



EXPOSER,  
S'EXPOSER :  
DE QUOI LE MUSÉE  
EST-IL LE  
CONTEMPORAIN ?

**MUCEM**

Cet ouvrage est issu des 2<sup>e</sup> rencontres scientifiques  
« Exposer, s'exposer : de quoi le musée est-il le contemporain ? »  
qui se sont tenues au Mucem du 5 au 7 décembre 2013.

**Direction d'ouvrage**  
Denis Chevallier et Aude Fanlo

**Comité scientifique**  
Luca Basso Peressut  
Jacques Battesti  
Denis Chevallier  
Dominique Ferriot  
Dominique Poulot  
Anne-Solène Rolland

Le musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (Mucem) est un établissement public national à caractère administratif placé sous la tutelle du ministre chargé de la Culture.

**Ministère de la Culture et de la Communication**

Ministre de la Culture et de la Communication  
Audrey Azoulay  
Directeur général des patrimoines  
Vincent Berjot  
Directrice, chargée des musées  
Marie-Christine Labourdette

**Mucem**

Président  
Jean-François Chougnat  
Directeur scientifique et des collections  
Zeev Gourarier  
Administratrice générale  
Catherine Sentis  
Équipe de direction  
Sylvia Amar  
Julie Basquin  
Julia Bivaud  
Denis Chevallier  
Véronique Delahais  
Cécile Dumoulin  
Thierry Fabre  
Jean-Christophe Ginoux  
Émilie Girard  
Vanessa Hen  
Adrien Joly  
Laure Lane

<b>EXPOSER, S'EXPOSER : DE QUOI LE MUSÉE EST-IL LE CONTEMPORAIN ?</b>		
Avant-propos	—	5
Denis Chevallier et Aude Fanlo		
Temporalités et espaces du musée	—	9
Jean-Loup Amselle		
<b>PARTIE 1 : CONTEMPORAIN POUR TOUJOURS ?</b>		
Introduction : Collecter et trier le contemporain	—	21
Michel Melot		
Contemporain pour toujours ou comment conserver le consommable ?	—	27
Bénédicte Rolland-Villemot		
La collecte du contemporain et le Samdok comme modèle et expérience	—	31
Eva Fägerborg		
Entre musée et centre de documentation : exposer un patrimoine qui fait débat	—	37
Francesca Cozzolino		
Les défis du contemporain en muséologie et muséographie : le musée de la ville de Diyarbakir	—	47
Burçak Madran		
Un musée, une communauté	—	51
Sonia Mlayah Hamzaoui		
Poésie et politique dans les musées ethnographiques : regard sur des cas israéliens	—	57
Shelly Shenhav-Keller		
L'exposition « Imagining the Balkans »	—	63
Philippos Mazarakis-Ainian		
Entre silence et activisme : le rôle des musées taiwanais dans la reconnaissance indigène	—	71
Marzia Varutti		
Le musée à l'épreuve du Net Art	—	77
Jean-Paul Fourmentraux		
<b>PARTIE 2 : À QUELLE DISTANCE PLACER LE CONTEMPORAIN ?</b>		
Introduction	—	89
Anne-Solène Rolland		
Du rôle social des musées d'histoire	—	91
Marie-Paule Jungblut		
Le musée pour tous : comment accueillir un sans-abri	—	93
Anneken Appel Laursen		
Mémoire de corps – Ados à corps perdu	—	99
Christian Block		
Représenter la guerre dans les musées : architecture et scénographie	—	103
Luca Basso Peressut		
L'art aborigène : le secret et le public entre contemporain et tradition	—	111
Philippe Peltier		
Le musée, les édiles et... la dignité humaine. Quand le musée censure une exposition !	—	117
Annie Héritier		
Le musée, un lieu vivant et en mouvance	—	125
Jean-Marc Blais		
La place du témoignage dans le musée témoin	—	131
Roger Mayou		
Un musée face à la société : l'expérience du musée de l'histoire de l'Immigration	—	135
Luc Gruson		
<b>CONCLUSION</b>		
Les temps du musée	—	145
François Hartog		



## Avant-propos

Denis Chevallier et Aude Fanlo

En 2011, le Mucem organisait ses premières rencontres scientifiques internationales sur les mutations des musées de société et de civilisations. Le musée ne se veut plus « temple » du patrimoine hors du temps présent et du devenir, mais « forum » en dialogue avec la cité<sup>1</sup>. Les secondes rencontres se sont tenues en décembre 2013 dans le nouveau musée, inauguré six mois auparavant. Plus de 150 participants, universitaires, chercheurs et professionnels du patrimoine ont débattu trois jours durant des rôles sociaux et politiques des musées aujourd'hui autour de la question centrale du colloque, posée en titre : « Exposer, s'exposer : de quoi le musée est-il le contemporain<sup>2</sup> ? ».

Contemporain : non pas « le contemporain », cette catégorie de l'art ou du design qui participe d'une classification liée à des critères historiques et à des normes esthétiques mais contemporain *de* quelque chose ou *de* quelqu'un, une situation relative ou « relationnelle », comme le dit Anne-Solène Rolland. Est contemporain qui partage un même monde, un même temps et un même espace. En ce sens, la question s'adresse à tous les musées, quels que soient leurs domaines, si on veut bien admettre que toute institution culturelle aurait pour vocation première de nous aider à partager le monde où nous vivons. Jean-Loup Amselle, en introduction, nous rappelle une telle « obligation de contemporanéité » quand il fait le constat que « tous les musées sont désormais des musées de société, ou sont tenus de le devenir ».

La richesse mais aussi la complexité des contributions rassemblées dans cet ouvrage vient de la multiplicité des interactions entre le musée et son environnement. Le musée ne se situe pas seulement dans le dialogue présent par ses expositions et sa programmation, ou parce qu'il produit de la connaissance : il conserve, et ce faisant il confère de nouveaux sens et statuts aux objets matériels et immatériels qu'il « patrimonialise ». Dès

---

1. CHEVALLIER D. (dir.), *Métamorphoses des musées de société*, Paris, La Documentation française, 2013.

2. Le colloque du Mucem a trouvé son origine dans les riches contributions d'un ouvrage qui a fortement marqué la muséologie de société en 2013. BATTISTI J. (dir.), *Que reste-t-il du présent ? Collecter le contemporain dans les musées de société*, Bordeaux, Le Festin, 2012.

lors comment identifier ce qui sera « contemporain pour toujours » ? Dans la chaîne de tri qu'opèrent les institutions patrimoniales, véritables centres de traitement des restes – ces objets déchus de notre société de consommation – quels objets témoins seront conservés, lesquels seront livrés à la transformation ou la destruction ? Pourquoi trier ? Qui a l'autorité pour définir les critères du choix ? Quels dispositifs de conservation mettre en place pour des objets reproduits industriellement ou voués à une obsolescence programmée ? Et dans quelle intention : pour les protéger d'une disparition imminente, ou bien pour élire au nom du futur ce qui est représentatif du présent, ou encore pour conserver un présent éphémère au nom de cette précarité même, non pas pour demain mais comme un miroir à tendre à notre époque et à nos contemporains ?

Conserver ce qui ne peut pas l'être : c'est l'exemple que développe Bénédicte Rolland-Villemot<sup>3</sup>, à partir d'une collection d'emballages plastiques hautement dégradables et pourtant conservés comme l'image des modifications de nos modes de consommation. L'expérience du réseau suédois Samdok rapportée par Eva Fägerborg, montre quant à elle comment le projet d'une collecte systématique de témoignages « d'aujourd'hui pour demain » a pu évoluer vers une approche réflexive et subjective de ce qui peut contribuer à rendre lisible le présent. Une telle démarche, au fond, se conçoit au présent, et se renégocie au fil du temps au gré des réinterprétations et des réactualisations, comme autant de « mises à jour » des objets – comme on le dirait de nos logiciels. Comme le montrent ces deux exemples, la trace n'aurait de sens qu'en rapport avec l'archive qui renseigne la chaîne des savoirs, des usages et des formes d'organisations sociales sans laquelle ces objets ne seraient pas. Conserver, exposer le contemporain s'inscrivent ici dans un processus complexe où, comme le fait remarquer Bénédicte Rolland-Villemot à la suite de Cesare Brandi, « sans une conscience qui la vise, l'œuvre n'est qu'un morceau de matière dans lequel elle ne fait que subsister mais n'existe pas<sup>4</sup> ». Une belle manière de nous rappeler que la contemporanéité ne peut résider que dans le processus même de la transmission par lequel le savoir se fait contemporain. Dans le même ordre d'idée, Michel Melot rappelle que ce qui préside à la constitution du patrimoine est moins l'affaire d'une recension encyclopédique que d'une intuition – celle du chercheur, du donateur, du collectionneur, ou encore de l'archiviste –, qui va se transformer en « désir revendiqué ». Il ne s'agit pas de nier l'indispensable cadre scientifique nécessaire à cette opération, mais de rapporter la patrimonialisation aux usagers de ce patrimoine. Pour le conservateur général des bibliothèques, auteur de nombreux essais stimulants sur le procès de patrimonialisation, le patrimoine est ainsi le produit d'une émotion ressentie, et d'une socialisation progressive (dans la famille, la communauté, l'institution) pour parvenir à une reconnaissance collective. Les réticences opposées au projet de Radichinas en Sardaigne étudié par Francesca Cozzolino, ou au contraire la réception positive du musée local de Kesra en Tunisie décrite par Sonia Mlayah Hamzaoui, montrent à quel point cette reconnaissance communautaire est indispensable. Comme le dit aussi Jean-Loup Amselle : « Le musée est le contemporain de la question contemporaine par excellence, celle des identités et des mémoires. »

Plusieurs auteurs rappellent que c'est un tel souci de reconnaissance qui fut à l'origine des institutions les plus novatrices dans le champ de la muséologie : les

3. Bénédicte Rolland-Villemot a longtemps travaillé dans des musées de société comme le musée national des Arts et Traditions populaires où elle fut conservatrice et participe aujourd'hui au sein du C2RMF à la mise en place des politiques publiques de conservation préventive et de restauration appliquées aux musées de société.

4. Voir p.30.

écomusées. Le musée remplit dès lors d'autant mieux son rôle de sismographe qu'il va fournir à ses usagers les outils nécessaires pour qu'ils en soient les acteurs, voire, comme le montre Jean-Paul Fourmentraux, les co-créateurs quand il s'agit de Net Art.

Contemporain peut aussi faire référence au point de vue depuis lequel nous refaisons l'histoire à partir de récits collectés aujourd'hui. Le travail de Burçak Madran sur le musée de Diyarbakir, une ville de l'est de la Turquie marquée par de multiples occupations et déplacements de populations, nous questionne sur la possibilité de raconter l'histoire d'une ville avec les seuls témoignages contemporains.

Les musées sont devenus selon la formule désormais canonique de James Clifford des « zones de contact » : autant de points de rencontres, de croisements et de débats entre des interprétations de mémoires collectées et transmises par et dans des communautés qui en sont parties prenantes.

Avec l'exposition « Imagining the Balkans », Philippos Mazarakis-Ainian montre comment le contemporain peut être exposé à travers des choix d'objets qui seront explicités comme autant de points de vue sur une réalité, les Balkans, dont la construction résulte d'histoires et de perceptions multiples.

De même, Marzia Varutti démontre que les différentes tentatives, même partielles et contestables, d'exposer des minorités ethniques comme celle des Pingpu de Taiwan manifestent que ces cultures autochtones sont bien vivantes. Le musée de société va ainsi donner valeur de contemporain aux faits qu'il contribue à patrimonialiser.

C'est un tel paradoxe qu'explore encore l'anthropologue israélienne Shelly Shenhav-Keller en montrant comment les costumes et les expressions des poupées folkloriques exposées dans des musées ethnographiques en Israël vont suivre les étapes de la construction d'une identité nationale israélienne et en refléter les fractures contemporaines.

---

Mise en scène de soi dans la mise en scène du temps. Les articles regroupés dans la seconde partie de ces actes (« À quelle distance placer le contemporain ? ») dressent un état critique des muséographies qui cherchent à connecter mémoire proche et histoire nationale ou globale. D'un côté, la proximité de ce que l'on doit représenter et analyser sans confondre toutefois le contemporain avec l'actualité : les musées ne sont pas que des réservoirs d'images diffusées en temps réel. De l'autre, la proximité des publics visés, qui sont l'enjeu central des musées de société, comme le rappelle Marie-Paule Jungblut. Les exemples rassemblés ici peuvent être lus comme autant de cas limites où ces deux tendances se rencontrent, à propos de questions particulièrement sensibles.

La mise en scène d'un sans-abri dans le musée en plein air de Den Gamle By au Danemark permet à Anneken Appel Laursen d'évoquer le risque du voyeurisme et aussi d'une confusion des genres entre le rôle du musée et celui du travailleur social ; la difficulté de représenter les crimes de guerre, sans céder au sensationnalisme et au tourisme de mémoire, est pointée par l'architecte et muséologue Luca Basso Peressut au terme d'un vaste programme de recherche sur les musées

européens, comme le rappelle Marie-Paule Jungblut<sup>5</sup> ; l'anorexie dans l'exposition du musée d'Aquitaine « Mémoire de corps » relatée par Christian Block est à considérer comme une expérience culturelle autant que thérapeutique ; les peintures aborigènes contemporaines de Papunya exposées au musée du quai Branly ont un statut ambigu : comme le montre le conservateur et ethnologue Philippe Peltier, elles sont susceptibles en tant qu'œuvres d'art d'être échangées et montrées dans un espace muséal, tout en impliquant, en tant qu'objets rituels, un regard des sociétés d'où elles sont issues sur leur monstration et leur usage.

Les réponses scénographiques, architecturales, juridiques apportées à ces questions montrent concrètement la manière dont les musées négocient, comme l'explique Annie Héritier, leurs nouveaux rôles sociaux. Cette négociation prend une importance croissante et devient stratégique pour de nouvelles institutions, comme dans le cas du musée de l'histoire de l'Immigration à Paris : son directeur Luc Gruson montre comment en 2010 le musée a été rattrapé par l'actualité en étant occupé plusieurs semaines par des demandeurs d'asile.

Ces négociations avec des actualités chaudes construisent le rapport du musée au contemporain. Les rénovations récentes de grands musées comme le musée international de la Croix-Rouge et du Croissant-Rouge à Genève dont parle son directeur Roger Mayou, ou celle du musée canadien des Civilisations devenu musée canadien de l'Histoire décrite par son directeur Jean-Marc Blais, démontrent la nécessaire capillarité de l'institution muséale avec les contextes politiques et sociaux. Capillarité d'autant plus grande dès lors que l'on a affaire à des musées qui ont pour objets les faits de société contemporains.

C'est l'ensemble de ces évolutions que François Hartog, en conclusion de ce colloque, propose de replacer dans une histoire des musées analysée à partir de la notion de « présentisme ». Ni conservatoire du passé, ni transmetteur pour les générations futures du présent, le musée est désormais médiateur du présent pour le présent. L'attention portée à la demande sociale, à la fréquentation et aux attentes des publics, le développement des dispositifs de médiation depuis l'expérience de visite volontiers immersive jusqu'à la co-conception d'exposition, la part croissante, voire hégémonique, consacrée à la programmation, constituent autant de réponses à cette « injonction au présent » faite aux musées, mais aussi à un monde où, comme le dit Amin Maalouf, « on s'émeut de tout sans se préoccuper de rien ».

---

5. Mela Project : <http://www.mela-project.eu/>.



## Temporalités et espaces du musée

Jean-Loup Amselle

Alors que ce sujet serait plutôt celui d'un historien, c'est en anthropologue que nous voudrions l'aborder, c'est-à-dire en tant que spécialiste de l'humain, au sens le plus large de ce terme, l'*anthropos*, mais également de l'altérité exotique, puisque, en général, le domaine des populations les plus « primitives » de la planète est celui qui lui est concédé. Néanmoins, l'altérité exotique est également partie prenante de la problématique de la « contemporanéité » qui est au cœur de ce colloque, puisque le présent rendu passé ou le « déni de contemporanéité », pour reprendre l'expression de l'anthropologue Johannes Fabian, est au fondement de la philosophie de certains musées. Il faut préciser une chose : en matière d'art, et donc de musées, nous nous situons du côté de l'analyse institutionnelle, c'est-à-dire de la primauté du contenant sur le contenu ou de l'enveloppe sur le produit. C'est en effet le musée (ou la galerie d'art, les critiques, etc.) qui produit l'art et non l'inverse.

Tout musée, quelle que soit la catégorie à laquelle il appartient (musée patrimonial classique, musée de civilisation, etc.), est tout d'abord le produit d'une triple histoire : une histoire muséale, une histoire propre et une histoire globale dans laquelle il baigne. C'est le paradigme muséal. Tout musée, par ailleurs, s'inscrit dans un syntagme muséal, c'est-à-dire un espace proche ou éloigné qui le met en proximité ou le fait entrer en concurrence avec d'autres musées.

### LE POIDS DE L'HÉRITAGE MUSÉAL

Par histoire muséale, il faut entendre les phénomènes d'héritage qui impriment leur marque à certains musées. Le musée du quai Branly (*infra* MQB) est ainsi, d'une certaine façon, l'héritier du musée de l'Homme, tout comme le Mucem est celui du musée national des Arts et Traditions populaires et du musée de l'Homme pour sa collection européenne (sujet qui concerne également le MQB), le musée de l'histoire de l'Immigration du musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie et plus lointainement du musée des Colonies, le musée national des Indiens Américains de Washington de l'énorme collection d'artefacts amérindiens

de Gustav Heye, mais aussi du musée de l'Indien américain et du Smithsonian, le musée national d'Anthropologie de Mexico (fondé en 1964) du Musée national mexicain (créé en 1825)...

Cet héritage apparaît dans les collections permanentes de même que dans l'architecture et la décoration (au musée de l'histoire de l'Immigration notamment), qui ont pour effet de « décontemporaniser » les musées et de les renvoyer du côté de l'histoire.

Ainsi la collection permanente du MQB, héritée en grande partie du musée de l'Homme, qui est consacrée aux artefacts primitifs, situe ce musée dans une sorte de présent rendu passé, dans un temps flottant, ce que les anthropologues nomment le « présent ethnographique ». Le phénomène est accentué par le rapprochement entre les objets préhistoriques et les objets exotiques dont, faute de posséder la biographie, il est difficile de déterminer à quelle époque ils appartiennent (c'est bien là le sens de l'expression « arts premiers », d'arts de l'origine en quelque sorte).

Cette « déshistoricisation » s'applique également à certaines expositions comme celle consacrée aux Aborigènes d'Australie renvoyés, par le musée d'Histoire naturelle d'Aix-en-Provence en 2011, du côté de la préhistoire, ou à une autre exposition, intitulée « Chasseurs magiques. Les arts premiers dialoguent avec la grotte Chauvet » organisée à Pont-d'Arc en Ardèche, conjointement avec le MQB en 2013. Dans ce contexte, rappelons la problématique très contestable et très contestée du livre de Jean Clottes et David Lewis-Williams, *Les Chamanes de la Préhistoire*, avec la projection totalement arbitraire d'un phénomène observé à l'époque contemporaine – le chamanisme – sur des peintures rupestres préhistoriques et inversement la « préhistoricisation » d'un phénomène contemporain, ce même chamanisme.

Dans un même ordre d'idées, le MQB, dont la devise est « Là où dialoguent les cultures », peut respecter ce principe en opérant, par la mise à plat des différentes « cultures du monde » (ce terme est employé à dessein puisque les cultures européennes sont exclues du champ d'intervention du MQB depuis qu'elles ont été attribuées au Mucem), une vaste opération de « déni de contemporanéité » de ces mêmes cultures. Or, grâce à la datation au carbone 14, il est dorénavant connu que certains des statues ou des masques dogons exposés remontent au XVIII<sup>e</sup> siècle, alors qu'il était auparavant généralement admis que les artefacts en bois ne pouvaient être aussi anciens en raison de la détérioration entraînée par le climat tropical. Dans certains cas, leurs auteurs sont même identifiables, ce qui rend problématique la distinction des « arts premiers » (qui seraient par définition anonymes) par rapport à l'art en général (s'appliquant à des objets dotés d'une signature).

Dans le cas du musée d'histoire de l'Immigration, une sorte de hiatus est à observer entre l'architecture et la décoration d'un musée dédié initialement aux colonies et la thématique de l'immigration, qui est plutôt un thème postcolonial. Faute d'assumer pleinement et consciemment cet héritage colonial, c'est-à-dire de représenter et d'exposer la colonisation française en tant que telle, le visiteur ressent une sorte de malaise résultant de la juxtaposition de ces deux problématiques.

Dernier exemple, celui du musée national d'Anthropologie de Mexico, qui porte la marque de l'époque à laquelle il a été inauguré. Ouvert en 1964, dans une période de nationalisme intense, il s'agissait pour ses concepteurs de se replonger dans l'histoire du Mexique pour mieux se projeter dans l'avenir. Ce musée, centré sur les civilisations préhispaniques et les ethnies actuelles, en est resté ainsi à une sorte de

modernisme symbolisé par son architecture et par des fresques des années 1960. Malgré la rénovation de certaines de ses salles, il n'a de fait pratiquement pas bougé depuis, en dépit de l'adjonction d'œuvres picturales récentes.

#### L'OBLIGATION DE CONTEMPORANÉITÉ

L'histoire d'un musée, c'est donc, entre autres, le poids que représente la collection permanente ou l'architecture pour l'histoire de ce musée, dans la mesure où ce même musée, par ailleurs, est soumis à une sorte d'obligation de contemporanéité. En effet, tout musée doit répondre à certaines questions de son temps et non plus se contenter de stocker et d'exposer certains objets, fussent-ils d'art. Cela est vrai aussi bien pour des musées classiques comme le musée du Louvre que pour des musées de cultures, de civilisations ou de sociétés comme le MQB et le Mucem, mais aussi pour des musées d'art contemporain comme celui de Marseille par exemple. En ce sens, tous les musées sont désormais des musées de société, ou sont tenus de le devenir.

Le musée du Louvre, notamment, est l'exemple paradigmatique de musée patrimonial classique consacré pour l'essentiel à l'histoire de l'art occidental depuis l'Égypte et la Grèce jusqu'à l'art classique du XIX<sup>e</sup> siècle, puisque les collections ethnographiques ont été transférées en 1878 au musée du Trocadéro, ancêtre du musée de l'Homme. Or, le musée du Louvre s'est contemporanéisé de deux manières : tout d'abord en s'adjoignant la pyramide en verre conçue par l'architecte Ieoh Ming Pei et ensuite en s'ouvrant, sous l'impulsion du collectionneur et marchand d'art premier Jacques Kerchache, à la nouvelle problématique des « autres cultures » et des « autres arts ». C'est ce qui a conduit la direction du musée du Louvre à ouvrir le pavillon des Sessions où sont exposés, dans une optique esthétisante, qui contraste aussi bien avec le défunt musée de l'Homme que, dans une certaine mesure, avec le MQB, quelques-uns des « chefs-d'œuvre », c'est l'expression employée, de ces arts dits premiers. Le contemporain, dans le cas du musée du Louvre, c'est donc l'exotique esthétisé et aligné, dans une optique de prise en compte de l'universalisation des cultures, sur les autres chefs-d'œuvre exposés dans ce musée et dont les exemples paradigmatiques sont *La Joconde*, la *Vénus de Milo* ou la *Victoire de Samothrace*.

Le même type de raisonnement s'applique au département des arts de l'islam du musée du Louvre dont la réfection s'explique sans doute par la volonté de « faire » contemporain, c'est-à-dire de faire plaisir aux pays musulmans dont certains ont financé ce projet (Maroc, pays du Golfe) ainsi qu'aux musulmans de France. Mais d'autres exemples de cette obligation de contemporanéité existent. Le British Museum de Londres s'ouvre ainsi à des questions contemporaines avec son exposition sur le sexe et le plaisir dans l'art japonais (« Shunga : Sex and Pleasure in Japanese Art »). L'érotisme des estampes japonaises n'est pas quelque chose de nouveau, mais ce qui fait la contemporanéité d'une telle exposition est son intitulé. Autre exemple, celui du musée d'Orsay qui, jusqu'ici, n'accueillait que les vieilles personnes allant admirer les toiles de Van Gogh (selon une caricature répandue) et qui désormais propose une exposition sur le nu masculin (« Masculin/Masculin, l'homme nu dans l'art de 1800 à nos jours ») qui se veut très « sexy » et, à ce titre, très contemporaine. Ce qui fait la contemporanéité de ce musée, en effet, c'est d'être dans l'air du temps. En ce sens, ce qui fait la contemporanéité du geste historique, comme l'a montré Nicole Loraux, c'est l'anachronisme, le rapprochement (parfois incongru comme dans le cas des statuettes africaines modifiées ou embrochées sur une rôtissoire par l'artiste franco-philippin Gaston Damag) entre une œuvre du passé ou du lointain et un artefact moderne.

Dans le cas du MQB, cette obligation de contemporanéité se traduit par l'organisation d'expositions temporaires consacrées aussi bien à des artistes du Sud contemporains (Yinka Shonibare, Romuald Hazoumé, artistes aborigènes australiens, artistes tribaux indiens en opposition aux autres artistes indiens) qu'à des thèmes particuliers (« Tarzan! », « Les maîtres du désordre », « Mayas ») ou par la programmation de colloques dans lesquels interviennent les stars des études postcoloniales. Par là, le côté figé de la collection des objets « d'arts premiers » est censé être contrebalancé par une approche focalisée sur l'aspect le plus brûlant des cultures du Sud contemporaines – le postcolonialisme – même si ces expositions et interventions sont « primitivisées » à souhait. Il suffit de prendre quelques exemples. Les expositions sur Tarzan ou « Les maîtres du désordre » tirent les cultures exotiques du côté des « peuples de la nature », au point de devenir emblématiques de la proposition de ce musée (dans l'exposition « Tarzan! ou Rousseau chez les Waziri » le sous-titre est révélateur), ou omettent de présenter avec une distance critique les croyances et les pratiques des chamanes (« Les maîtres du désordre »). L'exposition archéologique sur les Mayas du Guatemala, financée par la firme pétrolière Perenco, fait l'impasse sur l'expulsion des Indiens de leurs terres, sur les dégâts provoqués par l'exploitation pétrolière et sur la transformation de certaines parties de cette zone en réserve touristique haut de gamme. Ainsi le MQB célèbre-t-il les noces du primitivisme et du postcolonialisme qui sont deux piliers majeurs de l'idéologie contemporaine.

L'obligation postcoloniale de contemporanéité faite aux musées ne se traduit donc pas par une quelconque interactivité avec les ayants droit contemporains – ou ceux qui se considèrent comme tels – de ces cultures. Ceux-ci sont tenus soigneusement, dans la plupart des cas, à l'écart de l'agencement de ces musées, ce qui contraste avec le musée national de l'Indien américain de Washington, déjà évoqué, qui a été conçu en collaboration avec les communautés indiennes des États-Unis et qui met l'accent sur la contemporanéité de ces cultures avec, par exemple, l'exposition d'artefacts actuels (baskets « indigénisées » et décorées de perles indiennes, notamment). Cet aspect a cependant été critiqué par certains journalistes qui considèrent ces objets comme laids et qui ne retrouvent pas dans ce musée ce à quoi ils étaient habitués, à savoir les objets « classiques » des musées d'ethnographie. Par ailleurs, l'accent mis par les curateurs de ce musée, eux-mêmes Amérindiens, sur la « survivance » des cultures amérindiennes à travers l'histoire a été critiqué par des chercheurs également Indiens américains qui regrettaient que ce musée passe sous silence la colonisation et le génocide des Indiens d'Amérique ainsi que leurs prolongements actuels.

On ne peut manquer d'observer que ce musée n'échappe pas, en dépit de sa volonté de faire contemporain, à une certaine spiritualisation, à un certain écologisme et donc à une certaine essentialisation des communautés indiennes qui y sont exhibées. La focalisation sur une scénographie ethnique (huit groupes ethniques sont mis en scène) et donc sur la permanence de certains peuples à travers l'histoire (la colonisation ne représentant qu'une parenthèse dans l'histoire des communautés amérindiennes) interdit en effet de se poser la question de savoir comment ces « nations » indiennes en sont venues à être ce qu'elles sont, c'est-à-dire se sont mises à exister en tant qu'objets ethniques.

Ce cadre postcolonial, quoi qu'on fasse, forme donc la toile de fond de la contemporanéité des musées et explique les crises survenant entre ces institutions et ceux qui se considèrent comme les héritiers de ces cultures. Les meilleurs exemples en sont la Vénus hottentote pour l'Afrique du Sud, les têtes maories pour

la Nouvelle-Zélande, les objets archéologiques du Machu Picchu pour le Pérou détenus par l'université de Yale aux États-Unis, la tête du chef kanak Ataï pour la Nouvelle-Calédonie et même les marbres du Parthénon exposés au British Museum pour la Grèce. Or, cette problématique de la propriété des objets d'art premier et des restes humains, et donc de leur restitution éventuelle, est centrale en matière muséale, particulièrement pour les musées de société, même si elle est complexe.

En effet, on sait désormais que certains de ces objets d'art soi-disant « premier », telles les statuettes Mangbetu du Congo-Kinshasa, les fétiches à clous Nkisi du Congo-Brazzaville, le vêtement Huipil attribué à la Malinche vivant à l'époque de la conquête du Mexique au XVI<sup>e</sup> siècle, mais datant en réalité de la période coloniale du XVIII<sup>e</sup> siècle, ou même certains restes humains comme les têtes maories, ont été fabriqués pour les Occidentaux ou dans un contexte colonial. En cela, ils ne sont pas ou plus véritablement des objets d'art premier à supposer que cette expression soit dotée d'un sens quelconque, mais bel et bien « contemporains », c'est-à-dire situés dans une époque précise, celle de la colonisation notamment.

La muséographie contemporaine ne peut donc échapper à cette problématique et on peut s'étonner qu'elle n'ait été abordée qu'en de rares occasions par le MQB, par exemple lors de la crise des têtes maories avec le symposium intitulé *Des collections anatomiques aux objets de culte : conservation et exposition des restes humains dans les musées*, symposium suivi lui-même, en 2012, de la cérémonie de restitution des têtes maories à la Nouvelle-Zélande, organisée par ce même musée. En dépit de ces deux événements, cette problématique n'est donc pas au cœur des préoccupations du MQB qui est en réalité un peu comme le dieu de Leibniz par rapport aux monades : l'instance suprême qui préside au dialogue des cultures.

Dans le cas du musée du Louvre, comme dans celui du MQB, il s'est donc produit une désoccidentalisation des pratiques muséales, mais aucunement une contemporanéisation de celles-ci, laquelle devrait se traduire par une mise en question de l'objet « musée » entre les différents ayants droit (peuples autochtones, instances muséales, gouvernements des pays concernés, etc.). Le musée, en effet, plus qu'une « zone de contact » (selon l'expression de Mary Louise Pratt, reprise par James Clifford) est désormais, dans un contexte multiculturaliste, essentiellement un enjeu politique, ce qui pose à son tour la question, en particulier, pour les musées de cultures, de civilisations ou de sociétés, de leur réappropriation par les ayants droit, mais aussi du recrutement du personnel de ses instances dirigeantes. On a d'ailleurs déjà évoqué cette question avec le musée national des Indiens Américains à Washington qui recrute des curateurs indiens américains.

Pour conclure sur ce point, nous dirons que les musées de société, plus que des lieux « où dialoguent des cultures », pour reprendre le slogan du MQB, sont des lieux où s'affrontent les identités et les mémoires, mais aussi peut-être des lieux où sont enterrées les luttes sociales, le sociétal recouvrant d'une certaine façon le social. C'est donc à une géopolitique du musée qu'il conviendrait de se livrer.

Par ailleurs, ainsi que cela a été dit, tout musée s'inscrit également dans un syntagme muséal. Cela signifie que dans la même ville, la même région, le même pays ou à l'échelle internationale, un musée existe en proximité ou entre en compétition avec les autres musées dont les collections sont proches. À Paris, par exemple le musée Dapper entre en concurrence avec le MQB pour ce qui est des arts premiers et déploie d'ailleurs la même problématique, avec la juxtaposition d'artefacts d'art premier et d'œuvres d'art contemporaines,

comme en témoigne l'exposition d'octobre 2013 « Initiés. Bassin du Congo. Œuvres de Romuald Hazoumé » et ses célèbres « masques bidons », mais les exemples sont nombreux.

#### LA MUSÉIFICATION DU CONTEMPORAIN

Les notions de musée et de contemporanéité semblent *a priori* antithétiques : le musée est par définition un lieu de conservation, un lieu patrimonial par excellence destiné à témoigner de l'art ou des cultures des siècles passés. Cette pulsion patrimoniale s'est accrue au cours des dernières décennies avec l'irruption de ce que j'appellerai la « société de conservation », en France notamment. Depuis les années 1970, l'urbanisme gaullien et pompidolien a vécu, et a disparu du même coup la volonté de transformation radicale du paysage urbain qui s'était traduite notamment par la destruction des Halles de Baltard et par la construction du Forum des Halles, de la tour Montparnasse, de la voie express rive droite, etc. Il s'agit désormais au contraire de conserver non seulement les édifices publics et privés du passé, à telle enseigne que la destruction des barres d'immeubles des cités pose problème, mais également, dans une optique multiculturaliste, de promouvoir le patrimoine culturel immatériel (Unesco), de reconnaître la mémoire des différents groupes de migrants, etc. La politique de la ville elle-même comporte désormais cette dimension avec l'accent mis sur l'*empowerment*, la mémoire des quartiers, etc.

Le maître mot de ce début du XXI<sup>e</sup> siècle est donc la muséification et la vitrification des vieux pays d'Europe. En témoigne la transformation des nombreux vestiges de l'époque ou de l'épopée de l'ère industrielle des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, de ces « friches », de ces édifices désaffectés et réaffectés en lieux d'hébergement de la culture et de l'art. On en trouve un exemple paradigmatique à Marseille avec le tournage du feuilleton *Plus belle la vie* qui participe à la muséification et à la « stéréotypisation » de la ville et de la culture méridionale. On pourrait trouver bien d'autres exemples de ce phénomène avec la Tate Modern de Londres, le musée d'Orsay, la gare de Hambourg à Berlin, le Tri postal à Lille, etc. Mais si tout est muséifié, conservé et donc privé d'historicité – et cela en liaison avec le tourisme (c'est-à-dire la transformation de la France en *resort and spa*, selon l'expression d'Arnaud Montebourg) – quelle peut être la fonction du musée alors que l'Europe tout entière devient elle-même un musée ?

#### LE PRÉSENT, L'ACTUEL ET LE CONTEMPORAIN

L'idée défendue dans ces pages sera que ce n'est pas tant le musée qui est une chambre d'enregistrement du contemporain et qui doit s'en faire l'écho, mais plutôt, de façon paradoxale, que c'est le musée qui fait et qui crée le contemporain. Ni le présent, ni l'actuel ou l'actualité ne sont, ne font le contemporain. Ce qu'enregistrent ou plutôt ce que fabriquent les médias, c'est-à-dire le domaine de l'éphémère, ne rend pas pour autant le présent et l'actuel contemporains. Ce qui fait contemporain le contemporain, c'est la scénographie, la proposition ou l'histoire que raconte tel ou tel musée. Le musée d'Art moderne de la Ville de Paris par exemple, même s'il expose des œuvres d'art contemporain, n'est pas, selon nous, un musée contemporain : c'est un musée classique au même titre que le musée du Louvre. Même le Centre Pompidou, du fait du poids de sa collection permanente, n'est pas véritablement ou totalement contemporain en dépit d'une architecture qui était futuriste lorsqu'il fut inauguré et d'expositions qui ont fait date (« Les immatériaux » en 1985, « Les magiciens de la terre » en 1989, « Africa Remix » en 2005), ce qui est moins le cas des « Modernités plurielles, 1905-1970 » (2013), exposition dans laquelle l'accès à la pluralité des modernités artistiques

du monde – c'est-à-dire non occidentales – passe par un retour au primitivisme le plus suranné.

Par contraste, le Palais de Tokyo est bien davantage contemporain par son côté friche déconstruite, voire extravagante, aspect qui est particulièrement apparu lors de la Triennale « Intense Proximity » de 2012 dont le commissaire était d'ailleurs un personnage postcolonial éminent, le commissaire américano-nigérian Okwui Enwezor. Le Palais de Tokyo déploie une proposition ou une scénographie véritablement postmoderne, qui ne se réduit pas au *white cube* du musée d'art contemporain « classique ». La friche déconstruite, la mise en scène du musée en tant que tel, de ses viscères, est donc un aspect essentiel de la contemporanéité de ce même musée. C'est en effet l'exposition du musée en tant que tel, en tant qu'œuvre d'art pour ainsi dire, qui le rend véritablement contemporain comme c'est le cas avec le Mucem où les visiteurs viennent peut-être autant sinon davantage pour visiter ou admirer le site que pour voir les différentes expositions. On peut en dire autant, semble-t-il, du J. Paul Getty Museum de Los Angeles ou du Guggenheim de Bilbao. D'ailleurs le thème du musée comme œuvre d'art a été enfourché par certains artistes comme dans le cas de l'artiste béninois Meschac Gaba avec son Museum of Contemporary African Art.

Ce n'est donc pas le présent ou l'actuel qui font le contemporain et, à ce titre, le passé peut faire absolument partie du contemporain puisque c'est le regard qui est porté sur lui qui le rend tel. Un bel exemple de ce phénomène est fourni par le musée d'Ethnographie de Neuchâtel qui, voici quelques années, a exposé ses ordinateurs utilisés lors d'expositions précédentes, puis mis au rebut et ressortis pour l'occasion. De même, la galerie d'ethnographie du musée d'Histoire naturelle de Nîmes, dont le caractère vieillot est attesté par le rapprochement entre des animaux exotiques empaillés et des objets, a été « rafraîchie » en 2013 dans une optique postcoloniale par le danseur chorégraphe Alain Buffard.

Dans un autre ordre d'idées, le musée de l'histoire de l'Immigration à Paris, en dépit de son caractère de musée d'histoire, est un musée contemporain parce qu'il traite d'une question éminemment contemporaine, celle des migrations. Il en va de même pour le musée d'Art contemporain de la ville de Marseille, qui n'est pas contemporain parce qu'il expose des œuvres d'art contemporaines (sa collection permanente), mais par son exposition « Le pont » (2013) consacrée largement aux migrations. Enfin le Mucem est pleinement contemporain, lui aussi, à travers ses expositions temporaires « Le noir et le bleu » et « Au bazar du genre ». Ce sont ces thèmes contemporains – l'histoire coloniale, la question du genre – qui rendent le musée véritablement contemporain.

L'obligation de contemporanéité des musées est donc liée à la prévalence des problématiques postmoderne et postcoloniale telles qu'elles sont scénarisées par les musées les plus porteurs. De façon paradoxale, ce sont ces musées qui échappent le plus à la muséification et à la vitrification de la vieille Europe. Selon nous, les musées les plus contemporains sont des musées d'histoire, d'histoire de l'esclavage et de la colonisation notamment. À ce sujet, deux exemples sont remarquables : celui du musée d'Aquitaine de Bordeaux et celui du musée de Londres qui évoquent tous deux la question de l'esclavage, seul Londres mettant en relation l'histoire de cette ville avec la traite esclavagiste et la colonisation. Dans le cas du musée de Londres, l'insistance est mise sur les liens existant entre ces périodes et le racisme actuel prévalant en Grande-Bretagne. Cette problématique est parfaitement symbolisée par l'installation-performance des horreurs coloniales

et postcoloniales « Exhibit B » du Sud-Africain Brett Bailey (présentée au festival d'Avignon en juillet 2013 et au 104 en novembre 2013), véritable musée vivant, qui entend, dans une perspective proche de celle d'Hannah Arendt, montrer les liens entre colonisation de l'Afrique, génocide nazi et migrations contemporaines en provenance d'Afrique. Il s'agit ici d'une exposition de tableaux vivants performés par des acteurs, une sorte de parcours de pénitent individualisé, de chemin de croix qui accroît la solennité de cette exposition et qui commence dans une salle d'attente dotée de sièges numérotés, les spectateurs étant successivement appelés à entrer dans l'espace de ce qui constitue une véritable cérémonie d'expiation. Dans l'obscurité, le spectateur est amené à effectuer un certain nombre de stations devant des saynètes de comédiens immobiles représentant les différentes exactions coloniales (esclavage, exploitation forcée de la main-d'œuvre employée à la collecte du caoutchouc au Congo belge, accompagnée de meurtres et de tortures) et leur prolongement actuel avec la mort par étouffement d'un migrant expulsé dans une cabine d'avion.

Le musée doit donc être vu comme le théâtre d'enjeux mémoriels, politiques et économiques. La maison de l'Histoire de France qui, heureusement d'ailleurs, n'a pas vu le jour, était à sa façon également un musée éminemment contemporain puisqu'elle véhiculait une idée portée par une fraction du paysage politique national, celle qui a été représentée par Nicolas Sarkozy, lequel a d'ailleurs refusé d'inaugurer le musée d'histoire de l'Immigration.

À travers le musée ou les musées, s'affrontent donc différents types d'histoire, différents types de mémoires, différents récits nationaux, et ces différents récits sont eux-mêmes l'objet d'enjeux internationaux. À travers le phénomène de la globalisation, ces récits témoignent de problématiques concurrentes : république *versus* multiculturalisme notamment. Un pays comme la France devient ainsi l'objet de jugements internationaux à travers ses musées et cela notamment parce que les musées sont des destinations touristiques majeures et donc aussi des enjeux économiques importants pour les villes qui les accueillent (Guggenheim à Bilbao et à Abou Dhabi, Pompidou à Metz, musée du Louvre à Lens). Les musées deviennent à ce titre des vecteurs du développement culturel et touristique, et donc économique. L'agence France Museum, qui regroupe un certain nombre de musées patrimoniaux français, s'occupe d'ailleurs de leur promotion à l'étranger. Les musées sont devenus désormais de véritables entreprises axées sur le marketing muséal (avec la place croissante occupée par les boutiques et les produits dérivés), qui sont censées suppléer au développement industriel défaillant (c'est particulièrement le cas à Marseille) ou impulser un développement touristique émergent (comme à Abou Dhabi). Il y a donc une concurrence muséale qui concerne les différents types de temporalités que les musées entendent scénariser. La France vend ainsi son patrimoine muséal (le Louvre Abou Dhabi) tandis que les États-Unis vendent leur art contemporain (œuvres monumentales de Richard Serra et de Louise Bourgeois au Guggenheim de Bilbao).

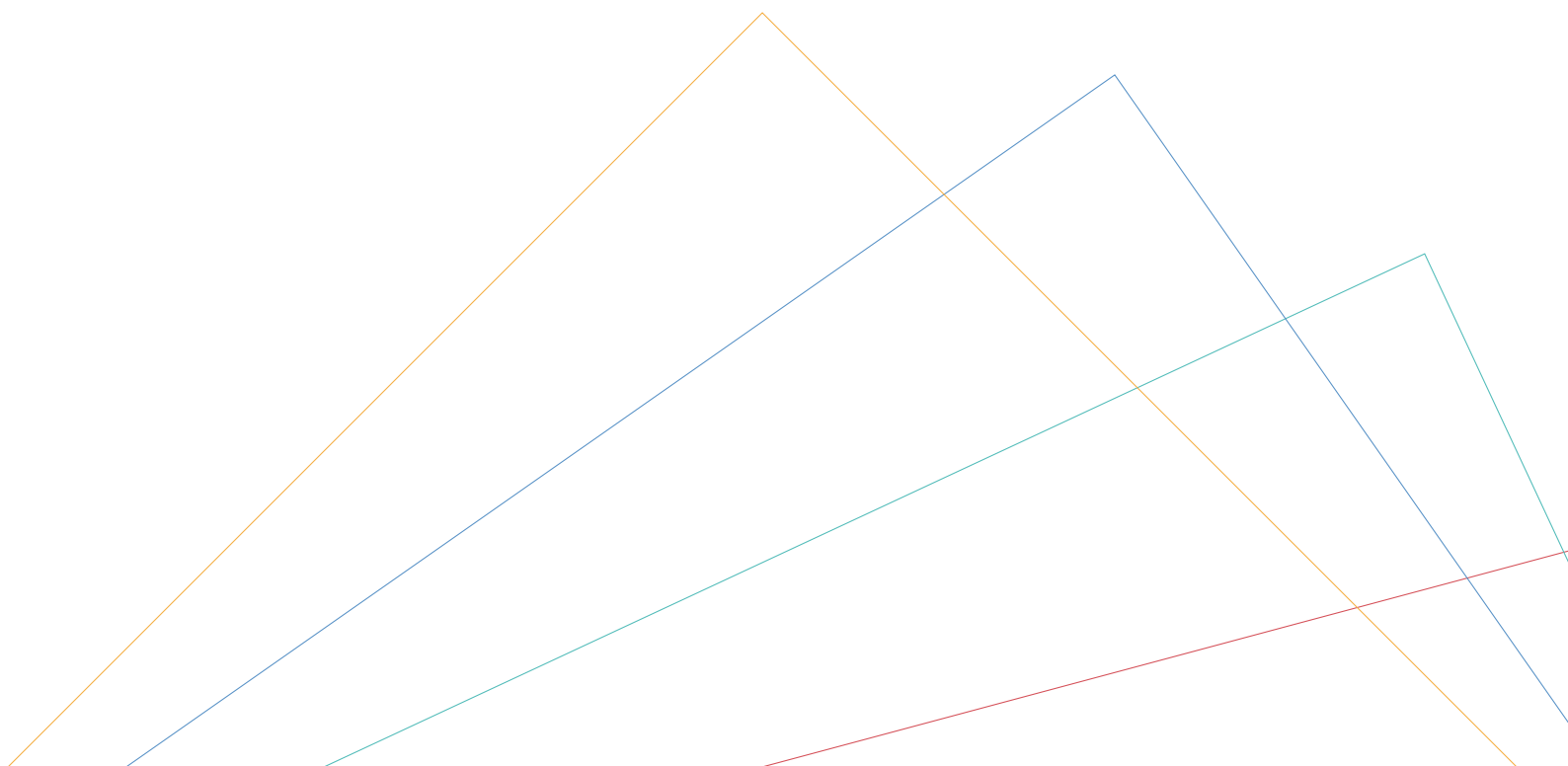
On a donc affaire à une géopolitique et à un marché international des identités et des mémoires dont le musée est le contemporain puisque les questions politiques sont désormais devenues largement des questions identitaires, mémorielles et de reconnaissance, et que celles-ci se jouent largement au sein d'un espace ou d'un syntagme muséal national et international. À ce titre, l'interactivité avec le public devient une question essentielle comme en témoigne la place de plus en plus importante occupée par les livres d'or.



Pour conclure, la question se pose de savoir quelle contemporanéité réfléchit le musée : qu'expose-t-il et à quoi s'expose-t-il ? Le musée est le contemporain de la question contemporaine par excellence, celle des identités et des mémoires, qui a détrôné celle des luttes sociales. Il expose les identités et les mémoires, au risque de décevoir ceux qui s'en estiment les héritiers et les ayants droit, mais il s'expose aussi à figer ces identités et ces mémoires en les muséifiant. Au sein du musée, le public vient en effet célébrer le spectacle de sa propre aliénation en tant que sujet social agissant.



PARTIE I :  
CONTEMPORAIN  
POUR TOUJOURS ?





# Introduction :

## Collecter et trier le contemporain

Michel Melot

Lorsqu'on a dirigé l'Inventaire général du patrimoine culturel français, ce qui frappe d'abord, c'est l'incroyable bric-à-brac des objets éligibles à la patrimonialisation. L'entrée au musée ou le classement au titre des Monuments historiques ne sont que le terme d'un long processus sélectif qui prend sa source dans la sensibilité particulière que nous éprouvons tous devant tel ou tel document ou objet d'art, qui se socialise dans un cadre familial ou de voisinage, puis s'institutionnalise dans une association de défense ou une démarche administrative. Les associations de défense du patrimoine prolifèrent : le ministère de la Culture a dénombré plus de 2 000 nouvelles associations en trois ans (association de défense d'un quartier, d'un site, d'une tradition, d'un métier ou société d'amis d'un écrivain<sup>1</sup>...).

Il existe tout près du Mucem une association nommée « Encore un beau jour » qui met à la disposition du public de vieux albums de photographies de famille. Ces photos n'avaient de valeur que pour la famille qui les possédait. C'est un patrimoine intime, antérieur à toute reconnaissance sociale au-delà de la famille qui en a la propriété exclusive. Abandonnés, devenus anonymes, ces albums tombent dans un *no man's land* et sont ainsi livrés à un public tout aussi anonyme qui est invité, par le biais de photocopies de belle qualité, à en choisir certaines, à les assortir, à les mettre en page et à les composer, comme s'il s'agissait de nouveaux albums personnels. Cette démarche résume en elle-même tout le processus de patrimonialisation.

### LA RECONNAISSANCE COLLECTIVE

L'Inventaire général du patrimoine culturel français, mis en place par André Malraux en 1964, est une institution hors norme, qui tient de l'administration, parallèle à celle des Monuments historiques, et de l'institut de recherche,

---

1. GLOAREC H., SAEZ G., *Le Patrimoine saisi par les associations*, Paris, La Documentation française, 2002.

proche de la sociologie de l'art et de l'ethnologie<sup>2</sup>. Son intérêt est qu'il n'a pas à prononcer de verdict définitif et qu'il n'est contrôlé par aucune commission, aucun jury. Le chercheur qui le dresse procède par intuition de ce qui, selon les informations dont il dispose ou ses propres sentiments, pourrait faire partie du patrimoine national ou régional. L'inscription dans cet inventaire n'emporte nullement l'obligation de conservation et bien au contraire peut se justifier dans le fait même qu'il faut conserver au moins l'archive d'un objet promis à la destruction. Il est une sorte de purgatoire patrimonial pour élargir au maximum le nombre des élus sans pour autant leur promettre le salut. L'Inventaire prend en compte toutes les affections, les passions, les empathies pour des valeurs qui pourraient être dignes d'une reconnaissance collective. L'examen fait ressortir les valeurs représentatives d'une époque et d'un lieu, d'une communauté non définie à l'avance pour les faire partager ou les pérenniser dans le temps.

La volatilité, la spontanéité et la fragilité de cette reconnaissance encore virtuelle, puisqu'aucune astreinte n'y est attachée, font vite conclure à l'absence de valeurs permanentes, définitives, universelles. Les valeurs retenues n'étant manifestes que dans un cercle particulier, beaucoup paraissent non pertinentes ou circonstanciées. Par exemple, la ville de Tourcoing réclama dans les années 1990 un inventaire qui avait déjà été réalisé dans les années 1970, mais où, de toute bonne foi, personne n'avait songé à inclure le patrimoine industriel. Dans les deux volumes de cet inventaire, seule une quarantaine de pages évoquait sa présence. Les usines textiles de Tourcoing alors en activité n'étaient pas considérées comme un « patrimoine culturel », alors que les friches qu'elles laissaient vingt ans plus tard posaient la question de leur souvenir. Dans un contexte purement rural, l'Inventaire a dû être aussi recommencé dans la vallée du Scorff, en Bretagne. Il n'avait pris en compte que les bâtiments agricoles les plus typiques ou les plus anciens. Mais à l'heure du tourisme vert et des gîtes ruraux, c'est la totalité des ressources valorisables qu'espérait voir prise en compte la population de ces campagnes isolées : la moindre borne, le moindre puits ou la plus petite des croix de chemin étaient devenus des biens précieux et entraient dans le « patrimoine ».

Chacun cherche à sacrifier ses valeurs culturelles, à les « sanctuariser » et attend de l'Inventaire une première confirmation, un certificat de conformité, si ce n'est une légitimité auprès des valeurs dominantes. Pour les objets symboliques, qu'ils soient modestes ou extraordinaires, la traversée des siècles n'est pas un long fleuve tranquille, mais plutôt, comme le dit Henri Focillon, un ensemble de courants agités de tourbillons, de résurgences et de bras morts. Ce qui trouble l'historien face à cette incertitude qui met à mal l'idée d'une permanence ou d'une universalité des valeurs humaines, c'est le phénomène des renaissances, que Francis Haskell appelle *revival*, Aby Warburg *nachleben* et Georges Didi-Huberman *survivances*. Malraux, confronté d'emblée à cette question, parle de *métamorphose*. Métamorphose semble toutefois un mot inapproprié, car s'il y a quelque chose qui précisément ne change pas, c'est bien la *forme* de ces objets : le Christ est le même dans une église ou un musée. Si ce n'était la trivialité prise par ce terme, nous parlerions volontiers de *recyclages*.

2. HEINICH N., *La Fabrique du patrimoine. De la cathédrale à la petite cuillère*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2009, et MELOT M., *Mirabilia. Essai sur l'Inventaire général du patrimoine culturel*, Paris, Gallimard, 2012.

## LES MALENTENDUS DE LA RECONNAISSANCE

Les malentendus abondent pour requalifier dans un contexte toujours différent des objets qui ont été porteurs d'autres messages. Le *japonisme* a connu dans les ateliers européens une vogue à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle qui méconnaissait totalement – au grand scandale des spécialistes de l'art japonais – l'histoire de l'art japonais. Or, on a pu démontrer que les premiers indices de style japonisant apparurent chez un graveur comme Félix Bracquemond par exemple, avant que cet artiste n'ait pu connaître les œuvres importées du Japon. On doit en conclure qu'il existait pour ce style bien caractéristique un horizon d'attente sans rapport avec ce que cet art signifiait dans ses origines. De même, la question a été posée de savoir si les fameuses *Demoiselles d'Avignon* de Picasso ont été créées avant que Picasso n'ait pu avoir accès à l'art nègre. Quoi qu'il en soit, il est clair qu'il n'y a, de l'un à l'autre, aucun rapport historiquement fondé. Cela a fait dire à Malraux, contre une interprétation sociale de l'art, que « l'art nègre n'était pas arrivé dans les ateliers avec les bananes ». N'en déplaise à Malraux, cet article soutient que l'art nègre est bien arrivé en Europe avec les bananes, de même que le Japon s'est ouvert à l'Occident au moment où son art y était attendu. Ces héritages épars, innombrables, le musée les sélectionne, les classe et les assemble, sans souci de leur chronologie propre. Le musée Norton-Simon, à Pasadena, comporte deux ailes : l'une consacrée à l'art khmer, l'autre à l'impressionnisme, sans qu'on connaisse les raisons d'un tel rapprochement.

Les merveilleuses petites statuettes des Cyclades (III<sup>e</sup> millénaire avant J.-C.) sont admirées depuis le XX<sup>e</sup> siècle pour leur modernisme. Impossible de les voir sans évoquer Brancusi ou Gilioli. La blancheur immaculée de leur marbre leur confère une dignité et un mystère émouvants. Or, les microscopes électroniques ont révélé leur vraie nature : bariolées de lourds maquillages multicolores, elles ressemblaient à des masques et leur tête de clowns reconstituée fait rire. Il en va de même des sculptures romanes qu'on a pris l'habitude de voir sans les peintures qui recouvraient la pierre nue. Nous les jugeons avec nos yeux modernes, conquis, dans les années cinquante, par les belles héliogravures des éditions du Zodiaque ou du *Musée imaginaire de la sculpture mondiale* de Malraux et par l'art dépouillé de Le Corbusier lorsqu'il écrivait *Quand les cathédrales étaient blanches*. Ce phénomène de décalage esthétique a inspiré au médiéviste Xavier Barral Y Altet son livre intitulé *Contre l'art roman ? Essai sur un passé réinventé*<sup>3</sup>.

La question de l'anachronisme du musée ne se posait guère quand les continents s'ignoraient les uns les autres. Les Bouddhas de Bamiyan ont causé une grande frayeur à Odoric de Pordenone, ce moine italien qui fut le premier Occidental à les connaître lors de son retour de Chine vers 1330. Ils n'étaient pas alors ses contemporains, comme ils ne l'étaient plus des talibans qui les firent dynamiter. On peut soupçonner qu'Odoric de Pordenone, s'il en avait eu les moyens, en aurait peut-être fait de même. La mondialisation des échanges a mis en présence – pour ne pas dire en concurrence – toutes les formes du monde, au point de transformer la planète en une immense réserve de *ready made*. Nous n'avons pas renoncé à les *enclorre*, pour reprendre l'expression de Didi-Huberman dans son dernier ouvrage, dans un musée, fût-il imaginaire<sup>4</sup>. Désormais, avec 17 milliards (dit-on) d'images dans Flickr, notre musée est nécessairement imaginaire, tant il est *imagé*. Ces objets de culture que le musée et aujourd'hui les bases de données rassemblent imposent un devoir de tolérance. Il est possible de souhaiter la sauvegarde des Bouddhas de Bamiyan sans être ni bouddhiste ni Afghan.

3. BARRAL Y ALTET X., *Contre l'art roman ? Essai sur un passé réinventé*, Paris, Fayard, 2006.

4. DIDI-HUBERMAN G., *L'Album de l'art à l'époque du Musée imaginaire*, Paris, Hazan, 2013.

## UN PATRIMOINE SANS PROPRIÉTAIRE

La tour Eiffel, propriété privée, symbole de Paris et de la France, n'appartient, en tant que symbole, ni à la société qui l'exploite, ni à la ville de Paris ou au VII<sup>e</sup> arrondissement. Le classement d'un objet ou d'un édifice comme « monument historique » impose à son propriétaire légal des contraintes qui font qu'il n'est plus libre de disposer de son bien. Sa valeur collective s'impose à la valeur privative. L'objet classé, comme celui qui entre dans une collection publique, devient inaliénable. Il doit pouvoir être transmis d'une façon ou d'une autre au reste de l'humanité dont il est un élément constitutif, de même que le corps humain échappe à tout commerce et que la langue échappe au droit d'auteur. Ces biens culturels doivent être libres de droits ; et si l'on fait payer un droit d'entrée ou de reproduction d'un objet culturel, nul ne peut être empêché de l'inscrire dans son héritage, d'être de sa famille. L'État est le propriétaire légal du château de Versailles ou de *La Joconde*, mais qui oserait dire qu'en tant que biens symboliques, ces biens n'appartiennent qu'aux citoyens français ? Tout un chacun peut se sentir concerné par les temples indiens, sans être ni Indien ni religieux, et lorsque les talibans ont dynamité les Bouddhas de Bamiyan, c'est le monde entier qui s'est indigné. Toute menace sur ces biens provoque ce que Daniel Fabre a appelé des « émotions patrimoniales ».

Le patrimoine, culturel ou non, est un bien collectif, indivis et inaliénable, qui n'appartient à personne en propre, mais au groupe auquel chacun appartient ou veut appartenir. Le bien du *pater familias* n'appartient pas au *pater* : il n'en est que le dépositaire au regard de la lignée dont il est considéré responsable. De même, le bien d'une association ou d'une société anonyme n'appartient en propre à aucun de ses membres, mais à la personne morale qui est, comme disent les juristes, une « fiction juridique ». Le patrimoine génétique qui fait en sorte que chacun est différent de son voisin n'appartient à personne. Il est incessible et n'a de valeur qu'au niveau de la préservation de l'espèce. La langue, patrimoine culturel par excellence, n'a aucune valeur si elle n'est pas partagée.

Chacun a l'illusion que ces patrimoines lui appartiennent en propre : son nom, son image, sa réputation semblent bien ne concerner que soi-même. Son patrimoine est aussi ce qui définit l'individu. Il n'a pourtant de valeur et de signification que s'il est inscrit par rapport aux autres. Le patrimoine génétique offre ce paradoxe. Chacun a son propre génome qui le caractérise. C'est lui qui fait que les êtres humains sont tous différents les uns des autres et qu'untel est différent de son voisin. Pourtant ce génome ne lui appartient pas, il ne peut ni le vendre ni le donner. Le commerce des gènes est interdit, bien que certains avocats en aient plaidé la propriété privée, soi-disant pour les protéger d'éventuels clonages. Le commerce ou l'échange du profil génétique est non seulement immoral, mais il est absurde, car la chaîne génétique qui individualise n'a de sens que transmise, pour assurer la continuité de l'espèce. Le patrimoine génétique n'appartient à personne, car la diversité est la condition d'existence de toute espèce vivante.

Le même raisonnement s'applique à la langue parlée par chaque individu. Il est le seul à pouvoir la prononcer et elle l'engage personnellement. Elle n'existe que dans sa bouche, mais n'a de sens que pour une communauté. Une langue que l'on serait seul à parler serait une absurdité. Elle a été transmise et chacun ne fait que la restituer pour établir une chaîne humaine avec ses proches.

La théorie qui faisait du patrimoine le bien individuel du père de famille, comme d'ailleurs le bien du monarque ou du chef d'entreprise, n'est destinée qu'à garantir un pouvoir concédé, charge à lui de le transmettre et d'assurer la filiation, la



cohésion du royaume ou la pérennité de l'entreprise. La dimension collective du patrimoine est apparue clairement avec la création au XIX<sup>e</sup> siècle des sociétés anonymes et des associations, grâce à la notion de personne morale. La reconnaissance juridique de la personne morale comme sujet de droit est paradoxale. La personne morale n'existe pas physiquement : elle n'a d'existence réelle qu'à travers ses membres ou ses représentants. Or, il s'agit de lui donner les mêmes droits que ceux d'une personne physique, notamment le droit de propriété, et entre autres le droit de succession, ou le droit moral qui comporte le droit d'auteur. Matériellement, la collectivité n'existe que par les biens qui lui appartiennent en commun et qui l'identifient, c'est-à-dire son patrimoine. La personne morale peut ainsi faire ce dont la personne physique est incapable : assurer la transmission entre des mortels. De même que le *pater familias* est responsable de la transmission des biens de famille, la personne morale est le pivot d'un groupe. La transmission du patrimoine assure la pérennité et l'homogénéité de ce groupe. Non seulement le patrimoine est nécessairement collectif, mais plus encore, c'est grâce à lui qu'une collectivité acquiert la capacité inouïe d'exister au-delà de son territoire et sur plusieurs générations. Le patrimoine cerne le groupe, il annonce sa naissance, maintient son existence et retarde son déclin. Il différencie les communautés les unes des autres. On arrive ainsi à l'idée d'un patrimoine mondial qui serait l'identifiant, non pas d'un collectionneur, d'une nation ou d'une religion, mais de l'espèce humaine.

#### UN PATRIMOINE DÉSIRÉ

De quoi le patrimoine mondial de l'Unesco est-il contemporain ? Y a-t-il une culture de l'humanité ?

Il est contemporain de l'Unesco et de ses ambitions jugées tantôt pacifiques, tantôt impérialistes. Il est contemporain du sentiment que l'humanité a des valeurs communes qu'il faut défendre et pérenniser. Il s'agit en tout cas d'un changement de registre de l'idée de patrimoine. Mais l'humanité n'est pas une communauté comme les autres. Elle ne s'oppose à aucune autre, car elle est seule dans sa catégorie. Elle n'a pas d'*alter ego*, donc pas de frontières lisibles. Pour qu'elle perde cette superbe exception, il faut l'intégrer dans l'ensemble des espèces vivantes, ou dans le cosmos comme le font certaines religions. L'Unesco dresse un inventaire illimité au regard de l'histoire de l'humanité. Tout fait-il partie du patrimoine mondial ? L'une des questions à laquelle avait à répondre le directeur de l'Inventaire général culturel de la France venait de cette possibilité infinie de créer du patrimoine. C'est celle que l'on posait à Malraux : « Mais au fond votre musée imaginaire, c'est n'importe quoi ! » La même question a été posée au directeur de l'English Heritage : « Que veut dire, pour vous, *heritage* ? » Il a répondu aussitôt : « Anything you want ! » On aurait pu croire qu'il approuvait les critiques de ce « n'importe quoi », mais il faut en réalité comprendre que l'essentiel n'était pas dans le *anything*, mais dans le *you want*. C'est là la limite des valeurs culturelles : elles doivent être voulues. Il n'y a pas de *patrimoine* qui ne soit *revendiqué*. C'est ce que Paul Valéry a fait inscrire en lettres d'or au fronton du palais de Chaillot : *Il dépend de celui qui passe que je sois tombe ou trésor... Ami, n'entre pas sans désir.*

La sélection de l'Unesco respecte et illustre cette condition majeure. Visitant l'Inde du Nord, nous pouvons être surpris de constater que le fabuleux site de Palitana, cet ensemble de centaines de temples de marbre blanc couvrant une montagne entière, ne figurait pas dans la liste du patrimoine mondial. Cet ensemble unique au monde appartient aux Jaïns. Ceux-ci ne souhaitent pas que l'humanité

s'approprié, ne serait-ce que symboliquement, leur trésor. Il n'a de sens que pour eux. Ils n'en interdisent pas l'accès, connu des touristes, mais ils déniaient le droit de le qualifier à notre façon. Il y a deux conditions pour être inscrit au patrimoine mondial : la première est qu'il y ait une *candidature* (et non pas, nuance essentielle, un *candidat*) ; la seconde est – Unesco oblige – que l'État membre sur le territoire duquel se trouve le site soit d'accord. L'Inde n'a apparemment pas voulu peser sur les Jaïns pour présenter leur candidature. Sachant cela, on ne peut qu'être étonné que le Potala des moines tibétains à Lhassa figure en bonne place dans la liste de l'Unesco, alors que la République populaire de Chine ne souhaite certainement pas encourager ni protéger la religion bouddhiste. Un responsable chinois a affirmé que la candidature du Potala avait été déposée par le gouvernement communiste, contre l'avis des bouddhistes qui, en l'occurrence, n'ont pas leur mot à dire. Il s'agirait alors d'une « laïcisation » du temple. La promotion au titre du patrimoine mondial, sorte de sacralisation séculière, suppose en effet une préalable désacralisation des croyances particulières. C'est d'ailleurs le cas de tous les objets liturgiques qu'on voit dans les musées publics, exposés non au titre de leur valeur spirituelle, mais au nom de valeurs humaines qui prennent le pas, l'esthétique aidant, sur les valeurs spécifiques de leur religion. Pour répondre à la question qui est posée : de quoi le musée est-il contemporain ?, nous répondrions qu'il est contemporain de ces désirs, de ces rapports de force, des luttes de valeurs, pas toujours pacifiques lorsqu'interviennent des conflits de nationalisme ou les guerres de religion, lorsque les objets symboliques prennent des allures d'armes immatérielles. Le patrimoine, c'est une affaire de cœur.

# Contemporain pour toujours ou comment conserver le consommable ?

Bénédicte Rolland-Villemot

Commençons par une évidence : le sort de tout objet fait de la main de l'homme est de subir des modifications, de se dégrader et finalement de s'éteindre. *Panta rhei*, « tout coule », c'est ainsi que Héraclite d'Éphèse décrit le monde dans lequel nous vivons. Rien n'est immobile, la nature est en perpétuel mouvement. Comme les matériaux qui les composent, les objets produits par la main de l'homme eux aussi se transforment et tendent à disparaître dans le temps. La culture matérielle n'est pas éternelle. Les musées de société, d'anthropologie, mais aussi d'art contemporain sont confrontés à l'obsolescence programmée.

L'obsolescence technologique ou programmée<sup>1</sup> ou, autrement dit, le renouvellement incessant des produits mis en circulation sur le marché affecte en effet une part importante de la production des objets contemporains susceptibles d'être collectés par les musées. Cette problématique oblige à repenser de manière radicale le cadre déontologique de la conservation-restauration et donc de l'inaliénabilité des collections : conserver à l'heure du consommable ? Remplacement à l'identique, dématérialisation des collections ? Quelle pérennité ?

## L'OBSOLESCENCE DES OBJETS ENTRANT AU MUSÉE

Les objets de notre quotidien sont de plus en plus des objets manufacturés, fabriqués en série et leur durée est donc limitée dans le temps soit pour des raisons commerciales, soit pour des raisons de dégradation des matériaux. L'obsolescence fonctionnelle correspond au fait qu'un produit ne réponde plus aux nouveaux usages attendus, pour des raisons techniques (par exemple l'incompatibilité avec de nouveaux équipements), réglementaires et/ou économiques. L'obsolescence d'évolution correspond au fait qu'un produit ne réponde plus aux envies des utilisateurs qui souhaitent acquérir un nouveau modèle du fait d'une évolution de fonctionnalité ou de design. L'obsolescence programmée (parfois aussi appelée

---

1. *Technè*, n° 37, *Conserver l'art contemporain à l'ère de l'obsolescence technologique*, 2013.

« désuétude planifiée ») est le nom donné par abus de langage à l'ensemble des techniques visant à réduire la durée de vie ou d'utilisation d'un produit afin d'en augmenter le taux de remplacement.

La désuétude est la caractéristique essentielle de l'activité muséale et de la patrimonialisation. En effet, les objets entrent dans les musées parce qu'ils n'ont plus d'utilité dans leur culture d'origine. C'est l'obsolescence culturelle ou technique qui fonde la valeur des collections muséales. Il faut donc en tenir compte. Cette désuétude dite « planifiée » a toujours existé : les phénomènes de mode influencent la fabrication et l'usage des objets dans nos sociétés. Ils se sont accélérés avec l'apparition de la société dite de consommation et les progrès de l'industrialisation et de la chimie qui ont permis de produire à moindre coût des objets plus nombreux et dégradables pour satisfaire les besoins fluctuants de la clientèle. La réussite technique et le succès du fameux bas en nylon sont de bons exemples de la position de notre société contemporaine sur la durabilité des biens de consommation. Mis sur le marché par DuPont dans les années 1940, le bas nylon était si résistant que les ventes s'effondrèrent, faute de besoin de renouvellement. En modifiant la formule (notamment en réduisant le dosage de certains additifs destinés à protéger le polymère des rayons UV), le bas nylon devint plus fragile. Il file et, contrairement à son prédécesseur en soie ou en laine, il n'est pas reprisable ; il faut nécessairement le remplacer.

Ce nouveau mode de production et de consommation provoque des changements culturels dans le rapport aux objets. La tension entre l'éphémère et la conservation fonde le patrimoine et ses métiers. Qu'est-ce qui a été choisi dans cet objet pour être conservé ? Quelle part de son apparence au moment où il a été confié au musée est importante ? Faut-il maintenir l'objet dans sa matérialité initiale ou bien maintenir l'apparence de l'œuvre ou de l'objet ? Est-ce l'intentionnalité ou la matérialité des collections qui importe ?

L'obsolescence d'un matériel conduit à une aporie : l'objet semble être condamné à ne plus pouvoir être présenté, ni à être intelligible. L'objet dépendant totalement d'une technique et d'un moment du développement industriel est voué à l'oubli et à la disparition : il est difficilement recyclable ou réutilisable. Il n'existe donc pas de solution générique pour la conservation matérielle de ces objets quand ils deviennent des collections. L'évolution technique qui frappe d'obsolescence certains éléments de l'objet lui impose une topologie, une chronologie qui sont celles de la technique et non de l'objet et qui se trouvent épistémologiquement en contradiction avec la pérennité de la matière que contient la notion de conservation.

Il faut donc réaffirmer la part technique et culturelle de tout objet. « L'activité technique, en édifiant le monde des objets techniques et en généralisant la médiation objective entre homme et nature, rattache l'homme à la nature selon un lien beaucoup plus riche et mieux défini que celui de la réaction spécifique de travail collectif. Une convertibilité de l'humain en naturel et du naturel en humain s'institue à travers le schématisme technique<sup>2</sup>. » Gilbert Simondon, dans *Du mode d'existence des objets techniques*, souligne dès 1958 la nécessité de s'intéresser aux modes d'existence dans l'espace et dans le temps des objets et des œuvres d'art. L'obsolescence est sans doute un problème à résoudre, un ensemble de conditions socio-économiques et techniques nouvelles qui affecte l'objet de manière extérieure. L'obsolescence est à envisager comme un mode d'existence de

2. SIMONDON G., *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier, 1958, p. 245.

la probable difficulté à établir le lien entre la pensée et le geste qui a donné naissance à l'objet et à des systèmes socio-techniques dont dépend l'existence matérielle de celui-ci. L'objet découle alors des contenus psychosociaux du moment et du système de pensée technique auquel il appartient. Simondon, dans *Imagination et invention*<sup>3</sup>, définit deux types d'œuvres d'art en fonction de ces systèmes de pensée : l'œuvre analytique et l'œuvre synthétique qui sont liées dialectiquement au système technologique dans lequel elles ont été produites. Ainsi, le téléviseur cathodique irrémédiablement remplacé par l'écran plat est un objet synthétique dont la désuétude est planifiée, car les pièces de rechange, les lampes cathodiques ne sont plus fabriquées faute d'utilité économique<sup>4</sup>. Pour Simondon, même les techniques les plus ordinaires sont traversées par des volontés et des intentions humaines.

L'introduction de certains objets techniques rend désuètes certaines valeurs ou formes matérielles de vie, et certaines performances techniques rencontrent l'hostilité sociale et sont rejetées ou corrigées. L'obsolescence peut alors faire sens. Elle est le destin même de ces objets. Ces objets existent donc sur un mode problématique. Ce questionnement contemporain doit donc faire partie de la réflexion d'un musée de société qui veut rendre compte de la réalité contemporaine.

#### CONSERVER L'OBSOLESCENCE EN TANT QUE PHÉNOMÈNE DE SOCIÉTÉ ?

En 2005, le Mucem a accepté le don par André Desvallées, un des collaborateurs de Georges Henri Rivière et un des acteurs de la muséographie de la galerie culturelle de l'ancien musée national des Arts et Traditions populaires à Paris, d'une collection d'emballages, de conditionnements industriels et de sacs plastiques.

Cette collection a été commencée à la fin des années 1980 et elle reflète les habitudes de consommation d'une famille avec cinq enfants. Cette collection d'environ 4 000 « objets » est composée majoritairement de sacs plastiques. Le sac plastique et l'emballage sont les symboles de la société de consommation, de l'éphémère et du jetable. « Les produits ne vont pas nus, ou toujours en vrac. Comment sont-ils protégés, présentés, autrement dit, emballés ? À leur arrivée, avant d'être proposés à la vente, sont-ils autrement arrangés ? On le devine, ces emballages, au sens de la pratique et de son résultat, ont un coût, qui intéresse l'histoire de la production et des échanges, comportent des savoir-faire, utilisent des matériaux<sup>5</sup>. »

La collection est constituée pour une part importante de sacs plastiques commerciaux (environ 2 000) de toute espèce et de tout genre : des sacs non imprimés comme des sacs portant le logo de marques nationales ou internationales. Une distinction majeure réside, pour la datation de cette collection, à partir de 1993, dans l'inscription du caractère recyclable du matériau plastique. En 1997, les normes européennes obligent l'application d'un code qui permet l'identification des plastiques (PVC, polypropylène). Cette collection d'emballages, objets consommables et jetables par excellence permet de mieux cerner la consommation d'une famille sur vingt ans, d'étudier l'évolution de la gestion des déchets, du tri des ordures et du recyclage dans notre société contemporaine.

3. BARTHÉLÉMY J.-H., « Gilbert Simondon, *Imagination et invention (1965-1966)* », *Documents pour l'histoire des techniques*, n° 17, 1<sup>er</sup> semestre 2009, p. 230-231, <http://dht.revues.org/580>, consulté le 16 janvier 2014.

4. SIMONDON G., *Imagination et invention (1965-1966)*, Chatou, Éditions de la Transparence, 2008.

5. WORONOFF D., *Emballer les objets, pour une histoire de l'emballage du XVIII<sup>e</sup> siècle à nos jours*, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, 2015, extrait de la préface accessible sur le site du Cilac.

Cette obsolescence des collections collectées et conservées par le Mucem est une remise en cause de la notion d'intentionnalité, de pérennité et d'authenticité. Elle appelle à une ré-instauration de l'objet dans son contexte technique. La matière compte autant que la forme. La matérialité éphémère de ces objets signifie leur valeur culturelle. Ce caractère éphémère ne s'oppose pas nécessairement à la pérennité qui n'est jamais absolue. L'obsolescence est relative à un système sociotechnique qui, en se transformant, peut réactualiser des objets périssables.

Les musées de société conservent également des denrées périssables comme des pains ou des gâteaux rituels. Certains produits possèdent une date de péremption. Cela s'applique principalement aux aliments et aux boissons qui ont une date limite de consommation. Comment en assurer la conservation à long terme ? La pérennité est une espérance !

« Sans une conscience qui la vise, l'œuvre n'est qu'un morceau de matière, dans lequel, selon l'expression de Brandi, elle ne fait que subsister mais n'existe pas. [...] la matière façonnée par le travail n'est pas l'image, mais le support qui permet à celle-ci de se former dans une conscience. De cette analyse découle le corollaire suivant : on ne restaure que la matière. C'est elle qui est le lieu et le temps de la restauration<sup>6</sup>. »

---

#### ORIENTATIONS BIBLIOGRAPHIQUES

DURAND A., « Valeurs, compromis et polémiques », *CeROArt*, 4, 2009, mis en ligne le 14 octobre 2009, <http://ceroart.revues.org/1259>.

FRÉMEAUX P., « Des produits conçus pour ne pas durer? », *Alternatives économiques*, n° 305, septembre 2011.

*Technè*, n° 37, *Conserver l'art contemporain à l'ère de l'obsolescence technologique*, 2013.

---

6. BRUNEL G., « Cesare Brandi : la matière et l'image », dans BRANDI C., *Théorie de la restauration*, Paris, Éditions du patrimoine-École nationale du patrimoine, 2000, p. 1.

# La collecte du contemporain et le Samdok comme modèle et expérience

Eva Fägerborg

Depuis plus de trente ans (1977-2011), les musées d'histoire culturelle suédois participent à la coopération spécifique établie et développée dans le cadre du Samdok – l'organisation muséale nationale chargée de l'étude et de la collecte du contemporain. Cet article a pour objet de présenter ses missions ainsi que les évolutions de ses approches théoriques et méthodologiques, de ses défis et de ses résultats<sup>1</sup>. En 2012, le Samdok a été remplacé par une autre organisation appelée Contemporary Collecting Sweden qui sera présentée ci-après.

## MISSION, STRUCTURE ET MEMBRES DU SAMDOK

Le Samdok est un groupe hétérogène composé de 80 à 90 institutions membres de taille variable : musées municipaux, régionaux, nationaux ou spécialisés, ainsi que des établissements travaillant dans le domaine du patrimoine culturel. Les membres avaient donc des aires d'exercice, mais aussi des objectifs, des besoins, des compétences et des conditions de travail différents. Dans le cadre du Samdok, toutes ces institutions sont liées par une mission commune : contribuer à la meilleure compréhension des habitants d'une société, de leurs conditions de vie et de leurs perspectives dans un contexte temporel, spatial et social, par le biais de l'étude et de la collecte du contemporain. Par ailleurs, au cours des dernières années, le cadre des travaux s'est étendu à l'utilisation, à la réinterprétation et à l'enrichissement de collections plus anciennes dans la société contemporaine.

Les institutions membres ont collaboré au sein de groupes de travail appelés *pools*. L'objectif principal du Samdok était le travail de collecte et de documentation effectué par les *pools*. Le secrétariat était financé par le Nordiska Museet (Musée nordique), le plus grand musée d'histoire culturelle de Suède. Installé dans ce musée, le secrétariat était responsable de la communication, de l'administration

---

1. C'est aussi le thème de l'article de FÄGERBORG E., « Samdok – the Swedish Museum Network for Contemporary Studies and Collecting », dans BATTISTI J. (dir.), *Que reste-t-il du présent ? Collecter le contemporain dans les musées de société*, Bordeaux, Le Festin, 2012.

ainsi que d'autres activités communes, comme les conférences, les formations, la gestion du site internet, les publications et la réalisation d'un registre en ligne des études du contemporain des musées membres. La gouvernance du Samdok était assurée par un comité dont les membres étaient des représentants élus de musées municipaux, régionaux ou nationaux, présidé par le directeur du Nordiska Museet. Cette structure a été maintenue durant toute la durée du projet Samdok, même lorsque sa mission, c'est-à-dire le contenu produit, a évolué.

#### L'ORGANISATION DU SAMDOK

Le système de *pools* a été défini au début des années 1980, en lien avec la situation économique et industrielle en Suède. Il avait pour but de documenter les conditions de travail dans l'industrie, le secteur des services et le secteur public. Les premiers groupes ont été les *pools* pour l'Agriculture et la Sylviculture, les Métaux, le Bois et le Papier, l'Agroalimentaire, le Textile, le BTP, le Commerce, la Communication, les Services, l'Administration publique. Un *pool* Foyer était dédié à la documentation des ménages et de la vie de famille, dont le travail a commencé dès 1977.

Au fil des ans, la société a évolué et ces *pools* ont progressivement perdu de leur pertinence. À la fin des années 1990, ils ont été remplacés par des groupes travaillant sur des thématiques plus larges, couvrant différents types d'activités humaines : Vie de famille et Loisirs, Sphères locales et régionales, Gestion des ressources naturelles, Industrie et Services, Société et Politique, Rencontres culturelles et Vie des Sames.

Les *pools* travaillaient comme des miniréseaux au sein desquels un maximum de vingt représentants issus des différents musées membres se retrouvaient généralement deux fois par an. Les musées choisissaient quels *pools* ils désiraient rejoindre et il revenait à chaque musée de mettre en œuvre et de financer ses propres projets. Par ailleurs, il existait des projets communs à plusieurs *pools*. Chaque *pool* avait ses propres objectifs et programmes, mais la fonction était la même pour chacun : faire avancer les connaissances. Lors des réunions, les membres discutaient de leurs projets et partageaient leur expérience. Ces rencontres leur permettaient de trouver de nouvelles sources d'inspiration, de rencontrer des chercheurs universitaires et autres experts et de participer à des séminaires et à des visites d'études.

Ainsi, un séminaire a eu lieu dans une petite commune de montagne, au nord de la Suède. Ce séminaire a été organisé par le *pool* Ressources naturelles, mais était ouvert aux autres *pools*. Les terres autour de cette commune étaient source de conflits entre plusieurs activités économiques jusqu'à ce que la population locale trouve une solution. L'objectif était de comprendre ces processus de résolution de conflits et les stratégies de survie mises en place par la population locale. Ce séminaire a apporté de nouveaux fonds d'archives et de nouvelles connaissances sur les conditions de vie dans une société contemporaine.

Les travaux réalisés par les *pools* sont un des exemples de l'évolution vécue au sein du Samdok. Créés à l'origine pour documenter et collecter des données sur plusieurs secteurs de la société, ces groupes ont progressivement pris la forme de réseaux permettant de développer des compétences professionnelles et ce changement a toujours été un signe distinctif de cette organisation.

#### RETOUR SUR LES ORIGINES DU SAMDOK

Fondé en 1977, le Samdok a été créé après plusieurs années de discussions et d'analyses des collections des musées d'histoire culturelle. Ces études ont révélé



que le xx<sup>e</sup> siècle était largement absent des collections et que la collecte sur cette séquence chronologique se faisait de manière passive, c'est-à-dire que les musées se contentaient de prendre les objets qui leur étaient donnés. Afin d'éviter cette situation et de s'assurer que les musées disposent de collections plus riches et plus représentatives de la société contemporaine, les musées ont décidé de collecter le contemporain de façon coordonnée, collaborative et continue. Cette démarche a été mise en œuvre au niveau national et le Samdok est le résultat de cette ambition, liée à une nouvelle politique culturelle et à une réorientation des études culturelles davantage axées sur le présent.

La mission originelle du Samdok était donc de dédier une partie des efforts de collecte à des objets contemporains, dans le cadre d'une approche intitulée «Aujourd'hui pour demain». L'un des aspects importants de cette mission était de formuler des principes et des critères de collecte, mais aussi de trouver un système pour répartir les tâches entre les différents musées membres. Certains musées devaient assumer une responsabilité au niveau national en matière de documentation et de collecte d'objets issus de certains secteurs et les objets collectés devaient être représentatifs des objets les plus vendus ou utilisés dans les différentes catégories.

La vision initiale du Samdok peut donc se résumer en deux mots : systématique et rationnelle ; préserver le présent pour le futur au travers d'une collecte active et planifiée, de l'utilisation efficace des ressources financières et humaines et de la répartition des rôles et responsabilités.

Depuis sa création, le Samdok a beaucoup changé, notamment du fait de l'évolution de la société et des perspectives académiques, mais aussi à cause des conditions de travail et des orientations des musées. À l'origine centrée sur la collecte d'*objets*, la mission du Samdok s'est rapidement étendue à la documentation de la *vie* contemporaine, professionnelle ou publique. Plus tard, elle s'est également intéressée aux enjeux sociétaux. Le principe d'une documentation complète et systématique et d'une répartition des responsabilités n'a jamais été véritablement mis en œuvre, hormis lors des premières années de documentation de la Vie familiale. La collecte d'objets faisait partie d'une approche méthodologique plus large englobant un travail ethnographique sur le terrain ainsi que le rassemblement de documents sources (récits, textes, objets, images, sons, collectes participatives, Internet, etc.) permettant de constituer le contexte. En réalité, ce travail était marqué par une certaine ambivalence dont fait état un article paru dans un premier prospectus : «Le programme peut également contribuer à une limitation du nombre d'objets collectés<sup>2</sup>». Au fur et à mesure de l'avancée du projet, le regard porté sur les objets ainsi que les raisons de leur collecte ont évolué, passant d'une approche dictée par le marché à un intérêt pour la signification des objets pour leurs utilisateurs. Un autre changement majeur a été celui de l'approche temporelle des collections, tout d'abord au service de l'avenir, puis du présent.

Ce changement de direction reflète une prise de distance, sur le plan théorique, par rapport à la perspective positiviste sous-jacente à la collecte systématique, pour adopter un point de vue plus social et culturel sur le monde. Outre les discussions sur la réflexivité et la représentation, les travaux du Samdok ont permis de porter un regard nouveau sur la capacité des musées à trier les objets et de légitimer ou non leur intégration dans la mémoire collective de la société. Par conséquent, les activités de collecte ont été influencées par les discussions autour de la création

2. CEDRENIUS G., NYSTRÖM B., *Spread the Responsibility for Museum Documentation — A Programme for Contemporary Documentation at Swedish Museums of Cultural History*, Stockholm, Nordiska Museet/Samdok, 1982, p. 6.

et de l'utilisation du patrimoine culturel, mais aussi par les préoccupations du grand public en matière de patrimoine culturel. Comme dans de nombreux pays, les musées suédois ont commencé à s'appuyer sur la participation du public dans le cadre de différents projets de collecte participative.

Cette approche réflexive a donné lieu à une autre activité au sein du Samdok : la proposition de formations professionnelles. L'organisation a servi de plate-forme d'échanges sur des aspects théoriques et méthodologiques et de réflexions sur la culture contemporaine, la société et le patrimoine culturel en tant que produits issus de collectes, mais aussi de forum permettant le partage des expériences acquises et des actions de formation. Dans le cadre de cette formation professionnelle, il est important de travailler en relation étroite avec le secteur de la recherche. L'approche et les activités du Samdok ont été largement influencées par l'ethnologie contemporaine en Suède, mais également par diverses disciplines de l'histoire et des sciences sociales.

#### DÉFIS ET OBSTACLES

En l'état, nous pourrions croire que le Samdok a été un succès et, dans une certaine mesure, ce fut le cas. Mais il a également connu son lot de problèmes et de critiques. Les projets ont été pointés du doigt pour leur caractère trop descriptif et centré sur une vie dite « normale » et bien organisée. L'approche systématique et structurée a également fait l'objet de critiques. Pour y répondre, le Samdok a adapté ses méthodes de travail. Un dernier obstacle était la charge supplémentaire qu'imposait cette activité aux musées. Il était donc nécessaire de rappeler l'importance d'intégrer l'étude et la collecte du contemporain aux missions plus traditionnelles des musées. Cette approche nécessitait un engagement conséquent de la part de la direction et des conseils d'administration, ce qui n'a pas toujours été le cas. À l'origine, le Samdok était considéré par les directeurs de musées comme un projet prestigieux, mais dans les années qui ont précédé sa fermeture, il était devenu un sujet n'intéressant plus que les conservateurs. L'étude et la collecte du contemporain risquaient d'être mises de côté au profit d'autres activités, pour des raisons politiques ou financières. Les musées, qui dépendaient en partie de financements temporaires et spécifiques à chaque projet, n'ont pas toujours pensé à y intégrer le Samdok et leurs activités de collecte du contemporain. De fait, la place des études du contemporain a diminué dans plusieurs musées.

#### SAMDOK, COMCOL ET PERSPECTIVES INTERNATIONALES

En ce qui concerne la constitution des collections, le contexte des musées est aujourd'hui radicalement différent de celui des musées locaux, régionaux ou même nationaux de l'époque. Tous les musées du monde sont confrontés aux enjeux du « contemporain » : comment interpréter la notion de « patrimoine culturel » ? Comment les musées peuvent-ils étudier et collecter des processus globalisés ? Comment s'assurer de la pertinence de leur collection face à la complexité de notre société contemporaine ?

Depuis sa création, le projet Samdok a attiré l'attention de nombreux acteurs internationaux et son approche et ses méthodes de travail étaient, à l'époque, connues dans plusieurs pays. Dans les pays nordiques, les musées ont appris, avec succès, à travailler en étroite collaboration. Or, dans le cadre du projet Samdok, il était devenu évident que les musées devaient apprendre à mieux dialoguer et devaient s'appuyer sur une plate-forme internationale pour partager leurs expériences et perfectionner la théorie, les méthodologies et les pratiques en matière de collecte muséale.

Cette réflexion est à l'origine de l'International Committee for Collecting (Comcol) auprès de l'Icom. Tout a commencé en novembre 2007, lors de la conférence internationale du Samdok Connecting Collecting, qui s'est achevée par la création d'un réseau muséal international pour la collecte appelé CollectingNet. L'objectif était de transformer ce réseau en un nouveau comité international de l'Icom. Une autre étape majeure dans la création du Comcol a été les réflexions sur «l'enrichissement de collections» dans le contexte du patrimoine culturel aux Pays-Bas. Le processus a été long et complexe, mais le Comcol a commencé à travailler en 2010 et, dès 2013, il a été officiellement reconnu comme un comité international de l'Icom. Il a pour objectif d'approfondir les réflexions et de partager les connaissances concernant les pratiques, la théorie et la déontologie de la collecte et de l'enrichissement des collections, et d'étudier la collection du contemporain et la mobilité des collections<sup>3</sup>.

#### DISSOLUTION DU SAMDOK ET NAISSANCE D'UN NOUVEAU RÉSEAU

Le Samdok a été dissous fin 2011. Les financements provenant du Nordiska Museet ont été coupés et le secrétariat a été fermé. Il a été demandé aux institutions membres de participer au financement du secrétariat et, malgré l'accord des deux tiers des institutions, cette participation n'a pas été jugée suffisante. Mais pour de nombreux professionnels impliqués dans le projet Samdok, il était important de pérenniser ce travail collaboratif et de continuer à participer aux activités en cours. En 2012, le réseau Contemporary Collecting Sweden a été créé. Ce réseau dispose d'un comité de pilotage élu qui, jusqu'à présent, a organisé des réunions au printemps et à l'automne. Grâce à ce réseau, la mission du Samdok visant l'amélioration des pratiques par la collaboration reste d'actualité.

#### CONCLUSION

Les activités du Samdok ont pu continuer pendant de longues années grâce à sa *stabilité* et sa *flexibilité*. Stabilité en termes d'objectif : élaboration et mise en œuvre en continu de l'étude et de la collecte du contemporain, stabilité en termes de méthodes de travail (réunions de travail, formations, séminaires, publications, etc.), et stabilité en termes de structure (les *pools*, le secrétariat, le comité de pilotage).

Mais stabilité peut parfois dire stagnation. Au fil des ans, le travail du Samdok a beaucoup évolué, d'où le deuxième mot clé : flexibilité. Tout évolue : notre société et son contexte, les approches du patrimoine, les réflexions scientifiques et politiques, les conditions de travail des musées. En restant flexible, ouvert et curieux, le Samdok a réussi à survivre pendant 34 ans comme plate-forme de collecte, de partage de connaissance et de formation de professionnels au service des musées. Le modèle du Samdok a d'ailleurs fasciné plusieurs chercheurs, comme l'indique l'étude réalisée récemment dans le cadre du projet de recherche EuNaMus (European National Museums: Identity Politics, the Uses of the Past and the European Citizen) entre janvier 2010 et janvier 2013. EuNaMus a étudié le projet Samdok et s'est intéressé à différents contextes nationaux afin de matérialiser la notion de nation dans les musées pour chaque pays<sup>4</sup>.

Même si le Samdok n'existe plus, son site internet est toujours en ligne et l'on peut consulter des données, des publications, des registres, etc. Le site internet est hébergé par l'Association des musées suédois : [www.sverigemuseer.se/samdok](http://www.sverigemuseer.se/samdok).

3. Toute personne intéressée par ces sujets peut participer aux travaux du comité.

4. AXELSSON B., «Swedish studies of contemporary society», dans KNELL S. et al. (éd.), *Crossing Borders. Connecting European Identities in Museums and Online*, 2012, rapport EuNaMus, n° 2, <http://www.EuNaMus.eu/outcomes.html>.



## Entre musée et centre de documentation : exposer un patrimoine qui fait débat<sup>1</sup>

Francesca Cozzolino

Nombreux sont les enjeux soulevés par la muséification d'une pratique contemporaine de peinture murale en Sardaigne que les politiques locales, poussées par une adaptation au marché touristique et par un souci de transmission de l'histoire et de préservation des fresques, ont tenté de saisir dans des espaces d'exposition. Ces espaces parviennent difficilement à rendre compte de la dynamique sociale et politique de la genèse de ce phénomène de muralisme, ce qui alimente la méfiance de la population locale envers cette structure. Les fresques, documentées dans le musée, se retrouveront au centre d'une série de controverses autour de leur légitimité qui relèvent des différentes émotions et politiques de la mémoire mobilisées par les acteurs de ce phénomène. L'inachèvement de ce musée, inauguré le 15 mai 2010 et depuis resté fermé, nous confronte à un concept de musée qui ne peut fonctionner que si les habitants se mobilisent dans la création de ses contenus. L'idée défendue ici est celle d'une construction partagée des contenus exposés dans le musée. Cette posture devrait conduire à la prise en compte de nouvelles catégories d'acteurs sociaux dans la chaîne opératoire du processus patrimonial et devrait amener à repenser la notion de participatif<sup>2</sup>. Cette étude de cas doit entraîner une réflexion à

1. L'auteur tient à remercier Jean-Luc Poueyto pour sa relecture attentive et ses conseils.
2. Le propos est de se situer sur un autre terrain et une autre perspective que ceux portés par des études sociologiques issues des musées et de déplacer la notion de participatif du public du musée aux habitants de la ville où se situe le musée. Cette perspective apparente ce travail aux réflexions menées par les ethnologues et anthropologues sur les musées dits de société dans les vingt dernières années. Voir CHEVALLIER D. (dir.), *Métamorphoses des musées de société*, Paris, La Documentation française, 2013; MELIN H., « Le rôle des musées de patrimoine industriel dans les reconversions territoriales. Le cas de la région Nord-Pas-de-Calais », dans MAZÉ C., POULARD F., VENTURA C. (dir.), *Les Musées d'ethnologie. Culture, politique et changement institutionnel*, Paris, CTHS, 2013, p. 207-240; TORNATORE J.-L. (dir.), *L'Invention de la Lorraine industrielle. Quêtes de reconnaissance, politiques de la mémoire*, Paris, Riveneuve éditions, 2010. Cet article découle également du renouveau que la muséologie a subi dans les années 1970 avec l'apparition des concepts d'écomusée et de centre d'interprétation. Voir CHAUMIER S., « Écomusée : structures porteuses de ressources pour l'avenir. L'exemple de l'écomusée de Saint-Nazaire », dans MAZÉ C., POULARD F., VENTURA C. (dir.), *op. cit.*, p. 271-294. En guise d'exemple de la démarche défendue ici, peut être évoqué le cas du National Museum of the American Indian, inauguré au cœur de Washington en septembre 2004, principalement conçu par des Amérindiens qui s'y approprient l'institution d'origine occidentale qu'est le musée, en la revisitant. BLUE SPRUCE D. (dir.), *Spirit of a Native Place: Building the National Museum of the American Indian*, Washington, National Museum of the American Indian/Smithsonian Institution/National Geographic, 2004.

propos des enjeux mémoriels de l'espace muséal et de la participation comme forme de réappropriation.

#### RADICHINAS, APPRENDRE D'UN PROJET INACHEVÉ

L'extension progressive du domaine patrimonial aux productions de toutes les périodes historiques et à toutes les catégories d'objet, et, au-delà des objets, à l'environnement (avec l'apparition de la notion de patrimoine naturel dans les années 1970) et, plus récemment, aux pratiques (avec la formulation de la notion de patrimoine immatériel en 2006<sup>3</sup>), n'a pas seulement induit une inflation du nombre et une diversification du type des biens et des pratiques voués à la conservation, elle a aussi donné à la notion de patrimoine un caractère de plus en plus polysémique, au risque de sa dissolution dans l'infinie variété des domaines qu'elle recouvre.

Depuis une dizaine d'années, ce phénomène est allé dans le même sens qu'une pratique exceptionnelle de peinture murale qui a vu le jour à la fin des années 1960 en Sardaigne. Les dynamiques engagées par ce processus de patrimonialisation ont conduit en mai 2010 à la création d'une structure muséale dédiée à ces *murales* : Radichinas qui, en sarde, signifie « les racines ».

Radichinas est l'une des structures qui, avec Sonos (dédié au patrimoine musical) et Miradas (qui contient les archives des films et documentaires tournés dans le village), composent le Centre de documentation du Supramonte de Orgosolo créé à la suite d'actions de valorisation du territoire et de son patrimoine, menées par les politiques de la ville grâce à l'obtention de fonds régionaux. Ce centre a été pensé par les porteurs du projet muséographique comme un « véritable système muséal complexe<sup>4</sup> », un lieu consacré à l'analyse, à la documentation, à la tutelle et à la promotion de trois aspects ayant influencé la vie de la communauté : la production cinématographique, la tradition musicale et la pratique de la peinture murale.

Pour des raisons de gestion administrative et politique (changement de l'administration municipale), ces structures inaugurées en mai 2010 n'ont jamais été véritablement opérationnelles. Cette situation, qui s'explique par une série d'échecs techniques et de controverses administratives, cache des enjeux plus profonds. La structure dédiée aux *murales* a notamment permis de percevoir les réticences vis-à-vis d'une opération patrimoniale qui a conduit à classer, répertorier et exposer sur des écrans numériques certaines des fresques qui recouvrent les murs du village d'Orgosolo en Sardaigne. Une enquête menée entre 2004 et 2010 sur ce phénomène des peintures murales montre que le manque de consensus sur le statut de ces peintures et que leur légitimité contestée (aussi bien dans le monde de l'art que dans l'histoire locale) sont des éléments fondamentaux pour comprendre le blocage fonctionnel<sup>5</sup>.

Ce projet non inabouti offre un cas d'école pour réfléchir aux enjeux actuels des musées de société, à l'image du travail de Bruno Latour qui avait étudié les difficultés du projet du métro automatique Aramis et avait tiré des enseignements de l'étude d'un « cas raté » dans l'intention de saisir les conditions d'émergence

3. Voir BORTOLOTTI C. (dir.), *Le Patrimoine culturel immatériel. Enjeux d'une nouvelle catégorie*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2011 et CIARCIA G., « De qui l'immatériel est-il le patrimoine ? », *Civilisations*, n° 59-1, 2010, p. 177-184.

4. FIORINO D., GIANNATASIO C., *Trame materiali e significati immateriali nel mosaico paesistico-culturale invisibile, inaccessibile, inesistente*, Actes du colloque international IPSAPA/ISPALÉM, Goritz, 24-25 septembre 2009, disponible en DVD avec la revue *Architettura del paesaggio*, n° 22, 2010, p. 1569-1604.

5. COZZOLINO F., « Les peintures murales d'Orgosolo en Sardaigne. Étude anthropologique », thèse de doctorat soutenue sous la direction de Béatrice Fraenkel, EHESS, Paris, 2010.

de l'innovation technique<sup>6</sup>. En l'occurrence, l'objectif n'était pas de désigner un coupable, mais plutôt de comprendre pourquoi la structure réalisée ne correspond pas, dans l'état actuel, aux attentes des différents groupes d'habitants, mais semble au contraire être perçue comme une menace pour la pratique de la peinture murale. Il ne sera pas question de discuter ici des supposés mauvais choix des acteurs de ce projet muséographique, mais de mettre en lumière des systèmes de valeurs sous-jacents qui alimentent autant d'émotions patrimoniales<sup>7</sup>.

Le cas de Radichinas met en avant la nécessité de penser des structures muséales pouvant accueillir le contemporain lorsque celui-ci a du mal à gagner une légitimité et à interroger ce qui fait bien commun. À un niveau plus large, cela implique de repenser ce que l'on considère comme bien patrimonial et ce que l'on inclut aujourd'hui dans le musée, à une époque où l'« artification » de pratiques pousse à revisiter la « fabrique patrimoniale<sup>8</sup> ».

#### ENTRE MUSÉE ET CENTRE D'INTERPRÉTATION

Radichinas se situe dans le bâtiment qui abritait l'ancienne bibliothèque du village et se déploie aux yeux des visiteurs sur deux étages. Des panneaux explicatifs articulent l'espace et construisent le récit muséographique. Le premier étage est composé d'une grande table en aluminium intégrant trois écrans. Deux de ces écrans devaient diffuser des informations sur le patrimoine architectural du village ainsi que sur les traditions artisanales. Il s'agit d'écrans contenant des ressources audiovisuelles et des contenus textuels à consulter à l'aide d'un styler. Le troisième, connecté à un vidéoprojecteur, abrite un logiciel de géolocalisation et devait permettre de visualiser l'emplacement des peintures dans le village.

Au deuxième étage, l'espace est à nouveau articulé autour de panneaux explicatifs dédiés aussi bien au patrimoine architectural qu'à la flore et la faune du territoire, et de deux totems. Ceux-ci permettent d'accéder aux contenus scientifiques du centre et de naviguer sur une base de données numériques. Il s'agit d'un catalogue des peintures murales du village en ligne sur un réseau local. Ces fiches, pour la plupart encore à rédiger et à l'état de modules à remplir, présentent des informations permettant d'identifier la peinture (emplacement, nom de l'auteur, date de réalisation, description, taille), son état de conservation (date des restaurations effectuées), sa condition juridique (propriété publique ou pas) et sa bibliographie.

Les responsables de la création des contenus scientifiques avaient imaginé cette structure comme un lieu d'exposition et de recherche en devenir. Les ressources scientifiques sur les peintures auraient dû ainsi être augmentées au fur et à mesure. La création de contenus avait en effet été envisagée comme l'une des missions centrales de cette structure vouée à présenter, non des objets, mais des données. La mise en fiche de ces *murales* est l'une des opérations ayant marqué l'entrée dans la chaîne patrimoniale d'artefacts dont le statut a été l'objet de controverses<sup>9</sup>.

6. LATOUR B., *Aramis ou l'amour des techniques*, Paris, La Découverte, 1992.

7. Nous faisons référence à cet ensemble de comportements (le transport, la dispute, la déploration) que, dans son analyse des processus patrimoniaux, Daniel Fabre qualifie d'émotions patrimoniales participant aux opérations matérielles et immatérielles du « faire patrimoine ». Voir FABRE D. (dir.), *Émotions patrimoniales*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2013, p. 13-87.

8. Voir HEINICH N., SHAPIRO R., *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2012 et HEINICH N., *La Fabrique du patrimoine*, op. cit.

9. COZZOLINO F., « La nozione di artificazione nel caso dei murali della Sardegna », dans GIAMMAITONI M. (éd.), *La Sociologie delle arti tra storia e storie di vita*, Rome, CLEUP, 2012, p. 243-259.

Le moment d'apparition de cette pratique d'écriture exposée est une clef d'entrée pour comprendre une communauté et son rapport à l'image et à l'histoire<sup>10</sup>.

Née à la fin des années 1960 dans un petit village du sud de l'île à l'initiative d'un artiste local revenu d'un voyage au Mexique, la pratique des peintures murales trouve un développement important à Orgosolo (village de montagne du nord de l'île) qui compte aujourd'hui près de 300 peintures murales s'inspirant presque toutes de thématiques politiques (références doctrinales, historiques ou liées à l'actualité). Il est difficile d'expliquer les origines de ce phénomène, car plusieurs éléments sont intervenus dans sa naissance et son évolution. Réalisées pour la plupart dans les années 1970 et 1980, ces peintures héritent d'un fort militantisme de contestation qui avait animé le village au cours des années 1968 et 1970 durant lesquelles l'activisme de certains habitants a entraîné la création de l'association *Circolo Giovanile d'Orgosolo*<sup>11</sup>. Dans les locaux du siège de cette association, grâce à la participation active du professeur de dessin de l'école, Francesco Del Casino<sup>12</sup>, furent produites toutes les affiches de contestation et de revendication qui ornèrent les murs de la commune pendant des années et en particulier au cours de la lutte de Pratobello<sup>13</sup>, et qui servirent de base pour la réalisation des images de la plupart des peintures murales.

Ces affiches devinrent les premières esquisses des *murales*. L'héritage et la mémoire de ces trois années d'activité ont donné l'impulsion nécessaire à la réalisation de tous les *murales* du village à partir de 1970, et ce, pendant vingt ans. Il s'agissait au départ de reproduire des événements de la vie quotidienne locale, mais les thèmes allèrent ensuite bien au-delà. À la fin des années 1990, débute une nouvelle étape. Il ne s'agit plus d'un engagement dans la création, mais plutôt de la pérennité de ce qui commence à être perçu comme relevant du patrimoine culturel. Des programmes de restauration sont mis en œuvre, des concours de peinture murale attirent dans le village une diversité d'amateurs et de professionnels. Dans le même temps, l'émergence d'une reconnaissance intellectuelle (la multiplication des publications, la production de travaux de recherche), puis la montée en puissance de la présence touristique ont conduit à identifier l'histoire des *murales* à l'histoire du village.

Aujourd'hui, Orgosolo est devenu une attraction importante pour le tourisme national et international. La majorité des fresques a été réalisée par Francesco Del Casino aidé par les générations d'élèves qui se sont succédé à l'école, puis cette pratique s'est diffusée dans toute l'île. L'enquête de terrain menée entre 2004 et 2010 montre que les *murales* sont aujourd'hui pour les habitants des artefacts qui parlent des coutumes du village au même titre que les produits typiques culinaires

10. FRAENKEL B., « Les écritures exposées », *Linx*, n° 31, 1994, p. 99-110.

11. Créé à la fin de 1967 dans une atmosphère de forte tension politique, et actif jusqu'à la fin de 1970, le *Circolo Giovanile d'Orgosolo* était l'une des nombreuses associations à caractère culturel et politique nées dans la deuxième moitié des années 1960 dans l'île. Cette association, au début à but culturel, réunissait un grand nombre de militants du Parti communiste italien.

12. Originaire de la ville de Sienne, Francesco Del Casino a occupé le poste de professeur de dessin dans l'école primaire d'Orgosolo entre 1965 et 1970. Après sa participation aux événements de Pratobello et son implication dans les activités militantes du *Circolo Giovanile d'Orgosolo*, le professeur fut éloigné du village pendant quelques années, qu'il passa à enseigner dans une école sur la côte de l'île. En 1975, il rentra à Orgosolo pour retrouver son ancien poste jusqu'en 1985. Il quitta alors le village pour rentrer à Sienne, où il vit actuellement avec son épouse, ancienne habitante du village.

13. La lutte de Pratobello intervient après la signature de l'accord entre le gouvernement des États-Unis et le gouvernement italien en 1969 organisant la création d'une base de l'OTAN dans un pâturage à côté d'Orgosolo. La population locale occupa le territoire afin d'empêcher l'armée de créer la base. Voir MUGGIANO P., *Orgosolo 68-70, il triennio rivoluzionario*, Nuoro, Studio Stampa, 1998.



ou artisanaux<sup>14</sup>. C'est une pratique structurant une communauté : les écrits et les images exposés sur les murs ne cherchent pas seulement à séduire par des artifices rhétoriques (comme le fait la publicité), mais mettent en scène un discours historique et engagent l'idée d'une mémoire collective ainsi que la production du sentiment d'un patrimoine commun.

#### UN PATRIMOINE PROBLÉMATIQUE

L'apparition du musée Radichinas peut s'interpréter comme l'une des conséquences de la montée en puissance de la pratique de la peinture murale au même titre que d'autres initiatives ayant transformé l'économie et les relations sociales dans le village, telle que la mise en place d'un petit train faisant le tour du village ou encore la visite guidée de la région incluant un repas avec les bergers. Cependant, si les autres initiatives bénéficient du consensus de la plupart des habitants du village, celle du musée Radichinas est contestée par des acteurs différents (habitants, dirigeants politiques, scientifiques, créateurs des peintures). Le projet muséal inachevé a déjà vu s'écouler deux mandatures de l'administration municipale. Cette impossibilité à aboutir est révélatrice de la difficulté qu'il existe à penser une structure muséale se donnant pour mission de montrer et documenter non une collection, mais un phénomène, toujours en cours et qui fait débat, et une pratique produisant des objets qui portent en eux-mêmes leur propre obsolescence.

Il semble finalement que les controverses animant les différentes postures peuvent se résumer à un problème de légitimité :

- la légitimité d'objets issus d'une pratique changeant de signification (d'une pratique contestataire politique à une pratique artistique, puis mémorielle) ;
- la légitimité d'une conservation et d'une patrimonialisation d'artefacts graphiques issus d'un usage de la rue<sup>15</sup> ;
- la légitimité mémorielle des événements relatés par les *murales*, ce qui oblige à prendre en compte la relation des individus au passé raconté par les *murales* et à la reconnaissance de ce passé.

Les deux premiers problèmes sont communs aux pratiques engageant des savoir-faire artistiques qui n'ont pas encore gagné une légitimité dans le monde de l'art et qui imposent donc une redéfinition du patrimoine proprement artistique et l'entrée dans les musées de certaines pratiques d'art urbain. Dès l'apparition des premières peintures murales, une tension persistante s'instaure entre différents discours qui commentent leur valeur artistique, leur présence au sein de manifestations artistiques ainsi que leur permanence sur les murs.

Une dialectique se met en place entre l'intérêt pour les faits représentés par les *murales* et leur valeur artistique qui fait l'objet d'argumentations fort différentes : c'est de l'art pour tous, puis de l'art du peuple, puis de l'art révolutionnaire, ou encore une tradition artistique sarde. Au départ, ces peintures sont revendiquées par les villageois comme fabriquant du politique. Elles sont conçues ensuite comme un art du peuple, puis comme les témoins d'une histoire. Les différentes qualifications produites par les acteurs animent ainsi les dynamiques de labellisation de leur statut. Si d'une part apparaît un discours en faveur du label de bien culturel

14. COZZOLINO F., « L'invention et le devenir d'une tradition. Les *murales* d'Orgosolo en Sardaigne », *Cultures & Sociétés. Sciences de l'homme*, n° 25, 2013, p. 101-110.

15. En France, plusieurs expositions ont traité du même problème : « Né dans la rue », Paris, fondation Cartier, 2009 ; « Au-delà du Street Art », Paris, musée de la Poste, 2012 ; « L'art urbain », Venise, Pavillon du Venezuela à la Biennale, 2013.

attribué à ces *murales*<sup>16</sup>, de l'autre s'activent des résistances à ce processus. Artistes locaux et représentants des institutions vouées à l'art contemporain critiquent l'opération de catalogage et l'idée que cette typologie de peinture puisse résumer, voire représenter, ce que l'art contemporain produit en Sardaigne aujourd'hui.

Si ces controverses peuvent expliquer pourquoi ce patrimoine disputé n'a jamais pu franchir les espaces dédiés à l'art contemporain, il faut comprendre pour quelle raison ce phénomène de peinture murale est également absent des discours et des lieux d'exposition de l'Institut ethnographique de la région qui a en charge plusieurs musées de société et de traditions, comme le musée du Masque et le futur « musée des Identités » (ouverture prévue en 2016).

Des entretiens menés avec les responsables de ces institutions permettent de formuler une première réponse à ce manque d'intérêt pour un phénomène qui concerne 70 villages de la Sardaigne, qui est actuellement répertorié par tous les guides touristiques de l'île et qui attire, pour le seul village d'Orgosolo, 100 000 touristes par an<sup>17</sup>. Selon notre hypothèse, cette situation découlerait du rapport que ces peintures entretiennent avec une mémoire partagée par une communauté, qui questionne leur légitimité historique.

Dans les années 1970, réaliser une peinture murale correspondait à commettre une action militante ; aujourd'hui cette pratique s'est transformée en acte de commémoration de l'activisme passé. La mise en scène graphique d'un combat local, comme la lutte de Pratobello, donne au mur qui l'affiche le statut d'objet patrimonial ; le *mural* prend ici la fonction d'un mémorial. Cette performativité mémorielle que les *murales* ont dans le temps présent et la crainte d'inscrire toute opération de muséification dans une autocélébration locale justifieraient les positions des politiques publiques régionales et des institutions scientifiques locales. Dans cette perspective, Radichinas pourrait donc être vu non seulement comme l'espace de la mémoire, ce lieu où l'on conserve et où l'on valorise des biens patrimoniaux, mais également comme l'espace physique d'une lutte pour la reconnaissance. Les politiques publiques de la région semblent donc ne pas oublier que les « lieux de mémoire<sup>18</sup> » sont également des « lieux de lutte » et que les patrimoines en question peuvent constituer une ressource et un enjeu mémoriel entre les différentes parties qui interviennent dans le débat culturel, et donc politique.

Cependant, si cette situation explique la prise de distance des institutions scientifiques et culturelles régionales, elle n'explique pas l'inachèvement du projet muséal. Voulu, pensée et administrée par les politiques locales, à l'échelle du village, cette structure aurait pu fonctionner en complète autonomie. Les résistances qui s'activent dans le contexte villageois sont d'un autre ordre. Les dysfonctionnements dans la gestion de la structure (attribués à chaque fois à une administration différente) n'expliquent pas le sentiment de méfiance qu'elle suscite. Certains disent ne pas s'y intéresser, car il s'agit d'une boîte vide pensée par une administration qui a voulu faire d'un projet culturel un

16. Notamment par la mise en place en 2007 d'une première tentative de catalogage des fresques inaboutie et entreprise par la Direction des affaires culturelles de la région Sardaigne. À cette occasion, l'opération de catalogage avait été effectuée sur le modèle des fiches correspondant aux œuvres d'art contemporain (AOC) de l'Institut central pour le catalogage et la documentation du ministère des Biens culturels italien. Ce choix a été imposé par l'urgence de la conservation des fresques, tout en tenant compte de la loi en vigueur en matière de patrimonialisation : un bien ne peut être reconnu en tant que patrimoine anthropologique que s'il date d'au moins cinquante ans, sinon il doit être identifié en tant que patrimoine d'art contemporain.

17. SATTÀ G., *Turisti a Orgosolo*, Naples, Liguori, 2001.

18. NORA P. (dir.), *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1986.

programme de politique de la ville. D'autres ignorent cette structure comme ils ignorent les peintures mêmes et la foule de touristes qui « a envahi le village ». D'autres encore militent pour sa réouverture et pour en repenser la gestion dans une logique de développement territorial et de mise en valeur de l'histoire locale. Les réactions suscitées par le centre Radichinas sont aussi variées que les types d'émotions patrimoniales que les peintures suscitent : la commémoration, qui passe souvent par la création de festivals entraînant la réalisation de nouvelles peintures ; la conservation qui prend la forme de campagnes de restauration ; le rejet qui se manifeste fréquemment par l'effacement d'une peinture, qu'il s'agisse de refuser le sujet représenté (comme dans le cas d'une peinture représentant le *Repas avec les bergers*<sup>19</sup>) ou bien de protester contre le changement d'usage des *murales*. Dans les années 1995, au moment de l'organisation des premiers festivals artistiques, des habitants du village, réunis sous le pseudonyme « Les abeilles », effaçaient leur peinture dans l'intention de dire non à leur « artification » et de manifester leur désaccord avec le changement d'usage que cette pratique a connu<sup>20</sup>.

Et pourtant, ces peintures font bien l'objet d'un sentiment patrimonial auprès des différents groupes, même si les arguments mobilisés ne sont pas les mêmes. Parfois c'est la logique économique qui prime et les arguments portant sur la reconversion territoriale par la culture et par le marché du tourisme. D'autres fois, c'est l'argument mémoriel qui est privilégié en faisant de ces *murales* un symbole de l'identité et de l'histoire du village. Dans cet ordre d'idées, ériger la culture de la peinture murale comme élément incontournable de l'histoire locale, c'est réclamer sa reconnaissance. C'est la valeur d'authenticité que toute une partie de la communauté leur attribue qui légitime leur patrimonialisation. Pourtant, l'authenticité ne concerne pas les peintures, mais le moment historique de leur apparition et la situation sociale à laquelle elles renvoient. Plus qu'une œuvre, c'est une histoire et une mémoire de lutte qui sont célébrées.

D'après le témoignage de la chargée à la Culture de la ville au moment de la formulation du projet muséal, ce projet a été conçu pour améliorer l'offre culturelle du village et la connaissance du territoire afin d'éviter un tourisme de passage, trop superficiel, et de permettre aux visiteurs un accès plus approfondi à l'histoire du village. Cette histoire des peintures, qui est un événement récent (à partir des années 1970), prend souvent la place d'un récit historique plus ancien et moins valorisant pour le village car fondé sur la figure du bandit et des épisodes de criminalité<sup>21</sup>. Des programmes pédagogiques ont déjà été mis en place dans ce sens à l'école secondaire du village<sup>22</sup>. C'est la transmission de cette histoire qui est en jeu et qui explique la permanence de ces peintures, même quand celles-ci

19. Il s'agit d'une peinture réalisée en 1998 par le groupe « Les abeilles » et l'anthropologue Gino Satta qui se trouvait alors dans le village pour ses recherches sur le tourisme. La peinture avait été exécutée dans l'intention de donner une représentation caricaturale et ironique du très prisé « repas avec les bergers ». Elle représentait un pâtre en habits traditionnels qui, d'une main, faisait tourner une broche sur laquelle un petit cochon était en train de cuire, alors que la deuxième tenait un téléphone portable. Autour, un groupe de touristes photographiait la scène. La nuit même de la réalisation de la fresque, de la peinture noire avait été apposée par des anonymes dans l'intention de cacher le téléphone portable. Selon les témoignages, une représentation trop moderne de berger n'était pas acceptable. Dans son étude, Satta explique l'acte de vandalisme comme une réaction de plusieurs pasteurs du village, opposés à la diffusion de l'image d'un berger avec le portable. Voir Satta G., *op. cit.*, p. 104-105.

20. HEINICH N., SHAPIRO R., *De l'artification*, *op. cit.*

21. Voir BRAGAGLIA M. (éd.), *Storia della Sardegna*, Villanova Monteleone, Soter, 1995 ; CORDA E., *Storia di Orgosolo. 1937-1953*, Milan, Rusconi, 1989.

22. C'est le cas du programme pédagogique « À la recherche de nos racines » mis en place en 1999.

ne relèvent plus de l'actualité et que cette pratique continue à se renouveler par de nouvelles peintures<sup>23</sup>.

Le rapport que cette communauté entretient avec le passé, le présent et l'avenir semblerait fortement marqué par un présentisme qui privilégie la mémoire – c'est-à-dire les traces laissées dans le présent par des passés successifs – plutôt que l'histoire (reconstruction et mise à distance de ces passés)<sup>24</sup>. C'est dans le faire que se renouvelle cette mémoire récente. Ainsi le faire « mémoire du musée » ne répond pas pour l'instant à la transmission de la mémoire mise en œuvre par les habitants qui privilégient le registre oral et se méfient de cette structure, craignant une banalisation de leur quotidien et de leur mémoire.

À l'origine de cette méfiance, il semble y avoir un problème de conflit entre mémoire privée (l'histoire des *murales* transmise à l'oral) et mémoire publique (le musée). Les événements dont l'histoire des *murales* traite sont rendus publics à l'oral et dans la rue (souvent face à une peinture). Un sentiment de continuité de cette mémoire s'instaure dans ces lieux et devant les murs publics. Ainsi on pourrait formuler l'hypothèse que puisqu'ils habitent encore leur mémoire, les habitants ne ressentent pas le besoin d'y consacrer un lieu symbolique. La poussée mémorielle qui habite la création de ce musée et les différentes actions de valorisation des peintures à l'initiative des habitants (comme la réalisation de nouvelles fresques ou la volonté de maintenir des fresques sur les maisons en rénovation) ne s'inscrivent pas encore dans un lieu patrimonial, comme Radichinas pourrait l'être. Ce qui oblige à penser d'un côté les politiques de la mémoire et, de l'autre, les usages publics du passé, ses mises en récit, les expériences vécues et les souvenirs transmis. Radichinas n'est donc pas le lieu de mémoire qui peut garantir la transmission d'une histoire ou l'affirmation d'une identité qui se reconnaît dans des objets sur lesquels a lieu un transfert de sacralité<sup>25</sup>. Ce lieu est fabriqué par les *murales* eux-mêmes et se situe dans le village, là où les peintures se créent et continuent à agir, à affecter les passants et à faire preuve d'une performativité active dans le présent.

#### EXPOSER LE PRÉSENT, QUELLES LIMITES ?

Radichinas est un cas exemplaire qui oblige à repenser les fonctions d'un musée, ses contenus, la chaîne opératoire de la muséification et le caractère politique d'une patrimonialisation mémorielle. Cependant, il s'agit ici d'un musée qui ne présente pas une collection d'objets (ni rares, ni du quotidien), mais différents documents sur des supports divers, et qui, par ses contenus, se rapproche du centre de documentation et, par ses missions (la conservation et la valorisation de pratiques et de mémoires), s'apparente aux écomusées, où les objets ne constituent pas une fin en soi, mais sont des médias pour mieux comprendre et faire comprendre<sup>26</sup>.

Radichinas appartiendrait alors à cette nouvelle génération de musées qui montre autre chose que des objets (des témoignages par exemple), qui intègre de nouvelles fonctions de diffusion des savoirs et se positionne de manière différente, plus vivante, dans la société, musées dans lesquels les visiteurs deviennent des

23. Le projet de réalisation d'une nouvelle fresque qui représente l'histoire des *murales* (réalisation prévue pour juillet 2014) est représentatif de ce discours.

24. HARTOG F., *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Éditions du Seuil, 2003.

25. NORA P. (dir.), *op. cit.*

26. CHAUMIER S., *Des musées en quête d'identité. Écomusée versus technomusée*, Paris, L'Harmattan, 2003.

utilisateurs actifs, voire de pleins contributeurs. Cependant l'inachèvement de ce projet oblige à prendre également en considération la réception d'un projet muséal, le contexte social dans lequel il est ancré, le lieu où il se situe et l'implication de la société qu'il expose. Cette typologie de musée peut fonctionner seulement si les habitants s'impliquent dans la création des contenus et partagent avec les dirigeants politiques locaux cette volonté patrimoniale.

La création d'une structure muséale ne serait alors plus à considérer comme le projet de quelques spécialistes, mais comme un lieu pensé et animé par plusieurs, où le savoir que l'on expose est l'objet d'une construction distribuée et où la volonté même d'exposer et de s'exposer répond à une intention collective et non à une finalité établie. C'est la chaîne de la patrimonialisation que ce cas invite à repenser, ainsi que la notion de « participatif », qui ne serait plus à situer dans des modalités de visite ou de réception (ce qui se résume dans la figure du visiteur-acteur), mais dans l'étape même de construction de la structure muséale et de ses contenus. Ces derniers, pour être performatifs et reconnus par les différents groupes qui animent la communauté locale, doivent forcément passer par une logique de réappropriation, qui les rend légitimes à leurs yeux.

Si le problème de l'inadéquation au contemporain des musées nous engage à réfléchir à de nouveaux modèles, comme le « musée polymorphe » décrit par Catherine Grenier dans sa récente étude sur le dysfonctionnement des musées d'art moderne<sup>27</sup>, ces nouvelles formules ne doivent pas faire oublier un des enjeux centraux de l'institution muséale : son ancrage dans le territoire qui l'accueille. À l'heure actuelle, il ne s'agit plus d'interroger les relations que les musées entretiennent avec leurs collections, mais celles que les membres des différents groupes d'une communauté entretiennent avec les contenus d'un musée censé représenter leurs pratiques et leur histoire. En effet, ces institutions muséales participent largement aux évolutions de ces pratiques, qu'elles doivent donc interroger, bien avant de les présenter comme figées ou comme des images d'un patrimoine à restaurer.

---

## ORIENTATIONS BIBLIOGRAPHIQUES

- BENSA A., *La Fin de l'exotisme, essais d'anthropologie critique*, Toulouse, Anarchis, 2006.
- BORTOLOTTI C. (dir.), *Le Patrimoine culturel immatériel. Enjeux d'une nouvelle catégorie*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2011.
- CHAUMIER S., *Des musées en quête d'identité. Écomusée versus technomusée*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- CHAUMIER S., « Écomusée : structures porteuses de ressources pour l'avenir. L'exemple de l'écomusée de Saint-Nazaire », dans MAZÉ C., POULARD F., VENTURA C. (dir.), *Le Musée d'ethnologie. Culture, politique et changement institutionnel*, Paris, CTHS, 2013, p. 271-294.
- CHEVALLIER D. (dir.), *Métamorphoses des musées de société*, Paris, La Documentation française, 2013.
- CIARCIA G., « De qui l'immatériel est-il le patrimoine ? », *Civilisations*, n° 59-1, 2010, p. 177-184.
- COZZOLINO F., « La nozione di artificazione nel caso dei murali della Sardegna », dans GIAMMAITONI M. (dir.), *La Sociologie delle arti tra storia e storie di vita*, Rome, CLEUP, 2012, p. 243-259.
- COZZOLINO F., « Les peintures murales d'Orgosolo en Sardaigne. Étude anthropologique », thèse de doctorat soutenue sous la direction de Béatrice Fraenkel, EHESS, Paris, 2010.
- COZZOLINO F., « L'invention et le devenir d'une tradition. Les murali d'Orgosolo en Sardaigne », *Cultures & Sociétés. Sciences de l'homme*, n° 25, 2013, p. 101-110.
- DE VARINE H., *Les Racines du futur. Le patrimoine au service du développement local*, Chalon-sur-Saône, Asdic, 2002.

27. GRENIER C., *La Fin des musées ?*, Paris, Éditions du Regard, 2013.

- FABRE D. (dir.), *Émotions patrimoniales*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2013.
- FIORINO D.-R., GIANNATASIO C., *Trame materiali e significati immateriali nel mosaico paesistico-culturale invisibile, inaccessibile, inesistente*, Actes du colloque international IPSAPA/ISPALEM, Goritz, 24-25 septembre 2009, disponible en DVD avec la revue *Architettura del paesaggio*, n° 22, 2010, p. 1569-1604.
- FRAENKEL B., « Les écritures exposées », *Linx*, n° 31, 1994, p. 99-110.
- GOB A., DROUGUET N., *La Muséologie. Histoire, développements, enjeux actuels*, Paris, Armand Colin, 2003.
- GRENIER C., *La Fin des musées ?*, Paris, Éditions du Regard, 2013.
- HARTOG F., *Croire en l'histoire*, Paris, Flammarion, 2013.
- HARTOG F., *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Éditions du Seuil, 2003.
- HEINICH N., *La Fabrique patrimoniale*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2009.
- HEINICH N., SHAPIRO R., *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2012.
- LATOUR B., *Aramis ou l'amour des techniques*, Paris, La Découverte, 1992.
- LE MAREC J., *Publics et Musées : la confiance éprouvée*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- MELIN H., « Le rôle des musées de patrimoine industriel dans les reconversions territoriales. Le cas de la région Nord-Pas-de-Calais », dans MAZÉ C., POULARD F., VENTURA C. (dir.), *Les Musées d'ethnologie. Culture, politique et changement institutionnel*, Paris, CTHS, 2013, p. 207-240.
- NORA P. (dir.), *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1986.
- POULOT D., *Musée et muséologie*, Paris, La Découverte, 2005.
- SATTA G., *Turisti a Orgosolo*, Naples, Liguori, 2001.
- TORNATORE J.-L. (dir.), *L'Invention de la Lorraine industrielle. Quêtes de reconnaissance, politiques de la mémoire*, Paris, Riveneuve éditions, 2010.

## Les défis du contemporain en muséologie et muséographie : le musée de la ville de Diyarbakir

Burçak Madran

Par rapport à l'Europe, les premiers musées ont fait leur apparition relativement tard en Turquie. Il y eut une première initiative de création de musées dans les années 1840, mais jusqu'à la période républicaine (années 1920) peu de musées ont été fondés sous l'empire ottoman. En revanche, dans le cadre de la révolution culturelle, les autorités républicaines ont créé plusieurs musées en l'espace de vingt ans. Ces musées étaient et sont toujours des musées d'archéologie, d'ethnographie, d'histoire (officielle) et d'art. Les découvertes archéologiques et les témoignages de l'histoire ont été aussi à l'origine de la création de musées dans plusieurs villes. Ces musées portent le nom de la ville où ils se trouvent, mais ils sont loin d'être de véritables « musées de la ville », au sens contemporain du terme.

Les musées de Turquie peuvent être divisés en deux groupes du point de vue de leur gestion. Il y a 187 musées publics, détenus et gérés par le ministère de la Culture et du Tourisme, et 183 musées privés, détenus et gérés par des personnes, des sociétés, des institutions ou différentes autorités gouvernementales comme les directorats, les gouvernorats, les municipalités... Bien que cette deuxième catégorie de musées soit considérée comme indépendante en termes de gestion et de ressources financières et au niveau de l'administration, ces musées sont inspectés par les autorités gouvernementales et leurs collections sont enregistrées et contrôlées selon la réglementation du ministère dont ils dépendent. Tous les musées de ville en Turquie sont des musées privés. Ils ne peuvent donc bénéficier des collections publiques, archéologiques ou d'histoire ancienne. Ils deviennent de ce fait des centres sur l'histoire récente et contemporaine de la ville. D'une certaine manière, c'est un avantage pour la muséologie et la muséographie en Turquie. La volonté des municipalités d'attirer des visiteurs, d'être au service de la population et de créer des centres locaux d'attraction a permis aux musées de la ville d'être créatifs, innovants, technologiques et modernes.

## DIYARBAKIR ET SON CONTEXTE

Diyarbakir est une ville du sud-est de la Turquie. Elle est la préfecture de la province du même nom et la population est à majorité kurde. La ville compte environ un million d'habitants. Le contexte politique de la région qui affecte directement et lourdement toutes les activités, organisations et réalisations de projets de la ville, voire la vie quotidienne, ne peut être développé ici, faute de place. Rappelons simplement que Diyarbakir et sa région sont le théâtre de terribles conflits entre les communautés kurdes et le gouvernement turc depuis des décennies. La ville a connu une forte immigration en provenance des zones rurales lors de ces conflits.

La longue histoire urbaine de la province de Diyarbakir commence il y a 8000 ans. Fondée sur la colline rocheuse de Fiskaya à proximité de la vallée du Tigre, la cité a construit ses premiers remparts au cours des périodes hourrite et mitannienne, entre 3000 et 2000 av. J.-C. Du fait de sa situation géographique, Diyarbakir a été conquise à plusieurs reprises. Les fortifications de Diyarbakir ont été érigées par les Romains, puis successivement par les Abbassides, les Marwanides, les Seljoukides, les Artukides et les Ottomans. L'habitat urbain ininterrompu de Diyarbakir s'est développé au sein des remparts de la cité, qui s'étendent sur 5,5 kilomètres. La vie urbaine a continué à se développer sur ce territoire entre la période romaine et le début de la période républicaine turque lorsque, à partir de 1930, les habitants de Diyarbakir ont commencé à s'installer au-delà des remparts. Cette situation urbaine exceptionnelle fait de la ville fortifiée un musée en plein air, et ce, malgré les constructions de fortune qui se sont multipliées à partir des années 1970 contribuant à la détérioration du paysage. La concentration de tant de cultures dans une cité aussi stable a abouti à une superposition de celles-ci et finalement à une ville aux multiples strates identitaires.

Ces identités ne se sont donc pas mélangées pour créer une culture commune unique. Dans cette ville, il est évident que, à la fois d'un point de vue matériel et immatériel, les dominateurs ont toujours cherché à affirmer leur culture d'origine. Si les habitants de Diyarbakir peuvent avoir une mémoire collective, ils n'auront jamais une identité culturelle commune. Cela n'empêche pas que certains aspects culturels aient pu fusionner. Des recherches sur un échantillonnage des principales communautés de Diyarbakir lors de travaux de conservation pour le musée ont permis de constater les influences mutuelles des cultures.

## LE PROJET DU MUSÉE DE LA VILLE

Il y a quelques années, la préfecture de Diyarbakir a décidé de fonder un musée de la ville qui présenterait des témoignages matériels et immatériels des différentes ethnies, religions, communautés, afin de refléter le multiculturalisme de la ville. Ce projet de musée vise à prôner la tolérance et la compréhension, dont la région a fortement besoin dans le contexte politique instable actuel, dû aux conflits kurdo-turcs.

Les groupes ciblés ne sont pas seulement les communautés turque et kurde. Il s'agit également des communautés arménienne, yézidie, syriaque et des communautés minoritaires juive, arabe et grecque. Les groupes ayant émigré de Diyarbakir et qui ne sont pratiquement plus représentés dans la ville et ceux ayant immigré vers Diyarbakir depuis les zones rurales ont été considérés de la même manière, pour les aider à tisser des liens entre leurs anciennes villes de résidence et celles où ils vivent aujourd'hui. Le musée vise également à être un point de départ pour les touristes nationaux et internationaux.



### AU DÉBUT DU PROJET : L'ABSENCE DE COLLECTIONS

Le thème est peut-être facile à définir, mais plus difficile à mettre en forme. Car le passé a été travesti par l'histoire « officielle », l'histoire des communautés par celle des migrations de masse, des diasporas et des mémoires occultées. Le défi auquel se heurte le projet de musée est de recréer les histoires de chaque communauté à partir de fragments de mémoire dispersés et donc de se contenter d'une vision « contemporaine » du passé, subjective par nature.

Aucune collection, aucune archive, aucun témoignage matériel... Il n'existe presque rien qui puisse matérialiser les expériences plurielles de la cité. Les mouvements des populations n'ont évidemment pas favorisé la préservation de la culture matérielle. De plus, les mouvements nationalistes en Turquie, qui ont commencé au début de la période républicaine, ont constamment essayé d'absorber les cultures locales. Cette tendance n'a certainement pas contribué à la conservation des éléments matériels de ces cultures.

L'équipe constituée pour la mise en place du projet a commencé à rassembler des éléments permettant d'illustrer les thèmes choisis par les conservateurs. Elle s'est rendue dans les maisons des familles établies de Diyarbakir, dans les administrations et dans les espaces publics afin de recueillir des témoignages matériels du passé. Mais très peu d'objets ont pu être collectés et, quand ils existent, il s'agit principalement d'éléments ruraux qui ne représentent pas la vie citadine de Diyarbakir. Les recherches ont été également orientées vers la culture immatérielle et l'histoire orale. Les témoignages ont montré que de nombreux produits locaux achetés sur les marchés traditionnels au cœur de la ville fortifiée conservaient des traces du passé.

### UN POINT DE VUE CONTEMPORAIN

Le bâtiment choisi par la préfecture pour y établir le musée est le palais d'un gouverneur de la période ottomane, Cemil Pacha. Construit en 1887, le palais de Cemil Pacha est un exemple typique de l'architecture traditionnelle de Diyarbakir. Il s'agit d'une habitation à deux niveaux, séparée en deux parties (une pour les hommes et l'autre pour les femmes et le harem) disposées autour de deux très grandes cours. Les maisons traditionnelles de la région étaient agencées principalement en tenant compte des conditions météorologiques : des constructions en basalte, des cours intérieures, des petits bassins et des fenêtres fines mais continues permettaient de se protéger de la chaleur pendant les longues périodes estivales. Les décorations intérieures étaient riches du point de vue architectural, avec des ornements de structure et de multiples niches pour le rangement et l'entretien de la maison. Tous ces aspects architecturaux pouvaient constituer un cadre de vie idéal, mais ils ne sont absolument pas pratiques pour installer des expositions ou pour d'autres besoins muséographiques.

Le musée pensait pouvoir tout couvrir et donc inclure des caractères spécifiques à certaines communautés, afin d'illustrer la diversité et la tradition du « vivre ensemble ». Lors des recherches, différents groupes sociaux ou religieux ont été contactés pour discuter de leur vie, présente ou passée, à Diyarbakir et de ce qu'ils ressentaient par rapport à leur ville natale. La plupart des réponses étaient nostalgiques. Elles évoquaient des souvenirs et non l'actualité. L'équipe s'est alors rendu compte qu'en travaillant sur le contenu d'un musée elle était forcément captive de son propre point de vue contemporain. Ni la ville ni ses habitants ne peuvent être véritablement identifiés d'après nos catégories actuelles. L'autodétermination du passé, engendrée par les souvenirs, est extrêmement différente de ce que l'on

peut souhaiter avoir comme image de la ville. La question était donc : ce point de vue contemporain permet-il réellement de traiter les faits du passé ?

#### L'USAGE DU BÂTIMENT

Le bâtiment est composé d'environ 30 salles de taille variée. On sait très peu de choses sur leurs fonctions et nous ne pouvons identifier l'usage d'origine que pour la moitié d'entre elles. Il n'y a aucun moyen de recueillir des informations ou des preuves précises sur la manière dont elles étaient décorées. Chaque espace acquiert donc de nouvelles fonctions pour rendre le parcours plus cohérent (ce qui n'est pas évident) dans ce complexe, même s'il est très difficile d'utiliser la cave comme atelier pour enfants ou la salle de bains comme « espace d'exposition sur la vie privée » ou encore la salle de réunion du Pacha comme « espace d'exposition sur les établissements urbains ». Le seul espace cohérent avec sa fonction d'origine est la cuisine où a été installée la partie sur l'alimentation. Par ailleurs, les fonctions d'un musée contemporain imposent l'installation d'espaces destinés à la sécurité et au confort du public. Les sanitaires, les installations pour handicapés, les systèmes de communication, électriques et de sécurité doivent tous être intégrés dans cette maison monumentale du XIX<sup>e</sup> siècle. La question était donc de savoir s'il fallait se conformer à l'espace historique d'origine ou procéder à des aménagements pour répondre à des besoins contemporains.

#### CONCEPTION DES EXPOSITIONS

Le musée possède très peu de collections témoignant du passé lointain ou proche de la ville. Cela fait quelque temps que l'équipe du musée a commencé à collecter des objets contemporains afin d'illustrer certains thèmes des expositions. Mais elle sait aussi inventer et adapter différentes techniques d'exposition pour parler du passé et le relier au présent, principalement des éléments de la culture immatérielle. Des centaines d'heures d'enregistrement d'histoires orales sont à la disposition de l'équipe qui s'est entretenue avec les personnes âgées de divers groupes ethniques et religieux, dans de multiples langues. Certains entretiens témoignent de la profession des derniers artisans et d'autres de pratiques traditionnelles particulières comme les « artisans de la paix ». Des centaines d'histoires chantées (*klams*) interprétées par Dengbej (un conteur kurde) sont également disponibles pour être intégrées dans des salles du musée. Les documents audiovisuels, principalement sources contemporaines, obligent à utiliser une technologie adaptée dans le musée.

Le manque de collections oriente la conception de l'exposition vers l'utilisation de fac-similés ou de reconstitutions à partir d'interprétations contemporaines. Les éléments de conception eux-mêmes, comme les supports d'affichage réalisés en fer forgé, ou les fenêtres des niches murales, deviennent des éléments de l'exposition. Les technologies numériques ont le mérite de préserver la qualité visuelle de l'exposition. La reproduction de quelques accessoires sur des affichages holographiques et la projection de préparations culinaires sont ainsi rendues possibles. Un documentaire d'animation 3D sur les facteurs environnementaux est aussi projeté. Un « voyage » touristique interactif dans le passé est enfin prévu pour expliquer comment les établissements urbains ont disparu au fil du temps. Presque chaque salle du musée dispose d'une borne interactive permettant de diffuser des documents audiovisuels.

Finalement, que reste-t-il du programme d'un musée de ville s'il faut se résoudre à exposer 8 000 ans d'histoire avec pour seuls supports des témoignages oraux et des reconstitutions numériques ? La réponse réside dans la visite de ce musée qui a ouvert et qui essaye de développer sa ligne muséale.

## Un musée, une communauté

Sonia Mlayah Hamzaoui

Situé au nord-ouest de la Tunisie, Kesra constitue le plus haut village berbère du pays. Il est composé d'une partie ancienne perchée à 1 100 m d'altitude et d'une partie récente construite selon un plan moderniste dans la plaine. Afin d'améliorer les conditions de vie des Kessarois, ce nouveau village a été construit au pied de la montagne. Il dispose de toutes les commodités de la vie quotidienne, une administration, un souk hebdomadaire, un dispensaire, des habitations modernes, des établissements scolaires, bref tout le nécessaire pour une petite circonscription. Néanmoins et malgré les efforts fournis par le gouvernement tunisien, certains habitants de l'ancien village n'ont jamais accepté de quitter leurs habitations troglodytes.

Très peu étudié, Chusira est l'un des cinq premiers villages berbères archéologiques de Tunisie et probablement un des berceaux des civilisations numide, punique, romaine et byzantine. La forteresse byzantine ainsi que les maisons actuelles bâties avec des matériaux de réemploi montrent la continuité de l'occupation du site.

Des monuments mégalithiques situés à 500 m du village de Kesra devaient être intégrés dans un circuit touristique et culturel de la région intitulé « Sur les traces des mégalithes ». Quelques informations de l'époque préromaine proviennent d'inscriptions latines trouvées à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle dans des habitations de Kesra. Des colonnes, des chapiteaux et des pierres romaines sont jusqu'à ce jour présents dans d'anciennes habitations kessaroises, tandis qu'une forteresse byzantine avoisine aujourd'hui le musée récemment érigé.

Les activités artisanales qui caractérisent cette région sont, essentiellement, le travail de la laine : sa tonte, son nettoyage, les processus de sa teinture naturelle, de son travail et de sa transformation en tenues vestimentaires, en tapisseries et en couvertures, ainsi que la poterie qui concerne surtout la fabrication des ustensiles de cuisine et des fours à pain traditionnels *tabouna* et *gouja*. Ces deux activités relèvent du domaine féminin.

## UN MUSÉE DEMANDÉ PAR LES HABITANTS

Au cours des années 1990, l'Institut national du patrimoine tunisien est intervenu pour la première fois dans le village de Kesra afin de procéder à la restauration de ses habitations typiques et de sa chaussée. Le chercheur chargé de cette tâche, M. Boughanmi, avait à l'époque réussi à gagner la confiance et la sympathie des villageois et à les sensibiliser à la richesse de leur patrimoine. Ces derniers ont alors formulé le désir d'avoir leur musée, ce qui leur permettrait d'améliorer une situation socio-économique et culturelle très détériorée, de créer une certaine dynamique dans leur village, de mettre en valeur leur patrimoine culturel spécifique et d'affirmer leur identité. En 2004 et en réponse à cette demande populaire, le président de la République en quête de projets ayant des répercussions sur le développement économique des régions déshéritées de la Tunisie et afin de réussir sa campagne électorale a décidé la création d'un musée à Kesra.

Les particularités du village, de son histoire, de son patrimoine immatériel, de son cadre écologique d'une part, et l'intérêt présidentiel dont il jouissait d'autre part, ont permis à l'équipe scientifique de l'Institut national du patrimoine d'intégrer dans un premier temps ce village dans un circuit de tourisme culturel et d'œuvrer ensuite pour son classement comme patrimoine mondial de l'Unesco.

Mais quel musée pour ce petit village contrasté tant au niveau du rapport pauvreté/richeesse qu'au niveau du rapport traditionnel/contemporain ? Il s'agit donc d'une mise en exposition « des contrastes » à travers la conception architecturale du musée, son programme scientifique et muséographique et sa scénographie.

En opposant l'extérieur à l'intérieur, le concept architectural du musée devait, dans l'esprit du chercheur, véhiculer cette dichotomie traditionnel/contemporain inspirée d'une série d'autres dichotomies propres à l'architecture des habitations de Kesra : fermé/ouvert, à leurs caractères conservateurs/innovateurs et à leurs spécificités méfiants/hospitaliers. Ainsi, l'aspect architectural extérieur du musée répondait-il aux critères de la « tradition » : construit à partir de pierres taillées extraites de la montagne, complètement fermé à l'extérieur à l'exception de quelques fenêtres en hauteur ou protégées du regard extérieur par des persiennes en bois, austère et bien intégré au paysage typique du village. En pénétrant à l'intérieur du musée, le visiteur découvre un espace ouvert ne comportant que deux cloisons amovibles, des couleurs vives (vert et orange) sur les cloisons, les panneaux de salle, les fonds des vitrines contrastant avec la couleur terne des pierres ; un parquet en bois et des matériaux nouveaux (inox, verre, plexiglas) utilisés comme support pour l'exposition. À l'étage, a été conçue une terrasse à ciel ouvert offrant une vue surplombant tout le village mais complètement invisible de l'extérieur.

Pour la Tunisie, la particularité de ce musée ne réside pas uniquement dans son architecture mais également dans le fait que c'est un espace réclamé par ses habitants ; par conséquent, il fallait absolument les faire participer aux différentes étapes de sa conception voire même les laisser agir en les encadrant sur le plan scientifique. Il s'agissait donc de faire que les deux groupes d'intervenants collaborent car, en cherchant à exposer, ils s'exposaient.

En amont de l'idée de la création d'un musée, l'*omda* (maire traditionnel du village), disposant d'un petit espace libre dans l'exercice de ses fonctions, avait pris l'initiative d'y collecter des objets ethnographiques témoins. Grâce à une prise de conscience de la particularité de leur patrimoine culturel et à une volonté collective d'archivage matériel de toutes les spécificités culturelles vouées à la disparition

du fait de la modernisation, tous les villageois se sont mobilisés dans une action volontaire de dons de ce qui à leurs yeux pouvait constituer leur patrimoine.

#### UN MUSÉE PARTICIPATIF

Une équipe scientifique s'est constituée pour procéder à la collecte des données à travers une observation participante, des entretiens enregistrés et des séjours à Kesra. Cette « infiltration » au sein d'un milieu fermé a été favorisée par la nature du projet qui venait répondre à leurs attentes et par le fait qu'un des membres de l'équipe scientifique était de Kesra. Ainsi, les villageois ont fait preuve d'une grande disponibilité pour les entretiens, ils invitaient de façon spontanée les membres de l'équipe scientifique à partager leur quotidien ainsi que les moments forts de leur vie. Certains ont même identifié et indiqué des personnes ressources, l'organisation d'une cérémonie de mariage ou de circoncision ou encore la survenue d'un deuil chez telle ou telle famille. À défaut d'avoir une caméra à la main, ils incitaient les chercheurs à prendre des vues qui leur paraissaient importantes pour le projet. Le photographe du village a, de son côté, constitué un CD où il a collecté toutes les photos intéressantes à ses yeux prises au cours des dernières années au village.

Par ailleurs, et mis à part les objets spontanément collectés par la communauté, l'équipe scientifique a lancé une campagne d'acquisition d'objets ethnographiques auprès des villageois qui lui fournissaient les renseignements nécessaires à l'établissement de la fiche d'inventaire de l'objet et révélaient la présence d'autres objets. L'objectif de cette campagne ne se limitait pas à l'acquisition de pièces à exposer mais cherchait aussi à enrichir les réserves de l'Institut national du patrimoine. C'est d'ailleurs en procédant à des investigations dans les collections de l'Institut que l'équipe scientifique a identifié des pièces déjà acquises. Ainsi, plusieurs objets ont été collectés à Kesra par le Dr. Ernest Gustave Gobert dans les années 1940 dont une collection d'ustensiles de cuisine en terre cuite décorés de motifs spécifiques aux origines berbères des villageois. D'autres objets sont le résultat d'une saisie chez un particulier au cours des années 1980. Il s'agit notamment de bijoux en argent de Kesra.

L'étude ethnographique de Kesra a permis de dégager trois grands thèmes retenus pour l'exposition. Le premier thème avait pour objectif de mettre en valeur certaines qualités de la femme kessaroise comme l'hospitalité, la prévoyance et le savoir-faire à travers son travail artisanal de la poterie et du tissage. Le deuxième thème concernait les pratiques socioculturelles au cours des différents rites de passage tandis que le troisième était consacré aux bijoux, éléments essentiels dans la vie des Kessarois puisqu'ils constituaient une forme d'épargne pour la famille et véhiculaient une symbolique prophylactique pour ceux qui les portaient. Une fois les différents thèmes formulés et dans un souci d'intégration des habitants à toutes les étapes du projet, ils leur ont été soumis et ont bénéficié de l'approbation de tous, exception faite du rituel de la mort pour lequel les villageois ont manifesté quelques réticences car, suivant leur code de la pudeur et de la vertu, la douleur ne s'expose pas.

L'adoption d'une muséographie rompant avec les musées d'art et traditions populaires de la Tunisie et répondant aux exigences de la notion de globalité culturelle qui confère un sens aux objets introduite par Jean Jamin s'est matérialisée dans l'exposition de « pièces à conviction » sans gommage des empreintes constituant un indice intrinsèque de la fonctionnalité de l'objet. Ainsi, ont été exposés en l'état des jarres destinées à la conservation de l'huile d'olive et souillées par cette matière grasse, un four à pain noirci par les flammes lors de la cuisson du pain,

une gargoulette contenant des confiseries et brisée au moment de la circoncision afin de camoufler les cris de douleur du circoncis.

Un travail important a aussi porté sur le choix des objets représentatifs des pratiques communautaires des Kessarois ainsi que sur les textes explicatifs. Un soin particulier a été accordé à la vitrine montrant le rituel de la mort dont le texte de salle a été rédigé avec le souci de ne pas choquer les villageois. Cette vitrine est surmontée de l'inscription « *sur le chemin du paradis* » et les habitants ont demandé que le Coran exposé soit ouvert à la sourate qui est habituellement gravée sur les pierres tombales.

Les photos utilisées dans les panneaux de salle sont celles d'objets ou d'individus de Kesra, l'objectif étant de valoriser le travail des habitants, tout en documentant leur vie quotidienne. Dans le même esprit, les villageois ont participé à l'habillage des mannequins avec les costumes traditionnels. Cette aide des habitants a été également précieuse à l'occasion de l'installation d'une cuisine traditionnelle.

#### UN INSTRUMENT DE DÉVELOPPEMENT ÉCONOMIQUE

Le projet consistait aussi à faire du musée un espace d'échanges et de services entre les visiteurs et les habitants du village. L'étage du musée a ainsi été gratuitement consacré aux Kessarois pour recevoir les visiteurs venus découvrir leur particularité culturelle. Des ateliers de poterie et de tissage ont été organisés afin d'exposer aux visiteurs un patrimoine immatériel vivant et de vendre leurs productions. L'organisation de journées de dégustation des mets locaux leur permettait également de vendre leurs produits et de faire connaître les spécificités de leur façon de cuisiner. Des représentations musicales folkloriques payantes étaient aussi un moyen de faire quelques bénéfices au profit des troupes. Lieu de sociabilité pour les villageois, des soirées y ont été organisées durant les longues veillées du mois de Ramadhan et même en dehors du mois saint ; les uns et les autres se rencontraient ainsi à la cafétéria de l'étage profitant d'une vue panoramique sur tout le village. Enfin, des rencontres scientifiques, des journées d'études et même des concours de poésie improvisée à l'initiative de l'Institut national du patrimoine et des différentes institutions scolaires et universitaires ont également eu lieu dans cet espace.

L'interaction des habitants du village avec le musée et ses visiteurs a permis l'apparition d'activités inattendues pour l'équipe scientifique. En effet, les villageois se sont peu à peu libérés des frontières du musée : en s'étendant à toutes les places du village, ils ont fait un espace muséal à ciel ouvert. Toutes les occasions étaient bonnes aux villageois pour exposer et s'exposer en plein air ou sous des tentes improvisées. Au-delà des résultats escomptés, ce « laboratoire d'expérience muséale » a permis de découvrir de nouvelles façons d'exposer la culture. Au total, ce musée a permis la création d'une dynamique en son sein et de postes de travail pour quelques habitants (trois conservateurs, trois gardiens et trois femmes de ménage). L'effectif moyen des visiteurs depuis la date de son inauguration le 18 mai 2006 s'élève à 2 500 visiteurs par an, nationaux ou internationaux.

#### CONCLUSION

Espace de vente, de dégustation, de rencontres scientifiques ou d'animation socioculturelle, le musée a pour objectif de mettre en valeur les spécificités de ce village petit en superficie et grand par son histoire et de l'intégrer dans un circuit de tourisme culturel, un tourisme de valorisation du patrimoine et d'affirmation de l'identité. Pouvons-nous parler pour ce musée de conception contemporaine

dans un contexte traditionnel de muséologie communautaire ou sociale ou de nouveau concept de socio-muséologie ? Dans tous les cas, notre objectif est que cet espace puisse agir pour la transformation sociale, l'appropriation du patrimoine et le développement durable de la communauté.

---

#### ORIENTATIONS BIBLIOGRAPHIQUES

BARBERY J., « Observations sur quelques lambeaux de l'infrastructure routière romaine en Tunisie centrale et au cap Bon », *Cahiers de l'ORSTOM*, volume XIX, n° 2, 1983, p. 107-187.

JAMIN J., « Aux origines du musée de l'Homme : la mission ethnographique et linguistique Dakar-Djibouti », *Cahiers ethnologiques*, 5, 1984, p. 7-86.

JAMIN J., « Les objets ethnographiques sont-ils des choses perdues ? », dans HAINARD J., JAMIN J., « Objets trouvés des paradis perdus : à propos de la mission Dakar-Djibouti », dans HAINARD J., KAEHR R. (dir.), *Collections passion*, Neuchâtel, musée d'Ethnographie, 1982, p. 69-100.

KAEHR R. (dir.), *Temps perdu, temps retrouvé : voir les choses du passé au présent*, Neuchâtel, musée d'Ethnographie, 1985, p. 51-74.





# Poésie et politique dans les musées ethnographiques : regard sur des cas israéliens

Shelly Shenhav-Keller

Il ne fait aucun doute que les musées ethnographiques et du patrimoine dans notre monde postmoderne connaissent une crise identitaire. Certaines études se sont empressées de conclure que ces musées n'étaient plus que de simples entrepôts morts. Cette affirmation est fondée sur l'idée selon laquelle « nous » n'avons ni la priorité ni l'autorité pour présenter et représenter « l'autre ». Dans ces sanctuaires culturels du colonialisme, les objets sont exposés pour donner à voir par métonymie une « altérité » distante ainsi que d'autres lieux et cultures. Dans cette ère postcoloniale, les notions de multiculturalisme, de politiques identitaires et de réflexivité poststructuraliste ont fait leur apparition dans les discours universitaires et intellectuels, mais ont également influencé les institutions muséales.

Cet article a pour principal objectif de traiter de la raison d'être culturelle et éthique des musées dans un contexte mondialisé et incertain, et d'identifier les obstacles, les responsabilités et les enjeux présents, mais aussi futurs. Notre regard et notre compréhension des cultures matérielles passées présentées dans ces musées et notamment la manière de concevoir les sujets et objets contemporains ne sont ni figés ni universels. De nouvelles missions de conservation, d'exposition, de présentation, de représentation, d'éducation et surtout de responsabilisation sont nécessaires dans un contexte de sociétés multiples. Le monde occidental et les cultures européennes doivent faire face à des questions et des problématiques qui diffèrent des sociétés et cultures situées dans d'autres parties du monde.

Les espaces muséaux peuvent se définir comme des « zones de contact<sup>1</sup> » contemporaines et complexes entre des objets, des individus, des idéologies, entre unité et diversité, entre passé et présent, entre poésie et politique. Partant des recherches

---

1. PRATT M. L., « Arts of the Contact Zone », *Profession*, 1991, p. 33-40.

menées dans les institutions muséales, en particulier dans la sphère israélienne, cette étude propose l'identification de trois modèles de zones de contact :

- anciennes collections, nouvelles interprétations ;
- groupes ethniques créant leurs propres récits historiques et leurs propres musées ;
- faire revivre d'anciens objets oubliés au travers d'un regard contemporain.

Le premier modèle est simple à mettre en œuvre et c'est le plus répandu dans les musées à l'heure actuelle. Cet article va donc particulièrement s'attarder sur les deux autres modèles.

#### GROUPES ETHNIQUES CRÉANT LEURS PROPRES RÉCITS HISTORIQUES ET LEURS PROPRES MUSÉES

Les musées ethnographiques et de patrimoine en Israël jouent un rôle important dans la création d'un ethos national et le façonnement d'une identité israélienne multiculturelle. Ce rôle s'exprime au travers d'une idéologie, d'un discours culturel et de formes de présentation et de représentation.

Identité et musées sont des termes qui sont intimement liés, surtout en Israël. Un rapide aperçu du contenu d'un musée permet de comprendre à quel point la notion d'identité est prégnante en Israël. Au cours des trois dernières décennies, le patrimoine ethnique a été ajouté à la liste<sup>2</sup>. Les musées et les centres du patrimoine ethnique, ciblant notamment des groupes ethniques non européens (*Mizrahi*), ont été fondés de cette façon. Cet article présente deux cas d'étude.

Situé en Israël, le Babylonian Jewry Heritage Center a été inauguré en 1988. L'idée de sa fondation est née de plusieurs rencontres et séminaires à la fin des années 1970. Lors de ces réunions, les participants, des personnes influentes dans la communauté irakienne en Israël, dont le maire de la petite ville d'Or-Yehuda<sup>3</sup>, ont exprimé leur sentiment d'aliénation, de privation et de sous-représentation dans la société israélienne du fait de la présence de l'idéologie occidentale et de la culture orientalo-européenne. Suite à ces rencontres, la population locale s'est rassemblée pour participer à la création du centre : « *Nous demandons à tous les juifs irakiens vivant en Israël ou à l'étranger de donner des objets, des artefacts, des images, des documents, etc.* ». Dans les années qui ont suivi et jusqu'à la fin des années 1980, la municipalité a pu collecter suffisamment d'argent pour bâtir un premier immeuble où serait présentée une exposition permanente. Actuellement, un deuxième bâtiment a été construit et une nouvelle extension est en cours de création dans le musée.

Le Babylonian Jewry Heritage Center est une institution relativement grande et représente une communauté à la fois importante et influente, comptant près de

2. Voir KARP I., « Introduction—Museums and Communities: The Politics of Public Culture », dans KARP I., KREAMER C. M., LAVINE S. D. (éd.), *Museums and Communities*, Washington, Smithsonian Institution Press, 1992, p. 1-18 ; SHENHAV-KELLER S., « Visual Politics and Poetic Ethnography in Ethnic Heritage Centers in Israel », conférence prononcée auprès de l'International Committee of Museums of Ethnography, Shanghai, 2010 ; SHENHAV-KELLER S., « Ethnicity, Identity and Collective Memory in Two Ethnic Heritage Centers in Israel », conférence prononcée à l'AIS (Association for Israel Studies), 26<sup>th</sup> Annual Conference, Toronto, 2010 ; SHENHAV-KELLER S., « Ethnicity, Identity and Collective Memory — A Gaze at the Iraqi and the Libyan Heritage Museums in Israel », conférence prononcée au MIMED — Lieux et territoires des migrations en Méditerranée, Jérusalem, 2011 ; KATRIEL T., « Homeland and Diaspora in Israeli Vernacular Museums », dans TREVISAN SEMI E., MICCOLI D., PARFITT T. (éd.), *Memory and Ethnicity: Ethnic Museums in Israel and the Diaspora*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2013, p. 1-19.

3. Or-Yehuda a accueilli des camps d'immigrants dans les années 1950. Ces camps étaient composés principalement de Juifs provenant de pays arabes et islamiques. Aujourd'hui, Or-Yehuda est l'une des nombreuses petites villes d'Israël, située à proximité de Tel-Aviv.

300 000 personnes en Israël. Il est évident que l'ouverture de ce centre a suscité, à l'époque, de vives critiques, car il menaçait l'ethos national et l'identité collective israélienne. Mais nous pouvons aussi y voir un acte courageux vers le multiculturalisme, reflétant un désir de reconnaissance et de légitimité en vue de construire et de présenter son patrimoine, sa culture et sa mémoire.

Le Libyan Jewry Heritage Center a ouvert ses portes progressivement au cours des quinze dernières années. Il est situé dans un bâtiment qui a été offert à l'association World Organization of Libyan Jews et à la population locale par la ville d'Or-Yehuda, la même ville que dans le premier cas. L'exposition permanente est en évolution constante depuis son ouverture et sa forme finale s'est cristallisée section après section. Le Libyan Jewry Heritage Center est une petite institution muséale qui s'appuie sur des bénévoles et dispose de budgets modestes. Elle représente une communauté d'environ 60 000 personnes en Israël et de plusieurs milliers d'individus à l'étranger, la majorité vivant en Italie. Au cours des dix dernières années, Israël a connu l'émergence de nouveaux récits historiques qui ont pu participer à l'avènement d'une idéologie multiculturelle. C'est durant cette période que la communauté libyenne a pris conscience de la singularité de ses traditions, de sa mémoire et de son histoire, notamment de la période de l'occupation italienne lors de la Seconde Guerre mondiale.

En s'intéressant de plus près aux thèmes et au contenu de ces musées et centres du patrimoine, on découvre le désir de renouer avec ses racines et son passé tout en gardant un lien avec le présent et le contexte local. Ces inventions culturelles et ethnographiques donnent lieu à une « communauté imaginaire », une identité ethnique, un récit de l'histoire et une mémoire collective<sup>4</sup>.

#### FAIRE REVIVRE D'ANCIENS OBJETS OUBLIÉS AU TRAVERS D'UN REGARD CONTEMPORAIN

Cette troisième zone de contact fait principalement référence à la culture matérielle qui n'a pas obtenu la reconnaissance et l'approbation nécessaires pour être représentée dans les musées. Ce modèle peut être compris et a été conceptualisé dans l'exposition intitulée « Un pays et ses poupées<sup>5</sup> ».

L'idée de cette exposition était de présenter des poupées souvenir imaginées et conçues en Israël afin de mettre en lumière l'une des pratiques culturelles qui a permis de créer et de consolider l'identité nationale israélienne. De notre point de vue, les poupées en costume national sont à la fois un instrument culturel contribuant à l'idéologie nationale née dans le pays, et une manifestation de ce nationalisme. En ce sens, les poupées souvenir sont non seulement des objets culturels, mais aussi des « textes » politico-culturels<sup>6</sup>. Cette approche permet d'examiner les aspects esthétiques ainsi que les significations inhérentes de chaque poupée, mais aussi d'étudier les messages sociaux et politiques qui y sont attachés. Cela met en lumière différents processus, relations de pouvoir et perceptions au sein de la société israélienne, mais aussi la façon dont sont

4. NORA P., « Between Memory and History: *Les Lieux de mémoire* », *Representations*, n° 26, 1989, p. 7-25; ANDERSON B., *Imagined Communities—Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres, Verso, 1991; TAYLOR C., « The Politics of Recognition », dans GUTMAN A. (éd.), *Multiculturalism: Examining the Politics of Recognition*, Princeton, Princeton University Press, 1994, p. 25-73; KAVANAGH G., « Making Histories, Making Memories », dans KAVANAGH G. (éd.), *Making Histories in Museums*, Londres, Leicester University Press, 1996; URRY J., « How Societies Remember the Past », dans MACDONALD S., FYFE G. (éd.), *Theorizing Museums*, Oxford, Blackwell Publishers, 1996, p. 45-68; TREVISAN SEMI E., MICCOLI D., PARFITT T. (éd.), *Memory and Ethnicity: Ethnic Museums in Israel and the Diaspora*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2013.

5. SHENHAV-KELLER S., « *Ethnicity, Identity and Collective Memory* », art. cit.

6. SHENHAV-KELLER S., « The Israeli Souvenir: its Text and Context », *Annals of Tourism Research*, vol. 20, 1, 1993, p. 182-196.

représentés les groupes culturels, voire la façon dont ils sont entièrement ou partiellement ignorés.

La signification et la place des souvenirs dans la construction et l'évolution de l'identité israélienne peuvent être comprises de plusieurs manières. Un souvenir est un objet, un produit culturel, une « unité symbolique » conçue dans un contexte socioculturel précis, à la fois pour les besoins propres au groupe culturel qui le crée et pour des utilisations externes. Contrairement aux autres objets culturels, la nature fondamentale d'un souvenir provient de son déplacement, du fait qu'il soit transféré d'un lieu à un autre et, plus particulièrement, de la mémoire intrinsèque qui lui est attachée. Cette mémoire qui apparaît ou refait surface est contenue dans l'étymologie latine du mot « souvenir ».

Le processus de conception et de fabrication de ces poupées a joué un rôle prépondérant dans « l'invention » de la tradition, qui est l'un des principaux moyens de forger une identité nationale et de garantir une cohérence commune et qui prétend rester stable sur le long terme, y compris lors de périodes de changements dramatiques. Cette pratique instrumentale et inventée cherchait à contribuer à l'établissement de la société israélienne en tant que nation – une « communauté imaginée » selon Benedict Anderson – sur la base d'images, de valeurs et d'un sentiment d'appartenance communs<sup>7</sup>.

En tant que phénomène socioculturel, les poupées « costumées nationales » font partie de la culture populaire qui a commencé à se forger lors de la création de l'État d'Israël, et qui a progressivement disparu à la fin des années 1980. Lors de l'apogée, entre les années 1950 et 1970, ces poupées étaient fabriquées par des artistes et des artisans utilisant différents styles ou techniques. La plupart des concepteurs et fabricants de poupées n'étaient pas nés en Israël. Certains avaient suivi une formation en artisanat et d'autres avaient des connaissances de base en la matière. Les poupées étaient exposées et vendues dans des magasins de souvenirs ou dans des établissements appartenant à des institutions publiques. Elles étaient achetées comme souvenirs d'un lieu ou d'une expérience par des Israéliens et en particulier par des touristes juifs qui les emportaient chez eux après avoir quitté le pays. Ces poupées ornementales symbolisaient pour eux une partie de leur pays et représentaient des types locaux, qu'ils pouvaient exposer dans leur maison à l'étranger<sup>8</sup>.

Rétrospectivement, toutes ces poupées évoquent la mémoire et, dans une certaine mesure, une aspiration. Les recherches et l'exposition qui en a résulté sont allées au-delà du contexte nostalgique et ont considéré ces poupées comme une unité symbolique portant un message et une signification sur la période et les évolutions qui ont eu lieu au cours de sept décennies. Les poupées incarnent des symboles, des valeurs et des mythes qui sont associés à la création de l'identité israélienne : nationalisme, ethnicité, *melting pot*, pluralisme et multiculturalisme. L'interprétation et la présentation de la collection de poupées ont permis de délimiter les frontières de la représentation et de révéler les figures qui y sont incluses, ainsi que celles qui ne le sont pas, tout en s'efforçant de répondre à la question suivante : ces poupées, créées au fil des ans, permettent-elles de refléter, de représenter, de façonner ou d'inventer une identité israélienne imaginée et hégémonique tant recherchée ?

7. ANDERSON B., *op. cit.*

8. SHENHAV-KELLER S., « Identity and Collective Memory in two Ethnic Heritage Centers in Israel », conférence prononcée à l'Icom/ICME Conference, Jérusalem, 2008.

Les premières poupées costumées sont apparues en Palestine dans les années 1920 et ont disparu dans les années 1990. Tout au long de ces soixante-dix années, un message a été transmis au travers de ces poupées et de leur fabrication, associé au localisme, au phénomène d'appartenance et à l'identité. Les poupées *sabra*<sup>9</sup>, yéménites, juives et arabes ont été conçues et fabriquées pendant plusieurs années, mais leur existence et les raisons de leur présence différaient. Leur étude permet de comprendre le lien fort existant entre la fabrication des poupées et les mécanismes sociaux, culturels et politiques.

La première mission de l'État d'Israël a été de créer un « nouveau juif » au travers d'une *sabra* mythologique. Dans le cadre de cette mission, les fabricants de poupées ont donc conçu des *halutzim* et des *halutzot* (pionniers), des membres de mouvements de jeunesse socialiste et des jeunes personnes vêtues de chemises et de chemisiers brodés. Ces poupées étaient présentées comme un symbole des personnes souhaitant incarner les valeurs et les idéaux nationaux. Bien que désirant adhérer au très recherché modèle *sabra*, le jeune État et sa société naissante ont finalement adopté une idéologie de type *melting pot* afin de faire face aux différentes vagues d'immigration. Parmi les nouveaux immigrants, la présence des Yéménites était particulièrement frappante et leurs figures traditionnelles ont été conservées.

Les années 1980 ont été une période décisive durant laquelle la nation israélienne est devenue une société capitaliste et individualiste. C'est à cette époque que l'ethos national et collectif s'est dégradé. La guerre du Liban au début de la décennie et la première Intifada qui y a mis un terme ont engendré des doutes, des problématiques et de nouvelles questions sur l'identité contemporaine d'Israël. Ces événements, qui se sont intensifiés au fil des ans, ont entraîné un désenchantement, une prise de maturité et une perte d'innocence. Du fait des changements importants au sein de la société et de la disparition de la figure mythologique *sabra*, l'intérêt pour les poupées costumées a fortement diminué, même chez les touristes juifs. Vers la fin des années 1990, le dernier atelier de fabrication de poupées a fermé.

Les différents types de poupées fabriqués au cours de ces soixante-dix années définissent les limites de l'identité israélienne, qui a oscillé entre une représentation du « nous » et des « autres ». Ces concepts sont principalement des concepts imaginés, mais ils ont également la capacité de délimiter une frontière symbolique. L'histoire de ces poupées nous renvoie ainsi aux grandes questions qui traversent la société israélienne : qui sommes-« nous » ? qui sont les « autres » ? Quelles sont les principales représentations qui ont été façonnées et sont perceptibles au fil des ans ? Les poupées qui « nous » représentent sont toujours les Israéliens *sabra* et portent des traits ashkénazes. Les poupées représentant les « autres » et qui ne sont donc ni « nous » ni *sabra* sont des Yéménites, des religieux, des ultra-orthodoxes ou des Arabes.

Les trois différents modèles de « zones de contact » sont des entrées pour comprendre la place et le rôle du contemporain dans les musées ethnographiques et ainsi nous aider à réfléchir sur la bonne distance à adopter. Le choix de ces approches doit tenir compte non seulement de ce que les musées renferment, mais également de « ce que l'on cherche à faire vivre à chacun des visiteurs une fois qu'ils ont quitté le musée<sup>10</sup> ».

9. Le *sabra* est le fruit du cactus, mais il s'agit également du nom donné aux Israéliens nés en Israël.

10. MELGUIZO J., « The Future of Museums », *Icom International Conference*, Rio de Janeiro, 2013.

---

## ORIENTATIONS BIBLIOGRAPHIQUES

- ANDERSON B., *Imagined Communities — Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres, Verso, 1991.
- KARP I., « Introduction — Museums and Communities: The Politics of Public Culture », dans KARP I., KREAMER C. M., LAVINE S. D. (éd.), *Museums and Communities*, Washington, Smithsonian Institute Press, 1992, p. 1-18.
- KATRIEL T., « Homeland and Diaspora in Israeli Vernacular Museums », dans TREVISAN SEMI E., MICCOLI D., PARFITT T. (éd.), *Memory and Ethnicity: Ethnic Museums in Israel and the Diaspora*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2013, p. 1-19.
- KAVANAGH G., « Making Histories, Making Memories », dans KAVANAGH G. (éd.), *Making Histories in Museums*, Londres, Leicester University Press, 1996.
- MELGUIZO J., « The Future of Museums », *Icom International Conference*, Rio de Janeiro, 2013.
- NORA P., « Between Memory and History: *Les Lieux de mémoire* », *Representations*, n° 26, 1989, p. 7-25.
- PERI N., KARK R., *Ethnographic Museums in Israel*, Jerusalem, Ariel Publishing House, 2014.
- PRATT M. L., « Arts of the Contact Zone », *Profession*, 1991, p. 33-40.
- SHENHAV-KELLER S., *A Land and its Dolls: Israeli Souvenirs and National Identity*, Tel-Aviv, Eretz Israel Museum, 2011.
- SHENHAV-KELLER S., « Ethnicity, Identity and Collective Memory — A Gaze at the Iraqi and the Libyan Heritage Museums in Israel », conférence prononcée au MIMED — Lieux et territoires des migrations en Méditerranée, Jérusalem, 2011.
- SHENHAV-KELLER S., « Ethnicity, Identity and Collective Memory in Two Ethnic Heritage Centers in Israel », conférence prononcée à l'Association for Israel Studies, 26<sup>th</sup> Annual Conference, Toronto, 2010.
- SHENHAV-KELLER S., « Identity and Collective Memory in two Ethnic Heritage Centers in Israel », conférence prononcée à l'Icom/ICME Conference, Jérusalem, 2008.
- SHENHAV-KELLER S., « The Israeli Souvenir: Its Text and Context », *Annals of Tourism Research*, vol. 20, 1, 1993, p. 182-196.
- SHENHAV-KELLER S., « The Jewish Pilgrim and the Purchase of a Souvenir in Israel », dans LANFANT M. F., ALLCOCK J. B., BRUNER E. M. (éd.), *International Tourism — Identity and Change*, Londres, Sage Publications Ltd, 1995, p. 143-158.
- SHENHAV-KELLER S., « Visual Politics and Poetic Ethnography in Ethnic Heritage Centers in Israel », conférence prononcée à l'International Committee of Museums of Ethnography, Shanghai, 2010.
- TAYLOR C., « The Politics of Recognition », dans GUTMAN A. (éd.), *Multiculturalism: Examining the Politics of Recognition*, Princeton, Princeton University Press, 1994, p. 25-73.
- TREVISAN SEMI E., MICCOLI D., PARFITT T. (éd.), *Memory and Ethnicity: Ethnic Museums in Israel and the Diaspora*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2013.
- URRY J., « How Societies Remember the Past », dans MACDONALD S., FYFE G. (éd.), *Theorizing Museums*, Oxford, Blackwell Publishers, 1996, p. 45-68.

## L'exposition «Imagining the Balkans»

Philippos Mazarakis-Ainian

L'exposition «Imagining the Balkans, Identities and Memory in the Long 19<sup>th</sup> Century» est un projet soutenu et coordonné par l'Unesco<sup>1</sup>, comme manifestation de sa politique en faveur du dialogue interculturel dans le Sud-Est européen<sup>2</sup>. Le but du projet était d'engager une coopération entre des musées d'histoire nationale, c'est-à-dire des institutions perçues comme les gardiens et les promoteurs des idéaux nationaux de chaque État – une perception qui est souvent loin d'être fautive par ailleurs. Le Sud-Est européen est effectivement une région caractérisée par ses importantes tensions politiques internationales et interethniques qui puisent habituellement leurs sources dans des interprétations antagonistes du passé.

Le projet, après de longs débats, a emprunté son titre à une étude de Maria Todorova<sup>3</sup> qui montre que l'image actuelle de la région résulte de constructions idéologiques et de préjugés importés de l'Occident, intériorisés et assimilés au sein de chaque idéologie nationale. Elle y prouve que l'image des Balkans en tant que province «quasi non européenne», qui évolue de façon incertaine entre le progrès occidental et le retard oriental, où les valeurs sont encore mal ancrées, où la haine interethnique, le conflit des civilisations et la barbarie sont omniprésents,

---

1. Bureau de Venise, Unité de Culture, dirigée par Anthony Krause. Celui-ci, historien lui-même, doit être crédité non seulement de son rôle de coordinateur administratif au projet, mais aussi de sa participation active dans la réalisation scientifique.

2. Musées participants : musée d'Histoire nationale, Tirana, Albanie; musée de la République de Srpska, Banja Luka, Bosnie-Herzégovine; musée d'Histoire nationale, Sofia, Bulgarie; musée de l'Histoire croate, Zagreb, Croatie; Musée municipal Leventis de Nicosie, Chypre; Musée historique allemand, Berlin; Musée national historique, Athènes, Grèce; Musée national du Monténégro, Cetinje; musée d'Histoire nationale de Roumanie, Bucarest; Musée historique de Serbie, Belgrade; Musée national de Slovaquie, Ljubljana; Musée de Macédoine, Skopje, ex-république yougoslave de Macédoine.

Participants individuels : Maria Todorova, professeur, University of Illinois, États-Unis – conseiller historique; Peter Aronsson, professeur, Université Linköpings, Suède (projet EuNaMus); Tulay Artan, professeur, Université Sabanci, Turquie; Dario Disegni, chef des Affaires culturelles, Compagnia di San Paolo, Italie; Anne-Catherine Robert-Hauglustaine, Comité international pour les échanges d'expositions/Icom; Christina Koulouri, professeur, Université Panteion, Grèce; Jean-Pierre Titz, chef de la division de l'enseignement de l'histoire, Conseil de l'Europe.

3. Todorova M., *Imagining the Balkans*, Oxford, Oxford University Press, 1997.

est en réalité une image qui résulte de politiques de domination internationales et financières anciennes.

De telles perceptions ont toujours été présentes dans les relations internationales. Elles sont particulièrement prégnantes depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, après que l'Europe a connu les Lumières, la révolution industrielle et une expansion économique et politique poussée par un esprit romantique. Le rapprochement avec le monde ottoman a révélé une série de discordances entre les deux mondes, qui vivaient à la même époque des situations historiques très différentes. Le terme « Balkans » est graduellement devenu le déterminant commun à tout le Sud-Est européen, habituellement chargé de stéréotypes négatifs, qui ont plus à voir avec l'imagination qu'avec la réalité stricte – c'est une construction idéologique. Et c'est précisément pourquoi ce terme a été choisi comme titre de l'exposition : bien reconnaissable et émotionnellement chargé, il fonctionne presque comme une provocation. Le sous-titre descriptif de l'exposition utilise en revanche le concept élaboré par feu Eric Hobsbawm<sup>4</sup>. Par sa notion de *long XIX<sup>e</sup> siècle*, Hobsbawm désignait la période débutant vers la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, avec la double révolution industrielle et idéologique qui a eu lieu des deux côtés de la Manche. La période délimitée ainsi s'achève très en avant dans le XX<sup>e</sup> siècle, lorsque le système international est pulvérisé par la Grande Guerre de 1914-1918 et que les grands empires du Centre-Est européen s'effondrent.

Dans le titre de l'exposition, il a semblé aller de soi que les *identités* devaient être plurielles, vu l'existence claire de groupes (sociaux, ethniques, etc.) qui se définissent d'une certaine manière comme des entités. Mais le singulier a été consciemment choisi pour le mot *mémoire*. La mémoire dans ce discours est en effet perçue comme un phénomène évolutif, contrairement à ce qu'affirment habituellement les nationalismes. En effet, la mémoire (en l'occurrence, surtout la mémoire collective) se crée et se modifie en relation avec les conditions sociales, ethniques, économiques ; elle change avec le temps ; elle est même souvent délibérément construite pour répondre à des nécessités spécifiques, liées notamment aux efforts de constructions nationales, qui sont abordées au cours de l'exposition. Mais même une telle mémoire délibérément construite est aussi constamment influencée par les processus spontanés et inconscients qui animent les groupes sociaux, elle peut donc subir des transformations et mutations, des glissements, des ajouts ou soustractions locales ou globales : c'est un phénomène très compliqué et finalement très peu contrôlable.

L'exposition avait pour objectif de faire comprendre le processus historique qui a transformé le Sud-Est européen depuis la coexistence ethnique au sein de régimes impériaux autocratiques (les empires ottoman et Habsbourg, mais aussi en prenant en compte l'influence directe de l'Empire russe), jusqu'au morcellement progressif vers un idéal d'États homogènes, où la nationalité devient critère de base pour la citoyenneté et où le pouvoir est censé dériver directement du peuple au travers d'institutions républicaines.

Durant cette période, les informations transmises vers l'Occident ont été largement conditionnées par la vision de voyageurs et d'investisseurs occidentaux appartenant aux classes sociales privilégiées de leurs pays respectifs. Par conséquent, ces renseignements ont occulté le fait que des situations semblables à ce qui était

4. HOBBSAWM E. J., *The Age of Revolution: Europe 1789–1848*, New York, Abacus, 1962 ; *The Age of Capital: 1848–1875*, New York, Weidenfeld & Nicolson, 1975 ; *The Age of Empire: 1875–1914*, New York, Weidenfeld & Nicolson, 1987.



visible dans les Balkans pouvaient aussi être observées dans le reste du continent européen, même si la fréquence, l'intensité, le rythme des phénomènes n'étaient pas les mêmes. Lorsque, par exemple, des voyageurs britanniques accusent les habitants des Balkans d'être sales, pauvres, fourbus, de manquer de noblesse et de bonnes manières, ils ne se rendent pas compte que la comparaison est biaisée : les classes inférieures locales étaient comparées aux propres standards élevés du voyageur, qui pouvait tout autant abhorrer les bidonvilles industriels de Manchester, mais considérer agréablement l'exotisme des notables ottomans, qu'ils soient musulmans, chrétiens ou juifs. C'est pourquoi le fait que la nation progressiste du voyageur infligeait à ses sujets coloniaux un traitement identique à celui qu'il remarquait dans la domination ottomane passait habituellement inaperçu<sup>5</sup>.

Lors des guerres balkaniques de 1912-1914, les reportages transmettaient à l'Occident la conviction que les atrocités commises ne pourraient jamais se produire dans le monde civilisé – c'est l'époque où le terme « Balkans » se généralise et se fixe. Le fait que ces événements se produisent juste deux ans avant la Grande Guerre, pendant laquelle la violence des « civilisés » allait atteindre un niveau jusque-là sans égal, n'a pas été suffisant pour démonter ce stéréotype. L'assassinat à Sarajevo qui marqua le déclenchement de la guerre n'a fait que le confirmer même si, pour le reste, les pays des Balkans n'ont pas joué un rôle plus important que les puissances européennes dans son début et son déroulement – loin de là.

Pour inverser le cheminement idéologique, il faut remarquer que la notion même de nationalisme, dont les peuples balkaniques sont encore et toujours accusés, est clairement une importation idéologique occidentale. La différence – s'il y en a une – réside en des questions de temps et de circonstances générales, en relation avec le développement du phénomène dans chaque cas. Les premiers mouvements de libération dans les Balkans sont par exemple fortement tributaires de notions idéologiques françaises héritées de la Révolution et de l'ère napoléonienne.

Ces exemples ne donnent bien évidemment pas une image complète des situations en question, mais ils servent à souligner les stéréotypes que les sociétés du Sud-Est européen doivent affronter chaque jour. La dissolution de la Yougoslavie en est l'exemple le plus flagrant, où le cercle vicieux est interprété comme une réémergence d'instincts sauvages, malgré l'ingérence d'intérêts politiques étrangers qui ont participé de manière substantielle à la conflagration. On parle même de guerre « balkanique » et non pas « yougoslave », soulignant ainsi le caractère barbare supposé de la région<sup>6</sup>. L'image caricaturale des Européens du Sud véhiculée par les médias internationaux durant la crise économique européenne actuelle peut aussi être vue comme la réémergence, sous une nouvelle forme, de ces discours stéréotypés.

Il faut d'ailleurs souligner que l'image négative des Balkans a aussi été dans une grande mesure intériorisée dans les mentalités des populations locales, qui reconnaissent seulement en partie leur identité européenne. Lorsque quelqu'un voyage vers l'Occident, il est sous-entendu qu'il « va en Europe ». Cet exemple est caractéristique de cette mentalité, tout autant qu'un certain sentiment d'infériorité qui se manifeste envers l'Europe dans plusieurs domaines de la vie publique, depuis l'économie et la technologie jusqu'à la culture et aux modes de consommation.

5. M. Todorova (*op. cit.*) fait mention à de nombreuses reprises de phénomènes semblables, dont l'apport à la création de l'image des Balkans a été crucial.

6. *Ibid.*, p. 158.

L'exposition s'est donc donné le but de restaurer une image plus équilibrée, en montrant non seulement que les nations balkaniques ont plus en commun entre elles qu'elles ne le pensent, mais aussi que leurs schémas évolutifs sont très proches de ceux d'autres régions de l'Europe et du monde.

Plus concrètement, le projet s'est efforcé d'amener à une vision intégratrice des institutions muséales qui véhiculent habituellement une version orthodoxe et identitaire de leur histoire nationale. Le but était de montrer aux publics respectifs de chaque institution non seulement qu'ils partageaient plus que ce qu'ils pensaient, mais qu'ils faisaient également partie de quelque chose de plus vaste et de plus grand, et que, pour cette raison, ils méritaient le respect en tant que « balkaniques ».

La première rencontre du groupe d'institutions a eu lieu à Thessalonique en octobre 2010, avec la participation de deux musées extérieurs à la région, mais familiers de tels discours : le Museo Nazionale del Risorgimento Italiano de Turin et le Deutsches Historisches Museum de Berlin. Participaient aussi l'Icom par l'intermédiaire d'Anne-Catherine Hauglustaine, présidente du comité international pour les échanges d'expositions (ICEE), Jean-Pierre Titz, responsable de l'enseignement de l'histoire au Conseil de l'Europe, et le professeur suédois Peter Aronsson, coordinateur du projet interuniversitaire EuNaMus pour l'évaluation des musées nationaux européens. Des chercheurs ont conseillé le groupe, avec, en premier lieu, Maria Todorova. La phase préparatoire du projet a donné lieu à la visite prospective d'expositions fondées sur une approche similaire à Thessalonique<sup>7</sup>, Berlin<sup>8</sup> et Turin<sup>9</sup>, ainsi qu'à de nombreuses discussions théoriques. Malgré le climat agréable au sein du groupe, l'approche du sujet restait une affaire très délicate, car il reposait sur des narrations nationales divergentes. Il a été possible néanmoins de dresser une longue liste de sujets potentiels convergents<sup>10</sup> rassemblés sous trois lignes thématiques majeures : vivre dans les Balkans ; éduquer dans les Balkans ; figurer les Balkans par des représentations (héros, fêtes, symboles, cartes, etc.) ou par des récits (contes, littérature, historiographie, etc.).

Mais cela revenait toujours à énoncer des généralités théoriques, sans parvenir à un concept concret d'exposition. Le problème majeur du groupe résidait dans un manque de confiance. À ce stade, plutôt que de faire pression pour obtenir absolument un concept cohérent, il a semblé plus productif de demander à chaque participant de préparer une sélection de dix objets et de réaliser une présentation publique de leur pertinence historique. Les participants ont donc été obligés de rechercher du matériel dans leurs fonds pour le placer dans une perspective impliquant toute la région plutôt que la seule habituelle petite histoire nationale.

La rencontre suivante<sup>11</sup>, consacrée à cette présentation d'objets, a très vite révélé les orientations fondamentales prises par chaque musée. Une majorité d'entre

7. Expositions permanentes du Musée archéologique et du musée de la Civilisation byzantine.

8. Exposition « Hitler und die Deutschen. Volksgemeinschaft und Verbrechen – Hitler et les Allemands. Nation et Crime », Berlin, Deutsches Historisches Museum, 15 octobre 2010-27 février 2011.

9. Exposition temporaire « Fare gli Italiani. 150 Anni di Storia Nazionale – Faire les Italiens. 150 ans d'histoire nationale », Turin, Officine Grandi Riparazioni, 17 mars-4 novembre 2012 et exposition permanente du Museo Nazionale del Risorgimento Italiano, nouvellement réaménagée.

10. À titre indicatif : onomastique, culture du café, drapeaux, costume national, élites occidentalisées et société traditionnelle, us et coutumes, « héros » et « anti-héros », bazars et points de rencontre, livres scolaires et éducation, ponts, nourriture, patrimoine immatériel et autres déterminants culturels, modernisation, transports et infrastructures, villes et urbanisme, courrier, histoires familiales, cartographie, usage de l'histoire, les rapports entre orthodoxie, catholicisme, islam et judéité, entre Nord et Sud, armes et méthodes de guerre, processus de mobilisation en masse, identités de populations au XIX<sup>e</sup> siècle, manifestations de la société civile, histoires individuelles, rôle des femmes, etc.

11. À Ljubljana en mars 2012.

eux avait opté pour une histoire sociopolitique, en vue de démontrer la naissance et le développement des concepts nationaux et de l'État-nation, en lien avec le progrès économique et technologique de la période. Un problème spécifique qui a été noté lors de la présentation des objets était celui d'une tendance à justifier leur pertinence uniquement sur le plan interne à un pays. Des objets réellement intéressants étaient vus sous une lecture nationale des événements et non pas en rapport avec le reste de la région comme demandé. Ce problème se posait plus ou moins dans tous les musées, mais il était plus prononcé chez ceux qui n'avaient pas déjà eu l'opportunité de travailler au sein de larges coopérations internationales.

Par ailleurs, une minorité de musées avait choisi de présenter des pièces exclusivement ethnographiques. Ce choix est à mettre en rapport avec des situations nationales spécifiques qui sont intéressantes à exposer, tout en mettant en garde le lecteur qu'il s'agit de la vision personnelle de l'auteur :

– Le Musée national de Slovénie considérait que la culture de son pays était étrangère à celle des Balkans et plus influencée par celle de l'Europe centrale.

– Le Sakip Sabanci Museum de Turquie se voyait sur la rive opposée du débat idéologique, car la Turquie représente l'État successeur de l'Empire ottoman, ennemi traditionnel de tous les autres nationalismes régionaux.

– Le Musée municipal de Leventis à Nicosie s'est trouvé limité par le problème politique non résolu de l'île de Chypre. Toute discussion critique du processus de construction nationale est inhibée par l'état de cessez-le-feu provisoire appliqué depuis l'occupation militaire turque du nord de l'île en 1974.

– Le Musée de Macédoine, dans son effort pour présenter une construction nationale dans cette ex-république yougoslave d'origine récente et encore souvent contestée par les pays voisins, restait indécis entre l'ethnographie et les objets historiques.

Les approches divergentes du projet ont entraîné des discussions intenses qui ont abouti à réviser tous les contenus proposés, même si pour certains cette réadaptation nécessitait plus de travail que pour d'autres. Les participants qui avaient assumé un rôle plus actif<sup>12</sup> ont montré le chemin aux autres. Ils ont œuvré pour convaincre le groupe de suivre une voie historique – et non pas ethnographique – mais aussi pour éliminer des interprétations historiques qui n'avaient pas l'accord de tout le groupe. Le contenu des propositions a donc été remanié dans un esprit de cohésion, avec l'accord explicite que toute référence en opposition avec les conceptions d'un autre participant serait discutée collectivement. Des relectures répétées à chaque stade du processus ont été proposées aux participants et leurs critiques ont été incorporées.

En considérant les objets proposés, le groupe a élaboré les chapitres thématiques suivants<sup>13</sup> :

Introduction: A coffee shop<sup>14</sup>

Ch. 1 Living in the old world

Ch. 2 Travelling, communicating

Ch. 3 A new social order: the rise of the middle classes

Ch. 4 Creating and diffusing knowledge

Ch. 5 Mapping

12. Il s'agit d'Anthony Krause, coordinateur administratif pour le compte de l'Unesco, d'Ana Stolic, directrice du musée d'Histoire serbe, et de l'auteur.

13. Les intitulés des chapitres de l'exposition sont présentés ici en anglais, langue de travail du groupe, afin d'éviter une mauvaise compréhension possible de ceux-ci.

14. La diffusion du café est caractéristique des phénomènes évolutifs présentés dans l'exposition.

- Ch. 6 Using history\*
- Ch. 7 Heroes and Antiheroes\*<sup>15</sup>
- Ch. 8 Public celebrations
- Ch. 9 Images of the Nation
- Conclusion: Whose is this song?<sup>16</sup>

Cette séquence démontrait une évolution dans la construction de l'État-nation qui était commune pour tous les participants. La chronologie n'était pas mentionnée, afin que tous puissent s'y reconnaître. Le but n'était d'ailleurs pas de se retrouver avec douze histoires nationales parallèles ni de s'attarder à une description spécifique d'événements, mais d'offrir un cadre général pour les phénomènes sociaux qui caractérisaient la période pour l'ensemble de la région.

Lors de la rencontre suivante<sup>17</sup>, chaque participant avait modifié sa liste d'objets proposés et les avait intégrés dans les chapitres thématiques. Des textes généraux pour chaque chapitre ont été préparés. La méthodologie était clairement fondée sur les objets, comme point de départ à l'élaboration des concepts théoriques. C'est *a posteriori* que les chercheurs comme Todorova ont conforté l'approche historique des objets qui avait été retenue. La disposition des objets et les textes ont été encore remaniés durant les mois suivants. Les légendes ont été écrites sur un format défini à l'avance permettant d'homogénéiser la longueur, la forme, le style et le contenu.

Les chapitres «Using History» et «Heroes and Antiheroes», qui décrivaient des phénomènes trop reliés et semblables, ont été réunis. Le chapitre définitif a été intitulé «Using History, Making Heroes», tandis que la notion d'antihéros, jugée contreproductive, a été abandonnée. Elle avait particulièrement contrarié la partie turque, qui interprétait les objets rassemblés dans ce chapitre – principalement des portraits de héros de lutte nationale – comme l'expression de l'image négative des Ottomans. Les images négatives, même présentées avec une distance critique, peuvent facilement entraîner des contresens. Le musée turc<sup>18</sup> a même décidé de se retirer du projet, malgré les changements proposés pour répondre à ses objections. Fort heureusement, le professeur Tulay Artan, la représentante du musée au sein du groupe, est restée comme conseillère scientifique. Il faut lui rendre hommage, car elle n'a pas voulu participer au boycott entamé par le musée et par les autorités de son pays.

Tous les textes ont également été relus par Todorova et par le professeur grec Christina Koulouri, spécialiste en enseignement de l'histoire balkanique comparative. Puis la version finale a été soumise au Musée national de Slovénie qui s'est chargé d'être le producteur muséographique de l'exposition et son premier lieu de présentation. Le concept muséographique adopté sur proposition du dessinateur Ranko Novak se basait sur une série de panneaux amovibles et démontables, d'une construction simple, facile à entretenir et robuste, afin de pouvoir supporter les transports successifs de l'exposition

15. Les deux chapitres marqués d'un astérisque ont par la suite été unifiés sous le titre «Using History, Making Heroes» comme expliqué ci-dessous.

16. C'est le titre d'un documentaire de la Bulgare Adela Peeva, qui cherche à découvrir les racines d'une chanson populaire dans nombre de pays balkaniques et pour lequel chaque communauté propose une autre explication centrée sur elle-même. Le documentaire lui-même fait partie de la conclusion de l'exposition, ayant semblé condenser au niveau de la culture populaire le discours de l'exposition.

17. À Bucarest en juin 2012.

18. Sakip Sabanci Museum, Istanbul, Turquie.

dans tous les musées partenaires. L'élément le plus caractéristique du design fut la gamme chromatique sélectionnée, avec une couleur par chapitre. Les couleurs vives suscitent l'optimisme et lient les objets d'origines diverses en faisant apparaître leurs similitudes sous-jacentes.

L'exposition a été inaugurée en avril 2013 par Irina Bokova, directrice générale de l'Unesco, par Androulla Vassiliou, commissaire européen pour l'éducation et la culture et par Hans-Martin Hinz, président de l'Icom. La cérémonie a fait partie du programme officiel de la réunion annuelle des ministres de la Culture de la région (COMOCOSEE). La Turquie n'était pas présente et le Kosovo, qui n'avait pas été invité pour participer au projet car non reconnu officiellement par l'Unesco, a émis une protestation officielle.

Par la suite, l'exposition a voyagé à Belgrade (septembre-novembre 2013), Bucarest (novembre 2013-avril 2014), Skopje (juin-septembre 2014), Athènes (novembre 2014-mai 2015), Cetinje (juillet-septembre 2015) et, durant la dernière lecture de cet article (en novembre 2015), les préparations étaient en cours pour son transfert à Banja Luka. Les responsables de l'exposition espèrent qu'elle finira sa tournée par une présentation dans un des lieux centraux des institutions politiques et culturelles européennes ou dans un musée majeur du continent, en dehors de sa région d'origine.

Il est nécessaire de mentionner que les difficultés n'ont pas pris fin avec l'inauguration de l'exposition. Au mois d'août 2013, quelques jours avant le transfert à Belgrade, cinq mois après l'inauguration à Ljubljana, le musée national d'Histoire de Sofia a soudainement exprimé son mécontentement à cause du contenu de deux légendes d'objets proposés par l'ex-république yougoslave de Macédoine. Les textes en question touchaient à un héritage disputé entre les deux nations et considéré comme usurpé par l'un des deux<sup>19</sup>. Malgré les efforts pour trouver une solution rapide, l'affaire a été rendue publique et politique. En guise de solution provisoire, l'exposition a été présentée à Belgrade avec ces deux objets dépourvus de leurs légendes. Le point critique a été atteint avec l'intervention directe des ministères et de l'administration centrale de l'Unesco pour aboutir à des rencontres secrètes au plus haut niveau. Une solution a été trouvée *in extremis* pour sauver le projet en éliminant quelques mots dont le sens était ambivalent.

En guise de conclusion, nous pouvons affirmer qu'œuvrer pour la coopération est très positif, pour chacun des collaborateurs comme pour les visiteurs à qui sera proposée une réévaluation de l'histoire d'un point de vue élargi et fédérateur. Mais il aura fallu passer par de nombreux compromis, autocensures et même parfois par une censure directe des contenus. Le risque de malentendus est réel. Pour réussir, il a fallu que tous les participants soient totalement convaincus et prêts à s'investir, il a fallu prêter une grande attention au moindre détail et établir une confiance mutuelle entre tous les organisateurs. Une exposition de ce genre peut apporter du nouveau à une discussion historique, mais ne peut pas aller contre des conceptions enracinées dans la société sans en souffrir, surtout lorsque les musées nationaux sont utilisés pour relayer la vision étatique de l'histoire.

19. Pour des raisons évidentes de politique, il nous est impossible de mentionner le contenu exact de la dispute.

---

## ORIENTATIONS BIBLIOGRAPHIQUES

- BERKTAY H., MURGESCU B. (éd.), *Workbook 1 – The Ottoman Empire*, Thessalonique, CDRSSE, 2005.
- ERDELJA K. (éd.), *Workbook 4 – The Second World War*, Thessalonique, CDRSSE, 2005.
- HOBBSAWM E. J., *The Age of Revolution: Europe 1789–1848*, New York, Abacus, 1962.
- HOBBSAWM E. J., *The Age of Capital: 1848–1875*, New York, Weidenfeld & Nicolson, 1975.
- HOBBSAWM E. J., *The Age of Empire: 1875–1914*, New York, Weidenfeld & Nicolson, 1987.
- HUTCHINSON J., SMITH A. D. (éd.), *Nationalism*, Oxford, Oxford University Press, 1994.
- Imagining the Balkans, Identities and Memory in the Long 19<sup>th</sup> Century, Travelling Exhibition*, Ljubljana, 2013 (catalogue d'exposition en anglais; des versions en langues locales sont aussi disponibles dans chaque musée accueillant l'exposition).
- KOLEV V. (éd.), *Workbook 3 – The Balkan Wars*, Thessalonique, CDRSSE, 2005.
- KOULOURI C. (éd. de série), *Teaching the History Southeastern Europe*, Thessalonique, CDRSSE, 2001.
- MURGESCU M. L. (éd.), *Workbook 2, Nations and States in Southeast Europe*, Thessalonique, CDRSSE, 2005.
- Musées et Politique, actes du quatrième colloque de l'Association internationale des musées d'Histoire*, Québec, 1999.
- Museums as Places of Reconciliation, Proceedings of the 8<sup>th</sup> Colloquium of the International Association of Museums of History*, Belgrade, 24–27 septembre 2008.
- TODOROVA M. (éd.), *Balkan Identities, Nation and Memory*, New York, New York University Press, 2004.
- TODOROVA M., *Imagining the Balkans*, Oxford, Oxford University Press, 1997.

# Entre silence et activisme : le rôle des musées taiwanais dans la reconnaissance indigène<sup>1</sup>

Marzia Varutti

À travers le cas très spécifique de la représentation dans les musées taiwanais d'un groupe nommé Pingpu dont le statut de peuple indigène est fort contesté à Taiwan, on s'interrogera sur le positionnement du musée, en tant que témoin, acteur ou militant.

Le gouvernement taiwanais a jusqu'à présent reconnu seize peuples indigènes<sup>2</sup> (le tout dernier ayant été reconnu en 2014). Mais plusieurs autres groupes demandent encore, sans succès jusqu'à présent, d'être reconnus officiellement en tant que peuples indigènes. Parmi ceux-ci, les Pingpu<sup>3</sup>. Le gouvernement taiwanais a, à plusieurs reprises, rejeté les demandes de reconnaissance indigène des Pingpu puisque, selon les autorités, ils ont été presque entièrement assimilés à la majorité chinoise Han et que, par conséquent, il n'est plus possible de parler d'un groupe indigène Pingpu en tant que tel. Les activistes Pingpu rétorquent que le gouvernement est en train de négliger à la fois les documents historiques prouvant le statut indigène des Pingpu et la récente revitalisation des langues et des pratiques culturelles parmi les communautés Pingpu<sup>4</sup>.

- 
1. Cette contribution est tirée d'un article publié en anglais sous le titre « Controversial indigeneity: museums representing non-officially recognized indigenous groups in Taiwan », *Journal of Nordic Museology*, 2, 2013, p. 17-32. L'article est reproduit ici avec l'autorisation des éditeurs du journal, que l'auteur tient à remercier.
  2. Pour une discussion plus générale sur la situation des groupes indigènes à Taiwan, ainsi que leur relation aux musées, voir VARUTTI M., « Towards social inclusion in Taiwan: museums, equality and indigenous groups », dans SANDELL R., NIGHTINGALE E. (éd.), *Museums, Equality and Social Justice*, Londres, Routledge, 2011.
  3. Pingpu est en fait une dénomination collective, incluant une dizaine de sous-groupes qui ont en commun d'habiter les plaines occidentales de Taiwan (le mot « Pingpu » indique en chinois « les peuples des plaines »).
  4. HSIEH J., *Collective Rights of Indigenous Peoples: Identity-Based Movement of Plain Indigenous in Taiwan*, New York, Routledge, 2006; PAN J., « Taiwan: Ping Pu Indigenous People Demand Recognition, and Discrimination », *Indigenous Peoples Issues and Resources*, 2011, [http://indigenouspeoplesissues.com/index.php?option=com\\_content&view=article&id=9061:taiwan-ping-pu-indigenous-people-demand-recognition-end-discrimination&catid=61:asia-indigenous-peoples&Itemid=83](http://indigenouspeoplesissues.com/index.php?option=com_content&view=article&id=9061:taiwan-ping-pu-indigenous-people-demand-recognition-end-discrimination&catid=61:asia-indigenous-peoples&Itemid=83), consulté le 12 juin 2013.

Quel est le rôle des musées dans ce débat ? Si les musées sont l'un des moyens pour les Pingpu d'acquérir une visibilité, leur positionnement reste ambigu et la très grande majorité des musées évite de poser ouvertement la question de la reconnaissance indigène, ce qui est un indicateur du caractère sensible de cette question. À l'échelle internationale, les demandes des communautés indigènes pour prendre parti dans le processus de création d'expositions et dans le développement de pratiques muséales, ainsi que celles visant au rapatriement du patrimoine indigène ont été à la base de transformations majeures dans le domaine des musées<sup>5</sup>. Lorsqu'un musée travaille avec des collections indigènes, la collaboration avec les communautés d'origine est perçue comme une obligation morale. Mais cela s'applique-t-il aussi aux groupes indigènes qui n'ont pas été reconnus officiellement par leurs gouvernements ? Quelle position peuvent adopter les musées vis-à-vis des requêtes de reconnaissance indigène ?

#### LES PINGPU DANS LES MUSÉES TAIWANAIS

Dans la plupart des musées nationaux de Taiwan qui ont des collections indigènes, les expositions sont organisées autour de thèmes tels que l'environnement naturel et l'emplacement géographique des villages indigènes (en montagne ou le long des côtes), les activités productives (agriculture, pêche, chasse), l'organisation sociale, les pratiques religieuses, ainsi que la culture matérielle (objets de tous les jours, art et artisanat indigènes).

Ce type d'approche ne parvient pas à rendre compte de l'ampleur des interactions entre les peuples indigènes de Taiwan et les autres habitants de l'île – y compris les Espagnols et les Hollandais aux <sup>xvi</sup><sup>e</sup> et <sup>xvii</sup><sup>e</sup> siècles, les Chinois d'ethnie Han provenant, à partir du <sup>xvii</sup><sup>e</sup> siècle, des provinces de Fujian et Guandong et, dès 1949, de toute la Chine, ainsi que les Japonais, de 1895 jusqu'à 1945. De plus, cette approche passe sous silence les efforts actuels des communautés indigènes (et principalement Pingpu) pour réanimer leurs cultures et demander aux autorités taiwanaises soit la reconnaissance indigène officielle, soit plus généralement une meilleure application des droits indigènes.

Les références aux mouvements sociaux pour la promotion des droits indigènes (et tout particulièrement des Pingpu) ont néanmoins fait leur apparition dans les expositions permanentes dédiées aux peuples indigènes dans un certain nombre de musées nationaux taiwanais. C'est le cas aussi de certaines expositions temporaires, dont on donnera trois exemples. L'exposition « L'héritage des groupes Pingpu [Legacy of the Pingpu Group] » a été organisée au printemps 2010 par le Musée national de Taiwan à Taipei. C'était l'une des premières expositions d'ampleur nationale dédiées aux Pingpu, avec l'intention d'éclairer le passé des Pingpu, de reconstruire l'histoire des relations entre les Pingpu et les autres groupes ethniques et enfin d'inscrire l'histoire des Pingpu dans le cadre de l'histoire nationale de Taiwan. Étaient exposés des exemplaires de contrats de vente de terres entre peuples indigènes et Chinois Han datant du <sup>xix</sup><sup>e</sup> siècle, des cartes géographiques de Taiwan avec indication de la propriété de la terre, ainsi que des peintures, dessins et photographies d'indigènes tels qu'ils étaient perçus par les officiers coloniaux, les missionnaires et les voyageurs du <sup>xvii</sup><sup>e</sup> au <sup>xix</sup><sup>e</sup> siècle. Si cette exposition peut être considérée comme une étape décisive parce qu'elle retrace la

5. SIMPSON M., *Making Representations: Museums in the Post-Colonial Era*, Londres, Routledge, 2001 ; PEERS L., BROWN A. K. (éd.), *Museums and Source Communities: a Routledge Reader*, Londres, Routledge, 2003 ; HENDRY J., *Reclaiming Culture: Indigenous People and Self-Representation*, New York, Palgrave Macmillan, 2005 ; MCCARTHY C., *Museums and Maori: Heritage Professionals, Indigenous Collections, Current Practice*, Walnut Creek, Left Coast Press, 2011.



trajectoire historique des Pingpu, il faut toutefois souligner qu'elle n'aborde pas les éléments contemporains de la culture de ce groupe.

La seconde exposition s'intitule « Regards sur les Pingpu. L'histoire et la culture des groupes indigènes des plaines à Taiwan [Seeing Pingpu. The History and Culture of the Indigenous Plains Peoples in Taiwan] ». Elle a été inaugurée au printemps 2013 au musée national de l'Histoire de Taiwan, dans un musée lui-même nouveau. Situé dans la ville de Tainan, ancienne capitale de Taiwan et bastion des mouvements d'indépendance taiwanaise<sup>6</sup>, son propos repose sur un important projet politique de réécriture de l'histoire nationale taiwanaise. L'exposition inclut une section historique, mais sa narration se concentre davantage sur les expressions contemporaines des identités Pingpu. Par exemple, les commissaires de l'exposition ont récolté un grand nombre de chansons, mythes et contes folkloriques contemporains Pingpu, qui sont mis à disposition du public au moyen d'appareils audio et vidéo et d'illustrations d'artistes. De même, des rituels et cérémonies religieux qui plongent leurs racines dans le passé Pingpu, mais qui ont connu une revitalisation récente, sont illustrés et expliqués grâce à des textes détaillés, photographies documentaires et éléments de culture matérielle. Une section de l'exposition présente un aperçu de villages Pingpu d'aujourd'hui à travers le regard des enfants qui ont photographié leur village et ont décrit la vie locale.

Un autre aspect distingue l'exposition « Regards sur les Pingpu » de « L'héritage des groupes Pingpu » : l'importance accordée à l'histoire orale, aux histoires de vie et aux témoignages directs. Le commissaire de l'exposition « Regards sur les Pingpu », Shih Wen-Cheng, explique<sup>7</sup> que l'un des buts principaux de cette exposition est d'aller à l'encontre de la croyance généralisée selon laquelle les cultures Pingpu ont complètement disparu. « Regards sur les Pingpu » traite de façon neutre la question de la reconnaissance indigène : on ne trouve trace ni d'un appui explicite aux revendications Pingpu ni de sa négation, même si le témoignage qu'elle porte sur l'unicité des cultures et des identités Pingpu fournit indirectement un soutien aux revendications politiques des Pingpu. Ce choix est autant politique que muséologique : l'illustration de la permanence des pratiques culturelles des Pingpu permet de contourner diplomatiquement une prise de position à l'égard du statut indigène des Pingpu. La solution retenue révèle un processus de négociation devenu nécessaire entre le discours officiel et le discours non officiel.

La troisième exposition, « Siraya. Le lien entre le passé et le présent [Siraya. The Connection between the Past and Present] », a été organisée en 2011 par le musée national de Sciences naturelles dans la ville de Taichung. Les Siraya sont l'un des sous-groupes qui composent les Pingpu, particulièrement actif dans le combat pour la reconnaissance indigène. Cette exposition s'est concentrée sur la représentation de la vie actuelle de ces communautés avec lesquelles le commissaire de l'exposition, Chen Shu-Juo<sup>8</sup>, a étroitement collaboré. La représentation muséale qui en résulte, et dont toutes les grandes étapes ont été vues avec les représentants Siraya, inclut non seulement des approches ethnographiques classiques, comme des descriptions détaillées de cérémoniels religieux pratiqués actuellement, comme le culte des ancêtres, mais aussi des approches et des éléments plus novateurs, tels que des références à des études génétiques récentes qui prouvent l'existence

6. VARUTTI M., « Taiwanese memory revisited », *Icom News Magazine*, n° 64, 3, 2011, p. 8.

7. Shih Wen-Cheng, commissaire au musée national de l'Histoire de Taiwan. Entretien avec l'auteur le 4 juin 2013 mené à Tainan.

8. Chen Shu-Juo, conservateur au musée national de Sciences naturelles de Taichung. Entretien avec l'auteur mené le 28 septembre 2011 à Taichung, Taiwan.

de liens entre les Siraya et les groupes indigènes reconnus. De façon relativement inhabituelle, l'exposition rend également compte des campagnes de protestation politique des Siraya, en présentant par exemple des photos de manifestations devant le bâtiment de l'assemblée parlementaire taiwanaise à Taipei. L'exposition soutient la reconnaissance indigène en fournissant des preuves de l'identité culturelle des Siraya tant actuellement que dans sa dimension historique. Chen Shu-Juo souligne que l'exposition utilise des arguments académiques et scientifiques pour illustrer la richesse actuelle des cultures Siraya. D'après lui, la représentation des revendications politiques des Siraya n'a pas pour but de provoquer ou de faire pression sur le gouvernement, mais vise tout simplement à informer le public du musée sur ces mobilisations.

À les comparer, les trois expositions considérées révèlent à la fois des analogies et des points de contraste. L'exposition « L'héritage des groupes Pingpu » visait à intégrer l'histoire des Pingpu dans la grande narration de l'histoire nationale de Taiwan. Tout en étant une exposition d'importance majeure pour les raisons expliquées, la construction muséologique des identités Pingpu s'opère dans ce cas à partir du point de vue de la majorité ethnique chinoise et elle se déroule entièrement dans une perspective historique : ce sont les Pingpu du passé vus à travers le regard des Chinois Han qui nous sont présentés. En revanche, les expositions « Regards sur les Pingpu » et « Siraya » sont caractérisées par la prise en compte du contemporain ainsi que par les efforts faits pour intégrer des voix Pingpu dans la narration et la pratique muséale. À leur tour, ces deux expositions se distinguent dans leur approche de la reconnaissance indigène : « Regards sur les Pingpu » adopte une position relativement prudente vis-à-vis des revendications, tandis que l'exposition « Siraya » met clairement l'accent sur les arguments en faveur de la reconnaissance indigène des Siraya.

Il est important de souligner que dans les trois cas les commissaires des expositions ne sont pas membres de groupes Pingpu ni de groupes indigènes. Il s'agit plutôt d'anthropologues chinois ayant du respect pour les groupes culturels qu'ils représentent et qu'ils connaissent en profondeur, ainsi qu'un engagement de longue date vis-à-vis des questions et des problèmes des groupes indigènes à Taiwan. Ces commissaires jouent un rôle clé en tant qu'interprètes et médiateurs culturels. Ils négocient en particulier entre les requêtes et les attentes des communautés indigènes d'un côté et les agendas et les priorités institutionnelles des musées dans lesquels ils travaillent de l'autre.

Cette analyse met en lumière non seulement la transformation du discours sur l'identité nationale taiwanaise (de plus en plus inclusif à l'égard des groupes indigènes), mais aussi la transformation des musées eux-mêmes, qui jouent un rôle grandissant dans les débats et les transformations sociales et politiques.

C'est en grande partie le résultat de décisions muséologiques courageuses et innovantes. Ce point mérite d'être souligné puisque les conservateurs des collections Pingpu dans les musées taiwanais se confrontent à au moins deux grandes difficultés. Premièrement, il n'est pas anodin de représenter le passé des groupes Pingpu puisqu'il existe très peu de documents historiques disponibles et que peu de recherches historiques ont été menées sur ce sujet (jusqu'à présent l'historiographie officielle a privilégié la perspective chinoise). Deuxièmement, il reste très peu d'objets disponibles (à l'intérieur et en dehors des musées) pour illustrer ces cultures – la culture matérielle des Pingpu étant relativement limitée. Les conservateurs des collections Pingpu doivent donc s'engager en tant que chercheurs,

historiens, interprètes et médiateurs culturels. L'ampleur de leur responsabilité ne peut être passée sous silence.

Partout dans le monde, de nombreux musées continuent de conceptualiser leurs expositions en fonction de leurs collections. Si cette logique avait été celle des commissaires des trois expositions examinées, aucune de ces initiatives n'aurait vu le jour, étant donné la rareté des collections Pingpu à l'origine de ces projets. Cela suggère que, dans les mains de conservateurs engagés, motivés et compétents, des sujets contemporains d'ordre social, même contestés, peuvent devenir des sources d'inspiration pour des expositions innovantes, qui ont un rôle à jouer dans les changements sociaux.



## Le musée à l'épreuve du Net Art

Jean-Paul Fourmentraux

Depuis les années 1960, les arts plastiques n'ont eu de cesse de sortir de l'objet d'art pour développer des situations d'expérience esthétique : installation, *in situ*, environnement et aujourd'hui « dispositif ». L'implication du spectateur dans l'œuvre a d'abord été une question de « co-présence » (art minimal), puis s'est développée avec la mise en œuvre de l'image même du spectateur (installation vidéo en circuit fermé). À ces principes, s'ajoute aujourd'hui, par l'interactivité, l'intégration des mouvements et des gestes des spectateurs. Bien au-delà du seul champ de la création, l'interactivité est une dimension de plus en plus présente dans l'ensemble des médias. À ce titre, elle informe la création contemporaine qui propose une participation active et même « opératoire » du spectateur. D'abord disséminé sur le réseau, et parfois rapporté dans l'espace public, l'art numérique interactif met en œuvre des projets multiformes d'une grande plasticité – algorithmes exécutables, environnements navigables et formes altérables – qui sollicitent invariablement l'action du public et qui incluent parfois une possibilité d'apport ou de transformation du matériau initial.

Apparu dans le courant des années 1990, le Net Art est exemplaire de ce type de créations collectives où interviennent des artistes et des informaticiens, des configurations techniques et des occasions sociales ritualisées – bien avant le développement des Wiki ou des blogs, que l'on désigne un peu hâtivement comme étant les premières technologies participatives. Au carrefour de l'innovation numérique et de l'art contemporain, le Net Art – c'est-à-dire l'art conçu *pour et par* Internet – présente en effet des enjeux de recherche et de création inédits : mutations du travail artistique, redéfinition des modes de production et de circulation des œuvres, outils et stratégies renouvelés de leur mise en

public, en exposition ou en marché<sup>1</sup>. Il s'apparente à une forme d'art médiologique qui tire son origine des expérimentations pionnières de l'art vidéo des années 1970 et fait suite aux pièces d'art par ordinateur des années 1980. Pour ce nouveau monde de l'art, Internet constitue simultanément le support technique, l'outil créatif et le dispositif social d'une nouvelle variété d'œuvres dont les enjeux relationnels et collaboratifs reconduisent la problématique des relations entre art et société. On peut entendre par *support* sa dimension de vecteur de transmission, dans le sens où Internet est son propre diffuseur, par *outil*, sa fonction d'instrument de production, qui donne lieu à des usages et génère des dispositifs artistiques, et par *environnement* enfin, le fait qu'il constitue un espace habitable et habité. En s'inscrivant dans cette articulation, l'œuvre du Net Art peut se manifester dans la conception de dispositifs interactifs spécifiques, mais aussi dans la production de formes de vie en ligne et de stratégies de communication en réseau. Le réseau internet y est tour à tour investi comme un atelier en ligne, un lieu d'exposition ou de réflexion : comme l'espace simultané de création et de communication au public des œuvres d'art. En outre, les manipulations artistiques *par* et *pour* Internet visent alternativement la structure et l'architecture du média, les codes et programmes informatiques générés, la configuration des liens hypertextes et des parcours et, enfin, les formes communicationnelles et contenus plastiques déployés. Une part importante du travail de création consiste à acheminer l'œuvre vers son public potentiel, pour que celle-ci puisse être « agie<sup>2</sup> ».

#### LA « MISE EN ŒUVRE » DU NET ART

Dans ce contexte, le travail artistique vise au moins autant la conception de dispositifs interactifs que la configuration de situations communicationnelles. Là où l'œuvre matérialise désormais un champ des possibles, l'expérimentation reprend le dessus sur la logique traditionnellement rigide de la transmission des contenus informationnels.

Le *dispositif*<sup>3</sup> est, en première instance, l'agencement de différentes pièces d'un système technique, en l'occurrence d'un système matériel électronique conjugué à un système logiciel pour permettre une interactivité. Un dispositif interactif peut être situé (dans l'ici et maintenant d'une installation physique) ou distribué (lorsqu'il s'appuie sur la technologie des réseaux et notamment d'Internet).

L'*interface* est la partie perceptible et manipulable du dispositif qui permet la relation entre ce dernier et le public en opérant des traductions entre activités

- 
1. Cette recherche prolonge d'autres travaux qui se sont donné pour objet d'étude l'articulation des faits techniques et sociaux, non sur le mode de l'instrumentation ou de l'aliénation, mais sur celui de la fréquentation et du contact, voire du jeu : SIMONDON G., *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier, 1958; CONEIN B., DODIER N., THEVENOT L. (dir.), *Les Objets dans l'action*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 1993; BOISSIER J.-L., *La Relation comme forme. L'interactivité en art*, Genève, Mamco, 2004; FOURMENTRAUX J.-P., *Art et Internet. Les nouvelles figures de la création*, Paris, CNRS Éditions, 2010; FOURMENTRAUX J.-P., *L'Œuvre virale. Net Art et culture Hacker*, Bruxelles, La Lettre volée, 2013.
  2. Sur la porosité de l'œuvre aux pratiques, notre analyse prolonge et transpose dans l'univers des arts technologiques les thèses suivantes : SOURIAU É., « L'œuvre à faire », *Bulletin de la Société française de philosophie*, n° 50-1, séance du 25 février 1956; ECO U., *L'Œuvre ouverte*, Paris, Éditions du Seuil, 1965; КОПЫТОВ I., « The Cultural Biography of Things: Commodization as Process », dans APPADURAI A., *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986; BARBOZA P., WEISSBERG J.-L. (éd.), *L'Image actée. Scénarisations numériques*, Paris, L'Harmattan, 2006.
  3. Depuis l'étude liminaire de Barthes (1984) qui a proposé de concevoir le dispositif cinématographique au travers de sa réception négociée avec le public, de nouvelles recherches centrées sur l'impact et les usages des technologies de l'information et de la communication ont enrichi l'interprétation pragmatique de ce concept : BARTHES R., « En sortant du cinéma », *Le Bruissement de la langue : Essais critiques IV*, Paris, Éditions du Seuil, 1984, p. 407-412; DUGUET A.-M., *Déjouer l'image*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2002; BOISSIER J.-L., *op. cit.* ; FOURMENTRAUX J.-P., *Art et Internet*, *op. cit.*

machiniques et activités humaines, dans un sens comme dans l'autre. Placée entre l'action du programme et la pratique du public, l'interface met en scène les médias interactifs ainsi devenus praticables.

La *pratique* recouvre l'ensemble des activités humaines en prise avec le dispositif *via* l'interface. On peut alors distinguer différentes figures de l'interactivité, telles qu'elles sont prévues au cœur de l'environnement technique, et différents modes d'interaction leur correspondant entre l'artiste, l'œuvre et son public. L'interactivité minimum est toujours *navigation* dans un espace d'information plus ou moins transparent et arborescent. Une interactivité plus complexe peut prescrire la *génération* d'un algorithme de programmation. Dans ce cas, elle est simultanément *commande* d'un processus observable pour l'acteur du dispositif et branchement algorithmique pour l'auteur. Une troisième relation interactive peut encore consister en une possible introduction de données de la part de l'acteur. Il s'agit là d'une interactivité de *contribution*, cette dernière pouvant ou non avoir une incidence réelle sur le contenu ou la forme de l'œuvre. La contribution y est dans ce cas doublée d'une *altération*. Enfin, l'interactivité peut être le terreau d'une communication interhumaine médiée. C'est ici l'*alteraction* – l'action collective en temps réel – qui compose le cœur du projet artistique.

Chacune de ces figures de l'interactivité prévoit ainsi des emplois et des incertitudes, des contraintes et des prises par lesquelles se co-construisent l'œuvre, ses schémas de circulation et ses régimes d'existence. L'œuvre Net Art se déploie par conséquent comme une forme dialogique – simultanément esthétique, médiologique et sociale – qui ne peut être saisie qu'en actes ou en travail, c'est-à-dire appréhendée comme un dispositif cognitif à construire<sup>4</sup>.

#### LA « MISE EN EXPOSITION » DU NET ART

Ces dispositifs artistiques en réseau échappent pour une bonne part au contexte muséal traditionnel<sup>5</sup>. Disséminées, d'une grande plasticité aux usages, instables et variables, les œuvres du Net Art restent en effet étrangères au régime de l'objet qui fonde les protocoles d'exposition de l'art moderne et contemporain. Leur existence sur le réseau internet permet une analyse pragmatique de dispositifs d'exposition originaux qui renouvellent les médiations entre l'œuvre d'art et le public.

D'une part, l'artiste peut être invité par le musée à participer à l'ingénierie de la transmission et à la préservation de ses œuvres. En effet, certaines institutions muséales s'organisent désormais en réseau pour développer des stratégies communes de mise en exposition et de conservation des œuvres d'art réalisées à l'aide de médias non traditionnels. Il s'agit alors de préserver l'intégrité de ces œuvres d'art dans un contexte marqué par la fragilité matérielle des films, l'évolution des médias électroniques de diffusion, l'expérience interactive d'Internet et l'expansion des médias numériques.

4. L'idée d'un contrat de réception passé entre l'artiste et le public a été initialement développée dans PASSERON J.-C., PEDLER E., *Le Temps donné aux tableaux*, Marseille, CERCOM/IMEREC, 1991; PEDLER E., « En quête de réception : le deuxième cercle », *Réseaux*, n° 68, 1994, p. 85-103; CASSETTI F., *D'un regard l'autre, le film et son spectateur*, Lyon, Presses de l'université de Lyon, 1990; HENNION A., *La Passion musicale : une sociologie de la médiation*, Paris, Métailié, 1993; HENNION A., *La Passion musicale : une sociologie de la médiation*, Paris, Métailié, 1993; ODIN R., *De la fiction*, Paris, De Boeck, 2000; ESQUENAZI J.-P., *Sociologie des publics*, Paris, La Découverte, 2003; COCHOY F. (éd.), *La Captation des publics. C'est pour mieux te séduire, mon client...*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2004. La notion de « prise » a été proposée par Bessy et Chateauraynaud pour rendre compte, sur un mode actif, de la saisie perceptuelle et de l'estimation des objets : BESSY C., CHATEAURAYNAUD F., *Experts et faussaires. Pour une sociologie de la perception*, Paris, Métailié, 1995.

5. FOURMENTRAUX J.-P., « Internet au musée. Les tensions d'une exposition concertée », *Culture et musées*, n° 8, 2006.

Un projet inédit de réseau d'organismes culturels internationaux<sup>6</sup> naît en 2003, à l'initiative du Solomon R. Guggenheim Museum de New York. Il s'appuie sur le paradigme des « médias variables » qui défend l'idée d'une collection adaptable et évolutive qui résiste à l'obsolescence technologique<sup>7</sup>. Selon la méthodologie du réseau des médias variables, différentes stratégies et outils de préservation sont couplés aux programmes d'expositions présentes et futures. La variabilité de l'œuvre, intentionnelle ou due à l'évolution technologique, est désormais prise en compte. Dans ce cadre, on attend de l'artiste qu'il participe activement à la mise en exposition de ses œuvres, en offrant au réseau d'institutions muséales et, par extension, à leurs publics, une série d'informations et de recommandations visant à faciliter leurs monstrosités et expérimentations. L'institution engage donc un dialogue avec l'artiste afin de mieux connaître les caractéristiques techniques de l'œuvre, de façon à en prévoir les évolutions et en définir la perte acceptable. Cette approche concertée de la préservation passe par la mise en œuvre de forums hybrides qui associent des artistes, des commissaires et des conservateurs dans un travail de définition d'une éthique de la variabilité et d'une matrice de préférence qui énonce et hiérarchise les stratégies envisageables : le *stockage* éphémère, la *migration* d'un support à l'autre, *l'émulation* et la *réinterprétation* de l'œuvre<sup>8</sup>. Ces nouvelles stratégies de conservation et de monstration d'œuvres à médias variables permettent l'ouverture des musées aux logiciels artistiques (*software art*), aux jeux informatiques et aux dispositifs en réseau, ainsi qu'à la documentation de performances et d'installations faisant appel aux nouveaux médias. Car, dans ce contexte, un nombre de plus en plus important de textes sont également produits pour accompagner l'œuvre et mettre le public en position (la plus favorable) de réception. Il s'agit de fichiers guide ou aide, de chartes et protocoles d'usage, ou encore, de manière plus systématique, de modes d'emploi.

« Nous utilisons l'expression "objet d'art" en référence à une collection de métadonnées stockées, telles que des mots-clés et de l'information technique qui se rapportent à une œuvre donnée. Les objets liés englobent la note d'intention et la notice biographique d'un artiste, une description de l'œuvre d'art, une image miniature, des mots-clés et d'autres renseignements d'indexage, ainsi qu'un lien vers l'œuvre (sous forme d'une adresse URL)<sup>9</sup>. »

« La diversité des œuvres englobe des fichiers encapsulés et diffusés en mode continu (*streaming*), des sites Web complets, des animations, du Net Art et des performances avec avatars en ligne. L'archivage des œuvres qui ne font pas appel à un environnement en réseau est plus facile. Les projets de médias en émission continue, en HTML, Flash ou autres applications autonomes sont préservés sur un disque compact avec le logiciel de visionnement nécessaire pour une plate-forme Mac ou PC ; les fichiers "Lisez-moi" sont conservés sur le disque compact et sur support papier avec des descriptions du projet, de son fonctionnement et du matériel nécessaire<sup>10</sup>. »

6. Le réseau réunit les institutions suivantes : Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive (Californie) ; Franklin Furnace Archive, Inc (New York) ; Solomon R. Guggenheim Museum (New York) ; la fondation Daniel Langlois pour l'art, la science et la technologie (Montréal) ; Performance Art festival + Archives (Cleveland) ; Rhizome (New York) ; Walker Art Center (Minneapolis).

7. DEPOCAS A., IPPOLITO J., JONES C., *L'Approche des médias variables : la permanence par le changement*, New York/Montréal, The Solomon R. Guggenheim Foundation/Fondation Daniel Langlois pour l'art, la science et la technologie, 2003.

8. LATOUR B., WEIBEL P., *Iconoclasm, Rendre les choses publiques*, Karlsruhe, ZKM, 2002.

9. WILLIAMS A., « Rhizome.org », dans DEPOCAS A., IPPOLITO J., JONES C., *op. cit.*, p. 39-42.

10. LUDWIG T., « Franklin Furnace Archives, Inc. », dans *ibid.*, p. 29-34.



L'accessibilité technique devient par conséquent un véritable leitmotiv. Une partition ou un ensemble d'instructions vise à coordonner les différents « comportements » d'œuvres tour à tour installées, performées, interactives et en réseau. Ces « modes d'emploi » énumèrent les besoins, conditions et recommandations préalables à la mise en exposition autant qu'à l'usage des œuvres Net Art.

D'autre part, en proposant un environnement à la fois technique et expérimental, ces médias praticables font donc du public un acteur clé de l'opération : ils permettent d'ajuster le *faire-faire* des médias et l'activité du public dans le sens d'une expérience distribuée. Car si les médias praticables peuvent s'apparenter à une partition et proposer un mode de lecture des médias, leur mise en pratique doit être co-construite, traduite et négociée avec le public. Si on élargit cette analyse à l'ensemble des médias interactifs – que préfigure largement la prospective artistique – leur manifestation dépend littéralement de leur *pratique*, envisagée désormais de manière dynamique, comme une intense activité, qui fait du public des amateurs davantage experts, informés et instrumentés. Ni véritablement rationnel, ni déterminé de façon rédhibitoire, le public doit y développer à son tour des « prises » sur les médias, qu'il pourra selon les cas déjouer ou rejouer : ces derniers ne sont visibles qu'actualisés ou, au mieux, performés<sup>11</sup>. En ce sens, tous les médias praticables reposent sur une primauté de la manipulation : ils n'existent pas sans un important travail créatif, intellectuel et technique, de la main et de ses prolongements à l'écran (pointeurs de souris, curseurs, etc.). Le public devient le point de fuite de ces dispositifs : il est ce par quoi les médias praticables tiennent leur rapport à l'extérieur. Leur interprétation se transmue alors en une interprétation qui revêt ici les aspects ludiques d'une « jouabilité ».

#### LE RÉSEAU DES MÉDIAS VARIABLES

Le paradigme des médias variables permet aux artistes de choisir parmi quatre stratégies possibles de conservation et d'exposition de leurs œuvres :

**Stockage** : la stratégie de collection la plus conservatrice – la stratégie par défaut pour la plupart des musées – consiste à entreposer une œuvre, qu'il s'agisse de la mise en entreposage d'équipement spécialisé ou de l'archivage de fichiers numériques sur disque. Le stockage d'une installation de Flavin signifie l'achat de tubes fluorescents dont la production a été interrompue et leur entreposage dans une caisse. Le principal désavantage du stockage de matériaux désuets est que l'œuvre périra lorsque ces matériaux éphémères cesseront de fonctionner.

**Émulation** : émuler une œuvre consiste à tenter d'en imiter l'apparence d'origine par des moyens tout à fait différents. Le terme émulation s'applique en général à la re-fabrication ou à la substitution des composants d'une œuvre, mais il a aussi un sens spécifique dans le contexte des médias numériques.

**Migration** : migrer une œuvre d'art suppose la mise à niveau de l'équipement et du matériel source. Par exemple, migrer les moniteurs vidéo de TV Garden de Nam June Paik consisterait à les remplacer par des modèles récents, étant donné que les téléviseurs changent selon les modes industrielles. Le désavantage majeur de la migration est que l'apparence de l'œuvre originelle peut changer

11. DUGUET A.-M., *op. cit.* ; BOISSIER J.-L., *op. cit.*

substantiellement lorsque la technologie fait des progrès spectaculaires, comme les tubes à rayons cathodiques faisant place aux écrans plats.

Ré-interprétation : la stratégie de préservation la plus radicale est de ré-interpréter l'œuvre chaque fois qu'elle est recréée. La ré-interprétation d'une installation de Flavin supposerait de demander quel médium contemporain aurait la valeur métaphorique d'un tube fluorescent des années 1960. La ré-interprétation est une technique risquée lorsqu'elle n'est pas sanctionnée par l'artiste, mais il est possible que ce soit la seule façon de recréer une performance, une installation ou une œuvre en réseau conçues pour varier selon le contexte.

Internet bouscule par conséquent les formes de création et de diffusion de l'art contemporain et (ré)engage la figure et la fonction d'exposition sur des voies inédites. Les médias praticables bousculent la manière dont les œuvres ont lieu et conduisent les artistes à produire de nouveaux « récits autorisés<sup>12</sup> ». Le concept « d'exposition discursive » proposé par Bruno Latour et Peter Weibel illustre également ce basculement progressif de la chose créée à son usage, cadré et instrumenté<sup>13</sup>. Le Net Art est ainsi tendu entre modes de représentation et modes opératoires. Une expérience doublement perceptive et manipulatoire des œuvres s'y trouve par conséquent engagée et implique, pour les médias et l'image, la nécessité d'un équivalent de ce qu'est en musique l'interprétation, entendue au sens de « pratique ». Cette pratique implique autant les objets et la technique que les sujets qui expérimentent, utilisent, détournent, s'approprient, jouent avec les dispositifs ou sont pris par eux. En évitant de figer des rôles et des positions *a priori*, ces médias praticables permettent d'appréhender conjointement les configurations techniques et les relations sociales qui forment les conditions d'une mise en œuvre partagée entre éléments matériels et humains. Par conséquent, l'action avec le dispositif technique ne peut être rabattue ni sur l'intention ni sur la prescription. C'est au contraire dans l'espace laissé entre ces deux termes que peut se loger l'acteur-utilisateur<sup>14</sup>. Moins panoptique que le dispositif foucauldien, plus pragmatique ou interactionniste que le dispositif cinématographique tel que défini par Roland Barthes, le média praticable introduit dans la sphère de l'instrumentalité le recours à de nouveaux moyens d'action sur l'œuvre. Il réinscrit l'idée de dispositif dans une visée pragmatique de la création artistique, qui articule à une configuration ou à un agencement technique une « mise en œuvre d'art » et une forme renouvelée d'« attachement » aux médias.

---

#### QUELQUES CAS D'ÉTUDES

Antoni Muntadas, *The File Room*, 1994

Chicago Cultural Center, Chicago

Ordinateur et installation interactive sur Internet, <http://www.thefileroom.org>

*The File Room* est un vaste projet initié par l'artiste espagnol Antoni Muntadas visant à mettre sur pied une base de données évolutive – pouvant être enrichie et consultée par tous – des cas de censure en art contemporain de toutes les époques et de tous les pays.

Ce projet a d'abord été présenté comme installation au Chicago Cultural

---

12. POINSOT J.-M., *Quand l'œuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés*, Genève, Mamco, 1999.

13. LATOUR B., WEIBEL P., *Iconoclash*, *op. cit.*

14. AKRICH M., « De la sociologie des techniques à une sociologie des usages », *Techniques et culture*, n° 16, 1990, p. 83-110.

Center du 21 mai au 4 septembre 1994, attirant lors de cette période quelque 80 000 visiteurs. Au centre d'une salle dont les murs étaient recouverts de tiroirs de classeurs, les visiteurs pouvaient consulter la banque de données sur des ordinateurs placés sur des tables de travail. Initialement, *The File Room* contenait quelque 400 entrées individuelles. La banque de données a été mise en ligne en 2001, grâce à l'appui de la National Coalition Against Censorship, et compte maintenant des milliers d'entrées individuelles.

*The File Room* a donc une double physionomie : d'un côté, une base d'information permanente et interactive disponible sur l'espace d'Internet ; de l'autre, une installation physique et temporaire. Tout utilisateur peut consulter les archives, mais aussi participer à leur constitution en remplissant un questionnaire simple pour soumettre de nouveaux cas de censure.

Christophe Bruno, *Les Lois de non-conservation*, 2010

<http://www.christophebruno.com/>

<http://www.cosmolalia.com/non-conservation-laws/>

*Les Lois de non-conservation* est un projet artistique et curatorial sur les questions de temporalité, d'émergence et d'obsolescence, dans le cadre des circuits de production-distribution-consommation du capitalisme de réseau. Il s'intéresse notamment aux processus de consommation de l'art sur différentes échelles de temps, des plus courtes aux plus longues, aux durées de vie des œuvres, à leurs pannes, leur disparition, leur réincarnation..., à l'intrication entre observabilité et usage, entre sacré et profane. Il scrute des phénomènes mal identifiés, qui sont dans un *no man's land* entre la pérennité de l'objet et le caractère éphémère de la performance, entre la déchéance de l'aura et sa résurrection. *Les Lois de non-conservation* proposent une approche méticuleuse de la « zone grise » qui s'étend entre la précarité du performatif et l'idéal d'un objet impérissable.

Christophe Bruno, *Human Browser*, 2007

<http://www.christophebruno.com/>

*Human Browser* [*Navigateur humain*] est une série de performances internet sans-fil (Wi-Fi) basées sur un « Google Hack ». À l'heure de l'Internet 2.0, l'artiste français Christophe Bruno incarne le renouveau de la figure de l'artiste parasite en « s'attaquant » aux outils et rituels du web collaboratif. Il baptise une première série d'œuvres les « Google Hack » : des dispositifs artistiques et programmes informatiques qui détournent Google de ses fonctions utilitaires tout en révélant les dimensions contraignantes et cachées. Selon l'artiste, internet est devenu un outil de surveillance et de contrôle inégalé dont la dynamique économique repose sur l'analyse et la prédiction de tendances, à l'aide de logiciels de traçage de la vie privée des goûts et des identités sur la toile. Pour révéler ces déterminismes, il intitule *Human Browser* une série de performances internet sans-fil (Wi-Fi) dans l'espace physique. Grâce à son casque audio, un comédien entend une voix de synthèse qui lit un flux textuel provenant de l'Internet en temps réel. Le comédien interprète le texte qu'il entend. Ce flux textuel est capté par un programme (installé sur un portable Wi-Fi) qui détourne Google de ses fonctions utilitaires. En fonction du contexte dans lequel se trouve l'acteur, des mots-clés sont envoyés au programme (grâce à un PDA Wi-Fi) et utilisés comme *input* dans Google, de sorte que le flux textuel est toujours lié au contexte.

David Guez, *Disque dur papier*, 2013

<http://www.guez.org>

*Disque dur papier* propose le stockage de données numériques sur un support « papier » via le rétrécissement du code informatique des fichiers, permettant ainsi une sauvegarde pérenne et un *reload* éventuel en cas de disparition de la version magnétique. Ces disques durs papier proposent l'impression de la totalité du code binaire d'un fichier vidéo sous la forme d'un livre.

N° 1 de la série : *Le Voyage dans la Lune* de Georges Méliès.

N° 2 : *La Jetée* de Chris Marker.

David Guez, *Humanpedia*, 2014

<http://www.guez.org>

*Humanpedia* est un projet artistique en réseau dont l'objectif est la constitution d'une sauvegarde de la connaissance universelle hors tout contexte numérique en partageant « physiquement » l'encyclopédie la plus dynamique et la plus communautaire existante aujourd'hui : Wikipedia.

Ce projet part d'une réflexion sur la fragilité de nos supports de sauvegarde numérique et du danger de la disparition de la connaissance. En effet, cette mémoire est de plus en plus exposée à une destruction rapide : orages magnétiques, destruction des serveurs principaux du réseau internet, moyens de conservation tels que DVD instables après une vingtaine d'années, données de plus en plus centralisées et gérées par des entreprises privées, virus... et pourtant, ce patrimoine universel de notre civilisation du « tout numérique » ne peut se passer de la question de sa pérennité. C'est ainsi qu'a débuté cette réflexion sur les moyens de « sortir » ces pans entiers de savoirs du réseau internet afin de les sauvegarder en vue de les restituer en cas de disparition.

---

#### ORIENTATIONS BIBLIOGRAPHIQUES

- BARBOZA P., WEISSBERG J.-L. (éd.), *L'Image actée. Scénarisations numériques*, Paris, L'Harmattan, 2006.
- BARTHES R., « En sortant du cinéma », dans *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Éditions du Seuil, 1975, p. 407-412.
- BESSY C., CHATEAURAYNAUD F., *Experts et faussaires. Pour une sociologie de la perception*, Paris, Métailié, 1995.
- BOISSIER J.-L., *La Relation comme forme. L'interactivité en art*, Genève, Mamco, 2004.
- CASETTI F., *D'un regard l'autre, le film et son spectateur*, Lyon, Presses de l'université de Lyon, 1990.
- CAUQUELIN A., *Fréquenter les incorporels. Contribution à une théorie de l'art contemporain*, Paris, Presses universitaires de France, 2006.
- COCHOY F. (éd.), *La Captation des publics. C'est pour mieux te séduire, mon client...*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2004.
- CONEIN B., DODIER N., THEVENOT L. (dir.), *Les Objets dans l'action*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 1993.
- DE CERTEAU M., *L'Invention du quotidien*, tome 1, *Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990.
- DEPOCAS A., IPPOLITO J., JONES C. (dir.), *L'Approche des médias variables : la permanence par le changement*, New York/Montréal, The Solomon R. Guggenheim Foundation/Fondation Daniel Langlois pour l'art, la science et la technologie, 2003. Texte en ligne : <http://www.variablemedia.net/pdf/Permanence.pdf>.
- DUGUET A.-M., *Déjouer l'image*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2002.
- ECO U., *L'Œuvre ouverte*, Paris, Éditions du Seuil, 1965.
- ESQUENAZI J.-P., *Sociologie des publics*, Paris, La Découverte, 2003.
- FOURMENTRAUX J.-P., *Art et Internet. Les nouvelles figures de la création*, Paris, CNRS Éditions, 2010.
- FOURMENTRAUX J.-P., *L'Œuvre virale. Net Art et culture Hacker*, Bruxelles, La Lettre volée, 2013.
- FOURMENTRAUX J.-P., « Internet au musée. Les tensions d'une exposition concertée », *Culture et musées*, n° 8, 2006.

- FOURMENTRAUX J.-P., « Les dispositifs du Net Art. Entre configuration technique et cadrage social de l'interaction », *Techniques & culture*, n° 48-49, 2007, p. 269-302.
- GENETTE G., *L'Œuvre de l'art*, tome 2, *La Relation esthétique*, Paris, Éditions du Seuil, 1996.
- GOODMAN N., *L'Art en théorie et en action*, Paris, Éditions de l'Éclat, 1996.
- HENNION A., *La Passion musicale : une sociologie de la médiation*, Paris, Métailié, 1993.
- LATOUR B., WEIBEL P., *Iconoclash, Rendre les choses publiques*, Karlsruhe, ZKM, 2002.
- MAIGRET É., MACÉ É. (éd.), *Penser les médiacultures. Nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*, Paris, Armand Colin, 2005.
- ODIN R., *De la fiction*, Paris, De Boeck, 2000.
- PASSERON J.-C., PEDLER E., *Le Temps donné aux tableaux*, Marseille, CERCOM/IMEREC, 1991.
- PEDLER E., « En quête de réception : le deuxième cercle », *Réseaux*, n° 68, 1994, p. 85-103.
- POINSOT J.-M., *Quand l'œuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés*, Genève, Mamco, 1999.
- SIMONDON G., *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier, 1958.
- SOURIAU É., « L'œuvre à faire », *Bulletin de la Société française de philosophie*, n° 50-1, séance du 25 février 1956.
- WEISSBERG J.-L., *Présences à distance, pourquoi nous ne croyons plus la télévision*, Paris, L'Harmattan, 1999.





PARTIE II :  
À QUELLE DISTANCE  
PLACER LE CONTEMPORAIN ?





# Introduction

Anne-Solène Rolland

## POURQUOI POSER LA QUESTION DE LA DISTANCE AU MUSÉE ?

Entre la tenue des journées d'étude du Mucem et la parution de ces actes, une inauguration particulière a montré toute la pertinence du thème interrogé par le Mucem pour ses deuxièmes journées scientifiques : le National September 11 Memorial and Museum a ouvert ses portes à New York en mai 2014. Il est rare qu'un musée ouvre si peu de temps, 13 ans en l'occurrence, après l'événement (en outre à la fois tragique et encore grandement actuel) auquel il est consacré : le (très) contemporain est au cœur du musée.

Comme souvent, cette inauguration a fait l'objet d'une polémique<sup>1</sup>. Celle-ci posait en toile de fond, parmi d'autres questions politiques, la question de la distance, notamment dans la façon d'aborder le sujet du terrorisme et du radicalisme religieux : dans un musée sur le 11 septembre 2001, alors que la mémoire de la tragédie est encore vivace et que les conséquences géopolitiques et idéologiques de cet événement sont encore quotidiennes, quelle est la « bonne distance », si elle existe, que doit adopter le projet muséographique, tant dans son propos que dans sa mise en scène ? D'aucuns interrogent même la pertinence de ce projet, ou tout au moins sa forme<sup>2</sup> (à la fois musée et mémorial, ce qui mêle forcément deux rapports à l'événement, deux rapports à la mémoire et à l'histoire).

Ce nouveau musée, qui rencontre un véritable succès, met en lumière une question très pertinente qui, pour le Mucem également, jeune musée de société au cœur du monde contemporain, semble cruciale : quel est notre rapport au présent, et à quelle distance placer le contemporain ? Interroger la notion de distance au musée, c'est aborder le musée à la fois comme organe constructeur de sens et

---

1. Par exemple [http://www.nytimes.com/2014/04/24/nyregion/interfaith-panel-denounces-a-9-11-museum-exhibits-portrayal-of-islam.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2014/04/24/nyregion/interfaith-panel-denounces-a-9-11-museum-exhibits-portrayal-of-islam.html?_r=0). <http://www.nytimes.com/2014/05/17/nyregion/9-11-museum-not-a-must-see-site-for-all-new-yorkers.html>.

2. Sur ce sujet trop vaste pour être traité ici, ainsi que sur la question de la distance dans les musées de guerre, voir BEKER A., DEBARY O. (dir.), *Montrer les violences extrêmes*, Paris, Creaphis Éditions, 2012.

comme objet tangible et « relationnel<sup>3</sup> » : à travers l'analyse de la distance, qu'elle soit intellectuelle dans la construction du propos, ou concrète dans sa scénographie, c'est le lien avec le visiteur, aussi bien physique que conceptuel, qui est placé au cœur de la réflexion sur le musée. C'est aussi la nature même du musée qui est rappelée : ni livre, ni théorie, mais bien une construction très concrète.

Les interventions proposées ici soulèvent ainsi la question de la distance sous des angles qui permettent de réfléchir au musée dans toute sa diversité. D'une part, cela revient à aborder la question du rapport à l'autre et à soi, voire à « l'autre en soi », comme pourraient être qualifiés les malades évoqués dans « Mémoire de corps » ou le travail des artistes aborigènes australiens. Car en analysant la distance à laquelle on se place en abordant l'un ou l'autre des sujets, c'est bien aussi le processus profondément réflexif du musée que l'on regarde : que dit-on de soi en parlant de l'autre, et inversement ?

D'autre part, tous les articles de cette partie interrogent l'acteur du musée, le ou les auteurs de l'exposition. Si Michel Melot, dans son intervention, pose très justement la question du « qui décide de faire patrimoine ? », cette interrogation est tout aussi centrale pour un musée ou une exposition traitant du contemporain, dont le résultat est le fruit d'un travail collectif entre métiers des musées, classiquement commissaires et architectes-scénographes, qui ont une approche particulièrement centrale de la distance, mais également avec des acteurs extérieurs, qu'il s'agisse des communautés concernées ou d'experts du sujet.

À travers les exemples proposés ici sous cet angle de la distance, c'est donc le pan de la place du musée dans la société qui est interrogé : qui fait le musée, pour qui, dans quels objectifs intellectuel et idéologique et comment ?

---

3. Y compris entendu dans l'acception développée par BOURRIAUD N., *L'Esthétique relationnelle*, Dijon, Presses du réel, 1998.

# Du rôle social des musées d'histoire

Marie-Paule Jungblut

Qui connaît l'histoire du musée sait que c'est l'ouverture au public, à travers l'exposition et l'accueil des visiteurs, qui le distingue de la collection privée. On ne peut donc pas penser le musée sans public. Au cours de la professionnalisation du musée au XIX<sup>e</sup> siècle, les conservateurs ont mis les collections au centre de leurs préoccupations et assigné un rôle marginal aux visiteurs. Ils les laissaient voir les objets et restreignaient par là le cercle qui avait accès à leur signification. Le musée « classique » ou *old style*, dont Kenneth Hudson parle, était né<sup>1</sup>. Tant bien que mal, il a survécu jusqu'à nos jours.

## LES PUBLICS

Le nouveau type de musées remet le public au centre de ses préoccupations. Si nous voulons réfléchir au rôle social du musée, revisiter sa vocation didactique, nous devons nous intéresser d'abord à la société et à son évolution.

Une étude réalisée en 2010 aux Pays-Bas par l'association des musées néerlandais Agenda 2026<sup>2</sup> analyse plusieurs paramètres et projette les conséquences pour le musée. L'un des points importants est que les *babyboomers* seront à la retraite au plus tard en 2026. Ils seront assez bien éduqués, en assez bonne santé et auront assez d'argent pour être un public potentiel. Si le musée veut capter leur attention, il devra adapter son infrastructure à leurs besoins. Une bonne infrastructure et un accueil chaleureux seront aussi importants que les thématiques des expositions. Mais, pour éviter le piège de la catégorisation en « attraction pour vieux », le musée devra faire un effort parallèle pour attirer les publics jeunes.

---

1. « [The “old style” museum] existed, it had a building, it had collections and a staff to look after them, it was reasonably financed, and its visitors, usually not numerous, came to look, to wonder and to admire what was set before them. They were in no sense partners in the enterprise. » « The now almost universal conviction [is] that [museums] exist in order to serve the public... ». Voir HUDSON K., « The Museum Refuses to Stand Still », *Museum International*, vol. 50, n° 1, 1998, p. 1.

2. *Nederlands Museumsvereniging, Agenda 2026. Study on the Future of the Dutch Museum Sector*, 2010, <http://www.lemproject.eu/in-focus/images/attachments/Agenda2026Dutchmuseums.pdf>.

Les grandes marques comme le British Museum, le Louvre et certainement le Mucem vont profiter de l'accroissement du tourisme culturel. Les musées petits et moyens, comme la plupart des musées de ville, doivent, eux, se rendre attrayants pour des visites répétées et définir de nouveaux profils de publics. Face à la diminution des subventions publiques, certains musées vont devoir fermer leurs portes. Ceux qui auront le plus de chance de survivre seront les musées petits et moyens qui auront réussi à bien s'ancrer dans la société civile.

À travers leurs collections, les musées sont des lieux du réel et pourraient miser sur l'expérience du réel. Reste à définir quelles expériences. Notre société est déjà digitalisée et le sera de plus en plus. Nos publics potentiels vivent autant dans le monde virtuel que dans le monde réel. Le musée ne doit donc pas abandonner cet espace et doit créer des possibilités de rencontres entre les publics.

#### LES EXPÉRIENCES DU MUSÉE

Si nous remettons le public au premier rang de nos «nouveaux musées» (pour reprendre les mots de Hudson), les collections deviennent un moyen parmi d'autres pour créer une expérience et pour aider le musée à jouer le rôle pédagogique qui lui fut déjà assigné par les Lumières et qu'il s'agit de repenser aussi. Les collections permettent de créer des expériences qui touchent le visiteur, le rendent curieux et l'amènent à réfléchir sur les propos qui lui sont présentés. Par le terme de «collections», il faut entendre d'une façon élargie ce qui peut être considéré comme objet d'exposition.

Outre les objets tridimensionnels classiques, présentés sur des socles et des vitrines (les œuvres d'art, les photos, les films documentaires et de fiction...), nous devons considérer les textes et le son comme des objets à part entière. L'exposition est une expérience réelle, multisensorielle, comparable à un film, à la différence près que lors de la visite d'une exposition, le visiteur contrôle le temps. Dans une telle optique, la scénographie devient aussi importante que les objets. L'expérience musée ne porte plus sur les objets, mais sur l'histoire et les histoires que les professionnels des musées racontent.

Pour bien raconter ces histoires et pour faire des musées des lieux fascinants, les professionnels des musées doivent rester en phase avec la société et utiliser les moyens de communication de leur époque. Et plus important encore, adapter leurs histoires à ces moyens de communication.

Outre les expositions qui sont l'expérience classique, le musée doit aborder de nouveaux projets, notamment dans le domaine des nouveaux médias. Ainsi, [www.explore-poverty.org](http://www.explore-poverty.org) est un projet de coopération entre le musée d'Histoire de la ville de Luxembourg, le musée municipal d'Helsinki, la DASA à Dortmund et la Minnesota Historical Society. Dans ce projet, les conservateurs de musée ont interrogé les collections du musée du point de vue de la pauvreté matérielle. Un site internet a été développé en collaboration avec un séminaire d'étudiants de la Köln International School of Design. Ce projet fut une expérience d'apprentissage pour les conservateurs impliqués parce que les jeunes étudiants, des *digital natives*, nous apprenaient que notre façon de raconter les histoires ne fonctionnait pas sur Internet.

Pour être en phase avec la société et être un lieu qui s'ancre dans la pratique culturelle de la société civile, les professionnels de musées doivent changer de méthodes de travail, de stratégies et remettre en question leurs profils professionnels. En réalité, leur rôle est d'offrir à la société un lieu du réel accueillant et des expériences réelles ou virtuelles qui amènent les utilisateurs à prendre position par rapport à des thématiques éminemment contemporaines.

## Le musée pour tous : comment accueillir un sans-abri

Anneken Appel Laursen

Le musée danois en plein air Den Gamle By a proposé à un sans-abri, Ulrik Szkobel, d'investir l'un de ses espaces d'exposition et d'en faire son chez-soi. L'espace était ouvert aux visiteurs qui ont pu ainsi découvrir sa vie au quotidien. Ce projet fut l'occasion pour le musée de réfléchir sur le rôle de chacun dans la société et de proposer un espace d'échange.

### LE MUSÉE DEN GAMLE BY : HISTOIRE DE LA CULTURE URBAINE

Den Gamle By, qui signifie « vieille ville », est le musée national en plein air d'Histoire de la culture urbaine du Danemark. Il est situé à Aarhus, la deuxième plus grande ville du pays. Créé en 1909, le musée est une institution autonome et à but non lucratif. Il s'agit du premier musée en plein air d'histoire de la culture urbaine au monde. Il accueille 400 000 visiteurs par an.

Il est composé de 75 bâtiments historiques dont de nombreux magasins, maisons et autres ateliers d'époque, ainsi que d'une pharmacie, d'une école et de jardins historiques. Il se divise en trois zones distinctes. Le plus grand espace propose des expositions couvrant les XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles. Un espace plus petit présente la vie en 1927, au moment de l'entre-deux-guerres, et un espace plus grand, encore en cours de création, s'intéresse au quotidien de l'année 1974, au moment du choc pétrolier.

Le musée propose également des espaces d'exposition plus modernes et, en 2017, une exposition sur la ville d'Aarhus ouvrira ses portes. Depuis 2011, l'établissement est le musée officiel de la ville d'Aarhus, lui conférant ainsi certaines obligations locales selon la législation en vigueur.

La création de nombreux autres espaces est prévue chaque année. Mi-2013, un grand bâtiment représentatif de l'architecture de Copenhague a été inauguré. Les visiteurs peuvent découvrir différents genres d'habitations, dont un appartement de colocation d'étudiants et la maison traditionnelle d'une famille danoise. Sont

prévus à terme un club de jazz, un petit supermarché et un appartement accueillant des ouvriers d'origine turque. Il s'est avéré que l'espace 1974 était, pour les visiteurs, un lieu d'échange idéal pour les aider à replacer leur histoire individuelle dans un contexte plus large et à associer ces éléments personnels à l'histoire du pays.

Outre les habitations et les expositions proposées, le musée permet au visiteur de revivre le passé de façon dynamique. Le musée propose par exemple de visiter une quincaillerie datant de 1927. Le quincaillier y vend des répliques d'objets de l'époque. Il est l'un des nombreux acteurs donnant vie à ce musée. L'objectif est de faire connaître l'artisanat d'antan par des approches contemporaines. Le musée actualise régulièrement ses espaces d'exposition. Ainsi, de nouveaux panneaux de narration ont été ajoutés à une exposition traditionnelle présentant une ébénisterie. Ces panneaux mettent en scène le travail de l'artisan et de ses apprentis.

Il existe d'autres projets collaboratifs comme le projet Démence qui a pour objectif d'utiliser l'histoire comme support pour stimuler les souvenirs et le sentiment d'appartenance, notamment auprès de personnes souffrant de troubles mentaux. Un appartement a été entièrement décoré dans le style des années 1950. Les personnes souffrant de démence peuvent le visiter en compagnie d'une éducatrice reprenant la tenue et les manières d'une jeune femme mariée typique des années 1950. La visite permet de faire ressurgir des souvenirs et des compétences oubliés. Le musée propose par ailleurs un important programme pédagogique, notamment pour les jeunes personnes présentant un handicap physique ou mental.

Enfin, l'institution travaille avec les habitants de la région d'Aarhus de manière qu'ils puissent raconter leur propre histoire. Un projet est actuellement en cours dans un quartier résidentiel à l'ouest d'Aarhus. Une employée dispose d'un bureau dans ce quartier et travaille en collaboration avec la population locale. Cette approche remet en question les méthodes des conservateurs et les pousse à travailler de manière plus collaborative.

L'humain est au cœur de la vision du musée :

- Le musée sert la population, dès aujourd'hui et pour les générations à venir : bien que ce travail soit fondé scientifiquement et qu'il soit fait appel à des artisans compétents, la narration est centrée sur l'humain dans le but de créer un espace où les visiteurs peuvent s'approprier l'histoire.
- La visite d'un musée doit être un plaisir : la conviction est que cette approche facilite la réflexion et la découverte et qu'il doit s'agir de l'objectif premier du musée.
- Atteindre un public le plus large possible : le musée se veut un espace également destiné aux non-visiteurs. Tous les publics sont visés et cet aspect doit être pris en compte dans la communication du musée.

UN SANS-ABRI AU MUSÉE : NAISSANCE DU PROJET

Au printemps 2012, le musée a été contacté par un bénévole travaillant pour une association proposant des informations sur les sans-abri et qui avait rendu visite à l'un d'entre eux sur son lieu de vie. Tous les deux avaient échangé sur les conditions de vie des sans-abri et en avaient conclu qu'il était important que les Danois soient plus sensibilisés à cette question. Ils ont alors demandé au musée s'il était envisageable de créer un espace de vie pour un sans-abri afin que ce dernier puisse raconter son histoire aux visiteurs. L'idée a immédiatement plu au musée qui a rencontré Ulrik Szkobel : il avait un message important à transmettre et l'institution pouvait l'aider à le partager. Néanmoins, le projet a soulevé de sérieuses questions. L'idée était-elle de mettre une personne en scène, comme sur une place publique ?

L'une des difficultés du projet était d'être participatif et de mettre à disposition d'un citoyen l'expertise et les ressources du musée afin qu'il puisse raconter sa propre histoire. Mais ce faisant, il s'agissait de donner à un groupe de personnes incapables de se faire entendre jusqu'à présent la possibilité de s'exprimer. C'était un choix qui faisait partie intégrante de la mission du musée. La présentation des conditions de vie d'U. Szkobel s'est imposée comme une nécessité pour le musée, dans la mesure où les conditions de vie d'U. Szkobel sont représentatives du quotidien de nombreux Danois.

Ce projet a donc été validé par le musée qui était conscient qu'il allait travailler en collaboration avec U. Szkobel pour qu'il crée son exposition. Un contrat a été signé avec lui, spécifiant qu'il pouvait élire domicile à Den Gamle By et que des visiteurs seraient amenés à visiter sa « maison ». À sa convenance, il pourrait venir à Den Gamle By et parler de sa vie en tant que sans-abri. Les conditions du contrat ont été validées par la direction du musée. Des mesures ont été prises pour le bâtiment et la sécurité incendie. Tout le personnel du musée a été informé du projet, car il était important d'impliquer le personnel d'accueil et les agents de sécurité. Une fois la phase préparatoire terminée et tout au long de l'exposition, U. Szkobel devait participer à la vie du musée, au même titre que les nombreux bénévoles travaillant sur le site. Le contrat prévoyait également que l'exposition prendrait fin le 31 décembre 2012. Passé cette date, l'espace serait restitué au musée.

Le lieu de vie a été installé dans un local à vélo qu'U. Szkobel avait habité auparavant. Le musée a pu l'acquérir en tant qu'habitation, au même titre que les autres maisons de Den Gamle By et a installé ce local dans une arrière-cour. Le lieu n'était pas facilement visible, car situé à l'écart des voies d'accès principales, ce qui n'a apparemment pas gêné les visiteurs pour le trouver le moment venu.

U. Szkobel s'est alors mis à meubler son domicile en fouillant dans les poubelles et les bennes à ordures, sachant exactement où les gens jetaient des objets utiles pour lui. Toute la phase préparatoire de création du logement a été documentée. Grâce aux notes prises, le musée a pu comprendre la technique ingénieuse qu'il utilisait pour isoler le garage contre le froid et l'humidité. Ce fut l'occasion d'en apprendre beaucoup sur l'art et la créativité du recyclage des déchets ménagers. Le projet portait initialement sur les sans-abri, mais le musée a également acquis des connaissances sur la revalorisation des objets jetés. Par exemple, l'emballage en carton d'un vélo est généralement perçu comme un déchet. Mais dans les mains d'U. Szkobel, il devient un revêtement de sol isolant efficace.

Une exposition de photographies a été montée à côté du logement présentant 24 heures dans la vie d'Ulrik. Elle a rencontré un franc succès et les visiteurs passaient beaucoup de temps à découvrir les photographies, que le sans-abri soit présent dans son logement ou non.

#### MUSÉE OU TRAVAILLEUR SOCIAL ?

À l'ouverture de l'exposition, U. Szkobel a eu du mal à trouver un endroit où vivre. Le musée a accepté de le laisser vivre dans son logement pendant qu'il continuait à chercher un nouvel espace de vie quelque part dans Aarhus. L'institution s'est également assuré qu'U. Szkobel ne se sente pas dans l'obligation d'être toujours présent et disponible. Au contraire, il pouvait et devait continuer à vivre sa vie comme il l'entendait. Les conditions étaient simples : sa maison était un lieu public pendant les horaires d'ouverture du musée. En contrepartie, le musée mettait à sa disposition un espace éclairé et chauffé, ainsi que des repas s'il le désirait.

L'équipe d'entretien du musée et le personnel de sécurité ont apporté leur soutien au projet. Rapidement, U. Szkobel est devenu le seul habitant de Den Gamle By. Il s'est révélé un excellent communicant en abordant les visiteurs et en les faisant réfléchir sur la condition des sans-abri.

Pendant le premier mois, tout s'est bien déroulé et U. Szkobel a déclaré qu'il s'épanouissait dans le musée. Il continuait aussi à vivre sa vie à l'extérieur de l'institution. L'accueil du musée n'informait pas les visiteurs de sa présence ou non dans l'exposition et tous les messages laissés en son absence lui étaient remis à son retour. Il était libre d'échanger ou non avec les visiteurs et le personnel du musée.

Mais, peu à peu, U. Szkobel a commencé à présenter des troubles émotionnels. Il était dans un état de fatigue permanent et sa santé se détériorait, même si son contact avec le public restait très professionnel. Certains de ses amis, également SDF, se sont également installés dans le musée, restant eux aussi courtois avec les visiteurs. La direction du musée a pris conscience que la situation commençait à lui échapper. Le personnel du musée, quant à lui, était très affecté par la dégradation de l'état de santé d'Ulrik Szkobel et se sentait désemparé. Les inquiétudes initiales ont ressurgi : qu'allait penser le public ? L'institution allait-elle être pointée du doigt et critiquée pour être allée trop loin dans son désir d'authenticité ? Et comment aider U. Szkobel ? Malgré les inquiétudes de certains collaborateurs, tous ont décidé de continuer à soutenir le projet, car ils connaissaient U. Szkobel en tant qu'individu et ne le considéraient pas simplement comme le « sans-abri de l'exposition ».

Faute de pouvoir aider directement U. Szkobel, le musée s'est donc tourné vers un foyer d'accueil local qui a accepté de l'aider. Cette association a rappelé qu'il fallait continuer à interagir avec U. Szkobel comme le ferait un musée et non comme des travailleurs sociaux. Le musée était d'ailleurs prêt à fermer l'exposition pour qu'il puisse retrouver paix et sérénité. Mais il a refusé, car il voulait que le public connaisse toute la réalité de la vie d'un sans-abri.

Puis un jour, juste avant Noël, U. Szkobel est parti. Il a envoyé un SMS à la direction du musée informant qu'il n'allait plus revenir à Den Gamle By. Selon les termes du contrat, le musée a gardé son logement intact jusqu'à la soirée du réveillon de la Saint-Sylvestre. Ensuite, l'abri a été démonté et a été stocké pour une utilisation future.

#### LE MUSÉE FAIT DÉBAT

Le monde a découvert ce projet lorsque la presse a mentionné les problèmes inhérents à la mise en exposition d'une personne, tel un vulgaire objet. Tout a commencé par un article dans un quotidien national. Le journaliste est allé droit au but : « Le musée met-il en exposition une personne vivante ? » La réponse d'U. Szkobel a été tout aussi directe : « Je ne suis pas un objet d'exposition. C'est vous, le public, qui devenez l'objet d'exposition en projetant votre vie dans le miroir de la mienne ». La télévision nationale et les médias locaux ont immédiatement relayé l'information et un débat public intense a été lancé autour du musée. U. Szkobel s'est prêté au jeu en donnant des interviews et en défendant son cas. De façon générale la presse s'est montrée positive et respectueuse envers lui.

Il était important pour le musée de comprendre comment le grand public percevait l'idée de mettre en exposition une histoire contemporaine et quotidienne de sa société. Quelle a été la réaction des visiteurs ?



Lors du week-end d'ouverture de l'exposition, il a été annoncé au public qu'il pouvait rencontrer U. Szkobel. Le personnel du musée se trouvait également sur place pour documenter l'événement. Plus de 600 personnes étaient présentes, ce qui a permis de parler au public et d'observer leur réaction. Tout au long de l'exposition, une discussion a eu lieu avec les visiteurs et leurs réactions ont été observées et notées.

Les résultats ont montré qu'une grande majorité de visiteurs a visité le logement d'U. Szkobel par curiosité. Tous ou presque ont accepté l'invitation à venir le rencontrer sur son lieu de vie. De manière générale, les visiteurs étaient surpris par le caractère chaleureux et confortable de la maison. Les visiteurs ont également fait part de leur respect pour U. Szkobel face à son honnêteté et à son courage. De nombreuses personnes ont mentionné les inégalités qui existaient dans les pays riches comme le Danemark. Certaines ont également félicité le musée pour sa manière d'appréhender un tel sujet, en expliquant que cette exposition était presque plus pertinente que « de montrer les vieilles bâtisses et les traditions d'antan ». D'autres visiteurs ont expliqué qu'il était plus simple d'entamer une conversation avec un sans-abri dans le cadre du musée que dans la vie de tous les jours, où ils l'auraient sûrement évité.

Une autre manière de documenter la réaction des visiteurs a été de leur demander d'écrire leurs impressions. Avec l'aide d'U. Szkobel, le musée a mis à leur disposition un livre d'or. Les informations recueillies au travers de ce livre ont confirmé les premières impressions notées lors de l'inauguration. De nombreuses personnes ont fait part de la gêne qu'elles éprouvaient face à la pauvreté ainsi mise en lumière. D'autres ont parlé de la créativité qui émanait du logement d'U. Szkobel, qui était devenu un expert du recyclage. D'autres commentaires ont été plus insolites : « J'adore cet endroit ! Si j'étais un sans-abri, je viendrais vivre ici. »

En conclusion : la réaction des visiteurs a montré que la plupart trouvaient l'exposition pertinente et que leur rencontre avec U. Szkobel était motivée par la curiosité. Le musée a eu l'impression d'avoir créé un espace permettant un dialogue d'égal à égal entre des personnes de catégories sociales pourtant inégales.

Dans un contexte sociétal, il est devenu évident que cette exposition intervenait à un moment où le grand public est de plus en plus sensibilisé et ouvert à ces questions. Le musée a pu constater une évolution positive du discours public sur le thème des sans-abri et de leurs conditions de vie et il en a tiré les conclusions suivantes : le musée peut avoir une action multiple dans sa manière de collaborer avec les populations locales ; il bénéficie d'une relative influence ; il permet d'offrir un espace de partage à des personnes très différentes et, d'une certaine manière, un espace où les visiteurs peuvent affronter leurs peurs et préjugés et s'ouvrir à différents modes de vie. C'est à la fois un don et une responsabilité.

Toute l'équipe du musée a énormément appris durant ce projet. Le logement d'U. Szkobel et l'exposition se sont plutôt bien intégrés au cadre de Den Gamle By. Mais le fait que le logement était d'un style contemporain et occupé par une personne a soulevé de nombreuses questions d'ordre éthique et moral. Créer une exposition autour d'un sans-abri et de son quotidien, c'est effectivement prendre le risque d'exposer une personne.

Premièrement : donner un espace de vie à une personne dans le musée, c'est aussi perdre un peu de contrôle. Le musée en a pris conscience lorsque la santé d'U. Szkobel s'est dégradée. L'institution pensait que si elle n'arrêtait pas le projet,

elle allait trop loin et manquait à son devoir d'assurer un traitement décent à une personne dans le besoin. Mais puisqu'il s'agissait d'un partenariat, le musée ne pouvait pas prendre la décision seul. Or, U. Szkobel avait clairement signifié qu'il désirait continuer. Il estimait que le public devait voir toute la réalité du quotidien des sans-abri, même lorsqu'ils sont épuisés, mal-logés ou transis de froid. L'exposition a donc continué. Ce travail collaboratif a permis de comprendre qu'il fallait aussi être prêt à abandonner en partie le contrôle de la situation.

Deuxièmement : le rôle d'un musée est d'être un musée et non un centre social. Il offre un espace où des partenaires peuvent raconter leur histoire avec l'espoir qu'ils éprouvent la satisfaction de contribuer à l'histoire au sens large tout en transmettant un message pertinent au monde. Mais le musée ne peut pas utiliser une exposition comme un outil « social » pour répondre aux besoins des personnes impliquées. Pourtant, il est difficile d'apprendre à connaître une personne sans s'inquiéter de son bien-être. Même si le désir d'aider est fort, il faut comprendre que ce n'est pas possible et qu'il faut rester professionnel jusqu'au bout. Si le musée avait cherché à répondre aux besoins personnels d'U. Szkobel, il aurait alors sans doute franchi la limite du professionnalisme pour effectivement mettre en exposition un être humain. L'exposition serait devenue l'histoire d'un musée volant au secours d'un sans-abri.

Troisièmement : grâce aux nombreux sondages réalisés à Den Gamle By, le musée sait qu'il jouit d'une forte notoriété. Il est considéré comme un espace de loisirs et d'apprentissage où les familles aiment se retrouver. Il aurait été normal de penser que les visiteurs allaient s'offusquer en découvrant les dures conditions de vie d'U. Szkobel et que le thème de cette exposition allait à l'encontre de ce qu'ils voulaient expérimenter en se rendant à Den Gamle By. Mais ce ne fut pas le cas. L'histoire d'U. Szkobel a été accueillie très positivement par les visiteurs, certains sachant qu'ils n'auraient pas réagi de la même manière s'ils l'avaient rencontré en dehors du musée. Les visiteurs étaient prêts à réfléchir sur des questions de société sujettes à polémique sachant qu'ils étaient dans le cadre sécurisant du musée. Comme l'indiquent Stephen E. Weil et Elaine Gurian, les musées sont des espaces « sécurisés » permettant de réfléchir à des thèmes « dangereux ».

Quatrièmement : le projet a offert un espace de dialogue à un public provenant de différentes catégories sociales. Il a permis de mettre en lumière une réalité à laquelle peu de personnes sont confrontées dans leur quotidien. Et puisqu'il se déroulait dans le musée et que les visiteurs étaient face à une personne « réelle » partageant le même contexte historique qu'eux, l'exposition est devenue un lieu de rencontre d'égal à égal.

La leçon à tirer est que le musée est bien une institution qui s'inscrit dans un contexte sociétal et historique précis. Par ailleurs, du fait de son cadre particulier, il contribue au débat public en permettant à différents types de personnes de se faire entendre, ce qui a permis de renforcer son identité de musée pour tous.

La peur de l'inconnu, de l'échec ou d'outrepasser son mandat de « simple » musée n'est pas une raison valable pour se retirer du débat public. Lorsqu'un sans-abri est venu dire qu'il pensait que le musée serait un lieu de vie adapté pour partager sa vie et sa perception de la réalité, le musée s'est senti dans l'obligation, en tant qu'institution contemporaine, de répondre positivement à sa proposition. C'est ainsi que l'on peut devenir un musée pour tous. Le musée peut être cet espace ouvert d'échange et de réflexion où des étrangers se rencontrent. Sa mission est de s'assurer que ces histoires continuent à être partagées à l'avenir et qu'elles ne tombent pas dans les oubliettes de l'histoire.

## Mémoire de corps – Ados à corps perdu

Christian Block

Initié en 2003, le projet « Mémoire de Corps » est devenu une expérience culturelle et thérapeutique unique à ce jour proposant une réflexion sur les rapports qui existent entre corps, culture et maladie. Il est le fruit d'une rencontre originale entre le musée d'Aquitaine, le Pôle aquitain de l'adolescent (centre Abadie) et l'Association de soutien scolaire aux enfants malades (ASSEM) que rien à l'origine ne semblait devoir rapprocher. Cependant, la volonté conjointe du docteur Xavier Pommereau et de son équipe qui souhaitaient développer de nouveaux outils thérapeutiques en direction d'adolescentes souffrant d'anorexie mentale et celle du conservateur du musée d'Aquitaine, François Hubert, de rendre accessible au plus grand nombre la richesse des collections du musée a permis, grâce au dynamisme de l'ASSEM, l'union de leurs compétences.

Ce projet s'articule autour de trois actions principales : le prêt d'œuvres du musée au centre Abadie, la réalisation d'un atelier plastique dit de morpho-pictographie et un atelier littéraire intitulé le Coffre à nuages. Le but de ces actions est d'amener les jeunes patientes en conflit avec leur corporalité à travailler sur l'image, les représentations et les réalités du corps, non pas d'un point de vue médical mais culturel. Le choix des œuvres du musée prêtées au centre Abadie ne relève donc pas du hasard. Le rapport au corps est le critère obligé de leur sélection comprenant diverses représentations féminines ou des parures issues d'autres civilisations. Sources de connaissances et ouverture culturelle dans l'espace clos de l'hôpital, les collections du musée, régulièrement commentées par un médiateur, deviennent aussi de véritables supports de créativité nécessaire à la médiation thérapeutique mise en place dans le cadre de l'atelier de morpho-pictographie. Les patientes y sont invitées à travailler à partir de leur propre silhouette qu'elles détournent au sol et qu'elles décorent ensuite de motifs et de symboles inspirés des collections. La représentation concrète de leur corps et la confrontation de l'image de leur féminité à celles d'autres civilisations sont à l'origine d'un travail psychique de prise de conscience de leur pathologie, relayée par le travail médical de l'équipe

soignante. Enfin, l'activité du Coffre à nuages, qui est un atelier d'écriture, s'inscrit pleinement dans cette visée culturelle et thérapeutique, puisque *dire* revient souvent à *se dire*.

Le résultat de ces actions engagées a été révélé au public durant l'année 2006 à travers une importante exposition intitulée « Mémoire de Corps – Ados à corps perdu », autour du thème de l'anorexie, réalisée au musée d'Aquitaine avec la participation de tous les partenaires et le soutien financier du CCSO. Mettre en exposition de façon didactique et intelligible un tel sujet ne fut pas chose facile. Première hypothèse à lever : faire comprendre au public en quoi un tel projet sur l'adolescence et l'anorexie concernait le musée d'Aquitaine qui explore dans ce cas, pour la première fois, un domaine totalement étranger au monde des musées. Pourtant appréhendée dans sa dimension anthropologique, l'anorexie est une maladie aux accents culturels, étant liée aux représentations du corps qui dominent notre société. Cette exposition amenait à s'interroger sur les valeurs collectives et la pression qu'exercent les sociétés sur les représentations du corps à travers les âges. Cette démarche propose donc un va-et-vient permanent entre les représentations de la société et celles issues d'autres temps et d'autres civilisations à travers un ensemble cohérent mis en valeur par une scénographie à la fois belle et déroutante. Il apparaît ainsi clairement que le patrimoine permet à la fois d'expliquer, de comprendre et d'éclairer le monde contemporain.

Bien entendu, au-delà de l'approche ethnographique du sujet propre au musée d'Aquitaine, cette exposition s'attachait à présenter le point de vue des thérapeutes du centre Abadie, non pas en expliquant les grandes théories de la psychiatrie, mais le contact quotidien avec des adolescentes en souffrance.

Pour ce faire, l'exposition abordait tour à tour les thèmes suivants : l'adolescence et ses caractéristiques, les activités médicales du centre Abadie, la présentation des ateliers Mémoire de corps, l'évolution des représentations féminines dans l'histoire, la question du rapport existant entre féminité et maternité, le diktat imposé au corps par les médias et la mode actuelle, l'émergence du complexe chez les individus, la médiatisation du corps, le comportement anorexique à l'adolescence, l'existence de protocoles de soins et la paix retrouvée. Le visiteur traversait successivement des espaces bien marqués : couloir d'hôpital reconstitué, vortex exprimant le voyage dans le temps, salle interactive, obsession du poids dans notre société symbolisée par un espace entièrement recouvert de balances, spirale aux abords tantôt montants, tantôt descendants faisant s'opposer le cercle vicieux de la maladie au cercle vertueux de la guérison, murs de témoignages, citations, jeux de miroirs...

Avec près de 200 objets, cette exposition fut aussi l'occasion de présenter pour la première fois quelques trésors remarquables des civilisations égyptiennes, africaines et sud-américaines conservés dans les réserves du musée – Vénus préhistoriques, masques égyptiens, bijoux afghans, stèle précolombienne du xv<sup>e</sup> siècle notamment. Mais il faut noter également les prêts du musée Goupil, du musée des Beaux-Arts et de l'atelier de l'Arbre rose de l'hôpital Charles-Perrens. L'artiste contemporain Xavier Eygoneau qui mène un travail sur l'alimentation a su aussi exprimer parfaitement les réalités concrètes de la détresse des jeunes anorexiques face à la nourriture. Enfin, de nombreux documents et objets personnels prêtés par les patientes ont permis aussi de compléter au fil des thèmes l'approche de ce sujet.

Cette exposition fut une immense rencontre d'univers complexes relevant tour à tour de l'histoire, de l'anthropologie, de l'art, de la psychiatrie et d'expériences

vécues au motif de faire clairement apparaître les causes et les conséquences des maux liés à l'anorexie mentale dans notre société tout en faisant acte de prévention auprès des adolescents. La fréquentation, l'intérêt porté par les adolescents, mais surtout la lecture émouvante du livre d'or témoignent de la réussite de cette expérience unique, véritable aventure humaine, qui place le musée au cœur d'enjeux nouveaux.

En espérant que cette exposition puisse voir à nouveau le jour dans d'autres institutions...



# Représenter la guerre dans les musées : architecture et scénographie

Luca Basso Peressut

Comment est-il possible de représenter les guerres et les conflits dans les musées européens selon une perspective qui relie le passé, le présent et le futur, et dans une volonté de revisiter continuellement l'histoire? Comment peut-on traiter un patrimoine si difficile et controversé dans le contexte d'une Europe unie, «née de la guerre» comme on a pu l'entendre, mais qui est toujours marquée par des frictions entre certains États? Et, après tout, pour quelle raison, dans quel but, et comment devrions-nous encourager la création de nouveaux musées (ou la rénovation de musées existants) consacrés aux questions relevant de l'histoire des guerres?

En réalité, lorsqu'elle n'est pas considérée comme une simple affaire militaire, mais plutôt comme un épisode de l'histoire politique, économique et culturelle d'une nation, la guerre est un phénomène complexe aux multiples facettes. La guerre et les conflits armés font partie intégrante de l'histoire de l'Europe, tout comme l'art, la science et la technologie. De plus, dans nos sociétés contemporaines, les processus de sélection et de réorganisation du passé sont au cœur de la construction de notre histoire commune, même lorsqu'ils sont associés à des événements difficiles et douloureux.

Grâce aux outils et moyens mis à leur disposition (expositions, scénographie, architecture), les musées dédiés aux guerres et conflits (principalement les plus récents) doivent sensibiliser le public par l'intermédiaire d'une «politique de mémoire» qui, sans les sacraliser ni les populariser, doit impliquer toutes les institutions culturelles, y compris les établissements consacrés à l'éducation des jeunes générations.

## LES MUSÉES MILITAIRES EN EUROPE : L'APPARITION DE NOUVELLES NARRATIONS

Les musées militaires et d'armes s'inscrivent dans une longue tradition d'institutions habituellement liées à la rhétorique de la nation<sup>1</sup>, au mythe de la «communauté

---

1. ANDERSON B., *Imagined Communities. Reflections on the Origins and Spread of Nationalism*, Londres, Verso, 1983.

imaginée» et de la nécessité de la guerre menée au nom de la défense du « soi » contre « l'autre » (c'est-à-dire l'ennemi). Le musée de l'Armée de Paris a toujours pour mission de contribuer, au travers de ses collections, « à l'éveil des vocations militaires et au développement de l'esprit de défense », comme l'indique le rapport d'activité du musée<sup>2</sup>.

Si nous nous intéressons aujourd'hui aux différents musées européens consacrés à la guerre et à ses diverses représentations, deux phénomènes peuvent être distingués : d'un côté, la persistance de modèles représentatifs typiques des musées d'armes, des armées et de l'histoire militaire, qui ont vu le jour entre la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle et le début du XX<sup>e</sup> siècle et, de l'autre, l'augmentation du nombre de musées mettant l'accent sur le besoin de l'Europe de sans cesse réinterpréter d'un œil critique son passé et les conflits qui l'ont marquée, à la fois de manière tangible et intangible. C'est le cas notamment de l'Imperial War Museum de Londres, fondé en 1917, qui a été le premier musée à présenter l'aspect douloureux de la guerre. Ce dispositif a été renforcé par des programmes d'expositions tels que la récente exposition sur l'Holocauste. Cependant, comme le montre la réorganisation actuelle du bâtiment de Lambeth Road par Norman Foster, qui s'articule autour d'un réaménagement scénographique du grand hall d'entrée, où les armes les plus imposantes et les plus spectaculaires ont toujours été exposées, l'utilisation des instruments de guerre reste toujours au cœur de la communication.

Un musée consacré à la guerre ou à l'armée doit toujours faire face à un intérêt constant pour la « machine militaire » et pour la dimension esthétique « universelle » de la guerre et de ses outils (armes, uniformes, rituels). Néanmoins, il est possible d'identifier une graduelle évolution dans l'interprétation et la représentation de ce patrimoine, favorisée par le développement d'une nouvelle perception du rôle que la guerre a joué et joue encore dans les transformations historiques, qui trouve son origine dans les événements qui ont marqué un changement de registre et d'échelle – et, en particulier, les traumatismes laissés par la Seconde Guerre mondiale. Ce processus s'est développé à partir de l'affirmation de concepts tels que la commémoration et la réprimande, nés de guerres sans précédents historiques en termes de dimension internationale, d'application à grande échelle de nouvelles technologies de destruction et au vu du nombre gigantesque de victimes militaires et civiles.

L'ampleur à la fois épique et tragique des deux guerres mondiales du XX<sup>e</sup> siècle est le signe clair d'une époque où l'individu s'est radicalement transformé en rouage d'un système, d'abord dans la machine économique et plus tard dans la machine militaire. Ce phénomène est apparu à la fois dans des pays démocratiques et dans des régimes totalitaires, avec des conséquences terribles dans les deux cas.

La bataille de la Somme, les bombardements de villes européennes, les bombes atomiques sur Hiroshima et Nagasaki et l'Holocauste sont quatre événements qui représentent symboliquement le point culminant d'une violence sans pitié, qui a trouvé son origine dans le progrès scientifico-technologique et qui peut être interprétée comme l'extrême aboutissement de l'époque moderne. Une logique efficace à grande échelle et une industrialisation militaire se sont étendues à l'économie, à la production d'artefacts et à l'organisation de déportations et d'exterminations qui ont fait des millions de victimes touchées par, comme Sophie Wahnich l'a écrit, le « négatif qui habite les sociétés, [...] ce négatif tel qu'il s'est

2. Ce rapport est consultable sur le site du musée de l'Armée : <http://www.musee-armee.fr/lhotel-des-invalides/letablissement-public-du-musee-de-larmee/rapport-dactivite.html>, consulté en novembre 2013.



présenté dans son ampleur historique maximale<sup>3</sup>». C'est une représentation lugubre, où les noms et les visages des individus composent une mosaïque d'un nombre incalculable de carreaux. Tous ensemble, ils créent l'image d'une multitude qui évoque la portée de ces événements, difficilement imaginables, en particulier pour les jeunes générations.

De même qu'honneur, gloire, patriotisme, héroïsme et devoir étaient les maîtres mots des musées des armées et de l'histoire militaire, la représentation des musées consacrés à l'histoire des guerres du xx<sup>e</sup> siècle est associée à des mots très différents, tels qu'abjection, cruauté, horreur, extermination, génocide, atrocité, dégradation, humiliation, souffrance, honte, angoisse, rage, ignominie, etc. Cette évolution sémantique indique une rupture dans l'interprétation de la guerre et de sa signification par rapport à la société, aux populations et aux individus, qu'ils soient soldats ou civils. Aujourd'hui, les musées représentent deux types de violence : celle du champ de bataille et celle subie par les civils non armés. Au cours du siècle dernier, ces deux types de narration historique (histoire militaire et histoire culturelle et sociale) se sont rejoints et ont fini par fusionner.

#### PRÉSENCE ET ABSENCE DES VESTIGES DE GUERRE SUR LE CONTINENT EUROPÉEN

L'Europe est toujours parsemée de vestiges des guerres récentes. Dans ces « marques du passé », on peut lire la dévastation des lieux, mais également des cultures, du sentiment d'appartenance et des identités, dispersées et brisées par les événements militaires. Tranchées et passages, fortifications, bunkers, abris, camps de concentration et d'extermination, cimetières, mémoriaux et monuments, stèles et tombes, et, bien évidemment, ruines de bâtiments bombardés façonnent toujours le paysage des villes et territoires européens.

Le cas du Neues Museum de Berlin est emblématique. Après plus d'un demi-siècle d'abandon, sa récente restauration par l'architecte David Chipperfield a permis de transformer ses ruines en un parfait exemple de représentation des « désastres de la guerre ». Le musée est spécialisé dans les arts anciens et l'archéologie, mais la mise en avant d'une certaine « archéologie moderne de la guerre » est renforcée par la préservation des ruines du bâtiment qui se mélangent avec la partie reconstruite afin de témoigner des effets dévastateurs des bombardements sur les villes européennes au cours de la Seconde Guerre mondiale. Cela permet de montrer clairement que, comme l'a récemment écrit Wolfgang Muchitsch, « Presque tous les musées se retrouvent un jour ou l'autre confrontés aux questions de la représentation de la guerre et de la violence<sup>4</sup>. »

Compte tenu de la nature dévastatrice et controversée de tous ces événements, créer des représentations de musée convaincantes n'est pas chose facile. L'aphasie a rendu la narration de l'indicible presque impossible pendant de nombreuses années, comme W. G. Sebald l'a écrit dans son livre *De la destruction comme élément de l'histoire naturelle* à propos de la suppression des références aux événements liés aux bombardements stratégiques des villes allemandes (particulièrement à Hambourg) au cours de la phase finale de la Seconde Guerre mondiale<sup>5</sup>. Ce symptôme d'aphasie continue aujourd'hui à marquer nos mémoires, directement ou indirectement, comme une plaie ouverte n'ayant jamais été pansée. Nous devons

3. WAHNICH S., « L'impossible patrimoine négatif », *Les Cahiers Irice*, n° 7, 2011, p. 49.

4. MUCHITSCH W. (éd.), *Does War Belong in Museums? The Representation of Violence in Exhibitions*, Bielefeld, Transcript Verlag, 2013, p. 10.

5. SEBALD W. G., « Guerre aérienne et littérature », *De la destruction comme élément de l'histoire naturelle*, Arles, Actes Sud, 2004.

laisser ces formes d'amnésie derrière nous, qu'elles soient imposées par une idéologie ou inconsciemment recherchées, et une fois de plus mettre la mémoire en lumière, une mémoire qui soulève de nombreux débats dans les témoignages et qui n'est pas toujours accompagnée de documents d'appui comme des photographies ou des vidéos.

#### L'ARCHITECTURE POUR REPRÉSENTER LA GUERRE

Les musées, en tant que catalyseurs de la connaissance, ont la tâche sociale de donner à voir, grâce à leurs outils et techniques, les recherches historiques. De plus, le musée est un lieu qui engage tous les sens des visiteurs et où les représentations correspondent à un arrangement spatial et figuratif. C'est donc le seul endroit où il est possible de créer une confrontation plus directe et participative avec les mémoires et les émotions des visiteurs. Dans ce contexte, l'action culturelle des musées de guerre est essentielle pour maintenir la vigilance de la société à l'égard des conflits et de la violence, dans un processus d'élaboration qui aborde les questions de la mémoire, des commémorations et de l'éducation. En même temps, l'architecture devient un élément d'identité, en termes à la fois de contexte et de contenu, incitant les concepteurs à développer d'une certaine manière un engagement éthique, à conférer aux bâtiments une qualité expressive particulière et ainsi à promouvoir l'architecture comme une partie indissociable de la représentation globale du musée. Ces considérations peuvent être illustrées par quatre exemples de musées récemment créés.

Les bombardements de Dresde lors de la nuit du 13 au 14 février 1945 ont presque entièrement détruit la ville, mais ils n'ont touché ni l'arsenal du XIX<sup>e</sup> siècle (le seul bâtiment militaire de la ville) ni le musée d'Histoire militaire. Ce paradoxe est souligné par le grand « coin » que Daniel Libeskind a intégré dans l'architecture classique du bâtiment, dirigeant sa pointe vers le centre historique, le lieu de la ville le plus endommagé par les bombardements. Ce coin caractérise la nouvelle image du musée et crée, comme Libeskind l'a déclaré, « un point d'interrogation sur la continuité de l'histoire et ce qu'elle signifie<sup>6</sup> ».

Une telle représentation de la rupture de continuité historique est également illustrée dans l'exposition du musée conçue par l'équipe suisse allemande Holzer Kobler et H. G. Merz. Les espaces de l'ancien bâtiment sont consacrés à la représentation, à la fois chronologique et thématique, de l'histoire militaire allemande à partir du XIV<sup>e</sup> siècle. La nouvelle aile est quant à elle consacrée aux effets de la guerre sur la société : politique et usage de la force, guerre et souffrances, guerre et technologies, protection et destruction, etc. Les visiteurs suivent un parcours traversant des espaces tortueux et étirés, ce qui accentue le sentiment d'inconfort physique et renforce l'effet dramatique. Le parcours se termine sur la terrasse panoramique pavée de dalles de pierre en provenance de Dresde et d'autres villes bombardées.

Toute vision nostalgique et aseptisée de l'histoire est remise en question, avec une certaine cohérence de recherche qui se retrouve dans les autres musées de guerre conçus par Libeskind (un architecte juif américain ayant des origines polonaises, ce n'est pas un hasard), par exemple à l'Imperial War Museum North de Manchester. Dans ce musée, les « éclats » de Terre qui ont été de façon métaphorique détruits par la guerre sont recomposés en une forme qui rappelle les ruines du passé (et

6. LIBESKIND D., « Dresden's Past Is Not Just a Footnote », *Spiegel Online International*, 13 février 2010, <http://www.spiegel.de/international/germany/interview-with-architect-daniel-libeskind-dresden-s-past-is-not-just-a-footnote-a-677601.html>, page consultée en novembre 2013.

peut-être aussi du futur) engendrées par les guerres. L'impression de catastrophe qui émane du bâtiment est renforcée par un espace d'exposition où films et images illustrant les effets de la guerre dans différents lieux du monde sont projetés sur les murs. Cet espace est donc rempli d'images, de lumières et de sons étourdissants qui provoquent un réel effet d'angoisse et d'inconfort.

L'approche adoptée pour l'Historial de la Grande Guerre, créé en 1992 à Péronne, est assez différente. Le musée se définit comme « le seul musée de guerre français à introduire explicitement la dimension européenne dans sa forme », dans la mesure où, pour la première fois, il représente la guerre (en l'occurrence la Première Guerre mondiale) comme une expérience commune<sup>7</sup>. Cette expérience a été partagée par les soldats des trois principaux pays en guerre (la France, l'Allemagne et l'Angleterre), ainsi que par les populations impliquées dans les batailles de la Somme, condamnées à subir le même sort, révélant l'idéologie nationaliste et belligérante de l'époque.

Cette humanisation de la guerre est bien décrite par l'architecture de Henri Ciriani, qui suit la structure militaire du château de Péronne où se situe l'entrée du musée. La différence entre le château et le musée est nette : les remparts et les murs épais contrastent avec la légèreté de l'architecture moderne simple, perméable et paisible (rappelant clairement Le Corbusier et son « musée à croissance illimitée<sup>8</sup> »), dans laquelle se reflète le lac du parc entourant le château, avec la grâce d'un pavillon des délices, comme si son but était de dédramatiser la gravité de la guerre.

Les caractéristiques du bâtiment sont rappelées dans la conception de l'exposition tout aussi sobre (imaginée par Adeline Rispal, Jean-Jacques Raynaud et Louis Tournoux), avec ses espaces interconnectés et lumineux. Les objets, l'espace architectural et la conception d'exposition interagissent sur un double registre, défini par l'intersection de deux « plans narratifs » : un plan horizontal pour les aspects militaires, avec les fosses, sortes de vitrines ouvertes au sol, où sont étendus des armes et des uniformes des trois forces armées, ce qui évoque des soldats tombés au fond d'une tranchée, et un plan vertical pour les civils, les populations impliquées dans la guerre sans être soldats, avec des vitrines contenant objets et documents d'individus et de familles<sup>9</sup>. Les individus, les familles et les groupes apparaissent sous leur physionomie tangible, comme des êtres humains, plutôt que des éléments anonymes et invisibles d'entités abstraites, telles les nations ou les patries. La représentation des événements est simple et directe et transmet un message implicite et non rhétorique de réconciliation des populations plutôt que des pays ou des nations.

Le rôle symbolique et évocateur de l'architecture par rapport aux lieux est également un élément crucial de la représentation dans le récent musée de la Grande Guerre du pays de Meaux. Le musée a été inauguré le 11 novembre 2011, à l'occasion de la célébration de l'Armistice à Compiègne. Il se base sur la collection de Jean-Pierre Verney, un expert de la Première Guerre mondiale. Le musée abrite près de 50 000 objets qui témoignent de la vie quotidienne des soldats dans les tranchées et de l'évolution des techniques de guerre et des stratégies militaires

7. WAHNICH S., TISSERON A., « “Disposer des corps” ou mettre la guerre au musée : l'Historial de Péronne, un musée d'histoire européenne de la guerre de 1914-1918 », *Tumultes*, n° 16, 2001, p. 55.

8. [http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=6064&sysLanguage=fr-fr&itemPos=129&itemSort=fr-fr\\_sort\\_string1%20&itemCount=217&sysParentName=&sysParentId=65](http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=6064&sysLanguage=fr-fr&itemPos=129&itemSort=fr-fr_sort_string1%20&itemCount=217&sysParentName=&sysParentId=65).

9. WINTER J., “War Museums: The Historial and Historical Scholarship”, dans WINTER J. (éd.), *Remembering War: The Great War Between Memory and History in the Twentieth Century*, New Haven, Yale University Press, 2006, p. 222-237.

entre 1914, date de la première bataille de la Marne, et 1918, date de la seconde bataille de la Marne, où de nouvelles technologies d'armes ont commencé à être employées, armes qui seront plus tard utilisées à plus grande échelle lors de la Seconde Guerre mondiale.

Le bâtiment abritant le musée a été conçu par Christophe Lab : il représente un pavé épais, large et horizontal qui émerge de la colline, tel un fragment déchirant le paysage, une faille tectonique surplombant une cour carrée couverte et l'entrée du musée. Ce bâtiment évoque l'image des champs de bataille subissant les forces destructrices de la guerre et des cicatrices laissées par les bombes et les tranchées. À l'intérieur du musée, des outils multimédias sont largement utilisés pour retranscrire la réalité des tranchées et des champs de bataille. Un espace est consacré à l'exposition « Corps et souffrance », où sont exposés des tanks, des canons et des camions ainsi que des avions suspendus au plafond du grand hall central. Une salle spéciale est dédiée à l'exposition d'armes à feu et d'objets de la vie quotidienne dans les tranchées, par le moyen de l'habituelle présentation de panoplies militaires sur les murs et dans les vitrines.

Ce musée est assez impressionnant et rencontre un fort succès, bien que l'installation ait reçu son lot de critiques, en particulier par rapport à ce que l'exposition ne montre pas : « les suites du combat, les souffrances et la mort reçoivent la portion congrue de l'exposition. Les armes sont bien plus présentes que les dégâts qu'elles occasionnent<sup>10</sup> ». Le ton scénographique de l'exposition reflète en réalité l'objectif du musée : attirer un public le plus large possible, en allant même jusqu'à un partenariat très controversé avec Disneyland Paris. En fin de compte, les récentes interventions de transformation ou de construction de musées consacrés à la Première Guerre mondiale en France s'inscrivent dans un large programme de célébrations du centenaire de son déclenchement, avec l'objectif clairement exprimé d'augmenter le tourisme de mémoire dans les régions qui ont été le théâtre de conflits.

Nous devons reconnaître que les relations entre les musées (et sites) de guerre et le tourisme de mémoire sont au cœur de la question largement débattue des modalités de représentation des sujets et de la conception des expositions, qui va souvent de pair avec l'engouement croissant pour le sensationnalisme.

Pour beaucoup de gens, la nature avant tout excitante de la guerre, le sentimentalisme et l'aspect romantique de l'histoire militaire et de ses manifestations, et la fascination pour la bataille en tant que théâtre d'actions, nourrissent le succès grandissant du tourisme local, national et international lié à ce type de musées, appuyant ce que Serge Barcellini a défini comme « le versant touristique des politiques de mémoire<sup>11</sup> ». Dans ce contexte, les controverses et les questions qui devraient être au centre de la représentation des conflits sont quelquefois voilées, comme si elles étaient brouillées par une fascination déshistorisant les événements militaires. Aujourd'hui, l'utilisation touristique du passé et du patrimoine culturel ressemble à une médaille à double face : d'un côté, elle propose la connaissance historique à un public plus large et varié, réinterprétant les traces trouvées dans les paysages des conflits, et de l'autre, elle cherche à générer une économie touristique culturelle capable de remplacer les industries traditionnelles qui disparaissent

10. OFFENSTADT N., « Le musée de la Grande Guerre à Meaux : collection et attraction », *Histoire@Politique. Politique, culture, société*, juin 2012, <http://www.histoire-politique.fr/index.php?numero=1&rub=comptes-rendus&item=362>, page consultée en novembre 2013.

11. Barcellini S., « Introduction », *Guerres mondiales et conflits contemporains*, n° 235, *Historial, musées et mémoriaux de la Grande Guerre*, 2009, p. 4.

petit à petit. Cependant, il n'est pas encore clair s'il est possible de poursuivre ces deux objectifs dans un contexte de sujets si sensibles et controversés, tout en respectant une mémoire commune de la douleur et des souffrances.

En conclusion, les interrogations quant à la représentation de la guerre dans les musées doivent trouver des réponses dans la conception d'un musée au service de l'histoire ou d'un but théorique, dans un contexte critique transverse de connaissances, où l'élaboration du projet doit être l'objet d'une large participation. Dépasser les « mémoires divisées » qui ont profondément marqué les populations du continent européen est une nécessité cruciale pour la construction de l'identité politique et culturelle de l'Europe. Cela n'est envisageable qu'en offrant un récit complet du passé récent et une institutionnalisation de la mémoire commune. Une sensibilisation, sans parti pris, aux différentes guerres vécues, même récentes, par les individus qui partagent aujourd'hui les mêmes territoires peut nous permettre de mieux comprendre l'importance (et la fragilité) de la paix et de la liberté, et du fondement de l'Union européenne sur le respect mutuel et le refus de la guerre comme solution aux controverses.



# L'art aborigène : le secret et le public entre contemporain et tradition

Philippe Peltier

Aménager dans un parcours d'exposition des espaces réservés afin d'y montrer des objets «sensibles» est une pratique, semble-t-il, relativement récente qui toucha surtout les musées d'ethnographie et de civilisation. Ces espaces réservés s'imposèrent lorsque les expositions furent produites en partenariat avec les pays d'origine et à la suite de discussions avec les représentants de peuples autochtones qui soulignent le statut particulier de certains objets. Les protocoles de monstration de ces objets ont varié dans le temps. Ils vont du simple retrait d'exposition publique à une installation spécifique. L'histoire de toutes ces pratiques reste à écrire. En France, l'un des premiers exemples remonte probablement aux années 1990. Il a pour cadre l'exposition «Vanuatu, Océanie. Arts des îles de cendre et de corail» organisée par le musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie de Paris et le musée d'Ethnographie de Bâle, en concertation avec le centre culturel de Port Vila (Vanuatu). L'exposition fut inaugurée au Vanuatu dans le nouveau bâtiment du centre culturel où un espace clos fut aménagé afin d'y présenter des objets interdits aux femmes et aux non-initiés, tels les pierres à magie pour les cochons ou certains masques. L'idée fut reprise à Paris. Dans le parcours, un panneau signalait au public que deux salles présentaient des pièces sensibles. Ce parcours fut conçu afin que les visiteurs qui le désiraient – ou ceux pour lesquels ne pas voir ces objets était un impératif culturel – puissent les éviter. D'autres exemples existent. Ils concernent le plus souvent des objets liés à la vie «traditionnelle».

De façon plus surprenante, lors de l'exposition «Aux sources de la peinture aborigène : Australie – Tjukurrjtjanu» qui s'est tenue au musée du quai Branly d'octobre 2012 à janvier 2013<sup>1</sup>, un espace interdit aux femmes aborigènes fut aménagé. Surprenant, car pourquoi des œuvres contemporaines, créées à

---

1. Cette exposition était organisée par la National Gallery of Victoria. Voir RYAN J., BATTY P. (dir.), *Aux sources de la peinture aborigène : Australie – Tjukurrjtjanu*, Paris, Musée du quai Branly, 2012.

destination du marché occidental, en vinrent-elles à suivre des règles que l'on attendrait s'appliquer exclusivement aux objets traditionnels ? Pour le comprendre, il faut revenir sur l'histoire de ce mouvement de création.

#### DES REPRÉSENTATIONS SACRÉES NON RECONNUES

Dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle – avec une nette accélération tout au long du siècle suivant –, la lente mais inexorable avancée du monde blanc provoqua des transformations fondamentales dans les sociétés du Désert central australien. Petit à petit, pour échapper aux sécheresses et à la famine, mais aussi pour avoir accès aux biens de l'Occident, les groupes aborigènes, qui suivaient depuis des millénaires une vie traditionnelle de chasseurs-cueilleurs, s'installèrent dans les centres de regroupement organisés par les missions catholiques ou par l'État australien. Les conditions de vie y étaient parfois extrêmement rudes, la ségrégation entre colons et populations aborigènes étant le plus souvent de mise. L'une de ces communautés, fondée dans les années 1950, se situe à quelque 250 kilomètres au nord-ouest d'Alice Springs, la capitale du Désert central. Elle porte le nom de Papunya. Les anciennes générations, celles qui avaient connu un mode de vie traditionnel et avaient suivi un cycle d'initiation dans l'intimité du désert, s'y installèrent. Elles y connurent un destin étonnant.

En 1971, au moment où commence cette aventure, la population de Papunya comptait environ 1 500 personnes appartenant à de très nombreux groupes linguistiques. Certains membres de la communauté produisaient déjà des objets vendus comme souvenirs à Alice Springs ou aux quelques rares blancs qui s'aventuraient dans cette partie du désert. Il est évident *a posteriori* que les artistes avaient pour souci, à travers ces objets, d'expliquer au monde blanc leur société. À cette époque, ce souci d'explication ne fut pas toujours compris bien qu'il fût une constante des sociétés aborigènes. L'exposition de Paris montrait à ce sujet un objet remarquable : un propulseur sur le corps duquel est tracé un ensemble de cercles concentriques reliés par des traits. Cet objet fut offert en 1957 par un homme Pintupi à l'anthropologue Donald Thomson qui dirigeait une expédition dans les territoires du Nord. En lui donnant ce propulseur, l'homme Pintupi prit grand soin d'énumérer les noms des sites figurés par les cercles. Ainsi, un dessin que l'on aurait pu juger abstrait, prenait un tout autre sens : une carte, un morceau de paysage recensant tous les sites sur lesquels le donateur avait des droits ancestraux. Malgré cet exemple ancien, les spécialistes ont eu trop longtemps le réflexe de ranger les objets créés par les Aborigènes dans les centres de regroupement comme des objets touristiques. Ceci n'a rien de surprenant, car parmi ces objets figurent surtout des propulseurs ornés de paysages peints suivant les conventions européennes. Cependant leur interprétation est peut-être plus complexe qu'une simple représentation de paysage. Le choix des sites n'est pas dû au hasard. Ce sont des sites remarquables, liés aux temps mythologiques, des lieux qui témoignent de la création du monde par les esprits ancestraux. Pour les Aborigènes, ces lieux sont sacrés.

Ces exemples démontrent que les artistes aborigènes pouvaient passer d'un vocabulaire qui était le leur, fait de signes géométriques simples, à celui qu'ils avaient imité du monde blanc avec une aisance stupéfiante. Il montre aussi que, quel que soit le vocabulaire employé, les images peintes sont en relation avec le territoire.

#### PREMIÈRES INTERPRÉTATIONS ANTHROPOLOGIQUES

On doit à Nancy Munn, une anthropologue qui a travaillé chez les Warlpiri du Désert central dans les années 1950, l'analyse détaillée du système de représentation aborigène. Son livre consacré à l'iconographie du Désert central fut pour



beaucoup une révélation<sup>2</sup>. Munn, appliquant une grille de lecture sémiotique, y démontre que les signes géométriques utilisés par les Aborigènes obéissent à un système infiniment plus complexe que l'on ne l'avait jusqu'alors pensé : ils sont organisés en séquences, chaque séquence renvoyant à des fragments d'histoires reliées à des sites spécifiques. Mais surtout elle relève que certains signes ont une valeur indexicale, car ils proviennent du corps de l'ancêtre. Les dessiner sur le corps d'un danseur ou sur une surface, c'est transformer ce corps – ou toute surface sur laquelle ils sont reproduits – en celui de l'ancêtre. Avec les travaux de Munn, les signes aborigènes se lestaient donc d'une valeur vivante, bien qu'ancestrale. Ils ne pouvaient plus être lus comme un simple vocabulaire graphique qui racontait de simples histoires.

Le livre de Munn est publié en 1975, époque où les mouvements des Aborigènes pour la reconnaissance de leurs droits prenaient une ampleur considérable. C'est au début de cette même décennie, plus spécifiquement en 1971, qu'un événement *a priori* anodin se produit à Papunya. À l'école de la communauté est nommé un jeune professeur d'arts plastiques du nom de Geoffrey Bardon. Ce dernier est choqué par la situation économique qu'il découvre et par la déshérence qui frappe la communauté aborigène. Dans une société où la transmission du savoir de génération en génération est fondamentale, il s'aperçoit non seulement de l'absence de communication entre les jeunes et les vieux, mais aussi de l'abandon des rituels au cours desquels s'effectuait cette transmission. Afin de renouer ces fils distendus, il fera venir à l'école quelques anciens. De cette rencontre naîtra une grande peinture murale réalisée en juin-juillet 1971. Après bien des discussions, les anciens ont choisi de représenter sur le mur un site ancestral proche de Papunya et lié à l'histoire des fourmis à miel.

À la date de la réalisation de cette peinture, il est fort probable que Bardon ait déjà vu plusieurs hommes peindre sur des panneaux de fortune en utilisant les codes traditionnels. Le génie de Bardon fut de croire en ces peintres et de leur donner non seulement les moyens de travailler, mais aussi de commercialiser leurs œuvres. À cette fin, il organisa une coopérative gérée par les artistes eux-mêmes.

Le succès fut rapide. Et la production d'œuvres, le plus souvent de petite dimension, énorme. Cette production s'accéléra encore lorsque l'un des artistes fondateurs de la coopérative, Kaapa Tjampitjimpa, reçut le prix Caltex<sup>3</sup> en septembre 1971, à Alice Springs. Pour la première fois, un tel prix était remporté par un artiste aborigène. Les peintres de la communauté comprirent alors que leurs œuvres pouvaient être reconnues et appréciées par le monde blanc. S'ensuivit la création d'un atelier où plusieurs anciens de la communauté se réunissaient pour peindre. On pense que lors des deux premières années, avant que Bardon, épuisé et malade, ne quitte Papunya, environ 1 400 peintures furent produites.

Parallèlement à l'organisation de la vie des peintres, Bardon entreprit un énorme travail d'enregistrement des œuvres. Pour chaque panneau, il réalisa un croquis, nota les noms de lieux, s'enquit de l'histoire représentée, attribua des titres. Avec un énorme problème : Bardon ne parlait pas les langues aborigènes et n'avait le plus souvent qu'une vague idée des sites et des histoires mythologiques qui étaient évoqués sur les panneaux. On ne saurait l'en blâmer. Il n'avait ni formation en

2. MUNN N., *Walbiri iconography: Graphic Representation and Cultural Symbolism in a Central Australian Society*, Ithaca, Cornell University Press, 1973.

3. The Alice Springs Caltex Award, fondé par la compagnie pétrolière Caltex Australia, récompensait chaque année un peintre local. Jusqu'à cette date, il avait été attribué à des artistes blancs.

linguistique ni en anthropologie et son séjour dans la communauté fut bref. Quant aux artistes aborigènes, ils ne parlaient souvent qu'un anglais approximatif et certains ne semblaient pas toujours disposés à fournir de grandes explications et pouvaient jouer d'argumentaires ambigus afin de ne pas révéler ce qu'ils tenaient à garder secret. Il est clair cependant que ces premières peintures avaient souvent partie liée soit à une cérémonie soit à des sites sacrés et montraient parfois leurs dimensions les plus secrètes.

Depuis cette époque héroïque, plusieurs études – on pense ici plus particulièrement aux travaux de Fred Myers<sup>4</sup> – ont démontré la complexité de la lecture de ces peintures. Un exemple de cette complexité peut être illustré par deux œuvres de Shorty Lungata Tjungurrayi, *Classic Pintupi Water Dreaming* et *Children's Water Dreaming* de 1972<sup>5</sup>. Ces deux œuvres sont visuellement très différentes. Pourtant, les données récentes laissent à penser qu'elles se réfèrent à un même site, un trou d'eau du nom de Lampintjanya. Mais alors que sur la première œuvre une série de cercles figure des trous d'eau reliés entre eux dans un site de collines, sur la seconde peinture ces trous d'eau sont évoqués par une série de traits blancs concentriques, eux-mêmes traversés de lignes noires. Si les cercles font bien référence à la morphologie du site, ils peuvent aussi évoquer des objets rituels faits de cheveux enroulés sur des petits bâtons. Un même site peut donc être l'objet d'un jeu sur le sens mettant en œuvre des niveaux complexes d'interprétation. Ainsi les signes peuvent reproduire ceux laissés par l'ancêtre. Plus que la trace de son passage, ils sont le corps de l'ancêtre. Tracer à nouveau ces marques, que ce soit sur le corps, sur le sol ou sur un objet cérémoniel, c'est redonner vie à l'esprit, la cérémonie étant une réactivation de l'événement des temps mythologiques dans toute sa force et sa part secrète.

#### UNE VISIBILITÉ PROBLÉMATIQUE

Le succès de ces peintures fut à l'origine d'importantes tensions à Papunya, mais aussi dans d'autres communautés. L'un des événements marquants eut lieu en août 1972. Lors d'un week-end sportif dans la communauté voisine de Yuendumu, quelques œuvres récentes de Papunya furent montrées dans une exposition. Les « anciens » de Yuendumu réagirent aussitôt. Les hommes des deux communautés appartenaient aux mêmes groupes linguistiques, partageaient les mêmes histoires et les mêmes ancêtres mythologiques. Les « anciens » de Yuendumu se plaignirent amèrement que « leurs » histoires fussent exposées publiquement sans qu'ils en aient été consultés. Ce conflit fut aggravé par la représentation explicite de certains objets rituels jamais révélés.

Mais, de façon inattendue, un autre point de tension apparut rapidement. Pour les peintres de Papunya, une fois vendues à l'extérieur, les œuvres devenaient invisibles dans la communauté. Or le succès rencontré par ces peintures entraîna leur reproduction dans les journaux et les revues qui circulèrent dans la communauté, rendant ainsi public ce qui ne devait pas l'être.

On peut proposer plusieurs explications à ces tensions. La plus évidente est l'affrontement de deux logiques, de deux systèmes de pensée. Alors qu'en Occident, le savoir est partagé et qu'aucun interdit ne s'applique aux œuvres montrées dans les musées – bien au contraire puisque les musées sont des institutions qui ont pour mission de favoriser une large diffusion – pour de

4. MYERS F. R., *Painting Culture: The Making of an Aboriginal High Art*, Durham, Duke University Press, 2002.

5. Ces deux œuvres sont reproduites dans RYAN J., BATTY P. (dir.), *op. cit.*, p. 227 et 228.

nombreuses sociétés non occidentales, dont les peuples aborigènes, le contrôle des savoirs est fondamental. Toute l'organisation sociale repose sur la différence faite entre ceux qui ont les droits de voir et d'utiliser les motifs ancestraux, ceux qui sont en cours d'apprentissage – apprentissage qui a lieu lors de cérémonies secrètes – et ceux qui en sont exclus comme les femmes – elles possèdent leurs propres rituels – ou les non-initiés. Le savoir, le droit de voir et de reproduire ne sont donc pas partagés entre les sexes ou entre les groupes et le droit d'accès à certaines images fait l'objet de protocoles contraignants. Il est fort probable que pour les artistes le transfert de motifs d'un support traditionnel (corps ou objet rituel) à un support qui n'appartenait pas à leur tradition soustrayait ces nouvelles œuvres des catégories classiques de circulation des savoirs. Pour eux, les restrictions ne s'appliquaient pas à des supports qui n'étaient pas traditionnels. Mais dès les premières années du mouvement, afin de résoudre les conflits et atténuer les tensions, un certain nombre de sujets et de représentations d'objets sacrés disparurent des peintures. Un vocabulaire plus abstrait, plus complexe à déchiffrer, fut largement utilisé et il semble que quelques artistes choisirent alors de dissoudre les formes en saturant la surface de la toile sous un semis de petits points.

Restait cependant la problématique des toiles anciennes qui gagnaient en réputation et qui étaient de plus en plus montrées dans des expositions nationales ou internationales. Afin d'y répondre, des stratégies furent élaborées. Elles passent toutes par de longues négociations qui se tiennent de nos jours non plus avec la première génération de peintres – il reste peu de survivants des temps héroïques du début de Papunya – mais avec leurs ayants droit, souvent peintres eux-mêmes, ces derniers se montrant parfois plus réservés sur l'exposition d'œuvres qui ont été pourtant largement exposées ou commentées du vivant de leur auteur. La place manque ici pour exposer toutes ces stratégies. On se limitera donc à quelques exemples qui ont fait date et ont pu servir de modèle.

En 2000, lors de la préparation de la grande rétrospective Papunya organisée par Hetti Perkins à Sydney<sup>6</sup>, les négociations aboutirent à la présentation de plusieurs toiles sensibles sans qu'aucune explication ne fût donnée sur leurs significations. Les visiteurs ne pouvaient donc pas en comprendre le sens profond. De plus, accrochées au milieu d'autres toiles, l'attention n'était pas spécialement attirée sur elles.

Neuf ans plus tard eut lieu l'exposition itinérante « Icons of the Desert<sup>7</sup> ». Elle fut présentée entre autres à l'université de Cornell et à l'université de New York, la majeure partie des œuvres provenant d'une collection particulière américaine. Pour cette exposition, les peintres – ou leurs ayants droit – donnèrent leur accord à l'accrochage de toiles dont les sujets étaient en relation avec les initiations masculines dans un espace réservé. Quant au catalogue, deux versions furent publiées. Une version destinée au marché australien cataloguait toutes les peintures à l'exception de celles, sensibles, qui furent remplacées par les relevés effectués par Bardon. Une seconde version, destinée au marché international, incluait en fin de volume un livret dans lequel étaient reproduites ces mêmes œuvres problématiques.

6. PERKINS H., FINK H. (éd.), *Papunya Tula: Genesis and Genius*, Sydney, Art Gallery of New South Wales in Association with Papunya Tula Artists, 2000.

7. BENJAMIN R. (éd.), *Icons of the Desert: Early Aboriginal Paintings from Papunya*, Ithaca, Herbert F. Johnson Museum of Art, 2009.

En 2012, lors de l'exposition présentée au musée du quai Branly, une politique similaire fut appliquée. Une salle placée au cœur du parcours et dont l'entrée était discrète réunissait toutes les toiles sensibles. Un texte avertissait les éventuels visiteurs féminins ou non-initiés aborigènes que les peintures présentées leurs étaient interdites. Ces œuvres ne furent pas reproduites au catalogue. En revanche, un long article de Myers présenta les tenants et les aboutissants du protocole auquel doivent désormais se soumettre les organisateurs d'une exposition sur les premières années de Papunya. Ce protocole peut surprendre un lecteur européen.

Dorénavant, ces demandes et les protocoles qui leur sont liés obligeront à inventer, si ce n'est d'autres formes d'expositions, tout au moins une nouvelle forme de coopération. Mais surtout, de la part des commissaires d'exposition une grande flexibilité et une grande écoute. Ces protocoles seront amenés à évoluer dans le temps. Ils seront ouverts à des révisions périodiques. Pour l'instant, ils ne touchent pas le public occidental. Ou plutôt, il le touche, mais de façon indirecte puisqu'ils ne donnent pas accès à une partie de la connaissance. Les espaces où sont regroupées les œuvres sensibles peuvent ouvrir cependant à une réflexion sur des systèmes de pensées dont la logique est à l'opposé des nôtres. Quoi qu'il en soit, cette pratique met en exergue la zone frontière dans laquelle se situent les musées, une zone où le geste d'exposer n'est pas un geste simple. Il est déterminé par une logique qui échappe parfois à l'institution et nécessite en amont un long travail préparatoire et surtout, lors de la réalisation, une présentation qui explique moins les œuvres que les règles sociales qui ont présidé à cet interdit de monstration.

Le musée, les édiles et...  
la dignité humaine.  
Quand le musée censure  
une exposition!

Annie Héritier

« Nous sommes entrés dans un type de société où le pouvoir de la loi est en train non pas de régresser, mais de s'intégrer à un pouvoir beaucoup plus général : celui de la norme. Ce qui implique un système de surveillance, de contrôle tout autre ».  
Michel Foucault, *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 1994, p. 75.

Si le droit n'est pas la justice – tant s'en faut –, il est indéniable que sa présence dans les débats qui secouent par moments l'opinion publique dans son rapport à l'art, surtout lorsqu'il s'agit d'art contemporain, ne simplifie pas les termes et provoque parfois un sentiment d'injustice que n'épuise pas la seule réflexion intellectuelle sur la création artistique. La rencontre du droit et de l'art provoque parfois un sentiment d'injustice au public de la création artistique, « source permanente de nouveauté, donc de changement, donc de désordre<sup>1</sup> ». L'œuvre d'art devient parfois une provocation exposée aux rejets<sup>2</sup> parce que l'art contemporain « passionne, étonne, dérange, et parfois agace<sup>3</sup> ». Puisque l'œuvre d'art est la possibilité d'un désordre, au sens premier du terme, puisque, nouveauté permise par la liberté, la personnalité d'un artiste *dérange* les places des uns et des autres, le droit est alors un moyen parfois *dérangeant* de remettre de l'ordre afin de maintenir l'ordre social si besoin est. Et parce qu'il *dérange*, il interroge, comme ce fut le cas de l'interdiction aux mineurs de l'exposition de Larry Clark à l'hiver 2010, à Paris. C'était la première fois en France qu'une rétrospective intégrale du travail de l'artiste était organisée par le musée d'Art moderne de la Ville de Paris, musée municipal labellisé Musée de France. La mairie de Paris estimait qu'une dizaine de clichés – 10 % de l'ensemble de la collection exposée – n'était pas

1. COHEN D., « La liberté de créer », dans CABRILLAC R., FRISON-ROCHE M.-A., REVET T., *Libertés et droits fondamentaux*, Paris, Dalloz, 2010, p. 476.

2. HEINICH N., *L'Art contemporain exposé aux rejets. Études de cas*, Paris, Hachette Littérature, 2007.

3. TREPPOZ É., « Quelle(s) protection(s) juridique(s) pour l'art contemporain ? », *RIDA*, n° 209, juillet 2006.

accessible au public le plus jeune<sup>4</sup> et avait donc décidé d'interdire cette exposition aux mineurs sur le fondement de l'article 227-24 du nouveau Code pénal : « Le fait de fabriquer, de transporter, de diffuser par quelque moyen que ce soit et quel qu'en soit le support, un message à caractère violent ou pornographique, ou de nature à porter gravement atteinte à la dignité humaine, soit de faire le commerce d'un tel message, est puni de trois ans d'emprisonnement [...] lorsque ce message est susceptible d'être vu ou perçu par un mineur<sup>5</sup>. »

L'art est ainsi une « histoire d'exposition<sup>6</sup> » que l'on analysera à travers le prisme du droit afin de considérer « la mise en vue directe d'un bien (ou d'une œuvre) à un public indéterminé, peu importe le lieu ou la durée de celle-ci<sup>7</sup> ». Dès lors, le droit s'est emparé de cet espace et événement de monstration donnant une existence publique à des biens culturels, évidemment à des fins de protection des œuvres<sup>8</sup> dans un temps propre qui est celui de l'exposition, nécessairement autre que celui du musée, et dans un lieu propre à celle-ci, espace dédié dans le musée. Comme l'organisation interne du musée découle de son caractère public<sup>9</sup>, le temps de l'exposition a rencontré le temps du droit, différent du temps de l'art comme de celui du politique. La norme juridique, comme instrument, s'est abattue et a rompu la ligne du temps de l'œuvre. L'exposition des clichés de Larry Clark a fait événement<sup>10</sup>, même si ici, c'est à juste titre que l'on peut s'interroger sur l'initiateur de cet événement : est-ce l'artiste lui-même, est-ce l'auteur de l'exposition, ou n'est-ce pas plutôt la mairie de Paris qui, défendant sa décision, a soulevé bien souvent indignations et protestations ?

Comment peut-on alors qualifier cette décision administrative jouant de ses effets sur le public et sa relation aux œuvres<sup>11</sup> ? Les autorités ont entendu préserver à la fois l'une des missions légales du musée qui est d'exposer (art. L 410-1 du Code du patrimoine) et les « droits » de l'artiste : « À partir du moment où vous avez des images qui peuvent être contestées pour leur contenu, il faut trouver une solution qui ne touche pas à l'intégrité de l'œuvre de l'artiste. » Le respect de la liberté d'expression du photographe est également avancé. La mairie de Paris invente donc, comme il a été souvent souligné, une nouvelle forme d'interdiction, celle qui libère ! « Il fallait oser... Invoquer la liberté d'expression pour justifier l'interdiction de l'exposition au public auquel elle est en priorité destinée relève soit d'un machiavélisme sidérant, soit d'une naïveté désarmante<sup>12</sup>. » Au-delà des raisons invoquées, les interrogations demeurent. Interrogé par *Le Monde*, Larry Clark, ému, voire choqué, affirmait que « cette censure est une attaque des adultes contre

- 
4. [http://www.paris.fr/portail/accueil/Portal.lut?page\\_id=1&document\\_type\\_id=7&document\\_id=91299&portlet\\_id=24052](http://www.paris.fr/portail/accueil/Portal.lut?page_id=1&document_type_id=7&document_id=91299&portlet_id=24052).
  5. Édouard Treppoz, dans *Le Monde* du 18 octobre 2010, se demande à juste titre si la mairie de Paris n'aurait pas dû fonder son argument juridique sur l'article 227-23 du Code pénal protégeant le mineur comme sujet et non comme destinataire de l'image et se prévaloir d'un arrêt de la Cour de Cassation appliquant cet article à des images représentant « des adolescents nus, jambes écartés, exhibant leurs organes sexuels parfois en érection » (*Crim.*, 9 juin 1999, n° 98-80052).
  6. GLICENSTEIN J., *L'Art : une histoire d'exposition*, Paris, Presses universitaires de France, 2009, notamment p. 221 : « les sciences de l'art se sont plutôt structurées sur l'idée d'une valorisation des œuvres – c'est-à-dire des objets – et des artistes au détriment de la façon dont ils étaient présentés dans l'espace public ».
  7. VERGNAUD P., « Les droits du peintre sur son œuvre », *JCP-G*, 1966, I, § c.
  8. Par exemple, à propos d'un baiser apposé sur un monochrome à la fondation Lambert à Avignon, voir RONDEAU C., MEZIL E. (éd.), *Domage(s) – À propos de l'histoire d'un baiser*, Arles, Actes Sud, 2009.
  9. POMIAN K., « Le musée face à l'art de son temps », *L'Art contemporain et le musée, Cahiers du MNAM* (hors série), Paris, Centre Pompidou, 1989, p. 5-9.
  10. HEINICH N., SCHAEFFER J.-M., *Art, création, fiction : entre sociologie et philosophie*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2004.
  11. MAIRESSE F., DESVALLÉES A., *Vers une redéfinition du musée ?*, Paris, L'Harmattan, 2007.
  12. ROME F., « Paris censure-t-il ? », *Dalloz*, octobre 2010, p. 2217.

les adolescents<sup>13</sup> ». Peut-on rester neutre et parler de contrôle, de mesure de police administrative ? Ou doit-on parler, à la suite du groupe des Verts au Conseil de Paris, de *Libération*, de Howard S. Becker<sup>14</sup> et de nombre de juristes, de censure, « cette chienne au front bas qui suit tous les pouvoirs<sup>15</sup> », terme cependant très difficile à définir tant il est connoté<sup>16</sup>, mais jouant de ses effets sur l'expression de l'homme permise par la liberté de l'esprit<sup>17</sup> ? Ou même évoquer une « autocensure » des autorités propriétaires du musée parisien ?

Il est évident que, à proprement parler, il n'est pas question ici de censure, que l'on peut définir comme une forme organisée, en lien avec les pouvoirs publics, de contrôle des contenus des productions culturelles. Pour autant – le danger est certainement là –, elle a une actualité sans cesse renouvelée, « tel le Phénix de la mythologie<sup>18</sup> », son esprit prenant de nouvelles formes : se rangeant du côté de la menace, il renvoie de manière plus ou moins implicite à l'autocensure<sup>19</sup>, les autorités muséales préjugant donc des œuvres qu'elles présentent, entraînant une « privatisation partielle » de la censure<sup>20</sup>. Les pouvoirs publics s'immiscent dans une relation particulière tissée entre l'œuvre et le public – qui diffère très certainement de celle existant entre l'artiste et le public – délaissant de son emprise la souveraineté de l'artiste et se mêlant du désir du public d'accéder à l'œuvre<sup>21</sup>. Le droit n'est plus alors un droit de la création, mais un droit de l'exposition, non pas tourné vers le créateur – rappelons que « la vertu sociale de l'art suppose en effet que le public puisse y accéder<sup>22</sup> » –, mais visant une partie du public dans une optique négative puisqu'il s'agit de protéger les mineurs contre les effets des œuvres exposées jugées contrevenir à la dignité humaine.

#### POSER LE PRINCIPE DE LA PROTECTION DU MINEUR PAR L'INTERDICTION

Le musée est étonnamment un lieu d'ordre et de contrainte, à tel point que François Dagognet estime qu'il peut être rapproché d'autres institutions, repensées au XVIII<sup>e</sup> siècle, dont la finalité était l'éducation publique et la vertu<sup>23</sup>. Le public entre dans un monde policé et se fait observateur au sens où il doit se conformer à des règles et les respecter. Institution symbolisant le politique, il est un endroit clos, trouvant sa justification dans le rassemblement d'objets conférant un intérêt culturel à la collection protégée en son sein. Le musée assure la visibilité d'un art, voire d'une culture, sa cohérence et sa pérennité. Dès lors, du moment qu'il y a un risque de trouble muséal, l'exposition engageant une « mise en contact »

13. *Le Monde*, 3-4 octobre 2010.

14. BECKER H. S., *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 2006.

15. HUGO V., « À Alphonse Rabbe », *Les Chants du crépuscule* [1835], dans *Œuvres poétiques*, Paris, Gallimard, t. I, 1964, p. 867.

16. MARTIN H.-J., « Censure », dans ALLAND D., RIALS S. (éd.), *Dictionnaire de culture juridique*, Paris, Presses universitaires de France, 2003, p. 178-181.

17. PONTIER J.-M., « Sur la censure », *Dalloz*, 1994, Chr., p. 45-49 ; DERIEUX E., « Censure », dans ANDRIANTSIMBAZOVINA J., GAUDIN H., MARGUÉNAUD J.-P. et al. (éd.), *Dictionnaire des droits de l'homme*, Paris, Presses universitaires de France, 2008, p. 118-120.

18. MOLLIER J. Y., « La survie de la censure d'État », dans ORY P. (éd.), *La Censure en France à l'ère démocratique (1848 - ...)*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1997, p. 77.

19. VALABREGA J.-P., « Fondement psycho-politique de la censure », *Communications*, n° 9, *La Censure et le censurable*, 1967, p. 114-121.

20. BRUYÈRE C., TOUILLIER-FEYRABEND H., « La censure et ses masques », *Ethnologie française*, n° 1, vol. 36, 2006, p. 6.

21. EDELMAN B., « Naissance de l'homme sadien », *Droits. Revue française de théorie, de philosophie et de culture juridiques*, n° 49, 2009, p. 109.

22. ZOLLINGER A., *Droits d'auteur et droits de l'homme*, Paris, LGDJ, 2008, p. 76.

23. DAGOGNET F., *Le Musée sans fin*, Seyssel, Champ Vallon, 1984, p. 31.

immédiate, sans intermédiaire, par le regard de certains<sup>24</sup> – ici des mineurs – la censure, moyen de maintenir une culture aux dires de certains<sup>25</sup>, pourrait être usitée par les pouvoirs publics. Si la possibilité est légalement envisageable – la décision administrative n'avait d'ailleurs pas été attaquée devant la juridiction administrative – devient-elle, pour autant, juste et adaptée à la situation ? C'était la première fois qu'en France, une exposition – moyen par excellence du musée – était interdite, avant même son inauguration, intégralement à une partie du public alors que celui-ci aurait pu contempler les autres œuvres sans que les autorités muséales tombent sous le coup de la loi.

Il est évident que les pouvoirs publics sont dans l'obligation de protéger le public et en particulier le mineur. « Tout être humain, quels que soient son âge et son degré d'autonomie personnelle, doit être reconnu en tant que sujet de jouissance des libertés fondamentales, même si, parfois, la protection de son autonomie radicale impose de la restreindre<sup>26</sup>. » Certes, il est dans la norme, dans la tradition, dans l'obligation aussi, de protéger les plus faibles et donc de poser des interdits<sup>27</sup>. Selon Foucault, l'État n'est plus le garant d'une moralité publique ou des bonnes mœurs, mais le protecteur des plus faibles, et parmi eux des enfants<sup>28</sup>. La valeur manifestement jugée « immorale » de certaines photographies<sup>29</sup> avait encouragé les autorités à restreindre l'accès au musée : elles s'étaient donc interrogées sur la possibilité de regarder ce qui leur paraissait irregardable ou plus exactement sur la capacité des plus jeunes à devenir spectateurs de ces images. On est ici dans le « rejet juridique » et plus précisément dans le « registre éthique de l'indignation [constitué par les] transgressions des valeurs morales (religion, décence, dignité de la personne humaine) bafouées par les propositions des artistes<sup>30</sup> ». Mais le musée est-il un lieu dangereux pour l'individu ? Et n'a-t-il pas, depuis 2002, une mission devenue légale de s'intéresser au public, à son « plaisir » même selon les mots du législateur (art. L 410-1 et L 441-2 du Code du patrimoine), ne plus seulement « l'attendre » mais aussi le « conquérir<sup>31</sup> » et ce dans la logique de la reconnaissance du « droit à » la culture défendu par la Constitution et différents textes internationaux ? La position des autorités parisiennes posait un problème non pas tant dans son principe, mais dans ses modalités. Avertir, prévenir, mettre les adultes devant leurs responsabilités était très certainement suffisant. L'autorité politique n'a pas nécessairement – sauf cas particuliers – à se substituer à l'autorité parentale et dès lors un avertissement était peut-être largement suffisant, la responsabilité de la visite incombant alors aux adultes,

24. MOURON P., *Le Droit d'exposition des œuvres graphiques et plastiques*, Aix-en-Provence, Presses universitaires d'Aix-Marseille, 2013, t. I, p. 24-28, en particulier p. 25.

25. Voir une civilisation : FINKIELKRAUT A., « Je n'ai pas d'hostilité de principe à la censure », *Médias*, n° 2, 2004, p. 9.

26. COGULET F., *L'Incidence de l'âge sur les droits de l'homme et les libertés fondamentales*, Paris, Éditions Jeunesse et droit, n° 277, 2008, p. 149.

27. GROSSER A., *Au nom de quoi ? Fondements d'une morale politique*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, p. 236 : « Il n'y a pas de protection qui ne recèle une idée d'interdiction. »

28. FOUCAULT M., « Les lois de la pudeur », *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 2001, t. II, p. 768 : « Ce qui se dessine [...], c'est un nouveau système pénal, un nouveau système législatif, qui se donnera pour fonction non pas seulement de punir ce qui serait en infraction aux lois générales de la pudeur que de protéger des populations ou des parties de populations considérées comme particulièrement fragiles. »

29. DURKHEIM E., « Jugements de valeur et jugements de réalité » [1911], dans *Sociologie et philosophie*, Paris, Presses universitaires de France, 1967, p. 95 : « Il existe des types différents de valeurs. Autre chose est la valeur économique, autre chose les valeurs morales, religieuses, esthétiques, spéculatives. Les tentatives si souvent faites en vue de réduire les unes aux autres les idées de bien, de beau, de vrai et d'utile sont toujours restées vaines. »

30. HEINICH N., *L'Art contemporain exposé aux rejets*, op. cit., p. 209.

31. GALAN P., « Les musées de France », *Droit et ville*, n° 55, 2003, p. 245-301.



de manière autoritaire ou de façon plus discutée avec les « mineurs » – sans oublier que la minorité sexuelle est dorénavant fixée à 15 ans. Les autorités municipales auraient pu engager les autorités muséales à réaliser un travail en amont, comme c'est de plus en plus souvent le cas, pour proposer des outils de médiation adaptés à chaque visiteur, si vraiment des images risquaient d'être perçues comme contraire à la dignité humaine.

#### JUSTIFIER LA DÉCISION PAR LE RECOURS À LA DIGNITÉ HUMAINE

La notion de dignité humaine<sup>32</sup> donne à l'administration la justification nécessaire à ses actes visant à limiter certaines libertés, comme « l'affaire Dieudonné » a pu le démontrer, lorsque la dignité de la personne humaine est associée à la notion d'ordre public<sup>33</sup>. Légèrement « schizophrène<sup>34</sup> », la dignité humaine justifie bien des décisions administratives, permettant, comme le craignait Rousseau, au « Législateur », ne pouvant « employer ni la force, ni le raisonnement », de faire entendre au peuple par « une autorisation d'un autre ordre, qui puisse entraîner sans violence et persuader sans convaincre<sup>35</sup> ». Par le recours au Code pénal et à la dignité humaine, les autorités politiques ont entendu « re-moraliser » le droit<sup>36</sup>. S'il n'est évidemment pas question d'assimiler cette censure muséale avec des décisions judiciaires assez récentes<sup>37</sup>, il n'empêche que cette décision administrative choque. Face à des éthiques d'artistes<sup>38</sup>, le droit posait l'interdit comme solution à un débat qui ne se posait pas encore – aucune plainte n'avait été déposée et manifestement aucune ne l'aurait été –, même si le contexte judiciaire avait certainement participé de cette prise de décision. L'adjoint à la Culture expliquait la décision de la mairie de Paris par une forme de principe de précaution protégeant l'exposition contre « un risque avéré de voir arriver des plaintes ou des réactions de catholiques intégristes<sup>39</sup> ». Il rappelait le cas de la Fiac en 2008, lorsque la police décrocha sur une simple plainte les photos d'Oleg Kulik, artiste captivé par la frontière entre l'animalité et l'humanité, et faisait aussi allusion à une autre « affaire de mœurs », celle de l'exposition « Présomés innocents » organisée en 2000 au Centre d'arts plastiques contemporains de Bordeaux, dans laquelle des artistes du monde entier dévoilaient la place de l'enfant dans l'imagerie contemporaine. Une association catholique de protection de l'enfance, La Mouette, avait, en effet, inquiété plus d'une vingtaine d'artistes tandis que les commissaires de l'exposition étaient mis en examen pour « diffusion de message violent, pornographique ou contraire à la dignité accessible à un mineur » et « diffusion de l'image d'un mineur présentant un caractère pornographique<sup>40</sup> ». Le non-lieu général rendu début 2010 a encouragé l'association à se pourvoir en cassation. Là aussi, les autorités appliquent le principe de précaution à l'endroit d'une

32. DREYER E., « La dignité opposée à la personne », *Dalloz*, 2008, p. 2730.

33. Voir, par exemple, TOUZEIL-DIVINA M., « "Valse (contentieuse) avec Dieudonné" : liberté ou ordre public ? », *Gaz. Pal.*, n° 23, 23 janvier 2014, p. 5 et sq.

34. BRUGUIÈRE J.-M., « La dignité schizophrène », *Dalloz*, 2005, p. 1169.

35. CAYLA O., « Dignité humaine : le plus flou des concepts », *Le Monde*, 31 janvier 2003, p. 14.

36. DREYER E., « La dignité opposée à la personne », *Dalloz*, n° 13, 2008, p. 2730.

37. Comme il est fait ici : MATHIEU L., « L'art menacé par le droit ? Retour sur l'affaire *Baise-moi* », *Mouvements*, n° 29, 2003-4, p. 60.

38. *Nouvelle revue d'esthétique*, n° 6, *Éthiques d'artistes*, 2010/2.

39. « Avez-vous vu l'enfer qu'a vécu l'équipe de Bordeaux, poursuivie pendant des années ? Il était de notre devoir de protéger celle du musée d'Art moderne de Paris et l'œuvre de l'artiste elle-même : en cas de plainte, on aurait dû fermer l'expo ».

40. La plainte ayant été déposée après la fermeture de l'exposition, La Mouette fonde ses griefs sur le catalogue et le guide pédagogique de l'exposition comportant des œuvres supplétives qui, pour certaines, n'ont jamais été affichées dans l'enceinte du CAPC.

sanction judiciaire qui n'était encore que virtuelle et qui, finalement, n'a pas donné raison à l'association, le 2 mars 2011<sup>41</sup>.

Placées devant des œuvres d'art, les autorités du musée se sont senties acculées. Bertrand Delanoë, le 27 septembre 2010, se disait maire « d'une ville où l'art est libre, mais le droit [...] respecté ». Pourquoi ne pas le croire ? Il a vu planer un risque jugé inacceptable. L'acceptabilité ou son contraire ne sont pas des notions juridiques. Pour elles, « le palier de la pente où le droit doit prier de s'arrêter est loin d'être marqué d'avance<sup>42</sup> » et les autorités politiques se sont faites juges des œuvres exposées, avec un regard pudibond quand l'érotisme se transforme<sup>43</sup> dans une histoire toujours mouvante de la perception de la pornographie<sup>44</sup>. Le prononcé de la sentence dérange du moment qu'il interdit l'accès à l'œuvre. Avancer des arguments ayant trait à l'atteinte à la dignité humaine ou à la diffusion de messages pornographiques ou violents pose la question de l'interprétation – stricte – du texte pénal. Certes, la loi pénale ne fait aucune exception : mais ne le devrait-elle pas, surtout au regard de l'évolution de la jurisprudence de la Cour européenne des Droits de l'homme qui a, en février 2010, jugé que la protection de la morale ne peut tout justifier en se prévalant de la valeur culturelle d'une œuvre<sup>45</sup>. Reste alors au juge de se prononcer en fonction de la nature artistique ou non de l'œuvre – il est toujours aussi possible de distinguer la réalité de sa représentation pour juger de la pornographie<sup>46</sup>, l'ordre symbolique n'étant jamais la réalité<sup>47</sup> – ou de sa présence sur les cimaises d'un musée<sup>48</sup>.

Le commissaire général du MAMVP soulignait qu'il était « dommage que la loi soit appliquée à Larry Clark qui n'a rien à voir avec une supposée pornographie ou pédophilie ». En effet, l'artiste est la figure tutélaire du « documentarisme sexuel<sup>49</sup> » et pose, par son travail, un constat qui « neutralise [...] tout tragique, tout pathos, se contentant d'enregistrer les faits<sup>50</sup> ». Il récuse toute vision pornographique de son œuvre tout comme le directeur du MAMVP<sup>51</sup>, voire comme le juge administratif au

41. [http://www.lemonde.fr/culture/article/2011/03/02/pas-de-proces-pour-les-organismes-de-l-exposition-presumes-innocents\\_1487482\\_3246.html](http://www.lemonde.fr/culture/article/2011/03/02/pas-de-proces-pour-les-organismes-de-l-exposition-presumes-innocents_1487482_3246.html).

42. CARBONNIER J., « Vers le degré zéro du droit de peu, de tout et de rien », dans *Flexible droit. Pour une sociologie sans rigueur*, Paris, LGDJ, 1995, p. 72.

43. Pour des explications du phénomène, voir BAQUÉ D., *Mauvais genre(s). Érotisme, pornographie, art contemporain*, Paris, éd. du Regard, 2002, p. 16 : « la dé-sublimation de la sexualité [...] ; la redistribution des cartes entre l'intime, le public et le privé ; l'esquisse, aujourd'hui balbutiante mais sans doute réversible, d'un rapport différent à l'Autre, rendu possible par les nouveaux médias et par une société désormais tissée par le réseau ; enfin [...] une nouvelle figure de l'obscénité, ou, pour être plus juste, du regard obscène ».

44. OGIEN R., *Penser la pornographie*, Paris, Presses universitaires de France, 2003.

45. HERVIEU N., « Liberté d'expression (art. 10 CEDH) : Interdiction au nom de la morale de la traduction turque d'un roman érotique de Guillaume Apollinaire », *Lettre Actualités Droits-Libertés du CREDOF*, 16 février 2010.

46. TRICOIRE A., com. sous cass. crim. 2 mars 2011, « Qu'est-ce que la pornographie ? Les tribulations d'un concept mou confronté à l'art contemporain », *Légipresse*, n° 283, mai 2011, p. 305-310.

47. TRICOIRE A., *Petit traité de la liberté de création*, Paris, La Découverte, 2011, p. 47.

48. Voir l'article du professeur Treppoz, dans *Le Monde* du 18 octobre 2010, pour des exemples jurisprudentiels étrangers.

49. BAQUÉ D., *op. cit.*, p. 16 : « Néologisme susceptible de qualifier un mode particulier de représentation des corps sexués et désirants qui, outre l'évacuation du tragique [...] neutralise d'une certaine façon la puissance disruptive de l'érotisme en intégrant la sexualité dans la trame continue du quotidien. Ici, le sexe ne fait pas rupture, ni césure : il se joue et se pratique dans un *continuum* temporel, une durée sans aspérité, antiévènementielle. Celle de tous les jours. »

50. *Ibid.*, p. 19.

51. « Parfois on voit des sexes, ça pourrait être qualifié au tribunal de pornographique même si ça n'est pas du tout de la pornographie. »

sujet de l'un de ses films *Ken Park*<sup>52</sup>. Il est aussi dans l'essence même du musée de « neutraliser » la nature des œuvres qu'il enferme : il retire des objets de leur contexte d'origine et de leur circulation dans le monde pour les insérer dans un environnement nouveau, processus muséal assorti d'un mandat de diffusion. « La représentation du sexe non simulée n'impose donc pas toujours une qualification pornographique. Le contexte créatif peut induire une autre qualification », rappelle Édouard Treppoz, partageant les propos de Félix Rome<sup>53</sup>. Les lois de l'imitation décrites par Gabriel Tarde, ainsi que la logique de réseau qui innerve le monde des musées avaient alors rapidement joué de leurs effets. Ce « retour à l'ordre moral » décidé par la municipalité de Paris avait fait jurisprudence : deux clichés de Larry Clark avaient été retirés de l'exposition « Vice et volupté » inaugurée le 15 octobre 2010 au musée des Beaux-Arts et au centre Paul-Klee de Berne, car elles « pouvaient atteindre certaines sensibilités ». Le directeur du musée ne se cachait d'ailleurs pas de déclarer au *Figaro* : « En ce qui concerne Larry Clark, il y a vraiment un avant et un après Paris. En Suisse, Larry Clark a déjà été exposé et les quelques plaintes qu'il a suscitées ont abouti à un non-lieu juridique. »

Jean Baudrillard, en 1997, publiait un article intitulé « La conjuration des imbéciles » dans lequel il condamnait la « gauche » en ces termes<sup>54</sup> : « une pure juridiction morale, incarnation des valeurs universelles, championne du règne de la Vertu et tenancière des valeurs muséales du Bien et du Vrai ». Son propos a été récemment remis en lumière à l'occasion de l'exposition « Plug anal » de McCarthy, place Vendôme, et des réactions choquées de la municipalité parisienne face à la destruction vandale de l'œuvre. Cette citation – exclue quelque peu de la richesse du propos du sociologue déduisant un parallèle entre l'incapacité moderne de créer et l'incapacité de lutter efficacement contre le Front national – illustre assez fidèlement la position des autorités muséales face à l'œuvre de Larry Clark, placée dans une institution publique exigeant du visiteur un effort afin de franchir ses murs, ou du moins la manifestation d'une volonté, alors que l'œuvre de McCarthy était à la vue de tous, enfants et parents, dans l'espace public, sans que l'on trouve à y redire... Pourquoi interdire l'un et pas l'autre ?

Il est indéniable que « la censure devient une représentation des valeurs morales qu'elle prétend protéger<sup>55</sup> » et force est de reconnaître que l'ordre moral pourtant récusé par les autorités muséales, mais nécessairement présent de façon au moins immanente, s'en prend à des sphères durement conquises de l'autonomie, celles de l'intime, du corps, de l'art et plus encore s'il est possible lorsque l'art représente l'intimité du corps, quand justement l'intime devient « une condition absolue du

52. Ken Park s'est vu opposé l'interdiction aux mineurs de 18 ans sans pour autant être classé comme pornographique comme le permet le décret n° 2003-1163 du 4 décembre 2003 modifiant le décret n° 90-174 du 23 février 1990 relatif à la classification des œuvres cinématographiques. Des critiques ont été formulées à l'endroit de cette interdiction aux mineurs. DE SILVA I., « Ken Park, interdit aux mineurs échappent au classement X », *JCP Adm. et Collec. Terr.*, n° 16, avril 2004, p. 559. L'auteur s'oppose à la décision rendue en estimant qu'elle « concernerait un film d'une très grande valeur artistique et porteur d'un message qui ne laisse pas indifférent [...] ». D'autre part, elle conduirait à interdire aux spectateurs âgés de 16 à 18 ans de voir le film, alors que le film met justement en scène ce qu'il considère être les problèmes des adolescents ; le réalisateur indique d'ailleurs dans des interviews qu'il souhaite que les adolescents voient son film. Le ministre de la Culture et de la Communication soutient, dans le même sens, qu'une interdiction aux 16-18 ans serait particulièrement mal venue alors que le réalisateur entend faire réfléchir les adolescents et leurs parents sur le principe de responsabilité dans les relations aux autres, et évoque un sujet qui les concerne (le mal-être adolescent) ».

53. ROME F., *op. cit.*, p. 2217.

54. [http://www.liberation.fr/tribune/1997/05/07/opposer-a-le-pen-la-vituperation-morale-c-est-lui-laisser-le-privilege-de-l-insolence-la-conjuration\\_206413](http://www.liberation.fr/tribune/1997/05/07/opposer-a-le-pen-la-vituperation-morale-c-est-lui-laisser-le-privilege-de-l-insolence-la-conjuration_206413).

55. TRICOIRE A., *Petit traité de la liberté de création*, *op. cit.*, p. 62.

sujet<sup>56</sup>» et que son exhibition constitue «le dogme consensuel de notre moment démocratique<sup>57</sup>». Parce qu'elle est un signe de contrainte de l'autorité politique, la décision administrative apparaît d'autant plus liberticide que le musée à l'endroit duquel elle s'exerce participe aux « choses éminemment publiques » qui « ne sont pas pensables hors de la question moderne de l'institution du politique<sup>58</sup> » et de la reconnaissance des droits et libertés qui lui sont liés.

---

56. WAJCMAN G., « Les frontières de l'intime. Intime exposé, intime extorqué », dans GAGNEBIN M., MILLY J. (éd.), *Les Images honteuses*, Seyssel, Champ Vallon, 2006, p. 72.

57. DELEU X., *Le Consensus pornographique*, Paris, Mango, 2002, p. 12.

58. DÉOTTE J.-L., *Le Musée, l'origine de l'esthétique*, Paris, L'Harmattan, 1993, p. 65.

# Le musée, un lieu vivant et en mouvance

Jean-Marc Blais

Dans un contexte de mutation de sa mission – de musée canadien des Civilisations à musée canadien de l’Histoire –, le musée travaille à adapter sa programmation afin de traiter de questions contemporaines dans une compréhension à plus long terme. Ces changements s’opèrent par l’élaboration de nouvelles stratégies de recherche et de développement de collections et d’expositions. Cet article se penche plus spécifiquement sur l’approche adoptée dans le renouvellement de la salle de l’histoire canadienne, pièce maîtresse de cette transformation.

## LE MUSÉE COMME TÉMOIN CONTEMPORAIN DE SON ENVIRONNEMENT

La mutation des musées à laquelle nous assistons s’inscrit dans un contexte postindustriel et de mondialisation. Les importantes transformations de nos sociétés, nourries par une immigration forte et le métissage, exercent de fortes pressions sur les musées. En évoquant le passé, le musée doit être sensible aux réalités actuelles pour avoir une résonance auprès de ces publics et les aider à s’approprier leur histoire. Dans ce contexte, les musées se définissent davantage comme lieux de création de culture, lieux de synthèse et lieux de partage de mémoire.

Conséquemment, les musées s’implantent dans un espace public de plus en plus central, espace qui impose en retour que les musées s’adaptent à leur milieu et servent la société et les courants de pensée qui la traversent. On voit ainsi, un peu partout, l’émergence de musées abordant des thèmes liés à l’histoire récente et aux questions qui touchent leur société.

Au cœur de cette transformation, nous assistons à la disparition des grands métarécits traditionnels et parfois dogmatiques. En effet, les discours uniques se révèlent problématiques pour le visiteur d’aujourd’hui : la diversification de l’expérience muséale et la multiplication des champs de recherche historique, associées aux attentes croissantes des publics, ont accentué le rôle social et la responsabilité des musées. Ceux-ci se voient dans l’obligation morale de consulter les collectivités, d’intégrer les récits ou témoignages des communautés représentées dans les expositions et d’introduire des perspectives multiples.

À ce titre, le musée canadien de l'Histoire de Gatineau s'est positionné comme pionnier et a contribué depuis de nombreuses années à définir de nouveaux modes de collaboration dans ses divers projets, notamment avec les communautés autochtones du Canada. Ces communautés ont fait partie des comités consultatifs qui ont travaillé avec l'équipe interne du musée et ainsi assuré son intégrité intellectuelle, tout en reflétant le plus largement possible la diversité des points de vue sur l'histoire canadienne.

L'évolution des technologies a aussi élargi la notion de visite – autrefois restreinte à l'expérience physique de l'exposition – pour s'orienter vers une expérience complémentaire, voire fusionnée au virtuel. Certaines utilisations de technologies encore inconcevables il y a peu – pensons, par exemple, au *crowdsourcing* (externalisation ouverte) – font dorénavant partie du paysage et du vocabulaire que les musées cherchent à maîtriser pour mieux se rapprocher de leurs publics en mutation.

#### UN PUBLIC EXIGEANT ET INTÉRESSÉ

Entre 2012 et 2013, soit peu après l'annonce du changement de nom et de mission du musée canadien des Civilisations en musée canadien de l'Histoire, une vaste consultation publique a rassemblé plus de 24 000 participants.

Le rapport qui en a découlé – *Rapport sur la participation du public 2013*<sup>1</sup> – indique clairement que le public souhaite que l'exposition traite de sujets fondamentaux, voire difficiles. Elle doit susciter réflexion et débat, illustrant les diverses tendances historiographiques en s'engageant vers les perspectives multiples. L'approche thématique revient de manière récurrente comme une manière permettant de structurer les contenus et de les rendre vivants, plutôt que de limiter l'exposition au récit chronologique.

Une meilleure compréhension du visiteur, de ses modes d'apprentissage et d'interaction dans la dynamique muséale contribue donc à concentrer les efforts sur ses besoins et sa satisfaction. Les musées constatent que le visiteur est exigeant, instruit et a des attentes élevées en termes de contenu et d'expérience. Il valorise les histoires personnelles et leurs commentaires (ou contributions) comme composantes d'une expérience collective. Conséquemment, il s'attend à ce que des voix mutuelles s'intègrent au contenu de l'exposition, il veut des représentations lui permettant de se reconnaître et de se lier à son passé ou, à tout le moins, avec le passé. Mais à l'inverse, pour parler du passé, le visiteur veut comprendre son présent et en quoi cela est pertinent pour lui – c'est le facteur « Et alors ? » ou *so what factor*.

#### UNE EXPOSITION DU XXI<sup>e</sup> SIÈCLE

Le renouvellement du musée est donc l'occasion d'entreprendre une réflexion sur les tendances fortes en termes d'exposition et d'attente du public. Bien que certains changements se soient amorcés à l'aube des années 2000, les musées s'inscrivent globalement dans une mouvance profonde qui les contraint à redéfinir leur positionnement comme agents culturels de la société du XXI<sup>e</sup> siècle. L'identification de ces différents paramètres permettra au musée canadien de l'Histoire de réunir les éléments nécessaires pour créer une exposition innovatrice. En effet, depuis la fin du XX<sup>e</sup> siècle, il est observé un accroissement de l'intérêt, voire de la nécessité, de faire vivre

1. Rapport disponible sur demande auprès du musée canadien de l'Histoire.

au visiteur des expériences qui sollicitent tous ses sens et qui ne sont pas étrangères aux valeurs de nos sociétés.

Le potentiel technologique ouvre de nouvelles perspectives. La notion d'immersion dans les expositions a considérablement évolué en s'orientant vers une interprétation plus directe, centrée sur l'individu. Dans une approche chrono-thématique, le musée doit viser à capter et à véhiculer l'atmosphère de chacune des périodes identifiées. C'est une façon de mieux solliciter les sens du visiteur grâce à des ambiances visuelles et sonores et une modulation du parcours.

Les bases de réflexion qui encadrent la démarche actuelle de renouvellement de la salle de l'histoire canadienne rassemblent les conditions essentielles pour le façonnement d'un projet innovant. Qu'est-ce que le Canada? Qu'est-ce que l'histoire canadienne? Ces questions fondamentales posées par le visiteur visent à établir une connexion avec le présent. Elles nous ramènent à une question plus élémentaire : en quoi l'identité canadienne est pertinente pour lui et sa vie. En somme, pour intéresser le visiteur au passé, la démarche du musée doit constamment renforcer le lien avec le présent :

- Comment le pays est-il devenu ce qu'il est aujourd'hui?
- Quels sont les contextes et les environnements qui ont contribué à forger nos modes de vie et nos valeurs actuelles?
- Qui sommes-nous et comment nous définissons-nous?
- En quoi sommes-nous particuliers et quels sont nos points communs?
- Vers où nous dirigeons-nous? Quel futur possible nous attend?
- Comment rejoindre l'universel à travers l'expérience humaine?
- Quelles sont, parmi nos expériences communes, celles qui nous unissent et celles qui nous divisent?
- De quelle manière traduire l'histoire du Canada en un récit ininterrompu qui se poursuit et où se mêlent autant de rencontres, de luttes, de réalisations que de transformations?

#### APPROCHE ÉDITORIALE : UN DISCOURS HISTORIQUE COURAGEUX

Axé le discours sur les perspectives multiples favorise les regards croisés qui facilitent l'identification ou la projection du visiteur dans le récit. Ce récit sera donc dirigé en fonction des différents points de vue et placera le visiteur au cœur de l'expérience proposée.

L'histoire exerce une fascination auprès du public si elle est engageante. Le même attrait peut être impulsé à l'histoire canadienne si celle-ci permet de plonger dans un univers révélant diverses facettes de la société à travers ses récits, ses événements et ses mythes. Différents tableaux synchroniques ou diachroniques peuvent ainsi dévoiler les multiples aspects des rapports complexes qui tissent la société.

Cette approche fait donc écho au *Rapport sur la participation du public 2013* en s'articulant autour du désir du visiteur d'entrer en contact avec des récits puissants racontés dans le cadre d'une expérience immersive et avec lesquels il est en mesure d'établir un lien personnel et de réfléchir à son identité. Le visiteur veut également voir le musée canadien de l'Histoire comme un lieu d'enracinement, d'échange et d'interaction où la technologie favorise l'expérience. Enfin, il souhaite pouvoir explorer en profondeur et avoir accès à davantage de contenu et d'expertise émanant du musée.

### UN CONTENU AUDACIEUX ET AUTHENTIQUE

Pour faire en sorte que l'histoire présentée ait un impact sur le visiteur, il importe de lui faire vivre et ressentir des moments importants et significatifs de l'histoire canadienne, des moments qui font réfléchir, qui révèlent des aspects méconnus et présentent plusieurs points de vue. Le public demande que l'histoire soit abordée dans sa complexité et que le musée ait le courage d'évoquer des événements plus difficiles et des sujets délicats.

L'enjeu consiste à passer d'une mise à distance du contenu basé sur le fait à une appropriation sensible et émotive de l'histoire présentée sous l'angle de l'expérience humaine. À ce titre, les personnalités connues et inconnues (soit le citoyen ordinaire) contribuent à enrichir ce rapprochement avec le passé tout en s'associant à des lieux et à des événements. La valorisation des débats de spécialistes est aussi fascinante pour le public que la présentation des multiples expériences des acteurs à diverses époques.

À titre d'exemple, nous pouvons citer des sujets tels que la crise de la conscription de 1917, la crise d'Octobre 1970, les débats sur la souveraineté du Québec de 1980 et 1995 ou encore la question des pensionnats autochtones. La salle de l'histoire canadienne portera un regard sur les politiques et cherchera à présenter les motivations ou les décisions de l'époque à travers une série de questions :

- Pourquoi les événements décrits se sont-ils produits ?
- Pourquoi les décideurs ont-ils jugé qu'il s'agissait de la meilleure option pour l'époque ?
- Quelles ont été les répercussions sur les individus et leurs communautés ?
- Quelles ont été les implications sur le plan international ?
- Quelles en sont les répercussions aujourd'hui ?

Ces questions feront partie de la démarche et permettront de voir les points de vue de divers protagonistes à travers l'histoire et d'illustrer la complexité des enjeux et des conséquences sur l'histoire nationale. En ouvrant ainsi le dialogue, l'exposition pourra amener le visiteur à comprendre certains enjeux qui touchent la société canadienne et ses racines historiques.

### DES CONTENUS ET DES ESPACES RENOUVELABLES

Pour conserver son dynamisme et sa pertinence, le musée doit équilibrer les contenus permanents et les contenus renouvelables ou actualisés. Cette approche peut prendre plusieurs formes et trois d'entre elles ont été retenues :

– Aménager, dans la salle de l'histoire canadienne, et pour chaque thématique, des espaces dédiés à des éléments temporaires et renouvelables. Cette façon de faire présuppose une programmation relativement planifiée en fonction d'un cadre muséographique précis pour la rotation des contenus. Ces espaces permettent de développer certains sujets abordés dans la section permanente de l'exposition et d'apporter au besoin des compléments d'information ou de perspective.

– Prévoir des modules numériques permettant l'actualisation de contenus ou l'ajout de thèmes complémentaires de manière diachronique. L'exposition se dote ainsi d'une grande flexibilité pour aborder des sujets d'actualité que la connaissance du passé permet de comprendre ou de contextualiser. Le musée s'assure ainsi de demeurer pertinent en reliant le présent au passé et de refléter les avancées de la discipline historique (nouveaux champs de connaissance).

– Proposer des contenus parallèles par la présentation d'expositions et de prestations provenant des musées d'histoire situés ailleurs au Canada. Au cœur de sa démarche de transformation, le musée canadien de l'Histoire pilotera la mise sur



piéd d'un réseau de musées d'histoire regroupant les acteurs de la muséologie d'histoire. Les membres de ce réseau auront ainsi la chance de présenter des sujets plus spécifiques ou des perspectives régionales sur des enjeux ou des situations qui ont influencé l'histoire du Canada dans un esprit de collégialité.

Un contenu qui serait trop statique est ainsi évité ; il est au contraire en constant mouvement et ouvert aux mises à jour, aux interprétations et aux questionnements divers.

#### UNE AUTORITÉ PARTAGÉE ET OUVERTE

Le musée du <sup>xxi</sup>e siècle se définit davantage comme un carrefour d'individus, d'idées, d'expertises et de collaboration. Ce lieu de croisements favorise la convergence et l'intégration de connaissances, d'expériences et de sens. Son rôle de modérateur prend ainsi tout son sens et toute son ampleur et demeure central pour le maintien de la cohérence et de la rigueur des propos.

Le musée du <sup>xxi</sup>e siècle doit toutefois partager. L'autorité partagée englobe les intérêts, les contributions, les réponses, les opinions et l'expertise d'une multitude de participants – visiteurs, non-visiteurs, intervenants, groupes de discussion, experts externes – en collaboration avec les spécialistes du musée. Cette collaboration a sa place tant dans le développement et la réalisation que lors de l'expérimentation des expositions et des activités. Cette nouvelle approche prévoit donc la rencontre de plusieurs voix, d'expériences diverses, de liens inconnus, en plus de soulever de nouveaux défis. C'est là la voie dans laquelle le musée canadien de l'Histoire a décidé de s'engager.



## La place du témoignage dans le musée témoin

Roger Mayou

Le musée international de la Croix-Rouge et du Croissant-Rouge a été fondé en 1988 à l'initiative d'un ancien délégué du Comité international de la Croix-Rouge (CICR). Il a fermé le 30 juin 2011 et a rouvert le 18 mai 2013 après 22 mois de travaux. En 23 ans, il avait accueilli presque 2 millions de visiteurs. Pendant les dernières années avant la fermeture, il recevait une moyenne de 100 000 personnes par an, ce qui le plaçait au troisième rang des musées de Genève et dans le top 20 des musées en Suisse. En outre, la moitié des visiteurs avait entre 15 et 25 ans. Depuis la réouverture, la fréquentation est en hausse de plus de 20 %.

Fondation de droit privé, le musée vit grâce aux contributions annuelles de divers partenaires publics, notamment la Confédération suisse et le Canton de Genève, mais aussi le CICR et la Fédération internationale des sociétés de la Croix-Rouge et du Croissant-Rouge (FICR) ainsi qu'aux recettes liées au public. Son budget annuel est de 3,6 millions de francs suisses. Il comprend 15 collaboratrices et collaborateurs permanents et 53 bénévoles employés comme guides.

### MÉTHODOLOGIE DU TRAVAIL DE TRANSFORMATION

Le plan stratégique 2008-2018 adopté en 2006 comportait 15 décisions dont les deux principales étaient la refonte de l'exposition permanente et la construction d'un *visitor's center* agrémenté d'un restaurant commun avec le CICR. Pourquoi changer une exposition de référence? La précédente n'était pas obsolète, mais elle avait été conçue dans les années 1980. Depuis, le monde a changé, ainsi que l'humanitaire, et le musée se devait de refléter ces transformations.

La réflexion a d'emblée été placée sous le signe du contemporain. Parler d'aujourd'hui, alors que nous abordons un concept dont l'essence même est d'agir aujourd'hui, nous est apparu comme une évidence. Le travail a démarré par une réflexion de groupes sur les défis majeurs qui attendent l'humanité dans les dix à vingt prochaines années et qui, pour la plupart, ont ou auront un lien

avec l'humanitaire. Parmi eux, trois grands chapitres ont été retenus pour les approfondir :

- la violence et les diverses formes de conflits ;
- l'environnement, les ressources naturelles (eau), les catastrophes, le développement durable ;
- le fait de vivre ensemble, les relations intercommunautaires, les migrations, les relations nord-sud et sud-sud.

À ces trois axes a été ajouté notre *corn concern* : l'humanitaire, son rôle, son évolution. Des spécialistes de ces questions, hors et dans le mouvement international de la Croix-Rouge et du Croissant-Rouge, ont été consultés et ont confirmé cet ancrage dans le présent. Ce principe de consultation d'intervenants extérieurs a été une constante tout au long du projet. Cette façon de tester les idées a été un enrichissement et a surtout évité le danger du travail en vase clos.

En parallèle, une liste de grandes questions muséologiques a été établie :

– *La bascule* marque que le visiteur quitte le monde de la rue pour entrer dans le monde du musée.

– *Le témoignage* (une des composantes nécessaires des expositions aujourd'hui) doit être doté de l'amplitude spatiale et temporelle adéquate pour qu'il soit un objet en soi sans être disséminé de manière anecdotique tout au long du parcours.

– *La place de l'histoire* : parler du contemporain était une évidence, mais comment traiter le fait qu'il était question de la plus ancienne organisation humanitaire du monde (150 ans en 2014). Une des pièces majeures de la collection et de l'exposition est le fichier des prisonniers de guerre de la Première Guerre mondiale, inscrit au patrimoine de l'Unesco.

– *La complexité des propos* : il faut garder à l'esprit que le musée international de la Croix-Rouge et du Croissant-Rouge est un musée thématique d'histoire et de société et non un musée institutionnel, ce que reflète sa situation statutaire et financière. Comment ne pas être un musée de « propagande » et comment évoquer la complexité de certaines situations dans lesquelles évolue l'humanitaire, sans toutefois devenir le « critique en chef » du mouvement dont il est issu ?

Une constante fondamentale nous a accompagnés tout au long de notre travail : à l'heure d'Internet, quels peuvent être le positionnement et l'originalité d'un musée d'histoire et de société, qui est un lieu de connaissance et de réflexion aidant à comprendre le monde ? En effet, pour s'informer sur le travail soit de la Croix-Rouge soit de l'humanitaire en général, on en apprend plus chez soi devant son ordinateur, qu'en allant dans un musée. Mais une exposition a le privilège unique de pouvoir à la fois faire appel à l'ensemble des disciplines du savoir et de disposer simultanément de tous les médias pour les transmettre, sans jamais oublier que la technologie est au service du contenu.

## LES CHOIX

Ces réflexions ont amené à prendre deux décisions radicales :

- réaliser une exposition thématique (et non plus chronologique comme la précédente) ;
- marquer la spécificité muséologique en privilégiant trois éléments : l'émotion, le témoignage et l'implication personnelle des visiteurs.

Première décision : une exposition thématique

Après un long processus de mise à l'épreuve des grands chapitres évoqués précédemment, trois thèmes ont été choisis et leur mise en œuvre a été confiée,

après un concours sur invitation, à trois architectes provenant d'horizons culturels différents :

- *défendre la dignité humaine* confié à Gringo Cardia (Brésil) ;
- *reconstruire le lien familial* confié à Diébédo Francis Kéré (Burkina Faso) ;
- *limiter les risques naturels* confié à Shigeru Ban (Japon).

L'Atelier Oi (Suisse) a établi le plan directeur et réalisé les espaces communs. Ces trois thèmes, au-delà des périodes troubles de l'histoire ou des zones de conflits actuels, concernent chacune et chacun d'entre nous et sont traités de manière à éveiller la conscience des citoyens, notamment des jeunes qui constituent toujours la moitié des visiteurs. L'approche thématique a semblé plus adéquate que l'approche chronologique. En outre, elle permet d'assumer pleinement le fait d'avoir opéré des choix dans un domaine aussi vaste.

Deuxième décision : la spécificité muséologique et ses trois éléments

L'émotion n'est pas considérée pour elle-même, mais comme porte d'entrée à l'information. Pour citer l'une des formatrices : « l'émotion, c'est comme l'eau, un peu il en faut, trop, on se noie ». Ainsi, chaque espace thématique débute par une étape d'émotion avant les étapes d'information. Quant à l'implication personnelle du visiteur, il ne s'agit pas de le cantonner au seul rôle de spectateur. Il peut prendre des objets en main, il peut jouer, il doit déclencher les dispositifs. L'accent est enfin mis sur le témoignage, pour rappeler que l'humain est au cœur de l'action humanitaire.

#### LA PLACE DU TÉMOIN

La première salle dans laquelle entrent les visiteurs est la chambre des témoins. Douze personnes les « accueillent » : ce sont des projections vidéo grandeur nature qui bougent, mais ne parlent pas. Puis, à la fin de chacun des trois espaces, on retrouve quatre témoins qui, cette fois, parlent. Le but est en effet d'éviter de commencer les espaces par le *story telling* pour privilégier le moment d'émotion.

Partout, les témoins apparaissent grandeur nature. C'est doublement important : à la fois pour créer cette expérience d'égalité physique avec le visiteur et pour marquer la spécificité du musée qui se distingue ainsi du témoignage-écran de télévision ou d'ordinateur par sa spatialité. Chacun parle sa langue (traduite dans les audioguides), mais ne tourne pas en boucle. Les visiteurs doivent agir pour déclencher un témoignage. Pour pouvoir le faire en fonction de leurs intérêts, les noms des quatre personnes et l'élément biographique pour lequel elles sont présentes figurent à l'entrée de chaque chambre des témoins, ainsi que la durée du témoignage (de 2,5 minutes à 3,5 minutes). Les témoins se détachent sur un fond noir, car nous étions convaincus que le décor pouvait entraîner une distraction de l'audition vers l'anecdotique.

#### LE RÔLE DU TÉMOIN

L'idée était de donner la parole à des bénéficiaires ou à des acteurs de l'humanitaire et, une fois par espace, à des théoriciens. Ont tout d'abord été choisis les sujets à aborder par le témoignage, à l'intérieur de chaque espace thématique, soit en complément des sujets préalablement traités, soit en résonance avec eux. C'est pourquoi les témoignages sont considérés comme des objets d'exposition : ce qu'ils apportent est constitutif du contenu. Ensuite, des personnes dont les vécus correspondaient aux attentes thématiques ont été localisées.

Nous ne leur avons pas dit ce qu'ils devaient dire, mais ils ont su pour quelle raison ils avaient été choisis, pour quelle expérience propre. Ils savaient qu'ils avaient à parler de ce vécu spécifique. Pour les accompagner, une journaliste s'entretenait avec eux avant d'assister à l'enregistrement. Le musée avait en tête l'idée du langage «sobre et posé du témoin» selon la formule de Primo Levi.

#### CONCLUSION : UNE DIMENSION D'ESPOIR

Les témoins non-théoriciens ont un point commun : ils s'en sont sortis. Le musée voulait donner cette dimension d'espoir qui est la raison d'être du travail humanitaire. De la plus grande organisation à la plus petite des ONG, le but est identique : porter secours, aider les victimes à surmonter un état de catastrophe, humaine ou naturelle. Comme le dit Boris Cyrulnik dans son témoignage : «La définition du mot résilience est très simple : il s'agit de reprendre un nouveau développement après un fracas traumatique».

# Un musée face à la société : l'expérience du musée de l'histoire de l'Immigration

Luc Gruson

Créer un musée de l'histoire de l'Immigration en France relevait d'un triple défi (ou d'une totale inconscience). Un défi politique tout d'abord, car cette idée longtemps cantonnée au monde militant s'est progressivement imposée comme une nécessité politique pour relancer l'intégration des immigrés au lendemain de la victoire amère de 2002. Un défi muséologique ensuite, car il s'agissait de concevoir un musée avec un sujet qui n'était ni culturel ni légitime, y compris au sein du ministère de la Culture. Un défi social enfin, car le projet reposait sur l'idée d'une culture en mesure de transformer les représentations.

## UN DÉFI POLITIQUE : LA PLACE DES IMMIGRÉS DANS L'HISTOIRE DE FRANCE

Comme le nom de l'institution retenu en 2004 l'indiquait, la Cité nationale de l'histoire de l'immigration a choisi de traiter, non pas du particulier ou des minorités, mais bien du « roman national », qu'il s'agit de réinterroger en révélant la place qu'y tient l'immigration. La décision de sa création suit les élections de 2002 et se veut une réponse à la question du vivre ensemble, une interrogation sur le sentiment d'appartenance ou sur les valeurs communes. Son ouverture n'a pas empêché depuis les instrumentalisation de tous bords autour de la question de l'immigration.

Quel est le point de départ ? La France s'est construite depuis deux siècles avec des immigrés venus pour y vivre, y travailler et souvent y devenir Français. Le musée de l'histoire de l'Immigration a pour mission de reconnaître cette réalité historique, qui fait qu'aujourd'hui un quart des Français a au moins un grand-parent né à l'étranger. Alors que la peur de l'étranger est agitée à chaque période de crise, les faits montrent que la proportion d'étrangers dans la population française a peu bougé depuis un siècle. Mieux, les flux migratoires sont depuis longtemps maîtrisés, ils ont d'ailleurs peu varié ces quinze dernières années, malgré les

changements politiques : 200 000 personnes viennent chaque année en France, dont 10 % seulement pour le travail, les autres sont étudiants, membres de familles vivant en France ou réfugiés. Globalement, l'immigration est la cause d'un tiers de l'augmentation de la population française depuis 1945 et de deux tiers de l'accroissement naturel<sup>1</sup>. Cette situation démographique est tout à fait unique en Europe et s'explique par des raisons historiques.

L'institution a pour but de reconnaître cette réalité souvent méconnue et d'interroger le processus par lequel la nation a intégré les populations d'origine étrangère et a pris en compte, notamment depuis la décolonisation, la question de la diversité culturelle qui est le résultat de cette réalité historique. La mission confiée au musée de l'histoire de l'Immigration par les pouvoirs publics, en 2007, est de « rassembler, sauvegarder, mettre en valeur et rendre accessibles des éléments relatifs à l'histoire de l'immigration en France, notamment depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, contribuant ainsi à la reconnaissance des parcours d'intégration des populations immigrées dans la société française, et à faire évoluer les regards et les mentalités sur l'immigration<sup>2</sup> ».

La création de cet établissement singulier, dont la légitimité dans le monde muséal n'est pas encore totalement acquise, est l'aboutissement d'un long processus de reconnaissance de la place de l'immigration dans l'histoire de France, entamé dès les années 1980 et concrétisé par le rapport de Jacques Toubon remis au gouvernement en avril 2004, qui lui-même s'est appuyé largement sur les conclusions d'un précédent rapport remis à Lionel Jospin en 2001. Dès l'origine, les représentants des associations et un comité d'histoire, composé des meilleurs spécialistes de la question<sup>3</sup>, ont participé à la définition du périmètre scientifique des missions et des programmations de l'établissement et à la finalisation de son exposition permanente. D'emblée, le choix de l'institution a été, non de privilégier une approche par communauté ou par culture d'origine, mais de faire partager une histoire et de construire un patrimoine commun. Le sujet n'est pas « eux », mais « nous », ce nous englobant la volonté de reconnaître les différences pour les partager.

Au travers de cette approche, l'institution est aussi un outil de cohésion nationale et un lieu de recherche et de pédagogie, d'où sa quadruple tutelle. Dès sa préfiguration, il a été prévu qu'elle ne soit pas seulement un musée, mais à la fois un projet collaboratif fondé sur une approche scientifique, un lieu emblématique, un réseau, une cité culturelle dotée d'un forum, d'un espace des associations, d'une médiathèque et proposant une programmation artistique.

D'emblée, ce projet ne fit pas l'unanimité, que ce soit dans le champ politique ou culturel. C'est la raison pour laquelle le mener à son terme a été difficile, avec peu de moyens et avec les approximations que la précipitation peut sans doute excuser. Les étapes de sa création sont les suivantes :

- printemps 2002 : formation du gouvernement ;
- avril 2003 : création de la mission Toubon ;
- juillet 2004 : annonce du Premier ministre au palais de la Porte dorée ;
- janvier 2005 : création du GIP de préfiguration ;
- décembre 2005 : début des travaux ;

1. HÉRAN F., « Que serait la France devenue sans l'immigration ? », conférence prononcée au musée d'histoire de l'Immigration le mardi 8 octobre 2013.

2. Décret n° 2006-1388 du 16 novembre 2006 relatif à l'établissement public du palais de la Porte dorée, NOR : MCCX0600172D.

3. Entre autres Philippe Dewitte, Gérard Noiriel, Patrick Weil, Catherine Wihtol de Wenden, Philippe Joutard, etc.



- janvier 2006 : projet scientifique et culturel ;
- janvier 2007 : établissement public ;
- octobre 2007 : ouverture de l'exposition permanente en plein chantier ;
- 2008 : ouverture de l'auditorium et des salles d'exposition ;
- mai 2009 : ouverture de la médiathèque ;
- décembre 2012 : fin des travaux (restauration du monument et des abords extérieurs).

Cette « marche forcée » voulait vaincre les pesanteurs, créer un mouvement pour sortir définitivement la question de l'immigration du champ des problèmes dans laquelle elle est perpétuellement instrumentalisée. Malheureusement, le consensus de 2002 s'est rapidement effrité, et le projet a dû faire face à un certain nombre de polémiques, qui ont été autant de défis à relever : démission des historiens qui protestent contre la création d'un ministère de l'Identité nationale (été 2007), ouverture du musée sans inauguration officielle (octobre 2007), ouverture de la médiathèque malgré l'annulation de l'inauguration et avec l'investissement des lieux par la police (mai 2009) ; renouvellement difficile des instances de l'établissement, vacance de la présidence pendant 6 mois, de la direction générale pendant trois mois, occupation du palais de la Porte dorée par 500 immigrés sans papier (2010).

En 2011, quatre ans après son ouverture, le musée n'avait pas vraiment réussi son pari politique : il ne bénéficiait d'aucun soutien politique, sa légitimité était faible, son image était brouillée par les polémiques et il n'était pas parvenu à s'extraire du champ miné de l'immigration. Enfin et surtout, il n'était pas considéré comme institution « culturelle ». C'est la raison pour laquelle la direction<sup>4</sup> et la présidence<sup>5</sup> de l'établissement public décident avec Jacques Toubon<sup>6</sup> de relancer le projet autour de trois priorités :

- enrichir l'offre du musée et donner une cohérence et une lisibilité à la programmation culturelle ;
- travailler sur l'image et la notoriété pour sortir le projet de sa confidentialité ;
- développer les synergies autour de la notion d'ensemble patrimonial du palais de la Porte dorée.

Pour affirmer sa vocation culturelle et historique, la Cité nationale de l'histoire de l'immigration abandonne son appellation connotée en 2013 pour devenir le musée de l'histoire de l'Immigration. Ce changement s'accompagne d'une campagne de communication avec des sponsors privés, qui permet d'augmenter la fréquentation de 30 % en une seule année.

#### UN DÉFI MUSÉOLOGIQUE : UN MUSÉE NATIONAL EN « RÉSEAU » AVEC LE TERRAIN

La participation de la société civile et la prise en compte de ce qu'on pourrait nommer la demande sociale sont fondamentales pour la réussite du projet du musée : transformer le regard porté sur l'immigration. Comment fonctionne ce réseau qui regroupe des militants associatifs, des professionnels et des experts ? Comment s'inscrit-il dans une institution publique qui est aussi un musée national ? Comment fonctionne un musée national en prise avec la société civile ?

Dès les travaux de préfiguration, la mission Toubon s'est entourée d'un imposant

4. Luc Gruson est nommé directeur général de la Cité nationale de l'histoire de l'immigration le 8 avril 2010, puis du nouvel établissement public du palais de la Porte dorée en 2012.

5. Mercedes Erra, nommée en 2010, est renommée également en 2012.

6. Président du conseil d'orientation depuis 2007, renommé en 2010, puis en 2013.

comité de pilotage composé de représentants de la recherche, des entreprises et du monde associatif. Ce comité a proposé de créer une institution originale, composée d'un lieu et d'un réseau, dans une logique de co-construction de la programmation scientifique et culturelle.

Au-delà de ses thèmes de travail, qui font débat dans le champ politique, le vrai défi du musée de l'histoire de l'Immigration est probablement d'avoir voulu sortir d'une politique de l'offre traditionnelle dans les musées pour mettre au cœur de son projet le public et la demande sociale. Ainsi, le rapport Toubon proposait-il de concevoir ce musée national comme « projet de collecte » et non comme « collection ». Cette collecte des « traces matérielles et immatérielles de l'histoire de l'immigration » devait s'appuyer sur la participation des habitants. Cette interaction avait été également envisagée dès la phase de préfiguration en utilisant les possibilités du Web : appels à témoignages et galerie de portraits ont été élaborés avant même l'ouverture du musée. Ces initiatives sont relayées plus efficacement aujourd'hui par les outils du Web 2.0 : réseaux sociaux, site internet contributif, etc.

Le musée renferme aujourd'hui une galerie des dons<sup>7</sup> qui symbolise la place de la société civile au cœur de l'institution et constitue le moteur d'une collecte d'histoires singulières qui ne font pas seulement une histoire commune. Cette galerie, c'est l'idée, somme toute assez poétique, qui voudrait que, pour illustrer la diversité autant que la singularité des parcours migratoires, on dispose au cœur du musée d'un espace où les histoires familiales seraient mises à l'honneur. Cette galerie figure la « collecte des dons » comme autant de témoignages de cette réalité qui fait que chaque histoire familiale est unique, mais qu'elle peut apporter de la richesse, de la fierté et sans doute beaucoup d'humanité. Alors que les équipes du musée vont donner un nouveau souffle à cette section de l'exposition permanente, il convient de s'interroger sur la manière de développer cette interaction voulue entre la demande sociale et l'offre culturelle.

D'une certaine façon, la participation du réseau au projet est garantie par le décret de l'établissement public : le musée de l'histoire de l'Immigration est en effet l'un des rares établissements culturels et en tout cas le seul musée national dont les orientations scientifiques et culturelles sont définies au sein d'un conseil d'orientation dont les 27 membres appartiennent majoritairement à la société civile. Cette organisation originale a garanti, depuis l'ouverture, une réelle indépendance de projet, mais celle-ci est également liée à la personnalité et à l'engagement des membres de ce conseil.

Le projet initial d'une co-construction du projet avec la société civile est apparu plus difficile à atteindre. D'une part, l'effritement du tissu associatif depuis le début des années 2000 a fragilisé le réseau. Le musée de l'histoire de l'Immigration n'a pas de moyens d'intervention et ne peut pas se substituer aux organismes publics traditionnels (Fasild devenu Acsé, Drac, DRJS, collectivités) pour financer les projets des acteurs associatifs. D'autre part, le partenariat entre un établissement public soumis aux marchés publics et des associations souvent modestes ne va pas de soi et s'inscrit difficilement dans un schéma de coopération qui supposerait une certaine égalité de relation. Enfin, il ne faut pas nier la relation paradoxale qu'entretient une partie de la frange militante et associative des populations d'origine étrangère avec l'institution : souvent ces mêmes militants issus de l'immigration qui ont

7. Lors de l'écriture de ce texte, la galerie des dons était en cours de rénovation. Elle a rouvert au cours de l'année 2014.

réclamé et même œuvré pour que s'ouvre une institution nationale consacrée à l'immigration se sentent aujourd'hui dépossédés de leur histoire par cette même institution qu'ils accusent d'être à la solde de l'État.

Au travers de son parcours permanent, le musée a tenté de trouver un équilibre entre ce qui relève du mémoriel, notamment le travail avec les témoignages, et ce qui relève du domaine scientifique et en particulier de l'histoire. Le choix fort de la muséographie est d'avoir également ménagé une place pour la parole des artistes. Son approche plus thématique que chronologique peut néanmoins donner le sentiment d'un certain gommage du sens de l'histoire et surreprésente les Trente Glorieuses au détriment du XIX<sup>e</sup> siècle et de la période actuelle.

Ainsi, alors que certains estiment que le musée met trop en valeur les immigrés et présente de manière trop centrale les destins individuels, les enquêtes de public montrent au contraire que les visiteurs considèrent que l'exposition permanente donne trop le point de vue de la société d'accueil et pas suffisamment celui des migrants. Mais il serait illusoire de croire que ce parcours est univoque : entre les migrants qui ne restent pas, ceux qui font des allers-retours, ceux qui vivent entre deux pays et ceux qui repartent, la réalité est complexe et multiforme. Rendre compte de cette diversité et de cette complexité, voilà probablement un véritable enjeu muséographique pour l'institution.

Le mot intégration lui-même fait débat. Les critiques de gauche en direction du projet ont dénoncé dès 2007 une vision idéaliste de l'intégration en France qui cacherait les souffrances, tandis que les critiques de droite considèrent que le musée ne montre pas suffisamment le rôle positif de la société d'accueil et les parcours réussis d'intégration. Autant dire que « L'immigration, ça fait toujours des histoires », comme le dit justement la récente campagne de communication du musée.

Une autre critique récurrente faite au musée est qu'il chercherait à nier dans son propos l'histoire de la colonisation, voire l'histoire de l'esclavage. Dès le colloque de préfiguration en 2003, une pétition avait circulé et ce thème, souvent porté dans les médias par les Indigènes de la République et par l'ACHAC, a été repris en 2012 dans un appel publié par le journal *Libération*. L'institution s'est toujours prononcée contre cette vision de l'histoire qui assignerait à une partie de l'humanité le statut de victime, l'immigration étant considérée comme la poursuite sous d'autres formes de l'histoire de l'esclavage et de l'histoire de la colonisation.

Il ne faut cependant pas nier que, dans le contexte postcolonial, l'ombre portée de la mémoire de l'esclavage et de la colonisation contribue à brouiller les représentations sur les figures de l'immigration. C'est pourquoi le musée s'efforce de raconter l'histoire de l'immigration sans gommer la diversité, la complexité et les zones d'ombre de toutes les histoires singulières, celles des individus, des familles, des groupes.

Le musée de l'histoire de l'Immigration a certainement à approfondir la question de l'outre-mer, car, au-delà de la question de la métropole, c'est là que bougent les frontières du national et de l'identité, c'est là que s'entremêlent différentes histoires migratoires, celle de l'immigration, bien sûr, mais aussi celles de l'émigration, des colonisations, des décolonisations et celle de l'esclavage, qui n'était pas aboli à l'avènement de la République. C'est là enfin que sont les plus grandes diversités culturelles et ce que Édouard Glissant appelait la « créolisation du monde ».

### L'HISTOIRE DE L'IMMIGRATION, UNE HISTOIRE LOCALE ?

Comment prendre en compte la réalité locale dans un musée national ? Les migrants n'arrivent jamais dans une République abstraite, mais bien dans un quartier, une ville, une entreprise, une communauté d'accueil, où s'organisent concrètement les modalités du vivre ensemble. Le musée a plutôt traité l'histoire de l'immigration du point de vue national, mais c'est d'abord l'histoire locale qui imprime les traces visibles de l'immigration, qu'il s'agisse des lieux de mémoire de la présence étrangère, des habitats, des lieux de sociabilité, des commerces ou encore des usines.

Dès la mission Toubon, c'est le réseau qui est entré par la fenêtre du « roman national ». C'est encore le réseau qui permet aujourd'hui un ancrage territorial du projet, qu'il s'agisse des manifestations organisées en région ou bien des conventions signées avec certaines collectivités, comme le conseil général de la Seine-Saint-Denis ou bien la ville de Nancy. L'institution et son réseau ont, depuis la phase de préfiguration, tenté d'impulser des interactions entre le national et le local : ils ont organisé chaque année des rencontres régionales (à Nancy, puis à Nantes), réuni des forums, créé un répertoire de plus de 800 projets et encouragé les structurations régionales du réseau.

L'histoire locale se retrouve également dans les « lieux de mémoire » de l'immigration. Dès la mission de préfiguration, Jacques Toubon avait interpellé le ministère de la Culture pour obtenir un dépouillement des lieux inscrits ou classés au titre des monuments historiques et relevant de l'immigration et/ou de la présence étrangère en France. Sans parler d'un « inventaire général du patrimoine de l'immigration », ce travail de repérage reste à faire : même si quelques lieux sont bien identifiés (le cimetière musulman de Bobigny dont le classement a été obtenu), d'autres le sont beaucoup moins (le cimetière des Juifs portugais de la Villette), d'autres pas du tout. De nombreuses associations sont porteuses du souhait de mettre en valeur ces lieux souvent menacés de disparition et d'oubli, mais la tâche reste largement à accomplir : outre le fait que certains de ces lieux de mémoire ont un intérêt patrimonial très faible, d'autres ont disparu ou ont été transformés. Il y a ainsi un caractère propre aux lieux de vie des migrants : il s'agit souvent de lieux précaires, voire temporaires ou de transit. Parfois leur histoire se confond tout simplement avec l'histoire ouvrière et l'histoire urbaine.

Une bonne manière de traiter de l'histoire locale serait, comme le fait le Musée dauphinois par exemple, d'intégrer cette dimension dès la conception des expositions temporaires. Le musée de l'histoire de l'Immigration l'a déjà fait pour ses expositions récentes en faisant appel au réseau. Il a également l'intention de le faire de manière très ambitieuse pour deux projets futurs : les expositions « Frontières » et « Italiens en France ».

### UN DÉFI SOCIAL : LE MUSÉE PEUT-IL CHANGER LA SOCIÉTÉ ET AGIR SUR LES REPRÉSENTATIONS ?

L'idée fondatrice d'un musée capable de « changer les regards » s'est renforcée au cours des travaux de la mission Toubon avec l'idée qu'une institution patrimoniale allait donner de la légitimité à un thème qui n'en avait aucune et donner de la fierté et du « sentiment d'appartenance » à des populations qui avaient eu l'impression de rester hors de l'histoire de France, du moins celle qui dit « Nos ancêtres sont les Gaulois ».

Le musée de l'histoire de l'Immigration a-t-il réussi, six ans après sa création, à changer les regards? A-t-il réussi à transformer en thème culturel le champ de l'immigration? Cela reste à prouver. Alors que dans l'ensemble de l'Europe on assiste à une certaine banalisation de la xénophobie, le musée qui avait voulu exister en dehors de l'actualité court le risque depuis son ouverture d'être oublié ou bien rattrapé par elle. Entre les deux, le chemin est étroit, mais c'est le seul possible. À cet égard, il n'est pas inintéressant de revenir sur l'occupation par les sans-papiers en octobre 2010.

#### L'OCCUPATION PAR LES SANS-PAPIERS<sup>8</sup>

Le palais de la Porte dorée a été occupé à partir du 7 octobre 2010 jusqu'au 28 janvier 2011 par un mouvement de sans-papiers soutenu par la CGT et par de nombreuses associations militantes. Dès le premier jour, environ 500 grévistes, représentant un mouvement de plusieurs milliers de migrants, a occupé jour et nuit le palais. Très vite, un accord a été conclu pour que les salles du musée ne soient pas menacées par cette occupation. Pendant près de deux mois, le musée et l'aquarium ont pu rester ouverts au public, malgré cette présence massive 24 heures sur 24. En accord avec les instances de l'établissement, la plus grande partie des agents de l'établissement s'est efforcée de donner l'image d'un service public ouvert et respectueux de la dignité des personnes.

Il était convenu avec les porte-parole du mouvement que l'occupation pourrait être, sinon levée, du moins allégée significativement dès lors qu'un accord de principe sur les modalités de traitement des dossiers des grévistes serait finalisé. Cet accord a été obtenu le 10 novembre, alors que près de 500 grévistes obtenaient un récépissé de dépôt de dossier en préfecture. Forte de ce succès, la CGT organisait le dépôt de 1 600 dossiers supplémentaires en préfecture et refusait de lever l'occupation.

Le mercredi 4 décembre 2013, après des négociations très difficiles, les grévistes acceptaient de lever l'occupation de jour et de nuit des espaces publics du palais. En contrepartie, l'établissement donnait au mouvement l'usage temporaire d'un atelier, aux heures ouvrables. Cet espace était conçu comme une « ambassade » du mouvement où pouvaient se tenir toutes réunions d'information et rencontres que les organisateurs du mouvement jugeaient utiles. Malheureusement, cette occupation de jour a dérivé progressivement : un nombre important de sans-papiers continuait fin décembre et début janvier de stationner dans le palais, visiblement sans logement et parfois sans espoir de régularisation. En janvier 2011, il devint évident qu'il fallait mettre fin à l'occupation, ce qui fut fait sans incident, sur décision conjointe des tutelles de l'établissement public.

#### UNE HISTOIRE EN TRAIN DE S'ÉCRIRE

Bien sûr, cette occupation de près de quatre mois a profondément troublé l'équipe professionnelle. Outre les tensions inhérentes à ce genre de situation, il est évident que l'irruption de l'histoire de l'immigration en train de se faire a provoqué un choc dans une institution essayant dans le même temps de s'extraire des polémiques de l'actualité. Plus profondément, l'occupation a fait comprendre que l'histoire de l'immigration racontée par les Maliens sans papiers n'était pas la répétition de celle des migrants des Trente Glorieuses et a questionné le musée sur les choix implicites de son parcours permanent.

8. Pour plus de détails, voir GRUSON L., « Un musée peut-il changer les représentations sur l'immigration? Retour sur les enjeux de la Cité nationale de l'histoire de l'immigration et sur son occupation par les sans-papiers », *Hommes & Migrations*, n° 1293, septembre-octobre 2011.

Pendant l'occupation, l'établissement culturel a accompli son travail en organisant des journées portes ouvertes pour expliquer tant aux visiteurs qu'aux grévistes et aux occupants le sens de son projet. L'occupation a été abondamment documentée, pour en garder les traces. De nombreux artistes contemporains représentés dans les collections du musée sont venus travailler sur le site avec les sans-papiers. Un documentaire, véritable chronique de cette occupation, a été réalisé par l'Atelier du bruit, une association qui travaille avec le musée sur la collecte des témoignages de migrants. Soudain, dans une mise en abyme inédite, des artistes d'aujourd'hui enregistraient les traces de migrants découvrant « leur » musée de l'immigration, certains se voyant même déjà représentés dans le musée. Étrange façon pour cette institution culturelle de voir la demande sociale s'inviter dans le musée. Étrange choc que de voir ces Africains respectueux, intimidés, se faire photographier devant les fresques du palais des Colonies pour envoyer des souvenirs au pays avec les mentions : « On est au palais de l'Immigration, c'est notre maison. »

Mais quelle couverture de ce mouvement social, quel retour dans les médias ? Très peu de journalistes se sont déplacés, ce qui n'a servi ni le projet du musée de l'histoire de l'Immigration ni la cause des grévistes.

Cette demande sociale en train de perturber l'offre d'un musée national était finalement, d'une certaine façon, une inauguration du musée, comme l'ont titré malicieusement certains journaux. Mais plus généralement, même l'occupation spectaculaire par les sans-papiers n'a pas donné de notoriété au projet, ce qui montre à quel point la question de l'immigration reste dans le domaine de l'invisibilité. Pour le musée de l'histoire de l'Immigration, voilà la vraie gageure : mettre en lumière une histoire qui a laissé peu de traces, alors qu'un Français sur quatre a au moins un grand-parent étranger.

Aujourd'hui, l'occupation par les sans-papiers a rejoint les collections du musée. Une partie des traces collectées figurera d'ailleurs dans l'exposition permanente qui sera rénovée à compter de 2014.

---

#### ORIENTATIONS BIBLIOGRAPHIQUES

GRUSON L., « Immigration et diversité culturelle : 30 ans d'intégration culturelle des immigrés en France », Grenoble, Éditions de l'OPC, 2009.

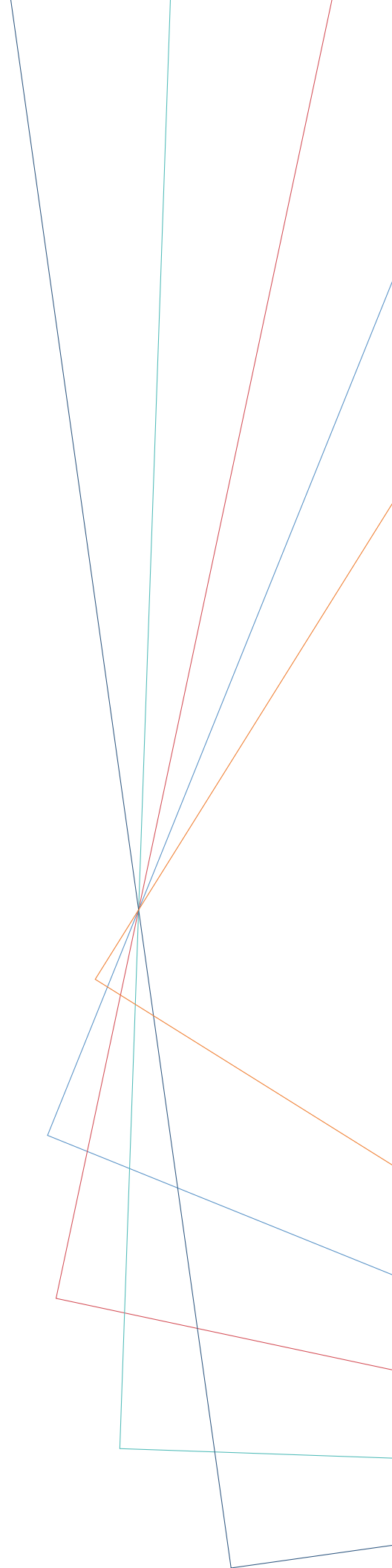
GRUSON L., « La Cité nationale de l'histoire de l'immigration, un bilan, des perspectives », *Les Nouvelles d'Archimède*, n° 57, 2011.

GRUSON L., « Peut-on réconcilier diversité culturelle et cohésion nationale ? Le cas de la Cité nationale de l'histoire de l'immigration », communication dans le cadre du séminaire *La France et ses Autres, nouveaux musées, nouvelles identités*, 1<sup>er</sup> et 2 juin 2006, The University of Chicago Center in Paris, Maison René Ginouvès, UP X Nanterre.

GRUSON L., « The Cultural Heritage of Migrants », *Museum international*, n° 233-4.

GRUSON L., « Un musée peut-il changer les représentations sur l'immigration ? Retour sur les enjeux de la Cité nationale de l'histoire de l'immigration et sur son occupation par les sans-papiers », *Hommes & Migrations*, n° 1293, septembre 2011, <http://www.hommes-et-migrations.fr/index.php?id=6616>.

CONCLUSION







## Les temps du musée

François Hartog

« Exposer, s'exposer : de quoi le musée est-il le contemporain ? » Telle est la question qui nous a réunis. De fait, exposer, c'est aussi s'exposer, c'est-à-dire faire des choix et prendre des risques. C'est là l'ordinaire du musée, mais aussi sa raison d'être. Si le temps est partout, le musée est cette institution qui, plus que toute autre, a toujours eu à faire avec lui. Depuis les premières collections d'art antique au milieu du *xiv*<sup>e</sup> siècle jusqu'aux musées sans collections propres, le musée est un puissant opérateur temporel de la civilisation occidentale. Par son existence même, par son architecture, par l'organisation de l'espace, les découpages, les classifications qu'il met en œuvre et les parcours qu'il balise, il est traversé par le temps et le travaille. Il est en prise sur et aux prises avec lui. Il traduit un point de vue sur le temps et l'inculque ou, au moins, le transmet aux visiteurs. Ainsi, Jacques Louis David déclarait en 1793 : « le Muséum n'est point un vain rassemblement d'objets de luxe et de frivolité qui ne doivent servir qu'à satisfaire la curiosité. Il faut qu'il devienne une école importante. Les instituteurs y conduiront leurs jeunes élèves, le père y mènera son fils ». On passait d'une culture de la curiosité à celle de l'instruction.

Au cours du *xv*<sup>e</sup> siècle, les collections, composées d'antiques, s'ouvrent aux tableaux récents<sup>1</sup>. En associant les anciens et les modernes, les premiers musées donnent à voir et à révéler le pouvoir, le savoir et le goût. Ils sont une expression de la force du couple formé par les anciens et les modernes et opèrent sur et avec ce qui les sépare et les unit. Au fil des siècles, le musée s'est démultiplié, spécialisé et réglé sur l'ordre chronologique lors de l'explosion muséale du *xix*<sup>e</sup> siècle. En France, le musée des Monuments français, bricolé par Alexandre Lenoir, en vient à élire le siècle comme son principe d'ordonnement. À suivre l'histoire du musée s'impose un premier constat : il est au départ contemporain de crises du temps. C'est bien sur des failles qu'il surgit, s'impose, se transforme. Une fois

---

1. POMIAN K., *Des saintes reliques à l'art moderne, Venise-Chicago XIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, Paris, Gallimard, 2003, p. 301-306 ; POMIAN K., « Le musée et le temps », *Curiosité, Études d'histoire de l'art en l'honneur d'Antoine Schnapper*, Paris, Flammarion, 1998, p. 431-447.

devenu temple de la culture, il pourra même être récusé comme réceptacle de l'académisme et dénoncé comme tombeau de l'art par les avant-gardes, justement pour avoir ignoré des ruptures récentes ou en cours. Ainsi le *Manifeste futuriste* de Filippo Marinetti appellera à « débarrasser l'Italie des musées innombrables qui la couvrent d'innombrables cimetières ».

De quoi le musée est-il donc le contemporain ? D'abord, peut-on répondre, non pas d'une concordance, mais, à rebours, d'une « discordance » du temps. En Europe, il a présupposé la reconnaissance de la distance qui s'était creusée avec le monde antique. Ce qui ne s'est pas produit en un jour, tant s'en faut. Entre la chute du dernier empereur en 476 et la formation des premières collections d'antiques au milieu du XIV<sup>e</sup> siècle, près de mille ans s'écoulent. Et les collections, elles-mêmes, ne sont pas séparables des ruines de Rome, c'est-à-dire de leur reconnaissance comme telle, de la quête et de la préservation de ses vestiges. La collection avait disparu pendant plus d'un millénaire. Quant aux premiers musées, un siècle plus tard, au milieu du XV<sup>e</sup> siècle, ils sont également contemporains des édits pontificaux portant sur la préservation des ruines antiques de Rome<sup>2</sup>. Le musée est donc bien une opération sur le temps : il prend acte de la coupure sans laquelle il ne serait pas et la réduit. Il s'établit sur une discordance et produit de la concordance : du contemporain. Du même mouvement qu'il institue la coupure, il s'emploie à la combler, en donnant à voir des chefs-d'œuvre récemment dégagés. Le pontife de Rome n'est-il pas aussi le successeur des empereurs ? En ce sens, le musée se veut reprise, renouement de continuité, pont jeté en direction du passé. Mais il opère dans un espace dédié, qui change le régime de visibilité des objets qu'on expose : extraits du sol, on les restaure, on les soustrait à l'usure du temps, on les installe de plain-pied avec et dans le présent. On se les approprie, en en faisant des contemporains. On les copie aussi. Par cette opération, on va du passé au présent, mais avec le but d'enrichir, d'embellir le présent, de montrer qu'il sait faire siennes les leçons du passé, partager son sens de la beauté et ainsi se hausser jusqu'à lui, avant d'ambitionner, pourquoi pas, de le surpasser. La Querelle des anciens et des modernes, à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, signera l'aboutissement de cette ambition.

#### DE LA DISCORDANCE À LA DOUBLE CONTEMPORANÉITÉ

Le musée va faire école dans toute l'Europe, lentement jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, puis rapidement au XIX<sup>e</sup> siècle, et tendre vers ce qu'on pourrait appeler une double contemporanéité : celle avec le passé et celle avec le futur. De ce déplacement, le musée, tel qu'il s'invente dans les années fiévreuses de la Révolution française, représente la forme idéaltypique. La rupture est proclamée et revendiquée, c'est donc la discordance initiale, à quoi s'ajoute l'expérience d'une incroyable accélération du temps, avec pour résultat un retournement complet. En effet on passe sans transition ou presque de l'iconoclasme au patrimoine, soit d'une politisation intense à une temporalisation de plus en plus active. Le décret du 14 août 1792 en est un bon révélateur. Son préambule affirme qu'il ne faut pas « laisser plus longtemps sous les yeux du peuple français les monuments élevés à l'orgueil, au préjugé, à la tyrannie<sup>3</sup> ». Mais tous les articles qui suivent ne prônent pas la suppression ou la destruction de ces marques, certains font contradictoirement valoir le souci de préserver et de conserver. À travers les interventions de Jean-Marie Roland de La Platière, le ministre girondin de l'Intérieur, se formule un discours de la

2. Ainsi Pie II (Silvio Piccolomini) réaffirme, en 1462, la loi sur les Antiquités de Rome. Il faut préserver la Rome chrétienne, mais aussi « les anciens et antiques édifices, ainsi que leurs vestiges » « pour les générations futures ».

3. POMMIER É., *L'Art de la liberté. Doctrines et débats de la Révolution française*, Paris, Gallimard, 1991, p. 142-143.

conservation, au nom de la gloire de la France et dans un souci d'éducation. David, déjà cité, ne dit rien d'autre.

Un nouvel argument va faire se rejoindre révolution et patrimoine ou, mieux, faire sortir le patrimoine national de la révolution même. Les arts, les sciences, la philosophie sont, en effet, présentés comme autant de créanciers auxquels la Révolution se doit de restituer ce qu'ils ont fait pour préparer son avènement. Elle a une dette à leur égard, ainsi que le reconnaît l'*Instruction de l'an II* [15 mars 1794] *sur la manière d'inventorier et de conserver, dans toute l'étendue de la République, tous les objets qui peuvent servir aux arts, aux sciences et à l'enseignement*. « Les leçons du passé, lit-on, peuvent être recueillies par notre siècle qui saura les transmettre, avec des pages nouvelles, au souvenir de la postérité. » Exactement au même moment, en février 1794, François-Étienne Boissy d'Anglas, dans un traité consacré aux arts, développe des considérations sur le temps. Le temps, écrit-il, « peut compléter le grand ouvrage de la régénération de l'esprit humain ». La régénération n'est pas, comme l'onction du baptême ou la descente du Saint-Esprit à la Pentecôte, instantanée, elle devient aussi affaire de temps : c'est un « horizon<sup>4</sup> ». Quant au passé, n'en faisons pas table rase, car, de lui, nous vient un héritage à transmettre. « Conservez les monuments des arts, des sciences et de la raison [...] ils sont l'apanage des siècles et non votre propriété particulière. Vous n'en pouvez disposer que pour en assurer la conservation<sup>5</sup>. » Dès lors, le temps devient le grand acteur de l'histoire. La politisation intense, qui, dans l'inquiétude et l'éclair du seul présent, court-circuitait le temps où on ne le convoquait que comme commencement absolu, a désormais cédé la place à une opération de temporalisation : avec regard sur le passé et ouverture sur le futur. La régénération légitime la restitution, entendue comme retour d'un bien à son propriétaire légitime. À condition de préciser tout de suite qu'il s'agit seulement d'un dépôt, valant pour les siècles et pour l'univers. On est loin de l'active *restitutio* des humanistes, qui allait du passé au présent et pour lui : pour la plénitude de ce présent. Là, le temps restitue et il faut lui restituer : il s'ouvre sur le futur. Le présent devient un lieu de transit.

Se formule ainsi ce que j'appelle une double contemporanéité, dont le musée est le lieu d'application. Mais pour qu'il puisse se faire effectivement contemporain du passé et du futur, il y faut une condition : que son présent dure, autrement dit que l'espace du musée soit soustrait au temps ordinaire. Point de jonction indispensable entre passé et futur, l'espace du musée est aussi ce hors temps qui doit donner à voir les objets présentés pour toujours. Le musée, issu de la Révolution, ce temple de l'art, est une figure, une forme de ce que je nomme régime moderne d'historicité, où la catégorie prépondérante est le futur. Il est un mode d'articulation des trois catégories du passé, du futur et du présent, dans lequel son présent (son propre temps) compte peu. Il en est un point de jonction et un point d'application.

À cette conception du musée qui de la discordance initiale tire une double concordance, on peut en opposer deux autres. La première est plus un contrepoint. Il vient du peintre Hubert Robert. Dans sa série de tableaux la *Grande Galerie du Louvre*, il représente en 1796 deux temps du musée : le musée glorieux d'une part, la Grande Galerie, où les visiteurs se pressent autour des tableaux et des statues, et de l'autre, le musée en ruines, quasiment désert, avec la toiture effondrée où ne subsistent plus que quelques fragments de statues classiques, tel l'Apollon du

4. *Ibid.*, p. 156.

5. *Ibid.*, p. 157.

Belvédère. On passe sans transition de ce que pourrait être le Louvre à ce qu'il aura été. Né des ruines, le musée est lui-même devenu ruines, suggère Robert. De quoi est-il alors le contemporain ? Des ruines, répondrait-il. Le temps accéléré de la Révolution n'ouvre pas, en effet, sur un futur et une nouvelle acception de la contemporanéité. Le temps s'est arrêté et le présent s'est effondré.

Pour Quatremère de Quincy, critique constant de la politique muséale de la Révolution, le musée ne peut être contemporain de rien, car c'est un lieu mortifère. Il trahit le passé et n'ouvre sur aucun futur. Dans ses *Considérations morales sur la destination des ouvrages d'art* publiées en 1815, il dénonce, en effet, ces dépôts appelés « Conservatoires », où tous les objets qui y sont transférés ont « perdu leur effet en perdant leur motif<sup>6</sup> ». « Qui fera connaître à notre esprit, demande-t-il, ce que signifient ces statues, dont les attitudes n'ont plus d'objet, dont les expressions ne sont que des grimaces, dont les accessoires sont devenus des énigmes ? [...] Que me disent ces mausolées sans sépulture, ces cénotaphes doublement vides, ces tombeaux que la mort n'anime plus ? » Et ceci encore, qui vise très directement le musée de Lenoir : « Déplacer tous les monuments, en recueillir ainsi les fragments décomposés, en classer méthodiquement les débris, et faire d'une telle réunion un cours pratique de chronologie moderne ; c'est pour une nation existante, se constituer en état de nation morte ; c'est de son vivant assister à ses funérailles ; c'est tuer l'Art pour en faire l'histoire ; ce n'est point en faire l'histoire, mais l'épithaphe<sup>7</sup>. » Ce que fait disparaître le musée, avec son espace aseptisé, ce sont justement les ruines. Il fait mourir une seconde fois, sans retour, ce qui, mort certes, n'avait pas encore « perdu son effet ». À cette définition du musée s'oppose l'expérience de Michelet visitant le musée de Lenoir. « C'est là, et nulle autre part, que j'ai reçu d'abord la plus vive impression de l'histoire<sup>8</sup>. »

#### DE LA DOUBLE CONTEMPORANÉITÉ À LA CONTEMPORANÉITÉ AVEC LE SEUL PRÉSENT

Le musée révolutionnaire a connu des fonctionnements et des évolutions qui l'ont éloigné, plus ou moins selon les cas, de sa forme idéaltypique. Si la double ouverture vers le passé et le futur a persisté, le poids du passé a tendu à s'accroître, conservatisme et académisme aidant. D'où des manifestations d'impatiences, des volontés d'échapper aux carcans et aux routines, mais aussi la survenue de nouvelles failles, des ruptures historiques et l'apparition de nouvelles et profondes discordances des temps, qui ont été autant de mises en question du régime moderne d'historicité ou de ce temps moderne porté par le progrès, que l'Europe a imposé comme temps unique et mesure de tous les autres<sup>9</sup>. Ces brèches dans le temps ont pour noms : crises, révolutions, guerres mondiales. En avançant ainsi évidemment trop rapidement, le but est de parvenir jusqu'au contemporain d'aujourd'hui : le nôtre.

Auparavant, il faudrait faire place à la montée de l'art moderne et aux musées qui vont avec. En France, cela intervient seulement après la Seconde Guerre mondiale. Faire place aussi au modernisme et aux divers futurismes. S'arrêter enfin sur l'émergence du contemporain et en particulier de l'art se désignant comme contemporain. En 1948, l'Institut d'art moderne de Boston change son nom pour celui d'Institut d'art contemporain. Ces ruptures se traduisent pour les musées par des césures. La

6. QUATREMÈRE DE QUINCY A., *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art* [1815], Paris, Fayard, 1989, p. 48. Voir SCHNEIDER R., *Quatremère de Quincy et son intervention dans les arts*, Paris, Hachette, 1910, p. 179-197.

7. QUATREMÈRE DE QUINCY A., *ibid.*, p. 48.

8. MICHELET J., *Le Peuple*, Paris, Flammarion, 1974, p. 67.

9. HARTOG F., *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Éditions du Seuil, 2012.

discordance initiale est bien toujours là, mais l'acceptation de la contemporanéité change : l'ouverture vers le passé ne fait plus partie du cahier des charges de ces nouveaux musées, puisqu'elle est déjà traitée ailleurs. L'ouverture vers le futur, à travers la pédagogie, se fait elle-même moins assurée, tandis que l'espace du musée est de moins en moins le lieu d'un présent intemporel, ne seraient-ce que par les liens qui se créent entre la cote d'un artiste et la présence de ses œuvres dans les collections des grands musées et par le rôle croissant joué par les grandes expositions-événements, tournant à travers le monde et drainant un public immense. La montée du « contemporain », en déplaçant la frontière, cette fois par rapport au moderne, amène la répétition accélérée de ces phénomènes.

Le Centre Georges-Pompidou est intéressant à cet égard, car il se situe entre deux régimes de contemporanéités. Par son architecture, celle d'une « raffinerie », il relève encore du futurisme des années Pompidou, mais le cahier des charges du musée mettait l'accent sur le contemporain au sens du présent. On visait, en effet, un musée « expérimental », « dont le but ne serait pas de conserver des œuvres d'art, mais de permettre à tous les aspects de la création contemporaine de s'exprimer librement<sup>10</sup> ». Le bâtiment de verre, avec ses espaces polyvalents et ses structures mobiles, devait allier une architecture fonctionnaliste et rigoureuse au ludique et à l'éphémère. Il devait exposer, moins l'art moderne que l'art contemporain et, davantage encore, montrer l'art en train de se faire. On voulait mettre au musée le présent de l'art et donner à voir la création contemporaine en train de se faire, tout en récusant la muséification. Mais, au fil des réaménagements et des rénovations, la part de l'expérimental s'est réduite et le musée l'a emporté sur le laboratoire, ne serait-ce déjà que parce que l'espace dévolu au musée, le Musée national d'art moderne, a augmenté, tandis que celui affecté à la création diminuait<sup>11</sup>, même s'il a été réaffirmé en 2007 que le Centre Pompidou devait être « une plate-forme d'échanges entre la société et la création contemporaine ». Parlante est l'image : le musée n'est plus un pont jeté entre le passé et le futur, mais une plate-forme qui permet une circulation ininterrompue du contemporain entre la société et la création. Telle est sa mission.

Avec le musée Guggenheim de Bilbao, ouvert en 1997, la mission s'est élargie au quartier, à la ville et même à toute la Catalogne, puisqu'il est devenu un acteur à part entière de la vie culturelle et un agent de la vie économique et même politique. Du côté de la fondation Guggenheim, il faudrait prendre en compte sa politique de franchisation de la marque, qui n'est pas sans incidences sur la façon de concevoir la contemporanéité du musée. L'architecture, enfin, est complètement en rupture avec les parallélépipèdes modernistes. L'étrange vaisseau que Frank Gehry a fait surgir sur l'emplacement des anciens chantiers navals privilégie, en effet, les formes « ondulantes », « organiques », « déconstructivistes ». Se retrouve, une fois encore, la discordance : le musée est bâti sur les ruines d'une époque révolue et effacée : pas de vestiges. On est passé du temps de l'industrie à celui du musée. Sur le site internet, le Guggenheim est qualifié d'« événement architectural », mais aussi d'« architecture d'avant-garde du xx<sup>e</sup> siècle ». Ouvert ni sur le passé ni sur le futur, il est surtout un geste architectural contemporain (également par les matériaux et par les techniques de construction employés), en phase avec l'immense installation de Richard Serra, *The Matter of Time*, qui occupe la grande galerie. *The Matter* : la

10. FERMIGIER A., *La Bataille de Paris : des Halles à la Pyramide. Chroniques d'urbanisme*, Paris, Gallimard, 1991, p. 149.

11. *Esprit*, n° 123, *L'Utopie Beaubourg dix ans après*, février 1987. GALLOT G., « Le Centre Pompidou, une utopie épuisée », *Le Débat*, 98, 1998, p. 102.

matière, la substance, mais aussi la question du temps. Huit sculptures en acier développant leurs ondulations, leurs spirales, leurs ellipses, leurs tores produisent un espace labyrinthique où le visiteur est invité à s'engager et qu'il est incité à traverser, sans qu'il y ait un ordre ou un parcours balisé. Ces immenses plaques d'acier rappellent, elles aussi, un chantier naval, mais désaffecté : le navire ne sera jamais assemblé. Les temps désaccordés ne feront pas sens. Cette « matière du temps », celui d'un nouvel âge de fer, d'un temps brut et brutal, invite le visiteur, le marcheur hésitant, plutôt à vivre l'expérience d'un temps, qui n'est ni linéaire, ni orienté : il ne part de nulle part et ne va nulle part. C'est à chacun de se lancer, tant bien que mal et pour son propre compte, dans cette traversée de son contemporain. Cet espace a besoin d'être pratiqué par des marcheurs. Quand il n'y a personne pour en faire l'expérience, ce temps est mort, ou quasiment mort (seulement travaillé par l'imperceptible oxydation de l'acier). Hubert Robert rapportait le musée au temps des ruines, le Centre Pompidou touchait encore au temps moderne de l'industrie, Serra et le Guggenheim témoignent d'un temps postindustriel.

#### LE PRÉSENT, LE CONTEMPORAIN, LE PATRIMOINE

Sous le nom de présent, le contemporain, terme extrêmement scruté ces dernières années, est devenu un impératif sociétal et politique : une évidence indiscutable<sup>12</sup>. De fait, une pression tout à la fois diffuse et appuyée, venue des médias, des bailleurs de fonds tant publics que privés, s'exerce pour que toutes les institutions se tournent davantage vers le contemporain et répondent, mieux et plus vite, à la « demande sociale ». Pour les musées, cela s'est traduit par leur multiplication, leur réaménagement et une redéfinition de leur rôle dans la ville et le territoire. D'où la recherche de « nouveaux publics », les levées de fonds par recours au mécénat et l'attention portée aux chiffres de la fréquentation, qui sont devenus la mesure du « succès » d'un musée et de sa contemporanéité réussie. Ce sont ces chiffres que publient les médias. Ainsi le 2 000 000<sup>e</sup> visiteur du Louvre-Lens (ouvert en 2012) a été accueilli en grande pompe par la direction du musée et a reçu un abonnement à vie.

De quoi est-il composé ce contemporain ? Une série de mots, dont l'usage s'est imposé, sont une manière de le reconnaître et de le dire. À défaut de grands récits, circulent, en revanche, des maîtres mots, qui fonctionnent comme supports de toutes sortes de récits fragmentaires et provisoires. Incontournables, ils sont devenus les mots de passe du contemporain. Il y a d'abord le quatuor formé par la mémoire, la commémoration, le patrimoine et l'identité, auquel il faut, au moins, adjoindre le crime contre l'humanité, la victime, le témoin et d'autres encore. « La France comme *personne*, soulignait Pierre Nora, appelait son histoire. La France comme identité ne se prépare un avenir que dans le déchiffrement de sa mémoire<sup>13</sup>. » À bien des égards, patrimoine, identité, mémoire sont des mots d'ordre pour temps d'incertitude. Cela vaut particulièrement pour l'identité nationale. « Elle peut signifier le passé national, c'est-à-dire les générations passées de notre pays. Elle concerne alors la situation figée puisque le passé s'est déroulé : c'est un objet historique. En revanche, le futur qui est l'autre face de l'identité nationale signifie que nous avons une identité pour autant que nous avons un futur et nous avons un problème d'identité pour autant que nous avons un problème avec notre futur. Le problème d'identité posé au niveau collectif implique la difficulté à se représenter un avenir qui soit notre avenir<sup>14</sup>. »

12. HARTOG F., *Croire en l'histoire*, Paris, Flammarion, 2012, p. 46-66.

13. NORA P. (dir.), *Les Lieux de mémoire*, III, *Les France*, 3, Paris, Gallimard, 1992, p. 988, 992, 1010.

14. DESCOMBES V., « Combien chacun de nous a-t-il d'identités ? », dans THÉODOROU S. (dir.), *Identités à la dérive*, Marseille, Éditions Parenthèses, 2011, p. 55-56.

Le milieu des années 1980 a coïncidé avec la pleine émergence du phénomène mémoriel dans l'espace public sous de multiples formes. Nombreux ont été les mémoriaux et les musées de la Mémoire créés dans les trente dernières années un peu partout dans le monde : de l'Holocaust Memorial de Washington aux différents musées de la mémoire, accompagnant les diverses transitions démocratiques ou plus ou moins démocratiques. Comme tout mot d'époque, l'emprise du mot mémoire repose sur sa plurivocité, renvoyant à une multiplicité de situations, elles-mêmes tissées de temporalités assez différentes. Selon que l'on parle de la Shoah, du Rwanda, de l'Afrique du Sud ou de la traite négrière, le mot n'aura pas exactement la même signification, même s'il vient s'inscrire dans la temporalité unificatrice et inédite du crime contre l'humanité : dans ce temps qui ne s'écoule pas, celui de l'imprescriptible. C'est là une autre acception, qui pèse lourd, du contemporain. Le passé ne passe pas ou le présent dure. Pour les victimes, on le sait, le temps s'est arrêté. Il n'y a plus qu'un présent figé. Aux musées de la mémoire de donner à voir ce temps, d'en esquisser un récit, et de contribuer, si possible, à sa remise en marche. Ainsi au récent musée de Santiago du Chili, on va du coup d'État de Pinochet en 1973 au *Nunca Mas* qui termine le parcours mémoriel et ouvre sur le retour à un régime démocratique. Telle est, en tout cas, la mission des musées de mémoire.

Le patrimoine est là, familial désormais, habitué tant de la rhétorique officielle que de nos propos ordinaires. À Paris, le Grand Louvre, inauguré en 1993, représente le triomphe du musée et du patrimoine. La pyramide de verre, qui apporte une touche d'architecture postmoderne, est ce sas par lequel il faut passer pour descendre contempler quarante siècles d'histoire ! Sans oublier la station par les vestiges dégagés et restaurés de la forteresse de Philippe Auguste. La discordance est ainsi habilement mise en scène. En France, chaque mois de septembre amène le retour du patrimoine, sous la forme des Journées du patrimoine. Ces manifestations, devenues routinières comme la Fête de la musique ou le retour des soldes, constituent désormais la toile de fond de toute réflexion sur l'objet patrimoine : un signe de sa présence dans nos espaces publics.

Reste le pourquoi de cet engouement : à quoi renvoie la lame de fond de la patrimonialisation ? Le patrimoine a surgi, s'est rapidement imposé, avant de s'installer. Il s'est diffusé dans tous les recoins de la société française et du territoire, a mobilisé, a été porté par et a porté des associations multiples, a innervé le tissu associatif, a été institutionnalisé, est devenu un *topos* du discours politique, a fait l'objet de rapports, d'enquêtes, d'entretiens et d'empoignades en France et bien au-delà.

Valoriser le patrimoine est devenu une évidence et une exigence. Conçu comme une ressource, il appelle une bonne gestion. Il s'est démultiplié : l'Unesco s'en est emparée et l'a décliné de nombreuses façons, en l'inscrivant dans des conventions toujours plus larges et ambitieuses dont le sujet est l'humanité, le tout à l'enseigne de la préservation et, depuis peu, du développement durable (*sustainable*). Il a inspiré des politiques urbaines qui ont mis en avant la réhabilitation, la rénovation, la réappropriation des centres historiques ou de friches industrielles, voire la création de patrimoine (telle l'implantation du Guggenheim). Des professionnels en ont fait leur raison sociale. En Europe, la phase ascendante et conquérante du patrimoine est achevée. Nous n'assistons non pas à un reflux, mais nous entrons dans l'ordinaire du patrimoine : de son invention à sa digestion. Son quotidien. Ce n'est plus le temps des avancées, des fronts pionniers et des manifestes, mais plutôt celui de la vitesse acquise et des ajustements autour de l'économie du patrimoine et des politiques de communication (des villes, des grands organismes, notamment).

## MUSÉE ET PATRIMOINE

Dans le contexte des années 1970-1980, un nouveau type de musées a surgi, qui a suscité, un temps au moins, un réel engouement. Il s'agit des écomusées. En 1982, Max Querrien, un de leurs concepteurs, annonçait vouloir « faire passer dans notre patrimoine le souffle de la vie ». Ce musée d'un nouveau type ne doit pas se contenter, soulignait-on, de « bercer nostalgiquement les regrets d'un patrimoine naturel, matériel et humain en voie de disparition, ou déjà disparu – et qui a certes besoin d'être mémorisé, comme constituant les racines sans lesquelles rien ne se peut construire [...]. Il se doit par sa connaissance du passé, en expliquant les leçons qu'on en tire, d'aider à construire l'avenir ; il se doit d'être un des instruments (agent et lieu à la fois) des mutations à la fois technologiques et sociales. Il lui faut savoir expliquer l'esprit d'adaptation et l'ingéniosité des ancêtres pour qu'ils servent d'exemple à ceux qui se trouvent actuellement confrontés à de difficiles mutations [...]. À l'écomusée d'enseigner à connaître pour ne pas désespérer et pour revivre<sup>15</sup> ». C'était là un cahier des charges aussi prescriptif (il *doit*, il *faut*) qu'ambitieux, puisque l'écomusée voulait, en théorie, échapper au passéisme, récuser aussi bien la nostalgie que le tourisme, pour opérer comme un espace interactif et un sas entre passé et futur, mais dès aujourd'hui. Il devait y avoir une pédagogie de l'écomusée, une leçon à produire sur un mode convivial sinon ludique. Il ne s'agissait pas d'imiter le passé, puisque l'écomusée part de la rupture – toujours la discordance – et prend acte de la fin d'une activité (industrielle, artisanale, agricole) et d'un mode de vie. Musée au présent et pour le présent, il se voulait production d'un lieu de mémoire vivant, actif et instructif.

Il entendait être une provocation à la mémoire et l'instrument d'une prise de conscience. Là, la société (une communauté) est elle-même conviée à se reconnaître dans un patrimoine. Le musée, dit-on, n'a pas de visiteurs, il a des « habitants ». Le but : « mobiliser le patrimoine à des fins créatives et non plus seulement muséales<sup>16</sup> ». On voit bien de quel espoir a été investi l'écomusée. Signe de la crise du régime moderne d'historicité, son appel à la mémoire est une réponse du présent, destinée d'abord au présent, mais anxieuse pourtant d'échapper au présentisme. Ce pari s'est révélé intenable. Les écomusées ont rapidement connu des difficultés. Parcs naturels et écomusées ont, cependant, contribué à rendre visible le passage d'une perception esthétique de la nature à une représentation patrimoniale de l'environnement, liant fortement mémoire et territoire. Le cours rapide de cette patrimonialisation a poussé à son terme l'universalisation de la notion de patrimoine, avec le souci, voire le devoir, de préserver ce qui a déjà disparu, vient juste de disparaître, disparaîtra demain, presque en anticipant déjà sur le passage de la valeur d'usage à celle d'ancienneté. Le contemporain devient alors nostalgie de ce qui est en passe de s'effacer.

Le patrimoine est une façon de conjurer les discordances du temps. Quand les repères s'effritent ou disparaissent, quand le sentiment de l'accélération du temps rend plus sensible la désorientation, le geste de mettre à part, d'élire des lieux, des objets, des événements « oubliés », des façons de faire s'imposent : il devient manière de s'y retrouver et de se retrouver. Et plus encore quand la menace

15. DESVALLÉES A., « L'écomusée : musée degré zéro ou musée hors les murs », *Terrains*, n° 5, 1985, p. 84-85.

16. QUERRIEN M., *Les Monuments historiques demain*, Paris, Direction du Patrimoine, 1987, p. 265. Quels monuments préserver pour demain ? L'argumentaire de ce colloque, organisé en 1984, partait de l'écart entre la demande sociale et les moyens disponibles. Puis il notait qu'au sortir d'une période de grande mutation et alors même que les menaces de destruction se faisaient plus nombreuses et plus irrémédiables, se manifestait une prise de conscience de la signification du patrimoine pour notre avenir, l'interprétant comme « le sursaut salutaire d'une collectivité désireuse de construire lucidement son futur en rétablissant le lien entre passé, présent et avenir » (p. 7).



déborde sur le futur lui-même (le patrimoine naturel) et que s'est enclenchée la machine infernale de l'irréversibilité. On s'emploie alors à protéger le présent pour, proclame-t-on, préserver l'avenir. C'est là l'extension récente la plus considérable de la notion qui devient opératoire à la fois pour le passé et pour le futur, sous la responsabilité d'un présent menacé, faisant doublement l'expérience de la perte, celle du passé et d'un présent qui se ronge lui-même.

Inventorier les multiples usages actuels de la notion de patrimoine en fait apparaître aussitôt la plasticité et l'élasticité. Pour le dire trop vite, le patrimoine aujourd'hui se trouve pris entre l'histoire et la mémoire. Il relève de l'une et de l'autre, participe du régime de l'une et de l'autre, même s'il est désormais entré de plus en plus dans la sphère d'attraction de la mémoire. De l'histoire nous est venu « le monument historique » qui a pris toute sa place dans une histoire conçue comme nationale et a induit une administration, des formes de savoir et d'intervention qui ont été celles, en France, du service des Monuments historiques. En parallèle, le musée soustrayait des objets au temps ordinaire pour les donner à voir – théoriquement, pour toujours – aux générations successives, puisque leur sélection les rendait, en principe, inaliénables. C'était la contemporanéité comme ouverture vers le futur. Mais aujourd'hui, au nom même d'une meilleure gestion des collections, des interrogations se font jour sur ce point. Pourquoi le musée, qui doit valoriser son patrimoine, lever des fonds en le faisant circuler, ne pourrait-il pas également vendre pour acheter ?

Si cette première inscription du patrimoine dans la sphère de l'histoire n'a été en rien abandonnée, est venue s'ajouter celle de sa reprise par la mémoire. Devenu mot d'époque, le patrimoine – à l'instar de mémoire, commémoration et identité – renvoie à un mal-être du présent et cherche à traduire, vaille que vaille, un nouveau rapport au temps. Celui du présentisme. Or le concept moderne d'histoire, celui d'une histoire processus et développement, incorporait la dimension du futur et établissait, du même mouvement, que le passé était du passé. Il était dynamique. Selon cette perspective, le patrimoine était d'abord conçu comme un dépôt à transmettre : à préserver pour être à même de le transmettre. Mais la perte d'évidence de l'histoire s'est traduite par une montée rapide du patrimoine (seconde manière), en particulier sous la forme de la « patrimonialisation ». Par cette opération, on vise alors moins à préserver pour transmettre qu'à rendre plus habitable le présent et à le « préserver » pour lui-même : d'abord à son propre usage. Dans cette nouvelle économie du patrimoine, on a l'impression que ce qui fait dès lors question devient la transmission elle-même. Car le futur n'est plus au rendez-vous : dès lors la patrimonialisation tient lieu d'historisation, tout en faisant appel à toutes les techniques puissantes de la présentification, dont musées et mémoriaux font aujourd'hui un si grand usage. En somme, l'acception du contemporain, prise entre le patrimoine (nouvelle manière) et l'événementiel, s'est réduite comme peau de chagrin avec le risque pour les musées d'avoir le sentiment que le sol se dérobe sous leurs pieds. Comment répondre toujours plus et mieux aux injonctions d'un présent à la fois omniprésent et perpétuellement évanescent ? Comment se redéfinir quand le régime de la double contemporanéité n'est plus opératoire et que prévaut, au quotidien, celui du contemporain *au* contemporain ? Les expériences et les réflexions qui sont menées, jour après jour, en particulier dans les musées de civilisation, prennent acte de ces basculements et exposent, en s'exposant, des essais de redéfinition de l'espace du musée.

---

## PRÉSENTATION DES AUTEURS

### JEAN-LOUP AMSELLE

Anthropologue et ethnologue, Jean-Loup Amselle est directeur d'études à l'École des hautes études en sciences sociales. Il a réalisé des travaux au Mali, en Côte d'Ivoire et en Guinée. Africaniste, il est l'inventeur d'une anthropologie des branchements (manière dont une culture se nourrit d'influences différentes) et poursuit des recherches sur des thèmes comme l'ethnicité, l'identité, le métissage, mais aussi sur l'art africain contemporain, de même que sur le multiculturalisme et le postcolonialisme.

### LUCA BASSO PERESSUT

Architecte de formation, il est professeur en architecture d'intérieur et en muséographie. Il est coordinateur et membre du conseil académique des doctorats «Architecture d'intérieur» et «Design architectural, urbain et d'intérieur» à l'École polytechnique de Milan. Il a été coordinateur de la recherche européenne 7<sup>e</sup> programme cadre «MeLA-Museums in an Age of Migrations» (2001-2015). Depuis 2003, il est directeur et membre du comité scientifique de l'atelier international de muséographie et d'archéologie «Villa Adriana-Premio Piranesi». Depuis 2008, il est également membre du comité scientifique et co-organisateur des conférences internationales «IFW-Interiors Forum World», membre du comité scientifique du magazine *Exporre*, du comité scientifique muséographique de la maison d'édition Edifir à Florence et consultant pour le magazine d'architecture *Area* depuis 1997.

### JEAN-MARC BLAIS

Directeur général du musée canadien de l'Histoire depuis 2012, Jean-Marc Blais y a d'abord occupé le poste de vice-président des expositions et programmes de 2009 à 2012. Il possède une expérience approfondie de la gestion dans le domaine public, où il a exercé de nombreuses fonctions de direction au ministère du Patrimoine canadien, à l'École de la fonction publique du Canada et à Service Canada. En plus d'avoir signé plusieurs articles, il a contribué à des ouvrages spécialisés en muséologie et donné des conférences à l'occasion de divers événements au Canada et à l'étranger. Il est actuellement responsable du projet de transformation du musée de l'Histoire qui prévoit le renouvellement de près de la moitié des espaces publics et de sa programmation ainsi que celui de ses méthodes de gestion.

### CHRISTIAN BLOCK

Historien médiéviste de formation et attaché de conservation, Christian Block travaille au musée d'Aquitaine comme responsable des collections médiévales et modernes. Il est aussi le responsable du centre national Jean-Moulin de Bordeaux. Ses missions de conservation et d'études s'accompagnent du commissariat de nombreuses expositions à l'instar de «*Gratia Dei* : les Chemins du Moyen Âge» (2005), «Mémoire de corps – Ados à corps perdu» (2006), «Bordeaux, le commerce Atlantique et l'esclavage» (2009), «Les combattants d'Afrique» (2010) et récemment «Jean Moulin : le devoir de la République» (2013) entre autres. Responsable du service des animations de 2001 à 2011, il a assuré la mise en place de nombreux projets dont l'intégration d'un médiateur culturel non voyant ou un partenariat avec le service hospitalier du centre Abadie chargé d'adolescents anorexiques.

### DENIS CHEVALLIER

Conservateur général du patrimoine, il est directeur scientifique adjoint du musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée.

### FRANCESCA COZZOLINO

Francesca Cozzolino enseigne les sciences humaines et sociales en master et la recherche à l'École nationale supérieure des arts décoratifs de Paris. Elle est docteur en anthropologie sociale et culturelle, membre associé du laboratoire de recherche en art et design de l'Ensad et chercheure affiliée au laboratoire d'ethnologie et sociologie comparative de l'université de

Paris Ouest Nanterre La Défense LESC CNRS. Spécialisée dans l'ethnographie des pratiques artistiques, ses travaux de recherche se situent à la croisée de l'anthropologie matérielle et des *visual studies*.

**EVA FÄGERBORG**

Docteure en ethnologie, ancienne responsable du Samdok au Nordiska Museet de Stockholm et actuellement secrétaire du Comcol (International Committee for Collecting). Son expérience muséographique repose principalement sur l'étude des sociétés contemporaines, des collectes et de la gestion des collections.

**AUDE FANLO**

Aude Fanlo, agrégée de lettres, est adjointe au responsable du département recherche et enseignement du musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée.

**JEAN-PAUL FOURMENTRAUX**

Docteur en sociologie (PhD), professeur des universités en Esthétique et Sociologie des arts, médias et cultures numériques à l'université de Provence – Aix-Marseille, il est membre du Laboratoire en sciences des arts (Aix-en-Provence, EA 3274) et chercheur associé à l'École des hautes études en sciences sociales. Ses recherches interdisciplinaires (sociologie, sciences de l'art et de la communication) portent sur les interfaces entre création artistique, culture numérique, critique et émancipation sociale.

**LUC GRUSON**

Diplômé de HEC, il a été notamment directeur de la fondation Claude Nicolas Ledoux (Arc-et-Senans), puis, à partir de 1995, de l'Agence pour le développement des relations interculturelles (ADRI). Il a mené parallèlement une carrière universitaire, notamment en tant que professeur associé à l'université de Franche-Comté (laboratoire Théma). En charge depuis 2003 de la Cité nationale de l'histoire de l'immigration, il a dirigé la mission de préfiguration de l'établissement avant d'en être nommé directeur général en 2010.

**SONIA MLAYAH HAMZAOUI**

Docteure en sociologie, elle a été chargée de recherches à l'Institut national du patrimoine de Tunis, responsable scientifique du musée du Patrimoine traditionnel de Kesra, conservatrice au musée national du Bardo, directrice du musée de la Médina de Tunis Dar Ben Abdallah et chargée de recherches et de collections au musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée.

**FRANÇOIS HARTOG**

Historien, directeur d'études à l'École des hautes études en sciences sociales, François Hartog a d'abord enseigné l'histoire grecque aux universités de Strasbourg puis de Metz. Combinant les approches de l'anthropologie et les instruments de l'histoire intellectuelle, sa réflexion sur l'histoire est faite d'allers et retours entre le passé antique et le monde contemporain, entre les expériences anciennes et modernes du temps.

**ANNIE HÉRITIER (†)**

Annie Héritier était maître de conférences (H.D.R.) en droit public à l'université Lyon 2 Lumière. Auteure d'une thèse consacrée à la naissance de la notion juridique du patrimoine culturel en France de la fin de l'Ancien Régime à la Restauration, elle consacra ses recherches et ses enseignements au droit du patrimoine culturel et des biens culturels, dans une approche historique et de droit positif. Ses dernières recherches ont porté sur le droit du marché de l'art et le droit des musées.

**MARIE-PAULE JUNGBLUT**

Marie-Paule Jungblut est historienne et philologue. Après avoir été conservatrice au musée d'Histoire de la Ville de Luxembourg et directrice du Musée historique de Bâle, elle est aujourd'hui maître de conférences en muséologie aux universités de Liège et de Luxembourg.

**ANNEKEN APPEL LAURSEN**

Anneken Appel Laursen est conservateur au musée en plein air de Den Gamle By consacré à l'histoire urbaine et culturelle d'Aarhus. Elle a étudié l'histoire de la société locale, l'engagement des visiteurs et la participation locale. Diplômée de l'université d'Aarhus en histoire et communication, elle a également complété son parcours par des formations en journalisme et en médiation culturelle et sociale.

**BURÇAK MADRAN**

Burçak Madran possède une société, Tetrason Design, qui propose des services de conseil et de réalisation auprès de musées pour la gestion, la programmation muséale et la scénographie. Parallèlement, elle enseigne dans les départements de muséologie et de design dans différentes universités en Turquie et à Chypre.

**ROGER MAYOU**

Roger Mayou a étudié l'histoire de l'art à Genève, à Munich et New York. Il est directeur du musée international de la Croix-Rouge et du Croissant-Rouge et membre du Conseil d'orientation stratégique de l'université de Genève.

**PHILIPPOS MAZARAKIS-AINIAN**

Formé en archéologie classique à l'université libre de Bruxelles et à la préservation du patrimoine architectural et urbain à l'université catholique de Louvain, Philippos Mazarakis-Ainian travaille comme conservateur au Musée national historique d'Athènes et a été coordinateur de l'exposition « Imagining the Balkans ». Ses recherches concernent l'histoire architecturale grecque et ottomane des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, les armes à feu balkaniques ottomanes et l'histoire européenne comparative.

**MICHEL MELOT**

Conservateur général honoraire des bibliothèques, il a été successivement conservateur en chef puis directeur du département des estampes et de la photographie à la Bibliothèque nationale de France (1967-1983), directeur de la Bibliothèque publique d'information du Centre Pompidou (1983-1990), vice-président puis président du Conseil supérieur des bibliothèques (1990-1996). De 1996 à 2003, il a été chargé de la sous-direction de l'Inventaire général puis de la sous-direction de l'Architecture et du Patrimoine au ministère de la Culture.

**PHILIPPE PELTIER**

Philippe Peltier est conservateur général, responsable de l'unité patrimoniale Océanie-Insulinde au musée du quai Branly à Paris. Il a participé à plusieurs expositions dont « Primitivism in XX Century Art » au musée d'Art moderne de New York en 1984, « Partage d'Exotisme » à la 5<sup>e</sup> Biennale d'art contemporain à Lyon en 2000, « Altar » au Museum Kunst Palast de Düsseldorf en 2001, « Gauguin, l'atelier des Tropiques » au Grand Palais de Paris et au musée des Beaux-Arts de Boston en 2003, « Nouvelle Irlande – Art du Pacifique Sud » en 2007 et « Sepik, arts de Papouasie-Nouvelle-Guinée » en 2015 au musée du quai Branly. Ethnologue et historien d'art de formation, il a effectué plusieurs recherches de terrain, plus particulièrement dans la vallée du Sepik dans les années 1980, et en Nouvelle Irlande en 2001.

**ANNE-SOLÈNE ROLLAND**

Anne-Solène Rolland est conservatrice du patrimoine, diplômée de l'École normale supérieure et de l'Institut national du patrimoine. Après avoir été secrétaire générale de la Cité nationale de l'histoire de l'immigration, puis en charge de l'action territoriale au musée du Louvre, elle est aujourd'hui directrice de la recherche et des collections au Louvre.

**BÉNÉDICTE ROLLAND-VILLEMOT**

Conservateur du patrimoine, elle est chargée de mission auprès de la directrice du Centre de recherche et de restauration des musées de France (C2RMF). Elle a été chargée de 2010

## PRÉSENTATION DES AUTEURS

à 2012 du projet muséographique du fort Saint-Jean au musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée.

### **SHELLY SHENHAV-KELLER**

Shelly Shenhav-Keller est anthropologue et chercheuse dans les domaines de la culture visuelle et des musées. Elle est également conservatrice. Ses principaux domaines d'intérêt et de recherche sont la culture israélienne, la culture matérielle, la mémoire collective, l'ethnicité et le nationalisme. Depuis quelques années, elle travaille sur les musées ethniques et les centres patrimoniaux en Israël. Elle est également maître de conférences à l'Academic College de Tel-Aviv-Yaffo.

### **MARZIA VARUTTI**

Chercheuse à l'université d'Oslo, au Centre for Museum Studies au sein du Department of Culture Studies and Oriental Languages, elle travaille actuellement dans une approche comparatiste sur les relations entre les musées et les groupes indigènes.

Édition

Responsable de l'édition au Mucem

**Laure Lane**

Relectures

Nathalie Manceau et Juliette Sanson

Graphisme

**Cédric Scandella**