Nous pouvons noter qu'à cette même date, l'UNESCO adopte un plan décennal pour l'étude des traditions orales et la promotion des langues africaines, un premier festival des arts est organisé à Fidji, et deux séries d'études culturelles sur l'Amérique latine sont commandées : le patrimoine culturel ne semblait donc pas restreint au seul patrimoine matériel.

50 Cette décision fut motivée par le fait que les aspects juridiques de la propriété intellectuelle collective n'étaient pas encore clairement définis.

Convention universelle sur le droit d'auteur (révisée en 1971), afin d'asseoir un cadre juridique à la protection du folklore. Malgré le refus de la Conférence générale, une réunion d'experts gouvernements organisée avec l'aide de l'UNESCO et de l'OMPI⁵¹ à Tunis s'attela à la création un projet d'un modèle de loi relative à la protection des droits de propriété intellectuelle applicable à de telles manifestations culturelles.

Un jalon majeur est la *Conférence mondiale sur les politiques culturelles* de 1982, qui termine le cycle de conférences impulsés par la réunion de Venise. Tenue à Mexico, elle est plus connue sous le nom de Mondiacult : elle réunit 960 participants, venus de 126 Etats membres. Le but était d'analyser les connaissances et l'expérience acquise dans le domaine des politiques et des pratiques culturelles depuis 1970, dans le but de formuler les nouvelles problématiques en jeu dans le monde contemporain et de définir les nouvelles perspectives pour la promotion du développement culturel dans les projets de développement général. A l'issue de cette conférence, le terme de « culture » fut redéfini, intégrant désormais « *toutes les valeurs de la culture telle qu'elle s'exprime dans la vie quotidienne* », ainsi que les activités et les formes d'expressions qui leur permettent d'être transmises. Le terme de patrimoine immatériel apparut pour la première fois dans les discussions internationales, et devint l'objet de toutes les attentions puisque qu'il fut intégré à la nouvelle définition donnée du patrimoine culturel. Suite à la conférence Mondiacult, plusieurs actions furent engagées en direction de la préservation et du développement de l'artisanat et des cultures populaires. Cependant, il faut attendre 1989 et la *Recommandation sur la Sauvegarde de la culture traditionnelle et populaire* pour avoir le premier instrument juridique orienté vers la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel, selon les préconisations faites lors de la Conférence Mondiacult. Cette recommandation cherchait à sensibiliser aux différents domaines liés au patrimoine immatériel, et à créer une dynamique d'actions allant en ce sens.⁵²

La Commission mondiale sur la culture et le développement, créée en 1992, est alors chargée de rédiger un rapport sur la culture et le développement, afin d'être en mesure de répondre aux besoins culturels urgents dans le contexte socioéconomique actuel. Intitulé *Notre diversité créatrice*, ce dernier, en mettant en relief la richesse du patrimoine matériel et immatériel, a souligné le fait que la Convention de 1972 était inappropriée à certaines formes d'expressions telles que l'artisanat, la danse, les traditions orales ou encore la danse. De fait, le

51 Organisation Mondiale de la Protection Intellectuelle

52 Par exemple, en 1990, le prix d'artisanat de l'UNESCO fut décerné pour la première fois, lors d'une foire artisanale internationale tenue à Ouagadougou (Burkina Faso). A la même date, le Fonds international pour la promotion de la culture lança un projet pilote destiné à la sauvegarde des chants de la meule du Haharashtra (Inde), dans le but de donner un nouvel élan à des traditions orales que l'on pensait éteintes.

patrimoine culturel immatériel ne bénéficiait pas de la même attention que le patrimoine culturel, créant ainsi un déséquilibre entre les différentes cultures. Les experts prônaient donc une autre forme de reconnaissance, apte à répondre à l'ampleur et la richesse du patrimoine mondial. Le chemin vers la reconnaissance du Patrimoine Culturel Immatériel était alors lancé. Une étape préliminaire fut le lancement du programme de la *Proclamation des chefs d'œuvres du patrimoine oral et immatériel de l'humanité*, initié par le Directeur général de l'UNESCO en 1997, dont l'ambition était d'établir une nouvelle forme de distinction internationale. La dynamique d'un mouvement mondial pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel s'est alors enclenchée, suite aux proclamations de 90 chefs d'œuvres du patrimoine oral et immatériel de l'humanité en 2001, 2003 et 2005.

A la suite, la Conférence générale adopta en septembre 2001 la *Déclaration universelle sur la diversité culturelle*, qui servit de base à l'élaboration de la Convention de sauvegarde de 2003. En vertu de l'article 7, il fut déclaré que le patrimoine, sous toutes ses formes, se devait d'être préservé, mis en valeur, transmis aux générations futures en tant que « *témoignage de l'expérience et des aspirations humaines* ». En annexe, le Plan d'action, plus pragmatique, définissait les mesures décidées par les Etats-membres pour la mise en place de politique et de stratégies de préservation du patrimoine culturel et naturel, notamment du patrimoine oral et immatériel. En préparation à la Convention de sauvegarde, la Déclaration d'Istanbul à la suite d'une table ronde sur le patrimoine immatériel et la diversité culturelle tenue à Istanbul, reconnaît la valeur du patrimoine culturel immatériel et recommandait l'adoption d'une nouvelle convention internationale. En même temps, à Paris se réunissait la première réunion intergouvernementale d'experts sur l'avant-projet de *Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel*, débattant sur les termes à adopter dans ce nouvel instrument juridique.

Le 17 Octobre 2003, lors de la 32^e session de la Conférence générale de l'UNESCO, la *Convention pour la sauvegarde du Patrimoine Culturel Immatériel* est votée, avec une majorité écrasante, et elle entre en vigueur le 20 avril 2006, après le dépôt du trentième instrument de ratification. Ratifiée par plus de la moitié des Etats membres, elle témoigne de la préoccupation qu'est devenue la préservation du patrimoine culturel immatériel, au regard des menaces que peuvent incarner les modes de vie contemporains et les processus de mondialisation.

* Définition du patrimoine culturel immatériel par l'UNESCO

La *Convention pour la Sauvegarde du patrimoine culturel immatériel* est donc le fruit de nombreuses réflexions sur les nécessités de protéger le patrimoine mondial dans sa globalité. Elle récuse la conception purement matérielle émanant des sociétés occidentales. Son mérite est également, au regard de notre sujet, de proposer une définition du patrimoine immatériel cherchant une certaine unicité, et surtout une visibilité. Les articles 1 et 2 de la Convention le définissent en ces termes :

1. On présente par « patrimoine culturel immatériel » les pratiques, représentations, expressions, connaissances et savoir-faire – ainsi que les instruments, objets, artefacts et espaces culturels qui leur sont associés – que les communautés, les groupes, et le cas échéant, les individus reconnaissent comme faisant partie de leur patrimoine culturel. Ce patrimoine culturel immatériel, transmis de génération en génération, est recréé en permanence par les communautés et groupes en fonction de leurs milieux, de leur interaction avec la nature et de leur histoire, et leur procure un sentiment d'identité et de continuité, contribuant ainsi à promouvoir le respect de la diversité culturelle et de la créativité humaine. Aux fins de la présente Convention, seul sera pris en considération le patrimoine culturel immatériel conforme aux instruments internationaux existants relatifs aux droits de l'homme, ainsi qu'à l'exigence du respect mutuel entre communauté, groupes et individus, et d'un développement durable.

2. Le « patrimoine culturel immatériel », tel qu'il est défini au paragraphe 1 ci dessus, se manifeste notamment dans les domaines suivants :

- a. les traditions et expressions orales, y compris la langue comme vecteur du patrimoine culturel immatériel ;
- b. les arts du spectacle ;
- c. les pratiques sociales, rituels et événements festifs ;
- d. les connaissances et pratiques concernant la nature et l'univers ;
- e. les savoir-faire liés à l'artisanat traditionnel

La définition élaborée par l'UNESCO met en évidence le système dynamique dans lequel s'inscrit le patrimoine. Elle tente de prendre en compte le « fait patrimonial total »⁵³, découlant d'une réalité complexe. Cela implique dans un premier temps que la transmission intergénérationnelle tient au maintien de l'ensemble des éléments et de leurs interactions. Il ne s'agit donc pas de sauvegarder des éléments à la marge de leur contexte d'origine, car en effet, c'est l'intégralité du système qui acquiert le statut de patrimoine. Une autre implication essentielle est que la patrimonialité se fait « prédiction ? ». En effet, elle s'applique dès lors sur des éléments qui n'ont pas encore été produits mais dont les garants de leur authenticité sont les communautés d'origine.

* Implications

Cette Convention reste un instrument politique important : elle répond à une demande des pays du Sud d'inscrire les traditions, les pratiques relevant de l'oralité, du savoir-faire et de la performance, afin de compenser un supposé manque d'objets matériels, qui sont l'apanage des pays du Nord. Sa portée politique est donc majeure, car elle cherche à combler le déséquilibre existant entre deux conceptions de la culture déclarées antagonistes. On notera par exemple les temples d'Isè, au Japon, n'ont jamais été inscrits sur la Liste du patrimoine mondial, puisque le bâtiment principal du sanctuaire est reconstruit tous les vingt ans, depuis 1200 ans maintenant, selon la même technique ancestrale, mais avec des matériaux neufs. Pourtant, la connaissance des techniques, ainsi que la pratique de la reconstruction, se sont transmises de génération en génération et méritent bien le titre de « patrimoine culturel immatériel ».

La définition du patrimoine culturel immatériel ne découle donc pas d'une démarche purement scientifique, mais elle s'inscrit bien dans une logique politique, conjointe à une redéfinition internationale du champ patrimonial. Cet aspect est important, car il explique également que le patrimoine immatériel ne soit pas restreint à la seule définition donnée par l'UNESCO.

Enfin, la définition proposée par l'UNESCO suscite des changements profonds dans la démarche patrimoniale, car elle intègre un élément profondément subjectif dans le processus. Il s'agit des communautés elles-mêmes, considérées dès lors comme les seules capables de déterminer ce qui fait partie - ou non - de leur patrimoine. De fait, la légitimation du

53 Expression utilisée par Mariannick Jadé en référence au « fait social total », décrit par Marcel Mauss.

patrimoine culturel immatériel ne repose plus sur des valeurs universelles exceptionnelles mais bien « *par le fait qu'il est reconnu par les communautés, transmis de génération en génération, recrée en permanence par les communautés et les groupes en fonction de leur milieu, de leur interaction avec la nature, de leur histoire et qu'il procure un sentiment d'identité et de continuité, contribuant ainsi à promouvoir le respect de la diversité culturelle et de la créativité humaine* »⁵⁴. En cela, il est un patrimoine vivant.

Néanmoins, il apparaît aussi que le patrimoine culturel immatériel n'est pas une production culturelle anodine. Découlant d'un instrument politique et juridique, sa construction est réflexive : en effet, ses acteurs sont également des « agents de l'entreprise patrimoniale »⁵⁵, et non pas seulement des porteurs de culture. En plus d'engager une nouvelle division du travail entre les musées, les universitaires, et les associations, le patrimoine culturel immatériel se construit aussi selon de nouveaux enjeux qui touchent l'inventaire, la préservation et le marketing, « *créant un espace large pour les tensions et les compétitions entre les individus et les collectivités concernées* »⁵⁶.

2.3. Patrimoine Culturel Immatériel et musées : les enjeux

« *Lorsqu'un vieillard meurt en Afrique, c'est une bibliothèque qui brûle* ». Cette phrase d'Hampaté Ba⁵⁷ est significative de la volonté de sauvegarde dont fait preuve la Convention de 2003 adoptée par l'UNESCO. En même temps, elle témoigne bien du basculement du patrimoine, où les savoirs se sont plus seulement incarnés par des objets - ici les livres de la bibliothèque – mais bien par des personnes. L'objet, élément de la collection, demeure sous le toit des musées, alors que les traditions, existent à l'extérieur du musée, au sein de la communauté, perpétuée par les individus. De fait, au vu de cet antagonisme que nous essayons de dépasser, il serait judicieux de s'intéresser aux enjeux soulevés par le patrimoine culturel immatériel dans les musées, acteurs engagés dans la préservation et dans la promotion du patrimoine.

54 DUVELLE, Cécile. « Le patrimoine culturel immatériel a-t-il sa place au musée ? ». *Musées*, vol. 29, 2010. p. 28

55 GONSETH, Marc-Olivier ; HERTZ, Ellen. « Le patrimoine culturel immatériel comme facteur de transformation ». *Musem.ch*, n°5, 2010. p. 14

56 *Ibid.*

57 Hampaté Ba est un écrivain et ethnologue malien (1900-1991).

* Dynamisme vs. Muséification : sauvegarde et conservation

Au delà du paradoxe matériel/immatériel, le débat se porte sur nature du patrimoine immatériel, patrimoine vivant, qui ne doit pas être compris dans un état fixe et immuable. En effet, selon l'article 2 de la Convention, le système qui est décrit nous pousse à considérer la matière comme le résultat d'un processus liant plusieurs éléments interactifs (les savoirs, la créativité, les éléments nécessaires à son maintien). La sauvegarde doit s'appliquer à assurer le dynamisme du patrimoine culturel immatériel, et donc à préserver le « vivant » en lui permettant de se reproduire. Déjà, un problème émerge, car les mesures traditionnelles de conservation et de sauvegarde ont plutôt tendance à fixer dans le temps des éléments évolutifs. Les manifestations culturelles se renouvellent constamment par un processus de création assurée par la communauté. Sauvegarde et conservation doivent donc être repensées par le musée, pour assurer ce dynamisme, antagoniste au principe même de muséification.

Si l'on se recentre sur la sauvegarde, une question d'ordre éthique se pose alors : faut-il revitaliser les faits culturels ou naturels appelés à disparaître ? Plus important encore : comment les sauvegarder ? Comment le musée peut-il agir à cette sauvegarde ? Si la réponse est aisée pour le domaine naturel et les collections vivantes, abritées dans les zoos, les aquariums ou les parcs naturels, elle l'est moins pour le domaine culturel. Ce dernier reste assez complexe. L'exemple de l'écomusée a cependant été reconnu comme « *moyen utile de revitalisation des cultures* » par l'ICOM-ASPAC⁵⁸, le musée devenant un pôle actif de la communauté, dans la perspective de redynamiser l'essence immatérielle créatrice des faits culturels. En se réappropriant son passé, la communauté pouvait repenser son présent et préparer son futur. Même si cette forme muséale a perdu en dynamisme ces dernières années en France, les avancées réalisées dans le domaine du patrimoine immatériel lui permettront peut être de retrouver un second souffle, ou du moins, d'offrir des perspectives d'avenir.⁵⁹ La problématique de la sauvegarde reste complexe, car elle place le musée dans une posture « régulation de la continuité », avec des moyens qui apparaissent peu adéquats et demandent à être revus.

58 L'ICOM-ASPAC est l'agence régionale de l'ICOM Asie-Pacifique.

59 JADE, Mariannick. « Le patrimoine immatériel : quels enjeux pour les musées ? ». *Lettre du Comité national français de l'ICOM*, n°29, mai 2005. p. 15 [en ligne]

Disponible sur : http://www.icom-musees.fr/uploads/media/Lettres_ICOM_France/Lettre29.pdf [Dernière consultation le 16 juin 2014]

Mais le musée ne peut se passer de son rôle de conservation. Si dans ce cadre là, les discussions relevant de l'éthique sont moindre, puisque le fait patrimonial implique l'acceptation de la disparition de certaines manifestations du passé. La conservation suppose néanmoins le maintien des objets et des gestes du passé, pour s'inscrire dans un continuum temporel et envisager l'avenir. Le geste qui a réalisé l'objet compte autant que l'objet lui-même puisqu'il nous renseigne sur ce qui a été. Comment conserver cet ensemble cohérent ? Faut-il créer des corpus objectifs pouvant témoigner l'authenticité du passé ? La collecte et la conservation se doivent de conserver et de transmettre le dynamisme de ces éléments vivants, immatériels.

* Le rapport avec les communautés

Les interlocuteurs changent, les communautés deviennent des acteurs majeurs dans la prise en charge du patrimoine immatériel, et sont également intégrées au processus de promotion de leur culture. Cela suppose que les musées doivent établir un dialogue, voire même un partenariat, avec les communautés concernées. Déjà parce que le personnel des musées n'a qu'une formation lacunaire au regard de ces questions, et que l'intervention du patrimoine culturel immatériel dans le domaine d'application des musées demande de réviser ces compétences, qui ne se limitent pas à l'ethnologie. Mais aussi, parce que ces communautés, porteuses de cultures, sont les garantes de l'authenticité du patrimoine. Ce travail d'échanges est nécessaire, car le musée doit être en mesure de présenter la valeur subjective intrinsèque du patrimoine immatériel, telles que la définissent et la reconnaissent les communautés concernées.

Cela pose également question pour la présentation du patrimoine immatériel dans les musées : comment peut-on représenter les manifestations du patrimoine culturel immatériel, sans l'objectiver ? *« Comme il habite dans l'esprit et le corps des gens et des communautés qui le portent en eux, le patrimoine immatériel peut difficilement s'incarner uniquement dans les objets, puisqu'il se distingue fondamentalement par son « caractère immatériel » et que les objets se rattachant à la mise en scène de ce patrimoine jouent un rôle essentiel, mais tout de même de soutien »*. Cela n'est pas sans rappeler le statut attribué aux Trésors Humains Vivants⁶⁰, individus possédant les connaissances et les savoir-faire pour interpréter ou recréer des éléments spécifiques du patrimoine culturel immatériel, qui peuvent être muséalisés. De

60 Ce statut est apparu au Japon dans les années 1950 (« trésor national vivant du Japon ») avant d'être repris dans d'autres pays.

nouvelles actions doivent donc être menées par les musées, de manière conjointe avec les détenteurs de ce patrimoine, cherchant à mettre en avant ce lien au vivant.

* Muséographie de l'immatériel : premiers pas, premières problématiques

Pour Richard Kurin, le défi représenté par le patrimoine immatériel est stimulant, car son rôle est de donner l'idée du vaste patrimoine culturel d'une communauté et ses choix se doivent donc d'être pertinents⁶¹. L'exposition reste un instrument de promotion et de transmission du patrimoine immatériel, et la muséographie, c'est à dire ce que l'on donne à voir – constitue une piste à exploiter. Face au caractère immatériel du patrimoine, la muséologie d'objet matérialise une impasse. Déjà parce que l'exposition suppose une approche fragmentaire, et les musées ne peuvent présenter que « *le simple condensé d'une réalité diverse et complexe en mutation permanente* ». La globalité du fait patrimonial total tend à disparaître. De plus, même si l'objet n'est pas antinomique de l'immatériel, et en est consubstantiel, il ne se suffit pas à lui-même pour rendre compte des phénomènes globaux relevant du patrimoine immatériel.

La contextualisation, associée à des moyens traditionnels de restitutions comme les textes, les cartels, les images et les photos, n'assure que la transmission d'une partie de la réalité. Les sons, les odeurs, les goûts et le toucher, qui pourraient rendre l'immatériel perceptible, ne sont pourtant que peu présents dans les musées. Leur prise en considération nécessite la mise en place d'artifices ; composition ou reproduction d'un entourage sonore, projections, parfois manipulation d'objets s'ils ne sont pas jugés fragiles ou précieux, parfois encore expériences ou jeux techniques ; mais peu de ces dispositifs sont réalisés faute d'espaces libres réservés à cet effet.

L'intégration de l'immatériel dans le musée est un parcours semé d'obstacles à résoudre : inclure la dynamique du changement, la participation des communautés ou encore rendre le public actif. C'est la muséographie, son discours, et ses innovations, qui vont nous permettre de dépasser ces questionnements.

L'apparition du patrimoine culturel immatériel est significative à bien des égards. Permettant de revisiter le concept de patrimoine, il offre une visibilité et une légitimité à des aspects de la culture qui n'étaient, jusque là, que peu mis en avant. Il témoigne d'une volonté

⁶¹ KURIN, Richard ; « Musées et patrimoine immatériel : culture morte ou vivante ? ». *Les Nouvelles de l'ICOM*, n°4, 2004

politique de rééquilibrer la balance entre les pays à forte tradition culturelle matérielle, et les pays à forte tradition orale. Le plus grand mérite de la *Convention de sauvegarde du patrimoine culturel immatériel* de l'UNESCO est surtout d'avoir pu définir cette immatérialité, notion difficile d'accès, sans pour autant la couper entièrement de son substrat matériel. Bien que cette patrimonialisation de l'immatériel ne soit pas simplement une extension du concept de patrimoine, mais bien une révision de ses composantes intrinsèques, elle n'empêche que pour définir « ce que l'on ne voit pas », la définition est forcément fragmentaire. De fait, parler d'immatériel englobe le patrimoine culturel immatériel, sans s'y limiter *stricto sensu*. De plus, offrant un angle d'approche particulier, elle fixe un cadre de réflexion dont il est parfois compliqué de se soustraire, car il constitue une réelle référence.

Au delà de la définition, les applications du patrimoine culturel immatériel soulèvent de réelles problématiques, à la fois éthiques, techniques et muséographiques, dans le domaine des musées, qui sont considérés comme les principaux acteurs de la patrimonialisation, créant un lien avec ce patrimoine et la société. Dans le cas qui nous intéresse, il permet de revoir les capacités des techniques muséographiques, et par extension, la manière dont le musée conçoit ses expositions, principalement pour les expositions des cultures extra-occidentales, les plus concernées par le sujet.

I. 3. Les attentes du public

Les changements qui touchent les musées et le patrimoine ne doivent pas effacer la place grandissante que prend le public dans la mise en œuvre des expositions. Dans le même mouvement qui a touché de manière frontale l'institution « musée », une dimension nouvelle s'est imposée de manière significative. Comme nous avons pu le mentionner, certaines institutions comme les musées de société désirent exposer l'Humain et le fait social, base d'une réflexivité muséale puisque le public devient le sujet même de l'exposition. D'autres comme les Centres de Sciences, les Écomusées, les Centres d'Interprétation, proches du courant de la Nouvelle Muséologie, déplacent le regard et leur propos sur le visiteur, créateur du discours au sein du parcours expographique. La démarche identitaire est donc prégnante.

Parmi les manifestations concrètes qui justifiaient une approche nouvelle des musées de société, nous avons mentionné l'apparente désaffection du public, matérialisée par une baisse significative de la fréquentation, pour ces établissements au discours obsolète, à la scénographie vieillissante, notamment dans le cas du Musée national des Arts et Traditions

Populaires. L'échec était donc flagrant, et ce pour plusieurs raisons. Dans un premier temps, inscrit dans un système institutionnel et économique, les flux de visiteurs participent du financement de l'institution. Véritable entreprise culturelle, le musée ne peut fonctionner sans clients. En effet, la modernisation architecturale et muséographique des musées se développe conjointement avec une dynamisation économique et culturelle. Les musées s'efforcent de développer une démarche gestionnaire et managériale plus efficace, passant par la formalisation d'objectifs chiffrés, la définition d'indicateurs de performance, servant de cadre pour les politiques muséales, mais surtout pour les politiques publiques. Cette culture de la performance se justifie par le modèle économique dans lequel s'inscrivent les établissements culturels. De ce point de vue, le public constitue une variable d'ajustement dans le financement des musées. Même si cet aspect est important et soulève plusieurs enjeux dans le fonctionnement des musées, car il justifie notamment la multiplication d'expositions temporaires médiatisées, il ne constitue pas le centre de nos recherches, et ce n'est pas par ce prisme que nous aborderons la préoccupation du public.

Dans un deuxième temps, l'attention portée au public souligne les fonctions sociales et éducatives de ces établissements, lieux d'éducation et d'accès à la culture, qui ambitionnent d'établir de nouveaux rapports avec les visiteurs. Une baisse de fréquentation est ainsi symptomatique d'une mission qui a échoué, d'un discours porté par l'exposition qui a été mal approprié. Nous développerons donc notre étude à partir de ce constat. De plus, le passage d'une muséologie centrée sur l'objet à une muséologie intégrant le public au cœur de sa réflexion provoque un déplacement du centre de gravité des interrogations liées à l'exposition.

La dimension du public n'est donc pas secondaire, mais bien centrale, ne serait-ce qu'au regard des expositions, qui sont faites pour lui. Comme le notait Michel Côté, si un musée sans collections n'est pas un musée, un musée sans public n'est qu'un conservatoire, sans âme et sans vie⁶².

Notre intérêt est de voir ici comment cette attention portée aux individus extérieurs à l'institution contribue à nourrir les questionnements posés par l'exposition des sujets de société, et par l'intégration de l'immatériel à l'intérieur de ces expositions. Nous partirons donc

62 COTE, Michel. « Le musée, une entreprise culturelle au service de ses publics »
In : COLARDELLE, Michel. (dir.) *Réinventer un musée : Le Musée national des arts et traditions populaires- Centre d'ethnologie française (MNATP-CEF) : colloque, 25 et 26 mars 1997*. Paris : Musée national des Arts et Traditions Populaires, 1997. p. 129

de l'ambition politique de la démocratisation culturelle et de ses enjeux, de ses limites et des approches qui permettent de rapprocher le public de ses institutions muséales.

3.1. Un contexte politique favorable : les enjeux de la démocratisation culturelle

La vague de transformations qui a touché les musées depuis les années 1970 a également eu des répercussions au niveau de la prise en compte des publics. Il s'agit d'une dimension nouvelle, mettant l'accent sur la fonction sociale des musées, où le public est considéré comme une « mission » du musée. Cette attention nouvelle portée au public va s'inscrire dans un contexte politique favorable à sa prise en charge. Depuis la création du ministère de la Culture, confié à Malraux en 1959, l'ambition d'un accès direct à l'art et à la culture a imprégné les consciences.

* Les enjeux de la démocratisation culturelle

La genèse d'une ambition démocratique de la culture remonte à la Révolution française, décrite par Condorcet comme l'idée de répartir entre tous les citoyens « *les ressources de la sciences et des arts* »⁶³ dans son rapport sur l'organisation générale de l'instruction publique présenté à l'Assemblée nationale législative les 20 et 21 avril 1792. Cette idée d'une culture accessible à tous, éclairante et citoyenne, traverse le XIXe siècle et s'incarne dans les mots de Victor Hugo qui engage l'Assemblée Nationale de « *faire pénétrer de toutes parts la lumière dans l'esprit du peuple* »⁶⁴ en multipliant les structures culturelles, qu'il s'agisse de écoles, des théâtres ou des musées. Cette volonté d'une popularisation des arts s'infléchit lors de la Résistance, intégrant dès lors une perspective d'émancipation et de transformation. Par la confrontation à l'art, les individus devaient eux-mêmes s'inclure dans le processus d'appropriation des œuvres.

⁶³ « *Diriger l'enseignement de manière que la perfection des arts augmente les jouissances de la généralité des citoyens, et l'aisance de ceux qui les cultivent, qu'un plus grand nombre deviennent capables de bien remplir les fonctions nécessaires à la société, et que les progrès toujours croissants, des lumières ouvrent une source inépuisable de secours dans nos besoins, de remède dans nos maux, de moyens de bonheur et de prospérité commune.* »

In : WALLON, Emmanuel. « La démocratisation culturelle, un horizon d'action ». Les politiques culturelles, *Cahiers français*, n°348. p. 79

⁶⁴ HUGO, Victor. Actes et paroles : Avant l'exil, 1841-1851 in Œuvres complètes, tome XIX, Ollendorf, 1875
Cité par WALLON, Emmanuel. *Op. cit.* p. 80

Si le préambule de la Constitution de 1946 déclarait que « *la Nation doit donner accès à l'éducation et à la culture* », l'intégration de la dimension démocratique de la culture dans le projet politique commence réellement avec la naissance du Ministère de la Culture, confié à André Malraux le 22 juillet 1959. Les bases de la démocratisation culturelle ne tardent pas à être posées, avec le décret du 24 juillet 1959 affirmant que l'accès aux œuvres capitales de l'humanité doit être possible « *au plus grand nombre de Français* », qu'il est nécessaire « *d'assurer la plus vaste audience à notre patrimoine culturel, et de favoriser la création des œuvres d'art et de l'esprit qui l'enrichissent* »⁶⁵. Dans la logique de l'État-providence, jouant un rôle de direction, d'impulsion, et de régulation, l'État se doit d'assurer à tous le même accès aux biens culturels. Les théories du choc esthétique et l'approche prédominante de la haute culture sont sous-jacentes à ce projet. Il faut attendre le mandat de Jacques Chaban-Delmas comme premier ministre pour infléchir ce concept : la démocratisation ne se limite plus à l'accès à une « haute culture », et les moyens d'accéder à cette connaissance ne se réduisent pas à la présentation des œuvres d'art dans les musées, mais l'on prend bien en considération tous les éléments du paysage culturel, de la création à l'exposition, de l'art du passé aux spectacles vivants, sans attendre le « choc esthétique ». De manière effective, cette ambition s'est traduite par l'augmentation des financements alloués au domaine de la culture, et au rôle nouveau confié aux collectivités locales⁶⁶. Après la logique libérale introduit sous le mandat présidentiel de Valéry Giscard d'Estaing, et le relatif désengagement financier qui s'ensuivit, il faut attendre l'élection de François Mitterrand en 1981 pour que se vitalise cette dynamique d'action culturelle, orientée vers une culture démocratique. Celle-ci passe par deux faits majeurs : d'une part le doublement du budget du Ministère de la Culture, accompagnée de la politique de Grands Travaux, demandée par le Président François Mitterrand⁶⁷.

La démocratisation culturelle s'entend, de fait, de plusieurs manières. D'une manière numéraire d'abord, elle suppose la croissance en volume de la population qui pratique une activité culturelle, et dans notre cas, qui se déplace dans les expositions. La deuxième variante s'intéresse de manière plus approfondie sur la réduction des inégalités sociales : l'accès à la culture ne vise pas seulement une augmentation chiffrée globale, mais recherche un même

⁶⁵ Décret du 24 Juillet 1959 : « Le ministère chargé des Affaires culturelles a pour mission de rendre accessibles les œuvres capitales de l'humanité, et d'abord la France, au plus grand nombre possible de Français ; d'assurer la plus vaste audience à notre patrimoine culturel, et de favoriser la création des œuvres d'art et de l'esprit qui l'enrichissent. »

⁶⁶ KREBS, Anne ; MARESCA, BRUNO. Op. Cit. p. 6

⁶⁷ *Ibid*

accès pour toutes les catégories socioprofessionnelles. De fait, la recherche s'oriente vers une diminution des écarts de pratique entre ces différentes catégories. Enfin, non dans une moindre mesure, la démocratisation induit des probabilités d'accès selon les catégories sociales de même calibre, rappelant ce que l'on nomme l' « égalité des chances ».

Remarquons que si le ministère n'agit pas de manière directe dans la démocratisation de l'accès aux musées français, il reste que ces problématiques d'ouverture de la culture au plus grand nombre a certainement permis de donner une orientation plus marquée des musées vers la connaissance pour tous et la recherche de nouveaux publics. Cela passe non seulement par des études de publics mais aussi par la mise en place d'expositions médiatisées, devenant de véritables outils attractifs.

* La prise de conscience des publics

D'un point de vue institutionnel, la prise de conscience de publics émerge avec le développement de la recherche sociologique sur les publics de l'art et les pratiques culturelles.

Les principes de la quantification culturelle apparaissent dans les pratiques culturelles du Ministère de la Culture en 1963 sous aux travaux d'Augustin Girard, chargé des enquêtes au Service Etudes et des Recherches. Progressivement, la sociologie s'empare de la question des publics sous l'influence des enquêtes de Pierre Bourdieu et d'Alain Darbel qui réalisent en 1964 une enquête *Le musée et son public* (dans le cadre du Service études et recherches du Ministère des Affaires culturelles), puis de *l'Amour de l'art* (1969). Les dispositifs d'enquêtes se développent, et depuis, les données sont collectées depuis une quarantaine d'années sont toujours confrontées aux premières analyses bourdieusiennes. Les plus significatives sont notamment avec les enquêtes réalisées par le département des études du ministère de la Culture et de la Communication sous la direction d'Olivier Donnat (1973, 1981, 1983, 1997 et 2008).

Si les musées ont gagnés en fréquentation, si leur rayonnement s'est amplifié, ces évolutions sont essentiellement dues au développement du tourisme de masse et surtout, à la multiplication des visites d'une même catégorie de visiteurs. Les musées ne sont plus les lieux des « héritiers », mais la place des classes populaires reste à revoir. En contrepoint de ce mouvement, dont l'impulsion est lancée par le Ministère de la Culture, les institutions culturelles elles-mêmes se dotent d'instruments de mesure de leur public, dans l'optique de mieux les connaître. Elles font également prendre conscience aux institutions muséales la

nécessité d'évaluer le public, afin de rendre leurs comportements et leurs spécificités intelligibles.

* Les mesures de gratuité : débat sur une politique tarifaire

Parmi les instruments d'accès aux musées, facilitant l'entrée dans les expositions, la gratuité s'est vue devenir l'enjeu de nombreux débats, toujours d'actualité⁶⁸. Valeur fondatrice des musées au lendemain de la Révolution, elle est le symbole d'une volonté d'accès à la culture. Au Musée du Louvre, par exemple, ce principe fut mis en place en 1793 et perdura jusqu'en 1922, date à laquelle il fut supprimé partiellement, et de manière complète en 1990 sous le ministère de Jack Lang. De manière générale, cette mesure a disparu dans les décennies du XXe siècle, pour réapparaître renforcée, d'abord en Angleterre en 1990, et en France en 1996, avec une expérimentation sur les premiers dimanche du mois au Louvre. Généralisée sur l'ensemble des Musées et des monuments nationaux dès 2000, puis appliquée dans les musées régionaux, la gratuité partielle des musées est une « action-prix », mise en place dans une perspective d'accessibilité et de promotion des institutions⁶⁹. D'autres dispositifs viennent compléter cette mesure : exonération pour les moins de 18 ans, les personnes dont les ressources se réduisent aux minima sociaux, les visiteurs présentant un handicap (moteur, visuel, auditif, mental ou psychique) et leurs accompagnateurs, certaines catégories de professionnels et d'étudiants. Mais l'effet sur la fréquentation du public est-il réel ?

Le bilan de la décennie 2002-2011, établi par Jacqueline Eidelman, Anne Jonchery et Lucile Zizi, signale que le nombre d'entrées gratuites dans les musées de France en 2010 s'élève à 24 118 192 visites : contrairement aux entrées payantes qui n'ont augmenté que de 3 % (environ 6,2 millions de visites), les entrées gratuites enregistrent une augmentation de 35 % entre 2006 et 2011. De fait, la conclusion est la suivante : les entrées gratuites seraient pour l'essentiel responsables de l'augmentation globale des musées⁷⁰. Pourtant, certains

⁶⁸ HASQUENOF, Bernard. « Le Louvre supprime la gratuité du premier dimanche du mois en haute saison ». *Le Louvre pour tous*, 2 février 2014 [en ligne]
Disponible sur : <http://www.louvrepour tous.fr/Le-Louvre-supprime-le-premier.770.html> [Dernière consultation le 4 août 2014]

⁶⁹ BOURGEON-RENAULT, Dominique ; GOMBAULT, Anne ; LE GALL-ELY, Marine ; PETR, Christine ; URBAIN, Caroline. « Gratuité des musées et valeurs perçues par les publics ». *La Lettre de l'OCIM*, n°111, mai-juin 2007. p. 31-39 [En ligne]
Disponible sur : <http://ocim.revues.org/764> [Dernière consultation le 5 août 2014]

⁷⁰ EIDELMAN, Jacqueline ; JONCHERY, Anne ; ZIZI, Lucile. Musées et publics : bilan d'une décennie (2002-2011) ? Département de la politique des publics – Direction générale des patrimoines, juin 2012
[en ligne] Disponible sur : www.culturecommunication.gouv.fr/.../PublicsdesMusées10ans-1.pdf

auteurs signalent l'effet à court-terme, dit « effet lune-de-miel »⁷¹ de ces dispositions économiques, et peu s'intéressent à la réception de la mesure de gratuité chez les publics et au sens donné à l'expérience de visite. Une étude commandée par le département des Études, de la Prospective et des Statistiques, menée entre 2002 et 2003, montre que la gratuité n'est pas la première condition d'accès au musée : « *la clé d'entrée de la fréquentation des musées et des monuments, (...) réside avant tout dans l'implication des individus dans cette activité* »⁷². De fait, même s'il paraît évident que cette disposition économique engendre des facilités d'accès à la culture, elle n'est pas efficace à tout égard, et ne peut se substituer à une approche plus éducative.

* Les limites de la démocratisation culturelle

Si la fréquentation augmente, elle est essentiellement un reflet de l'intensité constante de la consommation culturelle des groupes sociaux constituant le public traditionnel. Au regard des études de publics réalisées sur les pratiques culturelles des Français, même si les résultats peuvent être interprétés vers une fréquentation muséale plus égale selon les groupes sociaux, et un resserrement des écarts - malgré une différence significative⁷³, Jean-Pierre Esquenazi souligne bien que ces rapprochements « *ne signifient pas que les différents publics aient le même regard sur les objets conservés par le musée* »⁷⁴. Par extension, l'appropriation faite des expositions diffère. Nous ne pouvons pas conclure que l'objectif de démocratisation culturelle, par le biais de la pratique muséale, est un échec. Néanmoins elle rencontre des limites certaines, et le public doit être approché d'une autre manière.

⁷¹ BOURGEON-RENAULT, Dominique ; GOMBAULT, Anne ; LE GALL-ELY, Marine ; PETR, Christine ; URBAIN, Caroline. *Op. cit.*

⁷² BOURGEON-RENAULT, Dominique ; GOMBAULT, Anne ; LE GALL-ELY, Marine ; PETR, Christine ; URBAIN, Caroline. *Op. cit.*

⁷³ Pour l'enquête Les Pratiques culturelles des Français de 1997, « 20 % des agriculteurs, 22 % des ouvriers et 21 % des non-diplômés ont visité un musée l'année précédent l'enquête, ainsi que 65 % des cadres supérieurs et 67 % des titulaires de diplômes supérieurs ». In : ESQUENAZI, Jean-Pierre. *Sociologie des publics*. Paris : La Découverte, 2003

⁷⁴ ESQUENAZI, Jean-Pierre. *Sociologie des publics*. Paris : La Découverte, 2003.

3. 2. Intégrer le public dans l'exposition

L'enjeu de la démocratisation culturelle a le mérite de mettre en évidence des problématiques liées à la prise en compte des publics dans le champ muséal, s'accordant avec les missions des institutions culturelles dont l'objectif est de permettre l'accès au plus grand nombre à la culture, et donc à l'éducation et à la connaissance. Peut-être que cet objectif appelle à une approche du visiteur adhérent à l'exposition, comme « participant » à l'exposition. La prise en compte de cette variable au cœur des expositions est-elle plus encline à intégrer ce public au projet expographique, à l'impliquer plus intimement ? Déjà, dès les années 1980-1990, les musées se sont dotés de service de publics, qui leur sont entièrement dédiés, formalisation ainsi « le temps des publics »⁷⁵. Notre regard ici se porte donc sur le public, appréhendé au travers de l'institution muséale même.

* Obsolescence de la muséologie d'objet

A travers l'évolution des formes de muséologie, il est possible de voir comment le public prend place dans la logique muséale. Le musée apparaît comme un média, un lieu de rencontre avec son propre vocabulaire et des propres rituels, créant une relation entre l'objet, le visiteur et l'espace. Il s'agit bien d'un espace de communication, à partir duquel des chercheurs comme Jean Davallon vont développer leurs recherches⁷⁶. Le public prend ainsi part au système communicationnel : il devient part intégrante des expositions, selon différentes modalités. Il est de coutume de distinguer, à la suite de Peter Van Mensch, « muséologie d'objet » et « muséologie d'idée ». La première, comme son nom l'indique, fait allusion aux musées et aux expositions dont le fonctionnement est centré sur l'objet, opérant ainsi une acquisition des savoirs hors de l'espace expographique. La deuxième se rapporte à l'exposition des savoirs, des objectifs, et donc des concepts. La réunion des objets va créer le savoir que va pouvoir acquérir le visiteur. Dans les deux cas, il ne s'agit pas de nier la

75 « Cette structuration récente des services dédiés à l'accueil des publics a été soutenue par deux mouvements. D'une part l'Education Nationale qui a activement participé au développement des services des publics dans les musées, notamment par le détachement de professeur pour l'élaboration des visites et des activités à destination des publics scolaires. D'autre part, les élus locaux ont pris progressivement conscience de l'atout que pouvait représenter un musée dans la vie culturelle locale, notamment comme outil de valorisation touristique »

In : GIRARDIN, Léa. Des musées à la rencontre de leurs publics. L'exemple des musées de mode et de textiles. Mémoire d'étude en Communication. Lyon : Institut d'Etudes Politique, 2009. 112 p. [en ligne]

Disponible sur : http://doc.sciencespo-lyon.fr/Ressources/Documents/Etudiants/Memoires/Cyberdocs/Masters/SECI/girardin_1/pdf/girardin_1.pdf

[Dernière consultation le 2 juillet 2014]

76 JADE, Mariannick. « Le patrimoine immatériel : quels enjeux pour les musées ? ». *Lettre du Comité national français de l'ICOM*, n°29, mai 2005

présence du visiteur, qui constitue un pôle de la relation s'instaurant au sein de l'exposition. En allant plus loin, cherchant à donner sens aux évolutions des musées et des expositions des années 1990, Jean Davallon propose le concept de « muséologie de point de vue », désignant ainsi les expositions non pas centrées sur les objets ou sur le savoir, mais bien sur le visiteur. Le musée des années 1960 est loin de celui qui a émergé dans les années 1980-90. La matrice expographique se développe sur un fond nouveau : on le voit au travers des *period rooms*, des espaces d'expositions que l'on trouve au Biodôme de Montréal, ou bien dans la lignée des dioramas. C'est la matérialisation d'un mode utopique, fondé sur une représentation fictive, dont l'acteur est le visiteur principal qui va permettre l'entrée dans l'espace d'exposition.

Nous pouvons remarquer que les expositions qui forment le cœur de notre sujet, cherchant à exposer l'immatériel par le biais de sujets de société concernent essentiellement la muséologie d'idée, voire la muséologie de point de vue. Dans les différents cas présentés, le public constitue un pôle de recherche, dont le centre de gravité se déplace selon la forme prise. Il devient une préoccupation nécessaire pour l'institution muséale et l'exposition, orientant ainsi les pratiques culturelles.

* Le public comme champ de recherche : la connaissance du public des expositions

Le développement des recherches en muséologie, notamment sur l'exposition comme système médiatique, est concomitant de l'émergence de la recherche muséale. Ces recherches apparaissent aux États-Unis au début du XXe siècle, avec une réflexion par exemple sur la fatigue au musée ou le pouvoir d'attraction des expositions. En Europe, elles se développent au cours du XXe siècle. Le public se constitue comme un véritable champ de recherche structuré à l'intérieur de l'institution muséale. En 1989 est publiée la première bibliographie sur les études d'expositions, assez sommaire. La seconde, plus complète, conçue peu de temps après par Samson et Schiele présente alors plus d'un millier de références essentiellement postérieures ou réalisées dans les années 1980. Ce champ de recherche se justifie dans notre cas. Comme Michel Côté le signalait lors des colloques sur la réinvention du MNATP, la connaissance des publics que l'on cherche à atteindre par le biais de l'exposition est essentielle au regard de ses ambitions:

Si un musée a des prétentions pédagogiques, s'il compte faire passer un message, tenir un discours et parler de la réalité, comment peut-il s'assurer que ce message et ce discours seront compris, que les gens qui viendront au musée y apprendront quelque chose s'il ne procède pas à une évaluation et à une étude de ses

publics ?⁷⁷

Les études de publics réalisées en interne, dans les institutions qui leur ont créé un service dédié, deviennent alors une nécessité pour cibler et toucher de nouveaux publics, permettant de cerner plus efficacement le Projet Scientifique et Culturel des établissements concernés, et de mieux circonscrire les attentes des publics. Les questionnements soulevés peuvent s'organiser selon les différents moments de la visite. Selon différentes perspectives, il s'agit d'étudier soit l'émission des visiteurs, c'est-à-dire leurs attentes préalables (d'avant la visite), soit la réception - selon la satisfaction et l'acquisition des savoirs (l'après visite), soit la médiation qu'ils ont expérimenté (pendant la visite). Ce spectre d'étude n'implique pas les mêmes questions. La prise en compte de l'émission des publics est significative : elle témoigne d'une volonté d'adéquation entre les attentes, voire les exigences, du visiteur, et l'offre d'exposition émise par l'institution. Les recherches s'orientent dès lors sur les incitations à la visite, les pratiques habituelles de l'exposition, les demandes et les représentations préalables. S'agissant de sujets de société, l'enjeu est de taille et la dimension est particulière pour les musées de société pour lesquels l'interaction avec le public est une priorité. L'exemple de la Cité nationale de l'Immigration est éclairant. Le thème de l'immigration, sujet historique, social, politique, étant controversé, il était nécessaire de prendre en compte les représentations préalables des visiteurs pour orienter le projet. Il apparaît que la dimension sociale est réclamée par le public : cherchant à comprendre la genèse de la société culturelle, ils estimaient alors que la Cité se devait de répondre à leurs préoccupations actuelles, en étant le lieu de rencontre des différentes cultures, traditions et habitudes qui existent en France⁷⁸. Cette attention portée aux publics dans la recherche justifie dès lors que l'on s'intéresse à l'exposition des sujets de sociétés.

* Le public comme acteur de l'exposition : sujets de société, sujets attractifs

Malgré les tentatives d'une politique tarifaire peu efficiente, un des angles d'approche qui peut être envisagé pour attirer un plus grand public est donc bien l'exposition de sujets de société, au cœur desquels émergent des logiques identitaires et des questionnements sur le monde contemporain. Légitimée par les études de publics qui soulignent les attentes de ces derniers, l'ambition affichée des institutions est de «*découvrir de nouvelles réalités,*

⁷⁷ COTE, Michel. *Op.cit.* 1997. p. 132

⁷⁸ « La Cité Nationale de l'Histoire de l'Immigration : quels publics ? » *Hommes & migrations*. Hors-série, octobre 2007. p. 113

comprendre l'origine des choses, appréhender l'Autre »⁷⁹. Ces désirs émis par les visiteurs sont autant d'occasions pour le musée d'offrir des expériences, de tenir des discours, d'entrer en contact avec eux. En parlant du Musée de la Civilisation de Québec, Michel Côté soulignait bien que les expositions qui remportent l'adhésion du public sont soit les expositions « identitaires », abordant des thèmes locaux, soit les expositions permettant d'appréhender de nouvelles cultures. Si cette distinction recoupe les catégories que nous avons mentionnées précédemment, entre les « musées de soi » et les « musées de civilisation », un paramètre change néanmoins. L'attention portée aux publics, qu'il s'agisse des groupes sociaux associés au processus de construction de l'exposition ou de l'ensemble des individus auxquels l'institution s'adresse, souligne également le changement du statut de la parole. Nous l'avons vu, la légitimité du discours n'est plus seulement portée par les scientifiques, puisque le musée est devenu porteur de la parole des acteurs de la société civile.

De fait, par l'attention portée au public, les missions du musée prennent une dimension nouvelle. Et ce, d'autant plus si l'on prend en compte que pour les visiteurs « *le musée serait le dernier lieu auquel les citoyens accorderaient leur confiance pour envisager le monde et l'avenir* »⁸⁰.

L'intégration du public dans les préoccupations du musées n'est, là aussi, pas un phénomène récent. Cette construction du public s'est constituée depuis la naissance des musées, institutions publiques cherchant à transmettre la culture et la connaissance. Pourtant, redéfinir sa place n'est pas superflu, car cela permet de voir à quel point cette question est intégrée non seulement dans les politiques muséales, mais aussi dans les politiques publiques. A l'aune du XXI^e siècle, le public devient à la fois sujet et objet situé au centre des réflexions, sujet d'exposition et visiteur. Sa connaissance devient indispensable, pour correspondre à ses attentes, pour lui offrir une expérience unique et efficace. Dans une perspective plus mondiale, marquée par le tourisme de masse, le visiteur « mondial » possède les mêmes caractéristiques que le visiteur appartenant aux jeunes générations. Les repères historiques et culturels dont il dispose se sont étiolés. Tout l'enjeu des musées va donc se situer dans leur habileté à composer avec les attentes de publics composites, par l'usage de muséographies, ainsi que de forme de présentation, de diffusion et de dialogue, aptes à l'intéresser⁸¹.

79 COTE, Michel. *Op.cit.* 1997. p. 133

80 WATREMEZ, Anne. *Op.cit.* p. 34

81 KREBS, Anne ; MARESCA, Bruno. *Op.cit.* p. 11

II - « Donner à voir » l'immatériel : approche méthodologique

Jusqu'ici, nous avons pu établir, en nous intéressant aux différents acteurs, actifs dans le domaine des expositions, un cadre historique et général, qui justifie notre intérêt pour le sujet. Les éléments analysés montrent bien que l'approche de l'immatériel est un enjeu politique, historique, théorique. Dans tous les cas observés, elle pousse à déplacer le centre de gravité des questionnements qui traversent le champ d'étude des expositions. Que ce soit dans le cadre des musées, dans le champ théorique de la muséologie, dans le cadre de réflexion qu'offre le concept de patrimoine ou dans les attentes émises par le public, la dimension immatérielle n'est jamais omise. Que son approche soit intuitive ou exprimée clairement, l'intégration du fait social se confronte par essence à l'immatérialité : « *de toutes les institutions culturelles classiques, le musée s'impose le plus logiquement quand il s'agit de promouvoir un phénomène ou de vulgariser des recherches car il donne d'emblée au phénomène étudié la visibilité de l'exposition au public* »⁸².

Il apparaît néanmoins que la question de l'immatériel en tant que champ d'extension même de l'exposition n'est clairement pas posée. De plus, au regard de la littérature émise sur le sujet, des carences semblent exister dans l'étude des techniques muséales. Pourtant, son importance est telle que cet aspect mérite d'être disséquée de manière rigoureuse et scientifique. Les enjeux sont réels et prégnants. Par conséquent, cette approche permet également de mettre en lumière le fait que les enjeux inhérents aux expositions doivent être réévalués. L'exposition ne s'inscrit pas seulement dans un cadre théorique, mais elle est surtout une pratique. En cela, elle nécessite d'être mise à l'épreuve d'instruments d'analyse soigneusement élaborés qui vont légitimer sa scientificité. Le croisement d'une approche à la fois théorique et expérimentale, obéissant à un protocole – que nous allons définir – a pour ainsi pour objectif d'obtenir une connaissance augmentée de ce phénomène d'intégration de l'immatériel au sein des expositions. De plus, elle peut nous éclairer sur la question suivante : comment se transmet le sens dans un tel cas ? Ce besoin de connaissances et d'évaluation n'est pas dérisoire. Il est au contraire suscité et justifié par le fait que l'exposition est une pratique à

82 « Rapport pour la création d'un Centre national de l'histoire et des cultures de l'immigration ». *Migrance*, n°19, 2001

In : SERVOLE, Fanny. « La Cité et ses publics : images, perceptions et évolutions ». *Museum international*.vol.59, n°1/2, 2007

la fois pédagogique, sociale, culturelle voire même politique. Elle n'est pas coupée du monde, mais intégrée à la société.

Dans cette perspective, après avoir défini le phénomène de l'exposition, qui sera relu par le prisme de l'immatériel, nous tenterons d'élaborer un outil d'analyse pertinent, qui, au delà des variations idiosyncratiques, permettra de mettre au jour les pratiques de mise en exposition de l'immatériel. Ce travail de définition nous mènera ensuite à appliquer cet instrument à un échantillon d'expositions, nous conduisant ainsi à comprendre de manière expérimentale comment l'immatériel est intégré dans l'espace expographique.

I. 1. L'exposition : un langage à construire et à transmettre

Comme nous le rappelle Serge Chaumier, l'exposition n'est pas exclusive au domaine muséal. « *L'exposition est même, si l'on en revient sur l'histoire liée au culte des morts, que l'on expose, et à celui de la marchandise, que l'on exhibe, plus souvent présentée en contexte non muséal* »⁸³. Elle résulte d'une action, celle de montrer, de donner à voir, et de manière historique, se rapporte donc à l'exposition des marchandises. De manière contemporaine, ne se limitant pas à la présentation d'œuvres d'art, il s'agit d'une « *présentation publique d'œuvres d'art et, par extension, de documents, d'objets, se rapportant à un thème* »⁸⁴. D'une définition à une autre, le champ des possibles est étendu, et une connaissance mieux appréciée de ce phénomène paraît nécessaire. Régie par ses propres mécanismes, sous-tendus par des enjeux qui lui sont inhérents, l'exposition possède des codes que l'on se doit de maîtriser afin d'appréhender toutes ses potentialités.

De l'objet à l'immatériel, comment se construit une exposition ? Comment introduire la notion d'immatériel, fondamentalement antagoniste à ce que l'on attend d'une exposition fondée sur la présentation de l'objet, sans perdre en sens ? A travers son histoire, ses apports au sein de la société, sa conception et sa réception, nous pourrions mettre en lumière toute la légitimité que nous avons à approcher ce champ d'étude.

83 CHAUMIER, Serge. *Traité d'expologie, les écritures de l'exposition*. Paris : la Documentation Française, 2012. p. 11

84 GOB, André ; DROUGUET, Noémie. *La muséologie. Histoire, développements, enjeux, actuels*. Paris : Editions Armand Colin, 2010. p. 109

1. 1. *Qu'est-ce-que l'exposition ?*

Définir le phénomène d'exposition n'est pas chose aisée, tant cette dénomination recouvre des réalités différentes. Pourtant, en étudiant sa place au sein de la société, nous pourrions comprendre les enjeux qu'elle recèle, et les aspects qui pourraient être mis à mal par l'intégration de l'immatériel au sein de sa conception et de sa réception.

L'émergence des expositions au cours du XXe siècle accompagne les transformations profondes du domaine muséal. De lieu de conservation des œuvres, le musée s'est métamorphosé en lieu d'expositions, et l'exposition est devenue un équipement canonique de ces établissements dédiés à la recherche, à la préservation et surtout à la transmission. Cette importance du phénomène des expositions n'est pas l'apanage des seuls musées, mais est généralisée à l'ensemble des industries culturelles. Une approche historique va nous donner quelques clés de compréhension quant à l'émergence de ce phénomène et de sa pratique. Depuis quand peut-on parler d'exposition ? Qu'est-ce que ce terme recouvre ? Quel impact cela a-t-il eu dans la pratique des expositions ?

* L'exposition : perspective historique et histoire des dispositifs de présentation

L'histoire de l'exposition est le fruit d'une longue et lente maturation, d'une évolution non-linéaire, qui nous mène des confins de l'Antiquité jusqu'au règne des expositions temporaires. Par le biais de quelques éléments éclairants – mais non exhaustifs – nous allons ici tenter de repreciser le lien profond existant dès les origines entre l'exposition et les collections, pour ensuite nous intéresser à l'émergence de la construction du sens.

L'exposition est historiquement liée à l'histoire du collectionnisme, et de fait à l'objet, au point même que dans ses premières manifestations, présenter une collection était équivalent à représenter la personnalité, le goût, le pouvoir et, de fait la culture de son propriétaire.

Dès l'époque romaine, les maisons des patriciens devenaient un lieu d'exposition du pouvoir et du savoir. Dans une période où l'art grec symbolisait un idéal de vie, il était valorisant de présenter dans sa maison, sa *domus*, des pinakès, petits tableaux ressemblant à des tableaux de chevalet, destinés à être insérés dans les murs des maisons. C'est le cas par exemple de quatre petits panneaux retrouvés à Stavie, qui sont décrits suite à leur découverte au XIXe siècle : il

s'agissait de quatre fragments d'enduits peints et déposés au pied d'un mur en attente d'être réintégrés à la composition murale. Il existait alors une collection, un marché de l'art, accompagné d'un réel souci de disposition et de monstration des tableaux dans certaines parties de la maison. C'est à cette condition que le propriétaire était en mesure d'exhiber à la vue de ses hôtes, son pouvoir et son goût, et par extension, sa culture, empreinte d'un esprit grec, « supérieur »⁸⁵. Ce qui nous interpelle également, c'est la volonté de créer un discours cohérent dans la présentation des œuvres commandées par les propriétaires. La maison des Epigrammes découverte à Pompéi propose un réel programme iconographique : le commanditaire avait choisi les scènes, les épigrammes dans les anthologies, notamment l'anthologie de Méléagre de Gadara⁸⁶, à la manière d'un collectionneur. Même si l'attribution est contestable, cette pièce pourrait également illustrer un ouvrage de Léonidas de Tarente⁸⁷. Cet exemple, parmi tant d'autres, témoigne ici de l'ambition de créer un agencement particulier, qui fait sens. Il paraît également intéressant de noter que dès cette époque, la collection incarne la personnalité du collectionneur, et les prémices des expositions naissent bien souvent sous l'impulsion d'individualités particulières. A partir du moment où la circulation des connaissances s'accélère à la Renaissance, les dispositifs de présentation vont faire l'objet d'un plus grand soin.

L'exposition se rapporte également à la monstration. Il est d'autant plus légitime d'évoquer la question des reliques et des monstrances, que très souvent, l'exposition est considérée comme un lieu de présentation des reliques. Cet exemple est d'autant plus important qu'il nous rapporte à la dualité entre le matériel (la relique) et l'immatériel (la croyance). Les reliques représentent un objet hybride, entre deux mondes, dont la présentation repose sur l'idée du « voir pour croire ». Objet de croyance mais également de diffusion du christianisme, il incarne une forme de l'exposition dont découle sa conception actuelle.

Le Musée des Monuments Français, tel qu'il fut conçu par Alexandre Lenoir en 1795, est l'une des premières illustrations de l'attention portée à l'agencement des œuvres et au discours sous-jacent à leur exposition⁸⁸. Nommé gardien du dépôt des petits Augustins en 1791 où se trouvent les objets et biens du clergé aliénés par la motion de Talleyrand du 10 octobre 1789, Alexandre Lenoir outrepassa ses prérogatives dans l'idée d'exposer une partie

85 Cet exemple est repris d'une intervention de Delphine Burlot (docteur en archéologie de l'Université Paris-Sorbonne) à l'Ecole du Louvre, en 2012.

86 Méléagre de Gadara (140-60 avant J.-C.) est un poète grec.

87 Léonidas de Tarente (IIIe siècle avant J.-C.) est un épigrammatiste grec.

88 MERLEAU-PONTY, Claire ; EZRATI, Jean-Jacques. *L'exposition, théorie et pratique*. Paris : L'Harmattan, 2005. p. 25

des œuvres qui lui ont été confiées. Quant le dépôt devient musée à l'automne 1795, Lenoir est nommé conservateur, et dès lors plusieurs problématiques se posent : l'exposition de la sculpture, l'exposition de l'art médiéval mal-aimé et l'exposition des œuvres de l'Ancien Régime, alors que les idées révolutionnaires sont prégnantes. Pourtant, inspiré des écrits de Winckelmann sur l'art cyclique qui justifient son approche chronologique, Lenoir fait de son musée une expérience pour « l'homme et la femme sensible », proposant « *une marche à suivre bien plus grande, bien plus favorable à l'instruction publique par les rapprochements qu'elle nécessite : c'est de lier l'histoire de l'art à l'histoire des temps. [...]* »⁸⁹. Créant des atmosphères aux prémices de la muséographie d'immersion, le conservateur pose les bases d'une véritable réflexion sur l'agencement des œuvres dans les expositions. Cette expérience est d'autant plus intéressante que d'après Cécilia Hurley-Griener, elle instaure le « Rousseauisme » comme principe muséographique de ce musée. Pour exemple, l'histoire d'Héloïse et d'Abélard peut être relue par le prisme de *La Nouvelle Héloïse (1761)*, référence commune à cette date, qui confère alors une nouvelle vie aux deux amants, par un biais textuel référentiel. Le texte de Jean-Jacques Rousseau reposait sur la relation établie entre les deux amants et la présence majeure de la nature. Inspirant ainsi la mise en scène de ce tombeau, installé dans le jardin du Musée des Monuments Français, cette exposition contenait une forte charge émotionnelle, fondée sur le rapport entre les œuvres et les références communes partagées. Elle offrait une nouvelle grille de lecture au visiteur qui s'aventurait dans le jardin de l'Élysée. Le Musée des Monuments Français était donc l'une des premières expériences d'un musée « ressenti », où le discours était porté par l'agencement des œuvres, l'expérience sensible et l'implication émotionnelle du visiteur.

Parmi les différents jalons qui ont formé l'exposition, en se fondant sur une présentation des œuvres, quelques tentatives de structuration « discursive » émergent. L'exemple d'Alexandre Dorner, montre une préoccupation naissante pour le discours porté par l'agencement des objets. Ce directeur du musée régional de Hanovre, dans une conception très moderne pour son époque, avait composé son musée comme un livre, les salles devenant des chapitres comportant chacun introduction et conclusion. Dépassant le concept des *period rooms*, créant des ambiances scénographiques, le passage d'une salle à l'autre devait être

89 Alexandre Lenoir, cité par GLICENSTEIN. Jérôme. *L'art : une histoire d'exposition*. Paris : Presses Universitaires de France, 2009. p. 22

facilité et l'authenticité des œuvres s'effaçait devant le discours qui émergeait⁹⁰. Ce qui importait était le « sentiment perceptif » ressenti par le visiteur.

Cette perspective de construction de sens est à l'origine des livres d'art, déclinaison pertinente de la monstration par leur construction apparentée à celle des expositions. Dans de tels ouvrages, le propos se veut scientifique et découle d'une juxtaposition pertinente entre les idées montrées et l'argumentaire développé. Ici aussi, tout dépend du choix de l'agencement des éléments : de leur confrontation visuelle et textuelle va naître un sens profond, scientifique et significatif pour le lecteur. Le premier livre d'art exploitant toutes ses potentialités est l'ouvrage de Gombrich, *Art et illusion*, publié en 1960⁹¹. La mise en page des images est ici partie intégrante du processus de construction de savoir de l'auteur. Ce dernier prenait grand soin de l'intégration des images à son ouvrage, étant inséparables de l'argumentation. Dès la fin du XIXe siècle s'enracine l'idée d'une argumentation purement visuelle, seulement appuyée de moyens verbaux.

Faisons un saut dans le temps : l'exposition devient un phénomène évènementiel majeur par le biais des expositions temporaires, devenus des équipements canoniques des musées. L'attraction et l'engouement suscités par les expositions temporaires sont une évidence, tant leur nombre s'est multiplié au cours du XXe siècle. L'entreprise expositionnelle tient une part importante en tant que facteur économique. Inscrites dans une dimension évènementielle, elles jalonnent et dynamisent le calendrier des institutions qui les hébergent. Pourquoi un tel attrait ? D'après Arielle Kizloff⁹² dans son article « Aménophis III : Les expositions temporaires ou comment associer le sérieux et le sensationnel », il est le fruit de l'intérêt du public pour le beau, le rare, le précieux et surtout, de l'éphémère. Inscrites dans une temporalité définie, les expositions temporaires requièrent des comportements spécifiques chez les visiteurs, qui doivent se déplacer pour venir les voir. Les premières expositions universelles témoignent de la fascination engendrée chez le grand public, mettant en avant une volonté d'éduquer et distraire. Evidemment, l'aspect politique n'est pas à omettre, puisqu'inscrites dans un contexte colonial, ces expositions visaient à glorifier la politique étrangère française et son empire. Il reste que cet objectif d'éducation et de distraction est

90 GLICENSTEIN, Jérôme. *L'art : une histoire d'exposition*. Paris : Presses Universitaires de France, 2009. p. 27.

Cet exemple est également cité par Serge Chaumier comme prémices de la muséologie de rupture décrite par Jacques Hainard. (In : CHAUMIER, Serge. *Op. cit.* p. 22)

91 Ceci a été affirmé par Francesco Peri, professeur du département de biotechnologie et de sciences biologiques à l'Université de Milan-Biccoca, lors d'une intervention en 2012 à l'École du Louvre.

92 Citée dans MERLEAU-PONTY, Claire ; EZRATI, Jean-Jacques. *Op.cit.* p. 21.

encore d'actualité, puisque les expositions temporaires créent une forme d'éducation informelle.

Les expositions temporaires sont majeures dans la vie d'un musée, tant en termes de visites, de rayonnement dans le monde scientifique, mais aussi de succès commercial. Participant du spectaculaire muséal prôné dès l'ouverture du Centre Pompidou en 1977, il est important de comprendre l'impact direct lié à la réputation des musées. D'autant que « *le phénomène, aujourd'hui mondial, de l'augmentation du nombre de visiteurs dans les expositions d'art, qu'elles soient historiques ou contemporaines, doit surtout être évalué comme un succès quantitatif. Il ne permet pas de déduire quoique ce soit de la qualité des événements ou d'une faculté de compréhension accrue du public* »^{93.}

Au vu des éléments que nous communiquent l'histoire, il apparaît que l'exposition s'est construite au fil des siècles, comme un instrument de présentation intrinsèquement lié à l'objet, et surtout à l'œuvre d'art. De l'agencement de ces objets naît un discours perceptible par l'observateur. De fait, l'exposition est un phénomène qui semble, de prime abord, purement matériel. De plus, nul doute que les formes prises par les expositions ont largement influencé l'histoire de l'art, ne serait-ce qu'au regard des Salons qui ont jalonné le XIXe et le début du XXe siècle. Pourtant, notre propos n'est pas de se focaliser sur l'évolution de l'histoire de l'art, mais bien de comprendre la structure même de l'exposition, de sortir de l'exposition pour comprendre le geste de la mise en exposition.

* L'exposition comme système communicationnel

« *Claquemurer pour ainsi dire, tout l'univers* »⁹⁴. Tels sont les mots de R.L de Girardin, repris par Jean Davallon, qui illustrent la fièvre des expositions, des expositions dont la forme peut varier de façon singulière. Mais comment analyser ces pratiques expographiques ? Il nous faut revenir sur l'essence même des expositions, comprendre leurs structure, pour apprécier justement les problématiques posées par l'immatériel.

D'après Jean Davallon, l'exposition peut se définir comme « *un dispositif résultant d'un agencement de choses dans un espace avec l'intention (constitutive) de rendre celles-ci*

93 KLUSER, Bernd. *Le Marché de l'art et la culture d'exposition durant les années 1980* in : KLUSER, Bernd ; HEGEWISCH, Katharina (dir.). *L'art de l'exposition*. Paris : Editions du Regard, 1998. p. 11

94 DAVALLON, Jean (dir.). *Claquemurer, pour ainsi dire, tout l'univers. La mise en exposition*. Paris : Editions du Centre Georges-Pompidou, CCI, 1986. p. 7

accessibles à des sujets sociaux »⁹⁵. Plusieurs éléments se dégagent de cette première définition. En premier lieu, l'exposition est décrite comme un dispositif, un dispositif socio-symbolique (comme nous allons le définir). Mais c'est également un agencement de choses, construisant un espace physique que peut éprouver le public lors de sa visite. Au travers de ce parcours, un message doit se dégager, tout en étant accessible et intéressant pour les sujets sociaux⁹⁶.

L'exposition commence là où l'objet, s'adressant au visiteur, tient un discours⁹⁷ et d'ailleurs, il est d'usage en muséologie d'utiliser le vocabulaire de la littérature pour la décrire. Pourtant, l'exposition n'est pas un simple langage, elle est un « fait de langage », qui compose un espace physique, intégrant à la fois le visiteur et les choses dans sa construction. Suivant une logique médiatique, l'exposition peut alors se penser comme un dispositif socio-symbolique⁹⁸. Pour ce faire, trois conditions doivent être réunies. Premièrement, « *le producteur doit construire l'agencement de manière à orienter ce visiteur vers l'objet, à la fois spatialement et conceptuellement* »⁹⁹, et donc, il doit s'intéresser à la manière de signifier et communiquer au visiteur. L'exposition est ainsi le fruit d'une intentionnalité constitutive et d'une intentionnalité communicationnelle, touchant à la fois le fonctionnement pragmatique de l'exposition et son fonctionnement cognitif (c'est-à-dire la transmission du sens). Dans un deuxième temps, nécessité est de définir les dispositions nécessaires à l'efficacité de la communication entre le producteur et le récepteur, passant par une appréhension des modes de relations qui sont susceptibles de s'établir entre eux¹⁰⁰. Enfin, le fait de langage ne peut se concrétiser que si les objets qui sont présentés et les visiteurs participent au fonctionnement sémiotique de l'exposition, c'est-à-dire que chaque acteur produit du sens. L'exposition doit être abordée comme « *un objet de langage produit dans un fonctionnement social* »¹⁰¹. Cette imbrication entre ces deux types de fonctionnements assure donc l'émergence de l'exposition en tant que dispositif socio-symbolique. L'exposition devient donc une structure particulière à part, une sorte d'entre-deux, de passage entre le monde du langage et le monde de la réalité. Le dispositif socio-symbolique désigne donc des objets, porteurs de sens, qui sont une pratique sociale¹⁰².

95 DAVALLON, Jean. *L'Exposition à l'œuvre*. Paris : L'Harmattan, 1999. p. 11

96 GOB, André ; DROUGUET, Noémie. *Op. cit.* p. 110

97 DAVALLON, Jean. *Op. cit.* 1986. p. 14

98 DAVALLON, Jean. *Op. cit.* 1999. p. 18

99 *Ibid.*

100 *Ibid.* p. 19

101 *Ibid.* p. 20

102 *Ibid.* pp. 25-26

De ces principes découlent les caractéristiques de l'exposition, qui structurent ce que Jean Davallon nomme son « opérativité symbolique ». Evidemment, l'expérience vécue dans l'exposition produit un objet de langage à partir de l'agencement des objets. Comme le reformulent André Gob et Noémie Drouguet :

L'exposition possède son langage propre, qui n'est porté ni implicitement par les objets exposés, ni constitué des textes qui accompagnent ceux-ci. Il est fait de l'association d'éléments verbaux, qui peuvent être visuels, auditifs, parfois et olfactifs ou tactiles, exceptionnellement gustatifs. Aucun de ces éléments n'est totalement significatif à lui seul dans l'exposition : c'est leur agencement, leur combinaison et l'environnement dans lequel on les dispose qui sont porteurs de sens.¹⁰³

De plus, les objets présentés, issus du monde réel, sont soumis à une transformation de leur statut symbolique, puisqu'ils acquièrent un statut « à part », et leur disposition au sein de l'exposition permet au visiteur de vivre une expérience singulière ancrée dans la réalité, alors qu'ils sont engagés dans un « fonctionnement sémiotique ». En dernier lieu, l'exposition crée un monde utopique, un espace synthétique et symbolique.

Cette lecture du phénomène de l'exposition, décrite par Jean Davallon, n'est pas sans avoir des implications quant à l'immatériel. L'intégration d'aspects qui transcendent l'objet, et qui peuvent même ne pas être incarnés, sont susceptibles de complexifier l'appréhension de ce système communicationnel, en rajoutant un niveau de lecture supplémentaire. L'opérativité symbolique sera-t-elle aussi effective ?

* Typologie des expositions

Nous avons décrit l'exposition en tant que dispositif socio-symbolique, tentant ainsi de mettre en évidence les constantes de ce système. Pourtant, au vu de la variété des types d'expositions, il ne faut pas oublier qu'il existe de grandes différences d'objectifs et d'aspects d'une exposition à l'autre. En reprenant une typologie des expositions, nous allons pouvoir préciser quelles expositions sont sensibles aux problématiques de l'immatériel. Elle se décline en plusieurs catégories, caractérisées par des rapports spécifiques entre le visiteur et l'objet différents, suivant des approches de conception divergentes. On trouve donc traditionnellement l'exposition d'objets, l'exposition de savoir, l'exposition de point de vue et l'exposition de rupture. Chacune se rapporte à un cadre muséologique différent, ce qui témoigne de toute évidence des

103 GOB, André ; DROUGUET, Noémie. *Op. cit.* p. 111

changements structuraux à l'œuvre. Si les trois premières formes d'exposition ont été bien définies par Jean Davallon, l'exposition de la rupture suit les préconisations de Jacques Hainard, appliqués au Musée d'Ethnographie de Neuchâtel.

L'exposition d'objets, apanage des musées de Beaux-arts, est axée sur une situation de rencontre entre le visiteur et l'objet¹⁰⁴. Dans les expositions de cette nature, relevant plus d'une logique esthétique, le savoir s'efface pour laisser place à une confrontation directe, sans intervention, afin que la relation visiteur/objet puisse s'instaurer d'emblée. Les éléments techniques se résument bien souvent aux vitrines et socles, les savoirs sont apportés par les chronologies ou des cartels. Néanmoins, il faut reconnaître qu'une tendance à donner plus d'informations, en travaillant les cimaises, les emplacements d'œuvres et les couleurs, se confirme¹⁰⁵. Cette catégorie ne concerne que peu notre sujet, car dans ce cadre-là, cela reviendrait à considérer l'immatériel soit en tant que théorie esthétique développée dans l'art contemporain, soit simplement comme module interactif visant à fournir des informations plus documentées au visiteur. Si le cas particulier du Musée du Quai Branly, dont la présentation d'objets ethnographiques se veut esthétisante, rejoint partiellement ce courant – du moins dans son exposition permanente, dans le cas de l'exposition des faits de société, nous serons plus à même d'apprécier des expositions de savoir, de point de vue, voire même de rupture, qui cherchent à faire émerger un discours, voire un discours social.

L'exposition de savoir est fondée sur une acquisition de connaissances, car elle est alors un « *outil de stratégie communicationnelle* »¹⁰⁶. Cherchant à faire passer un message, l'accent est porté sur les techniques d'exposition, de la mise en scène à la présentation des objets. « *On épure, on classe, on rehausse, on montre, on décrit, on explique, pour faire comprendre* ».¹⁰⁷ Le rôle du commissaire est de faire passer un message, par la mise en espace, mettant en place des outils pertinents à la compréhension et à l'appropriation du sujet, comme des panneaux illustrés ou des manipulations interactives. La démarche mise en œuvre se retrouve dans des institutions telles la Cité des Sciences avec l'exposition *Economie : Krach, Boom, Mue* ou le Musée de l'Homme et sa refonte des expositions permanentes, où le public doit être en mesure d'appréhender des concepts et des savoirs. Elle constitue ainsi l'essentiel de notre

104 DAVALLON, Jean. 1999. *Op.cit.* p. 158

105 MERLEAU-PONTY, Claire ; EZRATI, Jean-Jacques. *Op.cit.* p. 28

106 DAVALLON, Jean. *Op.cit.* 1999. p. 158

107 *Ibid.*

approche.

L'exposition de point de vue mise quant à elle sur l'interprétation scénographique, parfois au détriment des savoirs. Informations et objets se côtoient dans l'espace expographique afin d'offrir au visiteur un environnement dans lequel il va être capable d'évoluer. Dans ce cas, les commissaires utilisent de nombreux moyens de médiations utilisés, qui sont très souvent sophistiqués, comme des « vidéos, films, animations théâtrales, mises en scènes du vivant, casques infra rouge »¹⁰⁸. De fait, cela suppose non seulement la priorité accordée à l'expérience du visiteur, mais surtout, la muséologie de point de vue introduit le fictionnel, créé par la mise en scène, dans l'exposition¹⁰⁹. Néanmoins, différentes approches existent : si la majorité des expositions mettent en avant des activités ludiques, minimisant la présence des savoirs et d'objets authentiques, d'autres expositions peuvent au contraire valoriser un objectif de communication d'une connaissance¹¹⁰. « *La stratégie communicationnelle est alors toujours tournée vers le visiteur et la gestion de sa visite, le monde de l'exposition s'incarne toujours dans une mise en scène, ceci tout en communiquant des savoirs, comme dans certains centres d'interprétation archéologiques, par exemple le Jorvik Center de York en Grande Bretagne ou le musée du Pont du Gard en France* ». ¹¹¹ Cette question de l'expérience est d'autant plus importante que le visiteur cherche à vivre toute la force des affects que peut transmettre l'immatériel.¹¹²

Enfin, l'exposition de la rupture, issue des expérimentations du Musée d'Ethnographie de Neuchâtel durant la direction de Jacques Hainard, se propose de susciter l'esprit critique des visiteurs. Par la manipulation des objets et des œuvres d'art, il s'agit de provoquer une rupture dans l'histoire « convenue » des expositions. Le visiteur, dérangé dans son confort intellectuel est amené à chercher des nouveaux sens dans des dispositifs qui ressemblent plus à des installations artistiques. De fait, « *les expositions ne sont [plus] des lieux où l'on montre le savoir, mais où l'on montre comment le savoir se construit* »¹¹³. Au regard de l'immatériel, l'exposition *Bruits* qui s'est tenue au Musée d'Ethnographie de Neuchâtel illustre bien ce processus de réflexion

108 MERLEAU-PONTY, Claire ; EZRATI, Jean-Jacques. *Op.cit.* p. 30

109 FLON, Emilie. *Les mises en scène du patrimoine : savoir, fiction, médiation*. Cachan : Lavoisier, 2012. pp. 68-69

110 BELAEN, Florence. « L'immersion dans les musées de science : médiation ou séduction ? ». *Culture et musées*, vol.5, n°5, 2005.

111 FLON, Emilie. *Op. Cit.* p. 69

112 TURGEON, Laurier. « Vers une muséologie de l'immatériel ». *Musées*, Vol. 29, 2010, p. 9

113 Cité dans : MERLEAU-PONTY, Claire ; EZRATI, Jean-Jacques. *Op. Cit.* p. 31

critique sur la constitution et la présentation du patrimoine culturel immatériel.

Il apparaît donc que l'exposition, est un moyen de communication dont les grilles de lecture varient selon les relations qui sont mises en jeu entre le visiteur, l'objet, et les savoirs. L'apparition de l'immatériel dans le champ de réflexion de l'exposition semble élargir les points de vue qui se confrontent. Comment se définit le geste de la mise en exposition et en quoi l'intérêt pour l'immatériel déplace-t-il le centre de gravité des interrogations des concepteurs d'exposition ?

1. 2. L'immatériel : nouveau regard sur la conception des expositions ?

La variété des expositions existantes, même si nous avons rappelé une typologie assez peu contestée dans le domaine de la muséologie, admet intégrer des aspects relatifs à l'immatériel, tant au niveau du sujet traité que du discours que l'on veut faire tenir aux dispositifs.

En partant du postulat qu'un parcours discursif soit le plus adapté à notre propos, il serait intéressant de nous pencher sur la manière dont sont pensées les expositions, sur la manière dont elles sont conçues, en nous mettant dans la posture du producteur. Cette approche est d'autant plus pertinente qu'au gré de nos recherches et de nos rencontres, nous avons eu l'opportunité de rencontrer plusieurs concepteurs d'expositions, venant d'établissements différents, mais qui ont en commun de s'intéresser aux problématiques de l'immatériel, intégré dans le parcours expographique. Comment l'immatériel influence-t-il la démarche du concepteur ? Nous aborderons ici les enjeux liés à l'élaboration de l'exposition, nous pourrons donc enrichir les écrits théoriques sur la méthodologie mise en œuvre grâce à un aperçu de la réalité du terrain.

* Les acteurs

Qui conçoit les expositions ? Un rapide rappel des dénominations s'impose. Si au cours de nos rencontres, nous avons pu voir que les titres officiels des chargés de projets variaient d'une institution à une autre, redéfinir les prérogatives de chacun semble nécessaire afin de comprendre l'organisation d'une exposition. De manière assez courante, le muséographe est chargé d'établir la trame de l'exposition, maniant et remaniant son contenu,

tout en prenant en compte les attentes du public. Théoriquement, le muséographe est supposé performer dans un musée, contrairement à l'expographe, qui se consacre aux expositions qui se tiennent hors du musée. Néanmoins, cette terminologie n'étant que peu usitée, il est d'usage de parler de muséographe d'une manière générale. Dans le cas des musées, ce travail de muséographie est souvent pris en charge par le conservateur, fonctionnaire des musées, chercheur scientifique, maîtrisant sa collection. Parfois, on parlera de commissaire d'exposition, particulièrement dans le cas des expositions temporaires. Quant au commissaire scientifique, bien souvent présent dans les expositions d'histoires, de sciences et de société, il valide les éléments scientifiques du discours, laissant le soin au chef de projet d'exposition de maîtriser la présentation et l'agencement des objets et des dispositifs. Quoiqu'il en soit, les expositions sont souvent le fait d'un chef de projet, qui joue le rôle de chef d'orchestre, pour diriger au mieux le travail de son équipe.

Le scénographe fait parti de ces personnes qui contribuent à la réussite - ou non - des expositions. Son rôle reste particulier dans la création des expositions. Si certains définissent la différence entre muséographe et scénographe comme le fait que ce dernier intervient essentiellement sur des expositions temporaires, très souvent le domaine d'action du scénographe est confondu avec celui du commissaire d'exposition, voire même à celui des artistes. Intégré à l'équipe de projet suite à un appel d'offre, il doit néanmoins « *travailler main dans la main* » avec le commissaire, afin d'établir un « *dialogue sain* » et fructueux¹¹⁴. Par le rôle fédérateur joué par les muséographes et les scénographes, toutes les composantes de la scénographie, des collections, de l'espace, en passant par des éléments comme la lumière, les matériaux ou les sons, contribuent à exprimer le discours et à mettre en lumière toutes les dimensions de l'art de l'exposition. « *La création d'expositions thématiques, de musées, ne peut se concevoir que par une expérience raffinée de la pluridisciplinarité* »¹¹⁵. L'expérience collective décrite par Jacques Hainard n'est donc pas seulement une communion qui s'exerce avec le public, mais également une expérience de la mise en œuvre d'un travail d'équipe, qui se doit d'être cohérent. Cette collaboration nous semble d'autant plus importante au regard de l'immatériel, car la transmission d'un sens qui n'est pas perceptible de prime abord, devrait passer par cette maîtrise des contenus et par l'approche sensible que va offrir le scénographe. S'agissant de « donner » à voir ce qui n'est pas censé être exposable - puisque le

114 Entretien avec Elodie Bouffard. Voir Annexe II

115 PAYEUR, Pascal ; ELHADAD, Lydia. « Repères, une exposition permanente, deux cents ans d'histoire de l'immigration ». *Museum*. Vol. 59, n°1/2, 2007. p. 74

concept transcende et prime sur l'objet - la démarche habituellement utilisée risque d'être plus délicate.

* Du schéma programmatique à sa mise en espace

Les expositions sont des commandes de l'établissement à un chef de projet d'exposition, qui se doit de remplir au mieux les demandes qui lui ont été formulées. Parlant d'expositions qui intègrent le fait social au cœur de leur parcours, la réponse la plus adéquate réside dans un traitement des thématiques, riche et varié, mais toujours cohérent. Pour Elodie Bouffard, chargée des collections et des expositions à l'Institut du Monde Arabe, « *toutes les expositions rentrent dans une démarche thématique. D'abord parce que cela permet de développer des thèses. C'est ce qui est intéressant, de raconter des histoires. Nous sommes dans des parcours et des approches beaucoup plus racontées, beaucoup plus contées* »¹¹⁶, sortant ainsi de la chronologie et de l'aspect physique des choses. Dans cette perspective qui valorise les aspects de l'immatériel, le programme prime sur les objets, les textes, et les lieux d'expositions lors de l'élaboration du parcours. C'est un programme supposé « *poser et transposer en termes muséographiques l'intention du concepteur et le discours de l'exposition* »¹¹⁷. La scénographie, en second lieu, s'attache ensuite à mettre ce dispositif en trois dimensions. Comme Noémie Drouguet et André Gob le décrivent¹¹⁸, cette composition se déroule en plusieurs étapes successives. Dans les premiers temps, le propos prime sur la forme : il va s'agir de définir le concept général et les thèmes abordés par l'exposition, en tenant compte du public visé. Après un décompte des forces et des faiblesses du projet (analyse d'ensemble, contraintes budgétaires et moyens humains, publics visés), s'opère alors une mise en rapport des différentes thématiques abordées et qui vont former l'ossature du programme. Ce n'est qu'une fois que ce propos est correctement formulé que la mise en espace intervient, en déterminant un espace expographique adapté puis en établissant une liste d'objets capables d'incarner les différents aspects que l'on souhaite aborder. Enfin, et en dernier lieu, vient le temps de l'écriture des textes informatifs, formant la structure langagière de l'exposition, puis de la scénographie intégrant les différents expôts et objets muséographiques qui vont servir à la mise en espace.

116 PAYEUR, Pascal ; ELHADAD, Lydia. *Op.cit.*p. 74

117 DROUGUET, Noémie ; GOB, André. « La conception d'une exposition : du schéma programmatique à sa mise en espace ». *Culture & Musées*, n°2, 2003. p. 148

118 *Ibid.*

Il paraît évident que ces différentes étapes représentent une logique idéale pour la conception des expositions. Bien souvent, ces étapes peuvent se réaliser en parallèle. Mais ce qu'il en ressort, c'est la prégnance du propos, qui va déterminer tout le reste de la démarche de l'exposition. Elle se traduit très bien dans le cas du chantier de l'exposition permanente, menée par le Musée de l'Homme, depuis 2002, date à laquelle fut annoncée la rénovation du musée par les ministères de tutelle du Muséum national d'Histoire Naturelle. Dès 2003, un comité de rénovation, réuni autour de Jean-Pierre Mohen, avait établi les objectifs scientifiques et culturels du nouveau musée¹¹⁹. Depuis, le programme alors élaboré a fait l'objet de plusieurs remaniements¹²⁰, mais il reste que ces premières réflexions sur les concepts à aborder et leur mise en œuvre servent de base de travail. Comme le signale Agnès Parent, responsable projet de l'exposition permanente du Musée de l'Homme, « *on a remanié tout ce qui avait été fait, pensé, pour essayer de créer un parcours qui soit plus adapté à nos collections et qui soit plus lisible pour le visiteur. Il y a une sorte de passage d'intention partant du livre du Mohen en allant vers l'exposition, qui est quand même un outil particulier en terme de médiation, avec les contraintes qui lui sont inhérentes* »¹²¹.

* Contraintes

La mise en exposition est une question de choix, souvent le fait des contraintes, qui vont orienter le propos et le parcours. S'agissant d'une expérience physique et tridimensionnelle, la première contrainte à prendre en considération est celle de l'espace. Posant des limites physiques à l'étendu du propos, elle suppose une gestion de l'espace adaptée au visiteur. A l'exemple de l'exposition *Voix : l'expo qui vous parle*, cette réflexion sur l'espace disponible a restreint le traitement de la thématique du son et de la voix, pourtant universelle, au monde occidental¹²².

L'élaboration de l'exposition se heurte aussi aux contraintes budgétaires, qui peuvent contribuer activement à la sélection du propos et à la forme qui lui est donné. Le processus de recherche va mener à un cas de figure où, d'après Maud Gouy, l'« *on a tous nos éléments d'expositions, on a un budget et à un moment, on se demande ce qui est indispensable, soit*

119 Cette démarche a donné naissance à un ouvrage référence, *Le nouveau Musée de l'Homme*, paru en 2003

120 Entretien avec Agnès Parent, responsable projet de l'exposition permanente du Musée de l'Homme. Voir : Annexe II, p. 95

121 *Ibid.*

122 « *Faire une exposition sur la voix, c'est comme faire une exposition sur l'humanité. On a donc resserré le sujet modestement, car on avait que 700 m². On est resté très « occidental », on a juste un élément pour les voix du monde.* » Voir : annexe II, p. 85

parce qu'au niveau du contenu ce n'est pas intéressant, soit parce qu'au niveau muséographique, on n'a pas trouvé la forme adéquate »¹²³. L'Institut du Monde Arabe a rencontré simultanément ces deux genres d'obstacles pour un seul dispositif. L'idée d'une salle vide en fin de parcours de *Hajj, le pèlerinage à La Mecque*, qui se construise au fur et à mesure des objets, souvenirs donnés par les pèlerins visitant l'exposition, a été avorté pour des questions de place et de budget¹²⁴. Ce dispositif participatif, dont l'ambition était de faire contribuer les visiteurs à l'enrichissement du propos par des histoires personnelles, s'est donc limité à une vitrine comportant une vingtaine d'objets souvenirs, associés aux témoignages récoltés selon une démarche ethnographique. Le parcours s'en est donc vu profondément modifié. Des ambitions à la réalité, le parcours est semé d'embûches.

Au delà de ces contraintes d'ordre matériel, les concepteurs doivent intégrer le visiteur dans leur équation, et s'orienter vers un parcours de visite confortable. Cela passe essentiellement par la nécessité de connaître son public et ses besoins : les études préalables sur les sujets que l'on veut traiter permettent aux concepteurs de s'adapter aux connaissances et aux représentations des public, d'évaluer quels aspects méritent d'être abordés. Malheureusement, cela n'est pas un choix systématique. Dans le cadre du Musée de l'Homme, après des études sur la nature des publics, sur les expositions temporaires, Agnès Parent a mené une étude sur la représentation des visiteurs, par le biais de *focus group*, représentant un échantillon assez diversifié des publics susceptibles de venir voir l'exposition permanente. Les questions portaient sur « *comment les visiteurs définissent l'être humain ? Que savent-ils de nos origines ? De notre histoire ? Que pensent-ils de l'avenir ?* ». Il en ressort que « *tout le monde a des représentations sur les origines, sur l'évolution de l'homme, mais avec des connaissances très variables et des représentations très linéaires de l'Evolution* »¹²⁵. Cela a par exemple confirmé les interrogations très présentes sur la distance entre l'Homme et l'animal, ce qui constitue une partie forte du parcours expographique en préparation. Les études préalables sont d'autant plus importantes que le sujet est controversé. A l'annonce de l'ouverture de la Cité nationale de l'histoire l'immigration en 2007, il a fallu s'interroger sur les expériences muséales déjà produites sur ce thème, et sur la réception qu'a eue ce projet dans le

¹²³ Entretien avec Maud Gouy, chargée de projet d'exposition à la Cité des Sciences et de l'Industrie. Voir : Annexe II, p.85

¹²⁴ « *L'idée était que les pèlerins puissent déposer leurs souvenirs, avec un espace qui se crée donc petit à petit. Il fallait donc une salle vide, mais on n'avait ni le budget, ni la place pour faire une salle vide qui se construise au fur et à mesure.* ». Entretien avec Elodie Bouffard. Voir Annexe II. p. 89

¹²⁵ Entretien avec Agnès Parent. Voir : Annexe II. p. 95

contexte social et politique de l'année 2006. Tout cela devait permettre d'orienter le propos scientifique et la construction muséographique. Dans un contexte troublé,

il nous semble que la Cité doit déployer ses efforts de façon à parvenir à répondre simplement et concrètement aux questions que se posent les visiteurs. C'est par une approche attentive à les traiter comme des individus porteurs d'une mémoire personnelle et soucieuse de retrouver dans leur visite des éléments la reflétant que la Cité pourra à terme inscrire les expériences individuelles dans l'histoire de l'immigration.¹²⁶

Ces études préalables ne sont pourtant pas généralisées et apparaissent peu poussées dans le cadre des expositions temporaires. Pour *Economie : Krach, Boom, Mue*, peu d'études préalables ont été menées, et elles ne portaient pas sur des *focus group*. Il s'agissait d'un comité de public qui a affirmé que l'économie, composées de chiffres et de courbes, était perçue comme un thème peu attractif, voire répulsif. La commande s'est donc attachée à présenter l'économie « avec une certaine proximité et une réalité de la vie »¹²⁷. D'où la volonté de s'attacher à rendre l'exposition rassurante, au travers de la scénographie et de la muséographie, avec un vocabulaire connu de tous, et matérialisé en mobilier.

Enfin, les concepteurs d'exposition orientent leur parcours suivant des principes de confort de visite. C'est le cas du principe de coparentalité : l'idée est de comprendre le contenu et d'être capable de l'expliquer, le transmettre à des enfants. Ce principe part de la volonté de créer des interactions autour du contenu, souvent dans un même groupe de visiteurs, qui va se répercuter sur la qualité de la visite. L'exposition devient alors un lieu de renforcement du lien social et souvent intergénérationnel. Cela va aiguiller la réflexion sur les types de dispositifs à mettre en place. L'exposition acquiert dès lors une certaine valeur performative : elle ne vaut pas uniquement pour le contenu qu'elle présente, mais aussi et surtout, pour les interactions qu'elle provoque.

Ces quelques contraintes s'appliquent bien aux expositions faisant intervenir des concepts, comme nous l'avons vu avec les exemples d'institutions et d'expositions qui cherchent à intégrer des aspects immatériels dans leur propos. La maîtrise du contenu doit mener à une recherche de supports ou de dispositifs pertinents pour le public. Cela est d'autant plus important lorsqu'il s'agit de l'immatériel.

¹²⁶ La Cité Nationale de l'Histoire de l'Immigration : quels publics ? *Hommes & migrations*. Hors-série, octobre 2007. p. 111

¹²⁷ Entretien avec Sophie Bougé. Voir : Annexe II, p. 99

* Quand l'objet ne préexiste pas à l'exposition...

Face à cette démarche, des variations existent, et elles sont tout aussi révélatrices de la manière dont l'immatériel va influencer la démarche des concepteurs. L'exemple canonique est celui des centres d'interprétation, qui sont des lieux où le projet muséal ne se fonde pas sur la présence d'une collection. Au départ donc, il n'y a rien, ou du moins, il n'y a pas assez d'objets pour construire un véritable parcours : « *il faut « inventer le contenu » et la forme qui vont être donnés au parcours muséographique* »¹²⁸. L'élaboration des expositions suit le même procédé que les autres institutions, mais il paraît évident que certaines phases vont être plus délicates que d'autres. Nous retrouvons la mise en place du programme muséographique. Dans ce cas, où le propos prime, cela représente une analyse plus large et globale du sujet, quasiment immersive de la part du muséographe, qui doit lui permettre de découvrir les singularités du sujet, de souligner ce qui peut être mis en valeur dans le parcours. Cela suppose également une connaissance des pré-requis culturels et des nécessités de contextualisation que le sujet engendre. Si la conception du programme est essentielle, la partie scénographique l'est tout autant, si ce n'est plus. Dans un contexte où l'interprétation domine, c'est ce développement de la scénographie – et ce, plus que dans d'autres institutions – qui va affirmer les intentions programmatiques, « *leur donner une réalité tangible, de l'intensité, du sens, de la beauté, de l'efficacité* ». C'est la scénographie qui va « donner à voir ». Car si les collections sont absentes, les éléments de scénographie et de muséographie vont interpeller le visiteur. Dans la création de l'exposition *Economie : Krach, Boom, Mue*, l'idée première était que la scénographie puisse permettre d'« incarner » un sujet immatériel, difficile d'accès pour le grand public. Cette volonté était d'autant plus affirmée que la Cité des Sciences et de l'Industrie, tout comme les centres d'interprétation ne possède pas de collections, et ne suit donc pas la même démarche qu'un musée national traditionnel. Comme le raconte Maud Gouy, commissaire de l'exposition de *Voix : l'exposition qui vous parle*, la démarche part de l'idée vers l'objet : « (...) *on ne s'appuie pas sur une collection d'objets : on*

128 THOMAS-BOURGNEUF, Martine ; DROUGUET, Noémie. « Questions méthodologiques autour de la conception des centres d'interprétation. Entretien avec Martine Thomas-Bourgneuf par Noémie Drouguet ». *La Lettre de l'OCIM*. n°98, 2005. p. 13

est sur la création, l'invention d'artefacts. Ces artefacts sont en fait des principes de médiation : on part d'une idée et celle-ci est transformée en un élément d'exposition »¹²⁹.

* En fin de compte :

Cette mise en exposition n'impose pas une acquisition de connaissance, de même qu'elle n'impose pas le sens. A la Cité de l'histoire de l'immigration, il a été décidé au préalable que :

L'exposition ne propose pas de récit, elle ne propose pas de parcours. Les concepteurs eux-mêmes, muséographes et scénographes réunis, ne les écrivent pas. Ils proposent des parcours, racontent peut-être des discours, plus ou moins bien articulés, avancent des propos, racontent peut-être des histoires, et favorisent les modes d'emploi de l'exposition en termes de propositions d'espace et de circulation, en se l'appropriant. Il trace un parcours et un récit.¹³⁰

Comment orienter l'expérience expographique du visiteur afin que celui-ci soit en mesure de s'approprier des concepts « immatériels » et de capter le sens que le concepteur souhaite lui transmettre ?

1. 3. Le phénomène d'appropriation des expositions à l'épreuve de l'immatériel

La démarche du concepteur est fondamentalement tournée vers le public qu'il vise, et ceci est d'autant plus vrai qu'intégrant le fait social au centre du propos, sa volonté est de faire participer le visiteur à l'élaboration de questionnements, sur lui-même et sur les autres. Nous avons vu qu'au regard de l'immatériel, il semble plus complexe de transmettre un sens, et d'orienter la compréhension du public. Le producteur ne peut pas totalement anticiper et contrôler les significations qui seront produites par le récepteur. Néanmoins, « *l'appropriation visée a lieu seulement quand l'expérience trouve chez le visiteur un écho, quand il réussit à l'intégrer parmi ses acquis et ainsi, à partir d'elle, à « produire du sens »*¹³¹. C'est en s'intéressant aux mécanismes mobilisés par les visiteurs dans ces espaces d'expositions, que nous pourrions comprendre quels sont véritablement les enjeux de l'immatériel quant à la question de la transmission du sens.

129 Entretien avec Maud Gouy, chargée de projet à la direction des Expositions de la Cité des Sciences et de l'Industrie, commissaire d'exposition de *Voix : l'expo qui vous parle*. Nous traiterons du statut de l'objet par la suite.

130 CHAUMIER, Serge. *Op. Cit.* p. 27

131 Raymond Montpetit, cité dans CHAUMIER, Serge. *Op.cit*

Pour Raymond Montpetit¹³², pour être bénéfique au plus grand nombre, une exposition doit tout d'abord susciter l'intérêt du visiteur. La posture d'acquisition des savoirs et d'émission de questionnements, est différente de celle qu'il peut avoir dans le cadre de l'éducation en milieu scolaire. Conscient qu'il s'agit d'une découverte d'un espace particulier dans une temporalité très précise – et ceci est encore plus vrai quand on parle des expositions temporaires – le visiteur adapte son comportement, en étant disposé à concentrer ses efforts pour s'appropriier le propos mis à sa disposition, et à l'assimiler de la manière la plus efficace possible. La connaissance de ce processus d'appropriation, décrit et analysé par certains muséologues comme Colette Dufresne-Tassé, va nous permettre mettre en lumière les étapes où l'aspect immatériel des sujets traités peut poser problème dans la transmission du sens. C'est à ce moment là seulement que nous pourrions comprendre de quelle manière la conception des expositions doit être infléchie.

En partant du postulat que nous cherchons à atteindre un exhibit optimum, et dans une démarche microsociologique, il nous faut évidemment garder en vue certains éléments généraux. Du confort de visite, alors que les entraves à son bien-être sont minimales, va découler l'aptitude du visiteur à faire fonctionner ses capacités cognitives, imaginaires et sensorielles. Il n'en sera que plus réceptif et plus actif. Le deuxième point essentiel dans ce parcours est une mise en scène, une présentation, qui facilite la perception des objets – et dans notre cas, des sujets – afin de les mettre en valeur de la manière la plus efficace possible. Le confort de visite doit donc être aussi un confort intellectuel. A travers l'étude des relations que le visiteur crée au sein de l'espace expographique avec son environnement et les expôts présents, il est possible de comprendre les caractéristiques du processus d'appropriation. De là, alors, comme l'avait fait Colette Dufresne-Tassé pour l'intégration des multimédias dans l'exposition¹³³, il nous sera plus facile d'appréhender les enjeux de l'immatériel, de comprendre à quel moment cet aspect doit être maîtrisé. Cette démarche d'appropriation est un mécanisme itératif, qui se reproduit à chaque fois que le visiteur est confronté à un objet ou un groupe d'objets.

132 Muséologue, historien d'art et de la culture, Raymond Montpetit est professeur associé au département d'histoire de l'art à l'Université du Québec à Montréal.

133 DUFRESNE-TASSE, Colette. « Liberté de l'adulte au musée, multimédias et appropriation de l'exposition ». *Congrès de l'ICOM-CECA*, 1996, Vienne

* L'identification

Dans une exposition de type « classique », le premier contact du visiteur avec l'œuvre ou l'objet exposé, passe par l'identification. Le processus est décrit de la manière suivante :

- 1) le visiteur tente d'identifier l'objet qui a attiré son attention ;
- 2) Il réagit au caractère plaisant ou déplaisant de cet objet ;
- 3) Il exprime de la surprise face à des caractéristiques inattendues de l'objet ¹³⁴

Se pose alors pour nous le premier problème, que nous avons pressenti de manière intuitive : que se passe-t-il si l'objet n'est pas premier dans cette relation ? Comment percevoir visuellement les caractéristiques de cet « immatériel » ? Cette démarche rappelle l'importance du visuel en premier lieu, mais aussi du toucher et du son pour certaines catégories de visiteurs, qui vont offrir une réalité à cet objet. Ce qui est envisageable, dans le cas où des dispositifs de présentation donneraient à percevoir des aspects intangibles, c'est que le visiteur, confronté à des aspects scénographiques, débute son activité d'appropriation non pas par l'objet qui lui est présenté, mais sur le procédé qui lui est donné à voir.

En conséquence de cette activité perceptuelle, le visiteur est mené à opérer une activité subséquente, de durée variable. Les opérations mentales, parmi lesquelles se retrouvent « manifester, constater, identifier-situer, associer, comparer, distinguer, justifier-expliquer, vérifier, modifier, suggérer, prévoir, résoudre-conclure, saisir ou juger »¹³⁵ qu'il peut alors appliquer à l'objet, sont d'une variété limitée. Elles vont lui permettre d'utiliser ses capacités cognitives, imaginaires ou affectives : par ce biais, abordant de manière personnelle les différentes facettes de l'objet, le visiteur est mis en position de pouvoir faire le lien avec ses connaissances propres, connaissances qu'il va être en mesure de mobiliser.

134 DUFRESNE-TASSE, Colette. *Op. cit.*

135 *Ibid.*

* La dérive associative

Pourtant, la dynamique de l'appropriation ne réside pas simplement dans la capacité du visiteur de faire face à l'objet auquel il est confronté : il faut de plus, pour une appropriation optimisée qu'une dérive associative se déclenche.

Cette dérive est alimentée tour à tour par le fonctionnement de ses capacités cognitives, imaginaires et affectives, de même que par une utilisation de ces capacités qui varie selon le type d'opération mentale qu'il réalise. En retour, cette dérive lui permet d'explorer l'œuvre sous plusieurs aspects et de la mettre en relation avec lui-même et avec le reste du monde. Cette dérive constitue donc exactement le principe dynamique de l'appropriation.¹³⁶

Dans le cadre de l'immatériel et des dispositifs de présentations qui lui sont associés, il nous paraît évident que la dérive associative va être augmentée. Augmentée, en ce que le visiteur ne peut se contenter d'établir un lien avec les objets, mais va mettre en œuvre tout un questionnement lié aux dispositifs utilisés : muséographie, multimédias, fac-similés, dispositifs interactifs. Au lieu de se limiter à la connaissance apportée par l'objet, le visiteur pourra émettre une opération réflexive sur ces éléments qui lui sont destinés. Comment faciliter cette dérive associative ? Dans le cas où ce qui est exposé est un concept, comment créer un dispositif - faisant appel à des références communes, peut-être assez efficace pour que le visiteur puisse mobiliser ses capacités de dérivation associative ?

* La vérification

Un des derniers éléments, essentiels au bon déroulement de cette démarche d'appropriation est la vérification, exprimée comme une réelle nécessité pour le visiteur. Comme le rappelle Colette Dufresne-Tassé, ce dernier a construit son propre « objet » muséal à partir d'un stimulus lors de leur confrontation. *« Au cours de cette aventure, seul son sens commun ou ce qu'il est convenu d'appeler sa logique quotidienne a garanti la rigueur de son discours. Il a besoin de vérifier les idées, les positions qu'il a développé en les confrontant à des idées, à des positions « groupales » ; c'est à dire en les comparant à celles de groupes auxquels il prête une compétence ou l'autorité suffisante pour se prononcer »*. Ce besoin peut apparaître au cours ou à la fin de la dérive associative. Mais, bien que cette résistance à la « frustration » de « ne pas être

136 DUFRESNE-TASSE, Colette. *Op. cit.*

sûr » dépende de la fréquence de la fréquentation muséale et/ou expographique, il apparaît que là encore, plus que dans une exposition classique, le face-à-face avec un contenu « immatériel » appelle à une plus grande vigilance quant à ce besoin de vérification.

Dès lors, nous venons de mettre au jour les constantes du processus d'appropriation des expositions, ce pont inextricable créant une relation profonde entre l'exposition et ses visiteurs. L'intégration de l'immatériel dans le cadre des expositions complexifie ce lien et en appelle à une plus grande attention de la part des concepteurs d'exposition. Une mauvaise appréhension des dispositifs, résultant de dispositifs inadéquats, peut faire vaciller ce processus en créant des interférences. De fait, le processus sera inopérant.

II. 2 - L'immatériel au regard des expositions : élaboration d'un outil d'analyse

L'immatériel s'intègre au sein des expositions, par le biais de faits de société, et provoque ainsi une inflexion de la démarche des concepteurs et de l'approche des visiteurs. La situation est paradoxale : ce qui n'est pas exposable s'expose et se transmet. Nous venons de le voir d'un point de vue global, le centre de gravité des interrogations se déplace, la trame se complexifie. Nous avons fait des suppositions et des remarques sur l'influence qu'a l'immatériel au sein des expositions. Maintenant que le cadre général est posé, l'heure est venue d'étudier la manière dont les dispositifs mêmes donnent à voir et à percevoir cette immatériauté. Que se passe-t-il dans la pratique, de manière effective ? Si l'immatériel est devenu un sujet de préoccupations pour les chargés de projet, peut-on parler d'une systématisation de la réflexion sur l'immatériel ? Nous avons vu comment une mauvaise maîtrise de ses enjeux et la mise en place de dispositifs inadaptés pouvaient être un frein à une appropriation efficace de l'exposition par le public, soit à la création et à la transmission de sens. C'est à la condition d'une meilleure connaissance des diverses réalisations, qu'une réflexion critique pourra être menée.

Cette approche a aussi la volonté de mettre en lumière les enjeux soulevés par ces dispositifs de présentation, parfois de manière inconsciente. Une remarque de Sophie Bougé à ce propos est symptomatique de l'absence de pensées systématiques pour traiter ces questions.

Parlant de l'élaboration de ces dispositifs, elle affirme que l' « *on porte beaucoup de choses dans le non-dit, dans le sensoriel. On ne se pose pas toujours la question du but* ». Peut-être est-ce du au fait que le chercheur ne se focalise pas uniquement sur cette dimension, délicate et complexe, au sein de l'exposition. Il s'agit néanmoins d'un réel manque à pallier. En déplaçant ainsi la focale d'étude, notre souhait est également de légitimer l'immatériel comme champ de recherche, inscrit dans le domaine de l'exposition, en adoptant une démarche d'expertise.

Face à ces questionnements, nous allons tout d'abord tenter de penser l'immatériel par le prisme des techniques expographiques, afin de voir quelles sont les catégories qui peuvent être abordées dans la pratique. Ce premier cheminement intellectuel va nous permettre d'élaborer des hypothèses et de mettre en place un outil d'analyse systématique, répondant à nos besoins et à ceux de l'exposition. Dans un dernier temps, nous tenterons d'appliquer cette grille de lecture à un échantillon d'expositions défini, qui fournira des résultats susceptibles d'être interprétés.

2.1 – Définir l'immatériel au regard des techniques expographiques

Si l'immatériel a été défini par le prisme de son champ d'action, comme apport multimédia, interactif, comme dimension du patrimoine avec le patrimoine culturel immatériel, ou comme dimension artistique dans l'art contemporain, force est de constater qu'une catégorisation de sa nature, au cœur des expositions n'est quasiment pas établie¹³⁷. Le sujet est difficile, car il fait appel aux « relations » intangibles, entre le matériel et l'immatériel, les objets et leurs apports de connaissance, les expôts et la muséographie générale, avec évidemment au centre des attentions, la place du visiteur, entité autonome, lui-même producteur de sens. Tous ces liens créent des phénomènes difficiles à définir de prime abord et leur ampleur nous échappe. Souhaitant ancrer la recherche sur l'immatériel dans la réalité expographique, nous allons ici tenter d'élaborer une catégorisation pertinente de ce sujet, prenant en considération les problématiques liées aux expositions, que nous avons définies précédemment.

Cette première approche de « l'immatériel » va constituer notre base d'analyse pour les dispositifs utilisés lors des expositions. Nous aurions pu nous contenter de reprendre la

137 Nous n'avons rencontré au cours de nos recherches aucune études consacrées à ce sujet.

définition donnée du patrimoine culturel immatériel, tel qu'il a été défini par l'UNESCO en 2003, puisqu'il s'agit de la description la plus complète et la plus proche de notre propos. Adaptée au domaine muséal, nous aurions pu tenter d'étudier son application dans les expositions. Mais cette démarche ne nous paraît pas satisfaisante intellectuellement. Dans un premier lieu, le patrimoine culturel immatériel, défini comme un « *instrument multilatéral à caractère contraignant visant à la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel* »¹³⁸ a une connotation éminemment politique, puisque qu'il est le fruit d'une volonté d'égalité entre pays du Nord et pays du Sud à forte tradition orale. Son axe de lecture n'est donc pas celui de l'exposition, mais celui de la préservation, de la sauvegarde urgente. La littérature à son sujet est prolixe, mais elle aborde essentiellement sa place dans les musées, la question des inventaires, les nouveaux acteurs intégrés à cette démarche (les communautés, les visiteurs), sur l'apparente incohérence entre le musée « conservateur du passé » et ce type de patrimoine, fondamentalement « dynamique » puisque porté par les personnes et des communautés. La muséographie de l'immatériel n'est, de ce point de vue là, que peu mentionnée. De plus, cette définition de l'immatériel, de manière générale, n'est pas connue du public¹³⁹. Selon eux, l'immatériel ne recoupe pas nécessairement les éléments inscrits sur cette liste de sauvegarde. Néanmoins, comme nous le verrons, cela ne signifie pas qu'elle n'apporte aucun éclairage pertinent sur la question de la catégorisation de l'immatériel. Elle est incluse dans cette réflexion, sans constituer son point de départ.

* La nécessité du substrat matériel

De manière assez paradoxale, l'immatériel va s'exprimer au sein de l'exposition par rapport au matériel. Cette relation au substrat matériel est une nécessité inhérente à la nature même de l'exposition. D'un point de vue philosophique, elle renvoie à une existence dans la

139 CONORT, Laëtitia. *Patrimoine culturel immatériel et muséographie : l'exemple du Musée du Quai Branly. Comment le patrimoine culturel immatériel a-t-il été pris en compte dans les collections africaines du musée du Quai Branly ?* Mémoire d'étude de muséologie. Sous la direction de Michel Colardelle. Paris : Ecole du Louvre, 2007. pp. 43-44

Le questionnaire réalisé par l'étudiante – loin d'être une étude scientifique à proprement parler – offre des pistes d'analyses. Vu l'ampleur de notre sujet, nous n'avons pas pu élaborer de tels questionnaires et les soumettre à l'avis d'un public large et varié. Ici, le questionnaire appliqué à un échantillon de visiteurs du Musée du Quai Branly donnait les résultats suivants :

« *Les contours de ce patrimoine restent flous puisque les réponses sont très partagées entre les différentes catégories proposées (musique, danse, rites, savoir-faire, langues, récits et autres). Quelques visiteurs ont même ajouté la littérature, les « choses imaginaires », les jeux, le sport, les arts martiaux, l'humour ou bien encore la cuisine. Il est intéressant de montrer qu'un certain nombre de personnes n'intègre pas la musique et la danse dans le patrimoine immatériel (36%). Pour eux, ces deux formes d'expressions sont visibles, elles se matérialisent dans le réel et ne sont donc pas totalement immatérielles.* »

sphère réelle. Dans la pensée aristotélicienne, la découverte d'un monde suprasensible, composé par l'existence des sphères, passe par l'étude du monde matériel¹⁴⁰. Mariannick Jadé, qui a étudié l'apport de l'immatériel au concept de patrimoine, fait également la remarque que l'immatériel, pour pénétrer notre réalité consciente, nécessite une existence physique. Pour ce faire, « *un élément doit être perceptible et appréciable par nos cinq sens* ». S'agissant même des éléments de nature olfactive, gustative, visuelle, auditive ou bien tactile, le support devient un réel besoin pour s'inscrire dans le champ des expositions. Et pourtant, la nature du support peut être multiple et relative.

Cette imbrication de l'immatériel dans le réel est d'autant plus essentielle que l'exposition se présente comme une expérience particulière de la réalité. L'espace physique et synthétique alors créé, acquiert du sens grâce aux objets qui sont présentés, provenant du monde réel. De plus, au regard de la démarche d'appropriation des expositions que nous avons déjà explicitée, il convient de rappeler que le premier contact du visiteur est un contact sensoriel, le plus souvent visuel, qui nécessite identification. Le rapport à la matérialité conditionne donc les dispositifs de présentation dans la manière de les concevoir et de les présenter.

Notre catégorisation est fondée de fait sur la distance rétablie entre le matériel, tel que nous pouvons le trouver dans les expositions, et l'immatériel. C'est-à-dire qu'il s'agit de voir comment l'objet, quelque soit sa nature, intègre des dimensions immatérielles. A cela s'ajoute la valeur du regard qui va être portée sur les dispositifs. Trois types de rapports semblent s'esquisser à la vue de ces réflexions : l'objet comme patrimoine, porteur de valeurs d'historicité et d'authenticité, l'objet-symbole, comme porteur de concepts, adapté au parcours expographique, et enfin l'objet-concept, créé *ex-nihilo* pour les besoins de l'exposition et qui n'existe que dans sa propre temporalité.

* Les objets entre patrimoine et immatériel

Si parler d'objets présents dans une exposition semble relever du pléonasme, au regard de l'immatériel, cela témoigne d'une redéfinition de l'objet et de son essence même. L'élargissement du concept de patrimoine intégrant l'aspect immatériel a eu pour effet de repenser le lien de l'objet avec sa composante immatérielle, même si cette idée n'est pas

140 VERBEKE, Gérard. « Comment Aristote conçoit-il l'immatériel ? ». *Revue philosophique de Louvain*. Vol. 44, n°2, p. 205 [En ligne]

Disponible sur : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/phlou_0035-3841_1946_num_44_2_4051
[Dernière consultation le 2 juillet 2014]

exclusive aux objets et aux pratiques inscrites sur la liste de sauvegarde du patrimoine culturel immatériel. Il en ressort que séparer la forme physique d'un objet de sa forme immatérielle est vide de sens : leurs liens sont inextricables. Marc-Olivier Gonseth, conservateur du Musée d'Ethnographie de Neuchâtel, explicite ce va-et-vient entre ces deux dimensions consubstantielles :

La notion de patrimoine immatériel ne peut être en aucun cas pensée à l'écart de sa composante matérielle, et ceci pour deux raisons au moins. D'une part la prétendue immatérialité des pratiques techniques et rituelles désignées par cette notion est tissée de matérialité de toutes sortes, qui s'avèrent autant plus lourdes lorsque se greffent sur elles des notions de conservation. D'autre part, la prétendue matérialité est tissée d'immatérialités de toutes sortes symboliques, fonctionnelles, techniques, au risque sans cela d'être parfaitement inintéressante et intransmissible dans son essence¹⁴¹

L'objet ainsi défini est l'objet authentique, qui s'inscrit dans une histoire, et qui, fragment d'une réalité passée, porte un témoignage. C'est une « vraie chose » au sens dont l'entendait Duncan Cameron¹⁴². Nous pouvons alors récupérer la notion d'« objet-témoin », théorisée par Jean Gabus pour les objets ethnographiques, qui montre qu'un objet peut témoigner de la société dont il a été extrait : il parle « *des hommes qui les ont conçus, du sol qui les a vus naître, des matériaux dont ils sont faits, des peurs ou des espoirs qu'ils expriment* »¹⁴³.

Par extension, l'objet devient un document dont l'ensemble des dimensions peut être perçue par le visiteur. L'immatériel est donc cette partie invisible des objets et de toute réalité matérielle, cet héritage culturel, qui construit le sens à s'approprier. L'exposition va ainsi s'efforcer de valoriser cet aspect et de le transmettre au visiteur. Bien évidemment, dans cette catégorie, nous pouvons trouver des œuvres artistiques et ethnographiques, comme les masques africains, les coiffes kanak ou les ivoires léga du Musée du Quai Branly, les collections islamiques à l'Institut du Monde Arabe ou bien les collections préhistoriques du Musée de l'Homme¹⁴⁴. Constituant les collections de musées qui les abritent, la valeur intrinsèque de ces objets n'est pas contestable. Elle devient patrimoniale.

141 GONSETH, Marc-Olivier ; LAVILLE, Yann ; MAYOR, Gregorian. « Scénographier l'immatériel ».

In : GONSETH, Marc-Olivier ; KNODEL, Bernard ; LAVILLE, Yann ; MAYEUR, Grégoire. *Bruits – Echos du patrimoine immatériel*. Catalogue d'exposition. Musée d'Ethnographie de Neuchâtel, 2 octobre 2010 – 15 octobre 2011. Neuchâtel : Musée d'ethnographie, 2011. p. 15

142 Cameron signale dans « Viewpoint » qu'il existe un point sur lequel tout le monde s'accorde : les musées travaillent d'abord avec – plus que des objets - « des vraies choses » : « *des choses que nous présentons telles qu'elles sont et non comme des modèles, des images ou des représentations de quelque chose d'autre. Ce sont, quels que soient leur nature et leurs dimensions, les œuvres d'art et les objets de fabrication humaine (artefacts) des musées d'anthropologie, d'art ou d'histoire. Ce sont aussi les spécimens des musées d'histoire naturelle et les démonstrations de phénomènes dans les musées de sciences physiques* »

143 DESVALLEES, André ; MAIRESSE, François. *Op.cit.* p. 394

144 Ces exemples ne sont pas anodins : ils font partis du corpus d'exemples que nous traiteront par la suite.

Néanmoins, ces derniers côtoient dans l'espace d'exposition des objets peut-être considérés comme moins légitimes, des objets « souvenirs » par exemple, récoltés dans la lignée des démarches ethnographiques. Il va s'agir par exemple des souvenirs du pèlerinage à la Mecque, donnés par les pèlerins à l'Institut du Monde Arabe, ou bien des objets-transitionnels du Musée de l'Histoire de l'Immigration. Fonctionnant de la même manière que les « objets-témoins » d'une civilisation, ces souvenirs projettent un regard plus personnel – mais tout aussi représentatif - sur l'Histoire. Portant la charge d'une destinée individuelle, ils racontent les histoires, les trajectoires, les vécus, les confrontations¹⁴⁵ : c'est ainsi qu'est introduite la dimension mémorielle dans l'espace de l'exposition. Certains espaces lui sont même consacrés : la *Galerie des Dons* de la Cité nationale de l'Histoire de l'Immigration est dépositaire de la mémoire des populations immigrées, permettant d'aborder des parcours de vies, d'individus ou de familles entières. Chaque vitrine est consacrée à un parcours : les objets donnés par les particuliers y côtoient un texte synthétique, aboutissement du travail de collecte.

Cette dimension mémorielle est également exprimée dans des expériences muséales originales : le Musée des cœurs brisés de Zagreb, présente des objets, témoignages d'histoires d'amour révolues, obtenus suite à une collecte publique d'ordre ethnographique¹⁴⁶.

Comment donc faire émerger le sens de ces objets ? L'objet suffit-il pour matérialiser ces histoires et ces concepts, ou nécessite-t-il un support de médiation ? Va-t-on se retrouver dans une démarche traditionnelle de la mise en exposition ? Quel rôle va jouer la muséographie dans cette mise en valeur ?

* Les objets, « symboles de concepts »

Déplaçons maintenant le regard posé sur le substrat matériel : quand disparaissent les valeurs d'authenticité et d'historicité de la matière, que reste-t-il ? Le substitut. S'opposant à la « vraie chose », le substitut est une reproduction destinée à la remplacer¹⁴⁷. Nous appellerons

145 PAYEUR, Pascal ; ELHADAD, Lydia. *Op. cit.* p. 78

146 COMBIS-SCHLUMBERGER, Hélène. « Cœurs brisés, objets rescapés ». Disponible sur : <http://www.franceculture.fr/2012-12-28-coeurs-brises-objets-rescapes> [Dernière consultation le 2 juillet 2014]

147 Définition donnée par André Desvallées :

« *Substitut*. n.m. *Reproduction qui, lors de la collecte ou, le plus souvent lors de l'exposition, est destiné à remplacer de vraies choses. Mais le substitut ne se confond pas avec la copie d'original (tels les moulages de sculptures ou les copies de peintures), dans la mesure où il peut être créé directement, à partir d'idées ou de processus, et pas seulement par copie conforme. Selon la forme de l'original et selon l'usage qui doit en être fait, il peut être exécuté à deux ou trois dimensions. On distingue les substituts concrets de vraies choses, les substituts concrets d'unité écologiques, les substituts analogiques et les substituts abstraits* ».

Cité par DESVALLEES, André ; MAIRESSE, François. *Op.cit.* p. 409

cela des objets, « symboles de concept » ou objets-symboles. Par analogie formelle avec l'objet d'origine, ils conservent l'information, tout en modifiant le rapport et le regard que le visiteur porte sur eux. De fait, il induit un autre type de comportement. Cette catégorie d'expôts nous plonge dans le domaine du non-authentique, voire de la reproduction. L'utilisation de ces objets symboles peut se justifier par l'absence de collections, par la volonté d'illustrer une histoire, ou la nécessité de provoquer un comportement différent chez le visiteur, inspirés des méthodes du *hands-on*. L'exemple du centre d'interprétation du Pont du Gard peut nous fournir des clés de compréhension quant à cette question. Martine Thomas-Bourgneuf, chargée du commissariat d'exposition, explique que ces fac-similés possèdent à la fois la valeur documentaire des objets originaux, tout en affirmant leur statut de copie¹⁴⁸. Il en découle un rapport différent à l'objet, présenté sans vitrine, que l'on peut toucher et éprouver. Les producteurs d'exposition ont une marge de manœuvre plus large quant à l'utilisation de ces objets. De fait, ils offrent un complément d'information par le biais de l'attitude du visiteur, qui a la possibilité de produire du sens par une appropriation plus poussée qu'à l'accoutumée face à un objet patrimonial

D'une certaine manière, les reproductions numériques de documents et d'objets procèdent de la même logique, et sont assez révélatrices des modifications à l'œuvre. Si le support change, induisant également une appréciation différenciée de la part du visiteur, la valeur documentaire ne change pas. L'expérience n'est plus vraiment celle du face à face avec la « vraie chose », mais elle existe et se manifeste de manière différente. Dans quelle mesure donc les objets « symboles de concepts » portent-ils une part d'immatériel non inhérente à leur nature ? Dans quelle mesure ces objets peuvent-ils être muséographiés ?

* Les concepts : une création *ex nihilo*

Quand le substrat matériel n'est plus premier dans la relation matériel/immatériel et que le concept¹⁴⁹ n'est pas incarné, comment l'exposer ? Ici se recoupe tout ce qui ne peut être exposé dans son état de nature. C'est justement le rôle des concepteurs d'exposition de pouvoir « donner à voir » ce qui n'est pas exposable, étant non relié à un objet. Dans cette relation, le regard change : l'expôt devient le chaînon final de la production de l'exposition : il naît du concept que l'on veut transmettre. Dans ce cadre, ceux-ci sont libres de créer les dispositifs

148 THOMAS-BOURGNEUF, Martine ; DROUGUET, Noémie. *Op.cit.* p. 15

149 Le Petit Larousse définit le concept comme : « une idée générale et abstraite que se fait l'esprit humain d'un objet de pensée concret ou abstrait ».

qui permettront de matérialiser des concepts. L'exemple le plus significatif est celui de l'économie, d'autant plus difficile à exposer qu'elle repose sur des flux immatériels, et que ses manifestations physiques se résument à la numismatique ou à la monnaie fiduciaire. Comment mettre en scène ses échanges, son histoire ?

Les objets et dispositifs qui vont être conçus par les commissaires s'apparentent aux substituts – tels que définis par Desvallées – mais à des substituts de type abstrait, dont la composition formelle ne ressemble pas nécessairement à un objet original et authentique. L'incarnation de ces concepts passe par plusieurs types d'expôts : des dispositifs interactifs, des jeux, une scénographie adaptée, un vocabulaire expographique parlant. Il semblerait que les concepteurs aient une liberté de création assez large. Pourtant, au vu du processus d'appropriation des expositions, cette création doit être juste, cohérente : un dispositif peu compréhensible ou peu évocateur, qui orienterait mal le visiteur dans sa quête de sens, serait alors inopérant.

De fait, l'immatériel dans l'exposition peut se définir face à la matière. De manière intuitive nous pouvons voir que les comportements des visiteurs sont susceptibles de varier selon le type d'objet, et par extension d'expôt, auquel ils sont confrontés. Cette approche, focalisée sur l'unité de l'objet, n'est pas suffisante pour englober tous les enjeux liés à la muséographie de l'immatériel. Si cette étape est importante pour la maturation de notre réflexion, force est de constater que nous avons besoin d'une analyse plus fine intégrant à la fois les positions du producteur et du récepteur pour avoir une vision expérimentale plus fine.

2.2 – Hypothèses et outil d'analyse

Maintenant que les enjeux des expositions et les implications liées à l'immatériel sont explicitées, nous pouvons commencer à mettre en place une démarche systématique et adaptée à l'étude des expositions intégrant la dimension de l'immatériel dans leur parcours.

* Rappel des questionnements

Notre démarche expérimentale se fonde sur plusieurs questionnements qui émergent du paradoxe entre l'exposition et l'immatériel. Du point de vue du producteur de l'exposition, comment la prise en compte de la dimension immatérielle des sujets et des objets influence-t-

elle leur réflexion et donc, la mise en espace de ces mêmes expositions ? Du point de vue de l'exposition, point de rencontre entre le producteur et le récepteur, quels sont les dispositifs qui peuvent-être mis en place au sein du parcours expographique ? Comment la dimension de l'immatériel est-elle mise en valeur ? Quant à l'approche par le biais du positionnement du récepteur, comment cherche-t-on à lui transmettre du sens ?

Ces questionnements peuvent être prolongés, en parlant évidemment de l'efficacité de tels dispositifs. Si nous ne pouvons, à notre échelle d'analyse, nous permettre d'émettre un jugement tranché sur l'effectivité de ces dispositifs, nous allons ici étudier de manière systématique les techniques muséographiques au regard de la problématique de l'immatériel. L'outil conceptuel que nous cherchons à mettre en place va d'abord se concentrer sur les dispositifs en eux-mêmes, que l'on rencontre dans le domaine des expositions. Cette approche expérimentale tentera de répondre aux quelques hypothèses que nous nous sommes posées. Celles-ci sont le fruit d'une première approche, théorique, pratique, refondue au prisme de l'intuition muséographique.

* Un outil neutre

Au regard de la diversité des institutions et des diverses politiques qui les régissent, il est nécessaire de pouvoir étudier les techniques muséographiques de manière systématique. Par extension, cette nécessité d'objectivité induit une neutralité d'analyse à laquelle doit répondre notre grille d'observation.

Cet outil devrait donc nous permettre de trouver un langage normalisé, pour permettre d'élaborer des analyses comparatives. De ce croisement des données émergeront les éléments majeurs en rapport avec l'appropriation des expositions faisant intervenir des aspects immatériels.

* Hypothèses

Notre axe de réflexion va s'organiser autour d'hypothèses qui ont émergé au gré de nos lectures et de nos rencontres. Elles sont en partie subjectives, intuitives ou toutefois personnifiées. Cherchant la cohérence entre la démarche d'une exposition thématique, qui nécessite des dispositifs de présentation variés pour permettre un équilibre de visite effectif, et la mise en valeur d'expôts dont le rapport à l'immatériel est variable, nous allons tenter de

penser une catégorisation des dispositifs de présentation mise à l'épreuve de ce panel d'expositions.

Notre première hypothèse est donc la suivante :

L'immatériel peut s'incarner dans diverses catégories de dispositifs de présentation.

Du point de vue du producteur, l'intégration de l'immatériel suppose une redéfinition des enjeux des expositions, une démarche revisitée et améliorée. La diversité des objets mis en jeu suppose donc un travail approfondi de la muséographie,

Cette problématique pousse les concepteurs d'expositions à créer de nouvelles logiques muséographiques.

Au delà de l'objet, il faut penser également l'objet muséographique, dont le rôle n'est pas neutre. Notre troisième hypothèse est basée sur la nécessité de création d'un parcours, prenant en compte les différences de nature des objets, pourtant unifiés par l'approche muséographique.

La muséographie et la scénographie jouent un rôle majeur dans l'exploitation et la mise en valeur des aspects immatériels.

Enfin, du point de vue du récepteur, quels mécanismes vont être mobilisés ? Si au stade de notre étude nous ne pourrions que formuler des pistes de réflexion à étayer, nous pouvons néanmoins émettre une dernière hypothèse.

Chaque catégorie de dispositif de présentation fait appel à un type d'action de la part du visiteur.

* Outil d'analyse et démarche

Au vu de ces hypothèses, il nous a paru nécessaire de créer une grille d'observation, qui va tenter de créer une approche à différents niveaux, conciliant la posture à la fois du producteur et du récepteur, du concepteur et du visiteur.

Le premier niveau concerne l'appréhension générale : nous cherchons à voir la manière dont est exposé l'immatériel et sa réception par le visiteur. Suivant une démarche d'observation, il nous paraît intéressant d'étudier des moyens effectivement mis en œuvre, pour les mettre en relation avec le but recherché. Une précision s'impose : cette question du « but » est délicate à définir. Une des raisons est le fait que les concepteurs eux-mêmes ne se posent pas nécessairement la question du but recherché¹⁵⁰ et que la mise en place de dispositifs peut se faire de manière intuitive. Pourtant, certains commissaires justifient l'existence de certains dispositifs exposés. Cette question du « but » ne sera donc pas uniquement une explicitation des objectifs poursuivis par le producteur. Par une observation se voulant neutre, nous tenterons de réévaluer ces dispositifs à l'aune de l'expérience vécue par le récepteur, pour définir leur aboutissement.

Le deuxième niveau de lecture concerne l'étude par catégorie de dispositifs. Elle se justifie par le fait que nous cherchons à trouver un point d'équilibre entre le parcours global et l'unité séquentielle formée par les expôts. Cette approche est d'autant plus efficiente qu'au regard du procédé d'appropriation des expositions, il est nécessaire de comprendre comment le visiteur va se confronter aux dispositifs, et dans quelle mesure il a la possibilité de faire des groupements, d'établir des rapprochements entre les éléments.

Le tableau synthétique d'analyse reprend ainsi les catégories de dispositifs, en prenant en compte deux dimensions sous-jacentes : leur intégration dans le propos de l'exposition (voulu par le concepteur) et le mécanisme d'appropriation mobilisé par les visiteurs (point de vue du récepteur).

Cette observation a donc pour ambition d'être le point de jonction entre la démarche du concepteur et celle du visiteur¹⁵¹.

150 Entretien avec Sophie Bougé. Voir : Annexe II, p. 99

151 Pour voir l'outil d'analyse. Voir Annexe I, p.3

II. 3 Etudes de cas : application de l'outil d'analyse

L'outil d'analyse que nous venons de décrire, intégrant à la fois les postures de concepteur et de récepteur, doit nous permettre d'acquérir une connaissance plus fine des dispositifs à l'œuvre dans les expositions. Nous nous attacherons donc ici à l'appliquer à un échantillon analytique le plus complet possible, afin d'obtenir une description globale des moyens exploités pour donner à voir l'immatériel.

Intégrer l'immatériel au sein des expositions reste un sujet sensible, et assez peu théorisé. Ce qui nous a marqué tout au long de nos recherches est l'absence d'une approche systématisée. D'autant que l'étude de l'immatériel se confond bien souvent avec une appréhension des dispositifs multimédias et interactifs intégrés au parcours expographique. Dans cette étude, nous avons voulu mettre en application notre grille d'analyse, mettant en relation les moyens utilisés par les concepteurs et le but recherché – de manière plus ou moins consciente, chez le public. Pour obtenir le panorama expérimental le plus significatif possible, nous nous sommes penchés sur des expositions, qu'elles soient permanentes ou temporaires, assez variées. Dans un premier temps, ces expositions se placent dans un cadre de réflexion muséologique hétérogène, alliant muséologie d'idée et muséologie de la rupture.

Pour la majorité d'entre elles, il s'agit d'expositions récentes qui ont pris place dans des institutions parisiennes et qui, dès lors, ont pu faire l'objet d'une visite. Leurs résultats sont le fruit d'un parcours physique, éprouvé en tant que public, tout en gardant le regard critique du muséologue.

Quelques cas font figures d'exception puisque nous n'avons pas eu l'opportunité de les parcourir physiquement. Il s'agit soit d'expositions passées, auquel cas catalogues d'expositions et articles ont permis de cerner l'approche de l'immatériel, soit de projets d'expositions à venir, en cours de réalisation, perçus au travers d'entretiens et de préprogrammes.

Cet échantillon¹⁵² est donc constitué des expositions suivantes :

Expositions permanentes

¹⁵² Nous retrouverons l'ensemble des études d'expositions, accompagnés de supports iconographiques, en annexe. Voir Annexe I, p.6

Explora : les sons, Cité des Sciences et de l'Industrie

Musée des civilisations, Institut du Monde Arabe

Parcours permanent, Musée de l'Homme, projet pour l'automne 2015

Repères, Cité nationale de l'Histoire de l'Immigration

Repères (rénové), Cité nationale de l'Histoire de l'Immigration, renouvellement de l'exposition permanente, ouverte le 22 Juillet 2014

Expositions temporaires

Economie : Krach, Boom, Mue : Cité des Sciences et de l'Industrie, exposition temporaire du 26 mars 2013 au 5 février 2014

La Voix : l'expo qui vous parle, Cité des Sciences et de l'Industrie, exposition temporaire, 10 décembre 2013 – 31 août 2014

Hajj, le pèlerinage à la Mecque, Institut du Monde Arabe, exposition temporaire, du 22 avril au 10 août 2014

Great Black Music, Cité de la Musique, exposition temporaire, du 11 mars au 24 août 2014

Bruits, Musée d'Ethnographie de Neuchâtel, exposition temporaire du 2 Octobre 2010 au 15 septembre 2009

Kanak, l'art est une parole, Musée du Quai Branly, exposition temporaire du 15 Octobre 2013 au 26 Janvier 2014

Secrets d'ivoire, l'art des Léga d'Afrique centrale, Musée du Quai Branly, exposition temporaire du 13 Novembre 2013 au 26 Janvier 2014

Cette étude s'accompagne d'entretiens, menés auprès de commissaires d'expositions, qui nous ont fait part de leurs démarches. Il s'agit de Maud Gouy et de Sophie Bougé, chargées de projet d'exposition à la Cité des Sciences et de l'Industrie, d'Elodie Bouffard, chargée des collections et des expositions à l'Institut du Monde Arabe, et enfin d'Agnès Parent, responsable de la rénovation du parcours permanent du Musée de l'Homme.

Toute exposition requiert des objets sous peine d'être totalement dématérialisée, voire virtuelle. Ici, au vu de la variété que représentent ces expositions, par leurs sujets, leurs politiques institutionnelles, nous avons préféré nous concentrer sur le rapport que chaque exposition entretient entre l'immatériel et l'objet. Les cas diffèrent selon que l'établissement possède une collection propre, ou non. Il en découle évidemment des problématiques et des approches différentes, que nous essaierons de mettre en évidence, afin de créer des rapprochements significatifs.

Quelques précautions sont à prendre avant de plonger dans cette étude. Il est à noter que même si nous avons tenté de respecter les catégories de dispositifs définis par les concepteurs d'exposition, les unités présentées ici sont celles que nous avons jugées pertinentes, par leur disposition, leur propos et leur appréhension par le public. De fait, parfois des regroupements ou des séparations ont été nécessaires pour donner de plus de cohérence à ces ensembles.

De plus, dans notre étude, nous traitons peu des écrits muséographiques et de la médiation. Les écrits muséographiques portent en parti le discours de l'exposition. Nous les avons pris en compte uniquement lorsque cela était pertinent au regard de l'immatériel. Quant à la médiation, les audio-guides n'étant habituellement pas imposé au visiteur, nous ne les avons pas pris en compte. Mais dans certains cas, ils font parti intégrante du projet scénographique. Nous ne pouvons pas les considérer alors uniquement comme des supports de médiation, dépendants de la volonté – ou non – du visiteur de les utiliser, mais bien comme des dispositifs à part entière.

3. 1. L'immatériel : une intégration partielle dans l'exposition

Parmi les expositions étudiées, tous les sujets appellent à l'intervention de l'immatériel. Pourtant, ce dernier n'est pas traité de manière uniforme. Une grande partie des expositions est

fondée sur la présence de collections, ce qui implique que le discours part de l'objet, avant de s'orienter vers une approche plus immatérielle. Les expositions ont toutes en commun de présenter des objets et des œuvres issues de leurs fonds : vont-elles cependant traiter de l'immatériel de la même manière ?

*** Musée des civilisations, Institut du Monde Arabe, Exposition permanente**

Le 21 février 2012, l'Institut du Monde Arabe ouvrait ses portes pour présenter une nouvelle scénographie, entièrement repensée. Le projet, pris en charge par Marie Foissy, avait pour objectif de présenter le monde arabe, non plus sous l'angle des arts de l'Islam. A son ouverture dans les années 1980, les collections du musée émanaient d'un dépôt du département spécialisé du musée du Louvre. Il en résultait une vision morcelée, chronologique et géographique, qui n'était plus adaptée à la représentation de la richesse culturelle des pays arabes. Au contraire, la nouvelle approche s'attache à la présentation de la civilisation arabe, dans toute sa diversité culturelle, avec un parcours composé de 550 pièces. La volonté est de donner une « *vision globale, sensible, intégrée du monde arabe* »¹⁵³. Pour ce faire, les chronologies sont abolies, permettant des confrontations d'objets, avec des effets des résonances et des superpositions dans l'espace « *illustrant l'intemporalité de la quête spirituelle et la répétition sans fin des mêmes gestes, messages, interrogations, figures à travers les âges* »¹⁵⁴. A travers ce nouveau parcours s'exprime une volonté de raconter une histoire, à la manière d'un fil conducteur, qui tisserait le lien entre les différents objets.

Problématiques

Abandonnant une approche centrée sur les Beaux-arts, le Musée des civilisations de l'IMA s'attache à mener une réflexion sur le monde arabe. Les thèmes abordés sont certainement plus délicats à mettre en scène, s'agissant des dimensions linguistiques, sociales, religieuses et anthropologique d'une civilisation. Comment l'institution va-t-elle présenter ces sujets, qui n'ont pas un aspect purement objectal mais qui racontent une histoire et des cultures complexes ?

¹⁵³ FOISSY, Marie. « Un nouveau musée pour l'Institut du Monde Arabe ». (Site officiel de l'IMA)

Sur : <http://www.imarabe.org/page-sous-section/un-nouveau-musee-pour-1039institut-du-monde-arabe>
[Dernière consultation le 2 juillet 2014]

¹⁵⁴ EVIN, Florence. « Pour ses 25 ans, l'Institut du monde arabe fait sa révolution ». Le Monde, 22 février 2012 [en ligne] Disponible sur : http://www.lemonde.fr/culture/article/2012/02/22/pour-ses-25-ans-l-institut-du-monde-arabe-fait-sa-revolution_1646816_3246.html [Dernière consultation le 24 août 2014]

De plus, l'IMA témoigne d'une volonté affirmée de présenter le parcours comme une histoire, dans une approche contée, et poétique : comment le parcours expographique va-t-il refléter muséographiquement et scénographiquement cette préoccupation ?

Dispositifs

- La muséographie utilise de grandes vitrines, notamment dans la section sur « Le sacré et les figures du divin », permettent un dialogue entre les objets et joue sur les confrontations

- La scénographie compose des reflets de lumière blanche, les miroirs et les projections pour créer des atmosphères spirituelles ou animées. La lumière blanche rappelle la lumière des pays arabes et est très utilisée par l'IMA pour créer des ambiances spirituelles. La coupole sonore plonge le visiteur dans une atmosphère onirique. Les voix récitant des vers poétiques émanent du plafond, et créent une ambiance qui imprègne la pièce. Ce dispositif scénographique renforce le parcours.

- Les supports audio-visuels, notamment sur l'évolution de la langue arabe, présents au long du parcours ont une portée éducative.

- L'accrochage sous vitrines, associant des objets ethnographique et des vidéos condense - dans une certaine mesure - la démarche ethnographique, mettant en perspective l'objet historique et son utilisation contemporaine.

Ces dispositifs peuvent donc être regroupés de la manière suivante, selon leur logique de création et leur perception par le public :

	Scénographie/ Muséographie <i>Eclairage, conception et disposition des vitrines</i>	Vidéos <i>Présentation de la langue arabe, de son alphabet, et de son évolution</i>	Vitrines d'objets associées aux vidéos <i>Vitrine des instruments de musique</i>
Dans le propos de l'exposition	Création d'un dialogue entre les objets ; renforcement de l'aspect onirique du parcours	Donnent des informations pédagogiques qui s'accordent avec la connaissance de la civilisation arabe	Permettent de présenter des objets et de les mettre en perspective avec leur usage
Mécanisme mobilisé chez le visiteur	Immersion	Apprentissage	Association

*** *Hajj, le pèlerinage à La Mecque*, Institut du Monde Arabe, exposition temporaire du 22 avril au 10 août 2014**

Le Hajj est l'un des cinq piliers de la relation musulmane. Ce pèlerinage, ne constitue qu'une obligation pour le croyant possédant les capacités physiques ou morales de l'accomplir, au moins une fois dans son existence. Cette exposition, réalisée par l'Institut du Monde Arabe, en collaboration avec la Bibliothèque Nationale du Roi Abdelaziz à Riyad (Arabie Saoudite) est la première présentée sur le Hajj en France. Elle s'attache à présenter cette pratique culturelle et humaine, exercée par des millions de Musulmans chaque année. Inscrite dans le cadre d'une institution qui a vocation à être un pont entre les cultures, cette exposition cherche à présenter différents regards : un regard historique et contemporain, tout en intégrant un point de vue occidental. Le parcours cherche ainsi à suivre les pas des pèlerins au cours de leur voyage mais aussi dans leur pratique des rites. Dans cette perspective, *Hajj, le pèlerinage à la Mecque* cherche à toucher aussi bien un public de non-initiés pour lui faire entrevoir toutes les dimensions du Hajj, mais aussi un public averti, composé de fidèles, qui ont certainement vécu cette pratique.

Problématiques

- Le Hajj est une pratique à la fois historique et contemporaine, une expérience collective et intime. Comment exposer une pratique humaine et culturelle, avec toutes ses dimensions propres, en lien avec un voyage initiatique ?
- Comment intégrer la dimension du « lieu », la Kaaba, lieu de prière et de recueillement, qui se trouve à la Mecque, et qui est le point central de ces rites religieux ? Comment présenter ce qui est absent ?

Dispositifs

- La muséographie et la scénographie sont des éléments importants du parcours. On retrouve la lumière blanche, soulignant la dimension religieuse et sacrée des rituels. Le panneau d'aéroport, signalant le trajet séparant les Musulmans et les non Musulmans, matérialise le parcours du visiteur, à la manière du pèlerin qui s'embarque pour La Mecque. Un dessin au sol d'un cercle formé de petits carrés évoque le parcours que doivent faire les pèlerins autour de la Kaaba (d'autant que cette mise en scène est associée à l'œuvre *Seven Times*, d'Idris Khan, 2010).

Dispositif scénographique, la projection d'images en noir et blanc sur trois écrans, associée à un univers sonore, dans l'espace introductif, créent un espace sensoriel, soulignant la

dimension humaine et religieuse du pèlerinage. Les sons sont ceux de la prière, et l'entrée dans l'exposition, symbolise une entrée en transe. Ces créations d'ambiance restent scénographiques, elles n'apportent que peu d'informations documentaires, mais elles permettent de vivre une expérience.

L'art contemporain est surtout utilisé pour représenter la Kaaba. On retrouve par exemple :

- *Seven Times*, Idris Khan, 2010 (provenant de Londres, Victoria Miro Gallery) :

- *From God to Malevich*, Babat Golkar, 2009 : cette œuvre est une juxtaposition des références à la Kaaba de La Mecque et du carré noir de Malevich. D'une certaine manière, elle tente une réconciliation entre deux points de vue, l'un qui est coupé de tout sens extérieur, l'autre qui est le sens ultime

- *Black Cube II*, Kader Attia, 2005

- *The Black Arch*, Raja et Shadia Alem, 2011, qui est une installation fonctionnant à la manière d'un dispositif immersif. Elle crée une réelle atmosphère.

- Les vidéos sont des documents illustrant le propos, et ont une valeur généralement documentaire. Un petit écran projette « La Mecque en direct », montrant les pèlerins autour de la Kaaba. Le visiteur est ainsi mis en parallèle avec le pratiquant, son parcours dans l'exposition étant semblable au parcours initiatique du Hajj.

- On trouve également les témoignages de sept pèlerins, accompagnés de leurs photos, qui présentent un objet personnel lié à leur pèlerinage, installés dans une vitrine à part. L'association entre les témoignages audio de ces pèlerins et leur objet, se fait par le biais des photographies qui les représentent avec lesdits objets. Ce dispositif condense la démarche ethnologique.

- Dans la « Cabine auto-photomaton », les visiteurs peuvent déposer directement leurs témoignages ou être pris en photos dans l'exposition. Leurs photographies seront ensuite consultables sur le site Web de l'IMA.

	Scénographie	Vidéos <i>Documentaires sur le pèlerinage, La Mecque en direct</i>	Art contemporain	Témoignages audio, photos de pèlerins, vitrine d'objets	Cabine auto-photomaton
Dans le propos de l'exposition	La scénographie matérialise le parcours du pèlerin : la décision de faire le pèlerinage, l'aéroport, la Kaaba	Vidéos illustrant le propos	Matérialisation de la Kaaba	Les pèlerins sont porteurs de la mémoire individuelle, qui s'intègre dans l'histoire collective.	Le visiteur est impliqué dans la démarche ethnographique de l'IMA, il devient acteur
Mécanismes mobilisés chez le visiteur	Restitution de l'ambiance Immersion (entrée)	Apprentissage	Contemplation/ Restitution Immersion (<i>The Black Arch</i> , Raja et Shadia Alem, 2011)	Association Affects	Témoignage

Parcours permanent, Musée de l'Homme, projet pour l'automne 2015

Successeur du Musée d'Ethnographie du Trocadéro, le Musée de l'Homme, installé dans le Palais Chaillot, est né en 1937 sous l'impulsion de Paul Rivet, à l'occasion de l'Exposition Universelle de 1937. L'idée était de présenter l'Humanité dans sa diversité, au travers de ses dimensions anthropologiques, historiques et culturelles. Elle répond à l'ambition d'une création d'une « synthèse des sciences de l'Homme » : « *L'humanité est un tout indivisible, non seulement dans l'espace, mais aussi dans le temps* »¹⁵⁵.

Fermé au public depuis 2009, le parcours est sujet à de profondes restructurations, engagées en juillet 2008 par l'ancienne ministre Valérie Pécresse. Le musée de l'Homme devient alors musée-agera (instaurant les idées et le débat public au sein de l'institution), un musée laboratoire, et surtout un musée accessible. Le projet du Musée est ambitieux : son but est de créer un espace associant la recherche, les collections et la diffusion de la science. Cela se traduit dans l'organisation du musée même : à côté de l'espace d'exposition permanente – sujet

155 Site web du Musée de l'Homme
Disponible sur : <http://www.museedelhomme.fr/musee/histoire.php>

de notre analyse, le bâtiment abritera un Balcon des Sciences destiné à faire le lien entre l'exposition permanente et les activités de recherche et de conservation du musée, en donnant ainsi une résonance actuelle aux travaux de recherches. On y trouvera aussi un centre de recherche, disposant d'une documentation audiovisuelle et sonore conséquente, ouverte au public.

Problématique

Au regard de l'ambition du Musée de l'Homme, comment exposer des concepts à partir de collections historiques ?

Dispositifs

- La muséographie, dirigée par Zette Calavas, donnera « à voir du sens », mais de manière évocatrice. De fait, la scénographie ne devrait pas figurer les choses et les concepts, mais mettre dans une « ambiance », en étant en adéquation avec les contenus.

- Des dispositifs audiovisuels ou multimédias (53 supports) fourniront des compléments de compréhension. Certains d'entre eux permettront d'interpréter un objet ou un ensemble d'objets, tandis que d'autres présenteront des sujets qui ne peuvent pas être portés par les objets. Leur ambition est également « *d'investir le visiteur dans le propos et l'amener à interagir, participer, contribuer au discours* ». C'est le cas pour la section sur la fabrique culturelle du corps, où un outil multimédia montrera les modifications du corps selon les civilisations.

- Des dispositifs mécaniques ou électromécaniques (5 supports) seront utilisés pour montrer des mécanismes ou bien permettre au visiteur d'interagir avec son propre corps.

-Un accrochage devrait permettre de présenter cinq portraits de personnes pour parler de leur mode de vie et de l'impact sur l'environnement. Dans une démarche ethnographique, une vingtaine d'objets de leur vie quotidienne seront présentés, et les commentaires de ces personnes seront également disponibles. L'ensemble sera accompagné de films courts représentant les 24h de la vie de ces personnes ?

- Un bus sénégalais, arrangé par les soins de Musée de l'Homme sera un espace immersif. Le visiteur, invité à y rentrer, pourra visionner un film. Ce dispositif abordera ainsi la manière dont les sociétés se réinventent dans un monde globalisé

-Des dispositifs « à toucher », accompagnés d'un objet ou d'un commentaire sonore, résumeront les grandes idées du parcours, afin de les rendre accessibles à tous

- Trois espaces devraient être consacrés à l'art contemporain, afin de mettre en perspective le discours porté par le parcours avec la création contemporaine

	Muséographie (Zette Cavalas)	Dispositifs audiovisuels ou multimédias <i>Dispositifs audiovisuel, multimédia, sonores</i>	Dispositifs mécaniques ou électromécaniques <i>Ajouts d'éléments iconographiques, venant appuyer les objets mis en vitrine, avec éventuellement des animations qui seront pratiquées par le visiteur</i>
Dans le propos	Présentation en adéquation avec le contenu. Elle sera plus évocatrice qu'hyperréaliste.	Compléments de compréhension Interprétation d'un objet ou d'un ensemble d'objet Présenter des sujets qui ne peuvent pas être portés par les objets	Montrer des mécanismes et /ou permettre au visiteur d'interagir avec son corps.
Mécanismes mobilisés par le visiteur	Evocation (appel à l'imaginaire)	Apprentissage Contextualisation Mise en ambiance	Interaction (réflexif)

Art contemporain <i>un espace par partie, avec rotation d'œuvres tous les six mois</i>	Cinq portraits de personnes <i>Films courts, présentations d'objets de la vie quotidienne, témoignages</i>	Bus sénégalais <i>Bus sénégalais arrangé par les soins du Musée de l'Homme, avec une projection vidéo</i>	Dispositifs à toucher, <i>Objets accompagnés d'un commentaire sonore</i>
Mise en perspective des grands messages du parcours avec la création contemporaine	Parler de réalité de vies, en utilisant des objets du quotidien, et en les contextualisant. Démarche ethnologique	Création d'une visite interactive, lien avec le voyage	Education, accessibilité pour le grand public Complémentarité des éléments (tactiles, documentaires, sonores)
<i>(Cela dépendra des œuvres présentées)</i>	Association Restitution	Immersion (Expérience immersive, en lien avec l'imaginaire et les émotions)	Association Manipulation

***Repères, Cité nationale de l'Histoire de l'Immigration, exposition permanente**

La Cité nationale de l'histoire de l'Immigration, aujourd'hui Musée de l'histoire de l'immigration, a pour ambition de reconnaître et de mettre en valeur la place des populations immigrées dans l'histoire française, témoignant ainsi de la diversité des identités dans la société contemporaine. Elle reste la preuve d'une impulsion étatique, rare pour un musée à caractère social et politique, d'autant que son objectif d'un changement de regard sur l'immigration est ambitieux. Pour la création de ce musée, ouvert en 2007, au Palais de la Porte Dorée, ancien Palais des Colonies, il a fallu constituer des collections, qui se sont organisées selon deux axes : les collections artistiques (intégrant les collections historiques, les collections ethnographiques et des collections d'art contemporain), et les objets témoignant des parcours de vie. Ainsi devaient naître les deux espaces d'expositions permanentes, la galerie *Repères* et la *Galerie des dons*, conciliant ainsi la grande histoire collective et la petite histoire, faite du parcours des immigrés. Le discours porté par le musée témoigne donc d'un mélange des œuvres et de la parole, en laissant une part des collections à la volonté de la société civile par le biais des dons d'objets.

L'exposition permanente *Repères* souhaite offrir des clés de compréhension de l'histoire de l'immigration en France, au travers d'un parcours de 1100 m², traité de façon thématique. Les collections pluridisciplinaires de l'établissement cherchent à orienter le visiteur, à faire émerger des questions, sans le placer dans une posture de juge, sans imposer de vérités. Les dimensions de l'histoire collective de l'immigration, et de l'histoire plus personnelle des migrants, s'incarnent comme « moteur dynamique d'expériences mémorielles à vivre pour tous les publics ».

Repères a connu une refonte en 2014, pour offrir au public un parcours revisité. Si le propos et les problématiques abordés restent les mêmes, nous verrons dans un second temps les modifications qui ont été apportées.

Problématiques

Cette exposition permanente aborde un phénomène socio-historique complexe, intrinsèquement liée à l'histoire personnelle de populations issues de l'immigration en France : comment mettre en valeur cette multiplicité des points de vue ? Comment créer une exposition qui « parle » à la population et remette son histoire en perspective ? De plus,

comment rendre ce phénomène migratoire intelligible alors que l'on parle de flux de populations ?

Cette histoire, faite par les professionnels des musées mais aussi par la population concernée possède une forte dimension mémorielle : comment l'incarner et la mettre en valeur ?

Dispositifs

- Les audioguides intelligents : utilisant les sons et les témoignages, la création sonore cherche à porter le vécu, la parole et les témoignages d'individus, offrant une écoute de ces « voix singulières ». En outre, elle appuie l'expérience du visiteur en le guidant et en s'adaptant à son parcours.

- Le « Travelling » : par l'association des images animées et des sons vibratoires, ce dispositif crée une ambiance assez impressionnante, donnant corps au ressenti du phénomène migratoire.

- L'art contemporain : Nombre d'œuvres sont présentées dans ce parcours, incarnant un regard contemporain sur l'immigration. De différentes natures (installations, photographies, vidéos), elles sont des points éclairants, mis en perspective avec les collections historiques tout au long du parcours. Les vidéos d'art contemporain ont une valeur artistique, mais fonctionnent comme des témoignages d'artistes, et sont perçues comme tels par le public, qui apprécie au delà de la performance, le regard porté sur l'immigration.

- Les tables-repères offrent un discours scientifique et chronologique, documenté. Sous la forme d'un dispositif interactif, elles font appel à la curiosité du visiteur qui se questionne et cherche à explorer les différents aspects de l'immigration qui lui sont présentés.

- Les projections-vidéos à valeur documentaire constituées à la manière de grands tableaux historiques permettent la création d'une ambiance. Mais l'on trouve également des vidéos documentaires, témoignages d'immigrés, qui racontent leur propre histoire. Malgré une même recherche documentaire, ces dispositifs audio-visuels ne font pas appel à l'attention du visiteur de la même manière. Ils peuvent être différenciés entre des vidéos présentées sur petits écrans, témoignages qui appellent à la concentration des visiteurs, afin de s'appropriier les informations données, et les projections sur grandes lames, à la manière de grands tableaux historiques, qui même si elles ont une valeur documentaire, se rapportent plus à une création d'atmosphère, par leur monumentalité.

- Les vitrines-colonnes présentent des ensembles cohérents d'objets collectés et des témoignages de donateurs, et peuvent donc être considérés comme des dispositifs à part

entière. Présentés sous vitrine à la manière des objets historiques, ces ensembles sont autant de fragments de vie, mis en perspective face à l'histoire collective de l'immigration.

- Le statut des collections historiques et ethnographiques dépend de leur mise en scène. Du fait de leur mise sous vitrine, même dans des cimaises « urbaines », le public est mis à distance. Ainsi, elles font rentrer la « petite » histoire dans la grande, et offrent une légitimité à l'histoire de l'immigration

- Le Salon récréatif est un espace interactif, de jeux, d'écoutes, qui cherche à évoquer la France plurielle.

	Audioguides intelligents <i>Création sonore, adaptée au parcours</i>	Projection audiovisuelles <i>Travelling (images animées, et des vibrations des lames de verre); projection d'images documentaire</i>	Collections ethnographiques et historiques	Art contemporain <i>Installation et œuvres monumentales</i>	Muséographie <i>Cimaises urbaines</i>
Dans le propos	Orienter le parcours du visiteur Permettre des interactions avec objets présentés	Création d'une ambiance, afin de rendre le phénomène migratoire sensible	Valeur documentaire et illustrative d'un propos Elles prennent sens selon leur disposition sur les cimaises et dans les vitrines	Donne un regard contemporain au phénomène migratoire Reprend des références communes	Donne à voir les objets par « coups d'œil » : leur visibilité dépend du point de vue
Mécanisme mobilisé chez le visiteur	Mise en ambiance Interaction	Immersion, mise en ambiance	Contemplation	Restitution, mise en contexte	Association

	Tables des repères <i>Éléments chronologiques, reproduction de documents originaux, dispositif lumineux interactif</i>	Vidéos <i>Témoignages, art contemporain</i>	Vitrines-colonnes <i>Association des objets « transitionnels » et des témoignages d'immigrés</i>	Salon récréatif Grand Bazar <i>Kiosque en bois et objets mis en scène dispositifs tactiles et interactifs</i>
Dans le propos	Valeur documentaire Appel à la curiosité du public pour enclencher la lumière	Témoignage d'individus (immigrés, artistes immigrés) sur l'immigration Illustration du propos de l'exposition	Porteurs de la parole individuelle, inscrite dans l'histoire collective Mise en perspective avec le « Travelling »	Lieu de rencontre entre les visiteurs Mise en scène de la France plurielle Espace de jeux, d'apprentissage et d'écoute
Mécanisme mobilisé chez le visiteur	Apprentissage Interaction	Apprentissage Contemplation	Association	Interaction Association Restitution, mise en contexte

Repères (rénové), Cité nationale de l'Histoire de l'Immigration, renouvellement de l'exposition permanente, ouverte le 22 Juillet 2014

La rénovation de l'accrochage de l'exposition permanente Repères en 2014, présentée au public le 22 juillet, a été mise en œuvre afin de pallier les déficiences de la première version. D'autant que depuis son ouverture en 2007, les collections de la Cité nationale de l'Immigration se sont étoffées. L'idée était donc de présenter un parcours de manière plus lisible en redéfinissant certains dispositifs, et de laisser une place plus grande aux objets et au discours scientifique. Les cimaises se sont couvertes d'œuvres, qu'il s'agisse de photographies, de fac-similés de documents historiques ou d'œuvres contemporaines. Le premier changement notable est l'abandon des audio guides intelligents, qui supprime d'emblée l'aspect interactif qui guidait le parcours dans la première bouture. Dans la même perspective, les tables-repères constituent toujours des points d'informations historiques, installés tout au long du parcours. Néanmoins, leur aspect interactif a disparu : les vidéos ne sont plus disponibles et le dispositif lumineux est allumé en continu, sans attendre la curiosité du public. De plus, nous pouvons noter que quelques vidéos documentaires et un témoignage ont été supprimés de ce dispositif.

Les collections d'art contemporain, quand à elles, sont plus conséquentes. Les reportages photographiques (par exemple Jacqueline Salmon, *Le Hangar*, Sangatte, 2001) sont plus présents et offrent toujours un regard éclairé sur les questions de migrations. Les grandes projections sur écrans à l'arrière des grandes vitrines remplies d'objets ont été maintenues. Comme précédemment, malgré la valeur documentaire de ses images, c'est toujours la création d'une ambiance qui prédomine.

Nous pouvons noter un changement de la scénographie pour le Salon récréatif, dont plusieurs éléments ont été dissociés. Le Grand Bazar est toujours présent, mais le dispositif musical déclenché par l'ancien audioguide a été supprimé. A la place, sur une des cimaises, un juke-box a été mis en place, permettant au visiteur de sélectionner une musique au choix. Cet ensemble s'est dispersé, les dispositifs ont été réaménagés, laissant plus d'espace pour la déambulation. Nous avons néanmoins fait le choix de le considérer comme un ensemble, justifié par une promiscuité cohérente.

	Projection vidéo <i>Travelling (images animées, et des vibrations des lames de verre) ; projection d'images documentaires</i>	Collections <i>ethnographiques historiques, art contemporain ; présence de fac-similés</i>	Art contemporain <i>Installation et œuvres monumentales</i>	Muséographie <i>Cimaises urbaines</i>
Dans le propos	Création d'une ambiance, afin de rendre le phénomène migratoire sensible	Valeur documentaire et illustrative d'un propos Regard artistique Elles prennent sens selon leur disposition sur les cimaises et dans les vitrines	Donne un regard contemporain au phénomène migratoire Reprend des références communes	Donne à voir les objets par « coups d'œil » : leur visibilité dépend du point de vue
Mécanismes mobilisés	Immersion, mise en ambiance	Contemplation	Restitution, mise en contexte	Association

Tables des repères <i>Éléments chronologiques, reproduction de documents originaux,</i>	Vidéos <i>Témoignages, art contemporain</i>	Vitrines-colonnes <i>Association des objets « transitionnels » et des témoignages d'immigrés</i>	Salon récréatif Grand Bazar <i>Kiosque en bois et objets mis en scène dispositifs tactiles et interactifs Juke-box à proximité</i>
Valeur documentaire :	Témoignage d'individus (immigrés, artistes immigrés) sur l'immigration Illustration du propos de l'exposition	Porteurs de la parole individuelle, inscrite dans l'histoire collective Mise en perspective avec le « Travelling »	Lieu de rencontre entre les visiteurs Mise en scène de la France plurielle Espace de jeux, d'apprentissage
Apprentissage	Apprentissage Contemplation	Association	Interaction Association Restitution, mise en contexte

La typologie des dispositifs présentés n'a que peu changé. Pourtant, la place laissée à l'objet s'est accrue, souvent au détriment de l'aspect interactif, rendant le parcours plus « traditionnel ».

Secrets d'ivoire, l'art des Léga d'Afrique centrale, Musée du Quai Branly, exposition temporaire du 13 Novembre 2013 au 26 Janvier 2014

L'exposition *Secrets D'Ivoire – l'art des Léga d'Afrique Centrale* présente pour la première fois en Europe, la collection de sculptures de bois et d'ivoire du fonds Jay T. Last du Fowler Museum à Los Angeles. Cette collection est l'une des plus rares et précieuses d'art léga, constituée sous l'impulsion du collectionneur, passionné d'art africain, Jay T. Last. Il s'agit d'une petite exposition, qui s'est tenue sur la Mezzanine Est accessible depuis les plateaux du parcours permanent du Musée du Quai Branly. S'agissant d'une culture assez peu connue, ces œuvres sont des objets de la société initiatique Bwami, de République Démocratique du Congo. Utilisées pour enseigner leçons de morales et d'éthique, associées au langage et à l'expression corporelle, ces œuvres sont de véritables « phrases » visuelles. En effet, les idées qu'elles expriment sont celles des valeurs de la société léga.

Problématique

S'agissant d'une exposition, dont l'ambition est de présenter une collection d'objets d'art ethnologiques, comment mettre en relief la signification originelle de ces œuvres, inscrites dans un rituel ?

Dispositifs

- Les écrits muséographiques, composés non seulement des proverbes mais des panneaux introductifs, des panneaux-cartels, des cartels allongés et des cartels simples, sont nombreux. La volonté est de contextualiser, par l'information écrite qui devient le support principal de l'objet. Il est à noter que les objets se ressemblent, mais que le texte s'évertue – parfois en vain – à formuler les clés de compréhension.

- Si elle est peu significative tout au long du parcours, la muséographie est intéressante pour la dernière section, où les œuvres émergent de la pénombre et permettent une confrontation directe avec l'œuvre. Elle facilite ainsi le regard et la compréhension du visiteur.

	Muséographie	Ecrits muséographiques
Dans le propos	Elle permet de mettre le visiteur dans une position de contemplation en faisant émerger les objets de la pénombre	L'information écrite cherche à contextualiser les objets, et à leur donner un sens
Pour le visiteur	Contemplation, lié à un imaginaire	Valeur documentaire Mécanisme cognitif de restitution

Kanak, l'art est une parole, Musée du Quai Branly, exposition temporaire du 15 Octobre 2013 au 26 Janvier 2014

Kanak, l'art est une parole, qui s'est tenue Musée du Quai Branly, dans les 2115 m² de la Galerie Jardin, est l'exposition la plus importante réalisée sur l'art kanak, composée de plus de 300 œuvres et de documents exceptionnels issus des collections publiques d'Europe (Autriche, Suisse, France et Italie), et de Nouvelle-Calédonie. Elle présente des aspects inédits, issus des nouvelles recherches muséographiques (après un inventaire complet des collections publiques mondiales) et vernaculaires, provenant des collectes du patrimoine immatériel kanak débutées en 2003. Pour les objets ethnologiques, la muséologie doit pallier à

leur particularité d'objets témoins décontextualisés, afin d'être mieux compris par le public. Ces objets, appartenant à une civilisation peu connue du grand public, s'inscrivent dans un système de connaissances extra-européennes, difficilement appréhendable. Il s'agit d'une exposition complexe et dense, qui tente de balayer – mais de manière cohérente – plusieurs aspects de la civilisation kanak.

En abordant cette exposition par le biais de la parole, l'ambition du Musée du Quai Branly est de suivre la construction de la culture kanak en suivant les classements de la langue elle-même, sans imposer un point de vue occidental avec une classification scientifique des objets et des concepts. « *Car c'est par la langue que s'exprime et se transmet une vision du monde. Elle ordonne les sensations et les concepts, qui se combinent et se régénèrent par le jeu dynamique des sons et des sens pour offrir au locuteur une compréhension jamais figée du monde. Le jeu intellectuel de composition et de décomposition des mots de la langue est dans le contexte kanak particulièrement riche* »¹⁵⁶. De plus, afin de permettre la confrontation des points de vue, l'exposition est fondée sur la dualité entre le visage (*némèè*) et la reflet (*komèè*), entre *némèè ma koomèè*, “le visage” et “le reflet”, entre la manière kanak de se penser, et le regard occidental.

Problématiques

Cherchant à présenter une culture relativement mal connue du grand public, dont le patrimoine n'est que rarement fondé sur l'objet matériel, *Kanak, l'art est une parole* est une exposition qui pose bien les problématiques issues de la définition du patrimoine culturel immatériel : comment rendre intelligible ce patrimoine, fondé sur des études ethnographiques ?

Cette exposition cherche à mettre en valeur la parole kanak, faisant ressortir une dualité de point de vue sur cette culture : comment mettre en valeur de manière cohérente cette dualité ? Comment intégrer la parole ?

Dispositifs

La muséographie : les dispositifs muséographiques (présence ou non de vitrines, éclairage), est importante, car elle permet de restituer la signification des objets. Elle est significative dans la section 4 sur « Les ancêtres et les « esprits », l'importance du lien aux

156 Dossier de presse. *Kanak, l'art est une parole*. Musée du Quai Branly. p. 4 [en ligne]
Disponible sur : http://detoursdesmondes.typepad.com/files/mqb_dp_kanak.pdf [Dernière consultation le 21 juin 2014]

ancêtres - *Bèmu ma rhee* », où le rassemblement d'objets, associés au faible éclairage, et aux vitrines, rend bien compte d'une atmosphère spirituelle et sacrée.

La scénographie : il n'y a pas de scénographie spectaculaire dans cette exposition, hormis dans la section 2, « La maison et le pays - *Mwâ ma mwâciri* » où l'on donne à voir la maison du chef et son territoire. Les objets présentés, associés à la vidéo de cérémonie, offrent ainsi un ensemble cohérent, contextualisé.

Les écrits muséographiques sont l'un des supports de médiation les plus utilisés dans cette exposition. On ne dénombre pas moins de 6 types de supports : les panneaux de salles, les panneaux de salles « secondaires », les panneaux-cartels, les cartels, les bannières, les légendes des reproductions des bannières de bambous, bien qu'ils ne fonctionnent pas tous de la même manière. Généralement, ces textes sont des supports d'informations scientifiques, mais dans le cas des panneaux-cartels et des reproductions des bannières de bambous, ils apportent plutôt un éclairage contextuel, plus lyrique.

Les textes oscillent entre le « nous » des locuteurs kanak et le « on » impersonnel d'un discours plus scientifique et plus occidental – celui des commissaires de l'exposition – ce qui de fait, multiplie les points de vue et demande une certaine souplesse d'esprit de la part du visiteur. Il est à noter que le « nous » apparaît dès le panneau d'entrée de la salle des Jövo, alors qu'il n'est nulle part question d'une intervention des Kanak dans la préparation de cette exposition.

Ces textes portent le propos scientifique de l'exposition, et parfois, cherchent à supporter les capacités d'imagination du visiteur.

Les dispositifs sonores sont présents ponctuellement dans l'exposition. Ils introduisent le patrimoine immatériel, en donnant à entendre des instruments typiques de la culture kanak, mais ils ne sont pas présentés pour eux-mêmes. Au contraire, ils servent de support à la mise en ambiance du visiteur, comme un support supplémentaire à son imagination, afin de rendre les objets représentés intelligibles.

Les vidéos appuient ponctuellement le propos, de la même manière que les dispositifs sonores.

Tous ces dispositifs fonctionnent par association : ils sont des supports de médiation supposés rendre les objets présentés, intelligibles, et contribuent à leur mise en contexte, voire à leur mise en ambiance.

	Muséographie <i>Eclairage, vitrines, disposition des objets</i>	Scénographie <i>Mise en scène des objets dans certaines unités séquentielles</i>	Ecrits muséographiques <i>Différents types de supports</i>
Dans le propos	Restitution de la signification et de la fonction des objets	Restitution du contexte et de l'usage des objets-	Apport d'informations, qui parfois aident à la contextualisation de l'objet
Mécanisme mobilisé	Contextualisation	Contextualisation	Apprentissage Association Contextualisation

	Dispositifs sonores	Dispositifs audio-visuels
Dans le propos	La musique et les sons contribuent à la mise en ambiance des objets De plus, elle donne à entendre le patrimoine culturel immatériel	De valeur documentaire, les vidéos appuient le propos de l'exposition, et aident à remettre l'objet dans son contexte d'origine
Mécanisme mobilisé	Mise en ambiance	Apprentissage Contextualisation

***Bruits*, Musée d'Ethnographie de Neuchâtel, exposition temporaire du 2 Octobre 2010
au 15 septembre 2009**

Connu pour ses expositions particulières, parfois considérées comme subjectives, irrévérencieuses, le Musée d'Ethnographie de Neuchâtel constitue le cœur de la muséologie de la rupture prônée par Jacques Hainard. Quand l'institution neuchâteloise s'empare du patrimoine culturel immatériel pour le questionner, c'est une tout une trilogie autour de cette problématique qui est conçue. Le premier volet, *Bruits*, est consacré au patrimoine culturel immatériel sonore, *Hors-champs* (2013-2013) au patrimoine culturel immatériel visuel tandis que la dernière exposition, *Secrets*, interrogera la « quintessence de l'immatérialité ».

A l'heure où les « *moyens de captation n'ont jamais été aussi efficaces, compacts, et répandus* », il paraît essentiel de s'interroger sur cette construction du son, et son utilisation dans le cadre muséal.

Problématiques

Comment donner à voir le son ? Comment interroger le patrimoine culturel immatériel et la fonction du musée, cherchant à communiquer à travers le matériel et l'immatériel ?

- Dans les expositions créées par le MEN, tous les dispositifs sont à mettre en perspective les uns par rapport aux autres. Le cadre scénographique est inspiré du Nautilus, « *arche intemporelle dédiée à la collection de l'univers sonore, échouée entre plage et désert, entre déluge et apocalypse* », offrant ainsi un sens de visite au public et suggérant que le son est toujours susceptible de s'échapper. Créant un cadre métaphorique à la réflexion – à partir d'une référence commune, la scénographie devient un support essentiel au parcours. Les distillateurs d'ironie présents dans la deuxième partie du parcours, font parti de cette mise en scène, où l'image du contenu est aussi important, si ce n'est plus, que le contenu.

- L'association entre les collections musicales et les sons qui sont le fruit d'une action du public, supposent de créer un lien entre ce que l'on voit, ce que l'on fait, et ce que l'on entend. Par exemple, le dispositif scénique de la plage métaphorique, à l'entrée de l'exposition, est créé par l'adéquation entre le son des coquillages, écrasés sous les pas des visiteurs et la présence des coquillages issus des collections d'histoire naturelle. De cette mise en perspective de ces deux aspects émerge une réflexion sur le son. De même, le plancher de caisses à la manière du clavier du Capitaine Némó dans la cale, fait émerger des musiques sous l'action du visiteur.

- Une deuxième catégorie d'associations peut s'établir entre les collections d'objets et les projections audio-visuelles : du fait de leur historicité et de leur authenticité, elles supposent une réflexion sur les pratiques ethno-musicales. Mais contrairement avec les dispositifs précédents, le visiteur n'est pas impliqué dans la production de sens de manière directe, il n'agit pas sur ce dispositif.

- Enfin, l'association des sons et des images, que l'on trouve par exemple dans l'espace d'interlude, diffère en ce qu'elle ne nécessite pas l'interaction directe du visiteur, mais que, de plus, la notion d'authenticité est absente. Il n'y a pas de perspective historique, mais surtout scénique. Les associations sont formelles, elles créent du sens, mais elles ne possèdent pas de valeur documentaire.

	Scénographie <i>Le Nautilus, les distillateurs d'ironie</i>	Collections et sons créés <i>La plage métaphorique, la cale</i>	Collections et projections audio-visuelles <i>Collections ethnologiques du Musée d'Ethnographie de Neuchâtel</i>	Association des sons et des visuels <i>Espace d'interlude, la fin du monde</i>
Dans le propos	Création d'un cadre métaphorique, qui va porter toute la réflexion pendant le parcours Possibilités scénographiques	Création d'une réflexion à partir de l'action du visiteur. Adéquation entre ce que l'on voit, ce que l'on entend, ce que l'on fait.	Mise en perspective des objets et de leur pratique : Authenticité	Réflexion à partir des compositions scéniques
Mécanisme mobilisé	Immersion	Interaction	Association	Association

*** *Great Black Music*, Cité de la Musique, exposition temporaire, du 11 mars au 24 août 2014**

Great Black Music, coproduction de la Cité de la Musique et de Mondomix¹⁵⁷, est dédiée à la musique noire, « *des récits épiques des griots mandingues à la plainte mélodique des bluesmen du delta du Mississippi, des bouges de La Nouvelle-Orléans aux clubs de Manhattan, des rythmes yoruba à la naissance de l'afrobeat, des mélopées du maloya à la samba, des faubourgs de Kingston, où apparurent le ska et le reggae, jusqu'aux terrains vagues du Bronx où surgit le hip-hop* »¹⁵⁸. Cette exposition est une version enrichie de l'Exposition *Les Musiques noires dans le monde*, conçue par Marc Benaïche à la demande du Festival Mondial des arts nègres, dont la 3^e édition a eu lieu à Dakar en 2010.

Great Black Music est donc une exposition développée dans une approche historique et contemporaine, cherchant à mettre en valeur un courant musical varié, et très identitaire. Il est intéressant de noter qu'il n'existe pas de définition de la « musique noire », conçue comme un assemblage de fragments. La musique est une aventure à la fois collective et intime. Dans

¹⁵⁷ Créé en 1998 par Marc Benaïche, Mondomix est un média dédié aux musiques et aux cultures dans le monde. En parallèle du magazine, Mondomix produit et réalise des spectacles multimédias, des expositions et des films musicaux pour la télévision.

¹⁵⁸ BENAÏCHE, Marc. « Synopsis de Great Black Music »
In : Dossier de Presse, *Great Black Music* [en ligne] Disponible sur : http://content.citedelamusique.fr/pdf/presse/dp/dp_gbm.pdf [Dernière consultation le 2 juillet 2014]

cette perspective, « à partir de sa propre histoire, le visiteur est amené à se questionner. Il va saisir certains fragments pour élaborer sa construction personnelle ou densifier la conception qu'il avait de cette musique au préalable »¹⁵⁹. De plus, l'apport de la Cité de la Musique, par rapport aux expositions précédentes, consiste dans le regard anthropologique, apporté par Emmanuel Parent, et surtout dans la collection d'objets de musiques rares (collection de Victor Schœlcher, conservée au Musée de la Musique), qui sont les témoins matériels des déplacements des peuples et des mutations musicales. Une dualité entre musique dématérialisée et matérialisée est donc ici à l'œuvre.

Problématiques

Great Black Music souhaite retracer une épopée musicale, inscrite dans la mémoire collective et vécue de manière individuelle. Comment présenter une histoire dense, et pourtant relativement fragmentée ? Comment faire le lien entre cette approche à la fois globale et intime ?

La musique est dématérialisée, elle nécessite donc des supports différents, inhabituels. Comment en présenter le sens ? Comment concilier une approche interactive et immersive, avec le témoignage porté par les instruments de musique ?

La musique noire n'est pas définie : elle découle d'une appréhension collective et individuelle, et concerne de fait des millions de morceaux musicaux. De plus, vu le nombre de morceaux musicaux présentés (à la manière d'une grande base de données, qui a pourtant fait un certain tri), comment créer un parcours cohérent, qui soit aussi pratique au niveau du temps ?

Dispositifs

Notons que cette exposition témoigne d'une recherche d'une certaine adéquation entre ce que l'on voit et ce que l'on entend grâce au smartguide. L'immersion n'est pas seulement auditive, mais se veut également visuelle.

- Un smartguide avec casque est distribué à l'entrée. Ce dispositif « intelligent » permet au visiteur de gérer sa visite, et d'écouter les morceaux musicaux au gré de ses envies, permettant ainsi des parcours individuels différents. De plus, chaque individu est « enfermé » dans une sphère auditive, dans son monde musical

159 BENAÏCHE, Marc : PARENT, Emmanuel. « Restituer à la musique noire sa densité historique. Entretien croisé »
In : *Ibid.*

- Les grandes installations, visuelles, sur lesquelles se trouvent des projections vidéos (soit des petits films documentaires où la musique est prégnante comme dans les deux premières salles ; soit des extraits musicaux simples, qui s'accordent au propos présenté visuellement au visiteur) renforcent l'immersion du visiteur dans une ambiance.

- Quelques dispositifs de médiation, adaptés aux personnes malvoyantes, sont présents ponctuellement tout au long du parcours. Il s'agit de jeux interactifs avec une explication plus ou moins succincte des principes de bases, et avec une reproduction d'un instrument authentique et ethnique (sortie des représentations de l'art musical occidental) que le visiteur peut manipuler.

- Parmi les jeux interactifs, on a la dernière unité « Global mix » qui utilise ce principe. Elle fonctionne avec présentation de différentes unités, comme des cabines musicales, avec une petite piste de danse et un écran où est projeté la vidéo d'un danseur qui apprend au visiteur les pas de base de sa danse de prédilection (*hip-hop ; disco ; salsa*) – et dont la musique est héritée des musiques noires. De manière festive et joyeuse, les visiteurs sont poussés à expérimenter la musique et à intégrer la gestuelle qui leur est associée.

- La collection d'instruments de musiques (disposée sous vitrine et donc mis à distance du public pour signifier leur valeur) vient illustrer le propos, le compléter et le soutenir. Ce cas est intéressant, car si cette collection est considérée comme un des apports de la Cité de la Musique par rapport à la première version de l'exposition qui s'est tenue à Dakar en 2010, sa place est largement minorée dans le parcours.

	Smartguide <i>Dispositif de visite interactive</i>	Scénographie <i>Grandes installations visuelles</i>	Vidéos <i>Intégrées à la scénographie</i>
Dans le propos	Permet la variété des parcours personnels Crée une sphère individuelle Fonctionne avec la scénographie : adéquation entre ce que l'on voit et ce que l'on entend	Création d'ambiance en adéquation avec ce que l'on écoute	Ces vidéos ont une valeur documentaire. Intégrées à la scénographie, elles sont, contrairement à cette dernière, des témoins authentiques – et des références collectives – de la musique noire
Mécanismes mobilisés	Immersion Association	Immersion Association	Contemplation Association

	Dispositifs de médiation <i>Unités composées d'un jeu, d'un instrument que l'on peut toucher et d'une explication</i>	Jeux interactifs <i>Rythmes et rites sacrés ; Global Mix Intégrés dans une scénographie spectaculaire, présence de vidéos et de jeux avec le corps du visiteur</i>	Vitrines d'instruments <i>Présence de la collection de Victor Schœlcher, mise sous vitrine</i>
Dans le propos	Adapté aux enfants et aux personnes malvoyantes - Dispositif pédagogique et ludique	Replonger le visiteur dans les traditions et les ambiances de la musique noire	Montre les instruments à l'origine de ces musiques noires L'idée est de pallier le fait que la musique est dématérialisée : l'instrument sert de support de médiation
Mécanismes mobilisés	Manipulation Association des éléments	Interaction Immersion	Contemplation Restitution

Cette exposition est particulière. En effet, nous aurions pu la considérer comme une exposition « immatérielle » par essence, puisque la musique présentée est dématérialisée. Pourtant, la présence des collections d'instruments de musique, appartenant à la Cité de la Musique, affirmée comme une plus-value par rapport à l'exposition de 2010, l'inscrit bien dans une exposition liée « partiellement » à l'immatériel. Nous pouvons néanmoins remarquer qu'ici, c'est l'objet de collection qui a valeur illustrative. Il ne s'agit pas de partir de l'objet pour dérouler le fil de l'immatériel, mais bien de trouver un propos illustratif, correspondant aux musiques présentées. La conception ne se fait pas dans le même sens.

3.2. De l'immatériel à l'exposition

Dans notre échantillon se trouvent des expositions dont le sujet est de nature même à appeler à l'intervention de l'immatériel. Le rapport à de l'immatériel à l'objet, qui ne préexiste donc pas à l'exposition, s'en trouve modifié. Mais dans quelle mesure ?

Explora : les sons, Cité des Sciences et de l'Industrie, exposition permanente

Créée à l'initiative de Valéry Giscard d'Estaing, la Cité des Sciences et de l'Industrie, ouverte à La Villette en 1987, a pour ambition de présenter la science « en train de se faire » et de diffuser au grand public, les connaissances scientifiques et techniques sur le monde. Parmi les différentes thématiques traitées par l'exposition permanente Explora, nous nous sommes concentrés sur le son, permettant une mise en perspective avec le traitement de la voix dans *La Voix : l'expo qui vous parle*.

Il s'agit donc de présenter le phénomène du son de manière scientifique, tout en gardant en vue ses implications dans la société. Cette expérience doit être compréhensible non seulement par les enfants mais aussi par les adultes : le parcours exploratoire et expérimental doit donc être compréhensible.

Problématiques

Comment présenter la science du son, qui par essence, est immatérielle ? Comment rendre compréhensible ses applications ?

Dispositifs

Le parcours est divisé en quatre sections : « l'environnement sonore », la « physique du son », la « communication à distance » et enfin, « la parole, l'audition et le son musical ». Evidemment le visiteur est autonome, afin de piocher dans les différents dispositifs qui lui sont présentés.

Les espaces immersifs, comme le passage du silence (son absorbé par le revêtement poreux des parois et du plafond) ou le spatialisateur, sont des lieux qui permettent de ressentir le son/l'absence de son. Elles mettent en exergue une expérience physique et auditive.

Les espaces d'écoute et les vidéos documentaires ne nécessitent pas une réflexion du visiteur autre que son attention, sa concentration. Néanmoins, il faut lui offrir un support visuel pour l'attacher

Les manipulations sur ordinateur (« Prédiction acoustique », « Se protéger du bruit ») permettent des jeux pédagogiques sur les caractéristiques et l'application du son

Les expériences physiques, manipulables également mettent le visiteur dans la posture du physicien, et lui permettent d'apprendre, par l'expérience, qui est souvent physique.

Notons également la présence d'objets-témoins, en fin de parcours, présentant les instruments d'écoute du son, associant ainsi les aspects techniques explorés et leurs applications dans la vie quotidienne.

	Espaces immersifs <i>Le passage du son, le spatialisateur</i>	Dispositifs sonores et audiovisuels <i>Espaces d'écoute, vidéos</i>	Dispositifs interactifs <i>Jeux multimédias</i>	Expériences physiques <i>Propagation du son, Oscilloscope, La parabole des sons...</i>	Objets-témoins <i>Vitrine de radios, d'enregistreurs, etc.</i>
Dans le propos	Expérience physique et auditive du son	Ecoute, présentation de phénomènes	Jeux pédagogiques Compréhension des principes du son et applications pratiques	Expérimenter le son. Donne à voir les dispositifs de mesure du son	Mise en perspective de la physique du son et de son usage dans la vie quotidienne.
Mécanismes mobilisés	Immersion	Apprentissage	Interaction Apprentissage	Manipulation Interaction Apprentissage	Contemplation

*** *La Voix : l'expo qui vous parle*, Cité des Sciences et de l'Industrie, exposition temporaire, 10 décembre 2013 – 31 août 2014**

Notant un regain d'intérêt pour la voix et les techniques vocales, avec le succès des émissions de télé crochet ou par l'importance de l'élocution dans le monde actuel, à l'image du film *Le discours d'un Roi*, la Cité des Sciences et de l'Industrie s'est emparé du sujet. Cherchant à aborder « la voix dans tous ses états », cette exposition grand public cherche à montrer « comment se croisent l'invention du chercheur, l'imagination de l'artiste et l'innovation technologique ». Dans le cadre d'un centre de sciences, qui ne possède pas de collections propres, le défi est de taille, puisqu'il s'agit de « partir de rien », pour créer un discours sur la voix.

Problématique

Comment « donner à voir » la voix ? Comment permettre au visiteur, à la fois objet et sujet de cette exposition, de comprendre les mécanismes de la voix ?

Dispositifs

- Reprenant le vocabulaire de la partition, le parcours se veut être illustration musicale. « *Le vide entre les allées serait une rue, une allée, un espace de rumeur, d'évocation, de souffle, de vibration, de résonance et parfois, de silence. De part et d'autre de l'allée, les alcôves d'expérience seraient comme des notes sur les portées : des espaces fermés ou semi-ouverts, à claire-voie, intimes ou collectifs, silencieux ou sonores, expressifs ou vides, clairs ou obscurs... qui se dilatent et se rétractent* »¹⁶⁰. Il s'agit également de pouvoir mettre en scène un paysage, offrant au visiteur une promenade spatio-temporelle, matérialisant la force de la voix. Enfin, face un objet « immatériel », la création scénographique se doit d'être sensuelle.

- La scénographie tient une place majeure dans le parcours. Elle est le support de visite qui va permettre à tous les dispositifs de fonctionner ensemble. Déjà, chaque « partie-tion » possède sa propre identité, mais la scénographie unifie le tout pour offrir un parcours homogène et agréable. Cette cohérence est présente des grandes installations (« Voix en scène », « Le piano vocal ») jusqu'aux plus petits détails : les rideaux filets, tout comme les vitres aux stries verticales, évoquent le vocabulaire de la fréquence sonore. On trouve cette attention minutieuse par exemple dans « D'où viens cet accent ? », où le visiteur doit deviner les accents qui lui sont proposés : le fond du panneau de présentation de ce jeu est lui-même parsemé d'accents. De fait, la scénographie tend même à prendre la place des objets : elle opère une fusion entre le contenant et le contenu. Elle porte tout le discours et toute la mise en ambiance dans l'espace d'exposition.

- Les dispositifs interactifs et ludique, sans multimédia, (« Puzzle de l'appareil vocal », « Chœur des quatre larynx », « le piano vocal », « D'où venons-nous », « Virelangues », etc.) impliquent la manipulation, et donc l'appropriation par l'expérience et le toucher. Ils se retrouvent sous la forme de jeux individuels ou collectifs, et implique une interaction, soit avec un autre visiteur, soit avec la manipulation elle-même.

- Les dispositifs multimédias (« Transformer les voix d'acteurs », « Prenez l'antenne », « Voix et identité », etc.) sont également des expériences pédagogiques pour comprendre la mesure de la voix. Néanmoins, l'approche sensorielle diffère des manipulations plus « tactiles ».

- Les documentaires audio-visuels et sonores sont regroupés ensemble en ce qu'ils expriment une ambition didactique. Néanmoins le degré de mise en scène varie de manière

160 Préprogramme, *La Voix : l'expo qui vous parle*, 2013

plus ou moins intensive. Elle est très visible dans le dispositif « Voix en scène », où la salle de projection s'apparente à une salle de théâtre, avec tous les codes qui lui sont associés (le rideau rouge, les écrans avec ampoules). Cette mise en scène n'est pas que fictionnelle, elle permet aussi de comprendre certains principes. Par exemple, dans l'« Exploration du conduit vocal », le visiteur est en mesure de comprendre le principe de « télé-vidéolaryngoscopie » grâce à sa mise en scène dans une boîte noire.

Dans une certaine mesure, la limite entre ce qui relève du domaine de la scénographie et ce qui n'en est pas, est floue et incertaine. L'imbrication est telle que la scénographie devient le principe de création et le principe unificateur de ces dispositifs.

	Scénographie <i>« De part et d'autre de l'allée, les alcôves d'expérience seraient comme des notes sur les portées »</i> <i>Réutilisation du vocabulaire du son, de la voix :</i>	Dispositifs de manipulation tactile <i>Jeux individuels ou collectifs</i>	Dispositifs interactifs sur écrans <i>Jeux individuels ou collectifs ; Phonétogramme, Transformer les voix d'acteurs, le Quizz</i>	Documents audio-visuels et audio <i>Eclats de voix, Etude du conduit vocal, Transformer sa voix, documentaires, Voix en scène</i>
Dans le propos	Traduction visuelle du discours, offrant un cadre de réflexion Utilisation d'un langage et de références communes	Expérience de la voix	Expérience de la voix	Valeur documentaire, donnent des clés de compréhension des phénomènes.
Mécanismes mobilisés	Association Semi-immersif (introduction de l'élément fictionnel)	Manipulation Interaction Apprentissage	Interaction Apprentissage	Apprentissage (Attention) Mise en situation (« Voix en scène »)

Economie : Krach, Boom, Mue : Cité des Sciences et de l'Industrie, exposition temporaire du 26 mars 2013 au 5 février 2014

Dans le cadre de l'ouverture de la Cité de l'Economie et de la Monnaie à l'Hôtel Gaillard en 2017, une grande exposition de préfiguration a eu lieu en 2013 à la Cité des Sciences et de l'Industrie. L'idée de faire une exposition sur l'économie était déjà au cœur de discussions entre les deux institutions, mais elle n'est entérinée qu'en 2010, suite à l'accord de coopération signé entre Christian Noyer, gouverneur de la Banque de France, et Claudia Haigneré, présidente d'Universciences. Mais le sujet de l'économie n'est pas apparu seulement avec la Banque de France. La Cité des Sciences et de l'Industrie avait déjà réalisé une opération avec Sciences Actualité, qui comme son nom l'indique, traite d'actualités au sein de la Cité, définissant un nouveau sujet tous les six mois. A cette occasion, vingt-deux personnalités – économistes, sociologues, etc. -avaient été interrogées au sujet de la crise. La démarche à l'œuvre avait eu du succès auprès du public, car l'économie représente une véritable interrogation, accentuée par la crise. Souffrant d'une méconnaissance du public qui a du mal à appréhender ces concepts, l'économie est pourtant un enjeu majeur du monde contemporain. L'autre difficulté majeure face à un tel sujet est sa nature, immatérielle : l'économie est très peu incarnée et fonctionne en majorité sous forme de flux immatériels.

De fait, l'économie était au cœur des préoccupations. *Economie : Krach, Boom, Mue ?* est la plus grande exposition réalisée en France sur le thème de l'économie, occupant les 1000 m² de l'espace d'exposition temporaire de la Cité des Sciences et de l'Industrie. Elle se définit comme une « grande exposition pédagogique », visant à intéresser le grand public – plus précisément la tranche 15-30 ans- et à lui présenter les fondamentaux des sciences économiques.

Problématique

Comment « donner à voir » l'économie et rendre ces concepts complexes, intelligibles et accessibles au public ?

Dispositifs

- La scénographie porte tout le discours de l'immatériel. Par la création d'un mobilier aux couleurs vives, réalisé avec des matières premières et reprenant le vocabulaire de l'économie

(comme avec les cimaises en forme d'histogrammes), la scénographie « incarne » réellement le sujet autour de références communes sur l'économie. Elle est particulièrement significative dans la « Ville de l'Economie », inspiré du film *Dogville* de Lars Von Trier. La part de la scénographie est tellement forte qu'elle s'imbrique de manière très étroite avec les outils multimédias (« Scanner », « Radio », etc.), qui acquièrent un statut hybride de dispositifs scénographiques.

- Les dispositifs audio-visuels, avec les cinq espaces de projection de court-métrages d'animation, avec le dispositif « Radio », ou encore avec les interviews des économistes projetés sur un écran à la sortie du parcours, cherchent à transmettre des connaissances, faire comprendre des principes essentiels en économie. Ils supposent l'attention du visiteur, et lui offrent des clés d'apprentissage et de réflexion sur le monde.

- Plusieurs dispositifs interactifs, et manipulables, parsèment le parcours. On trouve par exemple les tables de jeux, qui permettent d'expérimenter par le jeu, le principe d'aversion au risque. Parmi ces dispositifs, on trouve également des éléments très simples, comme des dominos pour illustrer la crise des subprimes (les explications étant fournies par un texte)

- Les dispositifs multimédia jouent sur le registre de l'expérience pédagogique, associant interactivité et commentaires explicatifs. Qu'il s'agisse d'animations sur écrans tactiles, tables interactives ou de jeux collectifs, il s'agit d'expérimenter les mécanismes qui régissent l'économie, de faire l'expérience des échanges. Très souvent, ces dispositifs sont très liés à la scénographie, comme avec « Scanner », « Enchères » ou « Bourse ».

- Des objets sont présents dans l'exposition, cherchant à matérialiser l'économie. Il peut s'agir de monnaie fiduciaire (« Vitrine de l'économie») mais aussi de bonbons servant à illustrer le principe d'aversion au risque. Un objet est particulier : la courbe du PIB sur 2000 ans, réalisée sur les modèles de l'historien Angus Maddison par un serrurier, devait originellement être créée par un artiste contemporain. De fait, elle s'intègre dans la scénographie, mais se présente comme une œuvre d'art.

- Les fresques murales associent à la fois iconographie, scénographie et apports documentaires. Elles offrent un support d'information qui s'intègre dans le parcours, participant même de la scénographie

	Scénographie <i>meublé imposant aux couleurs vives, à aspect ludique, la Ville de l'Economie, dispositifs scénographiques</i>	Dispositifs audio-visuels <i>Radio-économie, courts-métrages d'animation, interviews des économistes</i>	Manipulations <i>Tables de jeux, Effet domino, Effet prix, Calculatrice domestique...</i>
Dans le propos	Incarnation matérielle de l'économie Utilisation de références visuelles communes		Expérience pédagogique, approche tactile de l'économie
Mécanisme mobilisé	Semi-immersif	Attention/Apprentissage	Manipulation Interaction

	Dispositifs multimédia <i>INSEE, Fraise, Indicateur de l'économie, Bourse, Enchères...</i>	Objets témoins Vitrine de l'économie, Bonbons, Disques....	Fresques murales
Dans le propos	Jeu interactif, commentaire pédagogique et scientifique Permet de comprendre les mécanismes économiques, de les pratiquer et de les illustrer	Utilisation d'objets de la vie quotidienne pour matérialiser la pratique de l'économie au quotidien	Valeur documentaire
Mécanisme mobilisé	Manipulation Interaction	Restitution	Apprentissage

3.3. Premières remarques

A l'aune de cette première démarche expérimentale et des premiers résultats qui lui sont associés, nous pouvons dans un premier temps émettre quelques remarques, qui nous serviront à développer nos résultats.

* Des catégories de dispositifs à définir

L'échantillon considéré tentait d'intégrer différents types d'institutions, pour qui l'immatériel est un enjeu. De fait, les méthodes d'approche n'ont pas été les mêmes et de fait, leur étude n'a pas été approfondie de la même manière. Si nous avons pu visiter les expositions *Economie : Krach, Boom, Mue, La Voix : l'expo qui vous parle, Kanak, l'art est une parole* ainsi que *Repères* (rénové) à plusieurs reprises, la majorité des expositions n'a été expérimentée qu'une seule fois, quant elles n'ont pas été uniquement l'objet de recherches documentaires (*Bruits, Exposition permanente du Musée de l'Homme*). De fait, même si nous avons tenté de faire une catégorisation de dispositifs la plus cohérente possible, il est possible que des nuances n'aient pas toujours été appréciées à leur juste valeur.

Par cette démarche, tentant de concilier à la fois l'aspect quantitatif et qualitatif, nous avons tenté de mettre en évidence les grands traits de la muséographie de l'immatériel, en créant un panorama général de ce que l'on peut trouver dans le champ de l'exposition. Le terme de « dispositif » que nous avons utilisé, renvoie bien au fait que nous nous intéressons à la typologie des objets rencontrés et à leur mise en disposition. Et parfois, il a été délicat de créer ces catégories, tant les imbrications entre les éléments sont subtils. Pourtant, ces études mériteraient d'être approfondies, de manière qualitative, pour mettre en évidence des catégories de dispositifs les plus pertinentes possibles, au regard à la fois du travail du concepteur et de la démarche du visiteur.

* De l'objet à l'immatériel ou de l'immatériel à l'objet ?

Les expositions n'intègrent pas l'immatériel au sein de leur parcours avec la même intensité. Si dans un premier temps, cela dépend du sujet que l'on souhaite aborder, il semble qu'il y ait des différences dans la démarche du concepteur d'exposition. Cela se traduit d'abord dans la sémantique. Au musée de l'Homme par exemple, les dispositifs supposés donner à voir l'immatériel sont désignés comme des supports de médiation¹⁶¹. Cet exemple est significatif de la relation entre l'objet/le concept : c'est l'objet qui domine, qui constitue le point de départ à partir duquel va s'élaborer la réflexion du visiteur. Evidemment, ce terme est cohérent, mais il implique la prégnance de l'objet sur le sujet. Et si, au regard de l'exposition, la place de l'objet est majeure, le déséquilibre peut sembler trop grand.

161 Préprogramme, *Musée de l'Homme, Exposition permanente*. Voir Annexe I, p. 20

Quand une exposition repose sur des objets, il existe néanmoins une multiplicité de manière de les exploiter. Dans le panorama que nous avons construit, quelques cas font figures d'exception. Les expositions *Bruits* (MEN) et *Great Black Music* (Cité de la Musique) sont à la frontière avec les expositions fondées à la fois sur l'immatériel et sur l'absence d'objets préalables. Déjà par leur sujet, la musique, qui appelle de plus en plus de supports dématérialisés. Mais surtout, la part du concepteur de l'exposition, dans la création de dispositifs semble plus importante, impliquant de partir du discours pour arriver à l'objet. A la manière des expositions réalisées par la Cité des Sciences et de l'Industrie, le support de réflexion principal est incarné par la scénographie, qui sert alors de cadre métaphorique, où s'expriment des références communes.

Dans la perspective de consacrer l'immatériel comme extension du champ de l'exposition, un travail de description, de définition et de terminologie serait donc à mener, afin de cerner au mieux les différents enjeux soulevés dans l'espace expographique.

III. La muséographie de l'immatériel : exploitation des résultats

Par le biais des sujets de société, l'immatériel s'intègre au cœur des expositions. Cette extension du champ méritant une analyse approfondie, c'est au travers d'un panel d'expositions aussi complet que possible que nous avons tenté d'appréhender ses techniques d'exposition. Du Musée du Quai Branly à la Cité des Sciences et de l'Industrie, en passant par la Cité de la Musique, l'Institut du Monde Arabe, le Musée d'Ethnographie de Neuchâtel, et la Cité nationale de l'Histoire de l'immigration, tous ont en commun de chercher à faire émerger des questionnements, de porter un discours sur la société, qu'il s'agisse de la nôtre ou celle des autres, et sur le monde contemporain en général. Mais comment cela se traduit-il au niveau des techniques muséales ? En élaborant un outil d'analyse, nous avons émis quelques hypothèses. En supposant que l'intégration de l'immatériel peut s'incarner dans des catégories de dispositifs de présentation, qu'il suppose l'apparition de nouvelles logiques muséographiques, faisant la part belle à la muséographie et à la scénographie, c'est toute la démarche de la conception qui est questionnée. La posture du visiteur n'est pas en reste, puisque nous présumons que ces dispositifs induisent un type d'action de leur part. Les données ont été établies, l'heure est venue d'en déchiffrer le sens.

Cette prise en compte des deux pôles principaux de l'exposition, à la fois sous l'angle de la transmission et de la réception exprime l'ambition de porter un regard large sur la muséographie de l'immatériel. Nous tenterons donc d'en souligner les principaux traits, qui ne veulent pas des vérités absolues, mais des pistes de réflexion à développer et compléter. Afin d'enrichir cette première approche, nous ouvrirons notre propos à d'autres éléments connexes, qu'il s'agisse de médiation ou d'études de publics, autant de perspectives d'avenir qui mériteraient d'être exploitées.

III. 1. Exposer l'immatériel

Le point de départ de toute exposition réside dans la conception. Ce poncif n'est pas sans intérêt, puisque c'est à partir son résultat - le parcours - que nous pouvons appréhender les dispositifs de présentation de l'immatériel, et par extension, les logiques

muséographiques qui ont mené à leur élaboration. Sur les quatre hypothèses qui ont guidé cette étude, trois concernent l'approche de la conception. L'exploitation de l'échantillon d'expositions analysé permet donc de vérifier ces suppositions. Il est à noter que l'analyse de l'exposition suppose un double regard, car dans la majorité des cas, il s'agit d'un parcours qui doit être apprécié dans sa globalité, tout en gardant un regard éclairé sur ses différentes composantes.

De plus, une difficulté apparaît si l'on souhaite traiter ces trois hypothèses de manière séparée, car la naissance de catégories de dispositifs est toujours soumise à une logique muséographique spécifique. Pour éviter toute redondance, nous associerons donc les dispositifs de présentation au raisonnement qui les sous-tend. Cette première approche fragmentée du parcours nécessitera que l'on s'intéresse ensuite à ce qui fait son unité. Dans cette perspective, la muséographie et la scénographie occupent un rôle majeur, et soulèvent de nombreuses problématiques.

1.1. Rendre l'objet intelligible

La majorité des expositions étudiées sont fondées sur la présence de collections ou d'objets patrimoniaux au sein de leur parcours. A ce titre, même si nous avons vu les limites que cela suppose au regard de l'immatériel, la première logique évidente, héritière d'une conception traditionnelle des expositions consiste à rendre l'objet intelligible. Supposant donc la présence physique de l'objet au sein du parcours, notre première catégorisation de dispositifs va s'attacher à rendre les concepts et les aspects immatériels sous-jacents à l'existence de l'objet, tangibles

* La muséographie et présentation des objets

En élaborant notre réflexion autour de l'objet, le premier dispositif susceptible de mettre en valeur ses aspects immatériels est la muséographie. Par des rapprochements éclairants entre objets, par une ambition de restituer grâce à la présence – ou non - de vitrines, de l'éclairage, et d'une disposition soigneusement choisie, le contexte de ces objets, les dispositifs de muséographie sont éclairants. Dans *Kanak, l'art est une parole*, les appliques de porte Jövo, installées à l'entrée, seulement installés sur une estrade, sans vitrines, apparaissaient au public comme des éléments qui devaient être, dans leur contexte d'origine, présentés en plein air, constituant un paysage visuel marquant. La

muséographie cherche donc à faire « parler » les objets, à les rendre intelligibles, et parfois même, à provoquer l'émergence d'un discours entre eux. Au musée des Civilisations de l'IMA, l'espace consacré à la religion met en regard, au travers de grandes vitrines frontales, différents objets appartenant aux trois grandes religions monothéistes : icônes, croix en fer, chandeliers à huit branches, ou même de grands livres saints. Il ne s'agit pas là d'une nouvelle logique muséographique, mais néanmoins, ce dispositif « premier » témoigne bien de la volonté des concepteurs de faire émerger un discours par l'objet, vers des valeurs plus immatérielles.

* Supports de médiation

A l'exemple du Musée du Quai Branly, une première approche de l'immatériel peut se faire au travers des supports muséographiques présentant l'objet, où l'approche textuelle domine. Dans un mouvement allant de l'objet à la création de sens, c'est la parole, par le biais du texte, qui va effectuer ce transfert de connaissances. *Kanak, l'art est une parole* en est un exemple particulièrement symptomatique. Combinant à la fois un double discours entre la parole des Kanak, et le regard occidental, on trouve environ six types différents de supports textuels au sein du parcours. Les informations données sont variées, mais elles permettent une approche complète de la culture kanak, orientée vers son aspect immatériel. Pour exemple, le panneau introductif de la salle « Jövo-Méditation sur les ancêtres » permettait de contextualiser ces œuvres, en apportant au visiteur des informations techniques et pratiques : « *Ces appliques sont fixées de chaque côté de la porte de notre Grande case ronde avec des lianes passant par l'orifice ménagé en leur sommet. Liées à l'évocation des défunts, elles manifestent leur présence parmi les vivants* ». Parfois, le texte sert à créer le lien entre les objets présentés. C'était le cas dans la section consacrée au « Nô, le Verbe et la parole », où étaient exposés des coiffes cérémonielles, une conque, une hache-ostensoir et une échelle à igname.

Le chef exprime la parole de tous, il est notre visage et son souffle est le nôtre. Le son sourd de la conque magnifie son appel à se rassembler. La hache ostensor à la main, il monte sur l'échelle à igname, devenue, aux temps de fêtes, l'estrade de l'orateur. Hommes et femmes tournent autour de lui au son des tambours de feuilles (des paquets de feuilles liées entre elles et frappées de la paume des mains), des chuintements et des bambous pilonnés contre le sol et nos pas dessinent le cercle primordial évoquant les astres du jour et de la nuit.

Ce texte lyrique, s'appuyant sur la présence d'objets authentiques dans les vitrines,

permettait d'exprimer la cohésion de l'ensemble des objets exposés au regard des pratiques auxquels ils étaient originellement soumis. Ces supports textuels peuvent également prendre la forme de grandes fiches explicatives, servant d'outils de travail pour comprendre les objets et pour parler des sociétés. Au Musée de l'Homme, une grande fiche « Moi, nous et les autres » sera destinée à parler, à partir des objets, de grands concepts qui font la société.

Dans la même logique, cherchant à interpréter un objet ou un ensemble d'objets, des dispositifs multimédia de médiation peuvent être mis en place. Agnès Parent évoquait l'exemple de la fabrique culturelle du corps, thème qui sera abordé dans le parcours rénové du Musée de l'Homme. Afin de rendre ce sujet accessible, la vitrine d'objet sera agrémentée d'un outil multimédia, offrant des supports iconographiques et photographiques, voire même une reconstitution en trois dimensions des effets de la modification de la forme du crâne sur le cerveau. Il s'agit bien de faire « parler » les objets, afin d'illustrer des concepts fondamentaux dans les sciences humaines. Une remarque ici s'impose : les dispositifs multimédias sont fortement représentés lorsqu'il s'agit d'immatérialité, offrant au visiteur une plus-value dans le parcours. Néanmoins, tous n'ont pas la même fonction, et ne sont pas conçus de la même manière. Cela est important car le rapport entre le dispositif et l'objet de musée va conditionner l'approche du visiteur dans l'exposition.

* Dispositifs « à toucher »

Dans une perspective pédagogique, témoignant de la volonté de faire « l'expérience » de l'objet, une typologie de dispositifs se dégage, héritière de la méthode *hands-on*. Il s'agit de dispositifs tactiles, associés à des éléments textuels, visuels ou sonores, implantés en certains points du parcours. L'exposition Great Black Music en recelait six. Chaque unité était composée d'un instrument de musique « ethnique » que le visiteur était autorisé à toucher, voire à manipuler, ainsi que d'un jeu pédagogique, adapté aux enfants, pour les sensibiliser aux musiques africaines. Évidemment, le smartguide pouvait diffuser les extraits musicaux adaptés. L'ensemble formait un ensemble cohérent, efficace, et sensitif. Et en effet, il s'agit de dispositifs ludiques – sinon enfantins – destinés en priorité aux enfants. Ce même type de dispositif devrait être mis en place au Musée de l'Homme, en vingt-cinq points du parcours, afin de rendre accessible les grands messages du parcours. L'ambition est donc bien de se

confronter physiquement à des sujets immatériels, en rendant le propos physique.

1.2. *Quand l'objet est un discours*

Parmi les dispositifs de présentation de l'immatériel, certains ont un statut particulier, opérant des va-et-vient incessants entre l'objet et son discours. Du fait de leur nature hybride, ils forment des cas originaux, issus de logiques et de problématiques revisitées, qui témoignent de la volonté des expositions d'être des lieux valorisant la multiplicité des regards.

* La démarche ethnographique

A l'heure où les institutions culturelles souhaitent valoriser les histoires individuelles en contrepoint de la grande histoire collective, la démarche ethnographique devient une logique d'action pour les musées, mais revue au prisme de la modernité. Des dispositifs se mettent alors en place, présentant d'une certaine manière les résultats de cette entreprise. A la Cité nationale de l'Histoire de l'Immigration, l'exposition *Repères* se fait le porte-parole de cette dualité de parole. A ce titre, les vitrines-colonnes du parcours composent ainsi avec les objets-transitionnels, dépositaires de la mémoire des immigrés qui sont ici associés à un dispositif audiovisuel présentant les témoignages des donateurs. Elles traduisent de manière muséographique les entreprises d'enquêtes de terrain et de collectes d'objets. Même si ces éléments pourraient être considérés de manière séparée, leur disposition dans ces vitrines crée un ensemble cohérent au regard du discours qui en émerge. Cette démarche est également perceptible dans *Hajj, le pèlerinage à La Mecque*. Le visiteur terminant son cheminement spirituel, à l'image du pèlerin, est accueilli dans la dernière séquence d'exposition par sept postes d'écoute audio, illustrés par les photographies de sept personnes. S'inscrivant dans une démarche de collecte, l'IMA a en effet réalisé à l'occasion de cette exposition, des entretiens avec des hommes et femmes revenus du Hajj, qui commentent ici un objet qu'ils ont rapporté de leur parcours. Pour Baba Sasa Sow, pèlerin du Sénégal, « *quand on revient de la Mecque, on revient dépouillé du matériel, on ne ramène que des souvenirs, chargés de sacralité* ». Ces objets souvenirs sont exposés ensembles, dans une vitrine à la fin du parcours. Si ce dispositif peut nous sembler disjoint, puisque les témoignages et les objets sont physiquement séparés dans

des mobiliers différents – contrairement aux vitrines-colonnes de la Cité nationale de l'Histoire de l'Immigration qui faisaient lieux de principe unificateur – il n'en est rien, car les photographies de ces personnes avec leurs objets établissent, de fait, un lien visuel. Ces dispositifs sont donc issus d'une réflexion sur l'éclairage que peuvent nous apporter les récits d'individus, allant à l'encontre d'un discours dominant. Le Musée de l'Homme exploite aussi cette intégration de la parole par l'objet (ou de l'objet par la parole) puisqu'il est prévu d'intégrer dans le parcours des portraits de cinq personnes pour illustrer l'impact des modes de vie sur l'empreinte écologique. À côté de témoignages fondés sur la présence d'objets, installés dans les vitrines, cinq films illustreront les 24 heures de la vie de ces personnes, permettant dès lors une recontextualisation. Derrière cette intégration de la parole des acteurs de la vie quotidienne dans le parcours se trouve l'idée que la connaissance n'est pas du seul ressort des universitaires et des scientifiques, mais qu'en tant qu'acteurs – voire acteurs du monde – nous avons la possibilité de faire accéder à la connaissance.

Cette démarche s'attache donc à intégrer le récit d'individus dans l'Histoire, car ce sont eux qui « font » société. Une autre manière muséographique d'en témoigner est illustrée par la Galerie des Dons, deuxième espace d'exposition permanente à la Cité nationale de l'Histoire de l'Immigration qui se veut dépositaire de la mémoire des immigrés. Valorisant le discours personnel et les récits familiaux, c'est ici l'objet donné par les acteurs de l'immigration qui prédomine. En acquérant une légitimité à être posé sur les cimaises et dans les vitrines de cet espace, ces objets personnels sont muséalisés, devenant dès lors, des objets symboliques. Mais ici, ces objets fonctionnent seulement avec les textes décrivant ces parcours de vie. L'exposition s'attache donc à être un lieu où l'individu devient porteur du discours sur les phénomènes de société. Le cas de la Galerie des Dons n'est pas isolé, et une tendance à l'exposition d'objets personnels se systématiser. Pour preuve, le Musée des Cœurs Brisés à Zagreb est fondé sur la même démarche de collecte, recueillant les objets rescapés d'amours malheureux et déçus. Et le discours porté fonctionne également sur une adéquation entre le texte et les objets, qui pouvaient dès lors acquérir du sens.

Mais des prolongements de la démarche ethnographique moins portés sur l'objet que sur la parole existent. Le visiteur devient le sujet, et le garant de cette histoire. À l'occasion de l'exposition *Hajj, le pèlerinage à la Mecque*, une cabine auto-photomaton

était accessible aux visiteurs afin que ces derniers puissent à leur tour offrir leur témoignage du voyage vers La Mecque, dans l'optique de créer une bibliothèque du pèlerinage. Le visiteur devient dès lors le sujet, et le garant de cette histoire. Le même principe est exploité à la Cité nationale de l'Histoire de l'Immigration, avec la borne Rfi située dans la galerie des Dons. Ce prolongement de l'exposition est inspiré du Museu da Pessoa (Musée de la Personne), né au Brésil en 1991 dans le but de permettre à toute personne d'enregistrer et de conserver son histoire de vie « en tant que mémoire sociale ». Cette démarche reconnaît leur rôle dans la constitution d'un patrimoine de l'humanité, à tel point que les musées se font les nouveaux acteurs de cette collecte de témoignages, investissant ainsi le champ de la recherche en sciences humaines. A l'origine du projet se trouvait la volonté de réaliser un travail de collecte, de traitement et d'édition de récits de vie, dans un cadre social ou institutionnel donné. Les efforts se sont déployés dans la période post-dictatoriale brésilienne dans la perspective de « capter les différentes « voix » qui traduisaient les expériences et les visions du monde dans [la] société »¹⁶². La spécificité de ce musée est d'être un musée virtuel, composant avec le fait que les récits de vie sont, par essence, intangibles. De fait, dépendant de l'évolution des technologies numériques, l'avènement d'Internet a été un tournant majeur dans l'existence de ce musée, qui pouvait dès lors élargir son champ d'application et interagir avec le public. Une section « Raconte ton histoire » a été créée en 1997, laissant la possibilité à toute personne le désirant, de laisser un témoignage accompagné au besoin par des photographies et des documents. Cet établissement a donné l'impulsion à la création d'un musée de la Personne au Portugal en 1999, aux États-Unis en 2001 et enfin au Canada en 2004. Dans une démarche ethnographique, cherchant à avoir un impact social, les musées se sont approprié ce principe. Les visiteurs peuvent devenir eux-mêmes des supports de savoirs, des acteurs reconnus dans l'Histoire. Et s'il n'existe pas de musée de la Personne en France, plusieurs musées se sont approprié ce principe, l'intégrant au parcours de leur exposition.

La démarche ethnographique est aussi le moyen de transcrire au mieux les permanences et les évolutions de la société. En parlant de musique à l'Institut du Monde Arabe, des vitrines présentent des instruments traditionnels, alors que sont projetés des extraits de musiciens – contemporains – pratiquant des mêmes instruments. La mise en perspective est immédiate, et

¹⁶² WORCMAN, Karen ; NUNES HENRIQUES, Rosali. « Le parcours du Musée de la Personne au Brésil : une collection de récits de vie ». *Musées*, vol. 29, 2010. p. 82

l'objet est confronté à son usage. Ce regard d'une contemporanéité face à l'histoire s'incarne également au travers de l'art contemporain.

* L'art contemporain

La présence d'œuvres d'art contemporain se fait plus forte sur les cimaises des expositions de sujets de société. Selon les mots de Marc-Olivier, « *l'ethnographie et l'art contemporain entretiennent un nouveau rapport, ils sont enfin devenus des champs complémentaires qui ont des choses à dire ensemble* »¹⁶³. Cela se justifie déjà par le fait que les sociétés sont dynamiques et évoluent et qu'il est nécessaire d'appréhender les changements et l'actualité de leurs réalités en s'intéressant à leurs moyens d'expression contemporains¹⁶⁴. De fait, plusieurs institutions intègrent l'art contemporain dans leur parcours, voire même dans leurs collections. C'est le cas par exemple de la Cité nationale de l'Histoire de l'Immigration qui a intégré l'art au sein de ses collections dès la formation de son Projet Scientifique et Culturel¹⁶⁵, dans l'optique de constituer un ensemble significatif des problématiques de l'immigration. L'art contemporain permet de comprendre le monde, dans toute son extension. Étant donné qu'il ne s'agit pas d'une exposition uniquement d'art, l'art transcende et interroge. Ces œuvres, « *par leur diversité formelle (photographie, vidéo, installation, sculpture, écriture...) et leur polysémie, sont susceptibles d'éveiller l'attention et la sensibilité du spectateur sur les questions soulevées par l'histoire de l'immigration* »¹⁶⁶. On retrouve donc la volonté d'un éclairage contemporain dans de nombreux lieux. L'Institut du Monde Arabe l'a utilisé pour représenter la Kaaba, le Musée de l'Homme cherche à confronter l'humain à sa création contemporaine. Même les centres de sciences veulent apporter une touche d'esthétisme dans leurs expositions. S'il n'y a pas d'œuvres d'art dans *La Voix : l'expo qui vous parle*, la Cité des Sciences et de l'Industrie a néanmoins tenté de concilier l'aspect esthétique avec le discours scientifique dans *Économie : Krach, Boom, Mue*. Même si la « Courbe du PIB sur 2000 ans », conçue sur le modèle théorique de l'historien Angus Madison, n'est pas le fait d'un artiste mais d'un serrurier, sa conception a été motivée pour des raisons esthétiques. Le résultat en est un objet étonnant, à la fois

163 THOMAS-BOURGNEUF, Martine. *Op.cit.*

164 COTE, Michel. « Création contemporaine et Musée de Sciences et société ». *Musée et collections publiques de France*. N° 254, vol 2, 2008. p. 41

165 RENARD, Isabelle. « L'art contemporain à la Cité. Les enjeux d'une collection »

In : *J'ai deux amours. La collection d'art contemporain*. Catalogue d'exposition. Cité nationale de l'Histoire de l'immigration. 16 novembre 2011 – 24 juin 2012. Paris : Ed. Montag, 2011. p. 13

166 *Ibid.*

entre le travail artistique et la scénographie. Sophie Bougé justifie cette démarche ainsi : « Si l'on trouve un artiste qui a réfléchi au contenu, même sur l'économie, finalement son travail se base sur un ensemble de données qui dépasse le sujet dont on parle ». Et si dans ce cas précis, la muséographie a traité cet élément comme un élément de contenu, il est vrai que l'art contemporain, confronté à d'autres dispositifs, modifie le regard du visiteur.

Néanmoins, l'art contemporain ne peut être traité ici comme un dispositif de présentation de l'immatériel à part entière, tant ses formes diffèrent. Prenons quelques exemples. L'œuvre de Bouchra Khalil, *Mapping Journée #2*, 2008, composée de deux vidéos, projetées sur un écran, appartient à la série des vidéos composant *The Mapping Journey Project*. Ce dispositif vidéo « repose sur un plan fixe, d'une grande frontalité où se révèle une « contre-géographie » fondée sur la parole et le geste. En faisant le récit de leur voyage et en le dessinant, des migrants confrontent leur parcours singulier à la normativité des cartes »¹⁶⁷. Nous sommes face à une vidéo artistique, mais présentée comme une vidéo « témoignage ». Et en effet, elle est un témoignage d'artiste. Sa présentation fait appel aux mêmes mécanismes chez le visiteur qui tente de s'appropriier les informations qui lui sont données. Elle présente un point de vue qui ne s'exprime pas par la parole mais par l'image. Pourtant, dans le même parcours, se trouve l'œuvre de Kader Attia, *Correspondance*, 2003, vidéo, 30 épreuves couleurs en noir et blanc. Cette œuvre est composée de deux séquences vidéo et trente photographies accrochées à une corde par des pinces à linge. Par cette installation, construisant une sorte de « toile géo-photographique », l'artiste illustre le phénomène de la diaspora algérienne à travers la vie des membres de sa famille. Cette œuvre, installée dans un espace semi-fermé, constitue pour le visiteur un espace de mise en scène, voire de mise en contexte. Tout comme les œuvres d'art contemporain monumentales, mises en scène comme les lits superposés du *Climbing Down* de Barthélemy Toguo (2004) entre les « cimaises urbaines » du musée, les installations jouent sur la mise en espace, la reprise de références communes, qui au delà de la valeur esthétique de l'œuvre, participe d'un regard contemporain.

¹⁶⁷ *J'ai deux amours. La collection d'art contemporain*. Catalogue d'exposition. Cité nationale de l'Histoire de l'immigration. 16 novembre 2011 – 24 juin 2012. Paris : Ed. Montag, 2011. p. 73



Barthélémy Togo, Climbing Down, 2004

Au travers de ces deux exemples, nous pouvons donc voir que l'art contemporain ne s'appréhende pas de la même manière. Hors d'un contexte artistique, dans une exposition de société, il peut soit se fondre dans les dispositifs déjà présents, soit créer de nouveaux codes de lecture.

Le parcours de l'exposition est fragmenté, et l'on ne trouve pas un unique type de dispositif par exposition. Ce morcellement s'explique par le fait que les expositions, prônant la pluridisciplinarité, ouvrent plusieurs portes d'entrées au visiteur. De plus la notion d'équilibre de visite, pour le visiteur cherchant à garder l'esprit alerte à toute nouveauté, reste important : « *il faut que chaque visiteur trouve l'expérience ou l'émotion qui va lui permettre de s'intéresser au sujet : audiovisuel, photographie, graphisme éclairant, objet étonnant, etc.* »¹⁶⁸. Face à cette multiplicité de dispositifs, une des questions qui mériteraient d'être développées se porte sur la manière dont ces dispositifs interagissent entre, et surtout, comment le visiteur perçoit-il leurs liens ? En tout cas, comment créer une unité dans le parcours d'exposition ? Comment trouver une cohérence qui va rendre l'immatériel, perceptible ?

¹⁶⁸ Entretien avec Sophie Bougé. Voir Annexe II. p. 99

1.3. *De la muséographie à la scénographie*

Notre troisième hypothèse reposait sur l'idée que muséographie et scénographie jouent un rôle majeur dans la mise en valeur de l'immatériel au sein de l'exposition. En effet, au regard des expositions que nous avons étudiées, rares sont celles qui ne font pas appel, de manière plus ou moins poussée, à cette mise en scène de l'immatériel.

* La scénographie comme sensation

L'immatériel nécessite, par définition, un appel aux sens, qui ne sont pas incarnés dans la matière. Cela suppose que la scénographie peut créer des espaces sensoriels, qu'ils soient visuels, auditifs ou tactiles. Certaines scénographies témoignent bien de cette démarche. A l'Institut du Monde Arabe, le parcours d'exposition permanente repose en grande partie sur une « sensation blanche », émanant de l'usage d'une lumière blanche, forte, qui devait à l'origine présenter le soleil perçant des pays du monde arabe. Mais riche au niveau des sensations qu'elle procure, elle a donc été utilisée sur l'ensemble du parcours du Musée des Civilisations, et de manière ponctuelle dans les expositions temporaires. Dans *Hajj, le pèlerinage à La Mecque*, on retrouve cette même luminosité dans les espaces traitant des rituels.

Les jeux d'ombre et de lumières sont également présents dans les expositions du Musée du Quai Branly où les objets du plateau des collections permanentes sont plongés dans la pénombre, se révélant peu à peu au visiteur tout au long de son parcours. La sensation peut également être auditive, accompagnées ou non d'images. Le « Travelling » présent à l'entrée de *Repères* utilise à la fois la propagation d'ondes vibratoires sur les lames de verre où sont projetées des images, afin de donner un ressenti du phénomène migratoire. La scénographie crée également des espaces immersifs, qui peuvent être de petite taille, à l'intérieur même du parcours, ou bien, peuvent l'englober dans sa totalité. Dans *Great Black Music*, la scénographie crée une adéquation entre ce que l'on entend, ce que l'on voit et ce que l'on fait, grâce au smartguide qui s'adapte aux séquences du parcours, et en retransmet l'esprit. Ainsi, elle devient porteuse de sens et de sensations.

* La scénographie comme narration

La scénographie permet également des approches narratives, faisant écho à l'intégration de la parole au sein de l'exposition et tout aussi pertinente lorsque l'on s'intéresse aux cultures de tradition orale. De fait, ces structures conduisent le visiteur d'un bout à l'autre du parcours, dans le prolongement d'une approche sensorielle. On retrouve dans *Hajj, Le pèlerinage à La Mecque*, un très bel exemple de cette approche narrée de l'exposition à laquelle participe la scénographie. Les références visuelles et sensibles sont mises au service d'un parcours d'exposition qui permet une logique de progression fluide, soutenant le discours porté par l'institution. L'entrée d'abord, dans un espace de transe composé de projections audiovisuelles. Les chemins ensuite, avec un parcours quelque peu sinueux. L'embarquement à l'aéroport est signalé par le grand panneau surplombant l'escalier. Arrivé à La Mecque, le visiteur est invité à tourner autour d'une Kaaba fictive, suivant les traces de pas qui lui ont été données à voir, imbriquées dans avec l'oeuvre *Seven Times* d'Idris Khan. La comparaison avec le véritable voyage initiatique du Hajj est particulièrement évidente avec le dispositif audiovisuel présentant « La Mecque en direct », comme le visiteur faisait écho à ces pèlerins. Pour Elodie Bouffard, cette approche scénographique maintient le lien entre les objets et fait écho au sujet : « *Nous avons pris des objets qui étaient plus ou moins liés au pèlerinage, qui n'ont pas forcément lieu de fonctionner ensemble, mais par un lien entre le son, l'image et le physique, créent des environnements avec la scénographie où l'on rentre dans des espaces sensoriels, mais aussi immatériels* »¹⁶⁹.

* La scénographie comme référence commune

Le cadre scénographique permet donc la déambulation dans un espace imaginaire, choisi par le concepteur. Mais pour rendre ce parcours plus intelligible, les concepteurs s'orientent vers des univers connus. Pour l'exposition *Bruits* au Musée d'Ethnographie de Neuchâtel, l'utilisation du Nautilus comme cadre scénographique instaurait, de fait, une sorte de familiarité avec le décor. Et cette référence commune, partagée, est le point de départ de la réflexion du concepteur. A partir de cela, il va être à même de présenter un parcours évocateur pour le visiteur, le laissant déambuler dans un monde sous-marin, où les sons peuvent s'échapper. Dans *Economie : Krach, Boom, Mue*, la petite ville de

169 Entretien avec Elodie Bouffard, voir : Annexe II. p.89

l'économie se réfère au film *Dogville* de Lars Von Trier. Cette idée explicitait bien les problématiques de l'économie, qui malgré un terme englobant, renferme une multitude d'enjeux sous-jacents, comme des connexions souterraines, qu'il faudrait déceler.



Dogville, Lars Von Trier



Economie, Krach, Boom, Mue

Et en effet, ce dont les visiteurs se rappellent sont les objets scénographiques qui les ont marqués, créant un univers familier, facilement compréhensible. Pour Sophie Bougé, « *il fallait laisser une trace sensuelle des choses que l'on voit, que l'on peut nommer* ». Cela permet de se repérer dans un contenu qui n'est pas toujours maîtrisé, d'autant plus que cette importance du visuel permet à la mémoire de fonctionner. Elle contribue donc scénographie à la création d'éléments phares formant le souvenir commun, en focalisant l'attention collective sur quelques éléments marquants.

* La scénographie comme dispositif

Dans certains cas, la scénographie est tellement importante au sein de l'exposition, qu'elle s'incarne elle-même dans des dispositifs. Par exemple, pour l'exposition *Economie : Krach, Boom, Mue*, l'idée était d'avoir des objets, afin que « *la formule de l'exposition représente quelque chose* » pour pallier à l'immatérialité de l'économie. Fait intéressant, dans ce cas de figure, ce n'est pas le scénographe qui a défini l'angle d'attaque du projet, mais bien le designer. Le mobilier est important, il s'agit d'un mobilier en accord avec scénographie, qui porte presque en lui le poids de mise en scène. Ce glissement dans la démarche de conception n'est pas sans effets : ce

n'est pas la mise en scène qui domine, mais bien l'incarnation de l'immatériel dans des objets ancrés dans la réalité de l'exposition. Cela crée des dispositifs, électromécaniques, multimédias, un peu hybrides, car très fortement imprégnés par la scénographie. C'est le cas exemple du « Scanner », création scénographique et interactive, qui prend tout son sens dans le parcours de l'exposition sur l'économie. Dès lors, la scénographie se pense donc comme un concept.

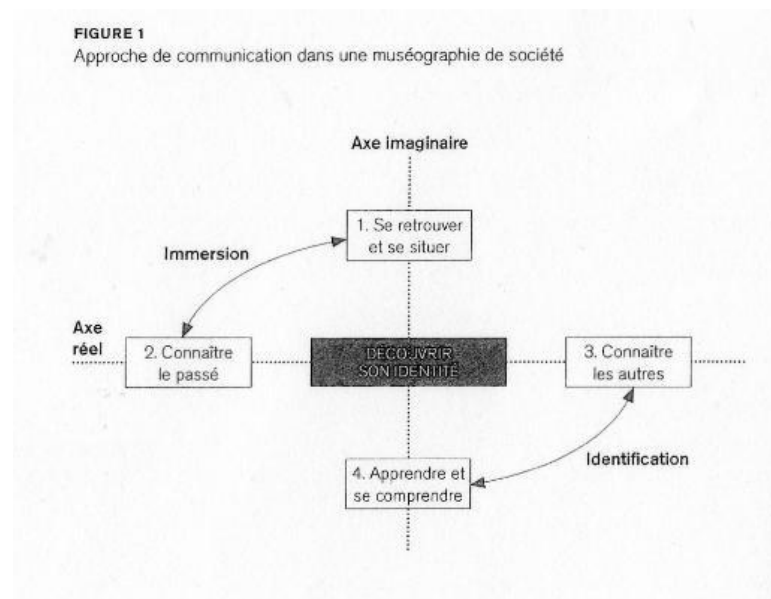
1.4. Se confronter à l'immatériel : le point de vue du visiteur

La base de données que nous avons établie nous a permis de voir que l'immatériel pouvait s'incarner dans des catégories de dispositifs de présentation. Pour certains d'entre eux, ils sont le fruit de nouvelles logiques qui sous tendent leur création. Mais qu'en est-il de la réception ? Notre dernière hypothèse supposait que chaque catégorie de dispositifs faisait appel à un type d'action de la part du visiteur. Nécessité se fait donc de réévaluer ces dispositifs à l'aune des mécanismes mobilisés par le public. Néanmoins, en l'absence d'étude de publics, force est de constater que nous ne pourrions seulement qu'établir des conjectures et dégager des pistes de réflexion dans ce domaine.

En préambule, il s'agit dans un premier temps d'appréhender la matrice de réception dans laquelle le visiteur se situe tout au long du parcours. La description de la muséologie de la société, décrite par Virginie Soulier dans le cadre des musealia des cultures de tradition orale¹⁷⁰ peut être une base de réflexion pertinente, car elle forme un point de jonction entre la conception de l'exposition, mais aussi de sa réception par visiteur. Le système formé correspond bien aux objectifs affirmés des musées exposants des sujets de société. La stratégie de communication se réalise à partir d'une perspective directrice guidant le récit. La disposition des éléments cherche alors à interroger l'identité. Dans ce cadre, deux axes se dégagent lors de la visite. Le premier est l'axe du réel, fondé sur les faits, le deuxième est l'axe de l'imaginaire, fondé sur les capacités de création et de projection du visiteur. A cela s'ajoutent deux vecteurs : l'unité d'immersion spatio-temporelle et l'unité d'identification inter et intra -culturelle. La première suppose de s'interroger sur « où sommes-nous et d'où venons-nous ? », impliquant alors de reconnaître le passé par les objets présentés, et d'arriver, dès lors à se retrouver et se situer. La zone d'identification quant à elle reflète la question « qui

170 SOULIER, Virginie. « Muséalia des cultures de tradition orale ». Les cahiers d'études supérieurs. *Muséologies*, vol.3, n°1, automne 2008. pp. 76-99

sommes-nous et qui sommes-nous par rapport aux autres ?», supposant alors de connaître les autres, pour arriver à apprendre et de comprendre. Dans ce cadre, l'objet donne à se comprendre face aux points communs et aux différences qu'il montre entre les sociétés. De fait, « *le concept d'exposition privilégie la mise en réflexion du visiteur à partir de l'impact visuel de l'objet. La relation est d'ordre inclusif, ce qui signifie que le visiteur établit un rapport à l'objet grâce à l'information donnée en complément, et par rapport à lui même et à ses propres convictions* ».



Tiré de : SOULIER, Virginie. "Les muséalia des cultures de tradition orale"

Au regard de l'immatériel, la trame se complexifie, car l'objet n'est plus la seule entité qu'il faut appréhender, puisqu'il faut prendre en considération le dispositif même, aussi multiple qu'il puisse être. Mais aussi parce que, comme nous l'avons vu, chaque dispositif est sous tendu par une logique particulière. Nous allons tenter de présenter quelques traits de ces mécanismes de fonctionnement

* De l'attention à l'apprentissage

Chaque dispositif, s'il veut remplir le rôle qu'il s'est fixé, doit être en mesure de capter l'attention du visiteur et de la maintenir. C'est le cas notamment des dispositifs audiovisuels, présentant des films ou des courts métrage d'animation, qui ont pour ambition de transmettre des savoirs « généraux » sur les sujets traités, comme les vidéos sur l'évolution de la langue arabe à l'IMA ou les courts métrage sur l'économie, à la Cité des Sciences. Alliant l'image au

son, ils sont plus efficaces que les dispositifs sonores seuls, qui peuvent avoir du mal à maintenir l'attention du visiteur. C'est ce qui explique par exemple, la désaffection du public pour le dispositif Éclats de voix, dans *La Voix : l'expo qui vous parle*.

De plus, la part de l'émotion ne doit pas être omise : « *un objet qui est émotionnel augmente l'attention du visiteur envers cet objet précis, facilitant l'accès aux informations relatives* »¹⁷¹. Cela implique une perception visuelle immédiate, permettant au dispositif d'entrer en mémoire du visiteur de manière plus efficace. Il en découle un stockage des informations plus efficace. De fait, pour déclencher l'intérêt vis-à-vis d'un élément muséal, il faudrait augmenter trois variables : la nouveauté, l'originalité, sa complexité et sa compréhension.

A partir du moment où l'attention du visiteur est captée, à partir de la contemplation d'un objet ou d'un dispositif par exemple, ce dernier sera en mesure de s'approprier de manière efficace le message. Beaucoup de dispositifs jouent sur cet aspect documentaire, d'apprentissage, mais ils ne sont pas les plus à même d'impliquer le visiteur.

* De la manipulation à l'interaction

Parmi les dispositifs permettant d'exposer l'immatériel, les dispositifs mettant l'expérience pratique au cœur de leur principe sont nombreux : écrans tactiles, manipulations, dispositifs à toucher. Pourtant, comme nous avons pu le voir dans l'exposition *La Voix : l'expo qui vous parle* et *Economie, Krach, Boom, Mue*, tous ces dispositifs ne font pas appel de la même manière aux sens du visiteur. Les dispositifs manipulables, ont un aspect plus sensuel et plus tactile. Par exemple, en parlant du Préhistosite, centre d'interprétation, Aurélie Linxe met bien en exergue les bienfaits de la manipulation : « *en reproduisant les gestes préhistoriques, pour mieux les intégrer, on cherche à faire éprouver des sensations mais aussi à réfléchir à la notion de primitivité ; le savoir se veut ludique et sensible, au point d'équilibre entre le discours scientifique et les sens* ». Dans un sens, une relation s'établit entre l'objet et le visiteur par ce lien tactile. Et quand plusieurs personnes peuvent réaliser la même manipulation, alors des interactions vont pouvoir naître entre elles.

L'interactivité diffère en ce qu'elle suppose un retour, une réponse, dans la relation qui s'établit entre objet et visiteur. En cela, les dispositifs multimédias sont les plus à même de pouvoir constituer des dispositifs interactifs.

171 SANDER, David ; VARONE, Carole. « L'émotion a sa place dans toutes les expositions ». *La Lettre de l'ICOM*, n°134, mars-avril 2011.

* De la mise en contexte à l'immersion

Pour se replacer dans un espace spatio-temporel, permettant de mieux appréhender les valeurs immatérielles de l'objet, besoin est d'avoir des éléments replaçant soit dans le contexte, soit dans une ambiance. Au Musée du Quai Branly, pour présenter les objets de la culture Bowli d'Afrique, présentés dans des boîtes, un mur de verre est parcouru par un film transparent, où se déploie l'image d'une forêt. Cet élément participe d'une mise en ambiance, et non pas d'une mise en contexte qui nécessiterait dès lors l'introduction d'un élément authentique, comme par exemple la diffusion d'extraits musicaux d'instruments traditionnels. Dès lors que le fictionnel rentre dans cette mise en scène, on préférera l'ambiance au contexte, moins diffus et plus scientifique.

Les mises en scène peuvent être immersives, et fera appel à un mécanisme émotionnel plus fort chez le visiteur. L'immersion renvoie à « *une expérience envoûtante, de « forte » intensité, qui se caractérise par une augmentation de l'émotion et une diminution de la distance critique. Elle se traduit par une absorption mentale du sujet qui le conduit d'un état à un autre, avec le sentiment d'être dans « un temps et un lieu particuliers* »¹⁷². Même dans ce cadre là, l'appropriation est facilitée par les références communes partagées entre le concepteur et l'ensemble des visiteurs.

Nos hypothèses de départ se trouvent donc soutenues par la base de données que nous avons établie. Des études plus approfondies seraient nécessaires, pour apprécier plus justement toutes les composantes de la réception de l'immatériel chez le visiteur. Néanmoins, même si cela n'est toujours pas visible, l'immatériel tend bien à s'incarner dans les types de dispositifs, sous tendus par des logiques parfois nouvelles, souvent revisitées, où le rôle majeur est confié à la scénographie, principe d'unification du parcours.

De plus, un élément – subjectif – reste à étudier. Le public est confronté, lors de sa visite, à un ensemble d'objets et de dispositifs. Comment va-t-il créer des liens entre ces éléments ? Le principe d'association alors à l'œuvre est également à prendre en compte. Les expositions réalisées par le Musée d'Ethnographie de Neuchâtel jouent sur cette logique, créant de dispositifs en associant par exemple les sons des coquillages écrasés sous les pas des visiteurs aux collections de coquillages issues des collections d'histoire naturelle. Au Musée du Quai

172 BELAEN, Florence. « L'immersion dans les musées de science : médiation ou séduction ? ». *Culture et musées*, vol.5, n°5, 2005. pp. 91-110

Branly également, c'est la capacité du visiteur à faire des associations entre les différents éléments présentés : œuvres, sons, voix, qui est questionnée. L'association est un mécanisme majeur du fonctionnement du visiteur, qui mériterait d'être minutieusement disséqué et analysé.

III. 2 – Quelques perspectives d'ouverture

C'est parce que l'exposition est le point attractif des institutions que nous avons concentré notre regard sur l'expérience de visite, en décrivant ses dispositifs de présentation. Interagissant avec le visiteur, ils créent chez lui différents états, plus ou moins émotionnels et cognitifs. Dans la perspective d'établir l'immatériel comme sujet d'étude, la grande absence de notre analyse est l'étude des publics. Pourtant essentielles, ces études mériteraient d'être évoquées, en ce qu'elles sont susceptibles d'apporter un éclairage complémentaire sur l'efficacité des techniques muséales à l'œuvre.

De plus, l'étude de l'immatériel comme extension du champ de l'exposition ne doit pas se contenter d'un discours seul sur la muséographie. L'exposition ne se limite pas au seul parcours éprouvé lors de la visite, mais se comprend bien dans un ensemble plus global constitué par l'institution. Cela implique également de voir les apports qu'amène la médiation, à tous ses niveaux d'exécution.

3.1. Des études de public à réaliser

Pour consacrer l'immatériel comme sujet de recherche, nécessité se fait d'affirmer ou d'infirmer nos hypothèses par des études de publics. Si l'étude des attentes du public, avant la visite, est centrale pour appréhender ses représentations préalables, et orienter la conception de l'exposition en fonction, qu'en est-il de la réception ? Nous évoquerons ici quelques pistes à explorer dans l'optique d'enrichir notre analyse.

Au regard de l'immatériel, il s'agirait de mettre en œuvre un outil d'analyse essentiel pour bien comprendre le fonctionnement des visiteurs lors du parcours, et les effets qui sont suscités. Ce type de recherche, dite « sommative », fait le bilan d'une opération pour en tirer des enseignements qui devraient servir aux expositions futures. Ces études peuvent s'orienter vers

la vérification de l'acquisition des savoirs, l'impact sur les changements de point de vue, ou bien la manière dont les savoirs ont été acquis. Elles permettent également d'évaluer l'enrichissement personnel du visiteur. Dans le cadre de l'immatériel, elles devraient s'attacher à vérifier la transmission du sens.

* Comprendre la visite

Ces études ne sont pas réalisées de manière systématique, surtout pour les expositions temporaires. Néanmoins, deux exemples permettent de voir en quoi ces études de public sont essentielles pour la recherche et pour la compréhension des parcours de visite.

Dans *Voyage au Musée du Quai Branly*¹⁷³, Octave Debary et Mélanie Roustan ont suivi et observé plusieurs visiteurs lors de leur découverte du plateau de collections du Musée du Quai Branly, et dans une perspective d'étude qualitative, ont réalisé quarante entretiens. De fait, cette ethnographie de la visite a permis de mettre en lumière les problèmes de la réception des arts non-occidentaux. Il ressort de cette étude que le visiteur se dit plongé dans un voyage dans le temps et l'espace, se sentant parfois proche de l'ethnologue découvrant une terre inconnue. De plus, dans un tel contexte, l'émotion prime dans le fonctionnement du visiteur : il s'établit à la fois une « distance cognitive » et une « proximité émotionnelle », avec les œuvres qui sont présentées. On y découvre donc un type de fonctionnement, plus affectif et sensoriel que cognitif.

Dans une autre optique, plus systématique, la Cité des Sciences et de l'Industrie a pour habitude de réaliser des sondages permanents à la sortie des expositions, associés à des enquêtes qualitatives, sur la question « *Comment les visiteurs approchent-ils les sciences dans les expositions de la Cité ?* »¹⁷⁴. Ces études, assez complètes, permettent d'établir des postures de visite. Par exemple, les visiteurs des expositions *Jeux de lumière* et *Les sons* s'intéressent aux dispositifs interactifs et au spectacle des autres visiteurs qui s'amuse avec les expériences. Ils évoquent une autre manière d'apprendre, accessible à tous les publics. De même, l'initiation aux nouvelles technologies suppose des démarches différentes : certains visiteurs s'interrogent ainsi sur les nouvelles technologies et leurs conséquences dans la société actuelle, tandis que d'autres ont une démarche pratique tournée vers l'apprentissage et

173 DEBARY, Octave ; ROUSTAN, Mélanie. *Voyage au musée du quai Branly. Anthropologie de la visite du plateau des collections*. Paris, La Documentation française, 2012

174 DE MENGIN, Aymard ; HABIB, Marie-Claire. *Les visiteurs de la Cité des Sciences et de l'Industrie. Synthèse des études réalisées de 1986 à 2004*. Cité des Sciences et de l'Industrie : Paris, 2005. p. 27

l'utilisation. Enfin, d'autres postures de visite peuvent être observées, moins tournées vers l'apprentissage ou la familiarisation avec les sciences et les techniques, faisant une plus grande part à l'émotion, ou le rêve, notamment avec le *Planétarium*.

Les résultats de ces recherches sont intéressants au regard de l'exposition *Sons* que nous avons évoqué plus tôt, car ils mettent en lumière les interactions qui se créent au sein de l'exposition. Par exemple, les visiteurs se rappellent essentiellement des éléments « phares » du parcours, qui forment le souvenir commun et la référence partagée. Il s'agit par exemple des paraboles à sons, des percussions virtuelles, et du Passage du silence. Cela est dû au fait que ces éléments focalisent l'attention collective, car ils permettent de mettre en scène les visiteurs, qui dialoguent alors via les paraboles ou qui jouent avec les percussions virtuelles et deviennent le centre de toutes les attentions. Le visiteur devient à la fois sujet et médiateur. En effet, ces études permettent de mettre en évidence qu'« *une des pratiques de visite consiste à s'approprier la manière dont procèdent les autres visiteurs, lesquels deviennent alors une instance de médiation : « Je regarde ce que font les gens et je peux décider de rester ou d'aller essayer autre chose »*¹⁷⁵. De fait, la compréhension des interactions qui émergent dans le cadre d'une visite passe nécessairement par des études de publics, susceptibles de valider nos hypothèses. Autrement, la recherche muséographique perd en force et en sens.

* Quelques pistes de réflexions

Ces études de publics, bien qu'éclairantes, souffrent d'analyses assez peu systématiques. Ou néanmoins, quand elles sont réalisées, elles ne s'inspirent pas directement des problématiques liées à l'immatériel. Pour correspondre à nos interrogations, elles nécessiteraient d'être réorientées. Les questionnements pourraient être reformulés. Par exemple, il serait pertinent d'étudier la manière dont le visiteur perçoit les interactions entre les objets d'un même parcours. Dans des expositions qui veulent créer un dialogue entre les objets, la scénographie et le public, il apparaît nécessaire de se concentrer sur les associations que le visiteur peut créer entre les éléments. Mais il serait aussi intéressant de s'interroger sur la manière dont le visiteur se pense lui-même dans cet espace d'exposition.

Cela permettra dans un premier temps de vérifier la pertinence des catégories de dispositifs de présentation de l'immatériel, que nous avons établi. Et surtout, comprendre la nature et les effets des mécanismes mobilisés en cours de visite, va permettre également

175 DE MENGIN, Aymard ; HABIB, Marie-Claire. *Op.cit.* p. 29

d'aborder la question du sens. Quel sens émerge chez le visiteur ? A-t-il conscience qu'il doit s'approprier autre chose que du matériel ?

Autant de questionnements, relus au prisme de l'immatériel, qui mériteraient d'être posés.

3.2. Médiation et programmation culturelle : prolongements de l'exposition

L'expérience du parcours expographique ne doit pas faire oublier certains éléments qui contribuent à enrichir la visite et à valoriser la place du public au sein de l'exposition. Si pendant longtemps a prévalu l'idée selon laquelle l'objet parlait de lui-même, la médiation est considérée comme nécessaire, motivée notamment par la volonté de partage de connaissance au sein d'une collectivité. Ses interventions dans les musées ont pour objectif de faciliter et d'optimiser la rencontre entre l'objet et son public, en complétant la mise en espace. Au regard de l'immatériel, ne devient-elle pas indispensable ?

* Une multiplicité de supports

Le terme de médiation est large, et son sens pourrait paraître galvaudé à force d'utilisations. Un rapide regard sur ses supports variés pourrait mettre en évidence toutes les potentialités qu'elle suppose dans le contexte de l'exposition de l'immatériel. Dans ses interventions principales, elle se décline sous deux formes, la médiation humaine et la médiation écrite. Cette dernière, particulièrement exploitée dans les expositions temporaires du Musée du Quai Branly où elle supporte la dimension immatérielle du patrimoine, aide à la visite, et se décline sous différentes formes. Il peut s'agir autant des écrits muséographiques, que de plans et de fiches de salles, ou bien encore de livrets de visite ou de dossier pédagogiques destinés à un public scolaire. Ces supports sont intéressants en ce qu'ils apportent un éclairage, adapté au public, sur les objets. Mais, au delà des informations documentaires, l'effet semble assez limité sur les affects du public. L'aide apporté ne nous paraît que relative. Peut-être alors faut-il prendre en considération la médiation humaine ? Que ce soit par la présence de médiateurs ponctuels dans le parcours, ou l'organisation de visites guidées réalisés par des guides-conférenciers, c'est par l'interaction créée avec le public que ce dernier va être encouragé à participer, que son regard va être plus facilement orienté

vers les aspects immatériels qu'il est supposé percevoir. Même si l'approche nous semble plus cognitive que sensorielle, la médiation humaine reste une approche assez marquante de l'exposition. D'après Aurélie Linxe, muséographe de la Cité de l'Economie et de la Monnaie, la médiation humaine devrait prendre une place importante dans le parcours, constituant une réelle animation. Dans ce cadre là, il est également question de diversifier l'offre avec des visites patrimoniales et thématiques, qui vont permettre de rendre le discours intelligible. Ces supports de médiation font parti de l'équipement canonique des musées, et ne semblent pas être les plus pertinents pour mettre en lumière tous les affects de l'immatériel. Néanmoins, contribuant au confort de visite, ils ne peuvent être omis.

* La programmation culturelle

L'exposition correspond au centre névralgique des institutions culturelles, où se rencontrent les objets et le public. Néanmoins, elle n'est pas isolée, et devient le prétexte à une programmation culturelle conséquente. A l'image de l'Institut du Monde Arabe ou du Musée du Quai Branly, la mise en valeur du patrimoine immatériel passe par d'autres biais que le seul parcours expographique. Elodie Bouffard nous l'avait signalé : à l'IMA, le travail sur ce patrimoine se fait essentiellement avec la section Danse et Musique de l'institut. Déjà, cela s'en ressent dans la programmation « habituelle » des Musicales, où troupes et orchestres de différents pays viennent se produire. Au Musée du Quai Branly, les concerts du théâtre Lévi-Straus invitent des musiciens aux « univers singuliers et aux inspirations plurielles », et qui, ancrés dans des traditions musicales ou culturelles, les revisitent et en proposent de nouvelles approches. Au delà de la dimension immatérielle du patrimoine, ces activités annexes contribuent à faire du musée un lieu intégrant la société. Cette ambition est par exemple, clairement affirmée au MuCEM qui affirme que « *la programmation artistique du MuCEM, à l'entrecroisement des mondes méditerranéens, cherche à relier les cultures entre elles. Par-delà les replis identitaires et les tentations communautaires, il s'agit de traverser les frontières et de contribuer à faire « monde commun »* »¹⁷⁶

Quand, de plus, cette programmation s'adapte au thème de l'exposition, elle en constitue un prolongement. C'est le cas par exemple de la nouvelle saison « Musique et

176 Site web du MuCEM.

Disponible sur : <http://www.mucem.org/fr/node/1036> (dernière consultation le 2 juillet 2014)

danse » de l'IMA, s'inscrit dans le cadre de l'exposition *Maroc contemporain*, prévue pour 2014-2015 : « *cette manifestation, la plus importante jamais vouée à la création marocaine contemporaine, est à la mesure de l'effervescence considérable dont témoignent les questionnements et les évolutions qui traversent la société marocaine, comme les avancées de la scène artistique. On retrouve ces interrogations dans les textes de certains rappers marocains dont les chansons disent tout à la fois l'amour du pays, les frustrations de la jeunesse, ses attentes et ses espoirs* »¹⁷⁷.

La programmation des institutions, que ce soit sous la forme de spectacles, de conférences, de salons de lecture, fournit une autre approche, des sujets de société dont traite l'exposition. En cela, elle est complémentaire de l'exposition. Par exemple, la Cité des Sciences et de l'Industrie, exploitant *La Voix : l'expo qui vous parle*¹⁷⁸, a décliné le thème de la voix, non seulement sous forme d'ateliers scientifiques et pédagogiques, animés par un médiateur scientifique (« Quand les cordes vibrent », « Les couleurs de la voix ») mais aussi en proposant une sélection de ressources et un programme d'animations (contes et projections pour les enfants, ateliers de chants, découverte de l'univers de la radio, présentation de logiciels de synthèses vocales) prenant place à la Bibliothèque de la cité. Ce programme de découverte ne se limite pas aux murs de la Cité puisqu'un parcours inter-musées a été développé entre la Cité de la Musique et la Cité des Sciences et de l'Industrie, afin d'appréhender la problématique du son sous toutes ses formes. Au côté de l'approche acoustique et physiologique que propose la Cité des Sciences, la Cité de la musique adapte son offre : un atelier de pratique vocale permet de découvrir plusieurs techniques et répertoires du monde, un atelier studio-son permet de travailler sur la voix et de la transformer par des outils numériques, tandis qu'une visite du Musée de la musique laisse découvrir la richesse des usages de la voix de manière plus historique.

Ces quelques exemples, non exhaustifs, témoignent bien d'une offre variée, émise de manière systématique par les institutions culturelles qui cherchent, tout en fidélisant leur public, à proposer d'autres supports pour s'appropriier les sujets de société.

* La valeur performative du patrimoine immatériel

177 Programme, *Les Musicales et les Rendez-vous de la danse*, Institut du Monde Arabe, 2014-2015

178 Dossier de presse, *La Voix : l'expo qui vous parle*, 2013 [en ligne]

Disponible sur : http://www.cite-sciences.fr/uploads/media/2013.DP.cite_Voix.pdf [Dernière consultation le 2 juillet 2014]

Au delà d'une offre « traditionnelle », certaines institutions développent leur programmation de manière plus originale, notamment en exploitant les potentialités performatives du patrimoine immatériel. Dans la droite lignée de l'ambition des écomusées, qui cherchaient à revitaliser des traditions en voie de disparaître, et en prenant en compte la dimension vivante du patrimoine, l'idée est d'impliquer le public de manière plus directe. Car le patrimoine culturel immatériel est profondément dynamique. Il se transmet par « *des corps qui parlent, qui sentent, qui entendent et qui gesticulent* »¹⁷⁹. Ceci justifie la multiplication des performances, qu'il s'agisse des conteurs, de chanteurs, d'artisans, ou même d'artistes, dont l'ambition est de rendre le musée plus apte à créer cette dynamique. Ces médiateurs culturels particuliers sont considérés comme des « porteurs de tradition »¹⁸⁰, garant de l'authenticité du patrimoine qu'ils promeuvent. Ce genre d'activité ajoute à l'expérience offerte par les expositions.

Entre les cimaises de l'exposition, cela peut prendre la forme de performances, créant une interaction entre les objets, les médiateurs, et le public. Le Musée de la Civilisation de Québec en a fait l'expérience pour l'exposition *7 pêchés, Quand le musée parle au Diable*, présentée du 14 octobre 2009 au 2 janvier 2011. Conteurs et conteuses devaient imaginer un conte en s'inspirant d'un des sept pêchés capitaux, illustrant ainsi un objet choisi dans le parcours. Le résultat en était une mise en scène théâtrale, alliant les artefacts avec la vidéo du conteur en action, des éclairages sophistiqués et des effets sonores. Cette intervention de la vidéo rendait la performance pérenne. Et la tradition du conte s'exprimait dans un contexte renouvelé, mais préservant les racines culturelles identitaires. La Maison Saint-Gabriel à Montréal intègre même ces porteurs de tradition dans leur programme annuelle d'activités, dont l'objectif est de perpétuer des pratiques, des coutumes, ou des métiers ancestraux mal connus.¹⁸¹

Ces manifestations peuvent prendre diverses ampleurs, et poussent à la création d'évènements peu communs. Cela peut prendre, par exemple, la forme d'un Marché public, baigné dans l'ambiance du XVIII^e siècle, comme au Musée d'archéologie et l'histoire de Montréal, où les visiteurs ont la possibilité de se familiariser avec les savoir-faire d'autrefois. Cette volonté de préservation du patrimoine immatériel est également visible dans la création de festival. Un exemple significatif est le projet « Three apples fell from heaven... », de Nariné

179 TURGEON, Laurier. *Op.cit.* p.15

180 TURGEON, Laurier. *Op.cit.* p.15

181 Exemples cités dans : LAMPRON, Nathalie. « L'intangible au musée. Réflexions sur la mise en valeur du patrimoine immatériel à travers quelques réalisations de musées québécois ». *Musées*. Vol. 29, 2010

Khachaturyan, directrice du Musée Hovannès Toumanian à Erevan (Arménie). Lauréate du prix *Best Practice* décerné par l'ICOM, celle-ci a organisé un festival dont le but était de préserver le patrimoine du célèbre conteur national, Hovaness Toumanian¹⁸². Ce projet est un exemple de la manière dont l'environnement muséal contribue à réanimer l'art de la narration, conservant les dialectes de la langue arménienne, mais aussi permettant de se familiariser à la culture des minorités ethniques, tout en valorisant la diaspora culturelle arménienne. Durant trois soirs, à l'heure où le soleil se couche, les narrateurs - sélectionnés en Arménie et dans la diaspora -devaient raconter, dans leur dialecte d'origine, un conte particulier, en lien avec leur lieu de naissance.

La médiation, sous ses différentes formes, promeut des événements connexes à l'exposition, à l'ampleur variable. Elle offre une expérience augmentée, favorisant la découverte de plusieurs facettes de thématiques abordées par les institutions culturelles. Impliquant le public, elle lui offre un contact privilégié avec les savoirs, et lui permet de « vivre » l'immatériel

182 KHACHATURYAN, Narine. « Three apples fell from Heaven ». In: NARDI, Emma ; ANGELINI, Cinzia. *Best practice 2. A tool to improve museum education internationally*. Rome : Edizioni Nuova Cultura, 2013. [en ligne]

Disponible sur : <http://learningmuseum.dk/wp-content/uploads/2011/08/Best-practice-2-A-tool-to-improve-education-internationally.pdf> [Dernière consultation le 2 juillet 2014]

Conclusion

« Mon prince serait un personnage fictif
Mais comme il raconterait son histoire en
exposant des objets réels dans un musée, les
visiteurs finiraient par en déduire qu'il était aussi
réel lui aussi. De même qu'ils constateraient avec
stupeur que Kémal l'était également ! Je voulais
collecter et exposer dans un musée les « vrais »
objets d'un récit fictionnel et écrire un roman
fondé sur ces objets. Je ne savais pas encore à
quoi ressemblerait ce musée ni quelle forme
prendra ce roman. Mais je sentais que le fait de
me concentrer sur les objets, de raconter une
histoire à partir d'eux, rendrait mes personnages
différents de ceux des romans occidentaux, que
cela leur octroierait un caractère stambouliote et
plus tangible. »

Orhan Pahmuk, *L'innocence des objets*, 2012

A la manière de l'écrivain stambouliote Orhan Pahmuk, offrant une réalité à un récit imaginaire sur la société turque des années 1970, le Musée de l'Innocence né à Istanbul en 2012 est une belle illustration de l'importance que revêt l'immatériel au sein de l'exposition. Malgré une entreprise littéraire et fictionnelle – et pourtant, bien sociale – cet exemple nous plonge dans une démarche qui n'est pas si éloignée des institutions qui exposent les sujets de société. La dualité matériel/immatériel est bien présente et engendre les mêmes problématiques liées à la muséographie de l'immatériel.

L'immatériel se constitue donc comme une extension dans le champ de l'exposition. Il s'exporte, dépasse le cadre des théories esthétiques relatives à l'art contemporain ou de la dimension technique du numérique et du virtuel, et s'invite dans les expositions par le biais des sujets de société. A ce titre, il mérite d'être étudié comme un sujet autonome, intégré dans un champ de recherche, avec toutes les connexions que cela engendre. Notre étude nous a mené à évoquer tous les enjeux qui lui sont relatifs, expliquant son importance dans le domaine muséal, patrimonial et son appréciation par le public. Et de manière plus pratique, c'est la muséographie de l'immatériel qui en forme le centre de gravité.

En tentant d'analyser l'immatériel à l'épreuve de l'exposition, à partir d'un corpus de nature et de propos différents, nous avons essayé de réaliser une première approche, certes un peu tâtonnante, mais originale, de cette muséographie. Toujours soumise à l'objet, quelque soit sa nature, elle suscite néanmoins des logiques de création et d'appréhension augmentées chez le concepteur et chez le visiteur.

« *Les muséologues n'ont pas toujours les outils conceptuels et méthodologiques nécessaires, étant pour la plupart formés à la culture matérielle* » écrivait Laurier Turgeon¹⁸³. Nous avons tenté de pallier ce manque, ou du moins, d'attirer l'attention sur ce vaste domaine, riche et pourtant mal connu. Dès lors, constituant une base de réflexion, cette étude mériterait d'être approfondie, afin de développer les hypothèses, d'entreprendre un travail plus systématique, avec un outil d'analyse mieux défini, travail nécessaire dans le domaine toujours en mouvement de l'exposition. Nous pouvons également envisager une étude plus poussée sur le fonctionnement cognitif et sensoriel des visiteurs, en intégrant peut-être une réflexion sur l'ergonomie des dispositifs. Enfin si nous avons concentré nos efforts sur un panel restreint d'expositions, géographiquement parlant, il pourrait être pertinent d'étendre le champ de recherche à d'autres institutions, hors du territoire français. Les pistes de réflexion sont nombreuses, et il est essentiel de les emprunter. Car si l'on s'achemine vers une muséologie de l'immatériel¹⁸⁴, alors la muséographie de l'immatériel n'est pas loin.

183 TURGEON, Laurier. *Op.cit.* p. 15

184 *Ibid.*

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES GENERAUX DE MUSEOLOGIE

DESVALLEES, André ; MAIRESSE, François (dir.). *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Paris : Armand Colin, 2011. 776 p.

GOB, André ; DROUGUET, Noémie. *La muséologie. Histoire, développements, enjeux, actuels*. Paris : Editions Armand Colin, 2010. 293 p.

MUSEES ET SOCIETE

CHEVALLIER, Denis (dir.). *Métamorphoses des musées de société*. La documentation française : Paris, 2013. 211 p.

COLARDELLE, Michel (dir.). *Réinventer un musée. Le Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée à Marseille. Projet Scientifique et Culturel sous la direction de Michel Colardelle*. Réunion des Musées Nationaux : Paris, 2002. 159 p.

COLARDELLE, Michel. (dir.) *Réinventer un musée : Le Musée national des arts et traditions populaires-Centre d'ethnologie française (MNATP-CEF) : colloque, 25 et 26 mars 1997*. Paris : Musée national des Arts et Traditions Populaires, 1997

COTE, Michel (dir.). *La fabrique du musée de sciences et sociétés*. Paris : La documentation française, 2011. 216 p.

KREBS, Anne ; MARESCA, Bruno. *Problèmes politiques et sociaux. Le Renouveau des Musées*, n° 910, mars 2005.

LAFONT-COUTURIER, Hélène. « La Cité nationale de l'immigration ». *Muséologies : les cahiers d'études supérieures*. Vol 3, n°2, printemps 2009. p. 152-159

MAZE, Camille ; POULARD, Frédéric ; VENTURA, Christelle. *Les musées d'ethnologie : culture, politique et changement institutionnel*. Lassay-les-chateaux : Editions du comité des travaux historiques et scientifiques , 2013. 288 p.

POULOT, Dominique. « Le patrimoine immatériel en France entre renouveau muséographique et « territoire de projet » ». *Ethnologues*, vol.31, n°1, 2009, pp. 165-200

SUZZARELLI, Bruno (dir.). *Projet Scientifique et Culturel du MuCEM*. Grenoble : Deux-Ponts, 2012. 112 p.

PATRIMOINE IMMATERIEL

CONORT, Laëtitia. *Patrimoine culturel immatériel et muséographie : l'exemple du Musée du Quai Branly. Comment le patrimoine culturel immatériel a-t-il été pris en compte dans les collections africaines du musée du Quai Branly ?* Mémoire d'étude de muséologie. Sous la direction de Michel Colardelle. Paris, Ecole du Louvre, 2007. 63 p.

DESVALLEES, André. « La muséologie et les catégories de patrimoine immatériel : questions de terminologie à propos de intangible heritage/patrimoine immatériel et patrimoine intangible ». *Museology and Intangible Heritage II. Symposium international de l'ICOFOM, 20^e Conférence générale de l'ICOM*. Corée du Sud, Séoul, 2004. p. 8 [en ligne]

Disponible sur :

http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icofom/pdf/ISS%2033%20Heritage%202004.pdf [Dernière consultation le 2 juillet 2014]

DUVELLE, Cécile. « Le patrimoine culturel immatériel a-t-il sa place au musée ? ». *Musées*, vol. 29, 2010. p. 28

GONSETH, Marc-Olivier ; HERTZ, Ellen. « Le patrimoine culturel immatériel comme facteur de transformation ». *Musem.ch*, n°5, 2010. pp. 12-17

JADE, Mariannick. « Le patrimoine immatériel, nouveaux paradigmes ». *La Lettre de l'OCIM*, n°93, 2004. pp. 27-37

JADE, Mariannick. *Patrimoine immatériel. Perspectives d'interprétation du concept de patrimoine*. L'Harmattan : Paris, 2006. 278 p.

KHACHATURYAN, Narine. « Three apples fell from Heaven ». In : NARDI, Emma ; ANGELINI, Cinzia. *Best practice 2. A tool to improve museum education internationally*. Rome : Edizioni Nuova Cultura, 2013. [en ligne]
Disponible sur : <http://learningmuseum.dk/wp-content/uploads/2011/08/Best-practice-2-A-tool-to-improve-education-internationally.pdf> [Dernière consultation le 2 juillet 2014]

KURIN, Richard ; « Musées et patrimoine immatériel : culture morte ou vivante ? ». *Les Nouvelles de l'ICOM*, n°4, 2004

LAMPRON, Nathalie. « L'intangible au musée. Reflexions sur la mise en valeur du patrimoine immatériel à travers quelques réalisations de musées québécois ». *Musées*. Vol. 29, 2010

THOMAS-BOURGNEUF, Martine. « Regarder le patrimoine culturel immatériel avec de nouvelles lunettes. Entretien avec Marc-Olivier Gonseth ». *Libération*, 4 janvier 2013. [en ligne]

Disponible sur : http://www.liberation.fr/culture/2013/01/04/regarder-le-patrimoine-culturel-immateriel-avec-de-nouvelles-lunettes_871744 [Dernière consultation le 21 Juin 2014]

VAN PRAËT, Michel. « Patrimoine matériel, patrimoine immatériel ». *Lettre du Comité national français de l'ICOM*, n°29, mai 2005. p. 12 [en ligne]

Disponible sur http://www.icom-musees.fr/uploads/media/Lettres_ICOM_France/Lettre29.pdf [Dernière consultation le 2 juillet 2014]

SOULIER, Virginie. « Muséalia des cultures de tradition orale ». Les cahiers d'études supérieures. *Muséologies*, vol.3, n°1, automne 2008. pp. 76-99

YOSHIDA, Kenji. « Le musée et le patrimoine immatériel ». *Museums international : visages et visions de l'immatériel*. Vol. 56, n°1-2, 2004. pp. 110-114

LES PUBLICS

DEBARY, Octave ; ROUSTAN, Mélanie. *Voyage au musée du quai Branly. Anthropologie de la visite du plateau des collections*. Paris, La Documentation française, 2012. 72 p.

HASQUENOF, Bernard. « Le Louvre supprime la gratuité du premier dimanche du mois en haute saison ». *Le Louvre pour tous*, 2 février 2014 [en ligne]

Disponible sur : <http://www.louvreourtous.fr/Le-Louvre-supprime-le-premier,770.html>
[Dernière consultation le 2 juillet 2014]

BOURGEON-RENAULT, Dominique ; GOMBAULT, Anne ; LE GALL-ELY, Marine ; PETR, Christine ; URBAIN, Caroline. « Gratuité des musées et valeurs perçues par les publics ». *La Lettre de l'OCIM*, n°111, mai-juin 2007. pp. 31-39 [En ligne]

Disponible sur : <http://ocim.revues.org/764> [Dernière consultation le 2 juillet 2014]

DE MENGIN, Aymard ; HABIB, Marie-Claire. *Les visiteurs de la Cité des Sciences et de l'Industrie. Synthèse des études réalisées de 1986 à 2004*. Cité des Sciences et de l'Industrie : Paris, 2005. p. 88

EIDELMAN, Jacqueline ; JONCHERY, Anne ; ZIZI, Lucile. Musées et publics : bilan d'une décennie (2002-2011) ? Département de la politique des publics – Direction générale des patrimoines, juin 2012

[en ligne] Disponible sur : www.culturecommunication.gouv.fr/.../PublicsdesMusées10ans-1.pdf

[Dernière consultation le 2 juillet 2014]

ESQUENAZI, Jean-Pierre. *Sociologie des publics*. Paris : La Découverte, 2003.

Hommes & migrations. Hors-série, octobre 2007. p. 113

GIRARDIN, Léa. Des musées à la rencontre de leurs publics. L'exemple des musées de mode et de textiles. Mémoire d'étude en Communication.. Lyon : Institut d'Etudes Politiques, 2009. 112 p. [en ligne]

Disponible sur : http://doc.sciencespo-lyon.fr/Ressources/Documents/Etudiants/Memoires/Cyberdocs/Masters/SECI/girardin_1/pdf/girardin_1.pdf

[Dernière consultation le 2 juillet 2014]

SERVOLE, Fanny. « La Cité et ses publics : images, perceptions et évolutions ». *Museum international*.vol.59, n°1/2, 2007

WALLON, Emmanuel. « La démocratisation culturelle, un horizon d'action ». Les politiques culturelles, *Cahiers français*, n°348

L'EXPOSITION

BELAEN, Florence., « L'immersion dans les musées de science : médiation ou séduction ? ». *Culture et musées*, vol.5, n°5, 2005. pp. 91-110

CHAUMIER, Serge. *Traité d'expologie. Les écritures de l'exposition*. La documentation française : Paris, 2012.112 p.

CHAUMIER, Serge ; JACOBI, Daniel. *Exposer des idées. Du musée au Centre d'interprétation*. Complicités : Paris, 2009. 201 p.

DAVALLON, Jean. *Claquemurer pour ainsi dire, tout l'univers. La mise en exposition*. Paris : Editions du Centre Georges-Pompidou, CCI, 1986. 302 p

DAVALLON, Jean. *L'Exposition à l'oeuvre*. Paris : Edition l'Harmattan, 1999. 384 p.

DUFRESNE-TASSE, Colette. « Information nécessaire à la conception d'une mise en exposition optimale des phénomènes scientifiques ». *Publics et musées*, 1995, 7, p. 25-45.

DUFRESNE-TASSE, Colette. « Liberté de l'adulte au musée, multimédias et appropriation de l'exposition ». *Congrès de l'ICOM-CECA*, 1996, Vienne.

DROUGUET, Noémie ; GOB, André. « La conception d'une exposition : du schéma programmatique à sa mise en espace ». *Culture & Musées*. Vol. 2, n°2, 2003. pp. 147-157

FLON, Emilie. *Les mises en scène du patrimoine : savoir, fiction, médiation*. Cachan : Lavoisier, 2012. 224 p.

GLICENSTEIN. Jérôme. *L'art : une histoire d'exposition*. Paris : Presses Universitaires de France, 2009. 256 p.

KLUSER, Bernd ; HEGEWISCH, Katharina (dir.). *L'art de l'exposition*. Paris : Editions du Regard, 1998.

MERLEAU-PONTY, Claire ; EZRATI, Jean-Jacques. *L'exposition, théorie et pratique*. Paris : l'Harmattan, 2005. 204 p.

LE MAREC, Joëlle. « L'interactivité, rencontre entre visiteurs et concepteurs ». *Publics & Musées*, n°3, 1993. p. 91-10

PAYEUR, Pascal ; ELHADAD, Lydia. « Repères, une exposition permanente, deux cents ans de l'histoire de l'immigration ». *Museums international : Le patrimoine culturel des migrants*. Vol. 233-234, 2007 pp. 74-80

J'ai deux amours. La collection d'art contemporain. Catalogue d'exposition. Cité nationale de l'Histoire de l'immigration. 16 novembre 2011 – 24 juin 2012. Paris : Ed. Montag, 2011. 144p.

SANDER, David ; VARONE, Carole. « L'émotion a sa place dans toutes les expositions ». *La Lettre de l'ICOM*, n°134, mars-avril 2011.

GONSETH, Marc-Olivier ; KNODEL, Bernard ; LAVILLE, Yann ; MAYEUR, Grégoire. *Bruits -Echos du patrimoine immatériel*. Catalogue d'exposition. Musée d'Ethnographie de Neuchâtel, octobre 2010 – 15 octobre 2011. Neuchâtel : Musée d'ethnographie, 2011. 323 p.

WORCMAN, Karen ; NUNES HENRIQUES, Rosali. « Le parcours du Musée de la Personne au Brésil : une collection de récits de vie ». *Musées*, vol. 29, 2010. pp. 80-86

AUTRES SOURCES DOCUMENTAIRES

- **Sources**

Patrimoine immatériel

La Charte de Burra, charte de l'ICOMOS Australie pour la Conservation des lieux et des biens de patrimoniaux de valeur culturelle. [En ligne]

Disponible sur : http://www.international.icomos.org/charters/burra1999_fre.pdf [Dernière consultation le 15 juin 2014]

Cité de la Musique

Dossier de Presse, *Great Black Music*

http://content.citedelamusique.fr/pdf/presse/dp/dp_gbm.pdf

Cité des Sciences et de L'industrie

Dossier de Presse, *La Voix : l'expo qui vous parle*

http://www.cite-sciences.fr/uploads/media/2013.DP.cite_Voix.pdf

Préprogramme d'exposition, *La Voix : l'expo qui vous parle*, 2013

Liste des dispositifs, *La Voix : l'expo qui vous parle*, 2013

Dossier de Presse, *Economie : Krach, Boom, Mue*, 2013

http://www.citedeleconomie.fr/IMG/pdf/Dossier_de_presse_Krach_boom_mue.pdf

Institut du Monde Arabe

Dossier de Presse, *Hajj, Le pèlerinage à la Mecque*

http://www.imarabe.org/sites/default/files/file/0_2014/4-Mon%20IMA/Journalistes/Dossiers%20de%20presse/Hajj%20pelerinage%20La%20Mecque.pdf

Programme, *Les Musicales et les Rendez-vous de la danse*, 2014-2015

EVIN, Florence. « Pour ses 25 ans, l'Institut du monde arabe fait sa révolution ». *Le Monde*, 22 février 2012 [en ligne] Disponible sur :

http://www.lemonde.fr/culture/article/2012/02/22/pour-ses-25-ans-l-institut-du-monde-arabe-fait-sa-revolution_1646816_3246.html [Dernière consultation le 2 juillet 2014]

FOISSY, Marie. « Un nouveau musée pour l'Institut du Monde Arabe ». (Site officiel de l'IMA)

Sur : <http://www.imarabe.org/page-sous-section/un-nouveau-musee-pour-l039institut-du-monde-arabe>

[Dernière consultation le 2 juillet 2014]

ROMEO, Lisa. « Ouverture du musée permanente de l'Institut du Monde Arabe ». *Les clés du Moyen-Orient*, 28 février 2012

Disponible sur : <http://www.lesclesdumoyenorient.com/Ouverture-du-musee-permanent-de-l.html>

[Dernière consultation le 2 juillet 2014]

Musée d'Ethnographie de Neuchâtel

Communiqué de Presse, *Bruits*

http://men-d2w.ne.ch/d2wfiles/document/2191/99/0/Dossier_de_presse_Bruits.pdf

Musée de l'Homme

Préprogramme, *Exposition permanente du Musée de l'Homme*

Musée du Quai Branly

Dossier de presse, *Kanak, l'art est une parole*, 2013

http://detoursdesmondes.typepad.com/files/mqb_dp_kanak.pdf

Dossier de presse, *Secrets d'ivoires, l'art des Léga d'Afrique Centrale*, 2013

http://www.quaibrantly.fr/uploads/tx_gayafeespacepresse/MQB_CP_Lega_01.pdf

• Entretiens

Entretien avec Maud Gouy, chargée de projet d'exposition, Cité des Sciences et de l'Industrie, 23 mai 2014

Entretien avec Elodie Bouffard, chargée des collections et des expositions, Institut du Monde Arabe, 27 mai 2014

Entretien avec Sophie Bougé, chargée de projet d'exposition, Cité des Sciences et de l'Industrie, 4 juillet 2014

Entretien avec Agnès Parent, responsable du projet de rénovation de l'exposition permanente, Musée de l'Homme, 3 juin 2014

- **Ressources web**

UNESCO

<https://fr.unesco.org/>

MuCEM

<http://www.mucem.org/>

Musée des confluences

http://www.museedesconfluences.fr/musee/musee_presentation/construction.php

Musée du Quai Branly

<http://www.quaibrantly.fr/>