HAL
open science

La place du récit dans l'exposition : raconter et vivre l'histoire

Cassandra Bonnafous

To cite this version:

Cassandra Bonnafous. La place du récit dans l'exposition : raconter et vivre l'histoire. Art et histoire de l'art. 2021. dumas-03467884

HAL Id: dumas-03467884

https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03467884

Submitted on 6 Dec 2021

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.

LA PLACE DU RÉCIT DANS L'EXPOSITION

RACONTER ET VIVRE L'HISTOIRE

CASSANDRA BONNAFOUS
Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
École des Arts de la Sorbonne
Master 2 en Arts et Sciences de l'art
co-habilité École nationale des Télécoms
mention Design, Arts, Médias
année 2020-2021
sous la direction de Catherine Chomarat-Ruiz,
Françoise Parfait et Sophie Fétro
juin 2021

LA PLACE DU RÉCIT DANS L'EXPOSITION

RACONTER ET VIVRE L'HISTOIRE

CASSANDRA BONNAFOUS
Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
École des Arts de la Sorbonne
Master 2 en Arts et Sciences de l'art
co-habilité École nationale des Télécoms
mention Design, Arts, Médias
année 2020-2021
sous la direction de Catherine Chomarat-Ruiz,
Françoise Parfait et Sophie Fétro
juin 2021

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier tout d'abord toute l'équipe enseignante qui m'a suivie et conseillée durant cette année si particulière. Merci à Madame Catherine Chomarat-Ruiz pour ses recommandations quant au travail de mémoire, et merci à Mesdames Sophie Fétro et Françoise Parfait pour leurs indications concernant la conception du projet.

Je remercie bien entendu très chaleureusement les professionnelles qui m'ont accordé du temps afin de répondre à mes interrogations. Merci à Claire Déglise, Agathe Roux, Françoise Vallas-Nougaret et Marion Vivier.

J'en profite également pour remercier encore une fois tous les participants à mon projet. Je ne reviens toujours pas de votre degré d'implication qui va bien au-delà de mes espérances. Merci à vous de vous être confiés à moi, de m'avoir fait confiance, et d'avoir partagé avec moi (et je l'espère bientôt avec d'autres) vos témoignages et vos récits.

Un grand merci également à ma famille qui, en plus de m'avoir encore une fois supportée dans ce travail de longue haleine, a toujours été là pour m'aider. Merci à mes parents de m'avoir offert la chance d'en être ici aujourd'hui, merci à mes sœurs pour leurs remarques toujours pertinentes, merci à eux tous pour leur amour inconditionnel qui me porte chaque jour.

Cette année n'aurait pas été la même sans le soutien et l'aide précieuse de Sacha et Lucy, mes mirottes, mes deux merveilles, qui par leur humour et leur bienveillance constante ont été une réelle source d'inspiration.

Je tiens également à adresser ma reconnaissance envers mes amies de longue date qui sont toujours là, d'une façon ou d'une autre, pour leurs enseignements et leurs encouragements. Merci à Juliette, Clara, Orlane, Audrey, Louanne, Zuzka, Eva, Pauline, Lisa, Justine, Clarisse et Laura.

Pour leur présence presque quotidienne, merci à Lucas et Raymond qui ne liront probablement jamais ces mots.

J'aimerai également nommer l'équipe de Scenorama qui m'a fait découvrir de près le domaine de la scénographie et les dessous de la muséographie et qui m'a donné envie de partager cette passion avec d'autres.

Un immense merci à toutes les personnes qui, au fil des années, par leurs récits, leurs pensées, leurs histoires, m'ont donnée envie d'écrire à ce sujet, afin que d'autres puissent à leur tour les écouter.

MERCI !

RÉSUMÉ

Par l'étude d'expositions, de leur phase d'écriture à la phase de réception par le public en passant par leur matérialité scénographique, ce mémoire s'attache à observer et identifier la place ou plutôt les places du récit dans l'exposition. Élément central, fil conducteur, incarné, textuel, immersif, imagé, tactile, partagé, récolté, archivé, scénographié, le récit occupe une place caractéristique dans l'exposition, s'imposant comme un moyen de transmission efficace et multiforme. Utilisé comme un intermédiaire entre l'institution et le public, le récit cristallise des questionnements, des transformations, des vécus et use de biais tantôt fictifs et tantôt réels afin d'atteindre le visiteur. Rendant accessible et vivant le savoir, il peut être scientifique ou populaire, anonyme, et permet alors d'interroger les méthodes de concertation citoyenne, de collecte d'archives, de co-création de l'exposition. Composé d'éléments variés, matérialisé par la superposition de temporalités liées à la mise en intrigue et construit dans l'espace, le récit transmet informations, émotions, sensations afin de faire vivre une expérience au public. L'idée est d'utiliser la notion de récit comme un moyen de redéfinir la transmission dans un contexte muséal. Cette réflexion s'appuie sur des méthodologies hybrides qui conçoivent l'apport anonyme et valorisent la prise de parole de personnes non-initiées. Ainsi, l'analyse de ces exemples précis permet de saisir, au-delà d'une étude de cas, les enjeux du récit dans l'espace du musée, de la transmission contemporaine scénographiée, et la volonté de rendre accessible les institutions et le savoir. Scénographier des récits, c'est transmettre des connaissances et des émotions.

INCARNATION - IMMERSION - PARTICIPATION - TÉMOIGNAGES - TRANSMISSION

ABSTRACT

By studying exhibitions, how it's written, how the public receive it and how it takes place in the museum, we want to observe and identify the story's place(s) in exhibition. It can be the main element, a common thread, embodied, textual, immersive, pictorial, tactile, shared, collected, archived, scenograped. The story has a very specific place in exhibition, and it appears as an efficient and multiform way of transmission. Used as an intermediate between institutions and visitors, the story contains questions, transformations, experiences and use sometimes reals and sometimes fictional elements. By doing so, it makes knowledge accessible and alive. Knowledge can be scientific or popular, even anonymous, and it allows us to question methods of citizen consultation, collection of archives, co-creation of the exhibition. Composed by various elements, materialised by different times, buit in the place, the story transmits informations, emotions, sensations, and allows the public to live a real experience. The idea is to use the concept of the story to redefine the transmission in a museum context. This research uses hybrid methods which looks for anonymous knowledge and appreciate non-expert persons words. In this case, by analyzing specifics examples, we can see what is at stake when it's about story in museum, what transmission means in the scenography, and how to make knowledge accessible. Writting stories in museum scenography means to pass on knowledge and emotions.

EMBODIMENT - IMMERSION - INVOLVEMENT - TESTIMONIALS - TRANSMISSION

SOMMAIRE

INTRODUCTION 12

I_MISE EN ESPACE DU TEMPS : LA NARRATION

1_ÉTAT DE L'ART 20

2_MÉTHODE ET CORPUS 24

3_INCARNATION DE L'HISTOIRE 28

II_MISE EN ESPACE DU CORPS : L'IMMERSION

1_AU-DELÀ DE LA FICTION 48

2_IMPLICATION DU VISITEUR 52

3_LA RÉALITÉ COMME APPORT NARRATIF 70

III_MISE EN ESPACE DU TÉMOIGNAGE : LA PARTICIPATION

1_TRANSMISSION CONTEMPORAINE 78

2_AU-DELÀ DU MUSÉE D'HISTOIRE 96

3_UN INÉDIT HABITUEL : EXPOSITION DE RÉALITÉS 106

CONCLUSION 118

ANNEXES 124

BIBLIOGRAPHIE 192

LE RÉCIT DONNE FORME À CE QUI EST INFORME.

Paul Ricoeur

INTRODUCTION

Au fil de mon parcours, ce sont les idées de récolte de témoignages anonymes, de prise de parole et d'expériences partagées qui m'ont portée. Je m'interroge au quotidien sur le rôle du designer, ma place dans cette discipline si complexe, ma vision du monde et mon implication dans l'espace qui m'entoure. Ainsi, j'aime voir le designer comme un collecteur de données, un médiateur, un créateur de contextes propices à l'échange et au partage. C'est donc cette philosophie et cette posture que j'ai adoptée pendant les dernières années, allant à la rencontre de l'autre, interrogeant experts, amateurs, anonymes et passants. Toutes ces personnes, peu importe les thématiques abordées et questionnées, m'ont fait découvrir, m'ont appris, m'ont émue. Lorsque j'échange, j'évolue. Et c'est cela que je veux partager à mon tour à des lecteurs, à un public.
À l'image d'une coureuse de relais, je m'imagine passer un témoin et un témoignage. Je fais le lien entre ceux qui ont des choses à dire, et ceux qui veulent les écouter. La mission que je me donne est de penser à la façon la plus adaptée et pertinente de retransmettre les récits récoltés, les idées défendues, les pensées évoquées. Plusieurs projets menés précédemment m'ont conduit jusqu'ici. Si les contextes de création, les publics, les enjeux de chaque projet étaient différents, plusieurs idées communes m'ont permis de rencontrer mon sujet. En effet, lors d'un stage au sein de l'atelier de scénographie d'exposition Scenorama, j'ai eu la chance de travailler sur le premier parcours de l'exposition permanente du Musée Gadagne (musée d'histoire de Lyon) qui s'intitule *Portraits de Lyon* [1]. À l'image des projets que je mène depuis plusieurs années, cette exposition met en scène des informations via des récits personnifiés. En plus des enjeux culturels et pédagogiques induits par le concept même d'exposition, sont également soulevés des questionnements relatifs aux récits, à la réalité historique romancée, à l'incarnation, à la juxtaposition de différentes temporalités. Un projet complet que j'ai pu observer de près et qui a soulevé en moi des interrogations concernant la relation entre espace, temps et récit dans un contexte de passation et partage d'informations. Un autre projet clé dans ma découverte du sujet a été mon projet de diplôme de DSAA. Portant sur le merveilleux dans l'espace urbain (ce qui, d'apparence, n'est lié ni au récit, ni à l'histoire, ni à la scénographie), il a été pour moi source de rencontres et à l'origine d'une prise de position affirmée quant à ma pratique. C'est au cours de ce projet que j'ai pu commencer à appréhender le principe d'imbrication entre récits personnels et histoire universelle. J'ai également pu tester plusieurs méthodes de récolte de témoignages, travailler sur des contextes de prise de parole, analyser des situations inattendues mais riches en informations. Concrètement, ces projets entre scénographie d'exposition et témoignages urbains m'ont permis de me rapprocher d'un thème encore large : la narration dans l'espace. Entre récits racontés, écoutés et histoire visible dans l'espace, les traces du temps prennent différentes formes. Mes premiers questionnements portent sur les idées de mémoire d'un lieu, son aura, les émotions que cela fait naître, ce que le passant ou le visiteur lit d'un espace, ce qu'il comprend, apprend et ressent. Finalement, je m'intéresse autant aux connaissances factuelles qu'aux émotions, intuitions, sensations. Un lieu chargé d'histoire devient une scène sur laquelle dansent et se rencontrent passé et présent. Le corps humain se mêle à cette rencontre, ajoute une nouvelle dimension à l'espace qui forme à présent un tout vibrant, vivant. Il n'y a pas d'espace sans corps[2], corps immergé, corps incarné[3]. Les notions clés qui me sont chères sont donc : l'histoire et les

Portraits de Lyon, Musée Gadagne, Lyon, inaugurée en 2019, https://www.gadagne-lyon.fr/mhl/portraits-de-lyon
← 1

Maurice Merleau Ponty, *Phénoménologie de la perception*, 1945, 1ère partie, III, Gallimard, Tel, 1979, p. 119.
2 →

Bernadette Wegenstein, «Body» *Critical terms for media studies*, Londres, W.J.T. Mitchell et Mark B.N. Hansen, 2010.
3 →

éléments que cela suppose (témoignages, archives, connaissances), la juxtaposition de temporalités, ainsi que la théâtralité (spectacularité, immersion, incarnation). La thématique de l'histoire m'intéresse d'autant plus que nous vivons actuellement une crise historique, un tournant et une situation hors du commun dont les générations futures parleront certainement. Vivre au présent un futur passé insolite éveille en moi bon nombre de questions, là encore relatives au récit. Comment seront racontés ces moments que nous vivons ? Et ceux que nous avons vécus avant la crise ? Comment les objets de notre quotidien deviendront-ils des archives représentatives d'une époque ? Finalement, qu'est-ce qui sera transmis et compris de cette période ? De plus, cette notion de transmission est également une problématique très actuelle puisqu'aujourd'hui, nous pouvons facilement (re)transmettre (presque) tout ce que l'on souhaite, très rapidement et au monde entier grâce à Internet et aux réseaux sociaux. L'idée même de la transmission est donc en plein redéfinition à l'ère du numérique. Pour aller plus loin dans cette contextualisation des notions traitées dans ce mémoire, rappelons qu'un des aspects interrogés est de « vivre » l'histoire. Cela suppose un déplacement du corps du visiteur d'exposition du contemporain vers un ailleurs. Ce déplacement constitue le fondement des expositions immersives. Nous observons qu'aujourd'hui, de plus en plus d'expositions se disent « immersives » et se vantent de faire vivre de véritables expériences au public[4]. Nous nous trouvons dans un toujours plus constant pour capter l'attention du visiteur, qui de son côté en demande plus aussi pour se sentir impliqué. Attiré par la modernité, le numérique, le spectacle, il veut vivre des expériences complètes, des moments hors du temps qui forment une rupture avec son environnement quotidien. Ces expositions théâtrales, par différents moyens, oscillent entre justesse et abus. D'un autre côté, nous observons

Maxime Birken, «Pourquoi vous allez voir les expositions immersives se multiplier», [en ligne], *HuffPost*, mis à jour le 08/09/2018. ←4

aujourd'hui une prise de parole libérée concernant de nombreux sujets, là encore grâce aux réseaux sociaux[5]. On se rend compte de l'importance des témoignages, de l'impact que chaque personne peut avoir, de l'enjeu du récit dans la prise de conscience collective. Nous retrouvons cette idée fondatrice que tout le monde a quelque chose à raconter.

5 → «La libération de la parole sur les réseaux sociaux : vers une guerre sans fin?», *Letendenceur*, 2019.

PROBLÉMATISATION

Nous partons du principe que le but du musée est de faire connaître et faire ressentir. Ainsi, la notion de pédagogie surgit et nous porte vers la notion de transmission. Qu'est-ce que transmettre si ce n'est apprendre à et émouvoir l'autre ? Nous transmettons au quotidien des savoirs et des histoires, des connaissances et des émotions. Pour cela, différents moyens peuvent être mis en place, et c'est notamment l'évolution de ces moyens et de ces méthodes que nous observerons, toujours dans un contexte d'exposition. Partant du thème général de la narration dans l'espace, et liant toutes les notions abordées jusqu'ici, nous arrivons donc à la problématique suivante : l'espace scénographié de l'exposition peut-il remplir le rôle de lieu de transmission ?

SÉMANTIQUE

Instinctivement, nous définirions la transmission comme un phénomène de passation d'informations, d'une personne experte vers une personne moins initiée, ou d'une génération plus ancienne vers les générations futures. La question du récit imbriquée dans celle de la transmission nous mène vers l'oralité : Homère,

les druides, les romains, qui transmettaient leurs savoirs et leurs histoires par le biais de poèmes, de chants, d'épopées[6]. La transmission suppose un schéma linéaire, partant d'une personne (ou petit groupe de personnes) vers un public plus large. Il s'agit de faire vivre une mémoire, communiquer autour de faits établis, de savoir-faire, de réalités communes. C'est ce schéma linéaire que nous questionnerons : c'est dans sa possible redéfinition que se trouve la complexité de la problématique posée. Nous nous concentrons sur l'espace scénographié de l'exposition. Mais il nous faut dès à présent apporter une précision : la scénographie va plus loin qu'un simple agencement de contenu dans un espace. Certes, cela constitue un aspect de cette discipline, mais ne nous arrêtons pas là. Scénographier, c'est aussi prendre en compte le lieu dans lequel on s'inscrit : son histoire, son aura, son statut. L'espace vibre et vit et ce qu'il contient vit avec lui. Le scénographe donne sens à cet ensemble afin de constituer un parcours cohérent. Dès lors, la scénographie n'est pas une science exacte, c'est une démarche mouvante, une recherche de cohésion. De plus, il doit également prendre en compte le visiteur, vivant lui aussi : son corps, son esprit, son histoire. Finalement, le lieu, le contenu et le visiteur se rencontrent et évoluent ensemble. Leur temporalité propre se juxtaposent et un dialogue naît. « Il ne s'agit plus de donner à voir, ni même de donner à comprendre, mais de produire les conditions de réalisation d'une rencontre multidimensionnelle[7]. » C'est par ce dialogue que se fait la transmission. Arnaud Sompairac, en reprenant le travail de Jérôme Glicenstein, dresse d'ailleurs un parallèle entre scénographie et rhétorique[8], montrant ainsi que la scénographie n'est autre qu'un récit incarné dans l'espace. Le lieu et l'espace racontent. Ces termes de » raconter », de » dire » ou de » lire » concernant des espaces ou des objets sont également intéressants à analyser car l'espace ne parle pas vraiment, en tout cas pas avec des mots.

← 6
«Comment transmettre le savoir? Et à qui le transmettre?» sur cafe-philo.com, 2013.

Arnaud Sompairac, *Espaces scénographiques : l'exposition comme expérience critique et sensible*, Genève, MétisPresses, 2020, p. 8.
← 7

← 8
Ibid, p. 12.

Il nous faudra donc comprendre comment et pourquoi nous pouvons dire que l'espace raconte. Le scénographe pense aux savoirs mais aussi aux émotions. Ce n'est qu'en prenant en compte ces deux éléments que la transmission peut être considérée comme complète.

HYPOTHÈSES

Nous verrons donc ce que les musées mettent en œuvre pour transmettre connaissances et émotions au visiteur : comment la narration et l'incarnation sont des outils scénographiques qui transmettent. Puis, nous tâcherons de prolonger cette idée en analysant des expositions qui vont chercher le visiteur, qui le mènent vers une implication plus poussée : comment l'immersion enveloppe et transporte le visiteur pour lui faire vivre une expérience. Enfin, nous montrerons que cette notion d'implication peut être pensée au-delà du parcours de visite pour être intégrée dès la phase de conception de l'exposition : comment la participation et l'idée de collecte permettent d'inclure le visiteur pour faire basculer le schéma de la transmission. C'est ce basculement qui constitue le fil conducteur de notre pensée. L'objectif est de montrer que tout le monde a quelque chose à dire, à raconter, à partager. Chaque récit vaut la peine d'être écouté. Créer un espace dans lequel chacun peut s'exprimer reste parfois la meilleure solution pour être au plus proche de la vérité. Croiser les regards, les expériences, apporter tantôt des informations factuelles, tantôt des ressentis personnels, constitue une méthode qui a autant de valeur que celle qui consiste en l'exposition de données scientifiques détenues par des experts. Chacun peut apprendre aux autres et des autres. La transmission n'est pas linéaire, mais multidirectionnelle.

PROJET

Concernant la notion de collecte, les questions sous-jacentes concernent les protocoles et les acteurs : à qui on s'adresse ? comment ? qui donne ? qu'est-ce qu'on donne ? comment exposer le résultat de ces collectes ? Ce sont ces acteurs et ces protocoles qui vont évoluer au fil du mémoire. Afin d'expérimenter moi-même ce principe de collecte de témoignages, j'envisage mon projet comme une exposition de récits que l'on m'aura raconté, envoyé, transmis. Les notions clés qui guident ma réflexion sont toujours la participation, la transmission, l'archivage. Je me place là encore dans le contexte de la crise sanitaire. Cette période que nous traversons est propice aux questionnements concernant une transition, un effacement, un renouvellement. En effet, nos habitudes et nos usages ont presque tous été modifiés ou ont disparu (boire une bière en terrasse d'un restaurant, profiter d'un concert en dansant avec des inconnus, visiter un musée). Plusieurs interrogations apparaissent alors : comment exposer dans ce contexte ? et que faut-il exposer pour représenter cette période[9] ? Si de nombreux musées ont fait le choix de miser temporairement sur des expositions virtuelles[10], le terme d'exposer prend alors une autre tournure. Exposer ne signifie plus afficher dans un espace physique mais mettre à la disposition. Cette pratique numérique, rendue possible encore une fois grâce à Internet, soulève un enjeu d'accessibilité. Gratuite, visible depuis partout, sans horaire d'ouverture, ces expositions ont des avantages qui pourraient être à l'origine d'une démocratisation de l'accès à un contenu culturel. Qu'il s'agisse d'une réponse éphémère à une situation d'urgence ou d'une refonte profonde du principe d'exposition, nous tâcherons d'explorer cette démarche dans notre projet afin d'en questionner la forme. Concernant le fond, l'idée est donc d'interroger, de solliciter, d'inviter à participer plusieurs acteurs afin de constituer une collection d'archives, de témoignages, de récits. Encore une fois, le but est de donner la parole afin de montrer une réalité. Comment cette situation est-elle vraiment vécue ? Que souhaitons-nous transmettre aux générations futures ? Cette démarche créative suppose la mise en place de protocoles et la constitution d'espaces (réels ou virtuels) propices à l'échange. Ma mission en tant que designer est donc de penser ces protocoles, créer ces espaces, récolter des témoignages (sous diverses formes), puis les organiser afin de les exposer. Finalement, l'enjeu de ce projet intitulé *Un inédit habituel, exposition de réalités* est de donner du sens à une récolte complexe afin de trouver la meilleure façon d'exposer un résultat,
POUR QUE POLYPHONIE NE DEVIENNE PAS CACOPHONIE.

Emmanuelle Jardonnet, «Le MuCEM fermé fait appel à la mémoire collective dans l'attente de jours meilleurs», *Le Monde*, 27/02/2021.
← 9

← 10
Guillaume Florelle et Boittiaux Inès, «Les plus belles expos virtuelles pour se cultiver depuis chez soi», beauxarts.com, 05/11/2020.

I_MISE EN ESPACE DU TEMPS : LA NARRATION

1_ÉTAT DE L'ART

Au regard de la question posée qui traite de la transmission dans l'espace d'exposition et de notre prisme d'entrée que constitue la place du récit, notre état de l'art repose sur l'étude de concepts variés. Il s'agit tout d'abord de saisir ce que représente réellement le récit, comment il peut être pensé et composé, tout en comprenant ce qu'englobe la pratique de la scénographie. Ainsi, l'idée est de mettre en relation des auteurs comme Paul Ricoeur qui traite de la question du récit et Arnaud Sompairac qui trace les lignes de la discipline que représente la scénographie muséale dans son livre *Scénographie d'exposition : six perspectives critiques*. Comprendre ce qu'impliquent la scénographie et la démarche de conception que cela suppose nous permettra de mieux appréhender les différentes phases d'écriture du projet d'exposition. Ainsi, nous pourrons mieux déterminer ce qui relève de la scénographie et ce qui relève de la demande et de la mission du musée. En effet, puisque la scénographie traduit une intention, il nous faut saisir les enjeux de cette discipline mais également les objectifs énoncés par les institutions. De plus, notre volonté de traiter de l'Histoire et des thèmes que cela suppose nous amène à penser le concept du temps, dans le récit et dans l'espace. L'ouvrage *Temps et Récit* de Paul Ricoeur semble alors être l'accord parfait pour réunir ces notions et ainsi nous permettre de mieux saisir les enjeux soulevés par la question du récit. La mise en relation de la temporalité et de la construction d'un récit narratif ou historique constitue une porte d'entrée, un axe d'analyse de l'exposition d'Histoire. C'est dans cette rencontre que se joue la compréhension du récit par le visiteur. Nous étudierons donc d'un côté la démarche muséologique dans l'espace et de l'autre la démarche muséologique dans l'écriture. À cela, nous ajouterons l'étude du livre *Le goût de l'archive* d'Arlette Farge, nous permettant d'appréhender la nature, la fonction et la possible émotion qui se dégagent de ce type de contenu si particulier. En effet, pour exposer et raconter l'Histoire, il semble évident de faire intervenir des archives, qu'elles soient sous forme d'écrits ou d'objets. La force détenue dans ces documents est explicite et analysée dans cet ouvrage qui nous permet alors de faire un pont entre vérité historique détenue par le musée et ressenti du visiteur. Nous questionnerons d'ailleurs l'origine de ces archives dans un sens de possession : à qui appartenaient-elles avant d'arriver au musée ? Comment se font les dons ? Quelle est la démarche du musée à ce sujet ? Les propos du professeur émérite Rémy Cazals dans l'article « Entrer dans la Grande Guerre un siècle après… » nous permettent d'éclairer certains points à ce sujet. Cela introduira également nos idées concernant le fait de donner la parole et de solliciter les particuliers et les anonymes. Afin de procéder à un changement de statut du visiteur dans un but de briser la passivité au profit d'une implication émotionnelle plus profonde, nous étayerons notre réflexion avec le discours tenu par Peter Zumthor dans *Présences de l'histoire*. Cet architecte pense la relation entre l'ancien et le contemporain dans le lieu au travers du prisme de l'aura et de l'intelligence émotionnelle. De ce fait, il revendique cette nécessité de faire appel aux émotions et au ressentis des visiteurs dans la conception d'un espace en composant avec l'histoire du lieu. Il propose dans son travail et dans son analyse une rencontre entre les temps dont résulte des sensations propres et davantage d'implication de la part du visiteur. Ses arguments viendront supporter l'idée que nous défendons : le récit et les émotions sont une porte d'entrée, un axe de lecture d'un savoir dispensé dans l'exposition. En ce sens, la *Lettre de l'ICOM n°41* « Entre collections et publics : le récit dans l'exposition » viendra compléter notre propos afin de corroborer cette idée d'engagement de la part du visiteur. Engagement qui peut être traduit notamment par une impression de réalité dans la fiction, phénomène qui traduit d'une implication, là encore, corporelle et émotionnelle. C'est ainsi que nous arrivons à l'introduction dans notre pensée de la notion d'immersion.

Par l'analyse de ce phénomène, nous étudierons une nouvelle place du récit dans l'exposition qui entraîne une nouvelle matérialité de la transmission et une nouvelle forme d'implication. À ce sujet et pour compléter notre analyse personnelle, nous tâcherons d'extraire de l'article « La period room mise en scène : rencontre entre fiction et histoire au musée » de Marie-Ève Marchand des éléments de lecture des espaces particuliers que sont les period room. Ces lieux reconstruits permettent une nouvelle lecture de l'espace scénographié et apportent ainsi de nouveaux éléments de réponses concernant nos questionnements au sujet de la transmission. Ce sujet qui nous porte et qui cristallise nos volontés et notre prise de position sera également éclairé par un article de Claire Déglise, Jennifer Aucagne et Xavier de la Selle intitulé « Une exposition drôlement juste aux musées Gadagne » auquel s'ajouteront ponctuellement d'autres articles traitant de la muséologie participative et de la valorisation de la connaissance populaire. Notons dès à présent deux choses : certains ouvrages cités ici seront utilisés à plusieurs reprises afin de faire des liens entre nos hypothèses et nos raisonnements, et d'autres ouvrages pourront intervenir moins régulièrement afin d'illustrer un point spécifique de notre argumentation. Globalement, les ouvrages que nous utilisons comme références traitent naturellement tous de la notion de récit, que ce soit d'un point de vu littéraire, spatial ou muséal. La question du positionnement du musée et du statut du visiteur viendra s'ajouter au thème du récit afin d'en permettre une analyse précise selon un point d'entrée déterminé.

2_ MÉTHODE ET CORPUS

Afin de répondre à la problématique soulevée dans ce travail, nous allons analyser et discuter différentes expositions, permanentes et temporaires, toutes contemporaines et présentées en France. La majorité de ces expositions relèvent du domaine de l'Histoire, terrain induit par les thématiques du récit, de la mémoire et des archives que nous avons introduites précédemment. Il s'agira d'étudier l'écriture de ces expositions, les méthodes de conception mises en place par les institutions, les scénographies installées, la déambulation et le parcours des visiteurs, etc. Nous traiterons notamment, à travers ces analyses, de la notion d'incarnation. Pour cela, un exemple phare nous guidera : l'exposition permanente du musée Gadagne à Lyon, et notamment le premier parcours de cette exposition : *Portraits de Lyon*, inauguré en 2019. Les expositions immersives sont également au cœur de notre réflexion. Usant de dispositifs numériques ou non, traitant d'Histoire là encore, elles nous permettront d'observer l'implication du corps du visiteur dans l'espace d'exposition. Ici, c'est l'exposition temporaire *Génération 40 : les jeunes et la guerre* (2019) ainsi que l'exposition permanente du Centre Historique de la Résistance et de la Déportation de Lyon qui nous serviront d'appui principal, auquel s'ajouteront d'autres exemples tels que le Grand Palais, notamment l'exposition *Pompéi* (2020), à Paris. Enfin, notre attention se portera sur des expositions dites participatives : campagne de collecte, comité citoyen, quelles sont les méthodes mises en place par les institutions pour faire participer activement le public lors de l'écriture d'une exposition ? Comment prendre en compte l'avis des visiteurs, comment traiter, trier, exposer ces démarches, quels résultats dans l'espace d'exposition ? À ce sujet, nous nous attacherons à identifier et discuter les missions des écomusées, les enjeux révélés par la *Grande Collecte* menée par les Archives Nationales (2013-2016), ainsi que les expositions *Vivre au temps du confinement* initiée par le MuCEM (2020), *Corps et Sport* (2018) et *Terra Data* (2017) de la Cité des Sciences et de l'Industrie. D'autres expositions ponctueront notre texte afin de mettre en lumière un élément spécifique ou intéressant à suggérer, mais les travaux principaux qui sont à l'origine de notre pensée sont ceux cités ici. Ce qui nous intéresse dans ces expositions, c'est autant la démarche de conception suivie par les équipes des musées que la mise en scène spatiale et le résultat obtenu auprès du public. Nous pourrions résumer cela à un avant/pendant/après l'exposition. Nous pensons l'exposition dans sa globalité, dans son entièreté. Il est intéressant de souligner que, par leur temporalité différente (éphémères ou permanentes), ces expositions nous permettront de révéler de multiples modalités du temps dans l'espace scénographié. L'apparition du temps dans l'espace se traduira également dans le choix des lieux analysés : certains lieux historiques, classés, seront un moyen d'enrichir notre propos en ajoutant à notre pensée la thématique de l'aura. C'est d'abord par l'observation de ces exemples que nous tâcherons de répondre à la problématique posée concernant le phénomène de transmission. À ces analyses relevant du domaine de l'expologie s'ajouteront des réflexions issues d'entretiens menés avec les équipes des musées suivant : musée Gadagne, CHRD, Cité des Sciences. Ce sont les trois lieux phares de notre réflexion. Nous mettrons en relation nos propres conclusions avec leur vision de leur travail, les motivations qu'ils avaient/ont, leur propre définition du récit et de la transmission etc. De plus, un échange avec Agathe Roux, doctorante qui pense le principe de récit spatialisé, viendra alimenter régulièrement le texte afin de mettre en perspective différentes notions traitées ici : narration, mémoire, personnification, implication. L'idée n'est pas d'entrer en confrontation avec les personnes interrogées, ou de prendre leur parole comme une vérité absolue, mais de discuter, de compléter notre analyse par ces entretiens afin de mieux saisir les enjeux relatifs aux expositions mentionnées précédemment. L'idée est de mêler un maximum d'informations afin d'arriver à un portrait complet des exemples traités, toujours dans le but d'interroger la place du récit et le principe de transmission.

Nous questionnons finalement les différents statuts des concepteurs d'un projet d'exposition : conservateur, commissaire, scénographe, médiateur. Le statut du visiteur est également central : c'est cet élément qui guide notre réflexion et qui fait évoluer notre pensée. Fil conducteur, c'est ce statut qui va être modifié au cours du texte afin de faire basculer la notion de transmission vers une redéfinition contemporaine. Nous avons donc un corpus d'expositions et d'entretiens qui va nous permettre de questionner les thématiques du récit et de la transmission au travers de différents axes (incarnation, immersion, participation), avec comme fil rouge le statut du musée et les motivations des équipes face au statut du public et sa réception d'une exposition. En effet, l'activité poétique qui consiste en l'écriture de récits (même lorsqu'il s'agit d'événements réels concernant les musées d'Histoire[11]) est une activité qui « ne s'achève que dans le spectateur[12] ». Il est donc nécessaire, pour traiter du récit, de s'intéresser à la phase d'écriture et de composition comme à la phase de réception. Finalement, la question est simple : dans les exemples traités, qu'en est-il de la transmission ? Qui transmet quoi, à qui, et comment ? Qui, quoi, comment. Les nombreux thèmes abordés ne sont que des moyens de répondre à cette question principale, des biais d'analyse. Nous tâcherons donc de comprendre et de mettre en relation l'écriture des projets d'expositions par les musées et tout ce que cela suppose (méthodes, équipes, objectifs), la scénographie réalisée (comment ces objectifs ont été traduits dans l'espace) et la réception de l'exposition par le public (statut du visiteur, implication, expérience vécue). Nous nous intéressons donc au projet d'exposition dans sa globalité, de la phase d'écriture et de conception à la phase de réalisation et de visite. Les expositions analysées ici sont des moyens de relever différents concepts qui s'appliquent à toutes les expositions. C'est l'analyse de ce corpus qui permet de définir des phénomènes, et de mettre en perspective le projet d'exposition en général. Ce sont par ces vastes notions que nous percevons les enjeux de la transmission, que nous pouvons la schématiser et éventuellement la redéfinir. La transmission est le but, le récit est un moyen possible, et toutes les autres notions mentionnées sont des axes de lectures et des éléments pour approcher et traiter ce thème du récit. Nous nous ne manquerons pas de resserrer notre propos par moment afin de ne pas s'éloigner de la problématique de départ : l'espace scénographié comme lieu de transmission.

Paul Ricoeur, *Temps et récit. Tome I, L'intrigue et le récit historique*, Paris, Ed. du Seuil, 1983, p. 97.
← 11

← 12
Ibid, p. 98.

3_INCARNATION DE L'HISTOIRE

« Le musée ne doit pas être une exposition improvisée de reliques ou d'objets précieux, car cela reviendrait à en faire chaos […] et on manquerait ainsi la fonction éducative essentielle au musée[13] ». Nous prenons comme point de départ la mission du musée : apprendre. Notons dès à présent que, lorsque nous allons voir une exposition, qu'elle soit temporaire ou permanente, nous sommes guidés à la fois par cette idée de pédagogie et d'apprentissage, mais également par la notion d'émotion. Nous allons au musée pour apprendre et ressentir. Afin de remplir cette mission, les musées utilisent différents moyens, de l'écriture à la communication de l'exposition, en passant par son contenu et sa scénographie. Afin d'interroger les méthodes utilisées dans ce processus complet qu'est l'exposition, et ainsi matérialiser une première idée de ce que nous entendons par transmission, nous nous concentrons donc sur les expositions d'Histoire et la définition du récit. Pour commencer, demandons-nous simplement : qu'est-ce qui fait récit dans l'exposition ? Quels éléments racontent, comment racontent-ils, comment sont-ils agencés entre eux ? Quelle est la fonction du récit, pourquoi passer par ce biais là pour atteindre l'objectif d'apprentissage et d'émotions ? À ce sujet et pour l'énoncer très clairement, Arnaud Sompairac écrit « la scénographie d'exposition agence un récit dans un espace[14] ». Ce sont donc les différents éléments présents dans l'espace qui vont constituer une première couche du récit : les artefacts, les textes, les sons, le mobilier, les photos, les vidéos, etc. Chaque élément porte une partie du récit. Agathe Roux, artiste plasticienne spécialiste du récit spatialisé nous explique à ce propos que « l'exposition, comme l'installation, c'est fragmentaire, c'est fait de différents éléments. Donc je me sers de ces éléments pour raconter une histoire[15]. » Puisque chaque élément comporte un bout de narration, leur agencement et leur positionnement dans l'espace, ainsi que leur cohabitation influe sur la compréhension du récit. Par exemple, si un livre est positionné à plat sur un bureau, à côté d'un carnet et d'un stylo, nous en déduisons qu'il est question d'une lecture éducative, quelqu'un prend des notes, travaille. Alors que si ce même livre est installé dans une vitrine, à côté d'une gourde et que l'on entend une bande sonore qui diffuse un son ambiant que l'on pourrait entendre dans un parc, là on comprend autre chose : le livre est loisir, il est lu en extérieur, quelqu'un se détend. « Tout doit être pesé, même le fait de faire suivre un objet par un autre, c'est un ensemble de choses qui doit être réfléchi[16] ». Les objets nous racontent donc une situation, ils constituent un premier récit. Mais le récit peut également être un texte, écrit ou audio. C'est d'ailleurs ce qui parait le plus évident, le récit est d'abord un texte. À ce moment-là, les objets viennent compléter le récit textuel en apportant des informations qui ne sont peut-être pas écrites (ou dites).

« C'est tous les éléments ensemble qui font le récit. Les autres éléments, mise à part le texte, participent au récit et vont donner d'autres informations […] ça peut apporter des éléments qu'on ne comprend pas avec le texte[17].»

Nous pouvons donc dire que dans l'espace scénographié de l'exposition, tout fait récit et que différentes strates de récit existent. Le récit est une accumulation d'éléments et d'informations qui se superposent. C'est cela qui caractérise la mise en intrigue telle qu'elle est définie par Aristote : un « agencement des faits en système[18] ».

← 13 Philippe Duboÿ, *Carlo Scarpa, l'Art d'exposer,* Paris, La Maison Rouge, 2014, p. 32.

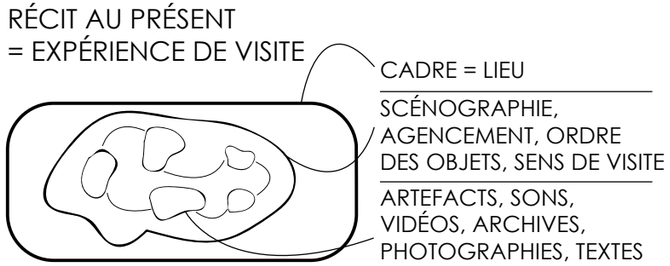
Arnaud Sompairac, *Scénographie d'exposition: six perspectives critiques,* Genève, MétisPresses, 2016, p. 18. ← 14

15 → Agathe Roux lors de l'entretien mené par Cassandra Bonnafous le 26 avril 2021, entretien complet en annexe, p. 157.

Marion Vivier lors de l'entretien mené par Cassandra Bonnafous le 07 mai 2021, entretien complet en annexe, p. 135. 16 →

Agathe Roux lors de l'entretien mené par Cassandra Bonnafous le 26 avril 2021, entretien complet en annexe, p. 157. 17 →

Paul Ricoeur, *Temps et récit. Tome I, L'intrigue et le récit historique, op. cit.,* p. 69. 18 →



Qu'en est-il de la transmission ? Le but du récit va être de délivrer des informations : quelque chose est dit, écrit, et le visiteur le comprend. Ces informations sont présentes d'une façon ou d'une autre dans l'espace, elles se matérialisent par tous les éléments cités jusqu'ici. Traversant l'espace pour atteindre le visiteur, elles sont transmises. Le musée et ses équipes délivrent un savoir par le récit pour atteindre le visiteur et lui transmettre ce savoir. **Le récit est donc biais d'apprentissage**, pour faire écho à la première mission du musée évoquée précédemment. Au-delà d'un long texte ou d'un livre d'Histoire, l'exposition use de médias variés et multiplie ainsi ses chances d'atteindre le visiteur. Pas sa sensibilité propre, le visiteur va se concentrer plutôt sur le texte, plutôt sur la vidéo, plutôt sur les objets.

« C'est comme si le récit était explosé dans l'espace d'exposition et que chaque élément était une partie de la narration. Forcément, si tu n'observes qu'un élément, tu n'auras qu'une partie. Mais tu peux quand même construire une histoire à partir de ça. Et même si tu as tous les éléments, tu ne construiras jamais ce que moi j'ai essayé de construire parce qu'on est chacun différent[19].»

Agathe Roux lors de l'entretien mené par Cassandra Bonnafous le 26 avril 2021, entretien complet en annexe, p. 157. ← 19

Dans cette idée, par sa lecture personnelle de l'espace, le visiteur va constituer un récit qui lui est propre. Il y aura donc finalement un récit par visiteur puisque

«lorsque les visiteurs viennent voir une exposition, ils n'arrivent pas avec des esprits vierges prêts à enregistrer toutes les formes d'informations que le concepteur souhaite leur transmettre, mais se présentent avec des structures cognitives préétablies à l'intérieur desquelles ils font entrer la nouvelle information[20].»

Jacqueline Eidelman, Hana Gottesdiener et Joëlle Le Marec, «Visiter les musées : Expérience, appropriation, participation», *Culture & Musées*, 2013, 73-113. 20 →

Le musée, en plus de créer des nouveaux récits, peut s'appuyer sur des récits existants en exposants notamment des archives : registres, lettres, carnets, etc. L'archive n'est « pas écrite pour étonner, plaire ou informer[21] », c'est un recueil de paroles qui nous permet « d'appréhender le réel[22] ». Ce sont des « morceaux de vérité[23] » mais qui ne délivrent non pas une vérité absolue mais leur propre vérité. Utiliser de tels éléments dans une exposition et dans la scénographie permet d'intégrer des récits réels, existants, tangibles au récit global du parcours d'exposition. L'archive devient support, on peut se référer à elle pour établir le reste du récit, c'est un médium criant de vérité qui vient attraper le visiteur et le mettre face à une réalité. La scénographie oscille alors entre fiction (la marge de manœuvre laissée à l'interprétation du visiteur) et réalité. C'est sur cette brèche que se trouve l'enjeu du récit dans l'exposition. Réalité et fiction se rencontrent et se nourrissent mutuellement, transmettant ainsi une vérité au visiteur. Il s'agit cependant pour le musée d'être transparent concernant la part de fiction du récit : il ne faut pas tromper le visiteur, la fiction ne doit pas être prise pour la réalité. À ce sujet, nous nous intéressons à l'exposition permanente du musée Gadagne, musée d'Histoire de Lyon. Cette exposition en pleine reconstruction a pour but de « donner des clés de compréhension[24] » aux visiteurs afin de présenter, questionner et connaître la ville. Pour cela, quatre parcours ont été pensés. Il s'agit d'entrer dans l'Histoire de la ville non plus de façon

Arlette Farge, *Le goût de l'archive*, Paris, Ed. du seuil, 1997, p. 14. 21 →

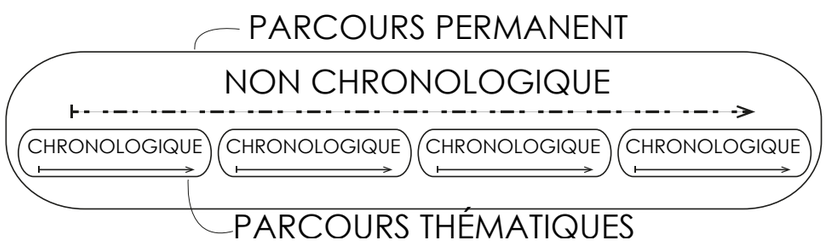
Ibid, p. 14. 22 →

Ibid, p. 15. 23 →

Claire Déglise lors de l'entretien mené par Cassandra Bonnafous le 04 mai 2021, entretien complet en annexe, p. 124. 24 →

linéaire et « simplement » par ordre chronologique comme c'était le cas jusqu'à maintenant, mais plutôt d'offrir aux publics une lecture thématique de Lyon. Le premier parcours, inauguré en 2019 et intitulé *Portraits de Lyon* dresse un portrait généraliste, « un portrait qui a valeur d'introduction à la compréhension de la ville globalement[25] ». Le deuxième parcours, qui sera ouvert au public le 19 mai 2021, est titré *Les pieds dans l'eau* et aborde le rapport des Lyonnais aux deux cours d'eau qui traversent la ville, le Rhône et la Saône. Le troisième parcours abordera la question du travail, et le quatrième et dernier parcours soulèvera les enjeux de pouvoir. C'est par ces quatre entrées que le musée souhaite offrir une vision complète de Lyon. Au sein de ces quatre parcours distincts mais constituant un tout, l'objectif du musée était de fabriquer des récits. D'après Claire Déglise, chacun des quatre parcours constitue un mini-récit et ensemble ils construisent un grand récit[26] : l'Histoire de Lyon. Chaque parcours peut être visité indépendamment. Malgré cette absence de chronologie entre chaque parcours, on retrouve, à l'intérieur du parcours spécifique, une lecture chronologique et un parcours qui s'inscrit dans le temps.

Claire Déglise lors de l'entretien mené par Cassandra Bonnafous le 04 mai 2021, entretien complet en annexe, p. 124.
← 25 ← 26



Pour faciliter cette lecture chronologique, ce sont des personnages fictifs qui servent de points de repère. L'équipe du musée a pensé et écrit ces personnages de façon très complète : ils ont un prénom, une date de naissance, de mort, des événements vécus, une profession, un style d'expression particulier. Même s'ils sont fictifs, certains personnages sont inspirés de Lyonnais ayant existé. C'est par exemple le cas de la canuse, Jeanne-Marie qui « est inspirée de Jeanne-Marie Célu qui a existé, qui était cheffe d'atelier. On a peu de sources, pas d'image d'elle mais elle a quand même une rue à son nom dans Lyon, offerte par son mari. Il y a des traces d'elle[27] ». On ne tombe pas non plus complètement dans la fiction, il y a une base historique, le musée s'ancre dans la réalité. Mais cette part de fiction leur permet de rassembler plusieurs sources concernant des métiers ou des personnes mal documentés. Ainsi, par la fiction, ils écrivent un personnage susceptible d'avoir vécu. L'accumulation de sources variées permet au musée d'écrire de façon complète un seul et unique personnage. Il y a six personnages principaux, que l'on retrouve dans *Portraits de Lyon*, le premier volet de l'exposition permanente, et des personnages secondaires qui viendront s'ajouter au fil des parcours. Chaque personnage représente une époque, un axe de lecture de la ville. Ils sont présents dans le premier parcours de plusieurs façons. Tout d'abord, on les découvre ensemble sur une première photographie. Ils introduisent le visiteur à l'exposition, ils l'accueillent. Ensuite, au sein du parcours chronologique, on retrouve un portrait photographique du personnage accompagné d'un accessoire anachronique. Cet accessoire sert à la fois à interpeller le visiteur, transformer l'image du musée d'Histoire en y ajoutant une touche de surprise voire d'humour, mais aussi à signifier la part de fiction : le visiteur comprend d'emblée qu'il y a un certain décalage avec la réalité historique. Ce décalage et cette note d'originalité comptait beaucoup dans la démarche des scénographes de l'agence Scenorama. Veillant à ne pas tomber dans la parodie ou dans la gratuité, ils ont pensé cet accessoire selon la personnalité ou le vécu des personnages. C'est ainsi que la compagnon

27 → Claire Déglise lors de l'entretien mené par Cassandra Bonnafous le 04 mai 2021, entretien complet en annexe, p. 124.

Jehan se retrouve tenant une fléchette, non pas car il apprécie particulièrement ce jeu, mais parce qu'il est précis et qu'il veille à s'appliquer pour atteindre les objectifs visés. La présence de l'accessoire, en plus d'interpeller, donne des informations supplémentaires, offre une nouvelle épaisseur au récit et complète le récit audio. En effet, la dernière manifestation des personnages dans l'espace se fait par le médium du récit audio : chaque personnage incarne et nous raconte son histoire, et à travers celle-ci l'Histoire de la ville et ses transformations. L'histoire personnelle (ici fictive) devient support de compréhension à l'Histoire à plus grande échelle. C'est un principe que l'on retrouvera à plusieurs reprises dans ce mémoire puisqu'il constitue un élément clé de notre définition de la transmission :

TRANSMETTRE, PAR LE RÉCIT PERSONNEL, UNE HISTOIRE PLUS GLOBALE.

L'universalité par l'individualité.

↑
Entrée du parcours *Portraits de Lyon*, photo Musée Gadagne.
→
Portrait de Jeanne-Marie, la canuse, photo studio Un jour dans le temps.

Les récits des personnages fictifs de *Portraits de Lyon* sont basés sur des faits historiques réels, et c'est par le récit incarné que le musée transmet un savoir aux visiteurs. En donnant la parole à des personnages, le musée n'est plus tout à fait le narrateur du récit, ce sont les personnages qui racontent, qui « agissent » et qui « font le drame[28] ». L'emploi de la première personne supprime une distance avec le visiteur qui peut exister lorsqu'un narrateur extérieur raconte les faits. Le fait que chaque personnage ait un style d'expression propre rajoute également une proximité. Au regard de la mission du musée et davantage encore du musée d'Histoire, on retrouve un devoir d'objectivité dans les récits racontés, « l'agencement des faits doit être […] vraisemblable[29] ». Il ne s'agit pas de faire dire n'importe quoi aux personnages sous couvert d'une exposition ludique. Par la part de fiction il y a, non pas de l'invention mais du conditionnel. C'est peut-être arrivé, il a peut-être existé. Ces éléments de flou utilisés comme support de narration par le musée montre que « l'artisan de mots ne produit pas des choses, mais seulement des quasi-choses, il invente du comme-si[30] ». Pour trouver un équilibre entre réalité historique et fiction, le musée fait vérifier chaque récit par un comité scientifique externe composé d'ethnologues, d'historiens, etc afin de veiller à ce qu'il n'y ait pas d'erreur ou de contradiction. Ainsi, mis à part l'anachronisme visible sur la photo, on ne retrouve pas d'anachronisme dans le récit, on est face à une possibilité de réalité et à une limite honnête entre cette réalité et la fiction. Le visiteur n'est pas trompé et apprend, par le récit, de manière incarnée et accessible, l'Histoire de la ville.

28 → Paul Ricoeur, *Temps et récit. Tome I, L'intrigue et le récit historique, op. cit.*, p. 75.

29 → *Ibid*, p. 84.

29 → *Ibid*, p. 93.

La lecture du récit dans l'espace est simplifiée par la scénographie : six îlots, représentant six époques, sont agencés. Chaque îlot comprend donc une photo du personnage et son témoignage audio, une vue de la ville à l'époque racontée, un livret avec des informations historiques plus détaillées et deux objets de collection : une clé et une chaussure. L'évolution technique et esthétique de ces deux objets complètent le récit audio en apportant une information sur les moyens de l'époque et le style arboré. Cependant, s'ils le complètent, ces objets ne font pas partie du récit du personnage. Ils font partie du récit de l'exposition pour toutes les raisons que nous avons évoquées précédemment, mais ils sont annexes au récit incarné. « C'était un moyen de signifier les hommes qui ont ouvert les portes et foulé le sol de Lyon[31]. »

Claire Déglise lors de l'entretien mené par Cassandra Bonnafous le 04 mai 2021, entretien complet en annexe, p. 124. ← 31

← Extrait du parcours *Portraits de Lyon*, musée Gadagne, Lyon, 2 îlots, photo de Caroline Hauer.

Concernant les objets présentés dans l'exposition, revenons sur nos pas jusqu'au premier espace, là où se trouve la première photo comportant les six personnages réunis qui accueillent les visiteurs. Face à cette immense photo se trouve un mur rythmé par plusieurs niches de tailles variées. Ces niches, rétro-éclairées, présentent les objets emblématiques ou clichés de Lyon : une marionnette Guignol, une toque Paul Bocuse, un saucisson lyonnais, un maillot de football de l'OL, etc. Ces objets nous parlent et participent au récit de l'exposition et de la ville par leur simple présence. En étant exposé et mis en avant dans sa niche, « l'objet commence à prendre possession de cet espace et à développer une présence particulière[32] », il s'intègre au récit de façon concrète. Mais cette présence matérielle est là encore complétée par un récit audio qui explique l'origine historique du cliché présenté. Ces récits ont été conçus par François Beaune, auteur de théâtre, de romans et de créations sonores lyonnais. Il décrit le réel ou l'invente, en faisant des pas de côtés, des clins d'œil. Là encore, fiction et réalité s'entremêlent afin de créer un récit accessible pour le visiteur.

32 → Peter Zumthor, Mari Lending, *Présences de l'histoire*, Verlag Scheidegger & Spiess AG, Zurich, 2018, p. 68.

→ Niches présentant les objets clichés de Lyon, entrée du parcours *Portraits de Lyon*, musée Gadagne, Lyon, photo Musée Gadagne.

Finalement, ce qu'ont fait les équipes du musée en écrivant le récit de l'exposition et les récits des objets et des personnages, c'est ce que Paul Ricoeur appelle la mise en intrigue, c'est-à-dire « l'opération qui tire d'une simple succession une configuration[33] ». C'est ici que le parcours construit dans l'ordre chronologique est intéressant. En effet, les récits des personnages se succèdent, mais surtout ils coexistent : ils ont besoin les uns des

Paul Ricoeur, *Temps et récit. Tome I, L'intrigue et le récit historique*, *op. cit.* p. 127. 33 →

autres pour faire sens. Les événements individuels narrés forment un tout. Chaque élément, chaque histoire contribue au développement de l'intrigue qui, dans le cadre de l'exposition, est l'évolution de la ville de Lyon. De plus, comme nous l'avons vu, c'est l'assemblage d'éléments variés dans le contenu scénographique qui crée le récit de l'exposition. Ceci correspond également à la mise en intrigue qui « compose ensemble des facteurs hétérogènes[34] ». C'est ce travail de composition et même de recomposition historique effectué par le musée qui donne corps au récit du personnage. Plus qu'un agencement d'une histoire dans un espace, le récit dans l'exposition prend place dans un contexte d'écriture parfois semblable à une écriture littéraire. Cette mise en intrigue du propos crée un fil conducteur et une lisibilité entre les récits. Les îlots présents dans le lieu sont donc des points clés, des arrêts qui exposent une partie du récit. Le temps et le mouvement du visiteur entre chaque îlot correspond à un intervalle mesurable au cours duquel le récit se prolonge dans l'imaginaire du visiteur. Chaque îlot donne une partie du récit, résonne avec la partie précédente et introduit la suivante. Les éléments se suivent et se répondent. Pour le dire simplement, la place du récit dans l'exposition permanente du musée Gadagne est centrale, que ce soit pendant l'écriture de l'exposition ou pendant sa visite. En plus des objets, archives ou cartels disposés dans l'espace d'exposition, les personnages fictifs, inspirés parfois de personnes réelles, racontent et incarnent l'Histoire, et de cette manière transmettent des informations au visiteur afin qu'il comprenne la ville. Au-delà d'une simple étude de cas, l'analyse de ce parcours d'exposition nous permet d'introduire des concepts qui se retrouvent dans d'autres musées d'Histoire. Peu importe le propos de l'exposition, le récit sera toujours un travail d'écriture de la part d'une équipe, un assemblage de différents éléments dans l'espace, qui seront reçus de façons variées

← 34
Paul Ricoeur, *Temps et récit. Tome I, L'intrigue et le récit historique, op. cit.,* p. 127.

par le public. Ecrire, agencer, recevoir. Le récit se matérialise dans l'espace d'exposition, donne des clés de compréhension au public tout en laissant une certaine liberté d'interprétation. Là se trouve le premier point à soulever et à retenir concernant la place du récit dans l'exposition : composer et faire coexister des éléments variés.
Le récit apparait alors comme un biais de transmission.

TEMPS RACONTÉ ET TEMPS VÉCU

Penser une exposition thématique et non chronologique (lorsque que l'on prend en compte les quatre parcours qui constituent l'exposition permanente du musée Gadagne) signifie construire un récit global et, nous l'avons vu, des mini récits. À ce titre, les parcours créés séquencent, découpent et assemblent le récit et ce de façon non-linéaire. Il ne s'agit pas de calquer le modèle du roman classique dans un espace, mais de travailler avec cet espace, « faisant coexister deux mondes dans un même espace-temps : celui de la narration précitée et celui de la vie concrète des visiteurs[35] ». Ici, cela revient à faire coexister l'époque racontée par le personnage et le présent du visiteur au sein du musée. **Le visiteur est donc déplacé d'un temps à un autre par le récit**. Notons alors que le présent resurgit dans les intervalles qui succèdent aux récits audio.
De plus, chaque récit étant relatif à une époque différente, cela complexifie d'autant plus cette cohabitation de temporalités. Ce ne sont pas simplement deux temps dans un même espace, mais au moins sept temps dans un espace si l'on prend en compte les six époques illustrées dans la scénographie et la temporalité propre du visiteur. Les époques narrées sont les suivantes : Antiquité, Moyen-âge, Renaissance, début du XIXème siècle, fin du XIXème siècle, années 1960. Cette dernière époque, représentée par Saïd, un ouvrier issu de

Arnaud Sompairac, *Scénographie d'exposition : six perspectives critiques, op. cit.,* p. 19.
35 →

l'immigration, pose quelques problèmes à l'équipe du musée. En effet, contrairement aux autres personnages, Saïd est très proche de notre époque. Les personnes ayant vécu dans les années 60 sont encore là. Il y a moins de recul, et un des axes traités concernant l'immigration fait encore polémique aujourd'hui. Ce n'est donc pas un personnage facile à écrire et ses récits doivent être rédigés avec une attention particulière. C'était également un défi pour Scenorama que de trouver un accessoire adéquat sans tomber dans le cliché mais qui marque tout de même un anachronisme, ce qui est moins évident que pour les autres époques ou presque n'importe quel objet contemporain est anachronique. Ici, le fait que l'époque racontée et l'époque présente soient proches pose encore plus de questions que les autres temps signifiés. Raconter un temps qui n'est plus mais qui n'est pas si loin n'est pas une tâche évidente et traduit bien cette complexité de la relation entre temps et récit, ainsi que du temps dans la scénographie. Nous verrons par la suite qu'un autre temps encore peut venir s'ajouter : celui du bâtiment, ici l'hôtel de Gadagne datant du XVIème siècle. Si chaque temporalité équivaut à un élément ou à un cadre du récit, nous arrivons vite à une augmentation des strates de lecture à prendre en compte dans l'écriture du projet mais également dans l'expérience de la scénographie. Nous étayerons ce point un peu plus tard, mais il est déjà à prendre en compte à ce stade de l'analyse. La temporalité du visiteur ajoute une épaisseur à la lecture du récit. Nous avons d'un côté le rythme donné par l'espace et la scénographie, et de l'autre le rythme du visiteur et de son parcours dans cet espace. Le visiteur avance, s'arrête, se retourne, accélère, revient sur ces pas, se concentre sur un élément, observe un autre d'abord de loin puis de près, regarde d'abord la vidéo, puis le texte, ou bien l'inverse, etc. Tous ces mouvements créent à la fois un rythme et un sens de lecture qui n'est pas toujours complètement correspondant au sens de visite et au séquençage prévu par la scénographie. Et chacun de ces parcours de visite va créer un récit différent, à la différence de la scénographie théâtrale qui elle, plaçant le spectateur dans une position plus immobile, l'encadre, transformant dans le temps un même espace. Dans une exposition d'Histoire, parcours et chronologie sont fortement liés. Le parcours effectivement réalisé par le visiteur, avec ses aléas, ses allers-retours, son ordre de lecture va construire le récit au même titre que le parcours pensé et prévu par le scénographe,

«le parcours du visiteur va influencer le récit[36]».

Agathe Roux lors de l'entretien mené par Cassandra Bonnafous le 26 avril 2021, entretien complet en annexe, p. 157.

36 → 37 → 38 →

C'est par l'expérience de l'espace que l'on arrive à la construction du récit. Il va donc y avoir un décalage entre le récit construit par le musée, par le scénographe, et par le visiteur. Pour lire l'exposition et comprendre le récit, le visiteur « va travailler avec son imagination, avec ce qu'il a en lui, qui n'appartient qu'à lui. C'est pour ça que l'expérience est différente pour chacun[37]. » D'où la dissonance entre la transmission prévue et la transmission effectuée. Ceci constitue un point clé qu'il ne faut pas perdre de vue tout au long de la lecture de ce mémoire : **CERTAINES CHOSES SONT INTRANSMISSIBLES**, ou se perdent en cours de route. Le visiteur ne va pas atteindre la totalité des informations, et va en comprendre certaines différemment selon son propre vécu, ce qu'il connait déjà de l'Histoire, les expositions précédemment visitées, etc. Une différence peut être notée ici entre les expositions permanentes et les expositions temporaires. En effet, un parcours permanent peut, a priori, être plus facilement effectué plusieurs fois par un visiteur, à plusieurs semaines, mois ou années d'intervalles. Cette démultiplication de l'expérience inscrit d'autant plus la visite dans un temps long. Chaque expérience de visite va être différente de la précédente selon le contexte : plus ou moins de visiteurs autour, visite accompagnée ou non, visite guidée, souvenirs de la précédente visite, niveau de connaissances différent de la fois précédente, etc. « Je pense qu'à chaque fois que tu refais un parcours c'est une nouvelle narration[38]. » La lecture d'une exposition n'est donc jamais la même, ni entre deux visiteurs dans un même temps ni entre deux visites par un même visiteur. L'expérience de l'espace diffère et en cela le récit n'est pas tout à fait le même. Inéluctablement, la transmission diffère aussi. Ce n'est pas le schéma, les acteurs ou les moyens qui sont différents, mais les éléments qui vont atteindre le visiteur et la façon dont celui-ci va les recevoir, les vivre et les retenir.

Chaque parcours de visite résonne différemment chez chacun des visiteurs, et la transmission qui en résulte est unique. À la manière d'un film et d'une sortie au cinéma, chacun des visiteurs peut demander à l'autre « et toi, tu en as compris quoi ? Pour moi, tel élément signifie ceci, tel autre cela ». Évidemment, concernant les expositions d'Histoire, cette place pour l'interprétation est moindre que pour un film de fiction, néanmoins elle existe. C'est pour cela notamment que Claire Déglise, chargée des expositions au musée Gadagne, insiste régulièrement sur cette notion de « clés de lecture » ou « clés de compréhension[39] ». Des éléments sont mis à la disposition du public, et c'est lui qui doit s'en saisir afin de comprendre un tout. Cette lecture du parcours *Portraits de Lyon* constitue une base à laquelle le visiteur peut ajouter la visite du reste de l'exposition permanente, ou bien la visite de la ville elle-même. Le musée Gadagne organise énormément de visites hors-les-murs, de balades urbaines avec des médiateurs. Mais le visiteur peut également prolonger lui-même sa visite de la ville sans le biais du musée. *Portraits de Lyon* apparait donc comme un début, une introduction au récit de la ville, un moyen de la comprendre et d'appréhender différemment son expérience de la ville. Si c'est certainement le cas pour de nombreux lieux en France, la ville de Lyon est un exemple parfait pour illustrer un phénomène que nous expliquons simplement ainsi : plus on la comprend, plus on l'apprécie[40]. La mission du musée Gadagne étant de présenter l'Histoire d'un territoire, le récit présenté dans le parcours permanent est une partie du récit global du territoire qu'il reste à découvrir au visiteur d'exposition, touriste ou habitant. Si les équipes du musée revendiquent très régulièrement leur envie de faire résonner l'exposition d'Histoire avec la ville, c'est parce que « la ville est le milieu de l'histoire parce qu'elle est à la fois concentration du pouvoir social […] et conscience du passé[41]. » L'espace urbain est la première matérialisation du temps dans l'espace,

Claire Déglise lors de l'entretien mené par Cassandra Bonnafous le 04 mai 2021, entretien complet en annexe, p. 124. ← 39

Caroline Sicard, *Tribune de Lyon n°802*, avril 2021. ← 40

Guy Debord, *La société du Spectacle*, Paris, Gallimard, 1992, p. 170. ← 41

et à ce titre il entre en jeu dans la construction du récit d'exposition d'Histoire, non pas uniquement dans le cas du musée Gadagne, mais concernant les musées d'Histoire en règle générale. Cette envie de prendre appui puis de diriger le visiteur vers la ville fait écho avec une des missions du musée Gadagne qui est de remplir le rôle de CIAP (Centre d'Interprétation de l'Architecture et du Patrimoine). Ce lien entre le parcours *Portraits de Lyon* et la ville se fait notamment par la présentation d'une maquette interactive dans la salle finale du parcours. Sur cette maquette réalisée en impression 3D, le public peut visualiser plusieurs séquences de vidéo mapping qui retracent là encore l'Histoire de la ville, les changements urbains qui ont été effectués, les transformations du territoire, etc. Matérialisant une invitation à découvrir la ville, cette maquette montre que le parcours de l'exposition n'est pas une fin en soi.

« On vous donne les clés, à vous de continuer[42]. »

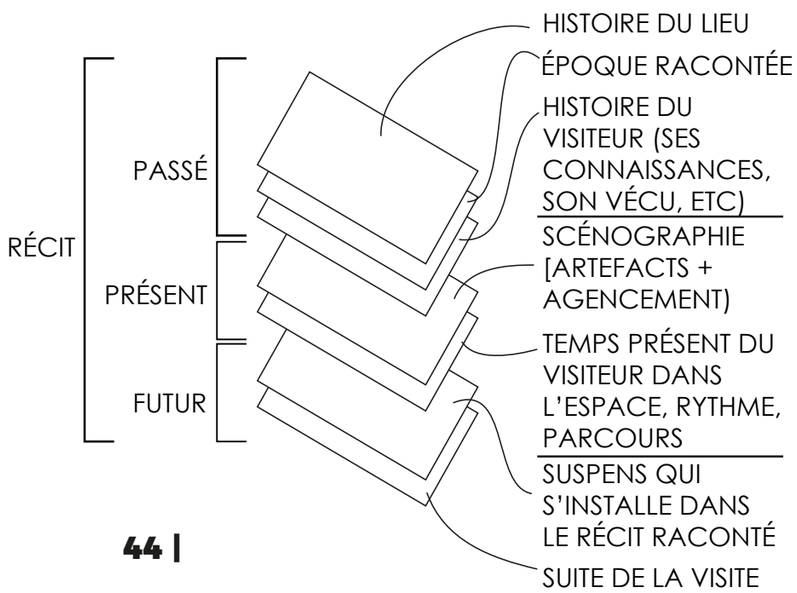
Claire Déglise lors de l'entretien mené par Cassandra Bonnafous le 04 mai 2021, entretien complet en annexe, p. 124. 42 →

TRIPLE PRÉSENT

Comme nous l'avons vu, concernant le sens de visite de l'exposition *Portraits de Lyon*, la visite se fait dans l'ordre chronologique pour une lecture fluide de l'Histoire. Ainsi, le public a un point d'accroche plus simple, il se perd moins facilement dans le propos, les personnages jalonnant le parcours matérialisent un fil conducteur : le fil du récit et du temps. Mais, comme nous l'avons évoqué brièvement, si cette chronologie existe, elle n'est pas seule : elle s'ajoute à la chronologie du visiteur. Les notions de temps et de récit sont étroitement liées puisque « le monde déployé par toute œuvre narrative est un monde temporel[43] ». En fait, quand nous parlons de temporalités qui se superposent dans l'espace scénographié, nous prenons en compte le passé (ce qui est raconté par le personnage mais aussi le passé propre du visiteur), le présent (la scénographie, le visiteur dans le musée) et le futur (le suspens qui s'installe, l'attente de la suite de la visite). On suit l'évolution de la ville au travers de ces trois temps. D'ailleurs, parler de ces trois temps revient à parler de la notion de triple présent[44].

Paul Ricoeur, *Temps et récit. Tome I, L'intrigue et le récit historique, op. cit.* p. 17. ← 43

Ibid, p. 32. ← 44



Ce concept réside dans le fait que, pour le dire simplement, le passé n'est plus et le futur n'est pas encore : ils n'existent pas dans une réalité matérielle mais plutôt par le langage. Ici donc, par le récit. Le triple présent comprend donc le présent du présent qui est la vision actuelle des choses (ce que le visiteur est en train d'observer, d'écouter), le présent du passé qui existe par le biais de la mémoire (ce que le personnage raconte) et le présent du futur qui correspond à l'attente (ce que le visiteur va découvrir par la suite). Le passé et le futur, en plus d'exister par le langage, existent également par des images. Concernant le passé, des images empreintes existent encore. Pour le futur, des images signes existent déjà. C'est dans ces deux termes (encore et déjà) que prennent vie le passé et le futur. Ils n'ont pas d'être, de matérialité. Nous ne vivons que du présent. Le récit audio des personnages ramène donc le visiteur à s'imaginer des images empreintes qui seraient l'illustration d'un récit. Ces images étant personnelles puisqu'imaginées, nous retrouvons là encore l'idée que chaque visiteur va construire un récit différent de son voisin.

« L'imagination est stimulée, le souvenir peut parler[45] »

et ainsi être transmis. Raconter l'Histoire revient donc à utiliser le langage pour faire revivre d'une certaine façon des images empreintes qui ne sont pas par défaut dans la mémoire du visiteur. Il ne s'agit pas pour lui de « se souvenir » lorsque Marcus, le naute, lui parle de la ville de Lyon durant l'Antiquité. Le visiteur n'a pas de mémoire propre concernant cette époque. C'est par le récit, par le langage que ces images naissent et que les informations sont transmises. Le visiteur est contemporain, ainsi il revient « à un présent où [il n'a] jamais été[46] ». Le temps passe, les époques transitent. Par le récit, elles traversent le temps et l'espace pour venir rencontrer le présent du visiteur.

Peter Zumthor, Mari Lending, *Présences de l'histoire, op. cit.* p. 72. 45 →

Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain?*, Paris, Payot et Rivages, traduit par Maxime Rovere, 2008, p. 38. 46 →

Régis Debray définit d'ailleurs la transmission comme le fait de passer une information dans le temps, « Ainsi, la transmission vise à surmonter l'éphémère pour s'inscrire dans la durée d'une histoire[47] ». Par le biais du récit et dans le cadre que constituent le musée et la scénographie, les faits historiques sont transmis au visiteur. Ce qui est transmis n'est pas ce qui n'est plus mais bien les images qui demeurent en mémoire. C'est dans la transmission, dans le transit de l'image à travers du temps que se manifestent « à la fois la multiplicité du présent et son déchirement[48] ». C'est cette multiplicité que nous avons tâché d'introduire en parlant des différentes states temporelles. Celle-là même qui donne une épaisseur au récit dans l'espace scénographié. Chaque temps, chaque couche du récit, est lue et interprétée par le visiteur. Cette démarche intellectuelle n'est pas nécessairement conscientisée, elle peut être presque immédiate et ne pas être détectée par le visiteur d'exposition, mais elle existe. C'est dans cette démarche de découverte et d'assemblage des différents temps que se joue l'enjeu de la transmission. Nous l'avions évoqué, dans cette superposition se trouve la temporalité du lieu d'exposition, ici l'hôtel Gadagne. Bâtiment classé au patrimoine mondial du l'Unesco, il « raconte » lui-même son temps par son architecture. Cette situation particulière est à prendre en compte à la fois dans la création du projet mais aussi dans la réception de l'exposition par le public. En effet, concernant le travail scénographique, un certain nombre de précisions était à prendre en compte. Toutes les propositions, toutes les idées d'installation, tous les travaux devaient être validés par la DRAC (Direction Régionale des Affaires Culturelles). Ainsi, concernant la couleur des murs par exemple, seul de l'enduit à la chaux pouvait être utilisé. Les couleurs sont donc peu pigmentées, et les teintes devaient elles aussi être acceptées par la DRAC. Le musée comporte également de très belles fenêtres.

← 47
Michel Bertrand. «Qu'est-ce que transmettre?», *Études théologiques et religieuses*, vol. tome 83, no. 3, 2008, pp. 389-404.

← 48
Paul Ricoeur, *Temps et récit. Tome I, L'intrigue et le récit historique, op. cit.*, p. 41.

Le fait d'obscurcir ou non la salle en ajoutant ou en retirant des panneaux occultant devait également faire l'objet d'une demande particulière. La dernière salle du parcours *Portraits de Lyon* nécessite par exemple une certaine obscurité pour le bon fonctionnement des dispositifs audio-visuels. Les fenêtres ne sont donc pas pleinement exploitées, pour des raisons de commodités scénographiques. Globalement, le bâtiment et sa temporalité marquée ne sont pas cachés par la scénographie qui devait être peu invasive, mais ils ne sont pas non plus révélés ou mis en valeur. L'espace sert de support à l'exposition mais la lecture que le visiteur en fait est réduite. Bien sûr, cela reste visible et le visiteur n'a pas besoin d'y penser pour se rendre compte qu'il est dans un bâtiment particulier et ancien (d'autant plus qu'il aura traversé la cour, observé le musée depuis l'extérieur avant d'entrer dans le parcours d'exposition), mais la scénographie ne joue pas complètement avec le lieu. Le contenu du parcours n'invite pas spécifiquement le public à faire des allers-retours entre le récit narré et celui du bâti. Le lieu est simplement là, et de ce fait son temps s'ajoute naturellement à tous les temps déjà nommés jusqu'ici, bien qu'il ne soit pas pleinement exploité. Pour pallier cela, il est prévu qu'à la fin de l'exposition permanente, à la suite des quatre parcours thématiques, soient créées plusieurs salles proposant un discours centré sur l'interprétation du bâtiment. Ce dernier élément du parcours permanent viendra compléter le propos, mettre en lumière cette bâtisse qui était, jusqu'en 2009, « un joyau architectural sous-exploité » comme nous l'a confié Claire Déglise lors d'un entretien. Ce schéma d'épaisseurs du temps démultipliées dans l'espace d'exposition s'applique à toutes les expositions : passé du bâtiment, des artefacts, du récit narré, du visiteur, présent de la scénographie et du rythme de visite et enfin futur de l'intrigue et de la prolongation de la visite. Cette coexistence de plusieurs temporalités complexifie le récit dans l'exposition qui transmet alors bien plus que les informations qui sont racontés oralement ou textuellement. La place du récit dans l'exposition est centrale, au cœur de la rédaction, de la conception et de la lecture. La transmission s'effectue au travers de différents temps qui, en plus de coexister, se complètent et se révèlent mutuellement. **Chaque temps transmet un morceau du récit et de l'histoire**.

II_ MISE EN ESPACE DU CORPS : L'IMMERSION

1_ AU-DELÀ DE LA FICTION

Si, comme nous l'avons vu, « le récit est le meilleur moyen de transmettre[50] », il s'agit à présent d'étudier d'autres formes de matérialisation du récit dans l'espace d'exposition. En effet, si les récits audio des personnages présents dans *Portraits de Lyon* permettent de mettre en lumière plusieurs époques de la ville tout en captant l'attention du visiteur autrement que par un texte écrit ou des archives, une certaine distance naît entre le visiteur et le personnage. Cette distance, bien que non péjorative, est dû à l'utilisation de la fiction. Nous souhaitons désormais montrer que, par une implication plus poussée du visiteur dans l'espace d'exposition, la transmission peut être plus forte, plus dense, plus complète. Plus d'implication pour une meilleure transmission.

«Le lien entre l'apprentissage et la motivation est admis, l'apprentissage étant facilité lorsque les intérêts et les émotions de l'individu étaient en jeu[51].»

Si ce n'est pas spécifiquement le cas pour l'hôtel Gadagne, cette implication du visiteur peut passer ou être créée par l'aura du lieu, la résonance de son passé chez le visiteur. Jouer sur le ressenti, les sensations, les émotions du visiteur permet de capter d'avantage son attention, de solliciter son esprit, mais également son corps, et ainsi inscrire un récit plus appuyé dans l'espace.

← 50 Guillaume Lamarre, *La voie du créatif*, Paris, Pyramyd, 2016, p. 159.

← 51 Jacqueline Eidelman, Hana Gottesdiener et Joëlle Le Marec, «Visiter les musées : Expérience, appropriation, participation», *Culture & Musées*, *op. cit.*

Les deux éléments soulevés ici et qui font basculer notre analyse sont donc l'utilisation de la fiction et l'aura du lieu. Ainsi, il nous faut creuser du côté de cette frontière poreuse entre fiction et réalité. En effet, si le musée Gadagne s'est appliqué à créer, écrire et faire vivre des personnages fictifs, d'autres musées d'Histoire misent sur la présence immatérielle de personnages réels au sein de leur parcours d'exposition. Le récit s'appuie alors sur « l'épaisseur d'une vie humaine[52] » et permet de transmettre, en plus des faits historiques, des émotions fortes. C'est le cas notamment du CHRD (Centre Historique de la Résistance et de la Déportation) de Lyon qui, afin de transmettre l'Histoire de la Seconde Guerre Mondiale sur le territoire lyonnais, intègre comme élément principal des récits de personnes directement concernées par cette thématique. Une différence de traitement est naturellement visible entre les personnages fictifs de Gadagne et les témoins réels du CHRD. Les témoins vont davantage chercher le visiteur, le mette face à une réalité (ici passée). Le visiteur se sent saisi, déplacé, informé, ému. Au sein d'une exposition, l'implication du visiteur peut être émotionnelle mais aussi corporelle : dispositifs à enclencher, parcours qui nécessite de se pencher, se courber. **IMMERGÉ DANS UN ESPACE D'EXPOSITION ET DANS UN RÉCIT, LE VISITEUR ACCÈDE PLUS FACILEMENT À CE QUI LUI EST TRANSMIS.** Il ne s'agit pas de voir l'immersion comme une surenchère nécessaire ou un dispositif ludique gratuit, mais bien comme un phénomène d'absorption. Précisons dès à présent que, lorsque nous parlons de dispositif d'immersion, nous ne nous concentrons pas uniquement sur des outils numériques ou des mises en scène spectaculaires comme cela peut être facilement compris. Il est plutôt question d'étudier les différents éléments qui peuvent effacer l'ici et maintenant du musée et transporter le visiteur vers un ailleurs. Ce n'est par exemple par le cas du parcours *Portraits de Lyon* car, malgré les nombreuses temporalités

Marion Vivier lors de l'entretien mené par Cassandra Bonnafous le 07 mai 2021, entretien complet en annexe, p. 135.

52 →

vécues par le visiteur, celui-ci reste conscient du lieu dans lequel il se trouve et de la distance qui existe entre le temps raconté et le temps présent. Le but de l'immersion serait de « faire revivre les émotions d'une époque disparue[53] » afin d'arriver à un « apprentissage émotionnel[54] ». Le récit immersif et les éléments que cela suppose et que nous allons détailler par la suite font donc appel aux émotions, toujours dans un but de transmission de connaissances et de savoir. Ainsi, cette immersion peut tout d'abord être induite par le lieu d'exposition en lui-même. Son histoire, son aura convoque les émotions afin de créer une véritable rencontre entre le visiteur et le lieu qui raconte de lui-même un temps passé. Si les équipes du musée Gadagne ne se sont volontairement pas saisi de cette aura pour composer le parcours permanent *Portraits de Lyon*, c'est une pratique que l'on retrouve par exemple au CHRD. En effet, dans ce lieu particulier qui était investi par la Gestapo entre 1943 et 1944, ce sont les caves qui sont aujourd'hui utilisées comme espace pour les expositions temporaires. Pendant l'occupation, ces caves servaient de geôles pour les prisonniers. L'espace est donc emprunt d'une atmosphère très particulière et extrêmement lourde. Le simple fait de descendre l'escalier pour atteindre l'entrée de l'exposition plonge le visiteur dans une ambiance solennelle, voire oppressante. Sans même avoir atteint le propos de l'exposition, l'histoire du lieu se fait déjà ressentir. Le visiteur est saisi dès son entrée dans le bâtiment. Cette immersion dans l'espace par le ressenti amorce chez le visiteur un rapport unique et individuel au lieu. Ainsi, « qui pratique un lieu ne pratique pas simplement une forme architecturale et urbaine, un cadre matériel, mais enclenche une relation personnelle[55] ».

← 53
Peter Zumthor, Mari Lending, *Présences de l'histoire*, *op. cit.* p. 51.

← 54
Ibid, p. 25.

Juliette Raoul-Duval, «Entre collections et publics : le récit dans l'exposition», *La lettre du Comité national français de l'ICOM n°41*, ICO Imprimerie, 2018, p. 18. ← 55

Ce premier aspect de l'immersion nous permet de mettre le doigt sur un manque à combler dans notre analyse menée jusqu'ici : il nous faut réellement expliciter ce que peut signifier « notre capacité d'apprendre par l'émotion[56] » car cela nous semble d'emblée plus complet qu'une simple transmission d'informations factuelles. Il est alors nécessaire d'analyser comment l'immersion se matérialise dans l'espace de l'exposition, et ce qu'en tire le visiteur dans son expérience du lieu. Par l'installation d'expositions dans un lieu chargé d'Histoire, ainsi que par l'utilisation de témoignages comme nous l'avons introduit plus tôt, le réel devient un support pour émouvoir. Le ressenti est un moyen d'atteindre plus fortement le visiteur. Nous arrivons donc à identifier deux axes pour accentuer et renforcer le phénomène de transmission : l'émotion par le lieu et l'émotion par le témoignage. Ces deux axes font tous deux partie du dispositif d'immersion. Pour résumer notre propos et pour énoncer simplement l'idée que nous souhaitons mettre en avant à présent, il s'agit de montrer qu'immerger le visiteur revient donc à l'impliquer davantage dans l'exposition et ainsi convoquer savoirs et sensations afin de l'atteindre plus franchement et donc de mieux lui transmettre.

56 →
Peter Zumthor, Mari Lending, *Présences de l'histoire*, *op. cit.*, p. 51.

2_IMPLICATION DU VISITEUR

L'idée est donc d'intensifier l'implication du visiteur au sein du parcours d'exposition pour une meilleure lecture, compréhension et assimilation des informations délivrées par la scénographie et l'ensemble de l'exposition. Ce n'est plus seulement l'esprit qui est sollicité mais le corps complet. Lier faits et émotions pour une transmission complète de l'Histoire. À ce sujet, nous nous appuierons principalement sur le parcours permanent du Centre Historique de la Déportation et de la Résistance de Lyon ainsi que sur l'exposition temporaire *Génération 40 – les jeunes et la guerre* présentée dans ce même CHRD entre novembre 2018 et septembre 2019. Afin de compléter notre analyse de ces deux expositions, nous nous appuierons sur l'entretien réalisé avec Marion Vivier, attachée de conservation et chargée de projets d'exposition au CHRD. L'exposition *Pompéi* présentée au Grand Palais en 2020 et le texte « Body » de Bernadette Wegenstein éclairerons aussi nos propos afin de réellement cerner ce qu'est l'immersion, ce que signifie impliquer le corps du visiteur, et les moyens mis en œuvre pour arriver à cette implication du visiteur durant sa visite.

PROXIMITÉ AVEC LE TÉMOIGNAGE

Ce n'est plus à prouver : plus on s'investit personnellement dans un propos, mieux on apprend et plus on retient. Passer par le ressenti et les émotions permet de solliciter d'avantage le visiteur d'exposition, capter plus grandement son attention. Il n'est plus passif, il ne reçoit pas simplement une information qui lui est offerte. Il va chercher dans son imaginaire, se déplacer dans un monde intérieur, s'appuyer sur ses sensations afin de comprendre l'espace scénographié et les informations qu'il comporte. Finalement,

> *«il n'est pas question de choisir entre émotion et compréhension, entre poésie et explications[57].»*

Si ce qui lui est présenté dans l'espace de l'exposition fait écho à son propre vécu par exemple, il va s'identifier facilement et ainsi canaliser un plus grand nombre d'éléments. À ce sujet, nous explorerons la thématique de l'immersion du visiteur comme moyen de transmettre plus efficacement. Un dispositif immersif peut se définir par un espace dans lequel le spectateur pénètre et séjourne. Les arts immersifs peuvent être définis comme des dispositifs expérientiels où la place du spectateur dans l'environnement créé est centrale. Ces environnements modifient sa perception de l'espace, du temps et même la vision de son corps. De ce fait, un maximum de sens sont convoqués. On parle d'œuvre globale, d'art total. Prenons par exemple les témoignages présentés au CHRD de Lyon, que ce soit dans le parcours permanent ou dans l'exposition temporaire *Génération 40 – les jeunes et la guerre*. Ces témoignages audiovisuels font partie, au même titre que des objets ou des lettres, de la collection du musée. Ce point constitue un objectif du musée : s'affirmer et **AFFIRMER QUE LES TÉMOIGNAGES FONT LA COLLECTION**. Au total, ce ne sont pas moins de 650 témoignages

[57] → Juliette Raoul-Duval, «Entre collections et publics : le récit dans l'exposition», *La lettre du Comité national français de l'ICOM n°41*, *op. cit.*, p. 60.

qui, constituant une base de données incroyable, délivrent des informations, des récits de vie, afin de raconter aux visiteurs comment a été vécue cette période d'occupation. Nous reviendrons plus en détail sur la récolte de ces témoignages plus loin dans ce mémoire, mais sans s'attarder pour le moment sur la façon dont ils font leur entrée dans les collections, nous pouvons parler de leur traitement dans la scénographie. Dans le parcours permanent, 50 témoignages sont utilisés. Ils sont hiérarchisés selon trois natures : les parcours de vie, les thématiques incluant plusieurs témoins, et les illustrations d'objets de collection. Cette hiérarchie est lisible dans la scénographie puisque, pour les parcours de vie, le visiteur se retrouve face à un écran plus grand que pour les autres, l'informant que la séquence vidéo est aussi plus longue (une quinzaine de minutes). Concernant les écrans thématiques, ils sont un peu plus petits et permettent d'explorer cet axe en convoquant différents témoignages, plus courts, de personnes variées. Enfin, les illustrations d'objets sont au format du cartel d'exposition. **L'immersion se fait ici par le témoignage, souvent poignant, toujours incarné**. Sur les écrans en veille, avant de les activer, le visiteur peut lire le prénom et l'âge du témoin au moment de l'époque racontée. Cela contextualise le récit et transporte, au même titre que l'exposition *Portraits de Lyon*, le visiteur dans un autre temps. Ce déplacement constitue une des bases du phénomène d'immersion. Il est aussi plus facile pour le visiteur de se sentir proche, de s'identifier à un témoin dont il connait un minimum l'identité. Il est alors facile de se dire « à cet âge-là moi je faisais cela ». La comparaison des vécus traduit cette proximité avec le témoin car, même si les expériences de vie sont différentes, cela met en perspective le récit. De plus, une assise est disponible face aux témoignages « parcours de vie », permettant ainsi au visiteur se s'installer plus longuement afin de rentrer en contact avec le témoin, bien que la communication ne soit évidemment possible que dans un sens. Ces récits étant bouleversants par leur contenu et saisissants par leur incarnation, ils convoquent inévitablement les émotions du visiteur. Cet espace intime qui se crée entre le visiteur et le témoin aurait d'ailleurs mérité un traitement plus marqué dans la scénographie afin d'aller encore un peu plus loin dans l'implication physique et émotionnelle. Ces espaces de récits auraient gagné à être peut-être plus feutrés, moins ouverts. En effet, la présence et surtout le passage des autres visiteurs autour de soi peut parfois être dérangeant, créant une rupture nette de l'immersion dans le récit du témoin. Au regard de l'intensité de ces récits, il aurait été préférable de concevoir un espace réservé, dans lequel le visiteur aurait pu

entrer davantage en connexion avec le témoin. Cet aspect de la scénographie est d'ailleurs regretté par Marion Vivier, attachée de conservation et chargée de projets d'exposition au CHRD, qui nous confie que ce traitement uniforme du plateau du parcours permanent ne permet effectivement pas de « temps forts » qui seraient par exemple des espaces qui marquent la proximité :

«On n'a pas de rupture, pas de discontinuité. […] on aurait pu organiser des moments plus chauds, des moments plus froids sur l'ensemble du parcours et ça aurait été bénéfique[58].»

58 → Marion Vivier lors de l'entretien mené par Cassandra Bonnafous le 07 mai 2021, entretien complet en annexe, p. 135.

Malgré tout, la scénographie fonctionne dans son ensemble, et même si elle n'est pas définie comme immersive par Marion Vivier, les émotions du visiteur sont convoquées, l'impliquant plus personnellement dans la visite. Cela est aussi dû à la nature de l'Histoire qui est racontée. En effet, le période de la Seconde Guerre Mondiale et les récits autour de la déportation ne peuvent tout simplement pas laisser un visiteur indifférent. C'est aussi pour cela que la neutralité de la scénographie ne constitue pas un problème majeur : il ne faut pas qu'elle prenne le pas sur le contenu. Et ce contenu est d'ailleurs tellement dense et intense qu'il parle de lui-même. De plus, le fait de passer par la vidéo plutôt que par un simple texte ou bien une bande audio, s'ajoute évidemment à cette idée d'incarnation. Le visiteur se retrouve réellement face à une personne qui lui raconte l'Histoire telle qu'elle l'a vécu. Il entre plus facilement dans une sorte d'immersion et de proximité car il peut voir un visage, des expressions corporelles, des mouvements. Ajoutons à cela le fait que le visiteur est toujours physiquement proche de l'écran, et le récit vidéo apparait alors comme un moyen extrêmement efficace de capter l'attention et convoquer les émotions pour transmettre l'Histoire. C'est là une différence importante avec *Génération 40*. En effet, cette exposition traitant

du thème de la jeunesse, l'équipe du musée a identifié, dès la rédaction des pièces du marché public[59], un paradoxe entre l'âge actuels des témoins et l'idée de jeunesse et de dynamisme qui devaient se dégager de l'exposition. Ainsi, l'équipe des scénographes de Scenorama a fait le choix de transformer les témoignages vidéo en témoignages audio, facilitant cet esprit de jeunesse. Cependant, la proximité entre le témoin et le visiteur peut tout de même exister car elle a véritablement été pensée car la création d'alcôves successives. Sur les côtés de la pièce principale de l'exposition se trouvaient plusieurs niches dans lesquelles le visiteur pouvait venir s'installer, une banquette étant prévue à cet effet. Une fois assis, il entendait un témoignage audio. Cette configuration (alcôve, banquette, son englobant et dirigé) faisait naître une intimité certaine avec le témoin. Le visiteur passait d'un espace commun d'exposition à un micro espace feutré et personnel. La encore, le corps du visiteur était impliqué afin d'arriver à une transmission émotionnelle et factuelle du discours.

← 59
CCTP *Génération 40: Les Jeunes et la guerre*, Annexe 1 «Présentation de l'exposition», CHRD, Lyon, 2018 p. 4.

Extrait de l'exposition *Génération 40: les jeunes et la guerre*, CHRD, Lyon, alcôve éclairée et banquette à l'arrière plan, table présentant les archives au premier plan, photo de Philippe Somnolet, 2019. ←

Il nous faut souligner également que cette intimité qui naît est profondément différente de la relation que va entretenir le visiteur de l'exposition *Portraits de Lyon* que nous avons traitée plus tôt. Comme nous l'avons dit, au musée Gadagne ce sont des personnages fictifs qui ont été pensé et écrit. Tandis qu'au CHRD, tous les témoins sont des personnes qui ont réellement vécu ce qu'elles racontent. L'implication du visiteur s'en retrouve décuplée puisqu'il a conscience que ce qu'il entend ne relève en aucun cas du domaine fictionnel. **C'est cette conscience de la réalité qui renforce le sentiment d'immersion qui peut naître de l'écoute**. De plus, les alcôves construites dans la scénographie permettent également un isolement pour le visiteur qui se retrouve dans un espace semi ouvert, à part. Il peut se retrouver seul avec le témoin sans être parasité par le passage d'autres visiteurs comme nous l'expliquions dans le cas du parcours permanent. Cette possibilité d'isolement est la bienvenue dans ce contexte d'exposition très lourde à porter. Concernant le parcours de cette pièce principale, des tables courbées et sinueuses contenant différentes natures d'archives rythment la visite. Ce cheminement courbé, non linéaire, fait écho à la situation des jeunes dont il est question dans l'exposition. En effet, être jeune en 1940 signifie devoir faire des choix, faire le bon choix, emprunter la route qui a été tracée, ou s'en éloigner, etc. C'est ce cheminement personnel qui a été matérialisé par la scénographie. On observe donc que la scénographie et le parcours effectué par le visiteur interviennent comme un miroir par rapport au sujet illustré : la scénographie renvoie au récit d'une génération, aux récits des témoins qui racontent leur histoire. En parcourant cet espace ondoyant, le visiteur va se questionner. Si j'avais été dans cette situation, qu'aurais-je fait ? Et ma grand-mère, qui elle l'a vécue, qu'a-t-elle fait ? Si cela se passait aujourd'hui, qu'en tirerait-on ? Finalement, **plus qu'un simple miroir, la scénographie va interroger**. Elle est un biais de transmission. Par le mouvement du corps, le visiteur découvre une nouvelle partie de narration.
À l'avant de chacune des quatre tables courbées se trouve un immense écran de projection sur lequel défilent des portraits de jeunes. Cela complète à la fois les témoignages audio qui ne nous permettaient pas d'accéder à un visage, mais également les objets et lettres présentés dans les tables. Images et objets se rencontrent et permettent une plus grande appropriation du contenu historique, et donc une plus grande transmission.

↑
Extrait de l'exposition *Génération 40: les jeunes et la guerre*, CHRD, Lyon, relation entre les tables courbées et l'architecture des caves,
photo du magazine *Beart*, 2019.

↑
Extrait de l'exposition *Génération 40: les jeunes et la guerre*, CHRD, Lyon, portraits sur écrans qui introduisent les tables d'exposition,
photo de Stéphane Dubreil, 2019.

MULTIPLICITÉ DES POINTS DE VUE ET DES ESPACES

Soulignons également le fait que le principe de témoins réels comme témoins intervenants est un principe hérité du premier parcours permanent du CHRD, présenté de 1992 à 2012. Historiquement, ce musée a été initié par des associations d'anciens résistants et déportés. Ce sont eux qui ont constitué les premières collections. De plus, ils intervenaient lors de visites notamment pour les groupes scolaires afin de compléter le parcours par leur présence et leur récit. C'est cette présence qui a été pérennisée par le biais des témoignages audiovisuels.

«Ce qui était important pour nous, c'était d'insuffler la parole de ces témoins le plus fréquemment possible, et bien sûr aux endroits le plus stratégiques possibles. En tout cas, cette présence devait être très forte[60]».

Marion Vivier lors de l'entretien mené par Cassandra Bonnafous le 07 mai 2021, entretien complet en annexe, p. 135. ← 60

Concernant nos préoccupations autour de l'idée de raconter et vivre l'histoire, finalement nous pouvons dire que ce sont ceux qui ont vécu l'Histoire qui la racontent directement. Ainsi, ils l'ont vécu, ils la racontent, et par ce récit les visiteurs vont, non pas la revivre car ce serait extrêmement déplacé que d'imaginer qu'avec un témoignage et une exposition un visiteur va vivre une chose aussi forte que ce que les témoins eux-mêmes ont vécu, mais ils vont se faire une idée de ce qu'a pu être la vie des témoins. Par l'effet d'attachement, d'identification à la personne qui se trouve en face de lui et qui lui raconte, le visiteur s'approche de l'Histoire. Recourir aux témoignages directs est un moyen plus immersif que d'écrire un discours sur un cartel par exemple. La transmission est directe, franche, incarnée, immersive. **Le musée constitue un cadre à cette transmission, mais les personnes concernées délivrent elles-mêmes leur message et leur récit**.

Au regard de cette très forte implication des témoins dans la vie du musée, il est apparu comme une évidence pour les équipes et notamment l'équipe scientifique que ces personnes étaient à consulter lors du projet de refonte du parcours permanent, mais également qu'elles devaient être là pour voir le résultat. Le temps du projet du nouveau parcours permanent de 2012 a donc été compressé. Ce phénomène illustre parfaitement le fait que l'humain est placé au centre de la démarche et que les témoins sont au cœur du projet du CHRD. Sans témoignages, le centre ne serait pas ce qu'il est aujourd'hui. Ce sont ces récits particuliers qui s'inscrivent dans le territoire lyonnais qui font le lieu. Le récit est au centre de l'exposition.

«Le récit est au cœur de ce que l'on veut construire et pour l'instant il s'appuie […] sur une multiplicité de points de vue, d'expériences de personnes qui les ont véritablement vécus[61].».

C'est cette démultiplication des sources et des témoins qui permet de dresser un portrait plus réaliste de cette époque. **C'est par l'accumulation qu'on arrive à quelque chose de représentatif**. Le foisonnement d'histoires permet de retracer et comprendre l'Histoire. Malgré la forte présence des témoignages numérisés au fil du parcours permanent, Marion Vivier ne le qualifie par pour autant d'immersif car pour elle, cette notion correspond davantage à ce qui a été fait pour le précédent parcours permanent. En effet, en 1992 le musée a fait appel à un scénographe de théâtre afin de réaliser ce qui s'apparenterait à une reconstitution. Le visiteur se retrouvait alors complètement plongé dans un environnement qui n'avait rien d'un musée et découvraient les rues d'une ville fictive « avec un ciel inexistant, tout se passait de nuit dans une atmosphère très éteinte, oppressante[62] ». Un espace comportait

Marion Vivier lors de l'entretien mené par Cassandra Bonnafous le 07 mai 2021, entretien complet en annexe, p. 135. 61 → 62 →

par exemple un faux wagon de déportation. Ce parcours, bien que très fortement apprécié, ne délivrait pas d'informations historiques et « les gens repartaient de l'exposition sans avoir eu la moindre information sur Jean Moulin ou sur l'histoire de Lyon pendant la guerre[63] ». L'immersion était complète bien que fictive, mais la transmission de savoirs historiques laissait donc à désirer. Si pour nous le parcours actuel peut en partie être considéré comme immersif, c'est par la présence de ce que nous appellerons une period room. Les period rooms, dans une approche historiciste de l'art, immergent les visiteurs dans l'atmosphère d'un temps et d'une culture révolus, en proposant une restitution d'un décor d'origine. Cela consiste en un assemblage de fragments (architecture, meubles, objets, décoration). **La mise en relation des ces fragments dans un même espace crée un ensemble codifié signifiant un temps et un lieu**. L'intervention muséale n'est pas visible dans cet espace, ainsi le visiteur oublie le temps d'un instant qu'il se trouve dans un lieu d'exposition. On retrouve une impression de réel. En revanche, il faut que cette impression soit notifiée comme telle par l'institution pour ne pas tromper le visiteur. Si nous définissons l'immersion comme un phénomène d'absorption du visiteur et de disparition de l'ici et maintenant au profit d'un ailleurs, alors les period rooms nous semblent correspondre aux enjeux exposés. Cette idée de l'ailleurs traduit donc **l'immersion comme un déplacement métaphorique du corps d'un espace à un autre,** d'un milieu à un autre. C'est ce déplacement qui constitue la clé d'une immersion « réussie ». En effet, à la fin du parcours permanent, une reconstitution de maison d'un résistant est accessible. Après la dernière salle du plateau du 1er étage, le visiteur emprunte un escalier et se retrouve dans une pièce représentant une maison de résistant. Cet espace à part, qui efface l'ici et maintenant du musée au profit d'un ailleurs et d'un avant, propulse le visiteur, le déplace. Cette

← 63
Marion Vivier lors de l'entretien mené par Cassandra Bonnafous le 07 mai 2021, entretien complet en annexe, p. 135.

↑
Extrait du parcours permanent du CHRD, period room salle à manger de résistant, Lyon, photo de Myriam De Santis.

fois, aucun témoin ou personnage n'est présent. Il n'y a que l'espace, les objets, et les visiteurs. Finalement, cet espace a une fonction d'invitation. Il incite le visiteur à se constituer son propre récit grâce aux indices présents dans la pièce. Selon les éléments disposés dans l'espace, le visiteur va reconstruire une histoire. On se trouve d'abord dans une salle à manger. Le nombre de couverts installés peut supposer qu'il s'agit d'une famille. La qualité des meubles peut induire une certaine classe sociale. Le type de plat, ici ce qui semble être une soupière va indiquer une saison. Bien d'autres éléments participent au récit : livres, meubles, papier peint, éclairages, etc. Le visiteur, complètement immergé dans cette maison de 1940, construit un récit et se faisant se retrouve complètement déconnecté de la réalité le temps d'un instant. Le même principe s'applique à la pièce suivante, une cave aménagée en imprimerie clandestine.

La period room

«articule les tensions entre la légitimité scientifique de l'institution et la valorisation de l'expérience des visiteurs[64]».

De la même manière qu'un comité scientifique va valider les récits des personnages pour *Portraits de Lyon*, une équipe scientifique va veiller qu'il n'y ait pas d'anachronisme ou de contre sens d'un point de vue historique au CHRD. Il ne s'agit pas de créer un décor complètement imaginaire mais de s'appuyer sur des connaissances réelles afin d'approcher une réalité d'un autre temps. La lecture de cet espace « nécessite l'investissement narratif des visiteurs[65] » qui doivent composer un récit dans cet espace, convoquant pour cela « leurs connaissances (incluant celles qui leur sont transmises par le musée au moyen des cartels) et leur imaginaire[66] ». C'est par cette construction narrative effectuée par le narrateur que prend forme la mise en intrigue dont nous avons parlé précédemment. Cet espace pose tout de même certaines questions. Lors de la visite, cela étonne de trouver ces lieux en fin de parcours. On aurait pu croire que l'on serait confronté à ces reconstitutions plutôt à l'entrée de l'exposition, en guise de « mise en ambiance ». En effet, il est possible d'utiliser les moyens immersifs pour faire rupture avec l'environnement réel et tangible du musée. Plongé dans un autre univers, le visiteur vit le récit, se détache du contexte et comprend d'emblée ce qui l'attend dans la suite du parcours. Dans cette idée, le musée Gadagne a prévu, pour le deuxième volet de l'exposition permanente intitulé *Les pieds dans l'eau*, une entrée dans le récit par la présence d'un audio englobant dès l'entrée du parcours. Ainsi, dans la première pièce, un conte est raconté à l'oral et le visiteur l'entendra dans toute la pièce, se retrouvant ainsi plongé dès le début dans l'univers du parcours. Cette immersion par le son est une porte d'entrée à l'exposition et au récit. Dans l'espace suivant, le conte sera entendu par le biais d'un casque. Dans le dernier espace, il sera diffusé et dirigé dans un micro-espace semi ouvert. Le premier son qui enveloppe le visiteur a donc une fonction d'introduction et d'immersion directe dans le récit. Concernant le CHRD, trouver cet espace de period room en fin de parcours est donc étonnant, même s'il est très bienvenu. En effet, au-delà de l'aspect émotionnel et matériel qu'il procure, ce lieu comporte une autre fonction non négligeable : il sert de sas de décompression. En plus de tout le parcours permanent qui est très éprouvant par la nature du contenu exposé et la force des témoignages, la salle clôturant ce parcours et précédent les reconstituions, au premier étage, est une salle dans laquelle se trouve un grand écran de projection ainsi qu'un registre. Défilent alors sur cet écran les noms des juifs déportés de France, leur âge, leur adresse. Cette liste semble sans fin tant elle est longue. En dessous de l'écran, le registre comporte les mêmes informations. Le visiteur est amené à feuilleter ce registre. Se passe alors un moment hors du temps où les noms de personnes disparues se succèdent tandis que les pages sont tournées. Parfois, certains noms accrochent le regard car on se rend compte qu'il s'agit en fait d'une famille complète, enfants, parents et grands-parents. Il semble alors évident que le visiteur va s'imaginer là encore un récit. Comment est-ce arrivé exactement, comment ont-ils été emmenés, comment on réagit ces enfants en bas âge, ont-ils compris ce qu'il se passait ? Par toutes les informations que les témoignages du parcours ont apportées, il est facile de s'imaginer des images précises. Le fait de pouvoir toucher et manipuler le registre caractérise un choix de la part du CHRD qui cherche à créer une rencontre entre le visiteur et l'objet. **Cette proximité par le toucher crée une relation intime et personnelle qui contribue à l'immersion**. De plus, dans l'environnement du musée, cela reste peu conventionnel de proposer de toucher les éléments exposés. D'ordinaire, c'est un acte qui est défendu, il ne faut pas toucher, et cela peut donc être plus difficile de se laisser toucher par l'objet. La dimension parfois quasi-sacrée du musée nous met à distance, installant une frontière entre le corps et l'objet. Là, par le toucher, le visiteur peut découvrir le contenu du registre qui lui parle d'un événement particulier, faisant naître de nombreuses interrogations et sensations. C'est cette frontière qui est brisée par les expositions immersives. La relation entre corps et objet devient poreuse, l'un entre dans l'autre et inversement. La réalité se faille et se dédouble, le corps est plongé dans un nouvel espace qui surgit, il l'habite par ses mouvements et ses sensations. **Le visiteur, par un rapport tactile au récit, touche**

← 64 Marie-Ève Marchand, «La period room mise en scène : rencontre entre fiction et histoire au musée», *Material Culture Review/Revue de la culture matérielle*, 2017, p. 35.

← 65 *Ibid*, p. 39.

← 66 *Ibid*, p. 39.

L'Histoire et entre en « relation avec le milieu, avec l'autre, avec les choses[67]. » Une émotion est créée par le toucher et ainsi « cet objet et le récit qu'il porte pourront s'inscrire dans la mémoire du visiteur, aiguiser sa curiosité et son envie de connaissances[68] ». Encore une fois, émotions et informations factuelles sont liées et se complètent, permettant une transmission globale du récit au visiteur qui saisit inévitablement les enjeux et les savoirs de façon plus directe. Nous pouvons donc dire que l'immersion, ici par le toucher « aide en effet à la compréhension et sert d'illustration au récit de l'exposition[69] ». L'apport des récits incarnés et celui de l'archive se complètent et le visiteur s'en retrouve fortement bouleversé. C'est donc à la suite de cette salle et dans ces conditions qu'il va ensuite découvrir les period room. Ainsi, comme nous l'avons dit, cet espace apparait comme bienvenu car, s'il nous plonge dans un ailleurs, il permet toutefois de se raccrocher à la réalité après la dureté de la pièce précédente. Le fort décalage entre cette maison et nos habitats contemporains nous rappellent que, même si tout cela est arrivé il y a relativement peu de temps, cela fait partie du passé. Le corps du visiteur est plongé dans un espace reconstruit, non quotidien, qui convoque tous les sens. L'immersion est donc ici, paradoxalement, un moyen de renouer avec le vrai en plus d'être un biais de transmission fort, entre faits et ressentis. Le visiteur vit l'espace et se laisse atteindre par lui. Cela signifie donc que la peau ne constitue pas une frontière opaque et infranchissable qui permettrait de distinguer très clairement deux entités : le corps d'un côté, l'espace de l'autre. Dans cette idée, l'espace n'est donc pas un contenant dans lequel se trouve un contenu fermé et limité qui serait le corps. Au contraire, une correspondance s'opère entre les deux : le corps évolue dans un espace, le transformant par l'expérience en milieu, et l'espace ou du moins la perception que l'on en fait évolue en fonction du corps et de l'expérience.

← 67
Phillippe Baudelot et Thierry Giannarelli, «Manifeste des arts immersifs et implication», Rédigé dans le cadre 10 du projet Arts Labyrinthes, De la Compagnie l'imparfait, Par, Mars 2016.

← 68
Juliette Raoul-Duval, «Entre collections et publics : le récit dans l'exposition», *La lettre du Comité national français de l'ICOM n°41*, *op. cit.*, p. 55.

← 69
Ibid, p. 55.

L'expérience du corps dans l'espace est une expérience dynamique résultant d'une relation poreuse et respirante. Le terme expérience « dénote à la fois l'expérimental et l'expérientiel[70] » ce qui traduit une idée de vivre l'espace et d'observer une évolution dans le processus. Le musée peut alors être vu comme étant ce que Michel Lussault appelle un hyper lieu puisqu'on y « expérimente des pratiques et on en retire une expérience[71] ». Cette idée du corps comme médium est au cœur de la réflexion de Bernadette Wegenstein[72]. Partant du principe que le corps n'est pas un objet statique et neutre mais un processus dynamique, un matériel qui doit être façonné, sa thèse est la suivante : le corps, le plus élémentaire des médiums, nous permet de vivre des expériences concrètes par porosité. C'est cette porosité qui permet la correspondance et le dialogue que nous évoquions entre le corps et l'espace d'exposition, le corps et l'objet exposé. Le corps est ici agent, médiateur d'expériences vécues concrètes. Cette tension entre le corps comme objet et le corps comme agent et support d'expérience façonne l'histoire du corps et impacte la façon dont différentes cultures et époques ont vécu ce que l'autrice appelle « l'incarnation ». Il s'agit de marquer une distinction entre « avoir un corps » (objet statique) et « être un corps » (l'incarnation). L'incarnation est contextuelle : elle émerge de contextes particuliers. Le lien entre intérieur et extérieur du corps est expliqué par trois biais : la psychanalyse (le corps est support), la phénoménologie (le corps est un intermédiaire entre nous et le monde), et les sciences cognitives (désincarnation progressive, le corps n'est plus la base de l'esprit). Dans le contexte des expositions immersives, c'est le biais phénoménologique qui est le plus pertinent. On retrouve ici cette idée annoncée plus haut : le corps nous permet de vivre l'espace et l'expérience qu'il implique. **C'est par l'expérience, rendue possible par le corps, que le visiteur d'exposition vit le récit**.

70 → Juliette Raoul-Duval, «Entre collections et publics : le récit dans l'exposition», *La lettre du Comité national français de l'ICOM n°41*, *op. cit.*, p. 19.

70 → *Ibid*, p. 19.

72 → Bernadette Wegenstein, «Body», *Critical Terms for Media Studies*, *op. cit.*

Dans un contexte d'exposition, il ne s'agit plus seulement d'observer, de découvrir ou même d'apprendre, il s'agit de vivre l'exposition. Les dispositifs d'immersion augmentent l'expérience du visiteur au sein du parcours d'exposition. Puisque « l'activation de l'attention du sujet est produite directement par son environnement[73] », c'est par cette expérience que la transmission se matérialise. Ce principe ne s'applique évidemment pas uniquement au CHRD, il s'agit d'un concept applicable à toutes les expositions. L'exemple détaillé ici ne limite pas notre propos, il l'illustre afin d'explorer les différents enjeux de l'immersion.

← 73
Chuqiao Mu, *L'art immersif: une découverte de soi au «monde» lors de l'expérience esthétique,* Mémoire de Master Arts et Sciences de l'art, Mention Design, Arts, Médias, Université Paris 1 - Panthéon Sorbonne, 2020, p. 19.

3_LA RÉALITÉ COMME APPORT NARRATIF

Nous l'avons montré, par la scénographie et l'utilisation de différents moyens comme les témoignages et l'immersion, le corps du visiteur est impliqué dans l'exposition et ainsi le récit transmet faits et émotions. Dans un contexte d'exposition, le récit, en plus d'être construit par le musée, implique naturellement le visiteur puisque ses connaissances préalables, son imaginaire, ses émotions sont convoqués afin de compléter le récit. Ainsi,

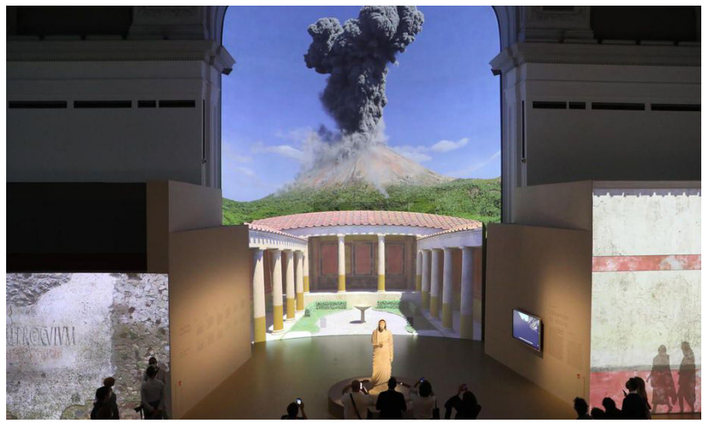
> *«les effets de récit en dynamisent la réception puisqu'ils incitent les visiteurs qui le souhaitent à prendre part à la construction des récits[74]».*

Concrètement, plus le visiteur est impliqué dans l'exposition, plus la transmission est palpable. Dans le cas de *Génération 40*, une archive particulière est venue s'ajouter aux témoignages audio et objets de collection. Il s'agit d'un journal tenu par Denise Domenach-Lallich durant sa jeunesse et dont les textes font partie de la collection du CHRD malgré qu'elle ait fait le choix de détruire l'original. Ce geste de destruction cristallise tout notre propos sur l'objet qui se souvient, et qui raconte avec force. Si l'objet était anodin, elle ne l'aurait pas détruit. C'est donc au cours du projet de cette exposition temporaire que Marion Vivier s'est aperçue que chaque thématique ou axe abordé pouvait être illustré par une page de ce journal. Il a donc été question de trouver un moyen de l'intégrer comme fil rouge, comme récit de fond. Ainsi, au cours de leur visite, les visiteurs pouvaient accéder aux pages réimprimées de ce journal et, munis d'un élastique distribué à l'entrée du parcours, ils pouvaient récolter et conserver ces pages, reconstituant ainsi le journal de Denise et le parcours de sa vie, au travers des thématiques exposées. En plus d'être immergé, le visiteur est donc sollicité et peut conserver en dehors de l'exposition une trace de son passage au CHRD. **La matérialité de ce récit fait là encore écho avec les autres témoignages immatériels**. Cette exposition temporaire réunissait donc des récits audio, des lettres, des portraits, un carnet relié par un élastique, et l'immersion était présente. Nous soulignons ici à nouveau que l'immersion est également fortement induite par le lieu dans lequel se trouve le visiteur : les anciennes caves de la Gestapo. Ainsi, il n'est pas nécessaire de passer par un dispositif numérique fort pour immerger le visiteur. Les outils technologiques et ce qu'ils apportent à l'espace sont bien entendus bienvenus lorsqu'ils sont utilisés avec justesse et que leur présence est justifiée, mais parfois, leur utilisation relève plutôt d'une sorte de gratuité. C'est le cas notamment de l'exposition *Pompéi* présentée au Grand Palais en 2020. En effet, cette exposition qui se veut être une « promenade immersive[75] » utilise, comme au CHRD, des objets, des explications textuelles, mais aussi un dispositif numérique qui se veut impressionnant afin de plonger le visiteur dans un autre temps, un autre espace, un autre univers. Le parcours est donc composé d'une allée centrale et de plusieurs salles semi-ouvertes de chaque côté. Dans l'allée sont présentés, sous vitrines, des objets découverts lors de fouilles accompagnés de cartels explicatifs. Dans les espaces adjacents, des vidéos sont diffusées : reportage sur les fouilles, création visuelle autour des décors d'une villa, les natures des vidéos sont variées. Un autre écran, qui n'est pas retiré dans un espace mais bien visible depuis l'allée centrale, présente une animation du Vésuve. Tous les murs de l'exposition sont d'ailleurs eux aussi recouverts d'une animation qui signifie la vie quotidienne des habitants dans un décor représentant la ville de Pompéi.

← 74 Marie-Ève Marchand, «La period room mise en scène : rencontre entre fiction et histoire au musée», *Material Culture Review/Revue de la culture matérielle, op. cit.*, p. 40.

75 → https://www.grandpalais.fr/fr/evenement/pompei

← Exposition *Pompéi*, Grand Palais, Paris, photo de Jean-Pierre Dalbéra, 2020.



← Exposition *Pompéi*, Grand Palais, Paris, photo de Arnaud Journois, 2020.

Un des problèmes principaux de cette exposition est lié au son. En effet, peu importe l'espace dans lequel on se trouve, le son de la vidéo que l'on souhaite observer et constamment parasité par le son des vidéos voisines. Il est alors extrêmement compliqué pour le visiteur de se concentrer, de comprendre et de retenir une quelconque information. Ce problème sonore empêche l'immersion puisque le visiteur ne peut pas se plonger pleinement dans un contenu, il est sans cesse retenu par le reste de l'exposition.

Concernant la vidéo centrale, celle de l'éruption du volcan, le phénomène d'immersion ne fonctionne pas en tant que tel puisque l'architecture du Grand Palais et les éléments scénographiques présents dans l'espace coupent la relation et mettent une barrière entre le public et la vidéo. L'ici et maintenant ne disparaît pas, le visiteur a pleinement conscience qu'il se trouve au musée et qu'il est face à un écran. Cela étant dit, un certain sentiment d'immersion apparait néanmoins quand le visiteur est concentré non pas sur la vidéo elle-même mais plutôt sur les objets présentés dans les vitrines, et qu'alors il entend gronder, sans pouvoir observer le volcan, et qu'il se retrouve au milieu des murs qui, par l'animation, se retrouvent ensevelis sous les cendres. Ce moment assez fort est suivi d'un silence durant lequel le visiteur peut se projeter et s'imaginer à Pompéi, imaginer ce que les personnes présentes ont vécu et ressenti. C'est là le seul instant de la visite qui semble réellement immersif, malgré la promesse du Grand Palais. De plus, si le CHRD nous a permis de montrer que l'immersion peut être un moyen de capter l'attention du visiteur afin de lui apprendre, de lui transmettre, ici la « fausse » immersion de *Pompéi* trouble la compréhension du propos. Le public ressort de l'exposition s'en en avoir appris ou retenu grand-chose. Les sons qui s'entremêlent empêchant toute concentration, aucun enseignement n'est tiré de cette exposition, et l'expérience vécue s'en retrouve réduite. La volonté d'aller chercher le visiteur est visible mais, par la scénographie qui installe une distance entre le visiteur et les objets exposés, le visiteur a toujours la sensation d'être au Grand Palais en 2020, et non à Pompéi en 79. Le contenu exposé (objets et reportages), bien que certainement passionnant, n'atteint pas le public. Le récit exposé n'est pas lu, pas compris, pas vécu. Encore une fois, l'étude de cette exposition nous permet, au-delà d'une critique spécifique, de présenter un principe valable pour toutes les expositions immersives : les écrans 360° ne font pas tout, l'accumulation de données scientifiques et historiques non plus. Il s'agit de mettre le tout en relation dans un espace pensé et construit de manière à transmettre efficacement informations et émotions. Les tentatives de grandiosité ne suffisent pas et les complications induites par la technologie (ici le son) peuvent rapidement détruire toute hypothèse d'immersion. Le numérique, s'il peut être source d'émerveillement et de justesse parfois, a ses limites, et l'immersion aussi.

«L'immersion sera toujours très limitée. Elle ne peut pas être la réalité;on peut inventer de nombreuses techniques audiovisuelles mais pas la réalité[76]».

Nous comprenons alors d'autant plus la force des archives (objets ou textes) car elles sont matérielles, tangibles, réelles. **C'est cette réalité du récit qui émeut et qui transmet**. L'immersion -lorsqu'elle est effective et juste- est donc une réponse possible et peut être un biais très complet pour transmettre. Mais l'implication du visiteur peut également s'envisager en dehors du parcours de visite, en amont de l'exposition. Impliquer davantage le visiteur permettrait une incarnation plus forte, un résultat plus proche du public, une transmission plus représentative. Inclus dans le processus d'écriture de l'exposition, le visiteur devient co-créateur. Si nous revenons sur les témoignages présentés au CHRD, il s'agit comme nous l'avons expliqué de témoins réels qui racontent leur propre histoire. Ainsi, afin de constituer la collection du musée, les anciens déportés et résistants ont évidemment participé puisqu'ils ont été filmés ou enregistrés. Ce sont eux qui sont à l'origine du projet et qui le rendent si complet, les équipes du CHRD étant « les héritiers[77] » de ces témoins. L'équipe « s'inscrit dans cette dynamique qui est de porter les idéaux pour lesquels ils ont combattu, les valeurs de fraternité, d'égalité, de justice[78] ». Nous l'avons montré, le centre ne serait pas ce qu'il est sans cette matière audiovisuelle. La collecte de témoignage est alors au cœur des préoccupations du CHRD. Pour l'exposition *Génération 40*, certains témoignages utilisés faisaient déjà partie de la collection. Cependant, ils ont dû en récolter d'autres. Pour cela, une journaliste a été missionnée. Il s'agissait là encore de recueillir des paroles, des récits de vie en rapport avec le thème de l'exposition : la jeunesse pendant la guerre. Cette démarche de récolte pose aujourd'hui une question éthique

← 76 Rémy Cazals, 2020 : «Entrer dans la Grande Guerre un siècle après…», Dialogue avec Janaïne Golonka, publié sur *Com'En Histoire* : https://cehistoire.hypotheses.org/3162

← 77 ← 78 Marion Vivier lors de l'entretien mené par Cassandra Bonnafous le 07 mai 2021, entretien complet en annexe, p. 135.

soulevée par Marion Vivier : les témoins sont physiquement moins en forme que lors des premiers témoignages. Montrer leur image n'est parfois pas valorisant et peut créer une distance avec le public, il faut donc réfléchir à cela et trouver de nouveaux biais, par exemple un témoignage audio uniquement. Cette implication de personnes extérieures au musée pose des questions d'ordre humain et social qui ne sont pas à négliger. De plus, les récits énoncés étant très durs, intimes, forts, tout le processus de récolte est source d'interrogations. Il faut adopter les bons comportements, respecter les témoins, ne pas les brusquer au vu du sujet qui peut faire remonter des traumatismes etc. En plus de cette collection composée de 650 témoignages, d'objets, de photographies et d'archives, le CHRD fait régulièrement appel à des particuliers afin de présenter de nouveaux éléments dans les expositions. Pour cela, il n'y a pas de démarche type, plusieurs scénarii sont possibles. Le musée peut décider de lancer un appel, une invitation à la collecte, en usant de différents outils de communication. Là, l'idée est de trouver du contenu en rapport avec un thème particulier. Cela a été fait notamment pour l'exposition temporaire *Pour vous, Mesdames!* en 2014. Mais ce protocole n'est pas toujours nécessaire. En effet, le centre de documentation du CHRD étant ouvert au public, de nombreuses personnes s'y rendent d'elles-mêmes afin de montrer des éléments qui leur appartiennent. Ils veulent en savoir plus sur la valeur historique de leurs archives, parfois les confier au musée. Dans les deux cas (collecte organisée ou spontanée), l'objet ne rentre pas instantanément dans les collections : un comité scientifique doit donner son accord. Ce n'est pas une décision à prendre à la légère puisque, dès qu'un élément est intégré aux collections, le CHRD devient garant de son entretien et de sa conservation. Cela a un coût humain et économique qui doit être pris en compte. Il est également possible que certaines personnes ne souhaitent pas laisser indéfiniment leurs biens au CHRD. Dans ce cas, l'objet est présenté lors d'une exposition puis rendu à son propriétaire, le musée conservant une trace numérique de l'archive. Le contenu des expositions dépend alors en partie des prêts ou dons des particuliers, en plus de ceux des institutions. Les sources sont multipliées afin d'obtenir une exposition complète et dense. Le visiteur peut donc être impliqué différemment dans l'exposition, de façon plus réelle, plus concrète. Ici se manifeste un point clé dans le statut du visiteur impliqué : la relation humaine. En effet, s'adresser au visiteur au sein ou en dehors du parcours d'exposition demande une certaine méthode. Ainsi, le CHRD connait ses prêteurs réguliers,

garde contact avec les personnes qui se présentent au centre de documentation, et sollicite de manière privilégiée les personnes qui semble posséder des archives intéressantes pour le centre. Dans cette situation où des prêteurs particuliers participent à l'exposition, le schéma de transmission linéaire élaboré précédemment se voit modifié : **LE PARTICIPANT/PRÊTEUR TRANSMET PLUS DIRECTEMENT AUX VISITEURS, C'EST GRÂCE À LUI QUE LE RÉCIT GLOBAL DE L'EXPOSITION EST COMPLET**. L'espace scénographié de l'exposition joue alors effectivement le rôle de lieu de transmission. Le musée pose un cadre qui permet cette transmission de particuliers à public. Le propos est enrichi par le musée qui intègre l'élément prêté dans un contexte historique, en propose une lecture dans un environnement qui, jouant sur ressentis et informations, parfait la narration. Le récit est donc composé d'éléments du musée et d'éléments de particuliers. De plus, par la scénographie, une strate est ajoutée à ce récit, désormais complet et représentatif d'un thème/d'une époque/d'un lieu. **ÉQUIPE SCIENTIFIQUE ET PARTICULIER CRÉENT ENSEMBLE L'EXPOSITION**. Cependant, le prêteur n'a pas forcément son mot à dire concernant le traitement qui va être fait de son bien, ou encore sur l'organisation spatiale de l'exposition, ni sur la présence ou non d'autres archives etc. Sa participation se limite au don, qui est déjà une source incroyable de savoirs et d'émotions. Cette implication dans le processus de l'exposition peut prendre de multiples formes : ici par le don, mais cela peut aussi concerner l'écriture du projet d'exposition comme nous le verrons par la suite. L'implication du visiteur peut se faire à différents niveaux, différentes temporalités.

III_ MISE EN ESPACE DU TÉMOIGNAGE : LA PARTICIPATION

1_TRANSMISSION CONTEMPORAINE

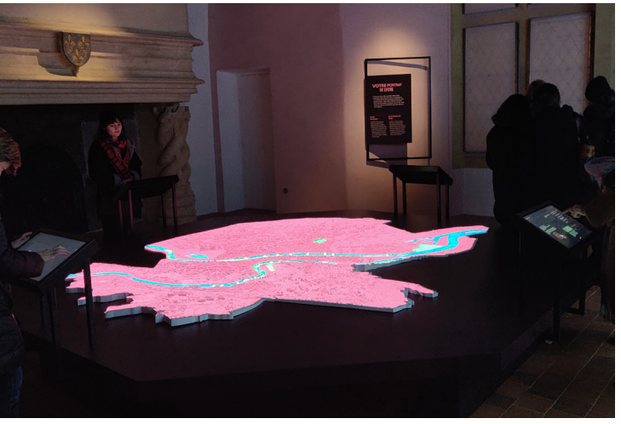
Les différents éléments d'analyses développés jusqu'ici nous ont permis de questionner le schéma de transmission mis en place par les institutions muséales. Malgré leurs différences de matérialisation et la diversité des moyens mis en place pour arriver à ce schéma, nous remarquons un point commun : le point de départ, l'acteur à l'origine de la transmission est le musée, tandis que le récepteur est le visiteur d'exposition. Nous cherchons maintenant à montrer qu'un autre schéma est possible. En effet, ce positionnement du musée comme étant une entité experte et du visiteur comme étant ignorant peut être transformé si l'on considère que tout le monde à quelque chose à apprendre aux autres. Ou en tout cas, que **CHACUN PEUT APPORTER SA PIERRE À L'ÉDIFICE AFIN DE CONSTITUER UN TOUT COHÉRENT**. Nous retrouvons ici un principe évoqué précédemment et cette idée d'histoires individuelles qui, ensemble, constituent l'Histoire globale. Il s'agit donc de penser plusieurs dispositifs qui peuvent être mis en place pour arriver à un modèle où le visiteur va à son tour transmettre aux autres. Finalement, comment une personne anonyme et non experte peut jouer le rôle, le temps d'un instant, de celui qui écrit et raconte l'Histoire. Deux temps forts sont identifiés afin d'observer ce phénomène : avant l'exposition, et pendant l'exposition.

AU SEIN DE L'EXPOSITION

Si l'on se concentre sur le « pendant », il s'agit d'examiner les moyens mis en place au sein de l'espace scénographié pour permettre une prise de parole du visiteur. Le mur d'expression est un dispositif assez simple à mettre en place. Par exemple, à la fin du parcours de l'exposition *Portraits de Lyon* dont nous avons longuement parlé, une fresque a été installée. Composée de dessins et de phrases à compléter, elle invite le visiteur à se questionner sur son rapport à la ville et à écrire un message qui sera visible par tous. Évolutive, cette fresque cristallise de nombreuses pensées, des ressentis, des points de vue portés sur Lyon. **LE VISITEUR LAISSE UNE TRACE DE SA VISITE ET DÉVOILE UNE PARTIE DE LUI,** de son histoire et de son vécu dans la ville. Ainsi, plusieurs messages cohabitent, composant un récit global construit à partir d'extraits individuels. C'est par la participation que cette fresque fait sens, et par la multiplicité de micro-récits que l'histoire collective prend forme. À l'image de la ville qui vit au rythme de nombreux individus uniques, ce dispositif graphique qui s'étend dans l'espace rassemble et vibre comme un tout. La pièce prend vie et grandit avec le temps, au fil des témoignages écrits et dessinés. Le visiteur reste guidé dans ses réponses par les débuts de phrases déjà rédigées, mais est libre de raconter ce qu'il veut. Le dernier message convoque aussi l'imaginaire et propose de rêver la ville de demain. Ainsi, les réponses apportées éclairent sur les envies de chacun, symbolisent les questionnements contemporains et les enjeux de notre époque. Ce principe de fresque participative a été mis en place une première fois par l'équipe du musée Gadagne lors de l'exposition participative *Lyon sur le divan*. À la lecture de cette fresque, chacun va découvrir un petit morceau de vie des visiteurs qui sont passés par là précédemment. Anecdotes personnelles et envies individuelles se lient et s'ancrent dans la réalité de l'espace, transmettant informations, sensations, et questionnements.
LA TRANSMISSION S'OPÈRE DONC DE VISITEURS À VISITEURS, LE MUSÉE ÉTANT UN BIAIS, UN ESPACE DANS LEQUEL S'OPÈRE CETTE TRANSMISSION, une entité qui pense et permet ce lien entre les visiteurs. L'exposition *Portraits de Lyon* comporte un autre dispositif de participation du visiteur : une maquette interactive. Pièce finale du parcours, cette maquette imprimée en 3D est support d'animations vidéo. Ces animations sont choisies est déclenchées par les visiteurs via des écrans disposés autour de cette très grande maquette. Le choix est donc individuel (petit écran) mais le résultat est collectif puisque

visible par tous directement sur la maquette. Les animations illustrent l'évolution de la ville et de son urbanisme, les phases de transformations par thème. C'est cette illustration de la mutation de la ville qui invite, comme nous l'avons expliqué, le visiteur à sortir du musée et à prolonger sa visite dans les rues de Lyon. Nous sommes donc face à un dispositif interactif qui, en impliquant le visiteur crée une forme de lien (action individuelle qui influence la visite des autres), et qui transforme son statut, le faisant passer de visiteur passif à visiteur impliqué, curieux et « acteur de sa propre visite[79] ». **L'implication du visiteur transforme son statut.**

Claire Déglise lors de l'entretien mené par Cassandra Bonnafous le 04 mai 2021, entretien complet en annexe, p. 124.
← 79



← ←
Maquette interractive, pièce finale du parcours Portraits de Lyon, photo musée Gadagne.

←
Fresque participative, photo musée Gadagne.

COLLECTER LA MÉMOIRE

Et si le visiteur ne transmettait pas uniquement aux autres visiteurs mais également aux institutions elles-mêmes ? C'est le phénomène que nous avons commencé à aborder grâce à l'exemple du CHRD : les visiteurs sont intégrés à la phase d'écriture de l'exposition, ici dans le cadre d'une collecte. La collecte d'archives est un moyen connu afin de faire participer le public et d'enrichir des collections des institutions.
Ce fonctionnement est également pensé par d'autres institutions muséales de la Seconde Guerre Mondiale, comme à Grenoble par exemple. Mais d'autres sujets d'Histoire sont bien entendu concernés. Ainsi, entre 2013 et 2016 les Archives Nationales lancent la *Grande Collecte*, avec plus d'une centaine d'institutions partenaires réparties sur tout le territoire. Il s'agissait d'une invitation à fouiller chez soi à la recherche de documents relatifs à la Première Guerre Mondiale, comme des photographies ou des lettres, et de les apporter aux dépôts d'archives publiques. Les archives pouvaient être données physiquement ou bien être numérisées. Plusieurs milliers de Français ont répondu à cet appel et ont apporté de précieux témoignages. Le travail qui doit être fait par la suite est une mise en contexte du document (qui l'a écrit, à qui, quelle était sa profession, son rôle pendant la guerre, etc). **C'est son contexte qui donne de l'ampleur à un témoignage brut**. Comme le dit le professeur émérite d'histoire contemporaine Rémi Cazals

> *«Il peut exister des interprétations diverses sur l'histoire, mais il faut respecter les faits. […] Le document d'histoire, il faut comprendre d'où il vient[80].»*

Rémy Cazals, 2020 : «Entrer dans la Grande Guerre un siècle après…», Dialogue avec Janaïne Golonka, publié sur *Com'En Histoire, op. cit.*
80 →

Ainsi, la collecte de plus de 325 000 documents est une première étape qui doit être complétée par un travail de recherche historique.

Par la suite, ces archives constituant une base de données pourront être utilisées dans différents contextes, notamment d'exposition même si ce n'est pas l'unique but. Il ajoute également que

«la mémoire des grands-pères peut être très juste et apporter aussi un complément à la grande histoire nationale en transmettant le vécu des individus. C'est aussi extrêmement intéressant et utile […] Personnellement, plutôt que de parler des grands mouvements, des généraux et autres grands personnages, je préfère écouter les gens ordinaires dire ce qu'ils ont vécu, ce qu'ils ont ressenti[81].»

Rémy Cazals, 2020 : «Entrer dans la Grande Guerre un siècle après…», Dialogue avec Janaïne Golonka, publié sur *Com'En Histoire, op. cit.* ← 81

Nous retrouvons là notre idée principale : chacun a quelque chose à raconter, à apporter, et c'est notamment par l'accumulation et le croisement de vécus individuels, anonymes, ordinaires que l'on peut dresser le portrait d'une époque, d'une situation, d'une histoire commune. **Histoires personnelles et Histoire universelle s'imbriquent et forment un ensemble**. Si aujourd'hui de nombreuses personnes sont prêtes à écouter et à inviter à participer des personnes ordinaires, ce n'était pas dans les habitudes de l'époque : « Au lendemain de la guerre et pendant longtemps encore, ces témoignages d'origine populaire n'ont pas été publiés. Il était impensable pour un paysan ou pour un tonnelier comme Barthas de se rendre chez un éditeur parce qu'on croyait que la publication était exclusivement le domaine des écrivains professionnels[82]. » Nous gagnons donc tous à écouter les voix de personnes qui ne sont ni historiennes ni scientifiques. Les vécus peuvent nous en apprendre autant que les archives administratives ou « officielles ». Cela nous semblerait aujourd'hui être une aberration que de rayer des livres d'Histoire les extraits des lettres échangées entre les soldats et leur famille. Ces lettres sont une source incroyable de

Ibid. ← 82

savoirs factuels et de savoirs émotionnels sur une époque particulière. Finalement, le fait de prendre en compte et d'étudier des documents et des vies de personnes concernées mais anonymes nous rapproche de l'idée que nous défendons ici : **inclure concrètement le public dans la conception et l'écriture d'une exposition ne peut être que bénéfique**. Récemment, une autre institution française a lancé une collecte. En effet, dans une idée de documenter un temps fort de notre histoire actuelle, le MuCEM souhaite monter l'exposition *Vivre au temps du confinement*. Pour cela, et afin de garder un lien avec le public pendant la fermeture du musée, un appel à contribution a été publié le 20 avril 2020. 600 objets et photographies ont ainsi été récoltés. Illustrant le premier confinement, le quotidien des Français pendant cette période et les éléments phares qu'ils retiendront de ce moment, ces éléments ont été confiés aux équipes du musée. Notons dès maintenant une différence de taille avec les collectes relatives aux guerres mondiales explicité précédemment : ici, il s'agit de documenter un temps présent. Ce ne sont pas les enfants ou les petits enfants qui envoient au musée du contenu passé et des archives qui ne viennent pas d'eux, ce sont les personnes concernées qui font le choix délibéré de participer à la collecte. Il s'agit de créer une collection d'archives au présent. Les participants font eux-mêmes le choix d'envoyer quelque chose au musée, et ils choisissent précisément l'élément qui, pour eux, illustre le mieux leur époque et le moment présent. Le premier confinement n'était pas même encore fini au moment où la collecte a été initiée, il n'y a pas de recul. C'est cette spontanéité et ces extraits de moments de vie au présent qui font la force du projet. Plutôt que d'attendre que le temps passe et que les mémoires s'estompent, le MuCEM fait le choix de privilégier la franchise et le naturel afin de garder les souvenirs intacts. L'idée était de fabriquer une mémoire collective,

UNE GRANDE MÉMOIRE AU TRAVERS DES PETITES MÉMOIRES. C'est l'artiste Christian Boltanski qui différencie ces deux mémoires, la grande mémoire étant la mémoire historique, et la petite mémoire la mémoire individuelle, propre à chacun[83]. Là encore, on retrouve cette idée de vécus et de récits d'anonymes qui vont, peu à peu, constituer un ensemble et révéler un tout véridique et qui traduit d'une situation commune vécue. Emilie Girard, directrice scientifique et des collections du MuCEM affirme avoir été surprise par la diversité des propositions récoltées. Étant donné qu'ils n'avaient pas d'attentes particulières, c'est au vu des objets obtenus que va être montée l'exposition. Dans ce genre de démarche, « il convient de laisser une place à l'imprévu et au lâcher prise[84] ». Comme pour la *Grande collecte* des Archives Nationales, après la réception vient la classification. Ainsi, les équipes du musée ont commencé à identifier plusieurs thématiques pour grouper les objets, comme par exemple les objets de seuil marquant la porosité entre intérieur et extérieur (banderoles de soutien au soignants), les DIY (masques cousus main), la ritualisation du quotidien (laisse du chien). **Le contenu proposé par le public devient source de réflexion pour le musée**. Le musée est donc le premier récepteur d'un savoir transmis. C'est par la collecte et par l'étude du contenu reçu que le projet se dessine. Ce sont les participants qui voulaient transmettre leur façon à eux de vivre ce confinement, de raconter leur quotidien. Ce sont eux les transmetteurs. Les récepteurs sont d'abord les équipes du musée, puis par la suite les visiteurs de l'exposition. Le musée, en ajoutant un travail de lecture, d'appropriation et de mise en espace va également transmettre aux visiteurs.

← 83
Brigitte Cornand, *Les archives de C. B.* , 1998, 52 minutes, Les Films du Siamois, Love Streams Agnès b. productions.

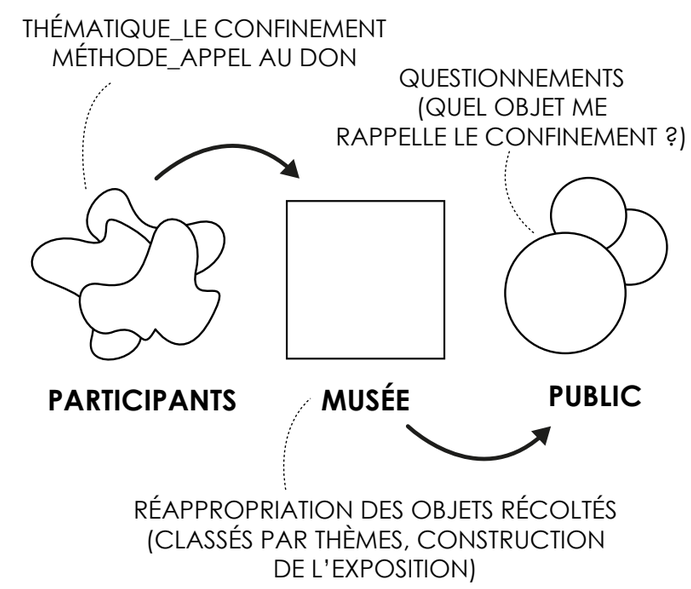
← 84
Marie-Dominique Dubois, «Démarches participatives : fondements et pratiques actuelles dans les institutions muséales», *In Situ* [En ligne], 41 | 2019, mis en ligne le 06 janvier 2020, consulté le 04 mai 2021. URL : http://journals.openedition.org/insitu/27176

«Dans une démarche participative, le récit est écrit ainsi à plusieurs voix. Il s'agit d'une élaboration commune, d'une nouvelle forme de dialogue où le non-professionnel - le non-sachant - tend à se situer quasiment sur un pied d'égalité avec le professionnel - le sachant -. La démarche participative revient à reconnaître le potentiel et la compétence de chacun. La participation se révèle dans un processus de coconstruction. […] Sans s'affranchir d'une expertise scientifique, la collecte permet d'enrichir le contenu exposé et de montrer une diversité de points de vue[85].»

Marie-Dominique Dubois, «Démarches participatives : fondements et pratiques actuelles dans les institutions muséales», *In Situ, op. cit.*

[85] →

Le schéma de transmission est bousculé, il devient multidirectionnel, plusieurs acteurs interviennent et les points de vue se complètent. Le musée propose un cadre d'échange, des moyens et un espace pour raconter et pour transmettre.



VALORISER LES PAROLES ORDINAIRES

Ce principe est résumé ainsi par Alicia Akins

«La participation encourage les expériences de contenu multidirectionnelles : un musée, plutôt que de se limiter à envoyer des informations en direction des visiteurs, peut encourager ces visiteurs à fournir des informations à l'institution et même à partager entre eux. La participation encourage également des relations plus équitables entre toutes les parties prenantes, rendant les objets et des institutions entières plus accessibles[86].»

Alicia Akins, "Arts policy library : the participatory museum", createquity.com, 2014. ← 86

La participation est vectrice de découverte, de lecture complète et de partage. Visiteurs et experts du musée sont placés sur un pied d'égalité : la parole du visiteur est légitimée, encouragée, écoutée et transmise. On retrouve un sentiment de fierté à l'idée de faire partie d'un tout. Penser que le public n'est ni connaisseur ni intéressé, qu'il n'a rien à raconter et à nous apprendre, c'est déjà être pessimiste, élitiste et non conscient de la diversité des vécus et de l'implication possible quand un projet est bien pensé. Plus que de participation, nous pouvons parler de collaboration. Le public fournit une matière que le musée va comprendre, utiliser et retransmettre à son tour en ayant affiné le propos, composé les récits dans l'espace, rendu lisible des faits et un contexte historique. Les récits personnels, à nouveau, se chevauchent afin de créer un récit complet, global, commun. D'après Agathe Roux, doctorante spécialiste de la question du récit spatialisé, la grande mémoire est « un va et vient, elle est construite par la petite mémoire. La petite construit la grande. On s'appuie sur l'histoire individuelle pour comprendre la grande[87]. » Si l'on revient à notre problématique initiale, ici l'espace scénographié sera effectivement lieu de transmission lors de l'exposition. Afin de mettre en relation vision scientifique et récits ordinaires, le musée Gadagne a monté, avant la création du nouveau parcours permanent, l'exposition manifeste *Lyon sur le divan* en partenariat avec l'ANPU (Agence Nationale de Psychanalyse Urbaine). Cette exposition à la démarche particulière et expérimentale avait pour objectif, encore une fois, de donner des clés de lecture afin que les visiteurs puissent comprendre le territoire « en se situant dans l'espace et le temps[88] ». Une des particularités de cette exposition était de co-écrire et d'assembler dans l'espace d'exposition deux récits distincts : un scientifique, l'autre populaire. En effet, toute la démarche de l'ANPU repose sur le fait d'interpeller les passants et les faire participer, parler et écrire au sujet du territoire urbain dans lequel ils évoluent au quotidien, ici la ville de Lyon. Ce choix de collaboration avec l'ANPU a été fait car l'équipe du musée était consciente que « la simple monstration de données historiques, de savoirs techniques et d'objets illustratifs ne suffirait pas[89] » à séduire le public et à permettre cette compréhension et réappropriation du territoire lyonnais. Avant même l'installation de l'exposition terminée, des éléments ont été présentés au musée. Par exemple, une grande bâche comportant un portrait chinois de la ville réalisé par les habitants était installée. Le propos de l'introduction commençait ainsi à être introduit, ainsi que l'aspect participatif du projet et sa dimension humoristique. Afin de faire co-exister cette vision populaire avec des faits établis dans le but d'arriver à un portrait complet et réaliste de la ville, le musée a réalisé « une série d'opérations divan lancées dans l'espace public à la rencontre des habitants et de leurs ressentis de la ville, accompagné d'une trentaine d'entretiens avec des experts de toutes natures (du géographe

Agathe Roux lors de l'entretien mené par Cassandra Bonnafous le 26 avril 2021, entretien complet en annexe, p. 157. ← 87

88 → Claire Déglise, Jennifer Aucagne et Xavier de la Selle, «Une exposition drôlement juste aux musées Gadagne», *La Lettre de l'OCIM* [En ligne], 179 | 2018, mis en ligne le 01 septembre 2019, consulté le 07 septembre 2019. URL : http://journals.openedition.org/ocim/2802 ; DOI : 10.4000/ocim.2802 p. 2.

89 → *Ibid*, p. 2.

au patron de café, du sociologue à l'ancien élu[90]). » **Cohabitant à la fois dans la démarche du projet et dans l'espace scénographié, ces deux visions se complètent, se répondent, se nuancent.** Ainsi, par l'humour et la fiction, la mise en récit constitue un point d'ancrage, une démarche de médiation afin d'atteindre le public. La fiction était utilisée ici encore dans le but de solliciter l'imaginaire du visiteur, et ainsi créer une porte d'entrée à la collaboration et à la participation active. Au sein du parcours d'exposition étaient également présentées des tribunes « Et vous ? » qui invitaient le public à participer à son tour en répondant aux mêmes questions. Récits récoltés dans la ville et récits au sein de l'exposition se rencontraient alors dans l'espace. C'est cette rencontre qui est source de discussion, de débat. Celle là même qui nous anime et que l'on souhaite défendre dans ce mémoire. L'extérieur et l'intérieur du musée se rencontrent au sein du parcours d'exposition en prenant appui sur des récits ordinaires, accessibles, parfois attachants, parfois étonnants, mais toujours intéressants. Si l'on dit d'un territoire que ce sont les habitants qui font la ville, que c'est le corps qui crée l'espace, cela semble naturel d'affirmer que **c'est le visiteur qui fait l'exposition**.
Pour compléter l'exposition *Lyon sur le divan*, une série d'événements, de visites guidées, de conférences étaient organisés. Tantôt sérieuses, tantôt humoristiques, ces manifestations laissaient le choix au visiteur de se présenter à l'événement qui comportait le ton qui lui convenait le mieux. Finalement, l'enjeu de cette exposition était de

« Tenter d'associer données factuelles et productions symboliques, faits historiques et regards poétiques[91] ».

Cette exposition, qui est la première menée à Gadagne par son nouveau directeur de l'époque Xavier de la Selle, apparait comme manifeste car elle prouve un changement de cap, une prise de position de la part du musée, un parti-pris :

← 90 Claire Déglise, Jennifer Aucagne et Xavier de la Selle, « Une exposition drôlement juste aux musées Gadagne », *La Lettre de l'OCIM, op. cit.* p. 6.

Ibid, p. 12. ← 91

« celui d'abandonner une pseudo-neutralité, d'assumer un discours, de le proposer à ses visiteurs sans se prendre trop au sérieux, et finalement d'essayer d'être drôlement juste[92] ». Cette exposition mêlant récits participatifs et informations scientifiques est à l'origine de la refonte du parcours permanent du musée. En effet, cette démarche de co-création et de sollicitation public est un concept qui est cher à l'équipe qui souhaite adapter ce processus pour les prochaines expositions. Si cette méthode n'a malheureusement pas été appliquée pour *Portraits de Lyon* par manque de temps, le public est cependant concerté pour les parcours suivants. Le deuxième thème de l'exposition, *Les pieds dans l'eau* a été pensé pour et avec des enfants de maternelle tandis que le troisième thème autour du travail met à contribution des adolescents, public cible de cet axe. Des principes scénographiques leur sont présentés, leur avis est pris en compte. Pour récolter les opinions et réponses de ces deux publics, des brigades mobiles ont été effectuées. Il s'agit pour l'équipe du musée de se rendre dans un lieu identifié (ici une bibliothèque ou un centre commercial) afin d'aller à la rencontre d'individus représentant leur cible afin de les questionner.

92 → Claire Déglise, Jennifer Aucagne et Xavier de la Selle, « Une exposition drôlement juste aux musées Gadagne », *La Lettre de l'OCIM, op. cit.* p. 12.

PENSER LE PROTOCOLE

Lorsqu'il s'agit d'interroger et de solliciter le visiteur ou le futur visiteur, donc de faire participer, il faut finalement réfléchir à un contexte à un protocole de prise de parole. C'est là le premier enjeu des expositions participatives : déterminer le cadre. Où se fait cet échange, par qui est-il mené, quels sont les participants visés, comment faut-il s'adresser à eux ? Concernant le lieu, il peut être physique ou virtuel, dans le musée ou dans la rue. Ainsi, il faut bien penser l'environnement de la rencontre : quelle(s) question(s), quel langage, quels outils. Et puis penser à ce que l'on va faire des réponses obtenues : dans un premier cas cela peut être assez vague (une exposition), et puis le contenu va construire le projet, les axes à explorer, les thématiques à traiter, etc. Et enfin, comment va se faire cette utilisation de contenu. L'exposition constitue le cadre, mais il faut penser à la manière dont les réponses obtenues vont être intégrées : quelle forme, quelle explication de la démarche (vidéo, citation, photo, schéma, texte). Les réponses obtenues, qu'elles soient orales, écrites, ou sous forme de documents, d'images, d'objets, peuvent être catégorisées comme un matériau directement exposable et intégrées à la scénographie à la manière d'une collection, ou bien elles peuvent consister en un apport réflexif qui fait évoluer le projet dans sa forme, dans sa direction, dans le traitement d'un sujet. **Les réponses sont donc matière première ou source de réflexion pour le musée**. Lorsque l'échange et la prise de parole se fait dans un lieu physique, le choix de l'espace est un élément clé à prendre en compte. Il peut s'agir de choisir une rue très passante dans laquelle on rencontrera des personnes pas nécessairement initiées au sujet, ou bien choisir un lieu spécifique en fonction du projet ou de la population ciblée (bibliothèque, cinéma, café, résidence étudiante, parking, etc). Il faut également réfléchir aux conditions relatives à chacun des lieux (bruyant ou silencieux, en extérieur ou non, lieu de passage, quelle place est disponible, etc). L'horaire choisi va là encore avoir une influence sur les usagers d'un lieu. Tout le contexte de l'espace de la prise de parole doit faire l'objet d'une réflexion particulière. **Il faut réussir à établir un lien entre ce que l'on cherche à faire, les réponses que l'on cherche à obtenir, et le lieu le plus adéquat pour les récolter**. Concernant un projet d'exposition, les échanges obtenus seront foncièrement différents selon s'ils sont fait sur une place publique ou devant un musée, puisque l'on suppose que les personnes se rendant effectivement au musée n'auront pas le même avis que des personnes qui usent simplement de la ville et ne vont pas forcément au musée régulièrement. Les deux points de vue peuvent être intéressants et il n'y a pas de réponse absolue, c'est à l'équipe de se positionner et de faire un choix. Les lieux d'échanges peuvent d'ailleurs être multipliés afin de composer avec des profils et des pensées variés. De plus, interroger des personnes a priori non concernées dans l'espace public peut justement être un moyen de rendre plus accessible le musée en montrant à tout le monde que leur avis compte aussi et que le musée s'offre à eux. L'échange peut également avoir lieu dans un espace pensé pour l'occasion, au sein même du musée porteur du projet par exemple. Le temps de concertation est alors plus encadré et moins aléatoire. Ces moments sont l'occasion, en plus de créer un échange entre un participant et une institution, de créer du lien entre les participants eux-mêmes, d'animer le débat, de faire se rencontrer les récits. Là où les rencontres sont le plus fortuites, c'est dans la rue. Cependant, cela est compliqué de penser une rencontre dans la rue quand c'est justement ce qu'on n'y fait plus. On cherche à aller vite, à être efficace, à être rapide. On ne cherche plus à découvrir ou à échanger avec l'autre. « Le regard trace avant le corps un couloir imaginaire de manière à ne toucher personne au cours du déplacement[93] ». Il s'agit donc d'interpeller, de rencontrer, de présenter, de débattre, d'échanger, d'évoluer. En adoptant cette posture d'écoute, on réalise que « les gens ont le plus souvent des choses à dire, des points de vue construits sur bien des sujets ». Il s'agit donc d'accueillir cette parole et de faire comprendre aux personnes rencontrées que leur propos est intéressant et mérite d'être entendu. Car aujourd'hui beaucoup n'ont pas conscience de la légitimité de leur propos puisqu'on ne s'écoute plus. Il s'agit alors, par la méthode et en posant un cadre, d'encourager et de féliciter la prise de parole. Donner la parole à

[93] → «Porteurs de paroles, De l'éducation populaire dans la rue», Le contrepied.

plusieurs personnes, de catégories et de vécus variés revient à se préparer à entendre des propos contradictoires ou qui sont source de débat. **Il ne s'agit pas de prendre le récit des participants comme vérité absolue et universelle qui viendrait anéantir toute connaissance scientifique**, mais comme support de discussion et élément à intégrer dans un tout. Cette action publique permet de mettre en perspective un projet, d'affiner un propos, de se rendre compte des réalités d'un sujet et de sa perception par la population. En effet, le musée étant un lieu relativement fermé, les expositions pensées en interne peuvent facilement ne pas être adaptées au public si l'équipe n'a pas une bonne conscience des connaissances, des vécus et des envies de celui-ci. Les brigades mobiles et autres dispositifs d'écoute sont alors un moyen de comprendre une réalité et d'adapter le propos. Il ne s'agit pas de chercher à faire changer d'avis les personnes interrogées, ni de faire une leçon de morale, mais bien d'accueillir la parole pour la prendre en compte dans le projet. La « qualité » des réponses obtenues dépend donc en partie du lieu d'échange, mais également de la qualité de la ou des question(s) posée(s). L'institution, ici le musée, doit alors construire une question qui n'intimide pas trop les participants, qui n'induit pas d'emblée une bonne ou une mauvaise réponse, qui est suffisamment ouverte pour permettre le débat et l'échange, mais assez centrée pour que les participants ne s'éparpillent pas trop et que les paroles récoltées fassent sens par rapport au projet. Notons que cet éparpillement ou ce pas de côté par rapport au sujet peut être intéressant à noter en soi et qu'il peut constituer une nouvelle source de questionnements. Des éléments qui ne semblent pas correspondre à la demande peuvent alors, une fois mis en relation avec les autres, soulever des réflexions et des approches complémentaires. C'est notamment dans ce phénomène du pas de côté que le principe de participation prend de la force : on s'aperçoit que le sujet est plus vaste que ce que l'on pensait, que d'autres réponses peuvent être signifiées, que les participants ont des choses à dire sur plusieurs thèmes, etc. Cette réappropriation de la consigne peut donner une nouvelle direction au projet, faire basculer un protocole soit vers un nouveau sujet, soit pour reformuler la question afin de mieux appréhender les réponses, etc. **C'est par l'expérience de la collecte et de la prise de parole que le cadre évolue afin de tendre vers une méthodologie qui s'affirme comme génératrice de récit et de contenu exposable**. Cette évolution peut elle-même faire partie du récit de l'exposition, être montrée et signifiée au public qui comprend alors à quel point les participants ont été

écoutés et ont eu de l'influence sur le projet. La nature ou la qualité des réponses dépend également des personnes interrogées : si elles maîtrisent ou non le sujet, mais aussi si la rencontre est fortuite ou bien préparée en amont et prévue par le participant. Dans tous les cas la réponse est donnée par quelqu'un qui accepte de jouer le jeu, mais si l'échange est prévu, la réponse peut éventuellement être plus complète, plus travaillée. Un autre élément peut influencer les paroles récoltées : selon si le participant sait plus ou moins dans quel cadre sera utilisée cette réponse ou non. Le musée doit donc réfléchir au cadre qu'il donne aux participants : le projet est-il exposé avant la prise de parole, ou bien après ? Quelles informations sont données, quel degré de précision est utilisé ? Concrètement, chaque élément du contexte -lieu, heure, cible, sujet, questions, informations- de la prise de parole va influencer les réponses obtenues. Concernant la notion de témoignage, par définition chaque passant, usager, participant peut apporter un témoignage. Il va parler de son vécu, de son parcours de vie duquel il y a forcément quelque chose à tirer, il y a forcément une histoire. Le récit va incarner une position, un avis qui est plus facilement transmissible qu'un argument ou un savoir absolu. Faisant écho à l'utilisation de personnages par le musée Gadagne ou à l'implication de témoins au CHRD, ce principe de récit incarné montre bien qu'une histoire est mieux reçue par le visiteur lorsqu'elle est racontée par une personne précise qui sait de quoi elle parle puisqu'il s'agit de sa vie personnelle. S'il est possible de contrer un argument par un autre, il n'est pas possible de faire abstraction d'un vécu. Ainsi le témoignage délivre une vérité, sa vérité, aussi intime soit elle, et en cela il transmet à celui qui accepte de l'écouter. L'espace scénographié de l'exposition devient alors le lieu de comparaison de plusieurs vécus, les mettant en relation dans le lieu afin d'en tirer un apprentissage. **L'Histoire est transmise par l'accumulation de récits particuliers**. Si le lieu de l'échange peut être un espace réel, il peut également être virtuel. Là encore, selon les objectifs du musée, la procédure ne sera pas la même. Si nous reprenons l'exemple du CHRD, l'équipe ne lance pas nécessairement une collecte spécifique par exposition, ils sont plutôt dans une démarche d'accueil constant et régulier. Cependant, pour l'exposition *Pour vous, Mesdames !* une collecte particulière a été lancée puisque le musée avait besoin d'une matière particulière : des photos de femmes pour observer leurs vêtements. Ici, la collecte régulière se passe plutôt dans un espace physique (le centre de documentation), tandis que l'appel ponctuel est relayé sur les réseaux et dans les médias. Si la rencontre

et le don se font ensuite également au centre de documentation, la première étape, celle du lancement de la collecte, se fait de manière numérique. Il peut être plus judicieux de passer par un espace de communication virtuel lorsque la collecte vise une large cible, soit pour avoir une vision globale d'un sujet, soit pour multiplier les chances de trouver le bon élément de réponse. **Viser large pour viser juste**. Le numérique permet d'atteindre un plus grand nombre de personne, mais également de faciliter le don immatériel puisque les participants n'ont pas besoin de se déplacer. Cela s'applique notamment pour les collectes de témoignages ou de récits qui sont eux même immatériels. Cependant, le numérique peut créer une distance entre le participant et l'équipe du musée puisqu'il n'y a pas de contact direct, et de ce fait l'implication peut être moindre. Il s'agit alors de trouver le juste équilibre et de tracer les contours du contexte d'échange selon une réflexion précise. Les musées d'Histoire peuvent donc composer un récit complet en faisant appel à des participants. Les paroles ordinaires deviennent source de réflexion, support d'exposition et complètent les savoirs scientifiques. **Penser le cadre de l'échange revient à considérer le visiteur comme un égal dont la parole est riche.**

2_AU-DELÀ DU MUSÉE D'HISTOIRE

Loin d'être un effet de mode, les expositions et musées participatifs sont à rapprocher des écomusées. En effet, ces musées questionnent depuis les années 1970 la place du visiteur dans l'exposition et son intégration dans la programmation et la mise en scène. Dans ces musées, les visiteurs n'ont plus un statut de simples récepteurs passifs, mais sont co-créateur, acteur, et sujet. Impliqué dans la création de l'exposition ou dans le parcours de visite, leur rôle est central et ce qu'ils produisent fait œuvre. D'après Henri Rivière, artiste français, l'écomusée est

> *«un instrument qu'un pouvoir et qu'une population conçoivent, fabriquent et exploitent ensemble[94].»*

Le pouvoir est alors l'institution, le cadre qu'elle propose, les experts qui la composent, les moyens et outils dont elle dispose. La population participe, nous l'avons vu, à l'aide de ses savoirs, de son vécu, de sa mémoire, de ses envies. Créer un lien entre savoirs institutionnels et savoirs populaires revient à faire des allers-retours, à faire coexister deux natures d'information et pour cela, il faut les contextualiser dans un temps et un espace. La démarche participative muséale est définie par Jean-Claude Duclos comme étant une « recherche d'un équilibre entre le politique, la mémoire et les contributions de la science[95] ». L'idée est de comprendre, par les récits personnels, comment tel ou tel événement, relevant de l'Histoire universelle et du savoir scientifique, a été vécu, perçu, appréhendé et mémorisé par une population, éventuellement transmis d'une génération passée à une génération présente. La mémoire s'exprime et vient éclairer l'Histoire. L'échange qui s'opère entre population et musée est alors considéré comme de la transmission puisque se sont les récits qui viennent s'assembler et enseigner, illustrer, corroborer. Un savoir est transmis de la population vers l'institution, qui va s'en saisir afin de le transmettre à son tour dans un contexte muséal. Le musée doit être à l'écoute des participants, accueillir leur parole et faciliter l'échange, puis par la suite inclure ce savoir dans un contexte historique et scientifique. L'institution muséale qui fait appel à la participation confirme son statut de lieu social. Le visiteur n'est plus consommateur de contenu éloigné de lui, il interagit avec ce contenu, participe à sa création, échange et collabore avec le musée, et finalement avec les autres visiteurs. Cette transformation du statut du visiteur permet de passer du « je » au « nous » au sein du musée. C'est un principe théorisé par Nina Simon qui comprend la notion de participation comme **UN MOYEN DE PARTAGER DU CONTENU DE FAÇON MULTIDIRECTIONNELLE EN PLAÇANT SUR UN PIED D'ÉGALITÉ MUSÉE ET VISITEURS**. Finalement, l'écomusée permet de rechercher, conserver, présenter et mettre en valeur le savoir d'une population et d'un territoire. Ce savoir peut être matériel (archives, outils, objets) ou immatériel (récits, savoir-faire). Le ton de l'exposition est adapté au public est en cela elle rend ce savoir accessible et la transmission est plus efficace. Une prise de pouvoir et une légitimité sont accordées aux participants qui sont écoutés, dont la parole est valorisée. Le musée reconnait leurs compétences puisque « pour un système participatif efficace, les institutions doivent faire confiance aux visiteurs[96] ». Cette idée d'accessibilité du musée par le récit est justifiée par Juliette Raoul-Duval, la présidente de l'ICOM, le réseau français des professionnels des musées, comme étant

> *«une réponse à la recherche de démocratisation du musée, à l'opposé d'une vision d'élitisme et d'immobilisme qu'on lui prête parfois[97].»*

Jean-Claude Duclos, «De la muséographie participative», *L'Observatoire*, 2012/1 (N° 40), p. 45-49. DOI : 10.3917/lobs.040.0045. URL: https://www.cairn.info/revue-l-observatoire-2012-1-page-45.htm
← 94

Jean-Claude Duclos, «De la muséographie participative», *L'Observatoire, op. cit.*
← 95

Swanny Mouton, *Le musée participatif*, Mémoire de recherche, École de design Nantes Atlantique, 2012, p. 50.
96 →

https://www.icom-musees.fr/index.php/ressources/entre-collections-et-publics-le-recit-dans-lexposition
97 →

L'approche par le récit n'est donc pas synonyme de nivellement par le bas, mais plutôt de populariser le musée et son savoir. À quoi sert le savoir s'il s'adresse uniquement à une élite ? Outil de pouvoir, le savoir est aussi pour le peuple. **Transmettre la connaissance, c'est transmettre du pouvoir**. Ces principes de participation, de sollicitation, d'interrogation menée par les institutions vers le public ne concernent pas uniquement les musées d'Histoire. En effet, Universcience, établissement de culture scientifique et technique né du regroupement du Palais de la découverte et de la Cité des sciences et de l'industrie, s'attache à mettre en valeur l'innovation, la démarche scientifique et les mutations du monde tout en plaçant le visiteur au centre de son propos. C'est une institution qui a une particularité qu'il nous faut souligner puisqu'elle doit composer le récit de l'exposition sans la matière première, le support que constitue la collection. Cet établissement réinterroge donc le rapport au public et le principe même d'exposition. Ainsi, par une offre complète, tous les publics sont ciblés et peuvent accéder à ce savoir. La participation est au cœur de certains de leurs expositions, notamment *Corps et Sport* et *Terra Data*. Si ces deux projets ont pour point commun de solliciter le visiteur, ils n'utilisent pas les mêmes moyens et les implications sont donc foncièrement différente. En effet, dans *Corps et Sport*, présentée en 2018, l'implication du visiteur se faisait au sein même du parcours d'exposition. Le public était amené à enclencher des dispositifs en réalisant des exercices sportifs dans le but de mettre en pratique les informations présentées dans l'espace d'exposition. Le visiteur est alors acteur de sa visite et créateur de son expérience, mais ne participait pas à l'écriture de l'exposition, à la différence de *Terra Data*, présentée en 2017. Pour cette autre exposition, Universcience avait comme objectif de traiter du sujet des Big Data et des données personnelles. Pour cela et afin d'user du bon ton, une concertation publique a été organisée le 26 mars 2016 à la Cité des sciences et de l'industrie, en amont de l'exposition. Leur volonté était de dresser un état des connaissances, de la sensibilité des visiteurs par rapport à ce sujet, et ainsi « récolter un matériau qui pourra être réutilisé dans l'exposition[98] ». Cette concertation publique, organisée par ResPublica, cabinet de conseil en stratégie et ingénierie de la concertation, a duré trois heures. L'inscription s'est faite par Internet et les participants étaient ensuite réunis dans un espace physique dédié à cet échange. 70 participants, hommes et femmes de toutes les tranches d'âge et sensibilités se sont réunis. Le débat a été animé en plusieurs séquences, des questions d'abord personnelles relatives aux big data ont été posées, puis des échanges collectifs ont été menés entre les participants. Du côté des équipes institutionnelles, les contenus liés à la future exposition ont été présentés. Les réponses aux questions font ensuite l'objet de restitutions et un débat final est organisé au cours duquel les participants peuvent notamment faire des recommandations concernant l'exposition.
Les questions posées permettaient d'explorer différents axes de lecture du sujet (protection, représentation, utilisation, violation des données personnelles, etc). Cette concertation a permis de mettre en lumière un intérêt de la part du public concernant le sujet des big data, mais a également été génératrice de rencontres et de liens sociaux entre les participants. Cette journée a été filmée et des interviews de participants ont été réalisées puis présentées dans une vidéo mise en place à la fin du parcours de l'exposition. Les visiteurs de l'exposition pouvaient alors se questionner à leur tour et bénéficier des réflexions des participants à la concertation. Cette rencontre, en plus de créer un échange, un rapport social, a permis au musée d'adapter le contenu de l'exposition, mais constitue également un contenu directement exposable. La démarche a donc une utilité forte pour l'institution, les réponses apportées

98 → Françoise Vallas-Nougaret lors de l'entretien mené par Cassandra Bonnafous le 13 mai 2021, entretien complet en annexe, p. 181.

permettant d'éclairer une réflexion. De plus, mettre en évidence cette démarche au sein même du parcours d'exposition traduit une transparence de l'institution auprès du public et leur montre que, eux aussi peut-être, peuvent participer aux débats et entrer de cette façon dans les musées. Ainsi, cette démarche de concertation citoyenne en amont de l'exposition peut être appliquée à d'autres expositions, d'Histoire ou de sciences, et sûrement même pour d'autres domaines.

ÉCOUTER LE PRÉSENT

Si une forme de savoir a été collectée et transmis pour cette exposition, elle nous éloigne cependant légèrement de la notion de récit. Nous souhaitons donc nous pencher à présent sur une autre nature d'exposition qui spatialise un récit : les expositions artistiques d'Agathe Roux. Cette doctorante spécialiste de la notion du récit a toujours été passionnée « de savoir les petites histoires des gens[99] » et a donc décidé de s'inspirer de ces histoires pour créer des expositions afin de les mettre en lumière. Ainsi, elle invite les visiteurs à tendre l'oreille à leur tour afin d'en découvrir également, dans des dîners, des cafés, des marchés, dans les transports ou dans la rue. Ce sont ces petites histoires que l'on entend partout dès que l'on sait écouter.

← 99
Agathe Roux lors de l'entretien mené par Cassandra Bonnafous le 26 avril 2021, entretien complet en annexe, p. 157.

« Ce qui me plaît c'est que ce sont des gens qu'on peut entendre tout le temps si on tend l'oreille. Mais on ne les écoute pas, on ne fait pas attention, et pourtant ils ont plein de choses à dire […] Et raconter le banal, le quotidien des femmes et des hommes de notre société, je crois que c'est aussi une façon de les révéler au grand jour, de montrer ces petites histoires qui sont porteuses de sens. Et je les ai montrées comme ça pour qu'elles ne passent pas inaperçues. J'expose des histoires individuelles, par le récit plastique[100]. »

Agathe Roux voit donc ces récits comme une matière à récolter, à retravailler puis à exposer. Après les avoir récolté et classé selon différentes méthodes qu'elle nous a détaillé en entretien, elle les retravaille, les recoupe, les assemble, leur donne une matérialité graphique puis physique au travers de médiums variés (dessins, photos, vidéos, sons, sculptures, textes écrits). Une part de fiction est naturellement présente dans ces récits qui ont été réécris. Les récits constituant la matière première, ce ceux eux qui vont induire un projet. **Les récits sont ici source de créativité**. Ce n'est pas dans une idée de revalorisation qu'elle effectue ce travail, mais bien pour mettre en avant ces histoires qu'il faudrait mieux écouter. Pour elle, « Si on ne les a pas écoutés tels qu'elles étaient, si je les raconte autrement par des moyens artistiques, peut-être que là on y fera attention[101] ». Le message délivré, au-delà des récits en eux même, est **une invitation à tendre l'oreille, à se rendre disponible au monde qui nous entoure et aux récits qui le composent et le font vibrer**. Ces histoires sont plus que de simples anecdotes futiles et individuelles, ce sont des moments de vie, « des instants piqués de la réalité[102] ». C'est finalement cette réalité qui est exposée, telle un portrait d'une époque, d'une ville, d'un personnage. Par la fiction

Agathe Roux lors de l'entretien mené par Cassandra Bonnafous le 26 avril 2021, entretien complet en annexe, p. 157.

100 → 101 → 102 →

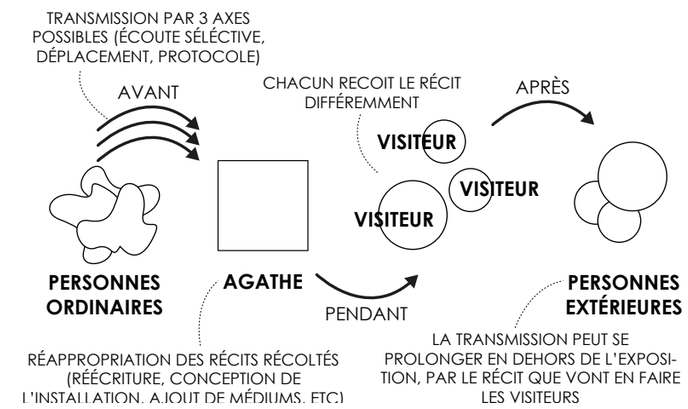
et par sa démarche artistique, **ELLE MET EN LUMIÈRE CETTE RÉALITÉ, PROUVANT QU'IL Y A TOUJOURS DES CHOSES À EN TIRER**. Si certaines méthodes qu'elle emploie, notamment l'écoute sélective, s'appuient sur des récits qu'on lui raconte naturellement, sans cadre posé, sans demande effectuée, d'autres récits lui sont confiés dans le cadre de protocoles qu'elle établit. Elle voit le protocole comme « une occasion pour laisser les hommes et les femmes de notre société s'exprimer sur un sujet[103] ». Ainsi, elle adapte sa méthode de récolte selon le moment, le projet, la cible. Elle reste ouverte à la discussion et accueille des paroles variées porteuses de messages qui font écho à son propre vécu ou bien à ce que traverse la société. Ce sont des récits qui la questionnent, et c'est ce questionnement qu'elle cherche à exposer et à transmettre aux visiteurs. Elle utilise finalement le récit comme **UN MOYEN DE METTRE LE VISITEUR FACE À UNE RÉALITÉ QUI VA LE FAIRE ENTRER EN RÉFLEXION CONCERNANT SA PROPRE EXISTENCE**. C'est cet effet de miroir qui permet de parler d'un visiteur impliqué. Elle cherche à utiliser les récits comme source de dialogue et support d'échange. Dans cette idée, les histoires individuelles deviennent un moyen de tendre vers des histoires universelles. Cela revient à parler d'une situation globale en utilisant des récits personnels. Cette transition de l'intimité vers l'universalité, ou du personnel vers le global passe par la lecture que les visiteurs font du récit et de leur propre travail de réappropriation. Ils sont des intermédiaires qui transforment le récit lu en récit éprouvé. La vie quotidienne est une source intarissable d'inspiration pour Agathe Roux qui veut raconter « la vie des autres[104] » pour parler de notre société. L'affichage d'histoires intimes n'est pas une fin en soi, c'est leur résonance avec l'intimité du visiteur qui est intéressante. L'intime pour parler du global. Observer l'intimité de l'autre pour rencontrer et questionner sa propre intimité et universaliser le récit raconté. La notion de transmission est présente dans ce travail puisque

Agathe Roux lors de l'entretien mené par Cassandra Bonnafous le 26 avril 2021, entretien complet en annexe, p. 157.
← 103 ← 104

l'artiste plasticienne est ici une passeuse de récits. Elle souhaite d'une certaine façon faire revivre ces histoires aux visiteurs, montrer qu'elles méritent d'être écoutées. Cette transmission se fait en plusieurs temps puisque les récits sont d'abord transmis du narrateur originel à l'artiste, puis une fois mis en espace ils sont transmis aux visiteurs qui peuvent ensuite à leur tour les transmettre d'une autre façon, en discutant avec d'autres personnes qui n'ont pas forcément vu l'exposition.

«Il y a la transmission dans le processus de création, et ensuite la transmission dans l'exposition. Et puis l'après exposition. Ça correspond à l'avant/pendant/après l'exposition[105].»

Agathe Roux lors de l'entretien mené par Cassandra Bonnafous le 26 avril 2021, entretien complet en annexe, p. 157.
105 →



Si la majorité de ses projets sont composés de ces petites histoires qu'on lui raconte, un projet se détache des autres par son processus de création : *Goussainville*. En effet, cette exposition présentait non pas des récits extraits de la réalité, mais des fictions entièrement pensées par l'artiste. Utilisant ici le déplacement comme occasion de changer ses habitudes et de continuer de chercher ces histoires, elle a finalement récolté des objets directement issus de ce lieu si spécial qui a été

complètement transformé et déserté lorsque l'aéroport Roissy a été construit en 1971. Sensible à cette histoire passée, l'artiste a alors fait le choix de sélectionner cinq objets et de les compléter avec des récits fictifs qu'elle a imaginé. Textes et objets se complétaient afin de construire ensemble un récit compréhensible par le visiteur, tout en laissant une large place à l'imaginaire. Si les récits étaient fictifs, ils étaient néanmoins datés et basés sur des faits réels. Un travail documentaire a été réalisé afin que ces fictions soient plausibles et tout de même ancrées dans la réalité. Ainsi, les dates sont vérifiées et les récits s'imbriquent dans la chronologie réelle de l'avancée du projet de l'aéroport. Ce projet, entre art et histoire, garde cet objectif de faire écho à la réalité par le biais de récits de personnes ordinaires. Les histoires récoltées et exposées par l'artiste sont tellement riches, touchantes ou drôles que l'on en vient à s'interroger sur le terme de « l'ordinaire ». Ce ne sont pas des personnes connues certes, cependant par ce qu'elles racontent, par leur vécu, leurs idées, elles sont loin d'être ordinaires. Qu'est-ce qu'une personne ordinaire ? Qu'une histoire ordinaire ? Par la force qu'elles contiennent, elles seraient plutôt extraordinaires. Trouver le terme adapté est compliqué, elles ne sont pas anonymes puisque l'on sait de qui il s'agit, même lorsque les noms sont modifiés les personnes sont nommées. Elles ne sont pas non plus inconnues, pour les mêmes raisons. Elles ne sont pas ordinaires, pas « comme tout le monde ». Il s'agit simplement de personnes que l'on a oublié d'écouter malgré la générosité, la qualité, la signification de ce qu'elles racontent. Ce que nous souhaitons prouver dans ce mémoire, c'est que **CHAQUE PAROLE VAUT LA PEINE D'ÊTRE ÉCOUTÉE** car elle peut apporter beaucoup, notamment dans un travail d'exposition. Prendre en compte la vie et l'avis du public est réellement bénéfique et permet de créer une transmission forte dans l'espace scénographié de l'exposition.

Régis Debray valorise la transmission qui prend appui sur une relation généalogique, sur une organisation verticale et unidirectionnelle là où nous voyons la transmission comme une passation de savoirs (factuels ou émotionnels) multidirectionnelle, sans accroche de descendance. Les institutions gagnent à se saisir de savoirs qui ne sont pas leurs afin de les passer à leur tour à d'autres. La transmission n'est pas uniquement d'un passé vers un futur, elle peut être ancrée dans le présent (ce que Régis Debray qualifie alors plutôt de communication). On informe, par différents biais, d'une situation présente (à l'image de la collecte réalisée par le MuCEM). C'est ce présent qui est transmis, ce présent d'un autre lieu, d'une société, d'une situation clairement identifiée. Le présent a beaucoup à nous apprendre, au même titre que les personnes « ordinaires ». **L'ESPACE SCÉNOGRAPHIÉ EST ALORS UN CADRE DANS LEQUEL PRENNENT VIE CES TÉMOIGNAGES POLYMORPHES DU PRÉSENT AFIN D'ÉCLAIRER ET DE TRANSMETTRE**. Nous nous opposons à cette vision de la transmission comme schéma vertical. La transmission peut se définir comme un partage de savoirs, et ainsi un schéma plutôt horizontal est tracé.

«Faire de l'individu un producteur de récit, c'est donner au musée la possibilité lui-même d'être un embrayeur des différents récits envisageables et c'est envisager les dispositifs ou les processus de médiation qui le permettent[106].»

Juliette Raoul-Duval, «Entre collections et publics : le récit dans l'exposition», *La lettre du Comité national français de l'ICOM n°41*, *op. cit.*, p. 18.

106 →

3_UN INÉDIT HABITUEL : EXPOSITION DE RÉALITÉS

Au fil du texte, nous nous sommes appliqués à montrer que le schéma de transmission n'est pas toujours, comme on pourrait le penser, linéaire, partant d'un expert vers un public ignorant, d'une personne âgée vers une personne plus jeune. La transmission peut se matérialiser différemment. À présent, il faut mettre à l'épreuve les notions développées. En passant de la théorie à la pratique, je vais tester la véracité de mes propos dans un contexte précis. Le projet constitue donc un passage test pour vérifier la justesse de plusieurs principes. En me basant sur mes intuitions personnelles ainsi que mes premières lectures, j'ai commencé assez tôt à réfléchir au projet. Ainsi, ce n'est pas seulement la théorie qui va alimenter la pratique, mais c'est un va et vient constant entre ce que lis, et ce que je fais. En faisant, en testant, en appliquant, je construis une réflexion qui va faire avancer le mémoire. Ce fonctionnement hybride me permet d'améliorer à la fois ma réflexion et ma pratique. Les entretiens menés durant le mois de mai et les informations obtenues me permettent également de faire des ajustements finaux, de comprendre ce que j'aurais pu faire différemment. L'avantage d'avoir débuté ce projet dès l'année 2020, c'est que j'ai eu le temps de tester différentes choses, de créer plusieurs protocoles (notion essentielle à cette phase de projet) et d'observer des résultats variés. **Par expérimentations et repositionnements, j'ai donc plusieurs phases de recherche d'application**. Le projet a été support de discussion pendant mes entretiens. Il est plus simple d'échanger sur des notions quand elles ont été questionnées par la pratique. Concrètement, j'ai cherché à mettre en application le principe de collecte de témoignages. La démarche de ce projet interroge toujours le schéma de transmission et la place du récit dans l'exposition. Pour cela, je me place dans un contexte que nous commençons à malheureusement bien connaître : la crise sanitaire. Comme évoqué en introduction, **je prends le rôle du designer collecteur**. Le défi est de montrer comment les 18-30 ans vivent cette crise. J'interroge toujours les idées d'archive et de témoignage. J'appelle à la participation, je récolte des récits qui illustrent cette période par différents biais. Finalement, je pense récolter des archives au présent.

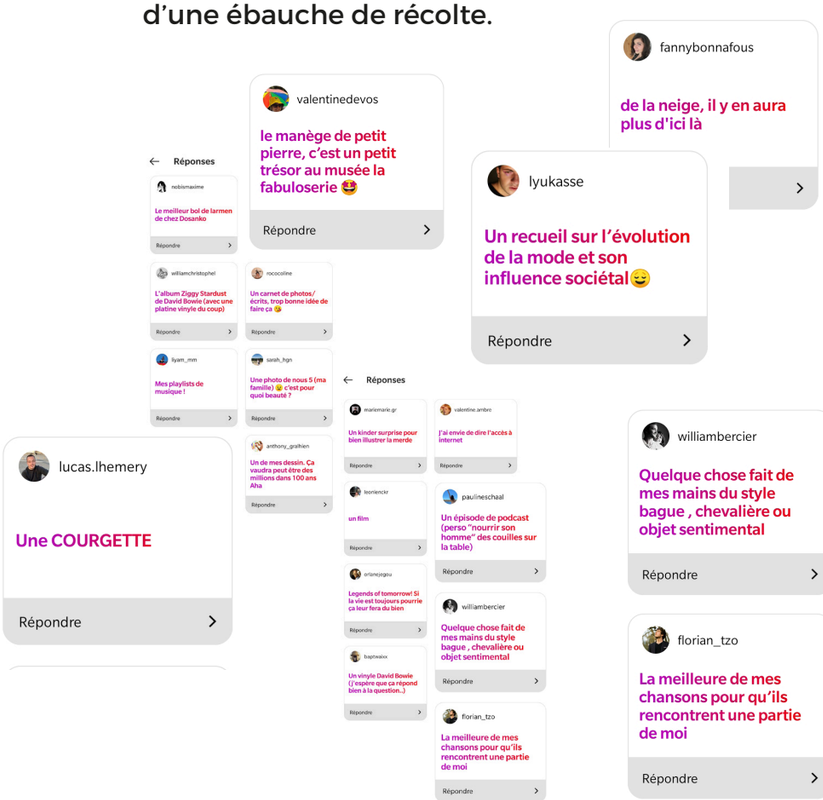
PREMIÈRES RÉFLEXIONS

Quatre questions, correspondant à quatre phases de projet, ont été posées. La première portait sur la création de capsules temporelles contemporaines et a été postée publiquement sur Instagram : « Si vous deviez transmettre un élément d'aujourd'hui aux personnes qui seront là dans 100 ans, en imaginant que ça peut être matériel (photo, objet, plante, etc) ou immatériel (chanson, vidéo, film, jeux vidéo, etc) et qu'il n'y a aucun problème de conservation ou de lecture du média (l'élément reste tel quel pendant 100 ans), que choisiriez-vous ? » Ici, le but était de commencer à constituer une base de données afin d'appréhender la notion de transmission participative. Cette première étape a été un moyen de mieux cerner ce que les personnes interrogées perçoivent comme un élément important de notre époque, ou représentatif. Il est intéressant de noter que certains veulent transmettre un élément très personnel (chanson, objet artisanal), tandis que d'autres souhaitent partager le savoir que nous avons aujourd'hui (wikipédia, instagram, podcast). À l'image des capsules de Warhol[107], histoire universelle et histoires personnelles s'imbriquent. Ce que je cherchais à voir, c'était aussi si cette crise que nous traversons était prise en compte dans les réponses. Je m'attendais à ce que certaines

Le contenu de 662 cartons remplis par Warhol au fil des années (lettres, photos, prospectus, cassettes, etc) était au cœur de l'exposition *Time Capsules*, MAC Marseille, 2014 - 2015.

107 →

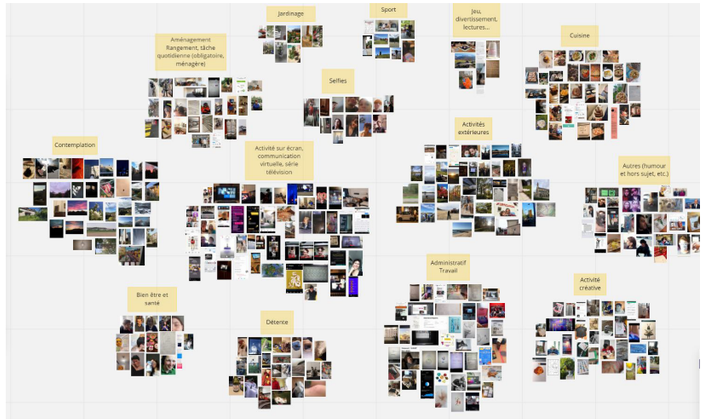
personnes me répondent « un masque chirurgical, un article de journal, une photo témoignant de la distanciation sociale » etc. Mais finalement, la question a été comprise plus globalement. Bien entendu, cette démarche n'était pas aboutie et, si le but est de prolonger ce projet spécifiquement, un protocole précis doit être pensé et rédigé. Il s'agit là simplement d'un extrait de pensée et d'une ébauche de récolte.



← Extrait des réponses obtenues, 23 participants (non sélectionnés en amont) au total, 2020

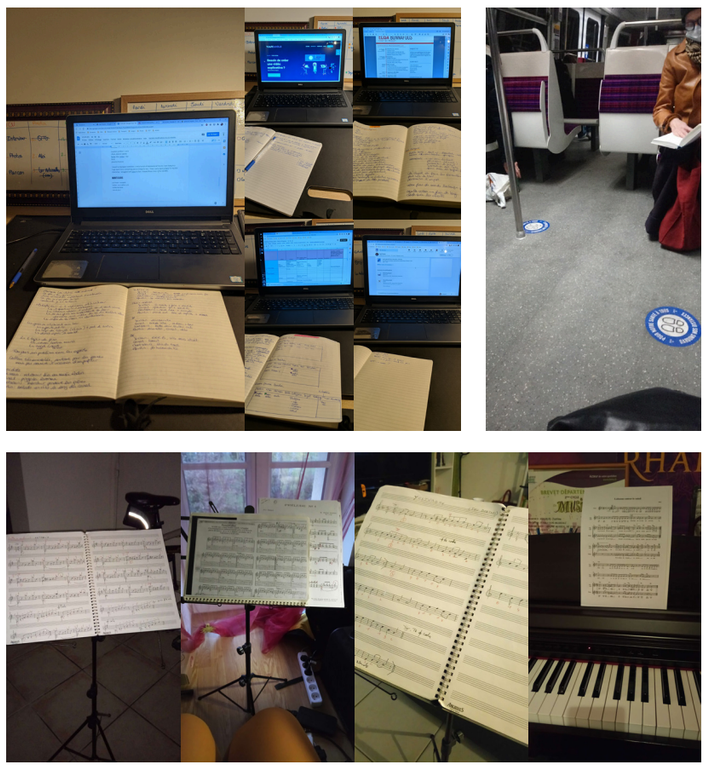
À la différence de cette première question posée qui comportait d'emblée un enjeu de transmission clair, la démarche pour la deuxième étape de recherches de projet a été de récolter des photos prises par des jeunes (20-25 ans) pendant les deux confinements, donc des photos qui n'ont pas été prises dans une idée de transmission. Cette phase de projet s'inscrit dans le workshop mené par Annie Gentès de l'école Télécom Paris. La question posée était ici « Pouvez-vous m'envoyer jusqu'à 10 photos successives issues de votre smartphone de chacun de vos confinements, et y ajouter une légende afin de contextualiser le visuel ». Par la suite, quelques entretiens ont été réalisés afin de compléter les réponses et obtenir des récits plus précis mais aussi plus intimes. L'idée de départ était de concevoir la photographie comme un témoignage plus ou moins objectif d'une période vécue. Le tri et la classification de ces données (par activité, par personne, par date, par couleur, etc) constitue une phase conséquente et déterminante dans ce genre de projet. Ainsi, une fois classées, les photos qui constituent des archives contemporaines pourraient être exposées, accompagnées des récits récoltés, afin de montrer comment cette période a été vécue par les jeunes.

→ 364 photos récoltées grâce à 21 participants, classées ici par types d'activités représentées, 2021



Là encore, ce travail en l'état constitue une ébauche de recherches et non un projet en soi, mais ces deux étapes (la transmission d'un élément contemporain et les photos de confinement) soulignent les enjeux qui seront au cœur de la méthode de projet : interroger, récolter des données, des témoignages, des récits, **DONNER LA PAROLE AFIN D'EXPOSER UNE RÉALITÉ CONTEMPORAINE UTILE AUX GÉNÉRATIONS FUTURES**.

Finalement, ces deux questions préliminaires m'ont amené vers la troisième phase de mon projet. Une distinction est faite entre les deux premières et les deux dernières questions. Le groupe participant n'est pas le même, le protocole est plus abouti. La troisième question posée portait sur la réalité du couvre-feu. Chaque jour, pendant 8 semaines, 25 participants recevaient le message suivant : « Il est 18h, préparez vos photos ! Quelle est votre activité actuelle en ce début de couvre-feu ? ». Là encore l'idée serait d'analyser les 750 photos reçues, de les trier, d'en tirer des conclusions et de les exposer. Pour l'instant, nous observons surtout une notion de routine (souvent la même activité envoyée).



←
Extrait venant de 3 participantes, 750 photos récoltées grâce à 23 participants, 2021

LE PROTOCOLE : APPLICATION ET OBSERVATIONS

Enfin, la quatrième (et à ce jour dernière) question est cette fois plus libre, dans une volonté de laisser encore un peu plus de place aux participants, de les écouter réellement. Chaque soir pendant 44 jours (la durée du 3ème confinement en Île-de-France), 23 participants (plus ou moins le même groupe que lors de la phase précédente) reçoivent ce message : « JOUR xx. Raconte-moi/dessine moi/exprime moi ta journée. Un mot, une phrase, un roman, un dessin, une photo, un emoji, un message vocal, un lien, une chanson, un meme, que sais-je encore ! Je prends absolument tout ! » Plusieurs éléments sont à noter : tous les participants sont des personnes dont je suis relativement proche, soit dans ma vie personnelle, soit en âge ou en contexte/domaine d'études (ce qui explique le tutoiement et le ton léger de la demande), tous sont au courant que leur témoignage sera utilisé dans un projet de diplôme et certainement exposé (et nous reviendrons plus tard sur ce point), et enfin ce message est envoyé sur une seule conversation de groupe sur l'application Messenger mais les réponses sont envoyées dans des conversations privées. Ce dernier point constitue un changement dans le protocole entre la 3ème et la 4ème question. En effet, j'envoyais jusqu'ici chaque jour un message à chaque participant. C'est par l'expérience et la réalité du projet que j'ai compris que ce n'était pas gérable sur du long terme, j'ai donc ajusté le protocole pour la dernière phase du projet. Cette conversation de groupe devient un espace numérique dans lequel j'ai rassemblé tous mes participants afin de donner les mêmes informations à tout le monde. Protocole affiné et demande plus libre, la dernière phase de récolte est riche et complète comme le montrent les images ci-après.

09/04/21:

« Aujourd'hui, Philip est mort. Ou peut être hier, je ne sais pas. J'ai reçu un tweet de Buckingham : « Prince décédé. Enterrement Dimanche à 14h. Sentiments distingués. » Cela ne veut rien dire. C'était peut être hier. »

Jour 6 : Je suis devant un monsieur dans le metro. Il sort une bouteille magique et boit. Une gorgée, deux gorgée.. Je passe à autre chose. Je me dit que c'est pour allez faire la fête. Je sors du métro. Il aura ouvert la bouteille 7 fois en 20 min. La baguette magique est maintenant dépourvue de tout pouvoir. Je comprends que cette homme est magicien. Je remets tout en question à ce moment là. Pourquoi est-il devenu magicien ? Est ce qu'il aimait la magie avant de vivre la grande parade masquée ? Je ne sais pas. Quand est ce que les magiciens arrêteront de rêver qu'à travers la magie ? Quand est ce qu'on empêchera les clowns de diriger le monde ? Quand est ce que les masques tombent ?

Un saucisson gras avec des gros grains de poivre

Un verre de lait

Hachi parmentier

Poisson pané et mousseline

Crème chantilly

Ravioles d'epinards

https://open.spotify.com/track/5j97tfPa0kGi0ieKQRiLRf?si=qbE37eKPTz-RHwgkP8bM7w

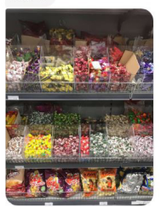
0:46

1:00

0:47

1:00

Jour 17



Jour 18

Jour 19

0:54

← Extrait des récits reçus,ici 7 participants, environ 650 témoignages récoltés au total grâce à 25 participants, 2021

Au-delà de la diversité des témoignages reçus, plusieurs choses m'ont particulièrement étonné durant cette expérimentation, des potentialités que je n'avais pas envisagées se sont révélées. Tout d'abord, le fait que certaines personnes s'imposent elles-mêmes un cadre, un protocole supplémentaire. Certains ont mis des alarmes sur leur portable (en plus de mon message quotidien) afin de penser à leur témoignage, comme c'était déjà le cas pour la précédente question concernant le couvre-feu. En effet, il est arrivé plusieurs que je ne sois pas en capacité d'envoyer le rappel à 18h. Je découvrais alors quelques temps après que certaines personnes avaient tout de même pensé à m'envoyer une photo, et parfois même avaient pris le temps d'envoyer eux-mêmes un rappel aux autres participants. Pour moi, **CELA TRADUIT UN RÉEL ENGAGEMENT DANS LA DÉMARCHE**. D'autres se sont, dès le départ, fixé une seule nature de témoignage à envoyer : uniquement des messages vocaux, uniquement des GIFs, etc. Un autre élément que j'aimerai souligner est la créativité des participants. J'ai reçu de nombreux témoignages artistiques : textes semi-fictifs, écriture de chansons, métaphores culinaires, photomontages, etc. Pour quelques personnes, cela traduit leur besoin propre de créer et de s'exprimer par un art, surtout en cette période compliquée à vivre. Pour d'autres, c'était (d'après leurs retours[108]) pour me faire sourire lors de la réception du message, ou encore pour garder une part de mystère. Beaucoup se sont creusé la tête afin de partager un témoignage original et personnel, parfois si personnel que cela relevait plutôt de l'introspection, du journal intime dévoilé. **LE FAIT DE ME L'ENVOYER DEVENAIT FINALEMENT SECONDAIRE, ET LE FAIT DE LE SAVOIR EXPOSÉ N'ÉTAIT PLUS QU'UN DÉTAIL**. De plus, la conversation de groupe créée pour l'occasion regroupe des personnes qui ne se connaissent pas toutes. Cependant, j'ai pu observer qu'un certain lien se créait entre les participants qui pouvaient discuter entre eux, échanger à propos du projet

108 → Annexe p. 184

ou de la situation en général. **La participation au projet devient alors support de rencontres et de dialogues**. Certains m'ont fait part, à la fin de l'expérience, de leur envie de continuer sur cette voie en instaurant un « groupe de soutien » où l'échange serait encore plus développé. Dans un contexte où les liens sociaux s'amoindrissent et disparaissent, mon projet a été vu par certains participants comme un moyen de garder un contact au quotidien :

« ça fait chaud au cœur d'avoir quelqu'un qui me demande ce que j'ai fait de ma journée[109]. »

Un message qui peut paraître anodin devient signe de soutien et d'empathie. Et puis, une routine s'est installée :

« ça va faire bizarre de plus voir une bulle avec ta tête débarquer tous les soirs[110] ».

Messages reçus de la part de deux participants lors de l'annonce de la fin de la récolte, le 02 mai 2021.
← 109 ← 110

Pour finir sur les éléments qui m'ont surpris durant cette phase de collecte, il faut faire un point sur la notion d'intimité. En effet, j'ai reçu des témoignages parfois extrêmement personnels de la part de personnes que je connais peu. Je me suis donc posé plusieurs questions : est-ce du voyeurisme de ma part ? pour les futurs spectateurs ? que traduit cette envie de me partager un moment intime alors qu'on se connait peu ? quelle est ma position ici, dois-je répondre à ces messages (chose que je fais peu dans le cadre du projet) ? D'après moi, pour les futurs spectateurs, ce n'est pas du voyeurisme car je les incite et invite à regarder, donc la réponse est claire. De ma part, je ne pense pas non plus que cela en soit, et ce pour plusieurs raisons. Tout d'abord, chacun est libre de m'envoyer ce qu'il souhaite, et libre de ne rien m'envoyer aussi. C'est donc **un choix délibéré de m'envoyer cette intimité**. En plus de cela, chaque participant est bien informé du fait que son témoignage constitue un élément qui sera exposé publiquement. Notons également que j'anonymiserai les réponses pour

les exposer. Certains font d'eux même ce travail d'anonymisation en me disant par exemple « je vais chez un ami » au lieu d'indiquer le prénom de cet ami que je connais personnellement, et qui participe lui-même au projet. Cela traduit, d'après moi, **une conscience de l'exposition et un changement de positionnement** : ce n'est plus un proche qui me raconte sa journée mais un participant qui s'adresse à la designer que je suis. Cette conscience de l'exposition marque le fait que le choix de partager l'intime est pensé. Je n'ai pas non plus cherché cette intimité. Je n'ai jamais demandé « raconte-moi un deuil » ou « parle moi de ce qui te rend triste aujourd'hui », encore une fois ce sont eux qui font le choix de me raconter cet aspect là de leur journée. Peut-être que les réseaux sociaux ont accentué cette facilité à raconter sa vie, à dévoiler son quotidien au monde. La conversation privée Messenger devient alors conversation intime, espace sûr dans lequel chacun se sent libre de s'exprimer. À ce sujet, beaucoup m'ont confirmé qu'ils n'auraient pas osé envoyer ce genre de choses sur la conversation de groupe utile aux messages de rappels quotidiens. D'autres ont regretté cette retenue et auraient aimé que tout le monde partage tout au même endroit afin de pouvoir « échanger et se soutenir ». De mon point de vue, cela ne correspond plus à mon projet. Je ne souhaitais pas créer un groupe de soutien, mais **récolter des extraits de réalités afin de les exposer**. Cependant, maintenant que la phase de récolte est terminée, les participants se sont réapproprié cet espace virtuel afin de continuer de parler de leur journée et des moments difficiles. Je ne suis plus le maître du jeu, cela va au-delà du projet. De plus, il était parfois pour moi très difficile de recevoir des messages d'une telle violence, à propos de sujet sensible comme le deuil, la maladie, les ruptures, les addictions, la dépression, etc. C'était une chose que je ne m'attendais pas à devoir gérer si frontalement. Je ne me voyais donc pas imposer cela aux autres participants. Tout le monde n'a pas la force de recevoir ce genre de messages, et cela m'a été confirmé par la suite. Concernant ma posture, cette fois ci elle est transformée dans l'autre sens. J'avais en fait une double lecture car, en recevant ces confidences, je ne pouvais décemment pas rester complètement neutre et dans mon rôle de simple collecteur. J'essayais alors parfois de répondre quelque chose, mais le but n'était pas non plus de vouloir prendre plus que ce que le participant voulait me donner. Cette question de l'intime a été extrêmement délicate à appréhender. Ce projet n'est donc pas une simple illustration de concepts, il ouvre d'autres questionnements concernant la position du designer, son rapport aux participants. Il soulève également la problématique de l'espace

dans lequel se fait cette première étape de transmission. Finalement, **LE PROJET N'EST PAS UN POINT FINAL MAIS UNE NOUVELLE PORTE D'ENTRÉES VERS D'AUTRES INTERROGATIONS.**

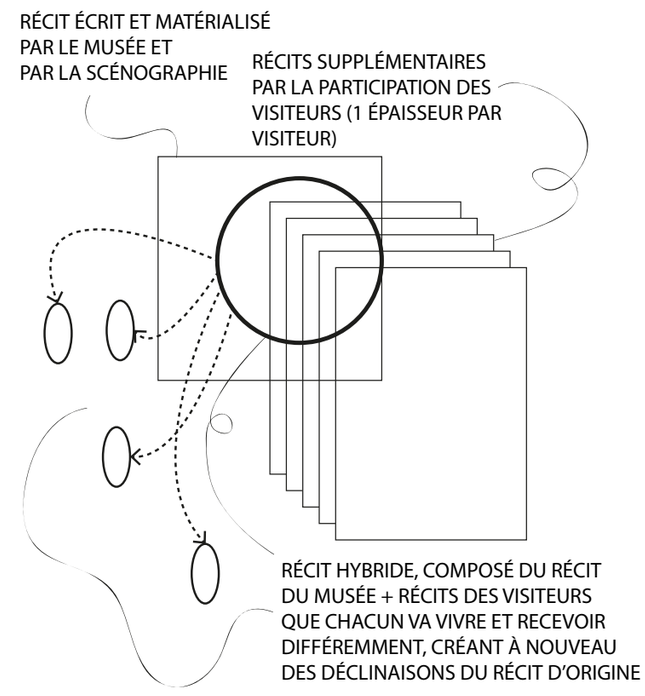
EXPOSITION

Maintenant que j'ai pu récolter ces récits de formes variées qui constituent ma matière première, il me reste à les exposer. Le but est de montrer une réalité, ou plutôt des réalités. Des vécus, des émotions, des faits, des routines, des questionnements, des rires, des peurs. Le principe d'exposition est lui-même questionné en ce moment. À l'heure des problèmes de distanciation et des musées fermés, comment exposer ? Comment mettre en relation et créer une scénographie (physique ou numérique) cohérente entre les différents types de contenu ? Classer les éléments par date, par participant, par thème ? Pour penser cette exposition, les notions clés restent : le récit, la transmission, le témoignage, les archives, l'immersion. Je souhaite exposer pour faire comprendre, pour que le visiteur saisisse la réalité, se mette à la place des participants. Pour cela, certains des moyens explorés et analysés au fil du mémoire seront utilisés : je mets en application ce que j'ai découvert et compris. Il serait notamment intéressant de faire cohabiter ces récits avec des informations historiques concernant cette même période : statistiques, articles de journaux, récits relayés par les médias, etc. Montrer ce que l'on entend par **FAIRE COEXISTER RÉCITS ANONYMES ET SAVOIRS SCIENTIFIQUES**. Il nous faut trouver un moyen pour montrer, par l'écriture de l'exposition et par la scénographie ce que ces deux natures de récits peuvent s'apporter et apporter au visiteur. L'enjeu du projet est d'exposer des récits pour transmettre. Je souhaite transmettre à un public large, et pas uniquement à un jury de diplôme. Je vois ce projet comme quelque chose de plus grand, de moins scolaire, de plus réel. Le numérique serait donc la meilleure solution pour toucher le plus grand nombre de personne. Mais alors, on perdrait toutes les questions d'espaces physiques, d'aura du lieu et d'immersion qui nous sont chères. L'idée est donc, pour la suite de notre démarche, de trouver un équilibre afin d'atteindre les meilleures conditions d'exposition. Finalement, le projet est à la fois l'aboutissement de ma démarche de cette année, mais constitue également une base possible pour prolonger ma réflexion et penser d'autres concepts tels que l'exposition numérique, le lien social entre les participants ou encore la posture non neutre du designer dans la collecte.
MON PROJET EST EXPÉRIMENTATION, CONSÉCRATION, PONT ET NOUVEAU DÉPART.

CONCLUSION

Finalement, nous avons pu voir que la place du récit dans l'exposition est multiple et varie évidemment selon le type de projet. Récits fictifs, semi-fictifs, témoignages réels ont chacun des caractéristiques propres qui, en plus de transformer l'espace dans lequel ils se matérialisent, transforment la lecture et l'expérience du visiteur. Narrativité et temporalité se rencontrent dans l'espace d'exposition créant plusieurs strates qui modélisent le schéma de transmission. Ainsi, passé, présent et futur se lisent comme un triple présent qui donne de l'épaisseur au récit exposé. Les narrateurs, fictifs ou réels, traduisent d'une Histoire à transmettre. Les artefacts, objets, textes, audio présents dans l'espace transmettent un discours, un propos et nous avons montré que le visiteur peut lui-même contribuer à la présence de certaines archives dans cet ensemble, notamment par le don ou le prêt. Ce discours peut faire appel à de la fiction, l'imagination du visiteur, ou bien s'ancrer dans une réalité qui va toucher le public par son existence. Pour le dire simplement, **LES PERSONNAGES PERMETTENT DE RENCONTRER UNE HISTOIRE ET UNE ÉPOQUE, LES TÉMOINS SAISISSENT LE VISITEUR ET LE PROPULSENT FACE À UNE RÉALITÉ DE L'HISTOIRE**. L'implication du visiteur prend différentes formes : il construit une partie du récit dans son esprit pour saisir les enjeux présentés, il s'investit émotionnellement dans un propos, se reconnecte avec ses sensations pour lire et comprendre un passé. Par le récit, la transmission de savoirs s'opère, du musée vers le public. Le visiteur apprend, ressent, comprend. Le récit est un biais, un moyen d'atteindre ce niveau de transmission. L'émotion est une porte d'entrée, le corps du visiteur est enclenché pour une meilleure prise en compte des informations, le témoignage, « une des composantes nécessaires des expositions aujourd'hui[111] », crée une expérience humaine. Cette expérience peut être complétée par la participation du visiteur qui va vivre pleinement l'exposition en prenant part à l'espace et au processus. La participation active pendant l'exposition permet la rencontre de récits, entre discours spatialisé par le musée et discours dispensé par le visiteur. De cette rencontre résulte un récit plus complet, multiforme, utilisant des tons variés et montrant une réalité. Il y a donc un récit pensé par le musée (par les artefacts et la scénographie, par la présence de personnages ou de témoins), le récit vécu par le visiteur (ce qui est transmis, ce que le lecteur comprend réellement du récit spatialisé), et le récit écrit à son tour par le visiteur dans l'espace qui va s'ajouter à celui du musée (par l'écriture ou par le dessin, sur une fresque ou par un dispositif numérique), créant un récit hybride.

111 → Juliette Raoul-Duval, «Entre collections et publics : le récit dans l'exposition», *La lettre du Comité national français de l'ICOM n°41*, *op. cit.*, p. 32.



La juxtaposition de temporalités, l'émotion par le toucher, les dispositifs d'immersion sont finalement des médiums glissés dans la notion du récit et utilisés afin de donner corps à ce récit. Le récit est donc composé, et c'est comme cela qu'il est un moyen de transmettre. Le récit est un concept qui, en jouant avec d'autres qu'il contient, dessine dans l'espace un discours. Ce que nous avons tenté d'inclure dans cet ensemble de notions, c'est l'idée de participation. Ainsi, le visiteur participant collabore avec l'institution concernant la création du récit de l'exposition. Les paroles du participant sont récoltées et prises en compte, soit sous la forme d'une réflexion autour du projet, soit sous une forme plus matérielle au sein même du parcours de visite. Réflexion ou éléments exposables, les récits des participants mènent concrètement l'institution vers un récit plus réaliste, plus adapté et la transmission s'en retrouve plus accessible, plus forte, plus dense. Globalement, l'idée ici est de défendre le positionnement suivant : l'implication du visiteur dans le processus de création d'une exposition, au-delà de son implication intellectuelle, émotionnelle et corporelle au sein du parcours d'exposition, est bénéfique pour tous, institutions, participants et public. Ce positionnement rejoint une volonté de **DÉMOCRATISER LE SAVOIR ET DE RENDRE ACCESSIBLE LE MUSÉE TOUT EN VALORISANT LES CONNAISSANCES ET VÉCUS DE LA POPULATION**. À ce sujet, notre pensée rejoint celle d'Hélène Lafont-Couturier, directrice du musée des Confluences de Lyon, qui définit le rôle du musée dans une mission de dissémination du savoir. Pour elle, la fonction de la communauté scientifique est de partager et « faire connaître le plus largement possible les résultats d'un projet de recherche[112] ». Elle cherche à « atténuer l'effet quasi-sacré et élitiste du musée pour atténuer l'intimidation[113] » et c'est réellement là que se trouve l'enjeu de notre pensée.

Juliette Raoul-Duval, «Entre collections et publics : le récit dans l'exposition», *La lettre du Comité national français de l'ICOM n°41*, *op. cit.*, p. 57.
← 112

Juliette Raoul-Duval, «Entre collections et publics : le récit dans l'exposition», *La lettre du Comité national français de l'ICOM n°41*, *op. cit.*, p. 57.
← 113

FAVORISER LA TRANSMISSION MULTIDIRECTIONNELLE, C'EST MONTRER QUE CHACUN A SA PLACE AU MUSÉE, que chacun a quelque chose à apporter. Si nous l'avons montré par le biais du récit, d'autres enjeux peuvent évidemment aller dans ce sens. Il s'agissait ici d'étudier une manière possible d'ouvrir le musée, de le rendre humble et proche de son public. Le vécu et la parole du visiteur sont valorisés et permettent, non pas de remplacer et de discréditer le savoir expert du musée, mais bien de le compléter, le nuancer. Nous ne souhaitons pas montrer que le savoir populaire se suffit à lui-même et que l'expertise n'est qu'une illusion, mais bien que les deux peuvent cohabiter. Si cela semble parfois évident aujourd'hui, cette volonté de démocratiser le savoir et l'accès au musée n'a pas toujours été évidente, créant cette image élitiste du lieu de culture. C'est par l'assemblage des récits individuels et des récits experts que naît une nouvelle forme de transmission contemporaine. Faire le choix d'écouter les paroles ordinaires reste aujourd'hui insolite ou atypique, bien que cette pratique se répande de plus en plus, puisque

> *«ce vécu individuel de la vie quotidienne séparée […] ne se communique pas. Il est incompris et oublié au profit de la fausse mémoire spectaculaire et du non-mémorable[114].»*

Guy Debord, *La société du Spectacle*, op. cit., p. 156
114 →

Il faut donc penser un véritable cadre au sein duquel l'expérience et l'histoire individuelle sont écoutées, valorisées, et finalement transmise. Les entretiens (présents en intégralité en annexe de ce mémoire) ont beaucoup fait évoluer ma réflexion. Si, en amont de ces entretiens, ma pensée concernant les expositions analysées était plutôt arrêtée et concentrée sur un contexte particulier (la narration semi-fictive pour Gadagne et l'immersion par le réel pour le CHRD), c'est au cours des discussions avec Claire Déglise et Marion Vivier que j'ai finalement compris que

ces lieux faisaient eux aussi appel au public d'une certaine façon. Leur place dans mon fil de pensée est donc davantage mouvante car les expositions sont plus complètes et complexes que ce que je pensais. Je ne connaissais pas certains aspects de leurs démarche de création, et en cela ces discussions ont été bénéfiques pour ma réflexion. Il ne s'agit donc pas de dire que l'exposition présentée en première partie est moins bonne que celle présentée en dernière partie, mais bien de montrer que différents moyens peuvent être mis en place afin d'arriver à un projet d'exposition complet et faisant appel à différente notions. Pour le dire simplement, il s'agit d'étudier les différentes places qu'occupe le récit au sein d'une même exposition. Finalement, si le schéma final de la transmission comme phénomène multidirectionnel est celui que nous défendons, il ne s'agit pas de l'appliquer par défaut à tous les sujets. La preuve étant que, les expositions qui utilisent en partie ce schéma et le fonctionnement de la participation ou de la concertation citoyenne ne s'en contentent pas. On ne peut pas (et on ne souhaite pas) se détacher à 100% de l'équipe scientifique pour concevoir une exposition, simplement il est possible de procéder à de la co-conception, de la co-écriture. **Croiser les regards, multiplier les sources, donner la parole afin de créer un tout représentatif et cohérent.** Nous n'affirmons en rien que tout ce qui est communiqué est transmis, mais bien que tout ce qui est réellement reçu est transmis. Tout ce qui est effectivement reçu, lu, compris, appréhendé, saisi. **La transmission ce n'est pas dire, c'est recevoir**. C'est en cela que tout n'est pas transmissible, même si cela est communicable. Il y a forcément une perte quelque part puisque l'information sera reçue d'une certaine façon, ici par le visiteur d'exposition. Il s'agit de désacraliser la transmission et son aspect mémoriel fort. Evidemment, transmettre c'est aussi se souvenir, nous l'avons assez montré. Mais ce n'est pas seulement ça, nous pouvons transmettre aussi du présent. Nous souhaitons montrer que la transmission n'est donc pas un phénomène élitiste, mais accessible et ordinaire. C'est une démarche de partage de connaissances, scientifiques et personnelles, afin de saisir les enjeux soulevés par un sujet. Transmettre c'est, en plus de se souvenir, expliquer, partager, raconter, écouter. C'est une relation de correspondance entre deux entités, et non pas un rapport unilatéral excluant.

Si le musée se rend accessible par le récit et la transmission, nous nous questionnons désormais sur les autres moyens qui pourraient être mis en place au sujet de cette accessibilité. Comment ouvrir le musée, le rendre moins intimidant ? Comment accueillir un nouveau public, non initié ? Finalement, comment trouver d'autres biais afin de transmettre la culture et la faire vivre ? Il s'agirait de montrer que, au-delà du récit, d'autres stratégies d'écriture, d'autres procédés scénographiques peuvent être pensés dans le but de **partager du savoir, qu'il soit institutionnel ou populaire.**

ANNEXES

Retranscription de l'entretien mené par Cassandra Bonnafous avec Claire Déglise, Chargée des expositions aux musées Gadagne de Lyon, le 4 mai 2021.

Cassandra Bonnafous - Pour commencer, peut-on parler des origines du projet d'exposition permanente ?

Claire Déglise - Lyon sur le Divan c'est la première expo qu'on a porté avec Xavier après notre arrivée en 2015. Ensuite on a décidé de se concentrer sur le parcours permanent, on ne pouvait pas repenser entièrement le parcours permanent et continuer de préparer des expositions temporaires. Lyon sur le Divan était une exposition manifeste. C'était un espace participatif sur un sujet urbain, il y avait des tribunes de collecte avec des thèmes comme la ville dense/étalée, le tissu urbain/social. Il y avait aussi une grande fresque participative, et ce principe a très bien marché donc c'est un principe qu'on a repris dans l'exposition Portraits. Pour ce nouveau parcours permanent, on a un petit budget car c'est une volonté en interne de faire la refonte du parcours permanent. Le musée, qui était un joyau architectural sous-exploité, a déjà subit 10 ans de travaux entre 1999 et 2009, dont 6 ans de fermeture. Avant, c'était 35 salles d'exposition dans l'ordre chronologique avec des objets, des textes, pas de numérique car c'est un projet qui a été lancé en 1998. On s'est dit pourquoi pas faire un parcours thématique, à la carte. On propose 4 thématiques et les gens choisiront de visiter 1, 2, 3 ou 4 thématiques. Pour comprendre en profondeur la ville il faudrait faire toutes les thématiques, mais chaque thématique est comme un mini récit. C'est une approche à laquelle on tient beaucoup : faire des récits. Un grand récit avec des minis récits à l'intérieur, quelque chose qui se raconte. À chaque fois c'est ça qui nous titille.

CB - Pourquoi avoir voulu intégrer des personnages fictifs à l'exposition ? Quel est leur statut (fil rouge, élément principal, secondaire) ?

CD - La question des personnages témoins a été centrale, c'est le pilier commun des 4 axes du parcours permanent. Même si l'ensemble de l'exposition permanente n'est pas dans l'ordre chronologique, les 4 parcours le sont. On sait que le visiteur a besoin de se raccrocher à des choses concrètes. Les personnages témoins sont donc un fil conducteur, un fil rouge, un repère chronologique à l'intérieur d'un parcours thématique. Et ce sont aussi des points de repères car ils reviennent plusieurs fois. L'idée était, dans la première exposition, de poser les bases de ces personnages témoins et ensuite qu'on les retrouve. On peut se dire « ah oui elle je l'ai vu c'est Louise, Louise je sais que c'est le XIXème siècle ». Et deuxième chose c'est qu'on les voulait incarnés.

CB - De ce que je comprends, la notion de récit était là dès le début, elle était énoncée et centrale. L'objectif était de construire un récit. Ce n'est pas moi qui emploie ce terme dans mes questions qui influe, c'était déjà le cas.

CD - Oui nous on parlait de récit tout le temps.

CB - Le deuxième parcours a déjà été ouvert ?

CD - Oui on l'a livré le 30 mars, et on ouvrira le 19 mai. Il s'appelle Les pieds dans l'eau, pour mes collègues c'est très important le titre, ce n'est pas « partie 1, 2 et 3 ». Celui-là est axé jeune public dans cette idée de « à la carte ».

CB - Au niveau du public, quel est le but général de l'exposition permanente ?

CD - Notre but est de diversifier notre public, voire le bousculer un peu. Notre locomotive c'est le parcours. Parce que le reste, les collègues de la médiation ça fait des années qu'elles proposent des visites hors les murs, qu'elles s'adressent au public en prison, publics variés. Mais si on n'a pas notre cheval de bataille qui est l'exposition permanente, ça ne marchera pas. Ca marche un peu avec les expositions temporaires mais quand même ce qui marque les gens c'est le permanent. Donc pour diversifier le public, on voulait un public cible pour chaque parcours. On démultiplie nos champs d'action, ça crée un point d'accroche et les collègues de la médiation s'en emparent. On espère quand même ne pas trop perturber notre public habituel qui a besoin de points de repères comme la chronologie. Pour Les pieds dans l'eau on a ciblé sur le jeune public non-lecteur, on s'est fixé sur l'enfant de 5 ans qui ne sait pas encore lire mais qui commence à déchiffrer des choses. Marie Balmer de

Guerillagrafik a fait des imagés, c'est génial ça satisfait à la fois le public adulte avec de belles et riches images et en même temps il y a un mot clé donc l'enfant de 5 ans peut commencer à déchiffrer, c'est une double entrée. À 5 ans aussi ils commencent à comprendre la notion d'Histoire. Les filles de la médiation s'appuient là-dessus, on a des supers outils en salles pour aller chercher les familles. Voilà comment on a pensé le public pour le deuxième parcours.

CB - La notion de récit est toujours fortement présente dans le deuxième parcours ? Quelle est la fonction de ce récit ?

CD - Pour le récit on est parti sur autre chose, c'est un conte. On voulait aller vers l'onirique. Les messages principaux passent par ce conte, c'est en 3 étapes qui interagissent avec le contenu qu'il y a dans les salles. C'est une porte d'entrée pour les messages principaux. Et dans chaque espace il y a un grand jeu de tableaux, d'association avec des pictos, il faut retrouver des activités. Il y a un autre jeu pour comprendre comment on protège une ville des inondations, le conte en lui-même donne des éléments et donne envie. Et à la fin on arrive à la résolution du conte dans une cabane, la scénographie est magnifique. On arrive donc dans une cabane de castor et il y a un diorama avec des faux animaux. C'est un conte magnifique qu'on a fait réaliser par une conteuse très chouette.

CB - Ce conte-là est audio ? Comment les visiteurs y accèdent ?

CD - Oui c'est audio. Dans la première pièce, on retrouve la pirogue et on entend le conte, le visiteur est plongé dans l'univers, c'est un récit global et immersif. Dans l'espace suivant les visiteurs entendent le conte grâce à des casques, et dans le dernier espace qui est donc la cabane du castor c'est semi ouvert avec un son bien dirigé qui ne perturbe pas l'extérieur. Les personnages témoins sont là plutôt pour les adultes.

CB - Ce sont les mêmes personnages que dans Portraits ? Au-delà de la fonction de repères chronologiques, quels sont les enjeux portés par les personnages ?

CD - Dans Portraits il y a les 6 personnages, on dresse un portrait généraliste, c'est un portrait qui a valeur d'introduction à la compréhension de la ville globalement. Cet espace a valeur de CIAP, un espace que l'on retrouve dans les villes d'art et d'Histoire, dans les villes UNESCO. Ce sont des lieux intéressants, plutôt d'interprétation et non basés sur des collections. Gadagne a toujours eu cette mission de CIAP puisqu'on est une ville UNESCO mais on ne le remplissait pas jusqu'ici. On le faisait avec les visites hors les murs mais on ne le faisait pas dans l'exposition. Donc là on répond à une demande forte qui est de donner les clés de compréhension au visiteur qui veut comprendre sa ville, comprendre ce qu'il visite. C'est pour ça aussi que dans Portraits on a la maquette qui fait le lien : on donne des informations pour que le visiteur continue sa visite dehors. Cette exposition est une première introduction à la visite de la ville, mais c'est aussi l'introduction à la suite du parcours d'Histoire. Et c'est là le rôle des personnages témoins : ils posent les bases et ensuite ils donnent envie d'aller voir la suite. Et dans la suite, on va en retrouver certains. On les sélectionne selon les thèmes. Marcus, le naute de l'Antiquité, on ne le reverra sûrement pas. Dans Portraits on repart des premières occupations de l'époque gallo-romaine donc il a sa place, mais pour la suite on ne sait pas encore. Il y a quand même un musée dédié à cette période à Lyon déjà. En 2009, la conservatrice de l'époque refusait complètement de parler de cette période comme il y a déjà un musée pour cela. Nous on ne s'interdit pas, si on en a besoin on en parle mais ce n'est pas central. Le personnage qui revient dans le parcours Les pieds dans l'eau, forcément c'est la lavandière, Louise, et sa famille. Il y a vraiment des personnages principaux et des personnages secondaires. Louise c'est un personnage principal, et les personnages secondaires sont son fils Rémi et son mari Frédéric, le marinier, et ils ne seront là que pour cette exposition. Il y a aussi Saïd qui revient, l'ouvrier du XXème siècle. On a choisi ces deux personnages principaux là car ils incarnent vraiment un basculement dans le récit du rapport des Lyonnais aux cours d'eau. On est sur un rapport à un fleuve qui était mouvementé, canalisé, dont on essayait de se protéger tant bien que mal. Louise, son mari et son fils incarnent le moment où ça bascule, on insiste sur la rupture. Dans l'écriture, on a fait parler Louise et Frédéric mais pas Rémi. Ces deux personnages insistent sur un temps de rupture autour de la notion de sociabilité, de ce qui se passait autour du fleuve, et comment avec les tramways on est en train de basculer sur autre chose. Louise insiste sur ça et Frédéric témoigne des nombreuses transformations qu'il y a eu car son père était haleur et ça n'existe déjà plus car il y a eu les remorqueurs à vapeur. En fait en une génération il y a un basculement de génération qui fait que les remorqueurs sont déjà dépassés et on passe au chemin de fer. Et Saïd lui témoigne d'une prise de

conscience. Il incarne les années 60-70 qui sont à la fin de cette énorme transition de modernisation à outrance où on se dit « on a été trop loin, on a dégradé plein de choses ». Lui au début il va parler de sa première prise de conscience car il a travaillé sur les chantiers, on le sait depuis la première expo, et là il parle d'un chantier qu'il a fait qui était énorme sur le barrage de Pierre Bénite, et en fait il se balade avec un copain et il lui raconte ça. Et là un homme le prend à parti et lui dit « non mais vous voyez pas tout ce que vous avez détruit ». Car dès les années 70 il y avait des militants écologistes qu'on a remis en lumière car on les a oubliés un peu alors que c'est un mouvement assez fort. Il y a une prise de conscience car il se rend compte que dans le progrès il y a aussi une part sombre. Chacun incarne à sa façon des moments forts de basculement.

CB - Ce sont des personnages fictifs, pourquoi ? Qu'est-ce que cela apporte, comment ils ont été pensés ?

CD - Si on a choisi la fiction, c'est parce qu'on voulait donner la parole à des personnes ou des corps de métiers mal documentés, où on ne trouve pas de récits existants. C'était difficile de s'appuyer que sur des personnages historiques, et c'est difficile de trouver une seule source pour une parole anonyme. Donc on a préféré cumuler plusieurs sources pour arriver à créer une voix et être toujours dans la véracité, il y a un contrôle scientifique de l'écriture pour que ça soit plausible. L'anachronisme n'est que dans le visuel, pas dans les récits.

CB - Par qui est réalisé ce contrôle scientifique pour la véracité historique? Est-ce un comité extérieur au musée ?

CD - Oui, on écrit en interne, on se relit entre nous et après on fait relire à des historiens, des ethnologues, des archéologues. Pour l'époque gallo-romaine on s'appuie sur des sources comme une stèle qui mentionne le nom de Marcus. On s'inspire donc de personnages quasi réels. Jeanne-Marie, la canuse avec ses gants de boxe, est inspirée de Jeanne-Marie Célu qui a existé, qui était cheffe d'atelier. On a peu de sources, pas d'image d'elle mais elle a quand même une rue à son nom dans Lyon, offerte par son mari. Il y a des traces d'elle, donc parfois on s'autorise une signature. Pour Saïd c'est plus compliqué, c'est tellement proche. Là on ne l'a pas encore trop vu mais dans le troisième parcours sur le travail on va avoir les témoignages d'ouvriers. Je ne sais pas encore comment on va faire pour bien faire la part entre les témoignages réels et la fiction. Par

l'image, avec l'accessoire anachronique, on comprend la part de fiction.

CB - Considères-tu que les récits soient incarnés ?

CD - La question de l'incarnation de ces récits est toujours en débat avec les scénographes, nous on aimerait les voir plus incarnés. Pour l'instant ça nous allait bien de les laisser comme ça avec le portrait avec le détail anachronique qui attire l'œil, mais là pour Travail on a vraiment envie d'aller plus loin. Notamment pour les adolescents, public cible du troisième parcours, ils sont fans de récits, des « vis ma vie », c'est eux qui nous en ont tout de suite parlé. On est sur une thématique entre loisirs et travail. Pour l'instant les ados à qui on l'a montré, les images figées ils y accrochent moyen. Il faut qu'on trouve un équilibre pour les faire vivre. Pour la première expo il fallait qu'ils s'incarnent visuellement dans l'espace, c'était une contrainte qu'on a énoncé dans l'appel d'offre, mais on s'était dit qu'il fallait que ça soit varié au fil de la scénographie. Il faut que ça évolue. Pour l'instant on a fait évoluer plein de choses mais pas encore les personnages témoins, donc il faut qu'on reprenne ça. Entre la première et la deuxième exposition, l'évolution ne s'est pas faite par l'image mais par un média à côté.

CB - Des adolescents participent donc à l'écriture de l'exposition ?

CD - Oui ça c'est vraiment quelque chose qui nous tient à cœur depuis Lyon sur le Divan avec cette exposition manifeste. On appelle ça des opérations divan ou des brigades mobiles, c'est-à-dire que pour chaque exposition on va dans la rue, dans les bibliothèques qui sont des lieux qu'on apprécie car c'est protégé et ça brasse beaucoup de gens, pas mal variés. On pose des questions un peu tous azimuts sur les préconçus et ça nous donne des informations, comment en amont on peut comprendre un peu mieux les idées des gens. Pour l'exposition Les pieds dans l'eau on était estomaqués, je n'en revenais pas, plein de gens n'arrivaient pas à citer le Rhône et la Saône. J'en ai fait deux, j'ai été à la bibliothèque du Bachut à côté de la Maison de la Danse. On ciblait les familles. Et pour la thématique du travail on a été dans un centre commercial. Et puis on a dû arrêter avec le confinement. Pour Les pieds dans l'eau on a fait un classe test avec des maternelles et puis d'autres groupes d'enfants. Et ça marche vraiment bien, c'est piloté par une médiatrice.

CB - Le fait d'aller à la rencontre des habitants dans des bibliothèques ou des centres commerciaux fait que les personnes qui répondent aux questions sont des personnes qui sont là par hasard, en tout cas pas des personnes qui sont là pour participer à l'origine.

CD - Oui c'est le principe de la rencontre, on interpelle. Il y a toute une démarche. C'est surtout pour des sujets de sociétés, tu interpelles les gens, tu laisses place à la discussion. On essaie de faire ça de manière transversale.

CB - Cette démarche a été appliquée pour l'exposition Portraits de Lyon ?

CD - Non, par manque de temps malheureusement on n'a pas pu le faire pour la première exposition. Sur les personnages témoins on a écrit une bible. Donc dans l'exposition le personnage raconte des choses, et les autres collègues notamment à la communication, ils adorent ça et ils s'en emparent, donc la bible c'est super bien pour ça. Ces personnages-là vivent, ils sont plus incarnés encore. Dans l'exposition il y a le détail anachronique visuel mais on ne s'autorise aucun anachronisme dans le récit, et la bible sert à vérifier ça. À l'inverse, si les collègues médiatrices ont envie de dire que Jehan poste un tweet par exemple, ce n'est pas un souci. Par contre, on se fixe des règles d'écriture. Mes collègues avaient envie d'écrire des récits de flâneries urbaines audio « sur les pas » de Jehan. Qu'est-ce qu'il aurait vu en sortant de la cathédrale etc. Le récit est un transmédia, il permet de facilement appeler à l'imaginaire, pour différents corps de métiers du musée.

CB - Sur le compte instagram du musée on voit qu'il y a beaucoup de visites hors les murs, de nombreuses visites de la ville sont organisées.

CD - Oui c'est dans notre ADN.

CB - La différence c'est que les récits de l'exposition sont à la première personne, mais ceux des balades sont à la troisième personne ?

CD - Exactement. Ecrire les balades à la première personne allait être compliqué par rapport aux anachronismes, car on n'a pas encore écrit tous les récits pour les prochains parcours et il ne faut pas faire de contradictions etc. Les personnages ont une personnalité, une date de naissance, une date de mort, des événements de vie, un style d'expression. Donc pour écrire à la première personne il faut respecter ce style. La bible rassemble tout ça. En ça je me dis que ces personnages ont un potentiel énorme, ce n'est que le début.

CB - Je reviens sur la médiation pour Les pieds de l'eau, lors des visites la médiatrice ne joue par le rôle d'un personnage, elle reste dans le contexte connu « nous sommes au musée et je suis une médiatrice », ce n'est pas un personnage qui s'ajoute, ce n'est pas une performance ?

CD - Je ne sais pas encore exactement comme ce n'est pas encore ouvert au public, mais je sais qu'ils ont prévu une visite contée. Il y aura aussi une visite avec Gabrielle, l'adolescente de la Renaissance, on va la retrouver dans le troisième parcours, ça fera un lien. Il y aura aussi une visite sur les pas de Louise, qui commence avec le premier parcours et ils feront monter ensuite les visiteurs vers le deuxième parcours, mais dans ce cas ils restent médiateurs, ils n'incarnent pas le personnage de Louise.

CB - Je voulais revenir sur ma question concernant la mission du musée. Tu as commencé à en parler avec le CIAP qui constitue une mission. J'aimerais comprendre ce que vous vous étiez mis comme but, comme objectif. Je voudrais comprendre s'il y a un but précis et que le récit est un moyen d'atteindre ce but, ou si on était sur autre chose.

CD - J'essaie de différencier le parcours et le musée car le parcours seul ne peut pas tout porter. La mission du musée d'Histoire c'est faire comprendre le territoire aux Lyonnais. La question centrale est le territoire qu'on veut expliquer aux Lyonnais et au Lyonnais de passage qui sont les touristes, donner aux Lyonnais des clés de compréhension. L'exposition en elle-même est vectrice d'interpellation. On ne délivre pas une seule vérité, on va questionner. Le mur des clichés à l'entrée de l'exposition sert aussi à ça, et là aussi il y a des récits, les objets nous parlent, ils nous racontent les fondements historiques des clichés. Les préjugés sur les villes s'appuient sur des moments où il y a une vérité qui se fige à un instant T, par exemple la question de la soie, Guignol. On essaie d'aller au-delà de tout ça. Notre mission n'est pas de donner

une seule vérité. Les 4 parcours sont une façon de poser 4 entrées, 4 façons d'observer et de comprendre la ville, 4 récits. On diversifie les points de vue. Et on est très engagés, notamment avec Les pieds dans l'eau sur des questions d'écologie mais ça aujourd'hui c'est juste normal, néanmoins il y a toujours des pensées qui sont complexes à affirmer. Mais pour le travail là j'y tiens beaucoup, on va aborder des questions comme le télétravail, les rythmes d'enfer, l'ubérisation de la société, là on a une grosse pression.

CB - Si on revient sur la définition du récit dans un contexte d'exposition comme Portraits, seuls les audio constituent un récit ? Les objets de collection présentés font-ils partis du récit ?

CD - La question qu'on s'est posé c'est qu'est-ce que ça signifie de faire le portrait d'une ville. On voulait offrir une variété d'entrées, sociologique, géographique, historique, etc. Les objets (les clés et les chaussures) sont annexes à l'audio, ils complètent, mais ils ne font pas partie du récit du personnage. C'était un moyen de signifier les hommes qui ont ouvert les portes et foulé le sol de Lyon.

CB - Concernant le lieu du musée, c'est un bâtiment classé, je sais que dans la conception cela créait des contraintes, la DRAC devait valider les couleurs pour les murs notamment. Qu'est-ce que ce bâtiment apporte lors de la réception par le visiteur ?

CD - Oui il fallait une scénographie peu invasive, pour les murs c'est de l'enduit à la chaux donc ce sont des teintes peu pigmentées, on joue donc avec les éclairages et le cyclorama. L'idée était de cacher le moins possible le lieu. On n'a pas caché mais on n'a pas non plus joué avec. Par exemple la dernière salle avec les belles fenêtres et la cheminée, comme il y avait une maquette avec du vidéo mapping on n'a pas pu ouvrir les fenêtres, il fallait une certaine obscurité. Cependant, par la suite, dans les dernières salles du musée, on proposera un discours centré sur l'interprétation du bâtiment afin de compléter le parcours. Ce sont des salles qui ont été restaurées d'une certaine façon, on va pouvoir s'appuyer sur la grande cheminée, ça apportera une autre lecture.

CB - Ma dernière question revient sur le cœur de mon mémoire : la transmission. La question de la transmission est consciemment au centre des préoccupations ou est-ce moi qui en fait cette lecture ? Comment schématiser cette transmission, du début du projet jusqu'à la réception par le public, et peut-être même après ?

CD - L'objectif principal ici était de donner les clés de compréhension et les clés de lecture pour les prochaines expositions et sur la ville en général à un public. Donc on trouve cette idée de transmission par les clés de compréhension. Les portraits sont une façon de s'approprier l'Histoire de la ville d'aujourd'hui. Entre ce mur des clichés, les personnages témoins, là on est sur une idée d'introduire tranquillement le visiteur. On ne voulait pas faire une rupture mais une transition avec ce que le visiteur avait vu auparavant dans le Vieux Lyon, on l'amène progressivement. On voulait aussi amener le visiteur qui vient voir la grande cour à rentrer, qu'il ose venir dans le musée, on voulait que ça soit en douceur. On voulait les introduire, les amener dans l'Histoire de Lyon par porosité avec l'espace extérieur. Peut-être qu'un jour, cet espace avec le mur des clichés sera un espace gratuit car il est vraiment en continuité avec l'extérieur. Donc y aller en douceur, et puis l'interpeler avec ces objets clichés, l'accueillir avec les personnages témoins. On amène le public à se questionner sur l'origine des clichés, ce qui fait l'identité et la spécificité d'une ville. La question en filigrane c'est « Est-ce que Lyon est une ville comme les autres ? » C'est dans cette salle introductive qu'on pose les questions, mais on n'affirme rien. Ensuite, on arrive dans le vif du sujet avec les personnages et le côté historique vérifié scientifiquement. C'est un précipité d'Histoire, le personnage introduit, interpelle et apprend au public. Ensuite on finit avec la maquette forte qui est un point de repère. C'était d'ailleurs un sous-titre, Portraits de Lyon, se repérer dans la ville. L'idée de repère est géographique et historique, le visiteur accède à des séquences vidéo démonstratives. La maquette donne envie d'aller voir la suite, dans la ville ou dans le musée. C'est vraiment une introduction.

CB - Ca pour moi ce sont les moyens de transmettre : inviter, questionner, aller plus loin, inciter à aller dans la ville. Au niveau des acteurs de la transmission, c'est du musée vers le visiteur qui n'en est pas forcément un au début si on reprend cette idée des personnes qui sont dans la grande cour. Le visiteur de l'exposition se transforme et devient éventuellement visiteur de la ville.

CD - Oui on transforme le visiteur en acteur de sa propre visite, on lui donne les clés pour sa future promenade ou pour le reste de l'exposition.

CB - C'est vraiment la position du visiteur qui est transformée mais qui reste quand même dans une continuité. Je n'avais pas identifié ce changement de posture du visiteur grâce à cette exposition.

CD - Ce n'est pas une exposition participative, c'est vraiment un point de départ pour ouvrir, c'est une table des matières. On veut que le visiteur soit conscient de la ville dans laquelle il est, qu'il se pose des questions quand il se promène, qu'ils comprennent les fondements historiques des objets qu'il rencontre, qu'ils lisent les grandes phases de l'évolution. On est sur quelque chose de synthétique. La notion de transmission elle est dans le passage du visiteur. On essaie d'être didactique, on va titiller. On n'est pas un cours d'Histoire, on y va par petite touche.

CB - Il y a vraiment cette idée de poser des questions sans donner toutes les réponses. Finir sur cette maquette qui invite à prolonger sa visite hors les murs, avec le musée ou non, cristallise cette idée de clés de départ délivré par le musée. Et ensuite, c'est au visiteur de continuer le récit de la visite de Lyon.

CD - Oui complétement. On vous donne les clés, à vous de continuer.

Retranscription de l'entretien mené par Cassandra Bonnafous avec Marion Vivier, attachée de conservation et chargée de projets d'exposition au Centre Historique de la Résistance et de la Déportation à Lyon, le 7 mai 2021

Cassandra Bonnafous - Pouvez-vous me parler de la mission du CHRD ? Que cherchez vous à faire avec ce lieu, quels sont les objectifs que vous vous êtes fixés ?

Marion Vivier - C'est un musée qui a émergé en 1992 -c'était un projet très politique à ce moment-là- qui était voulu par le maire de Lyon de l'époque Michel Noir, qui était lui-même fils de déporté. C'est un projet qui s'inscrit dans une histoire bien particulier à Lyon puisqu'en 1987 il y avait l'instruction du procès de Klaus Barbie qui a réveillé l'attention sur cette période de l'histoire et sur la question du témoignage car c'est la première fois qu'on en entendait autant. Au-delà de ce contexte très lyonnais, il y a aussi un phénomène plus large qui est celui de ce boom des musées qui commence dans les années 80 qui n'est pas propre aux musées de la Seconde Guerre Mondiale mais qui correspond aussi du fait de certaines grandes dates commémoratives à un renouvellement singulier pour toute cette famille de musées, avec des musées qui avaient émergé dans les années 60 à peu près, et qui ont tous une histoire commune. Dans les années 80, avec le vieillissement des principaux relais, ce n'étaient pas des musées territoriaux mais plutôt associatifs, on voit une prise de conscience de la part des collectivités compte tenu de l'âge des gens qui portaient ces petits musées et qui avaient constitué les collections. Il fallait professionnaliser et pérenniser ces établissements en rattachant les musées à des collectivités. On a un peu tous, dans les musées de la Seconde Guerre Mondiale, cette même dynamique avec des particularismes en fonction des sites, du côté commémoratif qu'on ne retrouve pas pour notre musée, même si on est installé dans l'ancien siège de la gestapo lyonnaise. Il n'y a pas de dimension commémorative rattachée à ce musée. On reste un musée de site mais c'est beaucoup moins fort qu'à la Citadelle de Besançon par exemple. Le premier musée pour le coup c'était du tout immersif, c'était assez caractéristique de la façon dont on imaginait ce que devait être un musée de la Seconde Guerre Mondiale dans les années 80-90. Les concepteurs de l'époque avait fait appel à des scénographes de théâtre, ce que sont un peu Scenorama mais là plus encore, c'était un monsieur qui s'appelait Guy Claude François qui est décédé depuis. Dans ce parcours avait

été imaginé la reconstitution de rues dans une ville un peu fictive pendant la guerre avec un ciel inexistant, tout se passait de nuit dans une atmosphère très éteinte, oppressante. Il y avait un accès à l'information difficile, tout était vraiment centré sur le ressenti plus que sur l'information qui était dispensée. Je pense que les gens repartaient de l'exposition sans avoir eu la moindre information sur Jean Moulin ou sur l'histoire de Lyon pendant la guerre. Il y avait des textes et des images mais il n'y avait de collection. Les collections sont arrivées légèrement après, conservées dans les caves de l'établissement. C'est pour cela, pendant le renouvellement en 2012 que nous avons conduit, que nous avons mis en avant les collections du musée. Pour cette première scénographie c'était vraiment une mise en ambiance complète, une mise en immersion dans cette période de la Seconde Guerre Mondiale avec souvent des images et des passages forts, notamment avec un wagon de déportation reconstitué qui était très apprécié par les enseignants pour le public scolaire auprès duquel cela faisait une forte impression. Le musée ouvre dans ces conditions-là. Il est riche malgré tout des collections des associations des anciens résistants et déportés qui avaient créé un premier petit musée qui était déjà un musée municipal qui était installé dans les locaux du Museum, boulevard des Belges à Lyon. Les collections sont donc arrivées dans le nouveau lieu, mais pas exploitées au moment de la première exposition permanente. C'est une scénographie qui plaisait énormément, pour laquelle il n'y avait pas d'erreur historique fondamentale, il y avait même un certain nombre d'innovation. Il y avait une partie sur les étrangers dans la résistance, les femmes dans la résistance. Aujourd'hui ce sont des choses qu'on ne fait plus parce qu'on considère que c'est normal de parler des femmes et des étrangers dans la résistance, on n'a pas besoin de faire un focus aujourd'hui sur ces catégories-là. Ça fait partie des petites différences. Concernant le déficit en termes d'informations et de connaissances historiques transmises, tout cela était compensé parce qu'intervenaient au sein de cet établissement, de façon extrêmement vive et présente, des témoins, d'anciens résistants et déportés qui avaient été les porteurs de ce projet politique de création d'un musée de la Seconde Guerre Mondiale à Lyon. Ils se sont véritablement investis aux côtés des équipes du musée pour contribuer à le faire vivre et il n'y avait pas une seule visite de classe sans intervention en amont ou en aval d'un ancien déporté ou résistant. C'est vraiment quelque chose d'extrêmement important. C'est aussi un phénomène qui était partagé pour un grand nombre de musées sur la Seconde Guerre Mondiale, la parole

de ces témoins était importante, mais souvent bien plus ponctuelle qu'au CHRD où elle était vraiment dense. Ce qui explique la grande satisfaction des gens dans la rencontre de cet établissement. Et quand il a été question, en 2012, de repenser le parcours avec un certain nombre d'objectifs, ça a été un vrai déchirement. On a fait une étude au public auparavant, avant de fermer le musée, et il y avait une vraie crainte, un véritable attachement. Je sais qu'aujourd'hui, dans tous les musées ce qu'on cherche à créer par le biais des scénographies, de la programmation culturelle, c'est cet attachement entre le musée et son public, c'est une notion dont on entend beaucoup parler en ce moment. Dans un musée comme le nôtre, le travail est déjà fait, l'attachement est déjà là. On a même des gens qui sont attachés à notre lieu qui ne sont jamais venus. Venir ici, dans un musée qui brasse une histoire aussi douloureuse que la nôtre, ça procède d'un cheminement particulier. On ne vient pas ici comme on va visiter un musée des Beaux-Arts. Ça demande une démarche particulière certes, et en même temps, malgré cet écueil-là qui pourrait être un frein pour faire venir le public, il y a un attachement presque d'emblée qui est lié à notre site, à notre musée. C'est quelque chose que je perçois à la fois par rapport à l'attachement du public, mais aussi dans le regard que certains de nos pairs, comment d'autres musées qui ne sont pas de la Seconde Guerre Mondiale vont nous considérer. Quand je fais des démarches de prêts par rapport à certains grands établissements, comme par exemple pour une exposition sur le vêtement féminin Pour vous, Mesdames ! en 2014, j'ai approché la fondation Saint Laurent. Je pensais que les gens allaient un peu me rire au nez mais au contraire on nous accueille avec bienveillance et attachement. On bénéficie d'un genre d'aura en travaillant au sein de ces musées-là. Ça c'est quelque chose qui est assez important.

CB - J'imagine que c'est parce que même si les gens ne vont pas jusqu'à se déplacer jusqu'au CHRD, ils ont quand même conscience de la nécessité de ce genre de lieu de mémoire et de cette mission de se souvenir, de continuer de transmettre ces paroles et ce qu'il s'est passé. Surtout que concernant le sujet de la Seconde Guerre Mondiale, et là c'est peut-être ma vision personnelle de jeune qui utilise les réseaux sociaux, on est régulièrement confrontés à des discours négationnistes. Face à ce genre de discours, tout le monde sait que ce genre de lieu est nécessaire, même si on ne va pas jusqu'à se déplacer. Moi c'est vrai que je suis venue voir l'exposition temporaire et donc la permanente parce que Scenorama m'en avait

parlé, mais c'est typiquement le genre de lieu dans lequel je ne vais pas d'habitude parce que, même si je sais qu'il faut que ça soit là, c'est trop dur. Je trouve rarement la force de le faire, et après la visite j'ai mis longtemps à m'en remettre. Je savais face à quoi j'allais me retrouver à peu près, mais c'était quand même vraiment compliqué à gérer donc je pense que les autres institutions ont aussi conscience de ça.

MV - Tout à fait oui. Le travail pour nous, à travers les expositions mais aussi le service des publics, c'est aussi d'apporter parfois dans le choix de la programmation, une plus grande légèreté que ce qui est parfois attendu, ce qui ne nous empêche pas de travailler sur des sujets de fond notamment. Mais c'est vrai qu'on n'est pas un lieu anodin, on n'est pas un lieu comme un autre, on est malgré tout les héritiers de ces associations d'anciens résistants et déportés qui ont créé et rassemblé les collections. On s'inscrit dans cette dynamique qui est de porter les idéaux pour lesquels ils ont combattu, les valeurs de fraternité, d'égalité, de justice. Après on le sait tous, cela ne suffit pas. L'idée de dire que la simple existence de nos musées suffirait à pallier des manques ou une éducation défaillante, on sait bien que ça ne fonctionne pas. J'écoutais hier le colloque Exposer le racisme et l'antisémitisme proposé par le Musée national de l'histoire de l'immigration, notamment pour la partie concernant la Shoah. Ce qui était intéressant c'est ce qu'a dit la modératrice Annette Wieviorka, une grande spécialiste du sujet. Elle disait « on le saurait si les musées servaient à empêcher que se reproduisent des situations de discrimination ». C'est une chose qu'ils existent, c'est important qu'ils soient là pour rappeler et transmettre l'Histoire, mais on ne peut pas aller très loin. On peut juste amener les gens à se poser les bonnes questions. On ne peut pas faire beaucoup plus en réalité. C'est un peu dommage d'avoir à le constater. Annette Wieviorka disait « se rappeler du passé pour qu'il ne se reproduise pas, c'est un peu vain d'avoir ça en tête et comme mission car on sait bien qu'il y a des choses complétement inattendues qui se produisent. » Elle citait le World Trade Center, la pandémie actuelle, l'Histoire propose des choses inattendues et il ne faut pas uniquement qu'on s'appuie sur un modèle passé en espérant qu'il ne se reproduise pas. Il faut qu'on se tienne prêts et vigilants, et peut-être que nos musées ont un rôle à jouer là-dedans, pour savoir réagir correctement face à la survenue d'événements qu'on ne pouvait pas prévoir. Il ne faut pas oublier ça. Ça c'était sa parole d'historienne et j'ai trouvé ça vraiment intéressant. Je pense qu'il faut rester très modeste dans le message

qu'on a à faire passer. Il faut rester modeste aussi dans cette idée de transmission. En tant que professionnelle du musée, je ne sais pas si je suis dans une transmission. Je travaille sur les expositions mais je crois que je suis plus dans de la médiation à proprement parler, plutôt qu'une transmission. Alors oui on va transmettre des choses, on va transmettre un état de connaissances historiques en un temps T. On va se permettre de porter des valeurs qui ont été transmises par d'autres. Mais en tout cas dans mon travail au quotidien je ne sais pas si je suis dans cette transmission au sens très large et organique, je serai plus modeste que ça. On aimerait bien faire plus.

CB - Ce que vous venez dire en marquant une différence entre la transmission et la médiation me rappelle quelque chose que j'ai lu dans un texte de Régis Debray : Communiquer moins, transmettre plus. Il « dénonce » un manque de transmission en disant qu'aujourd'hui on communique à tout va mais on ne transmet plus. En commençant son texte je me disais « oui, pourquoi pas ». Mais au fil du texte je me suis aperçue que je n'étais pas d'accord avec lui, sur le message de fond oui, mais parce que je n'ai pas la même définition de la transmission. Pour lui, il y a vraiment une idée d'une génération plus ancienne qui va transmettre à des plus jeunes, une entité sachante qui transmet à des ignorants. Et ce que j'aimerai montrer justement c'est que la transmission, pour moi, ce n'est pas que ça. Ce n'est pas uniquement cette dimension presque sacrée mais que finalement, par des petites choses au quotidien, n'importe qui peut transmettre quelque chose, même sans s'en rendre compte. La transmission, c'est plus présent et plus facile que ce qu'on croit. Mais ça, ça dépend de la définition qu'on fait du mot transmission. Je trouve que ce que vous venez de dire ça résonne pas mal avec ça.

MV - Oui je pense que c'est important de bien savoir de quel point de vue on se place. Oui je pense qu'en tant que musée on transmet des choses mais en transmettant on perd un certain nombre d'éléments. La transmission c'est presque un acte politique. C'est là qu'il faut qu'on soit presque en retrait par rapport à ça. Et puis ça peut être aussi parfois des injonctions. C'est quelque chose qu'il faut manier malgré tout avec une forme de prudence, parce qu'on peut se demander qui transmet, au nom de quoi, dans quel contexte. C'est vrai que c'est toujours compliqué. Je pense que ce sont des positionnements d'ordre politique à ce niveau-là. Pour revenir sur le parcours permanent, avec l'ancien parcours le choc émotionnel était très grand, on plongeait les gens dans une atmosphère lourde,

pesante. Comme s'il n'avait jamais fait beau, à aucun moment donné des années d'occupation, comme si les gens n'avaient pas vécu, tout était lourd et très compliqué. Malheureusement, on se rend compte que c'est beaucoup plus complexe que ça quand on souhaite s'approcher du quotidien des gens qui ont vécu cette période-là. Moi j'apprends des choses tous les jours à ce sujet aussi. Donc elle plaisait beaucoup mais elle fonctionnait vraiment grâce à la présence de ces anciens témoins, et c'est quelque chose qu'on a souhaité prendre en compte dans la réflexion sur le nouveau parcours permanent. Ce nouveau parcours permanent a été pensé en assez peu de temps finalement. On a commencé à travailler dessus au début de l'année 2010. On avait une gageure, c'était de fermer le musée le moins longtemps possible. Le début des années 2010, c'est un moment où très régulièrement on perdait les témoins qui étaient présents au sein du musée, donc on a eu beaucoup de deuils successifs à faire. Je pense notamment à l'équipe des agents d'accueil qui les recevaient, mangeaient parfois avec eux, qui plaisantaient avec eux. Je pense que pour ces gens-là ça a dû être plus difficile encore que pour l'équipe scientifique qui les sollicitait ponctuellement. Il y avait la disparition de cette génération-là qui était en marche. Et donc l'idée était de repenser le musée mais il fallait absolument qu'ils soient encore là pour voir le résultat. C'est pour cette raison qu'on a décidé de resserrer le temps. On leur a demandé de nous accompagner sur cette rénovation, en les sollicitant soit pour l'ultime témoignage, soit pour des transmissions de documents qu'ils ne nous auraient pas encore communiqués. D'autant que le projet scientifique a été entièrement refondu donc on a eu besoin de les solliciter, et c'était inconcevable qu'ils ne soient pas là au moment de la réouverture. C'était un point important qui nous a obligés à travailler de façon extrêmement rapide. Alors qu'avant 2012 on avait une exposition permanente qui était un peu désincarnée, qui n'avait pas tellement de lien avec l'histoire de Lyon, quand la nouvelle équipe a pensé le nouveau parcours, il s'est agi de lui donner ses spécificités. Ce qui fait la spécificité d'un musée de la Seconde Guerre Mondiale par rapport à un autre c'est son inscription dans un lieu, dans un territoire, son histoire. On ne peut tenir la route que dans ce cadre-là, sinon il n'y aurait que le Mémorial de Caen et puis tous les autres musées n'auraient aucune raison d'être. Surtout à partir du moment où on n'expose pas nos collections, comme c'était le cas avec le précédent parcours qui était vraiment désincarné. Pour ce nouveau projet d'exposition en 2012, l'idée c'était de faire émerger nos collections constituées par ces anciens résistants et déportés de Lyon ou de

la région qui n'avaient jamais été exposées précédemment, de s'affirmer en tant que musée en montrant ces collections, c'était quelque chose de très important pour nous, et de considérer que nos témoignages audio visuels d'anciens résistants et déportés étaient une collection au même titre que les objets, et que sa valorisation dans le parcours permanent allait nous permettre d'inscrire de façon pérenne la parole de ces témoins qui ont tant compté pour l'histoire du musée. Les paroles sont inscrites dans l'espace même du site et du parcours. C'était la première motivation : présenter les objets et mettre en avant les témoignages par l'intermédiaire de cette collection impressionnante. On a 650 témoignages qui ont été collectés dès avant l'ouverture du musée. Dès 1990, quand l'idée du projet du CHRD est née, les équipes qui étaient constituées se sont lancées dans des collectes, des campagnes de témoignages sur des corpus ciblés : résistance, déportation, femmes, etc. On a donc 650 témoignages qui, jusqu'en 2006 à peu près ont constitué une matière inestimable mais qui était sur tous types de supports qui sont complètement obsolètes aujourd'hui. On a conduit sur ces dernières années un gros travail de numérisation de cette collection de témoignages. On en était qu'à un stade balbutiant en 2012, on s'est servi des 50 témoignages audio visuels qu'on a pu numériser par nos propres moyens, de gens qu'on connaissait qui étaient bien identifiés, dont on connaissait le récit et le parcours. Mais on n'a pas exploité les 650 témoignages qui depuis, en 2018, ont été complétement numérisés dans le cadre d'un partenariat avec l'INA et pour lesquels on n'est qu'au début de la valorisation. Le projet en 2012 était artisanal, on a numérisé les 50 dont on connaissait la richesse du parcours, mais il y en a peut-être plein d'autres qui sont beaucoup plus intéressants. Le projet c'était, au travers des petits écrans qui sont situés un peu partout dans le parcours permanent, de changer les témoignages tous les ans, de les remplacer par d'autres. Ce qui n'a absolument pas été fait. Depuis 2012 aucun des témoignages n'a été modifié.

CB - Dans le parcours permanent, quel est le statut de ces écrans et de ces témoignages ?

MV - Il y a plusieurs statuts. On a créé une hiérarchie au sein de ces témoignages. Il y a d'ailleurs des témoignages uniquement audios rattachés aux bornes chronologiques qui scandent le parcours. On a utilisé les témoignages différemment et à chaque fois la taille de l'écran induit vis-à-vis du visiteur la temporalité, la durée de la

séquence qu'il va découvrir. On a de grands écrans pour les parcours de vie et en général il y a un siège qui est mis dessous, là le visiteur va pouvoir rentrer dans le récit particulier d'une personne, ça va durer une quinzaine de minutes et on va le suivre à travers ce récit. On a aussi des écrans multimédias avec, autour d'une thématique, la possibilité de questionner par séquences plus courtes différentes personnes dont on utilise le témoignage sur un même sujet. Et on a des cartels audiovisuels, des écrans tout petits qu'on utilise comme des cartels d'exposition mais qui viennent servir d'illustration en réalité à un objet, un événement qui est mis en avant dans le parcours. On avait cette hiérarchie. Une hiérarchie de taille d'écran et d'intervention, de temporalité dans la livraison du témoignage qui était proposé. Ce qui était important pour nous, c'était d'insuffler la parole de ces témoins le plus fréquemment possible, et bien sûr aux endroits le plus stratégiques possibles. En tout cas, cette présence devait être très forte, et je crois que si on écoute tout on doit être autour des 4-5h d'écoute sur la totalité du parcours, ce qui est très riche car le plateau d'exposition permanente est petit en réalité. C'est une exposition qui se comprend véritablement par la présence de ces témoignages audio-visuels. Ce qui était important, c'était l'approche et l'accroche par rapport à leur témoignage. Ce sur quoi on voulait insister c'était sur l'âge de ces témoins. Sur l'écran de veille du témoignage qu'on va écouter, on met en avant le prénom et l'âge qu'il avait au moment de son récit, puisqu'on est un musée qui reste très largement visité par des scolaires, et le simple fait de passer sans cliquer sur les témoignages et de regarder ces écrans qui ne sont pas encore lancés par l'action du visiteur on va voir « Denise, 16 ans, 1942 », « Roger, 21 ans » et on pourrait multiplier les exemples mais au niveau de la ligne minimale d'information qui est donnée sur le témoin, il y a son nom, son âge, et puis la possibilité d'entrer par le biais de citations fortes ou drôles qu'on a mises en avant et qui fonctionnent très bien. Je pense que c'est ce qui fait la valeur de ce parcours permanent, c'est la présence de ces témoignages. On était au tout début de la découverte de nos collections qui étaient restées en réserve assez longtemps. Au niveau de l'équipe du musée, il y avait des documentalistes mais il y avait peu de gens venant d'autres musées. Quand je suis arrivée en 2007 -je suis attachée de conservation du patrimoine- finalement il y a eu une création autour de mon poste qui s'intitulait à ce moment-là « chargée de mission scientifique et responsable de la valorisation des collections ». Finalement, c'était la première fois qu'il y avait au sein de cette équipe quelqu'un qui ne venait pas d'un service administratif mais

qui venait vraiment des musées et qui allait reprendre en main, avec une équipe qui s'est constituée après, ce volet collections et valorisation des collections du musée. Donc en 2012 on était encore au début de la professionnalisation de notre musée en tant que musée de France et la connaissance de nos collections était à ses débuts. Je crois qu'on aurait à refaire notre parcours aujourd'hui, on l'enrichirait différemment, avec des éléments plus forts ou plus significatifs. J'ai beaucoup travaillé sur ce projet, avec des connaissances concernant les témoignages, mais sûrement moindre concernant les objets et les archives. Ce qui était évident pour le récit, c'était de mettre en avant aussi les photographies. Les trois grands photographes de la période à Lyon étaient André Gamet, Émile Rougé et Charles Bobenrieth avec des niveaux esthétiques différents puisque André Gamet c'était un photographe formidable, Charles Bobenrieth c'est plutôt un amateur et pas un technicien de la photo, Emile Rougé va être un petit peu entre les deux. En tout cas il y avait l'idée de baigner un peu le visiteur véritablement, plus que dans la reconstitution d'anciennes rues de Lyon totalement fictives mais de baigner le visiteur dans cet univers, certes en noir et blanc mais qui était le plus proche de ce qu'on pouvait lui transmettre de façon certaine, une vision finalement de ce qu'était cette ville de Lyon pendant la guerre.

CB - La différence entre les photos et le précédent parcours c'est que les photos ont réellement été prises pendant cette période-là, donc elles montrent des choses qui existaient vraiment, tandis que le parcours plus immersif reconstituait de manière fictionnelle.

MV - Exactement, et ce qui était drastiquement différent c'est le propos. Alors qu'avant on avait un récit de la Seconde Guerre Mondiale en France, là le propos de l'exposition c'est de dresser le portrait d'une ville pendant la guerre. Et à partir du moment où on tenait cette idée, cette volonté, ce qui fait de nous un musée différent d'un autre musée de la Seconde Guerre Mondiale, on a pu organiser nos témoignages, notre récit, nos collections, nos archives, les photographies dans le cadre de cet objectif particulier. Et on a conservé les salles de reconstitution à la fin du parcours. Quand on quitte les salles consacrées au sort des juifs pendant la guerre, on tombe sur cette reconstituion. Ça peut sembler assez étonnant et finalement c'est assez bienvenu, les gens sont contents de retrouver ici quelque chose de très immersif et reconstitutif. On arrive sur une petite placette à Lyon, on découvre une maison de résistant,

et puis après on descend, on arrive à une cave clandestine et enfin on sort du parcours. Je fais partie d'un comité pour le projet de musée de Bonneville en Haute-Savoie et je fais partie d'un groupe de discussion sur l'entrée et la sortie d'un parcours permanent. Ils m'ont demandé de livrer un retour d'expérience et donc je décortique l'entrée et la sortie du parcours permanent du CHRD pour eux. On a une succession de ruptures qui n'est pas forcément volontaire. Je les incite à s'interroger sur la question des seuils plutôt que de l'entrée dans l'exposition, parce qu'en fonction de la configuration d'un bâtiment on a une succession de seuils avant d'arriver jusqu'à l'entrée. Donc avant de se poser la question de l'entrée proprement dite il faut se poser la question des seuils. C'est aussi important concernant la notion d'attachement dont on parlait tout à l'heure. Et puis pour la sortie ça a été très compliqué car au départ on aurait dû, en 2012, refaire l'intégralité de l'exposition permanente, on aurait pu faire sauter cette partie reconstituée de la maison. Et finalement on ne l'a pas fait pour des questions de budget, et on en a fait une force. C'est vrai qu'avec l'éloignement de plus en plus grand, cette transmission générationnelle ne peut plus se faire. Le récit de la période de la Seconde Guerre Mondiale entre grands parents et petits enfants c'est fini. Moi-même je pourrais être grand-parent, mais je ne peux pas communiquer, je ne peux pas transmettre de cette façon-là. Donc finalement, avoir cet espace reconstitué c'est une petite pirouette qui nous permet, vis-à-vis des enfants plus jeunes, d'évoquer cette période de façon un peu plus sensible. Donc finalement, on en tire un grand bénéfice, et surtout pour nos médiateurs avec les groupes scolaires, ce passage dans la maison du résistant ça fonctionne extrêmement bien. Après, ça provoque une rupture dans le parcours qui est un peu étonnante pour une fin d'exposition. Notre fin d'exposition elle s'en trouve décalée avec le film sur la libération qui est dans une avant-dernière salle. On a une dernière salle qui est un résidu du précédent parcours aussi qu'on n'a pas pu reprendre. Il y a une série de ruptures qui ne sont pas souhaitées au départ mais qui dans la pratique, avec nos médiateurs, sont des ruptures bienvenues. Ça réveille l'attention à la fin de l'exposition permanente où soit parce que c'est trop dur, soit parce qu'il y a de la lassitude, ça permet une rupture. On en tire quelque chose de positif même si ce n'est pas entièrement satisfaisant pour nous car ça n'a pas été pensé scientifiquement du début à la fin.

CB - C'est vrai que ce que moi j'ai appelé pour le moment une period room, ça m'avait surpris, mais j'avais effectivement trouvé ça

bienvenu parce que, si je me souviens bien, avant ça il y a un écran avec les noms des personnes déportées qui défilent, avec un registre. Je me souviens avoir passé environ 25 minutes à regarder ce registre et à pleurer toutes les larmes de mon corps, et si ça avait fini là-dessus, ça aurait été vraiment trop dur. J'ai pris cette reconstitution comme une respiration. Même si on est plongé dans l'univers, j'avais quand même une sorte de recul. Je me disais que finalement c'était pour me remettre dans la réalité, dans l'ici et maintenant du musée, en pensant « j'ai lu ce registre horrible, mais maintenant je dois me concentrer sur aujourd'hui, je ne vais pas me faire déporter en sortant d'ici ». Mais je m'étais déjà interrogé pendant la visite sur le fait qu'elle soit à la fin du parcours, parce qu'on pourrait se dire que ce genre de period room serait au début du parcours pour directement plonger le visiteur dans une ambiance. Là le fait que ça soit en sortie c'est vrai que ça m'avait interrogé, mais si vous dites que c'était déjà là avant ça répond à la question.

MV - Tout à fait. Ça me fait réfléchir ce que vous êtes en train de me dire… Normalement, on aurait dû reprendre le parcours permanent en 2025, mais ça c'est très lié au mandat électoral, et visiblement on n'aura pas les sous sur ce mandat pour reprendre le parcours en 2025. C'est une vraie déception pour l'équipe. Mais commencer pour un prochain parcours à l'inverse, ça me parait être une bonne idée que je retiens et que je note tout de suite. En termes de circulation dans l'espace ça changerait complétement la donne et ça serait à repenser. Malheureusement, on ne repense jamais les choses dans la globalité comme il faudrait parce que notre banque d'accueil va être refaite l'année prochaine. Mais voilà si on voulait imaginer un parcours qui serait différent… Je note, ça peut être une idée pour la prochaine refonte. Par rapport à la scénographie telle qu'elle a été pensée, au synopsis et scénario de l'exposition telle qu'elle a été pensée, ce n'est pas moi qui l'ai conduit. C'était un projet trop important, trop lourd, c'était le projet de notre directrice qui a donné les grandes orientations même si ça a été discuté avec l'ensemble de l'équipe. Un conseil scientifique a été créé pour l'occasion. En revanche, j'ai beaucoup travaillé sur le choix des items, les photographies, la projection dans l'immersion scénographique et la rédaction du cahier des charges à destination du scénographe en mettant en avant la présence très forte des témoignages audiovisuels, des photographies qui doivent accompagner sur l'ensemble du parcours. Sur ce projet, on a eu assez peu de réponses à notre grande déception. On a eu trois personnes seulement

qui ont répondu, dont une qui me plaisait beaucoup mais je n'ai pas eu le dernier mot, on l'a fait travailler ensuite mais pas sur le permanent. L'agence qui a été retenue s'appelle Alice dans les villes, la scénographe s'appelle Clarisse Garcia et elle a travaillé à nos côtés mais sur une période très courte de 18 mois, c'était assez exceptionnel pour un chantier de cette ampleur. Le résultat est très bien, il fonctionne bien. On voulait se démarquer très fortement du vocabulaire précédent, on voulait une écriture très contemporaine et elle l'est. Elle est peut-être un peu trop dans l'air du temps des années 2010, un peu marquée, d'un point de vue graphique aussi. Et puis surtout ce qui nous a déstabilisé beaucoup c'est que je pense que, malgré son discours très rassurant, j'ai l'impression la scénographe ne s'est pas assez laissé atteindre par les objets, par les archives, les témoignages mis en scène dans l'espace. Elle a beaucoup travaillé sur des formes, sur l'espace, une rationalisation des moyens, des espaces, bien sûr ça fonctionne comme ça. Mais il a manqué un petit investissement personnel je pense, cela a abouti à une certaine uniformisation de l'ensemble du plateau. On n'a pas de rupture, pas de discontinuité. On est dans un vocabulaire qui est le même, sans effet scénographique un peu fort. Une légère déception nait de l'uniformité du parcours. Ça fonctionne très bien, cette distance-là est importante pour laisser les gens vivre, se laisser toucher par un élément ou pas, mais en même temps on aurait pu organiser des moments plus chauds, des moments plus froids sur l'ensemble du parcours et ça aurait été bénéfique.

CB - Je suis d'accord sur le fait que la scénographie est marquée dans son époque, c'est vraiment la première chose que j'ai vu. On comprend, ça fonctionne, mais ça se remarque. Après je me suis vite dit aussi que c'était peut-être parce que je suis du domaine que je l'ai vu, peut-être que les autres visiteurs ne le voient pas comme ça. Et c'est vrai que je m'étais posé la question de différents temps qui n'étaient pas marqués, notamment avec un témoignage qui m'a particulièrement marqué vers la fin du parcours. C'était un témoignage long, à côté on retrouvait la tenue d'un déporté. C'est un homme qui raconte les différents endroits où il a été amené avant d'arriver en camp, il explique qu'il n'a pas directement été amené là-bas. Ce témoignage là m'a plus marqué que les autres et le fait qu'il soit long fait que m'étais assise mais il y avait quand même du passage autour, d'autres visiteurs. Je trouvais que cet espace aurait mérité d'être traité différemment du reste de l'exposition pour permettre de prendre ce temps pendant 15 minutes. En voyant les

autre visiteurs passer autour je me suis dit que pour eux, de voir que moi je suis assise fait ils ont peut-être l'impression qu'ils ne peuvent pas rester juste à côté de moi. Comme ce sont des récits très intimes c'est compliqué de rester à côté des autres visiteurs, surtout s'ils sont en train de pleurer. Ce témoignage-là aurait mérité d'être traité différemment dans la scénographie, même s'il l'était déjà par la taille de l'écran. Pour moi, il était à part au niveau du contenu mais pas à part dans l'espace et c'était un peu dommage.

MV - Oui, et d'ailleurs toute cette question de l'audiovisuel quand on l'aura à repenser, on reviendra complétement sur cet éparpillement du multimédia pour tout un tas de raisons. D'abord, pour ce que vous venez d'indiquer, la difficulté de s'isoler avec un témoin en particulier. Concernant les autres visiteurs qui ne peuvent pas voir, à l'origine on avait prévu des audio guides, chacun pouvait écouter le récit de façon isolé. On a de gros problèmes techniques et logistiques. On repensera donc l'éparpillement, pour gagner en confort de rencontre et pour des questions techniques. Il faut aller vers la simplification. Ça c'est quelque chose que Scenorama connait très bien par rapport à d'autres scénographes. Ils sont dans une approche très technique mais beaucoup plus simple et très forte.

CB - Je ne sais pas si ça a été le cas pour Génération 40, mais pour les autres projets que j'ai faits avec Scenorama ils travaillent souvent avec les mêmes personnes, et pour le multimédia on travaillait avec Alexis de 7ème sens.

MV - Oui tout à fait, Alexis Bergeron.

CB - Lui il est très calé sur toutes ces questions.

MV - Oui il faut faire attention aux écrans. Voilà pour mon retour sur l'exposition permanente, sachant que je n'étais pas impliquée sur tous les rouages contrairement aux expositions temporaires. C'est une exposition qui plait beaucoup même si elle est perfectible.

CB - Pour revenir sur la scénographie, même si j'avais décelé des choses qui n'étaient pas parfaites, je m'étais fait la réflexion que le contenu est tellement dense et fort que le fait que la scénographie ça moins forte, c'était moins un problème quand dans d'autres musées. Le contenu prend le pas sur la scénographie. Si dans un musée d'art la scénographie est mal pensée, ça va desservir le

contenu et empêcher une bonne lecture des œuvres. Là, on n'est pas là-dedans, le contenu parle de lui-même.

MV - Oui et puis c'est un parcours permanent, c'est différent d'une exposition temporaire où l'on peut se permettre de faire des expériences, de tenter des choses. Pour un parcours permanent, la neutralité des dispositifs me convient bien, mais j'aurais voulu un peu plus de chaleur à certains moments, et des ruptures.

CB - Ca c'est quelque chose que j'ai plus retrouvé dans le parcours de Génération 40 parce que justement on est moins dans cette idée d'un seul espace. Il me semble qu'au début c'était redécoupé avec des cellules, et même dans le parcours plus complet, il y avait cette table courbée qui montrait les lettres etc. Dans le mouvement c'était différent, ça créait un rythme, et sur le côté il y avait les alcôves intimistes dans lesquelles on pouvait entendre les témoignages audios. C'est pour ça aussi je pense que pour le témoignage dont je parlais tout à l'heure j'étais gênée de ne pas avoir cette intimité, parce que je l'avais vu juste avant dans l'exposition temporaire où on pouvait vraiment s'installer et être seul avec le témoin. J'ai le souvenir d'un témoignage d'une femme qui me donnait l'impression d'être avec elle, dans sa cuisine. C'est comme si j'étais chez ma grand-mère et qu'elle me racontait sa jeunesse en préparant le repas. C'est une notion d'intimité et de proximité avec le témoin qu'il y a un peu moins dans le parcours permanent mais qui était très bienvenue dans Génération 40.

MV - Concernant l'exposition, pour reprendre les différentes étapes et articulation du projet. Ma mission ici a évolué, je ne suis plus uniquement chargée de projets d'expositions, je suis aussi chargée du pôle ressources et valorisation scientifique. J'encadre l'équipe du centre de documentation en plus du travail sur les expositions. En tant que chargée de projets d'expositions, je suis force de proposition sur les sujets vis-à-vis de ma directrice, et les sujets nous viennent par différents biais. Il y a des envies propres, des sujets sur lesquels on souhaite travailler depuis longtemps, des sujets qui sont directement liés à des travaux de recherches ou alors à des corpus d'œuvres, d'éléments, d'archives, de fonds qui viennent d'entrer. Il y a parfois la volonté de cadrer avec un calendrier mémoriel, ça peut arriver. Il y a aussi des sollicitations extérieures de la part d'un commissaire ou de la part d'un photographe par exemple. C'est souvent comme cela qu'on a travaillé nos thématiques d'expositions sur des sujets

contemporains. Sur un projet comme Génération 40, Isabelle Dore-Rive, la directrice, et moi voulions travailler sur la jeunesse et ça correspond aussi à nos envies d'élargir le champ historique à d'autres disciplines comme l'anthropologie, la question de l'histoire des sociétés. La question de la jeunesse ça faisait quelques années qu'on l'avait en tête. Quand on se décide à faire une exposition, l'idée est arrêtée 2 ans auparavant. Le projet mature, on identifie des gens qui pourraient nous accompagner. Un an avant l'ouverture de l'exposition je travaille énormément dessus et on fait en sorte de travailler avec les scénographes 6 mois avant le début du projet. Il y a des périodes plus ou moins denses, mais ça représente deux ans au sein de la vie de l'établissement. Une fois que le projet est retenu, la première chose c'est la constitution d'un comité scientifique. On va s'assurer de la présence à nos côtés des derniers spécialistes sur le sujet qu'on souhaite aborder, pas seulement des historiens mais aussi des ethnologues, des anthropologues, des photographes, des artistes. C'est un panel large. On fait le choix d'un commissaire ou pas, bien souvent nous sommes les propres commissaires de nos projets. Souvent chez nous le terme de commissaire est honorifique. Une fois que le sujet est arrêté, il faut que je mobilise mon équipe. On va regarder ce qu'on a comme ressources propres, nos documentalistes font une recherche bibliographique, dans les fonds, dans les collections, et ils font une synthèse de tout ça. Parallèlement moi je sollicite également le réseau des musées de la Seconde Guerre Mondiale, les sites qu'on imagine être en capacité de nous prêter, de nous donner des informations relatives au thème spécifique. Je lis aussi beaucoup de choses. C'est un travail difficile à expliquer mais c'est un travail de muséographie. Il y a une structure très mouvante, et au fur et à mesure des informations, de la disponibilité ou non d'un objet, de la construction du scénario et de sa validation par l'équipe scientifique, par des intuitions, se construit petit à petit un scénario. C'est un récit qui n'est pas du tout linéaire. Il y a toute une phase qui va durer plusieurs mois dans laquelle ça bouge. Ça finit par une colonne vertébrale, mais dans un premier temps c'est beaucoup plus éparpillé. Il y a quand même une idée première qui est assez rapidement définie, ce qu'on veut faire dire à l'exposition, ce vers quoi on va faire converger tous ces éléments. Au fil de la construction du projet, tout ce que je ne sens pas, finalement ça ne sera pas dans l'exposition.

CB - Vous avez donc l'idée du thème, du propos général, et selon ce qu'il y a en collection et ce qui va être prêté c'est ça qui va construire

plus en détails les différents axes d'entrée, etc.

MV - Exactement. Avec cette particularité que dans une exposition on montre des choses, que même si dans un musée d'histoire comme le nôtre le texte est important, qu'on ne peut pas le faire disparaitre parce qu'il est nécessaire, malgré tout il faut avoir à l'esprit qu'il ne doit pas être prégnant et se rappeler que dans une exposition, la chose vue primera toujours sur la chose lue. C'est pour ça qu'il faut être extrêmement vigilent sur le choix des items, sur l'association des items entre eux, on ne peut pas se permettre d'être simpliste dans la démonstration. Tout doit être pesé, même le fait de faire suivre un objet par un autre, c'est un ensemble de choses qui doit être réfléchi. Cela fait aujourd'hui 15 ans que je fais ça, et j'ai une formation en histoire de l'art et je sais qu'un objet ne doit pas être la simple illustration d'un propos, ne l'est en aucun cas et que de toute façon l'objet a sa propre polysémie et qu'il est donc à considérer comme une chose dangereuse selon le discours que l'on voudrait lui faire porter et qui n'est pas le sien.

CB - C'est l'idée du texte et de l'objet qui se complètent, en apportant chacun une information différente, et c'est les deux ensemble qui vont faire le récit.

MV - Voilà, exactement. Les deux ensemble et pas l'un qui illustre l'autre, sinon on court à la catastrophe. Ça ce n'est pas évident, c'est vraiment l'expérience qui permet d'y arriver, et le travail avec les scénographes. Quand ça se passe bien comme ça peut se passer merveilleusement bien avec Scenorama parce que ce sont des gens intelligents, le travail du scénographe est une plus-value merveilleuse pour le projet qu'on a en tête. Pour que ça se passe bien, il faut qu'au moment de la rédaction des pièces du marché public, qui vient très en amont du travail avec le scénographe, l'idée et la projection soient limpides. Toute la difficulté de mon travail c'est, alors même que je n'ai pas l'assurance encore de savoir quels objets je vais avoir à ma disposition, l'évolution du discours, de mes connaissances, le plus important c'est d'avoir l'intuition de ce que sera l'exposition alors même qu'on n'est pas en capacité de connaitre l'entièreté des matériaux qu'on aura à disposition. Et ça c'est le plus difficile mais tout se joue là. On est dans un décalage contraint du fait des marchés publics entre la production de pièces qui permettront de recruter des prestataires et l'évolution naturelle d'un projet qui n'est pas encore abouti au moment où ces dites pièces doivent

être générées. Moi je projette beaucoup, les expositions je les vois clairement dans ma tête. Alors je dois gérer la déception parfois lorsqu'on me propose quelque chose de complétement différent. Pour le bien de l'exposition, heureusement que les scénographes ne proposent pas ce que j'imaginais. L'exposition reste toujours un compromis dans le sens où on va travailler avec les prêts disponibles à un moment donné, une enveloppe financière dite et pas plus, l'énergie vitale des équipes en place, le choix du scénographe, l'état des lieux des connaissances du sujet traité à un moment donné. L'exposition rêvée qu'on a en tête de peut pas exister car elle est de fait un compromis, elle doit rentrer dans ce cadre là général qui est mouvant et qui n'est pas le même aujourd'hui que demain ou après-demain selon le moment où on va aborder le sujet. Il y a l'espace aussi dans les éléments du compromis, le lieu, les m² disponibles. Le projet d'exposition est le fruit de tous ces éléments sur lesquels on ne peut pas s'engager formellement.

CB - Au niveau des prêts, est-ce que cela vous arrive de faire appel à des particuliers ?

MV - On travaille vraiment beaucoup avec des particuliers. Ça peut se faire dans le cadre de sollicitations qu'on met en scène. Pour Pour vous, Mesdames ! on avait sollicité les gens pour nous livrer les photographies de leur mère ou grand-mère pendant la période de la guerre. Ce sont des petites sollicitations qui n'aboutissent pas seulement sur la transmission d'images mais aussi sur la transmission d'objets. Au centre de documentation on est très souvent sollicité par des particuliers qui viennent prendre des informations sur la valeur historique ou scientifique de leurs effets, de leurs archives. Il y a tout un réseau de gens qu'on n'hésite pas à solliciter dans le cadre de ces projets. Sur la dernière exposition, Une étrange défaite on a 17 prêteurs institutionnels et 5 prêteurs particuliers. Ça reste dense et c'est une logistique qui n'est pas simple à mettre en place. Ça peut être des sollicitations ponctuelles.

CB - Comment est-ce que vous procédez pour faire ces appels ? Est-ce que c'est quelque chose qui est publié sur votre site, sur des réseaux sociaux, une newsletter, est ce que ça passe par les médias ?

MV - Tout ça à la fois. Mais ce n'est pas systématique, on ne l'a pas fait sur les dernières expositions. Il y a des usagers réguliers qu'on connaissait et on savait qu'ils avaient des collections qui s'y

rapportaient donc on n'a pas eu besoin de solliciter plus largement. À partir du moment où un objet rentre dans la collection, le musée est garant de sa conservation et de l'entretien. C'est un coût financier et humain, on ne peut pas s'engager sur n'importe quelle pièce, donc on a un comité scientifique d'acquisition qui va valider ou pas le choix d'entrée des éléments dans la collection. L'année prochaine on va fêter les 30 ans du musée. J'ai proposé au printemps dernier, en plein confinement, une exposition qui va permettre d'explorer les collections du musée à travers la thématique du visage. Pendant le confinement on était tous contraints avec les masques et on s'est dit que la confrontation au visage de l'autre était un moyen de rappeler les valeurs d'humanisme attachées au musée. L'exposition s'appelle Visages, portrait des collections du CHRD et on proposera une découverte en 90 items, on va présenter nos chefs d'œuvres. Autour de la programmation culturelle pour cette exposition on voudrait inciter les gens à prendre conscience de la valeur des collections qu'ils peuvent avoir chez eux et l'intérêt qu'ils auraient à nous remettre ce genre d'élément. À l'occasion des Journées du patrimoine, on va lancer cette petite campagne d'incitation. On veut recréer des liens entre le musée et le public. On va inviter les gens à venir nous montrer les objets qui sont chers pour eux et on va les aider à les replacer dans un contexte historique, leur dire si ça a un intérêt, leur dire que si un jour ils ont envie, on peut être le lieu idéal pour les accueillir, ou bien leur expliquer pourquoi ce n'est pas le cas. Parallèlement, on va essayer d'être un peu plus visibles sur cette incitation à donner. Je pense que la meilleure des incitations ce sont les expositions. Toutes les semaines on a des propositions de documents.

CB - Dans le cas où des particuliers veulent vous laisser des documents, est ce qu'ils vous laissent les originaux ou est-ce que c'est numérisé ?

MV - Tous les cas de figure sont possibles. Quelqu'un qui ne veut pas se défaire de ses pièces, qui accepterait de les laisser le temps d'une exposition temporaire puis qui voudrait les récupérer à l'issu de l'exposition, de toute façon on en garde la trace, et on sait que ce sont des gens qui seraient à solliciter à nouveau de façon privilégiée pour savoir s'ils n'ont pas envie de les laisser de façon pérenne. Là en ce moment il y a beaucoup de personnes âgées qui ont connu cette période qui décèdent, or il y a une méconnaissance de la valeur autre qu'affective des objets ou archives qui étaient

les leurs par leurs enfants. Il faut qu'on puisse communiquer sans être trop intrusifs dans la vie des gens. Ces objets, quelque soit leur valeur, ne nous appartiennent pas. Pour Génération 40, Denise Domenach-Lallich a écrit un journal quand elle était jeune, pendant la guerre, et ce journal a été le fil rouge de l'exposition. On pouvait se constituer le journal de Denise en prenant des feuillets. Il y avait des petites bannettes à chaque nouvelle salle, à l'entrée de chaque table. Les gens prenaient une feuille, on leur remettait à l'entrée un petit élastique rouge avec le billet d'entrée, et au fil du parcours ils reconstituaient les pages du journal de Denise. Les gens repartaient avec, c'est l'équipe de Guérillagrafik qui avait conçu ça. Pour votre question sur le récit, cette transmission du carnet de Denise Domenach-Lallich c'était quelque chose de très important. Ça s'est construit en cours d'exposition. Denise était un de nos témoins, elle est décédée l'année dernière, elle n'a pas vu l'exposition car elle était déjà en EHPAD. Elle intervenait beaucoup dans la vie du CHRD. Et quand on a eu construit le parcours pour Génération 40 et l'architecture générale des parties, très tardivement, je me suis rendue compte que toutes les séquences que j'avais imaginées pouvaient être illustrées par une page du journal de Denise. Alors ça m'a fait un effet incroyable, j'en ai parlé à Scenorama et on s'est demandé comment peut-on inscrire sa parole au cœur même de l'exposition. Par rapport à l'aspect émotionnel et tangible de cette matière c'est vraiment important. Donc il y avait au cœur de l'exposition et parallèlement à l'exposition la possibilité de reconstruire le récit de Denise et de repartir avec. C'était quelque chose de très fort. Et Denise, son journal a été publié dans les années 90, mais l'original, elle l'a détruit. A un moment on a demandé à la famille de Denise si on pouvait inclure ce journal comme la pièce maitresse de l'exposition. Mais ses enfants nous ont dit qu'elle l'avait détruit. Qui sommes nous pour dire que c'est mal ? C'est sûr qu'en tant que gens de musées ça nous a fait un effet terrible.

CB - Oui c'est très personnel. Même si ça fait partie de l'Histoire, ça reste personnel. Là vous parlez de demander à la famille, tout à l'heure vous parliez de reprendre contact avec de précédents prêteurs. Comment se font ces échanges ? Comme ce sont des choses intimes, la démarche de demander le prêt c'est particulier, comment vous gérez ça ?

MV - Je pense que c'est très différent selon les personnalités. Nous on a la chance d'avoir un centre de documentation très ouvert

au public, donc beaucoup de gens viennent parler et montrer leurs éléments, ils sont connus et identifiés et en général pour les projets d'exposition on n'a aucun souci à les solliciter, on les appelle directement. Pour Génération 40 on avait mobilisé une journaliste pour réaliser les interviews audios. C'était audio et plus audiovisuel car, pour parler de la jeunesse, il fallait déjouer ce paradoxe entre des visages de personnes âgées et cet effet de dynamisme propre à la jeunesse qui est ce que le visiteur doit retenir du parcours. Ça rejoint une démarche qui est la notre depuis quelques années dans le cadre de nos expositions temporaires, souvent quand il s'agit de témoignages que l'on veut récolter qui ne sont pas issus de nos collections, quand on veut récolter la parole des tous derniers témoins il se pose une question d'ordre éthique. On est confrontés à des gens pour qui montrer leur image ne serait pas forcément valorisant et cela peut empêcher le public d'entrer en proximité avec eux. Sur Génération 40, il y avait des témoignages de nos collections qui ont été passés en audio pur, et les témoignages qu'on a recueilli à cette occasion là auprès des personnes très âgées n'ont pas été captés en vidéo mais en audio uniquement. Pendant cette sollicitation de témoins, il y a une dame, Marie-Thérèse qui a sorti plein d'objets incroyables de cette période, alors pour la dernière exposition je suis allée la voir pour la solliciter à nouveau à ce sujet. Son papa était militaire pendant la guerre et elle avait beaucoup de photographies exceptionnelles aussi. Il n'y a pas un cas de figure qui ressemble à l'autre en réalité. On est toujours assez favorablement accueilli, que ce soit auprès d'autres institutions ou de nos concitoyens.

CB - Pour revenir sur les témoins audios, ce sont toujours des personnes qui ont réellement vécu ce qu'elles racontent, ce ne sont ni des relais ni des personnages fictifs ?

MV - Oui, je ne dis pas qu'on n'y aura jamais recours, mais pour le moment c'est impensable d'avoir recours à la fiction alors qu'il y a encore des gens qui ont vécu cette période qui sont vivants, alors qu'on a cette collection de témoignages, et aussi parce que fondamentalement il y a la crainte de gommer l'épaisseur d'une vie humaine. Il y aurait peut-être aussi, en créant un personnage emblématique la crainte de donner une image un peu trop caricaturale. Il n'y a pas de parcours emblématique, aucun d'entre eux n'est réductible à l'autre. Pour moi ça constitue un frein au recours fictionnel surtout pour cette période que l'on pourrait

considérer derrière nous mais qui reste charnière de la présence active, physique de nos témoins. Il ne se passe pas un jour sans qu'il y ait un roman, une BD, de la fiction inspirée de faits réels qui traitent de cette période de l'Histoire. Je pense qu'il faut être prudent avec ça dans un musée comme le nôtre. Un musée d'Histoire plus large oui, pour nous c'est plus délicat. Le récit est au cœur de ce que l'on veut construire et pour l'instant il s'appuie non pas sur un personnage fictionnel mais sur une multiplicité de points de vue, d'expériences de personnes qui les ont véritablement vécus.

CB - Finalement c'est cette démultiplication des sources et des témoins qui permet de dresser un portrait plus réaliste de cette époque. C'est par l'accumulation qu'on arrive à quelque chose de représentatif.

MV - Oui tout à fait, en tout cas c'est le choix que l'on fait. Donc on avait le journal de Denise, mais on a une exposition qui s'est intitulé Les jours sans sur l'alimentation en temps de guerre et là on avait choisi le journal d'un médecin lyonnais pendant la guerre qui s'appelait William Brunat, son fils nous avait apporté son journal spontanément. On a décortiqué le journal et on avait cette fois non pas des audios ou des témoignages mais les citations de ce médecin qui couraient sur l'ensemble de l'exposition. Souvent le recours pour nous à la citation ou aux témoignages c'est un fil rouge, un fil conducteur au sein de l'exposition.

CB - Au niveau du public, quelle réaction ou émotion avez-vous cherché à susciter ? Pour vous, ces deux expositions sont-elles immersives ?

MV - J'aurai du mal à répondre « oui » pour l'exposition permanente, pour toutes les raisons qu'on a évoquées plus tôt, et parce que pour moi l'immersion c'était l'interprétation de la précédente exposition. Pour Génération 40 l'immersion on la doit à nos scénographes et on en est très heureux. Après, on a un matériau qui est particulier puisqu'on a cette salle au sous-sol qui fait déjà immersion. Et ça je le garde en tête quand je réfléchis les expositions. Au début de mon travail ici je voulais travailler avec un graphiste, il est venu voir l'exposition et il a dit « ah non ce n'est pas possible, je ne peux pas travailler ici ». C'est quelqu'un de très sensible, le simple fait de savoir qu'il était dans les anciennes caves de la gestapo lyonnaise, pour lui c'était trop. Il y a encore des gens qui se sentent mal quand

ils descendent au sous-sol quand ils ont conscience de l'endroit où ils se trouvent. Implicitement le lieu est déjà immersif. On bénéficie de cette chance inouïe par rapport aux gens qui doivent composer des expositions dans des espaces blancs et carrés. Nous on a véritablement cette salle sur laquelle on peut s'appuyer pour intensifier, accentuer l'émotion qu'on espère voir émerger auprès des visiteurs. En même temps, l'émotion on l'espère mais elle n'est pas cherchée. On l'imagine, on la suppose, on la devine, mais dans la rédaction du dossier ce mot n'est pas évoqué. Au contraire on va plutôt insister sur l'écriture contemporaine, on va demander qu'il n'y ait pas d'esprit de reconstitution. Pour Génération 40, la façon dont Scenorama nous l'a présenté c'est « qu'est-ce qu'un jeune pendant la guerre ? c'est un jeune qui va être amené à faire des choix, qui va soit rester sur la bonne voie, ou s'en écarter, qu'est-ce qu'une bonne voie » etc. Et ils avaient en tête le générique du film Lacombe Lucien de Louis Malle où on voit un jeune zigzaguer sur sa bicyclette. Et donc pour eux la route, le chemin c'est devenu l'emblème de ces jeunes qui vont s'écarter ou non du chemin qu'on a tracé pour eux. Et ils ont pensé leur mobilier scénographique en fonction de cette idée de la dynamique de la voie, et c'est pour ça qu'on a ces tables sinueuses. On voulait que les visiteurs soient confrontés à ces jeunes, qu'il y ait une incarnation. A l'avant de chacune de ces tabes il y avait ces grands portraits qui nous plongeaient de façon immersive dans quelque chose qui était presque de l'ordre de mémoriel. C'était très fort, ce n'était peut-être pas la direction qu'on aurait choisie mais on l'a acceptée ça nous convenait parfaitement. C'est une des plus fortes expositions que l'on ait eues.

Retranscription de l'entretien mené par Cassandra Bonnafous avec Agathe Roux, doctorante en arts plastiques, spécialiste de la question du récit spatialisé, le 26 avril 2021

Cassandra Bonnafous - Pour commencer, une première question très générale : d'où viens ton envie de travailler la notion de récit ?

Agathe Roux - C'est depuis toujours, il n'y a pas eu un déclic. Ça s'est fait durant me première année de licence, j'ai un peu expérimenté plein de mediums et techniques différentes. Le sujet a toujours été là, dès que j'ai eu un sujet libre j'ai voulu parler de ça, c'est le premier truc qui est venu. Il y a une anecdote assez rigolote qu'on me raconte, un truc qui est arrivé quand j'étais petite. Je passais un week end chez mes grands-parents, et un jour ma grand-mère va au cimetière, je n'y étais jamais allée, donc avant d'y aller elle m'explique : « le cimetière c'est un jardin où les gens morts se reposent, et aujourd'hui on va aller mettre des fleurs ». On arrive au cimetière, et c'est plein de petits terrains, ou de petits carrés. Et apparemment je lui aurais dit « oh mais c'est incroyable, ça veut dire que quand tu es mort et que tu t'ennuies, tu peux sortir de ton petit carré et aller voir le carré d'à côté et dire « et toi t'es mort de quoi ? ». Je me souviens de lui avoir dit ça, je ne me souviens pas de toute l'histoire, mais ce truc de savoir ce qui est arrivé aux gens, pourquoi, c'est quoi cette personne, pourquoi elle sourit, d'imaginer sa vie, ça m'a toujours un peu passionné de savoir les petites histoires des gens. Et après je me suis aussi rendu compte par mes expérimentations qu'on pouvait raconter autrement que dans un livre. Je n'ai jamais imaginé écrire un bouquin, mais en expérimentant pendant ma première année je me suis dit « on peut associer plein de choses ensemble, et ça peut raconter une histoire ». Je me suis tout de suite dit que cette histoire là elle va être plus libre, plus facile d'accès. Plus libre dans l'interprétation parce qu'il n'y a pas une page 1 et une page 2, ça c'est vraiment le truc qui m'a le plus plu dans les arts plastiques. Ça ne me tenterait pas pour le moment d'écrire un bouquin, ce qui me plait c'est de raconter l'histoire avec plein d'autres moyens.

CB - Peux-tu rappeler brièvement les 4 axes de ta démarche et expliquer leur fonctionnement en quelques mots clés ?

AR -L'écoute sélective c'est ce que j'utilise le plus. C'est quelque chose que je pratique au quotidien sans forcément m'en rendre

compte, depuis toujours. Je n'ai pas posé le terme d'écoute sélective tout de suite, c'est venu avec ma thèse, avant je n'arrivais pas à définir ce que c'était, j'avais du mal à expliquer. Le terrain de ces écoutes sélectives c'est mon quotidien, c'est relié à mes habitudes, à mes actions dans le quotidien. Ça peut être les terrasses, les diners entre amis, mais un truc qui est important aussi ce sont les relations du lien social faible. Par exemple, tu vas tous les jours à la boulangerie et tu croises toujours ta voisine, elle a un petit chien et tu lui dis « ah il va bien votre petit chien ? » et c'est tout, c'est juste une phrase, ça s'appelle le lien social faible. Tu peux être assise à côté de quelqu'un dans le métro, le métro a du retard et vous discutez ensemble « ah j'ai un rendez-vous ». La dernière fois j'étais dans le métro, il était un peu bloqué, j'étais contre un strapontin et une fille vient me voir et elle s'approche, et je l'avais remarqué car elle était habillée en orange, un truc tout orange, elle s'approche et me dit « excusez-moi, je ne me sens pas bien je fais le ramadan » alors je me lève je lui dis « oui oui asseyez-vous », elle s'assoit, elle me regarde et je lui dis « vous êtes sure que ça va ? » parce qu'elle était vraiment très très blanche. Elle me demande de m'approcher, elle me dit « non mais je fais le ramadan et en plus j'ai mes règles ». Ce sont des gens complétement inconnus avec qui, parfois, tu peux partager juste un petit moment d'intimité, juste parce qu'on est deux femmes et qu'elle a pu me dire ça. Ça c'est un point qui est important, parce que souvent dans l'écoute sélective c'est ce genre de gens. Après ce sont des histoires que j'entends au quotidien, mais celles que je choisis c'est un peu inexplicable, je les choisis car pour moi elles résonnent, elles font écho à soit ce que je vis, soit ce que la société est en train de vivre, ça va nous questionner. Il faut toujours qu'il y ait un questionnement, il faut que ça ouvre une question, il faut que le récit qu'on me raconte m'intéresse. Ensuite je les note dans mon téléphone, je vais les archiver, je vais les reprendre, les retravailler, parfois je les assemble, et à un moment y a une illumination et je me dis « ok je sais ce que je vais faire avec ces projets, je sais comment je vais les déployer dans l'espace d'exposition ». Ça c'est le premier point. Ensuite tu as le déplacement et le voyage. Ça peut être changer de quartier, de ville, de pays, de continent. Là c'est un peu la même chose que l'écoute sélective mais il y a une idée de changer mes habitudes. Toute l'écoute sélective c'est un peu conditionné par ce que je vais faire dans ma journée, dans ma vie. Alors que là je me dis « ok je vais changer ». Je pense que quand on se déplace, qu'on est dans l'inconnu, on a tous nos capteurs en alerte, on regarde tout, on est beaucoup plus attentifs. Ça va jouer sur ça, mais l'idée

ce n'est pas forcément de montrer l'exotisme d'un nouvel endroit, mais plutôt toujours de continuer à chercher ces petites histoires un peu dans la poursuite de l'écoute sélective. Après il y a le protocole, les protocoles que je mets en place. Dans les autres procédés ce sont les paroles que j'entends qui vont induire un projet, alors que le protocole a priori c'est d'abord le projet, je me dis « j'ai envie de parler de ce sujet, il y a quelque chose qui me titille là-dedans » et je vais réfléchir à une question, un protocole que je vais mettre en place pour pouvoir créer le récit. Le protocole me permet de créer le récit. C'est pas du tout un protocole comme Sol LeWitt où c'est juste la conception et après on laisse la création à quelqu'un d'autre. Moi j'ai besoin de faire le projet. Le protocole c'est juste une occasion pour laisser les hommes et les femmes de notre société s'exprimer sur un sujet qui m'intéresse particulièrement. Par exemple il y a les Objets intimes, je questionne l'intimité amoureuse, là j'avais cette idée d'intimité amoureuse et j'ai réfléchi à une façon de faire parler les gens autour de ça. Et après il y a Les têtes rouges. Ce qui me questionnait dans la musique Pilule de Damien Saez c'était vraiment cette idée des états d'âmes des gens qui se confient sur la société dans laquelle ils sont en train de vivre, et je me suis dit « ok c'est un bon prétexte pour en parler ». Après la collaboration c'est un truc un peu différent par que j'ai eu recours à ce procédé qu'une seule fois, ce n'est pas récurent, il est un petit peu à part pour moi. Pour le Rêveur éveillé, l'enjeu c'était de créer un récit à plusieurs mains. Ce qui m'a plu dans ce projet c'est de me dire « où va être ma place entre un poète et une architecte d'intérieure ». Ma place en tant qu'artiste plasticienne elle est entre les deux, entre celui qui écrit et celui qui conçoit l'espace. C'était plus un challenge, le défi de déployer un récit à partir de récits qui n'étaient pas les miens, un récit qui était très éloigné au niveau de l'écriture.

CB - Tu as précisé pour l'écoute sélective que le terme tu l'as trouvé pendant ta thèse, est-ce pareil pour les 3 autres ?

AR - Oui c'est vraiment pendant la thèse que j'ai regardé mes projets comme des études de cas. Au début je décrivais visuellement ce qu'on voyait et après je me suis dit « mais il y a un truc avant, ça n'arrive pas comme ça ». Donc à chaque fois je me suis demandé quelle avait été la démarche et là j'ai pu catégoriser ces 4 axes.

CB - Même avant d'avoir trouvé les termes, quand tu menais tes projets tu ne les avais pas cadrés comme ça ?

AR - Non, à part le protocole. Mais l'écoute sélective pas du tout, je disais juste que j'étais inspiré par ce que j'entendais. J'ai mis beaucoup de temps à trouver, à expliquer, il me fallait 10 phrases pour expliquer. Maintenant, d'avoir posé les termes d'écoute sélective et de déplacement -la collaboration c'est un peu à part même s'il peut y a voir des nouveaux projets à partir de ça- je vois qu'il y a des projets qui peuvent être un peu entre les deux. Par exemple, souvent le déplacement et l'écoute sélective ça va ensemble, car je fais de l'écoute sélective quand je suis en déplacement. Mais l'occasion ça reste le déplacement. Après dans le déplacement et le voyage il y a un truc de recherche, je vais me renseigner, regarder le pays dans lequel je suis, son histoire, il y a un travail plus documentaire. Au niveau du contexte, je n'ai pas envie de faire de bêtises. Parfois tu penses que tu fais les choses bien mais c'est ton regard extérieur et ce n'est pas juste, donc j'essaie de comprendre. Après je fais forcément des erreurs, ça reste mon regard extérieur et personnel, mais j'essaie quand même de comprendre. J'ai fait pas mal de projets sur l'Inde, sur le Népal, je suis restée deux mois dans chaque pays, je n'y suis pas allée cinq jours. Je dois m'imprégner du lieu, je ne peux pas arriver et me dire « il faut que tu ailles là et que tu fasses de l'écoute sélective », il y a une part de hasard et de mystère. Parfois j'ai envie de faire de l'écoute sélective, je vais me balader dans Paris et il ne se passe rien. Et ça, je ne peux pas le décider. Toutes les rencontres sont fortuites (sauf avec le protocole). Ces 4 axes je les ai définis pendant mes recherches pour ma thèse.

CB - Ce sont des récits d'inconnus, pourquoi ? Quelles valeurs, quels enjeux là-dedans ? Qu'est ce qui t'intéresse dans le fait que ce soient des inconnus ?

AR - C'est vrai que je dis « inconnus » mais l'important ce n'est pas qu'ils soient inconnus mais c'est qu'ils soient des gens comme toi et moi, et ils se trouvent qu'on est souvent des inconnus. Mais l'idée c'est que soit des gens -je n'aime pas ce mot mais- ordinaire, lambda, je ne trouve pas encore le bon mot.

CB - Oui j'ai eu du mal aussi, rien que pour écrire la question. Au début j'avais mis « anonymes » mais tu les nommes quand même, même si ce n'est pas leur vrai nom. J'ai dû demander à des amies « comment je peux dire anonymes mais autrement ? » et elles m'ont dit « inconnus » alors j'ai mis ça, mais c'est vrai que j'ai eu du mal.

J'avais aussi « lambda » en tête mais c'est un peu triste aussi, ce qui leur arrive est quand même intéressant puisque c'est ce que tu mets en scène.

AR - Oui, je disais quotidiens, ordinaires, communs, mais c'est moche ! Ça ne leur rend pas justice, ce n'est pas le bon mot, mais je n'ai pas encore trouvé. C'est arrivé plusieurs fois lorsque je présentais mes projets, je disais « c'est le quotidien, des gens ordinaires, des histoires ordinaires » mais on m'a dit « mais c'est pas du tout ordinaire Agathe, ça n'arrive pas à tout le monde ce que tu racontes ! » Oui, mais c'est encore compliqué de définir. L'idée c'est vraiment que ce sont des gens comme tout le monde. Lambda c'est le mieux mais ce n'est pas très plaisant de dire ça.

CB - C'est un peu péjoratif oui.

AR - Oui en fait tous ces mots sont péjoratifs alors que ça ne devrait pas l'être. Ce qui me plait c'est que ce sont des gens qu'on peut entendre tout le temps si on tend l'oreille. Mais on ne les écoute pas, on ne fait pas attention, et pourtant ils ont plein de choses à dire qui font écho en chacun. C'est ce qui m'intéresse le plus, de me dire « on ne les entend pas, mais ils ont quelque chose à dire ». Il y avait une phrase de George Perec qui dit « Les trains ne se mettent à exister que lorsqu'ils déraillent, et plus il y a de voyageurs morts, plus les trains existent, comme si la vie ne se révélait qu'à travers le spectaculaire, comme si le parlant, le significatif était toujours anormal ». Et raconter le banal, le quotidien des femmes et des hommes de notre société, je crois que c'est aussi une façon de les révéler au grand jour, de montrer ces petites histoires qui sont porteuses de sens. Et je les ai montrées comme ça pour pas qu'elles passent inaperçues. Quand tu racontes une histoire, c'est dans un livre -assez logiquement-, pour moi c'était une autre façon de les révéler et de les mettre un peu à jour.

CB - Quel est le but de ta démarche de spatialisation du récit ? Que cherches-tu à faire ? Quel sont les enjeux artistiques, sociaux, etc. Pourquoi tu cherches à mettre les récits dans l'espace ?

AR - Je pense que j'ai commencé à répondre avec d'autres questions, pour moi raconter dans l'espace, c'est raconter autrement. J'avais vraiment cette idée de changer un peu les points de vue. Si je raconte autrement, on va plus y faire attention. Un bouquin, il faut

le lire. Bon là il faut aller à l'expo c'est sûr mais dans une expo tu t'attends peut-être moins à faire face à un quotidien. Enfin tu ne sais jamais trop ce qui t'attends dans une expo mais tu n'as pas l'habitude qu'on te raconte des histoires dans un espace d'exposition en tant qu'artiste, après les expositions d'Histoire c'est différent. Mais c'est ce qui me plaisait en tant qu'artiste. Et ce qui me plaisait aussi c'étaient les nuances qu'il pouvait y a voir. Je pense que dans un espace d'exposition tu es plus libre dans ta façon de te déplacer. Même si un parcours est induit, tu peux passer ta route et passer au suivant, et parfois il y a quelque chose qui te saisis et puis tu vas regarder ça tout de suite, tu peux faire ton choix dans la narration. Je voulais montrer qu'il n'y avait pas qu'un seul point de vue. L'idée de l'espace et du récit, c'était de montrer différents points de vue : si tu te places là tu ne vois pas la même chose que si tu te places ailleurs, les histoires c'est pareil. Si tu écoutes la version de quelqu'un ce n'est pas la même chose que la version de quelqu'un d'autre et pourtant elles racontent la même histoire et elles sont toutes les deux protagonistes de l'histoire. À chaque fois c'est ce qui me plait. Par exemple pour le projet des cheveux, il y a une fille qui perd ses cheveux, et cette fille je l'ai vu plusieurs fois, elle a un voile, et je ne me suis jamais posé la question de savoir pourquoi elle a un voile, je pensais « c'est sûrement pour une question de religion ». Et quand elle m'a dit ça je me suis dit que je n'avais pas regardé dans le bon sens, en même temps je ne pouvais pas savoir. Mais je trouve que souvent les histoires on les regarde que d'un angle, et de raconter dans l'espace d'exposition c'était aussi pouvoir raconter sous plusieurs angles. J'avais aussi pensé à un exemple, dans Rêveur éveillé il y avait un module constitué d'un drap, accroché au mur, avec un homme recroquevillé et le poème était écrit à côté, sur le drap et le titre était « Ce moment d'infanticide ». Les visiteurs venaient me parler, et un visiteur m'a dit « quand je vois ça j'ai l'impression que c'est un homme qui a tué l'enfant qu'il y avait en lui ». Et ensuite j'ai discuté avec quelqu'un d'autre qui est interne en pédiatrie et elle m'a dit « c'est horrible, je ne peux pas regarder, ça me fait trop de mal. Je vois un enfant mort de maladie ». Et ces deux personnes sont arrivées juste l'une après l'autre et je me suis dit « c'est fou comme à partir d'un même module, d'une même réalité, le récit est complétement différent dans la tête des gens ». C'est aussi ça qui me plait. Moi j'ai mon histoire que je vais raconter mais les gens comprennent souvent autre chose. Après c'est peut-être aussi possible dans un livre, mais pour moi ça l'est moins.

CB - D'après toi, pourquoi moins dans un livre ?

AR - Je pense que déjà il y a l'idée de la page 1 et de la dernière page, tu dois suivre. On t'enseigne à analyser un livre c'est un peu tout ce qu'il y a autour du livre, il faut tout comprendre, tout lire. Alors que dans une exposition, il y en a plein où on te dit « de toute façon chacun comprend ce qu'il veut » alors qu'un livre on a une injonction à avoir une réalité. Et puis par les mots, même si tu peux complétement te créer tout un monde. Moi j'ai lu des bouquins où j'étais dans ma bulle et j'imaginais plein de trucs autour de ces bouquins. Déjà on n'a pas tous la même sensibilité à l'écriture. Alors que dans l'espace d'exposition, avec l'utilisation de différents médiums, ça permet de toucher des sens différents : des éléments sonores, visuels, olfactifs. Tu vas toucher les gens de plusieurs façons. Alors que le texte, il y a que le texte, même si c'est déjà énorme et il y a plein de choses dans le texte. Là c'est l'idée de pouvoir toucher les différents sens. Et puis il y a aussi l'idée que tu rentres vraiment dans l'histoire, et tu fais partie de l'histoire puisque tu rentres dedans. On dit souvent « je suis rentrée dans ce livre, j'étais à fond » mais tu ne rentres pas vraiment. Alors que là, j'avais envie de prendre le truc au pied de la lettre et on va vraiment rentrer dans l'histoire. Littéralement.

CB - Quelle place donnes-tu aux récits dans tes expositions ? (Élément principal, secondaire, fil rouge ?) Dans tes différents projets, il y a des récits écrits mais il n'y a pas que ça, il y a aussi des objets, des photos, etc. Est-ce que pour toi le récit est central et le reste est annexe, ou bien est-ce un tout ?

AR - Dans mon processus de création, le récit écrit, le texte, est le fil rouge, l'élément principal, ça c'est évident. C'est à partir de lui que je conçois l'exposition et je le vois un peu comme un scénario. Une fois exposé, le texte passe au même plan que les autres éléments de l'installation. Ça n'a pas toujours été le cas. C'est vers cet équilibre entre les éléments que je tends, mais ça n'a pas toujours été le cas, par exemple dans Le(s) cas Chantal Moneton il n'y a que du texte affiché au mur, il n'y a pas d'objets. Mais là je me suis dit que j'étais juste en train de calquer un livre sur les murs et je voulais aller plus loin. C'est pour ça qu'après avec Les gens du 15 je me suis dit que j'allais les faire vivre vraiment par la performance. À chaque fois, il faut trouver des techniques qui peuvent mettre les éléments à la même place, qu'il n'y en est pas un plus important que d'autres,

même si un visiteur peut trouver un élément plus important que les autres. Mais il faut qu'il ait le choix, qu'il ne se dise pas tout de suite « ah bah il y a que le texte ». C'est ce que j'expérimente même si ce n'est pas encore complétement le cas. Je suis encore très attachée au texte. Je pense aussi qu'il ne faut pas qu'il y ait trop de texte dans l'espace d'exposition, car les gens ne le lisent pas. C'est aussi pour ça que je vais raconter autrement qu'avec du texte parce qu'il y en a qui ne lisent pas, et je comprends. Je suis la première à ne pas tout lire, s'il y a trop de texte je lis les premières lignes et je m'arrête. Donc c'est en expérimentation mais le but c'est vraiment qu'il soit placé au même plan.

CB - Tu pars du récit écrit mais très vite tu es arrivé à « faire vivre », parce qu'en fait tous tes récits sont personnifiés, ce ne sont pas des récits avec un point de vue extérieur, ce n'est pas de l'ordre de la description d'un paysage. Chaque récit et égal à un personnage dans tous tes projets ?

AR - Dans Normal, un projet sur l'Inde, ils le sont un peu moins. Il y a 4 textes, que j'ai essayé de déployer dans l'espace d'exposition un peu différemment. En fait il y a trois textes qui sont écrits à la première personne et qui sont personnifiés, et il y en a un qui l'est aussi mais qui est plus axé sur la ville de Calcutta. C'est quelqu'un qui expérimente la ville de Calcutta et qui raconte son ressenti de cette ville. Et en fait dans le texte, Calcutta devient une autre personne, elle est personnifiée. Mais sinon ils sont tous à la première personne. Sauf pour la collaboration, mais là ce ne sont pas mes textes. Ce sont des poèmes très classiques. Le texte est central, il faut que je commence par écrire avant de de pouvoir créer, ce sont deux étapes bien distinctes.

CB - Tout à l'heure tu as dit que tu étais la première à ne pas lire tous les textes dans une expo, moi c'est pareil, sauf si je sais que j'en ai vraiment besoin. Par exemple, pour Le Milieu est bleu, il n'y avait pas beaucoup de textes à lire dans l'espace d'exposition donc déjà j'ai plus tendance à les lire. Et je savais que pour bien comprendre l'exposition c'était nécessaire de tous les lire. En plus je savais que j'avais un article à écrire sur cette exposition donc il fallait vraiment que je lise tout, je ne pouvais pas me permettre de passer à côté de certaines informations. Mais d'ordinaire je vais prendre des photos des textes. Ma question est donc : d'après toi, pourquoi on ne lit pas les textes dans les expositions ? Parce qu'on pourrait se dire que

nous, étant du domaine, on sait à quel point il faut les lire, et ça nous intéresse, mais des visiteurs qui sont extérieurs à notre domaine ne vont peut-être effectivement pas lire les textes. Donc d'après toi, pourquoi ?

AR - C'est une excellente question car je pense que c'est aussi de là qu'est venue mon idée de déployer le récit dans l'espace d'exposition, parce que je pense que déjà globalement on n'est pas de très grands lecteurs, après c'est très subjectif. Je pense que dans un espace d'exposition, justement tu t'attends, j'imagine, à quelque chose qui te parle sans texte. Tu vas ressentir une émotion, une réaction, tu t'attends à voir quelque chose qui te parle sans avoir besoin de l'expliquer. Je pense que c'est aussi un peu le problème de l'art contemporain, c'est que tu ne comprends rien, il faut lire, il faut savoir, c'est aussi la démarche qu'il y a derrière qui est intéressante mais je pense que si on ne lit pas c'est pour ça. Moi ce qui me fait aimer les expositions, c'est de comprendre. Il faut que visuellement ça me fasse quelque chose, mais après j'ai besoin de les comprendre, et c'est ça que je trouve le plus beau. Comment l'artiste a imaginé ça, pourquoi, quelle démarche, quelle histoire. Il y a des trucs qui, visuellement, ne me plaisent pas du tout, mais en fait quand je découvre je me dis que c'est incroyable. Je veux savoir comment il ou elle a fait. Je ne sais pas trop pourquoi on n'a pas envie de lire, mais je dirai qu'on a envie de voir.

CB - Tu parles d'émotions et de sensations, pour toi on recherche plutôt une expérience ?

AR - Oui.

CB -Est-ce que ça traduit pour toi une volonté du visiteur de recevoir sans être actif, sans avoir rien à faire, qu'on lui donne juste, sans être impliqué ?

AR - Déjà tu peux être impliqué si tu dois traverser un espace, si tu dois te courber, tu es forcément impliqué. Mais je pense que c'est plus de l'ordre de la sensation que de la compréhension. Et ça rejoint cette idée que j'essaie de rendre le texte sensible. Tu vois toute la mode des podcasts, je pense que beaucoup de gens qui n'aiment pas lire adore les podcasts. Ce n'est pas la même chose quand tu entends la voix, ça t'englobe. Alors que lire il faut être concentré. Je pense que ça vient aussi de là, j'ai envie de raconter des histoires

mais je n'ai pas envie d'ennuyer les gens avec un milliard de trucs.

CB - D'accord. Tu allais me parler de Goussainville tout à l'heure, qu'avais-tu as dire sur ce projet ?

AR - C'est un de mes premiers projets où j'ai mis des textes qui étaient de moi. Le tout premier, Les têtes rouges, ce n'étaient pas mes textes. Ensuite, Goussainville j'ai montré mes textes, j'avais très très peur, je pensais que ça allait être ridicule, je ne me sentais pas à l'aise là-dedans. Le fait de m'appuyer sur des faits qui ont vraiment existé ça me rassure encore aujourd'hui, je n'ai pas tout inventé, c'est basé sur des faits réels. Et là, il y avait l'objet et le texte court pour que les gens aient envie de lire à côté. L'objet amenait à regarder, « c'est quoi ce truc brûlé ? » alors tu t'approches, tu regardes, et pour chaque objet tu te poses une question. Un volant et un compteur tout seul, tu te dis « comment il a pu être détaché d'une voiture ? », une assiette qui a été cassée « qu'est ce qui s'est passé ? », une chaussure qui est toute seule, un polaroïd brûlé. À chaque fois il y a quelque chose de particulier avec l'objet qui va attirer, puis tu vois que le texte s'appelle comme l'objet, tu te dis que ça va expliquer alors tu vas te mettre à lire. Puis quand tu lis tu te dis « ah tiens, ah ok ! » et il y a une espèce d'aller-retour -même visuellement ils sont sur une même ligne- entre le texte et l'objet. Là le texte il est affiché mais ça me convient parce qu'il y a cet aller-retour entre l'objet et le texte et c'est quelque chose que tu ne peux pas faire dans un livre.

CB - Est-ce qu'avant ta licence en arts plastiques tu as fait une formation littéraire ?

AR - Non, j'ai fait un bac ES. J'ai toujours adoré le français. Quand je dis que je veux comprendre la vie des artistes, là c'est la même chose, ce qui m'intéressait dans les textes c'était de voir avec la biographie quels éléments du texte tu retrouves dans sa vie, qu'est ce qui fait écho.

CB - Tes récits sont des textes écrits et affichés (mise en page travaillée, scénographie etc), est-ce qu'il y a pour toi une autre forme de récit dans l'exposition (dans ton travail et en général). Finalement, quelle définition du récit dans un contexte d'exposition ? Est-ce qu'il y a un autre récit que le texte ? Est-ce que le parcours de l'exposition peut constituer un récit, ou d'autres choses encore ?

AR - Oui, et c'est pour ça que je l'appelle récit « plastique » parce que c'est tous les éléments ensemble qui font le récit. Les autres éléments, mise à part le texte, participent au récit et vont donner d'autres informations dans le récit. Par exemple, pour le projet des cheveux, même si ce n'est pas encore réalisé, ce sont des récits qui parlent du corps féminin. Même si ça ne se voit pas tout de suite je pense, c'est ce que j'ai voulu faire ressortir. Je pense que quand tu lis les textes tu ne fais pas la connexion. Mais en exposant les moulages, les sculptures, tu fais le lien. Et sans les sculptures, tu n'aurais pas fait le lien. Enfin peut-être, mais pas forcément. Et c'est comme ça que je vais induire le récit, en mettant l'accent et en faisant des connexions avec l'idée que j'ai envie de développer, ce qui m'a intéressé dans ces récits. Ce n'est pas toujours comme ça. Pour reprendre l'exemple de Goussainville, le parcours du visiteur va influencer le récit : s'il le voit dans un sens chronologique ou non chronologique. Là forcément, ça va jouer. L'objet va donner d'autres informations sur le récit. Par exemple, il y a un des récits, la dernière histoire, l'aéroport est construit. Une petite fille vit avec sa grand-mère qui lui parle d'un accident. Si on n'avait pas l'objet à côté avec le volant et le compteur, on ne comprendrait pas du tout à quoi c'est lié. Là, on sait tout de suite que c'est un accident de voiture. Et ça peut apporter des éléments qu'on ne comprend pas avec le texte. Ou alors, dans Normal, tu arrives, il y avait 3 socles, le mur ici, et là un petit renfoncement. Et sur les trois socles, sur chacun, il y avait le dessin d'une femme qui dépassait sur le mur, une espèce d'anamorphose. Il fallait te mettre au milieu, te baisser, la regarder dans les yeux pour voir complétement le dessin. Et au-dessus il y avait un carnet que j'avais fait qui s'ouvrait en format paysage et tu pouvais parcourir les pages, il y avait de la photo, du texte. Et tu ne le voyais pas mais dans le renfoncement il y avait un iPad et une vidéo était diffusée. Quand les gens entraient, la vidéo était mise en route mais l'écran était noir, et tu entendais toute l'atmosphère de Calcutta. C'était une vidéo avec différents éléments, en lien avec le texte, et il y avait une voix off mais cette voix off n'était pas tout de suite présente donc tu as 2-3 minutes où les gens vont commencer par prendre le temps de regarder chacun des socles. Ils ne vont pas être happés par la vidéo. À l'opposé du texte, je pense que pour la vidéo les gens veulent tout de suite y aller, c'est magnétique. Je voulais justement qu'il n'y ait pas ce problème, parce que sinon on n'allait pas voir le reste, et c'était important pour comprendre l'ensemble. L'idée c'était que chaque dessin c'étaient les personnages de l'histoire et que tu pouvais aller regarder les péripéties dans leur tête, et la

dernière partie c'était le décor, ce dans quoi ils baignaient. Alors je voulais aussi baigner le visiteur, avant même qu'il voit la vidéo dans ce décor sonore. Je pense que si tu lis les carnets, encore une fois les dessins et photos vont apporter des éléments au texte, et ça va aussi permettre l'immersion du visiteur par la bande sonore. Après, tu peux te promener comme tu veux dans l'espace d'exposition. Il y en a qui vont s'attarder sur les dessins et qui ne vont pas du tout vouloir regarder la vidéo, peut-être qu'ils vont se demander quel est le lien. Chacun va regarder ce qui fait écho. C'est comme si le récit était explosé dans l'espace d'exposition et que chaque élément était une partie de la narration. Forcément, si tu n'observes qu'un élément, tu n'auras qu'une partie. Mais tu peux quand même construire une histoire à partir de ça. Et même si tu as tous les éléments, tu ne construiras jamais ce que moi j'ai essayé de construire parce qu'on est chacun différent et qu'il n'y a pas une ligne directrice. Pour moi, l'exposition comme l'installation c'est fragmentaire, c'est fait de différents éléments. Donc je me sers de ces éléments pour raconter une histoire. Et si c'est fragmentaire, c'est qu'il y a des espaces de vides. Il y a des pleins et des vides. Et le visiteur va aller dans ces interstices. Physiquement, car il va se placer entre les deux, et de façon imagée il va se placer dans le récit pour bien tout comprendre, et il va travailler avec son imagination, avec ce qu'il a en lui, qui n'appartient qu'à lui. C'est pour ça que l'expérience est différente pour chacun.

CB - Concernant les petites histoires et la petite mémoire, considères-tu tes récits comme des témoignages ? Quelles différences et quel lien entre petite et grande mémoire ?

AR - Ce n'est pas encore évident pour moi de définir la nature de mes récits. Ils sont en partie des témoignages, je dirais qu'ils sont comme dans les films : « inspirés de faits réels ». Ils sont aussi en partie des fictions car ils sont pris dans le jeu de mon prisme, et ça je ne peux pas m'en défaire. C'est un peu une réappropriation, je trouve que c'est le mot le plus adapté pour l'instant, qui se fait en plusieurs fois : par la transcription écrite que je vais faire du récit, par la façon dont je vais les déployer dans l'espace d'exposition il y a un nouvel écart qui se crée, par le choix des médiums, l'agencement dans l'espace, le rapprochement de certains textes etc, et enfin par le visiteur qui va reconstruire un récit selon ce sur quoi il va s'attarder, selon son déplacement dans le temps, dans l'espace. Pour le moment, je dirai qu'ils vont tendre à se rapprocher des mythologies

individuelles mais le problème c'est que souvent c'est lié à des récits autobiographiques, et là ce n'est pas le cas. Mais en même temps, ce que je raconte c'est aussi une partie de moi car c'est moi qui aie choisi le récit et ça fait écho en moi si je l'ai choisi. Mais ce que j'aimerai raconter, c'est la vie des autres. Ce qui m'intéresse c'est comment elle va faire écho, si elle m'a fait écho je suis sûre qu'elle peut faire écho chez les autres, mais elle va faire écho différemment chez chacun des visiteurs. Donc pour l'instant ce serait mythologies individuelles qui se rapprocheraient le plus, ou réappropriation. Ensuite l'idée de la petite mémoire et de la grande mémoire. La petite c'est notre mémoire individuelle et la grande c'est la mémoire collective. Je pense que la grande c'est un peu un va et vient, elle est construite par la petite mémoire. La petite construit la grande. On s'appuie sur l'histoire individuelle pour comprendre la grande. C'est un va et vient permanent. Le premier exemple qui me vient que je parle de ça c'est quand on étudie les deux guerres mondiales, on va s'appuyer sur le journal d'Anne Franck, et son récit à elle il est inscrit dans l'Histoire de la guerre et il donne des informations sur cette Histoire. Ou bien les lettres aux familles des poilus, les deux ne cessent de cohabiter. C'est l'œuf et la poule.

CB - Pour toi les petites histoires sont donc un reflet de l'Histoire et de la mémoire collective, c'est par les petites histoires qu'on va rentrer dans l'Histoire, la comprendre ? Et même si c'est intime et individuel, plusieurs personnes peuvent se retrouver dedans et c'est finalement plus révélateur de quelque chose de plus commun ?

AR - Oui exactement. Je me souviens, au lycée, on nous faisait lire des trucs en nous disant « vous voyez c'était ça leur vie » et en fait on lisait 2-3 trucs individuels. Et on arrivait à dire à partir de ça « c'était ça », une espèce d'universalité. C'est pour ça que pour moi les deux s'imbriquent.

CB - Donc si on revient à une de mes premières questions sur la valeur des récits d'inconnus, finalement c'est ça. C'est par les récits d'inconnus qu'on arrive à rentrer dans un truc plus universel et plus commun.

AR - Oui et c'est ça qui me touche, même si ça ne touchera pas tout le monde, j'en suis tout à fait consciente. Mais c'est ça, c'est plutôt l'idée de parler de notre société au travers d'histoires individuelles plutôt que d'afficher des histoires intimes pour afficher des histoires

intimes. Et en fait cette transition de l'individualité à parler de notre société passe par les visiteurs qui sont des intermédiaires. Comme ça fait écho en eux, ça les renvoie à d'autres problématiques personnelles ou plus globales, et c'est comme ça qu'on en vient à des récits plus universels.

CB - Comment tes récits sont-ils incarnés ? Comment tu définirais l'incarnation ?

AR - C'est marrant parce que je n'ai jamais employé ce mot d'incarnation, alors je me suis mise à réfléchir et je me suis dit que c'était très intéressant et qu'il fallait que je développe cette idée. Je pense que je tente de les incarner par les différents médiums artistiques. Donc pour les cheveux c'est par la sculpture, les moulages, la voix. Dans Normal c'est par les dessins, la vidéo, la photo, le son. Par « incarnation », ce à quoi j'ai pensé c'est « prendre vie, prendre forme, prendre corps ». Et on dit qu'un acteur incarne tel ou tel rôle et l'incarner c'est le faire vivre, par son propre corps à lui et par sa performance. En racontant dans l'espace d'exposition, peut être que ce que je cherche à faire finalement c'est refaire vivre ces histories intimes, personnelles. Les incarner pour les diffuser à nouveau parce que ne les entend pas assez, on n'y fait pas assez attention. C'est une façon de les rediffuser en les réincarnant. Si on ne les a pas écoutés tels qu'elles étaient, si je les raconte autrement par des moyens artistiques, peut-être que là on y fera attention. Et puis il y a aussi comme idée qu'on peut la réécouter plein de fois cette histoire comme elle est exposée, ce n'est plus un moment volé.
CB - Ça me fait penser à quelque chose que j'ai lu hier, concernant le thème de l'immersion. Ce sont surtout des expositions éphémères, temporaires, des expériences qu'on est amenés à vivre qu'une seule fois. Le collectif TeamLab fait des expositions immersives et interactives, le visiteur a une action sur le décor, et eux ils font des expositions permanentes. Le fait de passer de temporaire à permanent ça change toute la nature de l'exposition : ce ne sont plus des expériences individuelles et uniques mais ce sont un espace que tu peux vivre et revivre. Tu peux le refaire plusieurs fois. Et ce que tu dis sur les histoires me fait penser à ça parce que là quand on discute c'est un seul moment mais enregistré, donc en plus de s'inscrire dans l'espace il va s'inscrire dans le temps. Est-ce que c'est ce que tu cherches à faire avec tes récits : les faire passer d'éphémères à permanents ? Avoir une trace ?

AR - Suivant l'espace d'exposition, je pense par exemple à Rêveur éveillé, il y avait une pièce unique avec une immense baie vitrée qui donnait sur une terrasse. Tu pouvais t'asseoir, discuter, boire un coup etc. Donc les gens regardaient l'exposition comme ils voulaient puis ils allaient sur la terrasse boire un coup. Une fois qu'ils avaient discuté, ils revenaient et ils faisaient la même chose dans le sens inverse et ils faisaient une nouvelle narration. Je pense qu'à chaque fois que tu refais un parcours c'est une nouvelle narration. Je ne pense pas que j'ai l'idée de les rendre permanents, c'est vraiment l'idée de les rediffuser, pas de façon permanente. Peut-être qu'il y aura un peu plus de monde pour aller les voir. Quand j'expose un même projet dans un autre espace, forcément ça va bouger car l'espace sera différent. Donc ça dépend aussi de l'espace dans lesquels tu les laisse. J'aime bien aussi le côté éphémère, on prend le temps d'aller voir l'exposition et ensuite c'est fini.

CB - Si ton exposition change selon l'espace, si tu prends un projet que tu as déjà exposé mais que tu le mets dans un autre espace, pour toi l'espace va influencer le récit ?

AR - Oui, par exemple pour Rêveur éveillé je l'ai réexposé dans un autre espace, beaucoup plus petit, en sous-sol, le sol était sale donc j'avais mis une moquette noire. Alors que l'autre c'était avec des baies vitrées partout, l'ambiance était complétement différente, c'était convivial avec la terrasse, il y avait des bouteilles de vin avec une étiquette qu'on avait créé exprès, il y avait une ambiance feutrée. Alors que là, c'était une exposition collective et j'avais une pièce pour moi mais tu devais passer par d'autres donc forcément ça influence. C'était dans une maison, tu devais descendre au sous-sol, passer dans un espace où il y avait un piano, où les gens discutaient, dansaient, faisaient des performances. Ensuite tu repassais dans un autre espace qui était très chaotique, une espèce de bureau avec des feuilles qui volaient, tu avais l'impression que le monde avait explosé et après tu arrivais là. Du coup ça n'avait plus du tout le même sens que dans cet autre espace où tu montais tout en haut.

CB - Tu explores une certaine notion de temporalité dans certains projets, notamment celui de Goussainville avec des récits datés, que peux-tu me dire à propos du temps dans l'exposition, du temps dans le récit ? Selon la porte d'entrée cela créait un sens chronologique ou un sens inverse, donc ça c'est une première temporalité. Tu as parlé tout à l'heure d'allers-retours concernant Normal, et selon le temps

que les gens vont passer devant tel ou tel élément ça va changer aussi le récit. Quel lien tu fais entre récit et temporalité ?
AR - Je crois qu'à part pour Goussainville, il n'y a pas de chronologie, d'ordre dans les récits. Tu ne sais pas lequel est arrivé avant ou après. Donc là on va jouer sur le déplacement du visiteur. Je réfléchis rarement à la temporalité du récit en lui-même, mais je réfléchis à la manière dont il va être perçu selon le parcours du visiteur. Là où ça a le mieux marché c'est pour Rêveur éveillé car d'emblée il y avait tout. Alors le visiteur pouvait le faire dans un ordre logique : du plus proche au plus éloigné, mais il n'était pas obligé. Il pouvait aussi se diriger directement vers un élément précis parce qu'il l'a attiré, que ça lui a plus parlé. Le visiteur peut piocher.

CB - Pour Goussainville, s'il n'y avait eu qu'une seule entrée possible, tu aurais installé le projet dans l'ordre chronologique ou non chronologique ?

AR - C'est une bonne question ! Je pense que je l'aurais mis dans l'ordre chronologique mais ça aurait été par sécurité, parce que c'est logique, pour que ça soit facilement compréhensible. Ce qui serait idéal c'est que ce soit placé en U, comme ça il n'y aurait pas eu une ligne. Ça laisse le visiteur maître. Pour Goussainville, il y avait beaucoup de visiteurs. Donc quand il y avait déjà plusieurs personnes autour d'un objet, certains passaient et allaient au suivant. Et ils y revenaient plus tard. Mais ils n'ont pas eu de problème de compréhension, ils pouvaient se repérer grâce aux dates.

CB - Tu avais mis des dates parce que c'était construit sur une base de faits réels ?

AR - C'était important pour moi de mettre des dates pour qu'on comprenne l'évolution, je voulais que ça soit le plus clair possible. Les récits sont vraiment des instants piqués de la réalité, ça donnait un contexte. En mettant les dates, les visiteurs pouvaient reconstruire une chronologie, et ça les ancrait directement dans un passé. Ils savaient que ça n'était pas actuel. Les dates étaient un repère pour moi, et j'étais allé voir que le 3 mai soit bien un lundi par exemple, c'était les bons jours.

CB - Les visiteurs savaient que tous les textes étaient de toi ? Et que les textes des Gens du 15 par exemple, même s'il y a un travail de réécriture, c'étaient des choses qu'on t'avait réellement dits ?

AR - Ce n'était pas dit dans l'exposition, mais comme c'était dans le cadre de la fac, il y avait toujours un moment où je présentais mon projet à l'oral et là je le disais. Pour Goussainville je crois que ce n'est pas nécessaire que le public le sache, cependant pour Les gens du 15 là oui ça me semble important.

CB - Est-ce que tu intègres consciemment une notion de transmission dans ton travail ? Si oui, comment ? Je dis consciemment car pour moi, quand tu parles des visiteurs comme intermédiaires par exemple, il y a forcément une notion de transmission. Mais est-ce que toi tu te dis que tu transmets quelque chose ?

AR - Pas trop non. L'idée c'est de faire revivre, donc forcément il y a une idée de transmission car je veux le montrer aux autres car pour moi elles méritent d'être entendues. Il y a un sens de transmission même si je ne le fais pas consciemment. Mais c'est surtout l'idée d'ouvrir des dialogues à propos de ces récits. Mais je me dis que si on retrouve des photos, des traces de mes travaux dans des décennies, là il y aura une autre forme de transmission, ça fera appel à la mémoire, à l'archive. Je trouve ça intéressant de penser à ça, je me dis « mais si tu as aucune information, tu peux peut-être penser que c'est totalement la réalité, ou alors totalement faux ». Et ça me fait penser au mythe, qui est une histoire qui a pu être vraie à un moment mais qui a été si transformée qu'elle en est devenue fausse, parce que c'est passé de génération en génération par la parole. Comme quelqu'un qui va s'attarder sur un élément de mon exposition, dans le mythe il y a peut-être un passeur de ce mythe qui inconsciemment a accentué un élément, et en passant de fils en fils il est devenu complétement faux. Si un jour ça arrive, qu'on retombe là-dessus dans 100 ans, on pourrait se dire « mais c'était vraiment comme ça ? » alors que c'est juste une réalité parmi tant d'autres, avec une part de fiction dedans.

CB - Tu as parlé d'archives dans le cas où on retrouve ton travail dans plusieurs décennies, mais ce que tu montres là actuellement, pour toi ce ne sont pas des archives ? Tu ne les définis pas comme ça ?

AR - Je ne les définis pas comme ça car pour moi c'est une question de temps, pour le moment c'est plus ancré dans la réalité. Pour moi dans l'archive il y a quelque chose du passé, il faut qu'il y ait un temps qui se soit écoulé pour que ça devienne archive. Mais

en même temps je dis que j'archive ces récits, je les classe, je les collecte, j'en fais quelque chose. Mais ils ne sont pas pensés en tant qu'archives ils sont pensés plutôt en tant que présent. Regardons autour de nous le présent.

CB - Si ton but n'est pas de transmettre mais de faire revivre, ce serait vraiment dans cette idée de sensations et d'expérience ? Pour toi faire revivre ça passe par cet ensemble global composé de différents médiums qui convoquent différents sens ?

AR - Je pense que ça passe par là oui. Après ce n'est pas parce que je n'ai pas pensé au fait qu'il y a de la transmission qu'il n'y en a pas. Il y a de la transmission puisque je veux raconter aux autres pour qu'ils en prennent connaissance, là-dedans il y a de la transmission mais ce n'est pas mon idée première. C'est plus une idée de reconnaissance, de réincarnation, plutôt que de transmission. Dans le terme de transmission ce qui m'embête c'est le côté « je vous transmets un savoir », alors que ce n'est pas un savoir. Ce que je vois dans la notion de transmission c'est un fait, purement réel, ça existe, et c'est sûr. Alors que là, c'est plutôt que ce je que montre ce sont les questions que ça pose.

CB - Quelles réactions/ émotions cherches tu à susciter ? Tu parles de « lecture-expérience », peux-tu m'expliquer ce que tu entends par là ? Qu'est-ce que tu aimerais que les visiteurs te disent à la fin de l'exposition ?

AR - Je ne vais pas rechercher une émotion particulière, j'espère juste que ça suscite quelque chose, peu importe si c'est négatif ou positif, si ça va dans mon sens ou non. Si ça ne fait rien, là il y a un raté. Ce que je cherche un peu, c'est que le visiteur se mette à la place du narrateur. C'est comme pour l'idée d'incarnation, si on te raconte une histoire dans laquelle tu ne connais personne, tu vas plus vite juger, trouver ça simple etc. Alors que si tu as la personne devant toi, ce n'est pas si simple. L'idée d'incarner les personnages c'est cette idée de les mettre face à une réalité, de se mettre à leur place. Ça passe par le « je » qui est omniprésent.

CB - Tu dis qu'il faut que le visiteur se mette à la place du narrateur, donc pour toi tu n'es pas le narrateur ? Ce sont les personnages ?

AR - Je suis l'auteure, ils sont les narrateurs, c'est eux qui parlent.

C'est moi qui écris, mais ce n'est pas ce que je ressens.

CB - Est-ce que tu te considères comme un relais ou un lien entre les narrateurs et les visiteurs ?

AR - Oui c'est ça, c'est un lien. Après ce lien contamine un peu la réalité.

CB - Oui parce que tu es quelqu'un, tu es une personne avec ton propre jugement, ton propre vécu, ça passe par ton prisme et forcément ça n'est pas 100% objectif.

AR - Exactement.

CB - Toi ce sont des expositions artistiques, si on déplace ça à une exposition d'Histoire, est ce que pour toi il y a un devoir d'objectivité ?

AR - L'idée est de chercher à être le plus fidèle possible. Alors que moi ça m'arrange et ça me plait de faire exploser le cadre de la fidélité, j'ai le rôle de l'artiste, je n'ai pas ce devoir de fidélité, je m'en libère, je peux jouer avec ça. Ce qui n'est pas possible dans une exposition d'Histoire. Et concernant la lecture/expérience, l'idée est qu'elle passe par le parcours particulier que le visiteur va emprunter. Il y a autant de lectures que de visiteurs. Elle va passer par une expérience, par une expérimentation physique puisque le corps est impliqué, et le visiteur va être sollicité par ses différents sens. C'est ça, la lecture-expérience. Et on retrouve encore une fois la notion de résonnance avec sa propre histoire. Ça implique un parcours assez libre. Et je le recherche en utilisant la première personne, et je mets peu d'informations qui empêcheront le visiteur de se projeter dans l'histoire. Je cherche à faire le truc le plus neutre pour que le visiteur puisse s'identifier

CB - C'est marrant que tu utilises le mot neutre alors que tout est à la première personne. Le neutre c'est plutôt « on ». À quel point le visiteur est-il impliqué dans l'exposition ? Par quel biais ? Avant et pendant l'exposition.

AR - Dans ce cas là je ne l'appelle pas le visiteur, mais j'ai aussi du mal à dire que ce sont des participants, sauf dans les protocoles. Ils participent mais ils restent un peu flous. Ils sont des sujets. Ils ne savent pas qu'ils participent. Quand ils le savent il peut y avoir une

part de gêne, notamment pour ma grand-mère, mais finalement dans sa gêne il y avait aussi de la fierté.

CB - Puisque le terme de réappropriation ne fonctionne pas dans le cas de mon projet personnel (je ne réécris pas les récits que l'on m'envoie), et puisqu'il y a une sorte de fierté d'être écouté et de faire partie d'un tout, d'après toi est ce que le terme de valorisation fonctionne ?

AR - Je trouve ça un peu pompeux, comme s'ils avaient besoin d'être revalorisés. C'es comme si je leur avais donné de la valeur, et ça ne me plait pas trop. C'est juste les mettre en lumière, mettre un spot dessus et dire « hé regardez, c'est là, et je vous montre cette histoire mais il y en a plein d'autres, il faut juste tendre l'oreille ».

CB - Considères-tu tes expositions comme étant immersives ? Pourquoi ?

AR - Cela dépend desquelles. Elles peuvent l'être selon les médiums utilisés, notamment le son qui va englober le visiteur, par la performance qui entoure, interpelle le public, lui parle, elles s'approchent sans toucher. Souvent elles sont immersives par l'échelle, j'imprime en très grand. C'est aussi une façon de contrer le texte, quand je fais un immense panneau de texte qui vole dans l'espace, ça crée un objet dont on peut faire le tour, il n'est pas plaqué au mur. Pour Le(s) Chantal Moneton, au centre il y avait le carnet avec tous les textes, et autour c'est comme si j'avais déployé les pages du livre sur les murs, donc là le visiteur pouvait se dire « je suis dans le livre ». Mais ce n'est pas la même immersion qu'à l'Atelier des Lumières, pour moi elle est moins forte. Mais c'est immersif quand ça touche différents sens dans une même installation.

CB - Si on s'intéresse à la notion de posture, pour moi il y a plusieurs choses. Il y a ta posture à toi, et la posture des sujets ou des participants. Tu établis des protocoles, tu récoltes des récits, tu écris à ton tour, tu conçois le contenu l'exposition, tu crées la scénographie : quel statut tu te donnes ? Artiste, scénographe, commissaire d'expo etc

AR - Artiste plasticienne, parfois je peux dire artiste narrative. Mais je ne suis pas scénographe, même si je me sers de l'espace. Cependant, si je dois exposer et qu'il y a un commissaire ou un

scénographe, je ne pourrais jamais donner mes travaux et laisser carte blanche. Pour moi, la condition c'est de travailler ensemble. Ça me plairait beaucoup, ça apporterait un recul que je n'ai pas. Je considère que l'espace est un médium. Il y a le terme de méta médium, ce serait un médium dans lequel d'autre médiums peuvent s'intégrer. Et pour moi, l'espace d'exposition, c'est exactement ça. Je me suis questionné sur l'intermédialité, donc je suis revenue sur média/médium, et par exemple un auteur parle d'une toile où tu vas mélanger de la gouache et de la peinture à l'huile, c'est une technique mixte, tu ne peux pas différencier l'une de l'autre. Alors que dans mes installations tu peux différencier ce qui est le texte, la vidéo, le dessin : elles sont intermédiales. L'installation, pour moi au même titre que l'exposition, est un médium dans lequel plein d'autres interviennent. L'installation n'est rien, elle n'existe que par la présence de médiums, comme l'exposition qui existe par la présence de plusieurs éléments. L'idée c'est d'utiliser cet espace comme un espace dans lequel tu peux venir glisser d'autres médiums. Et ça c'est tout un travail plastique que tu peux voir par différents axes : en tant que commissaire, que scénographe, ou artiste. Pour la question sur les personnes qui ne savent pas que j'utilise leurs propos dans mes œuvres, ça m'a posé la question de l'éthique. Par exemple, Les gens du 15 je ne leur ai pas demandé, et je n'ai aucun moyen de les contacter, alors je me suis dit que c'était ok. Après ça dépend de la nature du récit. Et ça dépend aussi du contexte d'exposition, quand c'était dans le cadre de la fac, c'était déjà quelque chose mais les enjeux ne sont pas les mêmes que pour une exposition, c'était un faible public. Concernant la famille de mon père, j'ai écrit des choses mais je ne me vois pas les exposer, c'est beaucoup trop intime, à un moment il faut savoir trouver un équilibre. Mais pour Les gens du 15 je n'aurai aucun problème à réexposer ce projet, parce que les récits sont loufoques, on ne comprend pas tout, et j'enlève les informations qui peuvent permettre de reconnaitre les personnes.

CB - Au niveau de la posture entre ceux qui savent que c'est dans le cadre d'un projet et ceux qui ne le savent pas, donc quand il y a un protocole ou pas de protocole, est-ce qu'il y a une différence de spontanéité, de réserve ?

AR - Pour Les têtes rouges j'ai fait un signer un papier pour le droit à l'image, certains étaient d'accord pour être exposé dans le cadre de mon travail mais ne voulaient pas être sur Instagram. Pour ma grand-mère, je sentais de la réserve, elle disait « mais tu vas pas raconter ça

? tout le monde s'en moque de mes petites histoires ! » alors qu'on s'en moque pas, et je voulais lui prouver, je lui ai montré, et ça a plu. Une fille m'a dit « mais la personne là, elle peut pas venir ? ». Elle était hyper émue. Mais à l'époque je ne disais pas que c'était ma grand-mère. Et même elle parfois quand elle me raconte des choses, alors que j'ai fini ce projet, elle me dit « mais tu le gardes pour toi hein ! » Et je me dis mince, si à cause de ce travail elle ne veut plus se confier c'est triste, mais en fait c'était plutôt par rapport à la famille donc ça va. Pour les Objets intimes, aucune retenue. Pour la fille qui perd ses cheveux, je lui ai fait lire le texte avant, elle m'a dit qu'il n'y avait pas de soucis tant que c'était anonyme. Mais c'est aussi parce qu'aujourd'hui elle a accepté et qu'elle n'est plus en lutte, sinon je n'aurai jamais osé.

CB - Tu m'as cité plein de cas de particuliers, mais le principe de base de ces histoires d'inconnus c'est un peu l'idée que tout le monde a quelque chose à raconter, et tu trouves toujours des trucs à dire, donc si finalement il y a une histoire que tu ne peux pas raconter pour telle ou telle raison, tu en as 10 autres derrière que tu peux raconter. Quand tu t'inspires de la vie des gens il y a toujours de la matière.

AR - Oui, donc tu vois pendant le confinement c'était horrible. Une catastrophe. Parce que le mieux pour moi ce sont ces petites discussions de couloir.

CB - Tu n'avais plus accès à ta matière première. Il y a une notion d'intimité très forte, notamment dans des projets comme Objets intimes, comment abordes-tu cela ? À qui tu t'adresses ?

AR - Pour le protocole, que des personnes que je connais déjà, ou des amis d'amis, mais il faut qu'il y ait un lien. Pour Les têtes rouges il faut qu'ils viennent chez moi, qu'ils se douchent etc donc ça peut être un peu gênant. Mais pour Objets intimes par exemple j'aurais pu faire ça à la fac.

CB - Est-ce qu'exposer des récits, c'est exposer l'intimité ?

AR - Exposer des récits je ne pense pas que ça soit forcément exposer l'intimité, en revanche exposer des récits qui sont des histoires individuelles tel que je le fais, oui. D'ailleurs en licence je parlais « d'exposer l'intime ». Mais je m'en suis détachée car ce qui

m'intéresse ce n'est pas l'intimité, en tout cas ce n'est pas raconter l'intimité pour raconter l'intimité, mais pour voir comment ça peut faire écho à l'intimité d'autres personnes. C'est le côté universel de l'intime, ce qui est complétement paradoxal. Quand tu te dévoiles à quelqu'un, la personne est plus apte à se dévoiler. Quand tu racontes quelque chose d'intime, la personne va te raconter quelque chose d'intime. Même si tu ne racontes pas la tienne, ça fait écho et tu vas t'interroger sur la tienne. Et quand je fais des protocoles, le protocole est exposé. Ce qui est important pour moi c'est de montrer que la démarche est pour moi une performance artistique, mais aussi ça crée un lien avec le spectateur. Il va se demander « quelle phrase moi j'aurais choisi ? quel objet ? », il va se questionner. Si on m'avait demandé, qu'est-ce que j'aurais dit, qu'est-ce que j'aurais choisi, comment j'aurais réagi ? Ça le fait rentrer dans sa propre intimité et ça universalise le récit raconté.

CB - Tu exposes la vie des autres, parlerais-tu de réappropriation ? de voyeurisme ? de collaboration ?

AR - Je pense que réappropriation c'est pas mal. Collaboration je ne le dis pas trop, c'est plutôt de l'inspiration, sauf encore une fois avec les protocoles. Je ne crois pas que ce soit du voyeurisme, pour moi le voyeurisme c'est quand tu regardes quelque chose que tu n'es pas invité à regarder, c'est regarder par le trou de la serrure. Alors que là c'est exposé clairement, c'est affiché. Je ne mets pas le visiteur dans une situation de voyeurisme. Et de ma part non plus, ce sont des choses qu'on me raconte, je ne vais pas écouter aux portes. Et quand ce sont des conversations que j'entends par exemple dans le métro, je me dis que je suis invitée à écouter puisqu'elles le font à côté de moi.

CB - Pour conclure, quelle est la place du récit dans ton travail ?

AR - Le récit est central, de la démarche à la réception de l'œuvre.

CB - Qu'est ce que tu exposes / comment tu exposes ?

AR - J'expose des histoires individuelles, par le récit plastique.

CB - Qui raconte l'histoire ?

AR - Ce point m'a questionné. Il y a celui qui me raconte oralement

l'histoire, et moi qui la transcrit.

CB - Qui vit l'histoire ?

AR - La personne qui raconte, moi qui transcris, et le visiteur qui la lit. Celui qui raconte c'est le personnage, moi je raconte par mon prisme. Et puis qui vit, la personne qui l'a vraiment vécu, moi je le vis par transposition quand j'écoute les histoires, et puis j'écris avec « je » donc j'essaie de me mettre à la place de la personne. Et puis le visiteur qui la lit par le récit plastique.

CB - Comment schématiser le phénomène de transmission, du début de ton processus de projet jusqu'à la fin ?

AR - Selon moi, il y a la transmission entre la personne qui me raconte son histoire et moi. Et ensuite il y a une transcription de ma part. La deuxième transmission c'est du récit plastique au visiteur, ou plutôt de moi au visiteur par le récit plastique. Et après il y a peut-être une troisième transmission du visiteur à d'autres qui n'ont pas forcément visité, ils vont raconter, expliquer ce qu'ils ont compris. Il y a différentes strates. Il y a la transmission dans le processus de création, et ensuite la transmission dans l'exposition. Et puis l'après exposition. Ça correspond au avant/pendant/après l'exposition.

CB - Finalement, pour toi, le lieu scénographié de l'exposition peut-il remplir le rôle de lieu de transmission ?

AR - Oui, ça me parait évident.

Entretien écrit mené par Cassandra Bonnafous avec Françoise Vallas-Nougaret, commissaire d'exposition, le 13 mai 2021

Cassandra Bonnafous - Pouvez vous me parler de la mission d'Universcience en quelques mots ?

Françoise Vallas-Nougaret - Universcience est un établissement de culture scientifique et technique né du regroupement du Palais de la découverte et de la Cité des sciences et de l'industrie. La science et l'innovation sont au cœur des missions de l'établissement en mettant en valeur les fondamentaux et la démarche scientifique mais aussi en éclairant les changements du monde et accompagnant ses mutations tout en décloisonnant les savoirs. Les multiples offres proposées sont accessibles à tout type de visiteurs.

CB -Pourquoi avoir voulu faire participer le public en amont de l'exposition Terra Data ?

FVN - Nous avions voulu dresser un état des connaissances, des représentations et de la sensibilité des visiteurs vis-à-vis du sujet des Big data, plus particulièrement des données personnelles, et récolter un matériau qui pourra être réutilisé dans l'exposition.

CB - Quel processus pour monter Terra Data ? Répartition des tâches, quels acteurs, quelles recherches, comment constituer le groupe de citoyens, etc

FVN - Une concertation publique a été organisée le 26 mars 2016 à la Cité des sciences de l'industrie par le Cabinet de conseil en stratégie et ingénierie de la concertation ResPublica à propos des Big data. Le déroulement du débat a démarré à 14h30 pour se terminer à 17h30 et a été organisé dans le loft de la CSI (espace sans tribune). Les participants étaient réunis autour de tables. Le mode d'inscription s'est fait par internet (site internet Universcience et renvoi sur le site J'enparle®). L'événement prévu initialement pour 300 personnes a recueilli 150 inscriptions sur lesquelles 70 ont été physiquement honorées ce samedi après-midi (WE de Pâques !).

CB - Quel déroulé pendant les concertations avec le groupe ? Quelle médiation, quelles demandes, comment se fait la prise de parole ?

FVN - Le débat, animé par ResPublica assisté de l'équipe projet, a été organisé en plusieurs séquences :

- Séquence 1 : discours d'ouverture (10 minutes).
- Séquence 2 : travail individuel préalable (10 minutes). Les questions posées individuellement en début de séance ont pour fonction de cerner les profils individuels des participants : ex : « Quels sont les trois mots que vous associez au big data ? » ; « Utilisez-vous les réseaux sociaux ? »...
- Séquence 3 : exposé sur les contenus liés à la future exposition (20 minutes).
- Séquence 4 : travail par groupe (60 minutes). Trois questions posées collectivement à toute une table ont pour objectif de susciter un débat entre les participants afin d'en récolter les points de consensus et les disparités d'opinion. Plusieurs tables ont les mêmes questions de façon à créer une émulation lors de la restitution. Exemple de questions « La protection de vos données personnelles vous semble-t-elle importante ? Pourquoi ?» / « La gestion des données est un enjeu important. Selon vous, quelles responsabilités doivent prendre les entreprises qui traitent ces données (recueil, stockage et utilisation) ? » / « Est-ce que les big data vous préoccupent ? Pourquoi ? ».

Déroulement de la séquence 4 : 1/ Réponse individuelle aux questions de la table 2/ Mise en commun et rédaction des réponses collectives. Plusieurs tables pouvaient avoir les mêmes questions. Un glossaire était à disposition.

- Séquence 5 : restitution plénière (50 minutes) : Les tables lisent les réponses aux questions. La synthèse des réponses individuelles aux questions posées au début de la réunion est présentée à ce moment (visualisation d'un nuage de mots).
- Séquence 6 : débat général (30 minutes) : les participants sont invités à prendre la parole, s'ils le souhaitent, pour insister sur un élément, poser une question, formuler une recommandation

CB - Quels sont les enseignements reçus ?

FVN - Le public présent était à parité homme-femme et toutes les tranches d'âges et de sensibilités se trouvaient représentées. Cette concertation publique a mis en lumière un intérêt réel de la part du public pour les contenus liés au Big data, tant du point de vue de leurs représentations que des questionnements suscités notamment pour les données personnelles et leurs utilisations.

Les avis étaient assez variés et ambivalents (progrès/vigilance), différentes tranches d'âges et professions étaient représentées. De plus, toutes ces personnes qui se sont déplacées spécialement pour cet atelier ont largement apprécié la méthodologie employée par Res Publica ; le fait de rencontrer d'autres personnes physiquement pour discuter et que cela se déroule dans une institution comme la Cité de sciences et de l'industrie. Elles ont montré qu'elles souhaitaient faire partie du débat et se situer dans leur rapport aux données.

CB - Quelle place pour les éléments reçus des participants dans l'exposition ? (élément principal, secondaire, fil rouge ?)

FVN - Ce type d'évènement permet de mieux comprendre quels rapports les citoyens entretiennent avec le terme Big Data et quelles sont les attentes qu'ils peuvent formuler dans un contexte technologique et économique en mutation. Les sujets discutés correspondent à ceux traités dans l'exposition - données (personnelles et publiques) : protection, partage, collecte, interconnexions, traitements, usages... ; algorithmes : définitions et applications ; lois ; objets connectés et santé ; éducation et informatique ; formation. Une vidéo réalisée à partir de prises de vues et d'interviews de participants à la journée du 26 mars a constitué un élément d'exposition proposé en fin de parcours d'exposition dans la thématique « Les données où ça nous mène ? ». De cette manière, les visiteurs de l'exposition ont pu bénéficier des réflexions, représentations et questionnements des participants à la concertation publique.

Projet témoignages

Petit retour des familles
(devant Space Force avec Steve
Carell c'est pas mal cette série
ahahah)

PDF envoyé par une personne participant à mon projet

approche de la consigne

Vis-à-vis de du rappel que tu nous donnais tout les jours, (déjà je rejoins je sais plus qui l'a mentionné dans la conv') c'était top parce que j'y pensais pas au début. Puis après ça s'est installé, on est pas loin de l'habitude ! (tellement habitués qu'aujourd'hui personne veut que ça s'arrête ahahah rpz les confinés anonymes). J'ai commencé à m'en rappeler régulièrement vers le jour 9/10 vers-là je dirais (cf fig.1)

Parfois c'est arrivé qu'au moment où ça poppait dans ma tête, je gardais le moment présent dans un coin puis je te l'envoyait le soir au rappel (cf *fig.2*). Sinon le soir quand tu envoyais le message, je me remémorais les moments de la journée pour en choisir un. Du coup par rapport à la «consigne» je fonctionnais plus par sélection d'un moment de ma journée, pas par «résumé».

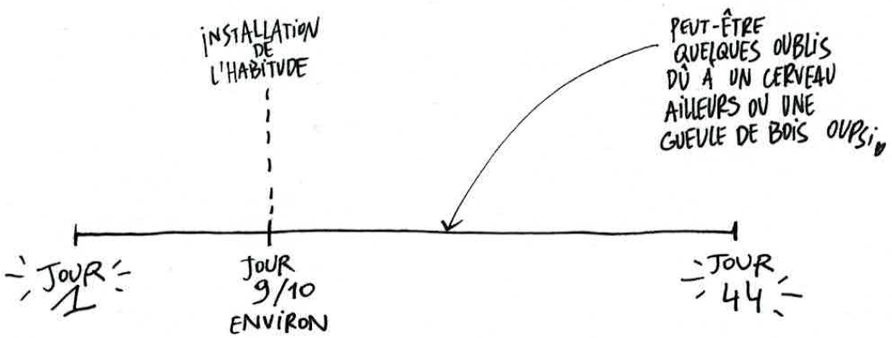


fig.1. L'habitude ne fait pas le moine

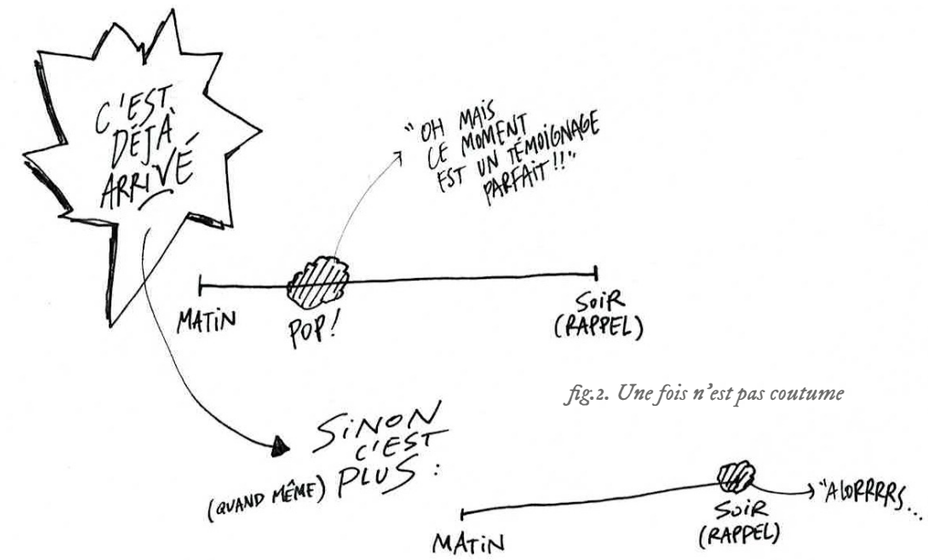
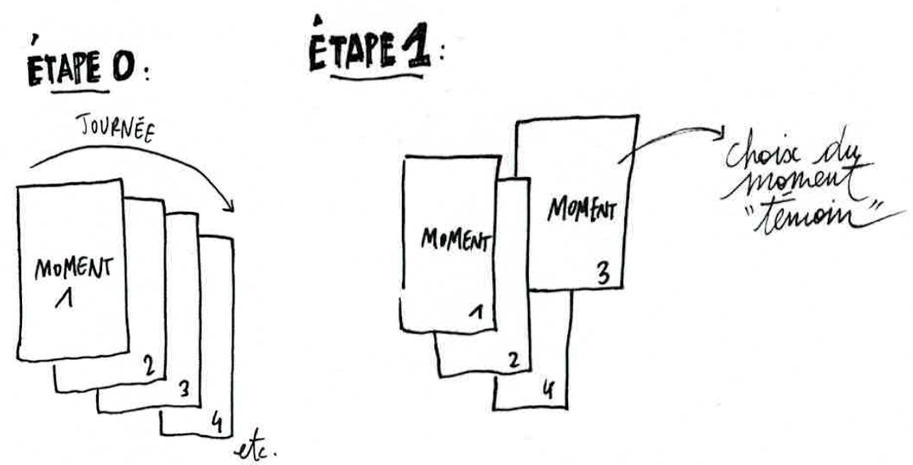


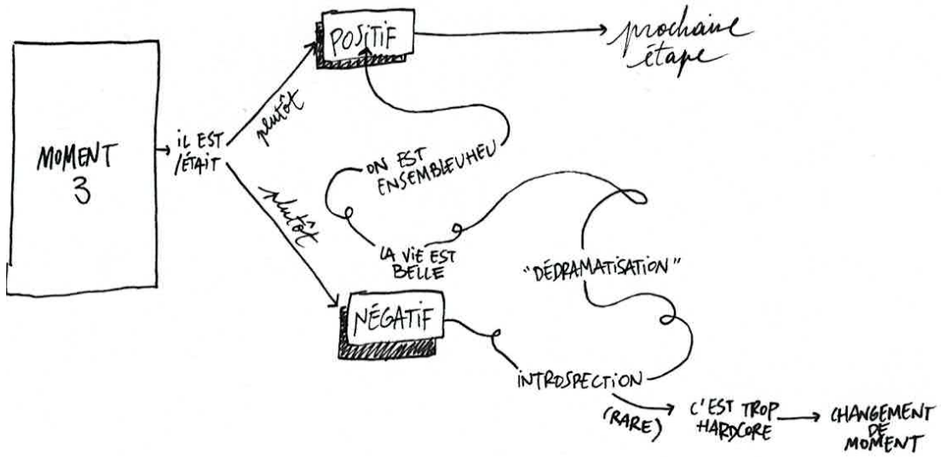
fig.2. Une fois n'est pas coutume

Journée type

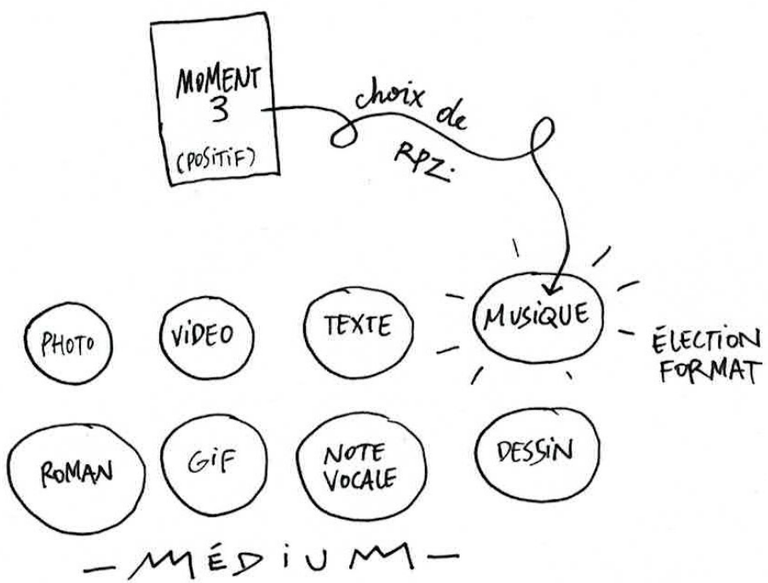
J'ai tenté de te faire une explication «mode d'emploi» du fonctionnement adopté pour cet exercice.



ÉTAPE 2:

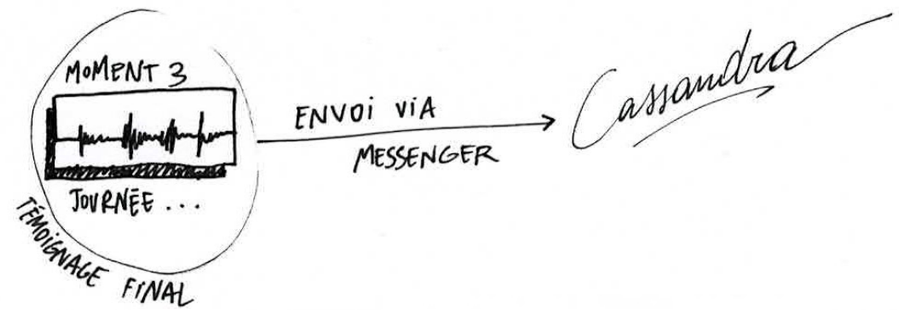


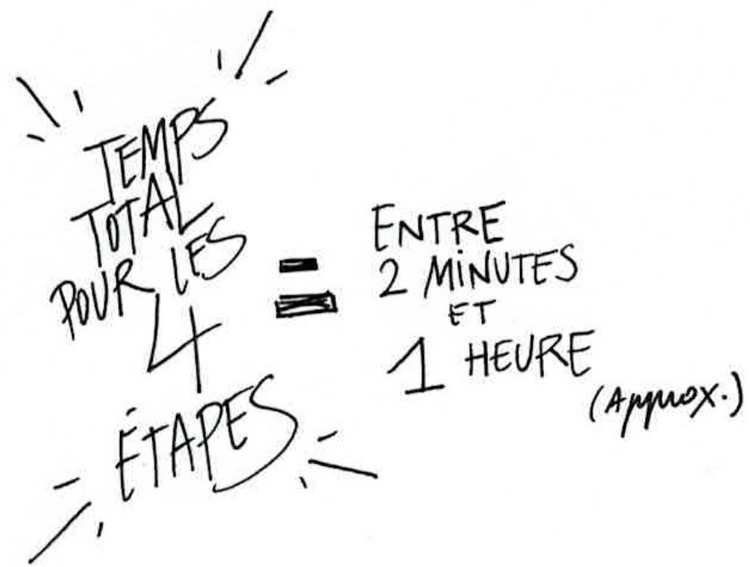
ÉTAPE 3:



ÉTAPE 4:

(on dirait vraiment que je parle du Tour de France ahaha)





Etape 0.
Je vois la journée comme des moments de vie

Etape 1.
Je choisis un moment vécu (parfois le moment présent au moment du rappel) de la journée.

Etape 2.
Si y'a bien un truc que, par contre, j'ai eu tendance à appliquer (d'abord inconsciemment puis de manière volontaire), c'est la nature du moment transmis. Si le moment était «plutôt négatif», j'étais en mode «prise de distance» avec ce même moment pour le voir comme un verre à moitié plein parce que comme dit Matt Houston «rester positif dans nos têtes faut pas oublieeeer wooohohoho». J'avoue, j'ai préféré envoyer des trucs détente, ou pas trop prise de tête (on se la prend tous déjà assez aahaha).
Y'a aussi moyen qu'inconsciemment,je me suis dit que tu devais recevoir et accueillir des témoignages complexes, ça devait pas être facile tout les jours de remuer tout ça. Donc les moments qui servaient au témoignage étaient soient sélectionnés pour leur positivité, ou par leur nature cocasse, ou négatifs mais digérés pour déféquer un moment finalement bon (un mal pour un bien rpz).
Puis envoyer quelque chose de positif, ça fait du bien, d'un côté comme de l'autre mamène.
Après (peut-être, je suis encore en train de réfléchir à la question) si j'avais envoyer des trucs négatifs sans les traiter en amont :
- pas très coolos pour toi (même si c'est le projet ça fait parti du jeu tout ça, bon aha)
- C'est un bordel monstre, j'arrive déjà pas à traiter les infos à trop fort impact émotionnel, alors les transmettre à quelqu'un d'autre pour que ce soit compréhensible, tâche délicate ahaha
- je préfère réserver le «négatif»/ «compliqué»/ «question existentielle» à l'introspection ou à la demande des gens, (pour toute volonté de rendez-vous veuillez voir avec mon secrétaire) mais pas l'imposer ahaaha

Etape 3.
Niveau format des témoignages, j'ai un peu voulu varier, mais sans forcer, parce que ça permettait de communiquer une idée plus facilement suivant le sujet. T'aurais mis un seul format j'aurais suivi aussi, mais c'est vrai que ce choix multiple permet peut-être plus de créativité et de se prendre parfois moins la tête à devoir adapter le sujet au format.
C'était hyper intéressant d'avoir la possibilité de varier les plaisirs et faire des combinaisons message-> format !

PS : pour ma part, le fait que la musique soit acceptée c'était 80% du taff de fait vu que je ne vis pas un jour sans en écouter et que je suis team «une musique vaut mille mots lol» (tmtc les poissons dans leur monde ahaha)(je me suis retenue ça aurait été que ça tout les jours sinon, mais du coup pas forcément adéquat ahah)

Etape 4.
Pour ce qui est du partage du témoignage, comme évoqué dans la conv' de groupe, je me suis personnellement sentie plus à l'aise de te l'envoyer en privé, même si mes témoignages étaient peut-être assez évasifs. Il y a effectivement le côté intimité, j'aurais pas forcément été à l'aise de partager ça avec des gens que je ne connais pas (ou alors il m'aurait fallu un sacré temps d'adaptation). Mais par contre je n'aurais pas eu de soucis à recevoir les témoignages des autres (c'est contradictoire un peu non ? ahaha).

En Bref

Je t'ai foutu des questionnements en bordel déso c'est venu comme ça

J'ai kiffé cet exercice, peut-être parce que finalement, j'ai esquivé le témoignage négatif frontal et que je suis d'abord passer par une digestion solitaire ? grande question !
Les témoignages transmis étaient subjectifs à fond, par rapport à la réalité ahaha (j'irais même jusqu'à dire biaisés ? omg). Pour le coup plutôt positifs, peut-être parce que la situation est négative, donc on se dit «le positif attire le positif, soyons léger dans ce contexte hyper lourd». ça «dédramatise» (mais en aucun cas ça annule la réalité compliquée on est bien d'accord) mais ça permet de continuer d'avancer malgré tout ?

Beaucoup ont écrit sur le «faire» et le «merde t'as rien foutu faut trouver un truc», pour le coup j'ai pas ressenti ça. Peut-être parce que finalement même si on a l'impression de ne rien faire physiquement (ou que ce soit très réduit), ça turbine dans la chaumière de la pensée (en bon ou en mauvais) ?

Pour avancer je tourne sur moi-même
Cyclone par l'immobilité habité

mic drop
Jean Tardieu dans le bouquin de Gaston Bachelard

Ça va paraître un peu concon, mais même faire les schémas pour ce retour ou chercher parfois un bon rapport message/format, c'était top, (attention je raconte ma vie là) parce que j'ai souvent du mal à expliquer l'origine d'une idée, le pourquoi de ses liens avec d'autres, big up la tendance à appeler ça «l'instinct» par facilité oupsi, donc pour ça, merci !

Le truc que j'ai trouvé sympatoche aussi, c'est finalement de «t'écrire» tout les jours alors qu'à la base je suis pas vraiment douée pour les discussions sur les réseaux sociaux, je réponds toujours dix ans après la guerre ou dans ma tête, là j'étais au taquet ahahaha

Une dernière pour la route, mais ces traces qu'on laisse du coup, j'ai hâte qu'on les relise dans 10 ans, 20 ans, 30 ans, on sera dans un mood totalement différent, un monde peut-être aussi totalement différent, et y'aura cette mémoire de témoignages de cette époque particulière ça va être fou ! Quand tout ces moments pourris seront que de vieux souvenirs

BIBLIOGRAPHIE

AGAMBEN Georgio, *Qu'est ce que le contemporain?*, Paris, Payot et Rivages, traduit par Maxime Rovere, 2008

BAUDELOT Phillippe, GIANNARELLI Thierry, « Manifeste des arts immersifs et implication », Rédigé dans le cadre 10 du projet Arts Labyrinthes, De la Compagnie l'imparfait, Par, Mars 2016

BERTRAND Michel, « Qu'est-ce que transmettre ? », *Études théologiques et religieuses, vol. tome 83, no. 3*, 2008, pp. 389-404.

BELAËN Florence, « Petite chronologie de l'usage du numérique dans les musées ». *Culture communication*, 2011, [en ligne], https://culture-communication.fr/fr/petite-chronologie-du-numerique-dans-les-musees/

BIRKEN Maxime, «Pourquoi vous allez voir les expositions immersives se multiplier », [en ligne], *HuffPost*, mis à jour le 08/09/2018

BUFFET Françoise, « Entre école et musée : le temps du partenariat culturel et éducatif ? ». In: *Publics et Musées*, n°7, 1995. Musée et éducation (sous la direction de Daniel Jacobi et Odile Coppey) pp. 47-66

BURGESS Joanne, « L'historien, le musée et la diffusion de l'histoire ». *Revue d'histoire de l'Amérique française*, 57 (1), 33–44, 2003

CAZALS Rémy, « Entrer dans la Grande Guerre un siècle après… », Dialogue avec Janaïne Golonka, publié sur *Com'En Histoire*, 2020 https://cehistoire. hypotheses.org/3162

DEBORD Guy, *La société du Spectacle*, Paris, Gallimard, 1992

DEBRAY Régis, « Communiquer moins, transmettre plus », *Les Diagonales du médiologue : Transmission, influence, mobilité* [en ligne]. Paris : Éditions de la Bibliothèque nationale de France, 2001

DEGLISE Claire, AUCAGNE Jennifer, DE LA SELLE Xavier, « Une exposition drôlement juste aux musées Gadagne », *La Lettre de l'OCIM* [En ligne], 179 | 2018, mis en ligne le 01 septembre 2019, consulté le 07 septembre 2019. URL : http://journals.openedition.org/ocim/2802 ; DOI : 10.4000/ocim.2802

DUBOIS Marie-Dominique, « Démarches participatives : fondements et pratiques actuelles dans les institutions muséales », *In Situ* [En ligne], 41 | 2019, mis en ligne le 06 janvier 2020, consulté le 04 mai 2021. URL : http://journals.openedition.org/insitu/27176

DUBOY Philippe, *Carlo Scarpa : l'art d'exposer*, Paris, La Maison Rouge, 2014

DUCLOS Jean-Claude, « De la muséographie participative », *L'Observatoire*, 2012/1 (N° 40), p. 45-49. DOI : 10.3917/lobs.040.0045. URL : https://www.cairn.info/revue-l-observatoire-2012-1-page-45.htm

EIDELMAN Jacqueline, GOTTESDIENER Hana et LE MAREC Joëlle, « Visiter les musées : Expérience, appropriation, participation », *Culture & Musées*, Hors-série | 2013, 73-113.

FARGE Arlette, *Le goût de l'archive*, Paris, Ed. du seuil, 1997

FLORELLE Guillaume et BOITTIAUX Inès, « Les plus belles expos virtuelles pour se cultiver depuis chez soi », beauxarts.com, 05/11/2020

GENETTE Gérard, *Figures II*, Paris, ed. du Seuil, 1969

HEBEL Johann Peter, *Retrouvailles inespérées*, 1811

JACOBI Daniel, « De la vulgarisation à l'interprétation de l'histoire… » , Dialogue avec Julie Deramond, publié sur Com'En Histoire, 2019, https://cehistoire. hypotheses.org/2211

JARDONNET Emmanuelle, « Le MuCEM fermé fait appel à la mémoire collective dans l'attente de jours meilleurs », *Le Monde*, 27/02/2021

LAMARRE Guillaume, *La voie du créatif*, Paris, Pyramyd, 2016

LEJEUNE Françoise, *Corps-à-corps oeuvre-public - l'expérience des installations interactives*, Paris, l'Harmattan, 2015

MARCHAND Marie-Ève, « La period room mise en scène : rencontre entre fiction et histoire au musée », *Material Culture Review / Revue de la culture matérielle*, 2017

MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, 1945, 1ère partie, III, Gallimard, Tel, 1979, p. 119

MICHEL Aurélie, « Scénographie» *Publictionnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics*. Mis en ligne le 20 septembre 2015. Dernière modification le 26 février 2019

MOUTON Swanny, *Le musée participatif*, Mémoire de recherche, École de design Nantes Atlantique, 2012

MU Chuqiao, *L'art immersif : une découverte de soi au « monde » lors de l'expérience esthétique*, Mémoire de Master Arts et Sciences de l'art, Mention Design, Arts, Médias, Université Paris 1 - Panthéon Sorbonne, 2020

POLI Marie-Sylvie, «Education et Musée». In *Culture & Musées*, Hors série La muséologie : 20 ans de recherches. Paris : Actes Sud., 2013

RAOUL-DUVAL Juliette, « Entre collections et publics : le récit dans l'exposition », *La lettre du Comité national français de l'ICOM n°41*, ICO Imprimerie, 2018

RICOEUR Paul, *Temps et récit. Tome I, L'intrigue et le récit historique,* Paris, Ed. du Seuil, 1983

SICARD Caroline, *Tribune de Lyon n°802*, avril 2021

SOMPAIRAC Arnaud, *Espaces scénographiques : l'exposition comme expérience critique et sensible*, Genève, MétisPresses, 2020

SOMPAIRAC Arnaud, *Scénographie d'exposition : six perspectives critiques*, Genève, MétisPresses, 2016

WEGENSTEIN Bernadette, « Body », *Critical terms for media studies*, W.J.T. Mitchell et Mark B.N. Hansen, Londres, 2010

ZUMTHOR Peter, LENDING Mari, *Présences de l'histoire*, Verlag Scheidegger & Spiess AG, Zurich, 2018

WEB

AKINS Alicia, "Arts policy library : the participatory museum", createquity.com, 2014

« Porteurs de paroles, De l'éducation populaire dans la rue », Le contrepied

« La libération de la parole sur les réseaux sociaux : vers une guerre sans fin ? » Letendenceur, 2019

« Comment transmettre le savoir ? Et à qui le transmettre ? » sur cafe-philo.com, 2013

PODCAST

Une saison au théâtre, France culture, « La scénographie : métamorphoser l'espace », invitée Nathalie Crinière

Une saison au théâtre, France culture, « L'incarnation », invitée Julie-Marie Parmentier

Matières à penser, France Culture, Notre besoin d'histoire (3/5) - l'école, la nation et la joie d'enseigner

Matières à penser, France Culture, Notre besoin d'histoire (4/5) - de la découverte en histoire

Matières à penser, France Culture, Notre besoin d'histoire (5/5) - l'avenir du passé

Par l'étude d'expositions, de leur phase d'écriture à la phase de réception par le public en passant par leur matérialité scénographique, ce mémoire s'attache à observer et identifier la place ou plutôt les places du récit dans l'exposition. Élément central, fil conducteur, incarné, textuel, immersif, imagé, tactile, partagé, récolté, archivé, scénographié, le récit occupe une place caractéristique dans l'exposition, s'imposant comme un moyen de transmission efficace et multiforme. Utilisé comme un intermédiaire entre l'institution et le public, le récit cristallise des questionnements, des transformations, des vécus et use de biais tantôt fictifs et tantôt réels afin d'atteindre le visiteur. Rendant accessible et vivant le savoir, il peut être scientifique ou populaire, anonyme, et permet alors d'interroger les méthodes de concertation citoyenne, de collecte d'archives, de co-création de l'exposition. Composé d'éléments variés, matérialisé par la superposition de temporalités liées à la mise en intrigue et construit dans l'espace, le récit transmet informations, émotions, sensations afin de faire vivre une expérience au public. L'idée est d'utiliser la notion de récit comme un moyen de redéfinir la transmission dans un contexte muséal. Cette réflexion s'appuie sur des méthodologies hybrides qui conçoivent l'apport anonyme et valorisent la prise de parole de personnes non-initiées. Ainsi, l'analyse de ces exemples précis permet de saisir, au-delà d'une étude de cas, les enjeux du récit dans l'espace du musée, de la transmission contemporaine scénographiée, et la volonté de rendre accessible les institutions et le savoir. Scénographier des récits, c'est transmettre des connaissances et des émotions.

Incarnation - Immersion - Participation - Témoignages - Transmission