

Journée professionnelle
2017 au musée des
Confluences

41

La lettre du
Comité national
français de l'ICOM



ENTRE COLLECTIONS ET PUBLICS : LE RÉCIT DANS L'EXPOSITION

**ENTRE
COLLECTIONS
ET PUBLICS :
LE RÉCIT
DANS L'EXPOSITION**

**29 SEPTEMBRE 2017
MUSÉE DES CONFLUENCES, LYON**

Edito

Juliette Raoul-Duval, présidente d'ICOM France

Après une année de débats riches et denses sur le « musée du XXI^e siècle », très largement consacrés à la question des publics, arrêtons-nous un temps sur les collections et ce qui fait lien entre collections et publics.

Comment rendre les collections des musées aussi vivantes et attractives que les événements qui les entourent ? Comment « animer » l'objet et le rendre familier et intelligible à tous ? La narration rend vivant et accessible l'objet dans ses murs, et elle interagit avec les connaissances et le profil du visiteur. Le récit, spectacle changeant dans un parcours durable, estompe le clivage entre événementiel et permanent qu'il actualise et désacralise. À tout moment, il peut s'adapter aux publics dans leur diversité d'âge, de langue, d'origine géographique ou sociale... et s'enrichir au rythme des connaissances scientifiques nouvelles. En cela, l'approche par le récit est une réponse à la recherche de démocratisation du musée, à l'opposé d'une vision d'élitisme et d'immobilisme qu'on lui prête parfois.

Ce thème, que l'on a choisi de débattre lors de la journée professionnelle 2017 d'ICOM France, ne pouvait mieux trouver sa place qu'au musée des Confluences à Lyon, qui s'attache à raconter la « *vibration du monde* ». Parce qu'il rassemble des collections issues de multiples provenances, le musée des Confluences devait construire entre elles un cheminement lisible, en faire l'histoire et permettre au visiteur d'avancer dans un parcours créatif avec des clés de lecture accessibles. Construire ce récit a inspiré le projet architectural et a déterminé son cahier des charges. L'architecture du bâtiment et son emplacement entre deux eaux contribuent à ce récit, le musée des Confluences s'inscrivant ainsi dans un « paysage culturel » qu'il participe à transformer.

L'attractivité de cette journée ne s'est pas démentie : 420 inscrits, attirés par la pertinence du thème mais aussi par l'exceptionnel panel

de onze responsables ou directeurs de grands musées français et étrangers. Au nom de l'équipe d'ICOM France, je les en remercie, ainsi que les trois modérateurs, responsables de musées et administrateurs d'ICOM France.

Déjà en 2016, lors de la journée professionnelle organisée au Sénat, il était frappant de constater que nos membres attendaient de nos rencontres qu'elles soient des espaces de réflexion. En répondant nombreux à nos invitations tout au long de l'année 2017, les membres d'ICOM France ont ainsi manifesté leur aspiration à participer au débat sur le devenir de leurs métiers, de leurs institutions et d'intervenir sur d'importantes transformations en cours dans les musées. Les adhérents d'ICOM France sont issus de tous les corps de métier des musées, de toutes les strates hiérarchiques et d'établissements de toutes tailles répartis sur l'ensemble du territoire. C'est une incontestable représentativité et c'est en leur nom à tous que nous avons participé, en décembre 2017, à l'invitation du ministère de la Culture aux Assises des métiers des musées.

L'ICOM est un réseau de musées répartis dans 136 pays dont ICOM France est un des tous premiers contributeurs ; cela légitime une fierté, mais surtout cela nous oblige. Avec cette journée professionnelle, nous contribuons ensemble à tracer les contours du musée que nous voulons pour demain.

OUVERTURES OFFICIELLES

.....

Loïc Graber, adjoint au maire de Lyon, délégué à la Culture

C'est un honneur pour moi d'accueillir à Lyon la Journée professionnelle et l'assemblée générale de l'ICOM France. Au nom de M. Georges Képénékian, maire de Lyon et président du musée des Confluences, et de M. David Kimelfeld, président de la Métropole, je vous remercie d'avoir organisé ici cette manifestation.

J'ai connu l'ICOM il y a une quinzaine d'années. Pour l'étudiant dans le domaine du patrimoine culturel que j'étais alors, l'ICOM représentait le réseau professionnel par excellence ; c'est pour moi une fierté d'être parmi vous ce matin.

C'est une ville riche de ses professionnels de la culture qui vous accueille aujourd'hui, une ville dont les nombreux musées, portés par la municipalité et la métropole, retracent l'histoire de la cité – le monde gallo-romain, l'histoire de l'imprimerie, de l'automobile, du cinéma, de la Résistance... La richesse de ses institutions culturelles n'est pas moindre : je pense au Musée des Beaux-Arts, au Musée d'Art Contemporain, et, ici-même, aux collections relatives aux sociétés, aux sciences et aux techniques.

Notre ville, très fière de ses musées, apporte un soutien substantiel à leur fonctionnement, au développement de leurs collections et à leur rayonnement : la ville et la métropole de Lyon leur consacrent chaque année plusieurs dizaines de millions d'euros et se félicitent des succès publics constatés. Ainsi le Musée des Beaux-Arts de Lyon a été classé premier musée des métropoles par le *Journal des Arts* ; on notera encore l'exceptionnelle fréquentation du Musée des Confluences, aujourd'hui premier musée de France en dehors de Paris.

Nous avons eu l'honneur de recevoir cet hiver Mme la Ministre de la Culture, au Musée des Beaux-Arts, à l'occasion de la remise du rapport de la mission « Musées du XXI^e siècle ». Ce fut pour nous une belle expression de la reconnaissance de l'engagement de notre ville en faveur du monde muséal. Les musées jouent un rôle déterminant dans notre cité et dans notre métropole, avec une forte volonté d'innovation, d'excellence scientifique, d'écoute des attentes du public et de modernisation de leur projet. Nos musées agissent en direction des publics les plus divers, en liaison avec les associations locales ; ils ont lancé des programmes numériques innovants ; ils s'exportent en Chine, au Japon, aux États-Unis, au Mexique, et le Musée des Beaux-Arts, où vous serez ce soir, accueillera à la fin de l'année une exposition exceptionnelle, *Los Modernos*, construite avec nos amis mexicains.

Nos musées savent aussi innover dans leurs relations au monde de l'entreprise. Le rapport consacré aux « Musées du XXI^e siècle » souligne toutes les pistes d'ouverture : musée collaboratif, musée numérique, musée « agora » : les thèmes sont nombreux. Nous avons besoin de nos musées, qui portent en eux l'histoire de notre identité, de la cité et, plus largement, de nos sociétés. Mais si la culture est un héritage, c'est aussi un projet. Nous devons donc penser l'évolution de nos institutions tout en rappelant leur rôle majeur au sein de la cité. Les contraintes budgétaires ne sont pas le seul phénomène qui provoque des évolutions : nous travaillons à de nouveaux modes d'organisation, de nouveaux projets d'établissement, de nouvelles dynamiques partenariales. C'est pourquoi nous avons notamment œuvré au rapprochement de nos trois musées d'histoire et c'est pourquoi nous travaillons à des partenariats nouveaux

entre les musées et le monde de l'entreprise, qui ne concernent pas uniquement le mécénat. Le musée, comme d'autres structures culturelles, doit être ouvert à tous les acteurs de la cité, et ces passerelles sont de réelles pistes d'innovation.

Il nous faut répondre aux attentes actuelles et futures des publics et être à la hauteur de l'héritage qui nous a été confié mais aussi prendre la mesure de l'évolution du monde et de la compétition internationale entre les musées et entre les métropoles. Tout en restant fidèle aux missions premières des musées, nous devons avoir le courage de réfléchir différemment car il n'est plus ni grande ville ni grande métropole sans politique muséale forte et repensée, sans initiatives nouvelles, sans mobilisation quotidienne des musées de la cité au plus près des habitants, et sans projets internationaux importants et dynamiques. Ces considérations sont au cœur de vos préoccupations et je salue la pertinence de vos Journées professionnelles, temps d'échanges, de retours d'expériences et de prise de recul sur les pratiques.

Puisque votre venue à Lyon a lieu pendant la 14^{ème} édition de la Biennale d'art contemporain, vous constaterez ce qui fait une des forces de notre ville : la mobilisation de tous les acteurs désireux de travailler ensemble autour de l'art contemporain – je parle des musées bien sûr, mais aussi des galeries, des écoles d'art et de l'Institut d'Art Contemporain – et la réalisation de programmes au plus près des habitants, *Veduta* par exemple.

Je ne saurais conclure sans remercier l'équipe de Mme la Directrice et celle du Musée des Confluences qui vous accueille aujourd'hui après avoir été le théâtre, en une semaine,

du deuxième forum culturel franco-chinois – recevant une délégation chinoise forte de plus de 300 personnes – et du sommet franco-italien, en présence du président de la République française et des membres des gouvernements des deux pays. La qualité de l'accueil, unanimement saluée, traduit le professionnalisme des équipes et la capacité des institutions à faire rayonner notre ville et notre métropole. Je les en remercie.

À vous, je souhaite de fructueux échanges.

.....

Marie-Christine Labourdette, directrice chargée des musées de France, Ministère de la Culture

Je suis heureuse d'être parmi vous cet après-midi, après avoir été empêchée de participer à vos travaux pendant une matinée que je sais avoir été passionnante. Il faut dire que vous aviez mis la barre très haut, chère Hélène Lafont-Couturier, chère Juliette Raoul-Duval, en conviant nombre de remarquables professionnels à se prononcer sur un sujet essentiel, le récit dans les collections, qui pourrait être la bonne manière de régler la complexe dialectique des collections permanentes et des expositions temporaires. Une exposition temporaire raconte toujours une histoire ; les collections permanentes en racontent d'autres, sous-jacentes et donc moins visibles. On se rend compte que l'on peut, par le récit, traiter des nombreuses questions que pose un musée : celle du bâtiment proprement dit, qui raconte lui-même une histoire, et celles du public qui vient chercher des récits différents et des manières nouvelles d'appréhender le monde.

Je ne doute pas que vous avez tous pris connaissance des quatre pages du supplément consacré aux musées dans le journal *Le Monde* paru hier. Vous y aurez lu de beaux articles sur les musées que vous représentez et que vous incarnez. Je remercie tous ceux qui, personnellement ou par leurs contributions, ont participé à la réflexion du ministère sur les musées du XXI^e siècle, et je salue la qualité de la contribution du Comité national français d'ICOM. Ces neuf mois d'échanges et de dialogues avec 700 professionnels nous ont permis de mieux comprendre quels sont les publics des musées, quelles sont leurs attentes et quelle image ils ont et espèrent pour une institution qui a traversé deux siècles d'histoire de France. La mission des musées du XXI^e siècle a exprimé aussi l'appétence de nos contemporains pour des récits vrais et réels. Les musées croisant en permanence vérité

et réalité, il faut pouvoir retravailler ces éléments.

Notre réflexion se poursuivra jusqu'à la fin de l'année, en 2018 encore, et au-delà. Les musées sont au nombre des institutions les plus présentes sur notre sol ; alors que Mme Françoise Nyssen, notre nouvelle Ministre, a annoncé avoir pour priorité de développer la culture au plus près des territoires, les musées sont, avec les bibliothèques, le réseau le plus signifiant, le plus porteur pour qui veut développer sens et compréhension dans nos sociétés.

Les musées n'existent aussi que grâce à vous, professionnels. Je salue tous les adhérents du Comité national français d'ICOM, section remarquablement active et dynamique de l'ICOM. Il est extrêmement important pour nous de pouvoir compter sur la qualité de votre réflexion, sur votre éthique et votre engagement.

Dans le droit fil de l'une des conclusions du rapport consacré aux musées du XXI^e siècle, nous organiserons du 18 au 20 décembre prochain, des rencontres pendant trois jours consacrées aux professionnels des musées, entendus au sens large. De l'image quelque peu caricaturale associant au XIX^e siècle, conservateurs et gardiens de musée, on est passé à un écosystème d'une grande complexité qui entrecroisent les compétences de grands professionnels dans la conservation, la valorisation et la restauration des collections mais aussi celles des métiers de la médiation, de l'interface et de l'articulation avec la société et de la production des ressources propres indispensables à nos musées. Les « Assises des métiers des musées » seront consacrées à ces différents aspects. Un élément important en sera le dialogue entre les différents statuts des professionnels de musée – fonction publique d'État, fonction

publique territoriale, contractuels, chargés de mission de droit privé. Je remercie le Comité national français d'ICOM, qui animera les travaux pendant une demi-journée, de s'être mobilisé à ce sujet. Nous espérons tirer de ces réflexions, des conclusions opérationnelles qui nous permettront de tracer une feuille de route à proposer à la Ministre dans le futur.

Vos travaux d'aujourd'hui sont donc essentiels. Notre droit établit les deux grands principes que sont l'inaliénabilité des œuvres d'art des musées de France et l'imprescriptibilité de leur propriété. De ce fait, les collections muséales doivent en permanence être réinterrogées au regard du contemporain : les récits que nous en faisons aujourd'hui ne sont pas ceux d'hier et différent de ce qu'ils seront demain. Cette exigence de l'actualité du regard sur l'éternité des collections qualifie les musées dans le rapport au présent et au monde.

Je vous remercie tous pour le travail que vous accomplissez. Je remercie nos partenaires, et je remercie le Comité français de l'ICOM d'avoir choisi un aussi beau thème de réflexion et de mener les travaux de manière aussi exigeante. Je lirai les actes de cette journée avec un grand intérêt.

CONFÉRENCE INAUGURALE

.....

Le musée, un hyper-lieu ?*

Michel Lussault, géographe, professeur à l'Université de Lyon, membre du laboratoire de recherche *Environnement, villes, sociétés* (UMR 5600 CNRS/université de Lyon), directeur de l'École urbaine de Lyon

Je vous remercie de m'avoir invité à introduire votre journée professionnelle. Je traiterai du thème que vous avez choisi à travers le prisme de la recherche du géographe – un géographe qui, depuis un peu plus de vingt-cinq ans, travaille à des questions qui peuvent paraître assez éloignées de vos préoccupations mais qui s'efforcera de montrer que l'on peut mettre en perspective le musée contemporain à partir de propositions issues de la géographie politique, sociale et culturelle.

Je tente depuis le début des années 2000 de comprendre l'évolution des espaces des sociétés mondiales en réfléchissant à la relation entre les êtres humains et leurs nouveaux cadres matériels et idéels de vie. Cette réflexion s'est matérialisée par une suite de trois ouvrages publiés aux éditions du Seuil : *L'Homme spatial* en 2007, *L'Avènement du Monde* en 2013 et *Les Hyper-lieux* en 2017. *L'Homme spatial*, traite de la question à l'échelle de l'individu ; *L'Avènement du Monde* s'attache à comprendre la contemporanéité en partant d'une hypothèse que je rappellerai succinctement ; enfin, dans *Les Hyper-lieux*, je traite des nouvelles géographies de la mondialisation à l'échelon intermédiaire entre le Monde et l'individu. Ce millier de pages, (auquel on peut ajouter un texte, *De la lutte des classes à la lutte des places*, paru en 2009 chez

Grasset et qui développe une hypothèse posée dans *L'Homme spatial*), forme un ensemble cohérent dans lequel je me suis appliqué à forger mes propres concepts à partir de mes analyses. Lecteur du livre *Qu'est-ce que la Philosophie* de Gilles Deleuze et Félix Guattari (publié en 1991 aux éditions de Minuit), je suis en effet convaincu que pratiquer les sciences sociales, à l'instar de ce que nos auteurs disaient de la philosophie, consiste à produire des concepts ; je m'y attache donc et je m'efforce de créer des mots aussi précis que possible pour parler de mon travail. Pour ne pas déroger à cet exercice conceptuel, je proposerai une définition rapide de la mondialisation avant de chercher à déterminer si le monde est ou n'est pas de plus en plus uniforme, puis je cernerai le concept d'hyper-lieu pour apprécier si le musée est un hyper-lieu.

Sans doute parce que je suis francophone, je fais partie des chercheurs qui refusent d'assimiler mondialisation et globalisation – cela pose un problème aux anglophones puisque ces deux mots se traduisent par le même terme en anglais alors que, selon moi, les notions diffèrent. La globalisation – souvent décrite comme la mondialisation, ce qui est selon moi une erreur – est un processus d'évolution des systèmes de production de valeur économique à l'échelle de la planète. En vérité, la mondialisation est un processus plus ample, dont la temporalité historique et géographique est diffè-

rente ; elle procède de l'urbanisation généralisée des sociétés. Mon hypothèse est que ce que nous appelons « mondialisation » consiste en l'urbanisation généralisée de toutes les sociétés, à toutes leurs échelles de fonctionnement, depuis celle de l'individu - et même infra-individuelle : j'ai ainsi étudié dans *L'Homme spatial*, le virus du SRAS comme acteur spatial mondial, jusqu'à l'échelle globale – au moins celle de la planète anthropisée. L'urbanisation transforme les individus et les sociétés de fond en comble. Cette mutation touche tout et tout le monde. Elle n'est pas plus réductible à la seule transformation économique qu'à la seule transformation des espaces et des paysages. L'urbanisation a pour caractéristique de transformer les « formes de vie », si bien que l'on peut être un urbain mondialisé même quand on a le sentiment d'habiter un espace présentant les aspects extérieurs de la campagne ou/et de la nature.

Si l'on considère les choses sérieusement, on se rend compte que le système-Monde urbain ne laisse pratiquement plus un espace planétaire dans un angle mort. Mieux encore, ce système spatial mondial dépasse aujourd'hui la planète – le « global » humanisé qui nous entoure est plus grand que la Terre : les satellites en orbite à 30 000 kilomètres de la Terre font partie du système-monde, et les êtres humains ont réussi à composer un écoumène (terme qui dénote l'espace habité par l'Homme) dépassant les limites de la planète d'origine. Nous n'avons nullement été amenés à penser cette situation qui modifie la manière de considérer les choses.

Les statistiques montrent la puissance, la rapidité et l'ampleur de la mondialisation urbaine depuis 1950, date de ce que je considère, un peu arbitrairement, lancer le processus de construction du Monde – la capitale initiale au mot « Monde » n'étant pas une coquetterie typographique mais la traduction d'un statut conceptuel. Entre 2005 et 2010, on passe le seuil au-delà duquel la moitié de la population de la planète devient urbaine. Ce mouvement, qui se poursuit de manière accélérée, conduira à ce qu'en 2050 environ 70 % de la population mondiale seront statistiquement urbanisés, si bien que 100 % de la population du Monde sera de facto insérée dans des fonctionnements et des dynamiques urbaines. Nous sommes donc dans la

phase de fin de l'urbanisation planétaire mais, en un siècle à peine – de 1950 à 2050 – l'histoire de l'humanité aura connu une mutation prodigieuse.

En effet, pendant des millénaires, l'histoire de l'habitation humaine de la planète a été l'histoire d'une habitation discrète, légère et rurale. Des dizaines de millénaires se sont écoulés avant qu'il y ait un milliard d'êtres humains sur Terre, aux alentours de 1800 ? En 1900, la planète compte 1,6 milliard d'habitants, dont environ 250 millions d'urbains. En 2050, il y aura dix milliards de Terriens, soit six fois plus qu'en 1900, dont près de sept milliards d'urbains, un nombre multiplié par presque 35.

La « mondialisation » consiste en l'urbanisation généralisée de toutes les sociétés.

Cette révolution anthropologique majeure est si vaste et d'une brutalité telle qu'elle devrait être le préambule à toutes nos réflexions. Certains de nos collègues américains considèrent la « révolution urbaine » comme aussi importante que le furent la révolution néolithique et la révolution industrielle – si ce n'est qu'elle se déroule de manière synchrone et systématique dans tous les espaces et avec une ampleur que nul n'avait pressentie. Soulignons-le au passage, il est extrêmement compliqué de « faire monde » à sept et bientôt dix milliards d'êtres humains, dont sept milliards vivront dans des ensembles urbains. La problématique de l'anthropocène ne dit pas autre chose, soulignant les conséquences de cette situation en termes d'organisation des espaces et des sociétés, et de réflexion sur les ressources que l'on peut découvrir et affecter à cette organisation.

En résumé, je vous propose de définir la mondialisation comme l'urbanisation généralisée de toutes les sociétés humaines, à toutes les échelles en même temps, de l'individu à l'écoumène global. Tous les continents s'urbanisent, mais j'insiste sur le fait que, au cours des trente prochaines années, c'est sur le continent africain que le phénomène sera le plus marqué. En 2050, il y aura deux milliards d'habitants en Afrique – c'est le continent qui connaît la plus forte expansion démographique –, dont plus d'un milliard d'urbains. Nous devons tenir compte dès maintenant de cette donnée, trop peu mise en avant dans les discussions.

(*) Ce texte est une transcription de l'intervention du 29 septembre, vérifiée par l'auteur

Comment caractériser le processus d’urbanisation généralisée en cours ? Un des débats les plus fréquents, outre celui sur l’impact de ce processus sur l’environnement, porte sur la question de savoir si la mondialisation urbaine uniformise et standardise la planète. L’Américain Thomas Friedman a écrit à ce sujet un ouvrage au titre explicite, largement commenté dans les milieux intellectuels aux États-Unis : *The World is flat (La Terre est plate)*¹. Il traite de « l’aplatissement du monde » et de tous les processus qui y contribuent, les « forces d’aplanissement », *flatteners* en anglais. Ce concept est aussi une métaphore : aplatir le monde, c’est le lisser, araser les différences géographiques, historiques, sociales et culturelles. Aplatir le monde, c’est faire de l’espace habité une étendue homogène maîtrisée par les acteurs de délocalisation de la production de la valeur économique et de la logistique. En effet, la grande mutation de l’économie globalisée, c’est la délocalisation : la production de valeur n’est plus forcément assignée au local comme elle l’était à l’époque industrielle, dans le cadre du développement de l’usine. Le dégroupage des systèmes productifs permet aux entrepreneurs de choisir où localiser la production de valeur indépendamment des caractéristiques propres à un lieu, exception faite du coût de production et de la connexion de l’endroit choisi à une logistique indispensable au fonctionnement de l’économie globalisée.

Voilà qui explique la grande désinvolture des entreprises à l’égard de leur environnement local. Quand une usine ferme et que les ouvriers clament que l’on y produisait depuis 50, 60, voire 100 ou 120 ans, deux narrations s’opposent : un récit d’historicisation d’un lieu et un récit de spatialisation immédiate de la nécessité productive qui fait que l’on peut se délier du « lien au lieu » que l’économie de production industrielle entretenait jadis. Il faut garder cela à l’esprit quand on réfléchit au rôle que le musée peut jouer en certaines de ces circonstances, puisqu’il peut être appelé en renfort pour continuer d’arrimer un récit à une histoire productive locale, à un lieu déserté par le système de production.

On peut aussi mettre en avant, au nombre des grands aplanisseurs du monde, les dispositifs numériques (que Friedman étudie précisément), mais aussi, au demeurant (ce que Friedman pour le coup ne signale pas assez), tous les métiers, procédures et technologies de la maîtrise d’œuvre et de la maîtrise d’ouvrage qui imposent des formes architecturales et paysagères standardisées, partout dans le Monde. Les responsables

de musées que vous êtes sont évidemment confrontés à cette question, puisque depuis au moins une quarantaine d’années, les musées participent pleinement eux aussi du fonctionnement de ce que certains appellent la « star-architecture », ce qui fait que le musée devient en soi un enjeu en termes de formes architecturales. Certains musées sont d’ailleurs entraînés pratiquement contre leur gré dans un débat qui les dépasse. L’anthropologue et architecte Franco La Cecla, dans son livre *Contro l’architettura*², décrit comment, avec ce système, le contenu et le projet (muséographique ou quel qu’il soit) deviennent seconds, voire secondaires, par rapport à l’affirmation architecturale du bâtiment.

Pour Thomas Friedman, l’urbanisation généralisée tend donc à aplatir le monde. À mon sens, cette idée est exacte mais insuffisante. Des facteurs très puissants de standardisation et d’uniformisation du monde existent incontestablement, qui concernent les organisations, les systèmes et les modes de pilotage politique. Ah, le *New public management* ! Ah, les indicateurs ! Ah, certaines conceptions des ressources humaines ! De tout cela, universitaires et spécialistes des musées pourraient parler savamment... Mais il y a aussi des standardisations des pratiques individuelles et même des pratiques culturelles. Ainsi, aller au musée est également devenu une pratique urbaine mondialisée portée par des groupes sociaux qui ont été les vecteurs de l’aplanissement ou, en tout cas, des véhicules des forces d’aplanissement. Je ne suis pas critique mais constatif : je fais partie de ces groupes et j’en jouis, comme beaucoup, mais cela ne doit pas empêcher l’analyse.

Standardisation et uniformisation sont incontestables. Mais si Thomas Friedman a en quelque sorte porté témoignage de l’évolution due au succès du thatchérisme, du reaganisme, du néolibéralisme financiers et des politiques d’ajustement structurel prônées et soutenues par le FMI et les banques centrales, le géographe que je suis constate aussi un regain d’intérêt pour la différenciation des lieux, manifeste depuis une quinzaine d’années. Partout, les lieux font retour et dressent des singularités, des saillances dans la géographie mondiale. Mes recherches et les observations que j’en ai tirées m’ont conduit à essayer de montrer qu’il ne convient toutefois pas d’opposer standardisation et différenciation par la localisation. Il faut s’extraire de ce mode de penser binaire et s’attacher plutôt à comprendre les mécanismes existants entre ces deux mouvements qui font système car ils sont en tension — au sens énergétique du terme.

Cette approche est d’ailleurs celle des anthropologues de la culture mondialisée, dont le savoir n’est sans doute pas suffisamment utilisé dans le milieu des musées en France. Il l’est bien davantage dans les pays anglophones et germanophones – ce qui s’explique : ces chercheurs sont pratiquement tous anglophones. Homi Bhabha et Arjun Appadurai par exemple convergent vers l’idée du philosophe Kwame Anthony Appiah, que je reprends à mon compte, selon laquelle la mondialisation peut être cause d’homogénéité mais qu’elle est aussi une menace pour cette homogénéité. Oui ! les musées participent, dans une certaine mesure, de l’homogénéisation du monde : on peut être un touriste international ou un travailleur mobile en allant de musée en musée, d’aéroport en aéroport, de plage en plage, de *resort* en *resort*, de *shopping mall* en *shopping mall*, de réunion en réunion, d’université en université... Mais, dans le même temps, vos musées font souvent lieu, et de manière décisive. Comme les autres espaces que je viens d’évoquer, ils sont à la fois ubiquitaires et génériques (on les retrouve partout et ils se ressemblent) et spécifiques et distinguables.

Une fois ce constat établi de la mise en tension de l’homogénéisation et de la différenciation, j’ai donc formulé l’hypothèse que cette tension s’observait au mieux dans ce que je nomme des hypers-lieux, qui constituent des points d’observation privilégiés de la dynamique de l’urbanisation mondialisé et mondialisante où l’on peut en particulier saisir ce qu’il en est de la relation spatialisée des individus au Monde. J’ai tenté de dépeindre les hyper-lieux dans toute leur variété, en usant pour cela d’une description « épaisse » ou « dense » – *thick description*, selon les mots de l’anthropologue de la culture Clifford Geertz, et je me suis attaché à trouver les critères me permettant de proposer un concept solide d’hyper-lieu. Les quelques photos qui figurent dans le diaporama que vous voyez actuellement montrent quelques hyper-lieux que j’étudie dans mon livre. Le premier cliché montre le lieu le plus visité du monde, qui n’est pas un musée mais le centre commercial (shopping Mall) de Dubaï. Il reçoit plus de 90 millions de personnes par an ; je ne sais pas s’il est particulièrement encourageant de

savoir que c’est le lieu le plus fréquenté au monde par les touristes, mais c’est ainsi. Vous reconnaîtrez aussi l’aéroport de Roissy Charles-de-Gaulle, l’aéroport constituant un genre d’hyper-lieu emblématique. Une autre photo montre la sortie de la gare de Shibuya, à Tokyo, où se trouve le passage piéton le plus emprunté au monde ; qui ne l’a pas vu ignore ce qu’est la fascination pour une foule urbaine ! Les gares, les aéroports, les *Shopping Malls* sont des hyper-lieux ubiquitaires particulièrement saisissants. Mais j’ai aussi analysé le « campement éphémère » de la Puerta del Sol à Madrid installé par le mouvement des *Indignados* en 2011, la Jungle de Calais ou encore la ZAD de Notre-Dame-des-Landes.

Mais j’en viens maintenant, pour entrer dans mon propos plus en profondeur, à la photographie de Times Square que vous avez sous les yeux. Les traditionnelles festivités du Nouvel an battent leur plein, le feu d’artifice commence minuit sonné, les confetti tombent et une foule de quelques deux millions de personnes se presse sur la place et ses alentours. Il est intéressant de constater que la place, assez ramassée, est très banale sur le plan architectural ; elle n’a rien de monumental, hormis les écrans géants qui montent jusqu’au vingtième étage des immeubles. À partir du cas d’école qu’est Times Square, j’ai formalisé ce qu’est l’hyper-lieu et j’en ai défini les cinq caractéristiques – dont chacune peut s’appliquer au moins en partie aux musées, ce dont je vais tenter de vous convaincre en quelques minutes.

Les hyper-lieux ont pour première caractéristique l’intensité urbaine, due à la variété des réalités sociales assemblées et à la nature et au nombre des interactions entre elles. C’est particulièrement net dans les grands lieux urbains ubiquitaires et à Time Square, mais les musées sont, à leur manière, souvent des lieux d’intensité à la fois absolue et relative. L’intensité ne sera pas la même selon que l’on est dans un petit musée situé dans un espace peu métropolisé ou au centre du Louvre le jour du vernissage d’une grande exposition ; néanmoins, le musée sera souvent un espace d’intensité des pratiques et des interactions relativement à l’espace où il se trouve.

Deuxième caractéristique : les hyper-lieux n’existent que parce qu’ils sont connectés

⁽¹⁾Thomas L. Friedman, *The World is Flat. A Brief History of the Twenty First Century*, New York, Picador/Farrar, Straus and Giroux, 2007 (première édition 2005)

⁽²⁾Traduction en Français, *Contre l’architecture*, Paris, Arlea, 2010 (éd. italienne 2008)

– j'appelle hyper-spatialité ce principe de connexité généralisée qui installe une relationnalité systématique entre un lieu et tous les autres. Ce sont des espaces de connexion matérielle, physique et aussi immatérielle. J'évoque ici tant la connexion au réseau mobilitaire, puisque l'accessibilité physique au lieu est indispensable à son existence, que la connexion au réseau communicationnel. Vous observerez qu'à Times Square un mur d'images fournit continuellement des informations, des films, des images et des données de toutes sortes. Plus encore, des capteurs enregistrent tout ce qui se passe sur la place. La connexion au flux immatériel des données et des connaissances est évidente – y compris des connaissances que l'on parvient mal à cerner en tant que passant lambda : puisque l'on enregistre tout ce qui se passe, Times Square est un lieu de production de big data, de données urbaines en nombre massif, qui sont ensuite traitées par des algorithmes pour déterminer le fonctionnement exact du lieu, sans que forcément nous le réalisions.

Par connexité généralisée, j'entends enfin la connexion aux imaginations et aux imaginaires. Qui pratique un lieu ne pratique pas simplement une forme architecturale et urbaine, un cadre matériel, mais enclenche une relation personnelle, par le biais de médiations sémiologiques et symboliques, avec des imaginations et des imaginaires. En la matière, les musées sont des cas particulièrement explicites et vous, muséographes et conservateurs, ne me démentirez pas, je pense, qui réfléchissez en permanence à connecter par des médiations les visiteurs de vos établissements à des imaginations, des savoirs et des imaginaires. C'est bien pourquoi vous vous posez la question de la narrativité, c'est-à-dire la capacité de vos musées à installer des dispositifs connectant l'individu à des imaginations sociales et des « intrigues » possibles. Faire de l'individu un producteur de récit, c'est donner au musée la possibilité lui-même d'être un embrayeur des différents récits envisageables et c'est envi-

sager les dispositifs ou les processus de médiation qui le permettent.

L'hyperscalarité est la troisième caractéristique des hyper-lieux, qui jouent à toutes les échelles de temps et d'espace en même temps. L'espace de Times Square est intégralement local : qui le fréquente est pleinement « ici et maintenant », comme il est pleinement « ici et maintenant » dans un grand musée – sinon, c'est que quelque chose est raté ! Mais Times Square est en même temps un espace new-yorkais, américain et global. C'est un des dix sites les plus connus au monde, dans une « Global City » qui est elle-même emblématique de la mondialité – ce n'est pas sans raison qu'à quelques encablures de là on est venu, le 11 septembre 2001, faire tomber les tours du World Trade Center : ceux qui ont fait cela visaient un emblème de la mondialité. Times Square fonctionne donc synchroniquement à toutes les échelles d'espaces ainsi liés par cette synchronicité systématique. Cet hyper-lieu fonctionne aussi à toutes les échelles de temps, individuel et social. Le présent, certes, mais aussi le passé, puisque si la place porte

ce nom, c'est que le *New York Times* y avait installé son siège social à la fin du XIXe siècle et que ce sont ses journalistes qui ont instauré, en 1904, la tradition de fêter là le passage au Nouvel an ; continuer de le faire, chaque année, institue *ipso facto* un rapport à l'histoire. Times Square permet aussi un rapport à l'avenir par le biais du très grand nombre d'images projetées en permanence sur les écrans et qui traitent des enjeux du futur. Et cette temporalité est articulée à celle, biographique et idiosyncrasique, de chaque individu qui éprouve ce qu'il en est de pratiquer Time Square.

La double connexion entre des hyper-espaces et des hyper-temps – le fait que l'on soit à la fois local, national et global, que l'on soit, tous ensemble et chacun singulièrement, à la fois ici et maintenant, mais aussi hier et demain – me paraît être également caractéristique des musées.

Si l'hyper-lieu est un espace en tension entre homogénéisation et différenciation, les musées contemporains expriment magnifiquement cette tension.

Sans doute le musée est-il même l'un des espaces où la connexion entre les différentes échelles d'espace et de temps est la plus sensible, sa dimension patrimoniale donnant aux échelles de temps une évidence beaucoup plus forte qu'à Times Square ou que dans un centre commercial ; dans l'hyper-lieu muséal il est logique que vous, professionnels, réfléchissiez à la relation d'entremêlement des métriques de temps et d'espaces.

L'hyper-lieu a pour quatrième caractéristique d'être un espace d'expérience partagée. Il permet de comprendre à quel point la vie humaine contemporaine mondialisée se pense en tant qu'expérience. Le mot expérience a ceci d'intéressant qu'il dénote à la fois l'expérimental et l'expérientiel. Dans un hyper-lieu, on expérimente des pratiques et on en retire une expérience – c'est évidemment le cas dans un musée. Je me suis appuyé pour progresser dans cette analyse sur un ouvrage passionnant : *L'expérience esthétique*, du philosophe Jean-Marie Schaeffer¹, pour penser l'expérience comme approche totalisante de la pratique humaine, dans ses dimensions expérimentale et expérientielle, cognitive et sensible, politique et individuelle.

La dernière caractéristique des hyper-lieux est qu'ils sont des lieux affinitaires : on y est, on s'y engage dans l'action et l'on partage alors une « affinité élective » avec ceux qui pratiquent la même expérience momentanée de l'hyper-lieu que soi ; il se crée une sociabilité spécifique, une « familiarité » (pour retrouver l'étymologie du mot affinité »). Pour les quelque deux millions de personnes réunies pour le Nouvel an à Times Square, comme pour les dizaines de milliers de visiteurs quotidiens, un partage de l'expérience affinitaire du lieu, fût-ce sur le mode du lien faible : on « co-existe » dans un moment de lieu. Cela se retrouve, parfois, dans les musées – en tout cas, on peut l'espérer.

Je crois en tout cas et je me permets, afin de contribuer à la réflexion de vos journées professionnelles, de vous livrer cette intuition qui mériterait bien sûr d'être démontrée, que ces deux dernières caractéristiques de l'hyper-lieu s'appliquent particulièrement au musée bien davantage que ce que l'on pouvait observer d'il y a quelques décennies dans le cadre du musée classique. À cette époque, l'enjeu de médiation n'était pas le même car les savoirs et leurs imaginations constituaient un stock stable, doté d'une forte légitimité « surplombante », « conservé » à l'abri de l'institution muséale, via les « collections » dans lequel on allait puiser pour

montrer quelque chose, avec une didactique assez élémentaire : il importait de transmettre de manière linéaire et prescriptive un savoir, une connaissance assertée par la communauté des savants. La logique désormais à l'œuvre est bien davantage de mise à disposition ouverte et d'appropriation par des publics très variés que d'acquisition de connaissance à l'ancienne ; le musée est ce qui rend disponible pour une expérience affinitaire momentanée des collections et des savoirs dont la valeur est moins intrinsèque que liée à leur capacité de faire lieu : c'est-à-dire, justement, d'installer des conditions de possibilités effectives d'expérience partagée d'un laps de temps et d'une fraction d'espace. D'ailleurs, aussi importante soient-elle toujours, vous n'êtes plus seulement préoccupés par les activités de conservation du stock d'œuvres et de production de connaissance. Il me semble que la mise en scène des conditions de possibilité d'une expérience « complète » du musée qui doit être à la fois celle de chaque personne et des « publics » considérés dans leur ensemble (car vous vivez aussi dans la nécessité d'individualiser les propositions tout en traitant les aspirations supposées et les attentes des grands nombres et vous devez apporter des solutions à cela en jouant des espaces-temps à votre disposition) est devenue le cœur de vos pratiques professionnelles.

Pour conclure, si l'hyper-lieu est un espace en tension entre homogénéisation et différenciation, dotés des caractéristiques susmentionnées, alors les musées contemporains, dans toute leur variété (que je ne suis pas capable de prendre en compte), expriment magnifiquement cette tension. Un musée peut ressembler à un autre, mais les dispositions sociales géographiques et historiques qui le contextualisent et les expériences qu'on y réalise marqueront sa spécificité.

Par ailleurs, je terminerai en ajoutant un dernier point : il me semble que dans les musées comme dans tous les autres hyper-lieux, on peut observer mieux qu'ailleurs le tramage entre la relation de soi à soi, de soi aux autres et de soi au monde – je me place là dans une perspective proche de ce que Michel Foucault appelait la gouvernementalité – et c'est aussi la raison pour laquelle j'ai formalisé ce concept. Cela signifie que les hyper-lieux sont sans doute aussi des lieux politiques par excellence. Le musée, en tant qu'hyper-lieu, devrait donc être placé au centre des préoccupations politiques puisqu'il n'existe peut-être pas beaucoup d'autres espaces, ou en tout cas pas beaucoup d'autres espaces aussi puissants pour « faire société » et « co-habiter » dans un monde qui en a plus que jamais besoin. Je vous remercie de votre attention.

⁽¹⁾ Jean-Marie Schaeffer, *L'expérience esthétique*, Paris, Gallimard, 2015

SESSION 1



ARTICULATION
CONTENU / CONTENANT

Le récit du musée, le récit au musée. L'exemple du musée national Eugène-Delacroix, à Paris

**Dominique de Font-Réaulx, conservateur général,
directrice du musée Eugène-Delacroix**

Fondé en 1929 par la Société des Amis d'Eugène Delacroix, au sein du dernier atelier et du dernier appartement du peintre, le musée Delacroix est un lieu de mémoire ; il est également un lieu de vie et un lieu de transmission. Sa fondation par une association qui regroupait, sous la présidence de Maurice Denis (1870-1943), plusieurs grands artistes des années 1920 – Paul Signac (1863-1935), Edouard Vuillard (1868-1940), Ker-Xavier Roussel (1867-1944), notamment –, est singulière. Nés après la mort de Delacroix, aucun d'eux ne lui était lié familialement ou amicalement. Leur dévouement au sauvetage du dernier lieu de création de Delacroix, puis à sa transformation en musée, fut soutenu par l'admiration profonde et durable qu'ils portaient à son œuvre. Cette admiration pour la peinture de Delacroix s'exaltait de celle qu'ils nourrissent pour ses écrits. La première édition du *Journal* du peintre, en 1893, constitua, pour ces jeunes gens, alors au début de leur carrière, une révélation. Leur projet, ainsi, était porté par le désir de faire reconnaître la création artistique – celle de Delacroix mais aussi la leur propre. Leur intention était claire ; s'il leur importait, comme Denis l'écrivit en 1932, « qu'un tel lieu

soit sauvé », ils ne souhaitèrent pas en faire un lieu de pèlerinage. Au mémorial – qui aurait recréé, faussement, le décor du peintre en le mettant sous verre –, ils choisirent le musée, lieu de collections mais aussi lieu de vie, plaçant au cœur de leur pensée la volonté d'une transmission artistique vibrante.

Seul musée-atelier, créé par des artistes en hommage à un de leurs aînés, le musée Delacroix est ainsi lié à la création du XIX^e siècle, bien sûr, mais aussi à celle du XX^e siècle. Sa fondation le désigne comme un tribut offert au peintre, à la suite des nombreux hommages accordés à Delacroix, depuis la célèbre et magistrale toile d'Henri Fantin-Latour, *Hommage à Delacroix*, peinte en 1864, l'année suivant la mort du peintre, et aujourd'hui conservée au musée d'Orsay, grâce à la générosité d'Etienne Moreau-Nélaton. *L'Hommage à Cézanne* peint en 1900 par Maurice Denis, également conservé au musée d'Orsay, réunissait les amis de son auteur autour d'un tableau de Cézanne mais aussi d'Odilon Redon ; il constituait, implicitement, un nouvel hommage à Delacroix ; à nouveau, au début des années 1920, les décors de l'escalier monumental du Petit Palais, dédiés à la célébration de l'art français font apparaître



© Musée du Louvre/ Olivier Ouadah 2017

Delacroix comme la figure tutélaire de l'art du XIX^e siècle. Denis, comme Fantin-Latour, associait le génie de sa propre génération à celui du maître.

La belle occasion offerte par l'écriture du premier projet scientifique et culturel du musée, en 2015, a permis de se pencher, pour la première fois, sur les conditions remarquables de la fondation du musée Delacroix. L'aventure de cette fondation a offert et continue d'offrir au musée un récit aussi riche que passionnant. Il donne à l'institution un socle fécond, lui permettant de concevoir, en ce début du XXI^e siècle, un programme tout à la fois respectueux de l'esprit des lieux – celui de l'installation de Delacroix en 1863, comme celui de la création du musée en 1929 – et de celui de

notre temps. Le catalogue de l'exposition qui s'est tenue à l'été 2017 au musée, *Maurice Denis et Eugène Delacroix, de l'atelier au musée*, a retracé, grâce à l'étude des archives du musée, les détails mouvementés de cette entreprise.

Le récit du musée, en interrogeant la conception artistique de Delacroix comme l'admiration que lui portèrent les plus grands peintres des années 1920, élabore une *feuille de route* qui autorise à lier présentation de collections insignes et éducation artistique, hommage à Delacroix et invitations à celles et ceux qui l'ont célébré ou le célèbrent, encore et toujours, aujourd'hui. Il associe création d'hier et création d'aujourd'hui. L'esprit des lieux est porté par la fidélité à la mémoire de Delacroix comme par le désir de montrer et de soutenir sa vivacité. Le récit du musée, de sa fondation, est ainsi susceptible de devenir le récit *au* musée, partagé *in situ* par les visiteurs et *hors les murs* sur le site internet – dont la rénovation est prévue pour fin janvier 2018 – et les réseaux sociaux – la page Facebook du musée

rassemble plus de 250 000 *followers*. Ce récit devient ainsi narration, une narration qui unit la communauté des visiteurs autour du musée.

Notre projet scientifique et culturel permet ainsi de placer au cœur du musée le public, les lieux et les collections, en les réunissant en une même réflexion. Notre projet se fonde sur la mise en œuvre d'une politique d'accueil et de médiation qui associe tous les collaborateurs du musée. Des visites découvertes, conçues et proposées par les agents du musée Delacroix, sont proposées tous les jours aux visiteurs, offrant de partager leur récit du musée et leurs coups de cœur. Le récit du musée soutient la médiation dans les salles comme les documents diffusés : flyers, affiches, films, vidéos. L'organisation d'accrochages temporaires offre de respecter la



© Musée du Louvre/ Olivier Ouadah 2017

fragilité de la collection, constituée pour une part importante d'œuvres sur papier, tout en valorisant sa variété. La collection du musée Delacroix est la seule collection au monde à présenter en un même lieu les œuvres de Delacroix peintre, dessinateur, graveur et écrivain. Cette singularité qui distingue l'institution a permis la mise en œuvre de projets de recherche académiques, dédiés à l'écriture de Delacroix.

Le désir d'accueillir au mieux tous nos visiteurs tout en respectant les lieux a conduit la rénovation du jardin, mise en œuvre par mon prédécesseur, Christophe Leribault, en 2012 et 2013, puis celle de l'appartement, en 2016, en retrouvant l'esprit initial des lieux. Les visiteurs sont ainsi invités à partager l'intimité de Delacroix en lisant un livre dans son appartement ou en appréciant, comme il aimait le faire, le calme délicieux de son petit jardin au cœur de Paris, véritable ermitage préservé.

La programmation culturelle du musée s'organise autour de trois axes : autour de la découverte du lieu et de ses collections, autour de la découverte du quartier – *sur les pas de Delacroix* –, autour de la création artistique, notamment littéraire et musicale. Elle a permis, depuis 2014, la mise en œuvre de programmes

de partenariat avec des lycées et des écoles, la conception de promenades dans Paris en suivant Delacroix, offrant d'étendre l'espace du musée à celui de la ville, permettant ainsi de déjouer l'inconvénient de la taille réduite de ses espaces historiques, l'établissement de relations avec d'autres musées, institutions et universités. En 2018, le musée Delacroix s'associe avec la Fondation Lilian Thuram pour l'éducation contre le racisme pour concevoir et proposer un projet inédit, offrant de lier l'admiration des œuvres d'art aux enjeux de notre temps. Ce projet, associant exposition, conférences, débats, s'adresse à toutes et tous, notamment celles et ceux les moins familiers du musée.

Lieu de création, le musée Delacroix a invité de nombreux grands artistes contemporains, peintres, sculpteurs, photographes, écrivains, musiciens, qui prolongent l'aventure artistique ouverte en 1857 par Delacroix et renouvelée, de quelle belle manière, par Maurice Denis et ses amis en 1929. Xavier Veilhan, Vincent Corpet, Stéphane Thidet, Didier Sandre, Jonas Vitaud, Tim Dup, les artistes du 6b, le Quatuor Cambini, Clémence Guisset, Christine Angot, Katrina Bock, parmi bien d'autres, nous ont offert leur talent. Qu'elles et ils en soient vivement remerciés !

Le nouveau Musée de Pont-Aven : un récit revisité dans un équipement modernisé

Estelle Guille des Buttes, directrice et conservatrice en chef du Musée de Pont-Aven

Entre 2013 et 2016, le Musée de Pont-Aven sous appellation « Musée de France » et géré par Concarneau Cornouaille Agglomération a été transformé, à la suite du concours d'architecture emporté par l'Atelier de l'Ile (agences à Paris et Brest). Le parcours en collection permanente, la programmation culturelle et les actions en médiations ont été complètement repensés afin d'offrir aux publics le récit le plus juste et le plus vivant sur l'histoire artistique de Pont-Aven, notamment l'école éponyme. Le pari était difficile pour cette petite localité rendue très célèbre par Paul Gauguin qui y séjourna à plusieurs reprises entre 1886 et 1894, sans y laisser d'œuvres.

Le projet architectural de l'Atelier de l'Ile

Le Musée de Pont-Aven est né le 29 juin 1985 sous la direction du premier conservateur Catherine Puget. Dès son lancement, son objectif est de faire connaître la vie artistique de Pont-Aven depuis les années 1860 et l'établissement d'une première colonie d'artistes américains jusqu'à la peinture bretonne du milieu du XX^e siècle, et de développer un travail d'étude la concernant. La collection permanente a été enrichie au fil des ans grâce aux soutiens sans relâche du FRAM (Fonds régional d'acquisition pour les musées), de l'Association des Amis du Musée de Pont-Aven, mais aussi de nombreux mécènes ou entreprises, comme le CIC Ouest, mécène officiel, sans oublier la générosité des particuliers. Ainsi, la passion et l'attention des Amis du musée et des partenaires ont permis le développement de l'établissement culturel ces

trente dernières années, tant en termes d'enrichissement des collections, que d'accroissement et de diversification des publics.

Créé en 1985 sans collection, le musée rassemble aujourd'hui plus de 4500 œuvres et documents d'archives. La collection actuelle est essentiellement consacrée aux artistes de l'école de Pont-Aven mais présente aussi des artistes héritiers du style initié par Paul Gauguin et ses amis. Devenu trop petit et manquant de visibilité, le Musée de Pont-Aven, premier musée au monde consacré à l'école de Pont-Aven et troisième musée des beaux-arts le plus fréquenté de Bretagne jusqu'en 2012, ouvre à nouveau ses portes au public le 26 mars 2016 après plus de trois ans de travaux.

Après la validation du PSC (projet scientifique et culturel) rédigé par la conservation du musée en 2008, puis de l'étude de programmation menée par le cabinet AP'Culture en 2010, le projet retenu par les élus, pour 8 millions d'euros, comprend la réhabilitation de l'ancienne annexe de l'hôtel Julia, au cœur de Pont-Aven, ainsi que la création d'une aile contemporaine. L'hôtel Julia, très imposant sur la place principale, constitue un lieu historique puisqu'il s'agit du site où résidaient les peintres venant à Pont-Aven à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle. Julia Guillou (1848-1927) a donné son nom à l'hôtel qu'elle a dirigé pendant de nombreuses années, faisant de ce lieu un incontournable de Pont-Aven. En 1881, l'acquisition d'une maison en toit de chaume sur la place principale de Pont-Aven, lui permet d'envisager la construction de la première partie de l'annexe de son hôtel. En 1900, une seconde partie attenante à la première, est construite et

accueille la salle à manger, les cuisines et le bar. Les chambres et les ateliers occupent les étages. De multiples panneaux peints par les artistes séjournant à l'hôtel recouvrent les murs. En 1905, un voyageur anglais, Francis Miltoun fournit cette description de l'Hôtel Julia : « La modeste petite pension campagnarde qui constituait l'hôtel initial a maintenant un voisin magnifique construit avec une armature d'acier comme un gratte-ciel de Chicago et resplendissant de mobilier moderne avec chaises, fauteuils de cuir, électricité, sonnettes électriques, eau glacée, thé dans l'après-midi, whisky écossais et tous les supers raffinements de la civilisation du XX^e siècle. »¹

Bien après, en 1946, la ville de Pont-Aven acquiert l'hôtel pour y installer les services de la Mairie. Des travaux d'aménagement sont réalisés : au rez-de-chaussée, l'ancien fumoir devient la salle des mariages et du Conseil municipal, la salle de l'ancien restaurant accueille les réceptions et les bals. Le premier étage reçoit les services administratifs et les autres niveaux sont mis à disposition des associations ou sont proposés pour des logements de fonction.

L'organisation générale du nouveau musée, telle que proposée par l'Atelier de l'Ile, privilégie la clarté et la lisibilité des différentes fonctions du bâtiment afin de faciliter la déambulation des visiteurs. L'entrée du musée depuis la place Julia, est entièrement rénovée également et immédiatement accessible à tous. Les espaces du musée ont été doublés en surface et offrent désormais des services plus étendus. Le rez-de-chaussée donne accès aux espaces exonérés de droits : l'accueil, l'espace détente, la librairie-boutique, le centre de ressources ; et aux espaces sous douanes : l'escalier principal menant à la salle Julia et aux salles d'expositions temporaire et permanente.

Le chantier du Musée de Pont-Aven a été une formidable opportunité pour améliorer considérablement la présentation des collections, enrichies par de prestigieux dépôts et une politique d'acquisition ambitieuse. Le Musée de Pont-Aven bénéficie notamment d'une convention de partenariat avec le musée d'Orsay, lui permettant d'accueillir des œuvres emblématiques de l'école de Pont-Aven. Scindé en dix sections, le nouvel accrochage des œuvres et leur éclairage sur mesure offrent près d'un siècle de création entre 1860 et 1960 à partir de couleurs de cimaises toutes extraites du *Talisman* ou *Paysage au Bois d'amour* de Paul Sérusier. Les travaux du bâti ont été complétés en parallèle par un chantier des collections en lien avec le cabinet *Futur antérieur* et une campagne de restauration d'envergure. La mission des restaurateurs habilités par l'État a consisté en la vérification de l'état de conservation et de présentation des œuvres, l'objectif étant d'assurer systématiquement leur conservation et leur intelligibilité. En tout, 24 huiles sur toile, 8 huiles sur bois, 10 cadres et 81 œuvres graphiques ont été restaurés.

Afin de combler certaines lacunes du parcours ouvert à la visite, des dispositifs audiovisuels et



© Mélanie Bodolec

multimédias ont été installés. La part belle est faite aux images et explications pédagogiques. Ces dispositifs sont adaptés à tous les publics, bien comprises les personnes en situation de handicap. La cour intérieure du nouveau musée est traitée en jardin pentu constituant à la fois une continuité avec le vaste hall d'accueil du rez-de-chaussée et un espace de représentation visible depuis la desserte des étages. C'est une sorte de jardin « coup d'œil » qui renvoie, dans ses lignes souples en acier corten et le choix des végétaux représentatifs des paysages bretons, aux lieux qui ont inspiré les artistes présentés dans le musée. La composition du jardin est directement inspirée par le paysage peint par Charles Filiger conservé au musée *Paysage rocheux, Le Pouldu*.

Le parcours en exposition « permanente »

Le nouveau parcours est construit à la fois selon une logique thématique et chronologique. La première section vise à expliciter les motivations des artistes à venir travailler à Pont-Aven : le caractère pittoresque du paysage, la lumière, les habitants en coiffes et costumes traditionnels. Le Bois d'amour, le port de Pont-Aven, les moulins, la rivière et la chapelle de Trémalo sont autant de sources d'inspiration qui s'offrent au regard.

La deuxième salle poursuit cette introduction par l'évocation des auberges et pensions qui ont favorisé l'attachement des artistes à Pont-Aven. La qualité de l'accueil est une raison déterminante pour la fixation de la « colonie » artistique : chambres, ateliers et modèles se trouvent facilement à la pension Gloanec ou à l'Hôtel Julia par exemple. La salle suivante, à travers quelques œuvres, évoque les coiffes et costumes portés par les habitants de Pont-Aven, qui ont souvent fasciné les peintres comme l'Américain Henry Mosler.

Attentive aux attentes des visiteurs, la Conservation a pris soin de consacrer un cabinet à Paul Gauguin (1848-1903), salle 4. De 1886 à 1894, il accomplit plusieurs séjours à Pont-Aven et au Pouldu. Avec Émile Bernard (1868-1941), il est à l'origine d'une nouvelle esthétique fondée sur l'usage de couleurs pures posées en aplats et cernées de

⁽¹⁾ Francis Miltoun, *Rambles in Brittany*, Duckwood and Co, London, 1905

contours sombres rappelant l'art du vitrail. Une salle entière, au cœur du parcours permanent, lui est consacrée et présente l'ensemble des œuvres de l'artiste conservées par le musée, ainsi que les dépôts prestigieux du musée d'Orsay et du Fonds national d'art contemporain (FNAC). Les amis intimes de Gauguin y prennent place à ses côtés comme Armand Seguin et Maxime Maufra. Les visiteurs y découvrent aussi des estampes de Paul Gauguin et d'Émile Bernard présentées à Paris, au café Volpini, en parallèle de l'exposition universelle de 1889.

La cinquième section rend hommage au cercle formé autour de Gauguin. L'école de Pont-Aven est le nom qui a été donné *a posteriori* pour regrouper des artistes différents qui sont venus travailler régulièrement à Pont-Aven à partir de 1888. L'image qui se dégage du groupe n'est pas celle d'un maître entouré de ses élèves mais plutôt une mise en commun d'idées et d'esthétiques personnelles et novatrices, en marge de l'enseignement officiel. Les artistes peignent ensemble et leurs œuvres sont nourries par leurs échanges théoriques sur l'art. Le peintre acquiert « le droit de tout oser » selon les mots de Gauguin.

La salle suivante fait état de la quête spirituelle qui a animé un certain nombre d'artistes venus chercher l'inspiration en Bretagne, tel Maurice Denis. Ce dernier renouvelle la vision du sacré en l'ancrant dans le quotidien. À la fin du XIXe siècle en effet, un courant de mysticisme traverse l'Europe, donnant naissance à une créativité spirituelle dans l'art. La Bretagne, riche de calvaires, d'églises et de chapelles, devient une terre d'inspiration inépuisable. Paul Sérusier, adepte de la théophanie, vit cette démarche par une recherche constante du nombre d'or dans ses œuvres.

La septième salle se concentre sur l'école de Pont-Aven, mouvement particulièrement actif entre 1888 et 1894. Les peintres abandonnent la copie fidèle de la réalité. L'œuvre réalisée transcrit désormais la vision subjective de l'artiste : elle reflète ses émotions au moment où il l'a peinte. La technique fait appel à l'utilisation d'aplats de couleur pure, à l'absence de perspective, aux motifs entourés de cernes sombres et à l'élimination des détails.

Puis vient la salle consacrée au « Japonisme ». Dans la seconde moitié du XIXe siècle, nombre d'artistes sont en effet sous l'influence des estampes japonaises. Les peintres de Pont-Aven, qui sont pour la plupart des graveurs avertis, y

trouvent des innovations graphiques comme la juxtaposition d'aplats colorés ou des effets de décentrement du sujet. La fin du XIXe siècle jusqu'au milieu du XXe est une période faste pour la création d'estampes à travers différentes techniques illustrées dans la collection permanente du Musée de Pont-Aven.

La neuvième partie du parcours permet d'évoquer la création très décorative des Nabis (prophètes en hébreu), directement en lien avec les innovations stylistiques du groupe de Pont-Aven. En effet, après l'été 1888, à Paris, des artistes de l'académie Julian se regroupent : à Sérusier, Bonnard, Denis, Ranson et Ibels se joignent rapidement Vuillard, Roussel, Verkade, Vallotton et Lacombe. Très vite, le groupe reconnaît dans *Le Talisman* de Sérusier, peint sur les conseils de Gauguin au Bois d'amour, le manifeste de l'esthétique qu'ils entendent développer.

La toute fin du parcours permet d'interroger le devenir artistique de Pont-Aven après le dernier

séjour de Gauguin en 1894. Certains membres du groupe de Pont-Aven quittent la France comme Henri Delavallée qui s'installe en Turquie. D'autres restent en Bretagne, à l'image de Charles Filiger et Paul Sérusier. Les principales innovations de ce dernier se retrouvent plus tardivement dans l'œuvre de Jean Deyrolle. Cet artiste réalise ses premières toiles en 1931 ; il est alors influencé par l'œuvre et les écrits de Sérusier, qu'il découvre en Bretagne. Suite à une première période figurative, il évolue à partir de 1944 vers l'abstraction géométrique et contribue à l'affirmation et au renouvellement de l'art abstrait en Europe.

Le 1 % artistique

L'obligation d'aide à la création des constructions publiques, plus communément dénommée « 1 % artistique », est une procédure spécifique de commande d'œuvres d'art à des artistes contemporains. Au terme d'une compétition entre treize candidats, la designer française Matali Crasset a été choisie par le Musée de Pont-Aven pour concevoir les trois lustres qui ornent la salle Julia, ancienne salle à manger de l'hôtel. La création de Matali Crasset, artiste française de renommée internationale, s'inscrit intimement dans l'histoire du lieu et dans le respect du nouveau musée dessiné par les architectes. Ces lustres incarnent un des principes de l'école de Pont-Aven : le synthétisme, qui prône un retour à l'essentiel de la forme. La création



© Mélanie Bodolec

de Matali Crasset et des peintres de Pont-Aven partagent ainsi géométrisation des formes, cloisonnement des plans et élimination des détails pour ne garder que l'essentiel. Les luminaires, de 120 cm de diamètre, sont complétés par des tapis en laine truffés main, disposés au sol, directement inspirés de la palette de peintres dont les œuvres sont exposées dans les collections du musée : *Les Feux de la Saint-Jean à Locudy* de Maurice Denis, *Les Porcelains* de Paul Sérusier ou encore *Paysage de Pont-Aven* d'Émile Bernard. La designer dote ainsi le Musée de Pont-Aven d'une création contemporaine originale, à l'image de l'architecture du bâtiment en retour d'aile sur cour, simple et minimaliste, qui se met au service des collections et entre en dialogue avec l'héritage du lieu.

Les équipements multimédias au service de l'expérience du visiteur

Sept dispositifs variés, complémentaires et créés sur mesure, véritables outils de médiation culturelle, sont répartis au sein du parcours de visite. L'objectif de ces supports pédagogiques et interactifs vise la compréhension de la démarche artistique et de l'ambiance du Pont-Aven d'autrefois, tout en mettant en perspective les collections.

Afin de rendre le parcours de visite accessible au plus grand nombre de visiteurs et d'accueillir au mieux le public international, des audioguides multilingues et destinés aux personnes mal ou non-voyantes sont à disposition dès la banque d'accueil à l'entrée du musée. Puis, au démarrage de la visite en collection permanente au niveau 3, le public est invité à découvrir des cartes postales anciennes modélisées en 3 D pour s'imprégner des paysages de Pont-Aven à la fin du XIXe siècle. C'est ensuite un livre sonore qui est proposé à la consultation. Support original, il évoque l'importance des hôtels pour faciliter l'accueil des artistes et les retenir sur place. L'effervescence qui règne dans ces lieux de rencontres, de convivialité et de recherches picturales se révèle au fil des pages à tourner manuellement, à travers la reproduction d'éléments d'archives.

Ensuite, quatre points d'écoute offrent au visiteur la possibilité de découvrir des correspondances de Paul Gauguin, évoquant ses découvertes et expériences artistiques à Pont-Aven.

En poursuivant sa déambulation en parcours permanent, le visiteur est appelé à utiliser la borne interactive intitulée « La leçon de Paul Gauguin à Paul Sérusier au Bois d'amour ». Tactile, ce

dispositif est destiné autant au public enfants qu'adultes, avec un jeu adapté pour chacun. Le concept repose sur l'idée d'incarner l'un des deux protagonistes et de revivre la leçon, telle que racontée par Maurice Denis. Le visiteur est invité à réaliser une peinture numérique, non pas de ce qu'il voit, mais de ce qu'il ressent devant une photographie du Bois d'amour à Pont-Aven.

Un peu plus loin au sein du parcours des collections, une projection met en scène les principaux protagonistes du synthétisme. Un scénario didactique, renforcé par les techniques numériques, rend le sujet accessible à tous.

En fin de visite, six films de deux minutes chacun expliquent les techniques de l'estampe pratiquées par les artistes de Pont-Aven. Ils permettent d'apprécier les différents procédés de gravure et de lithographie, tout en offrant à proximité des matrices à toucher.

Un musée pour tous

Le nouveau musée se veut ouvert à tous et l'accessibilité des personnes en situation de handicap a été au cœur du projet. Un comité avec des représentants des quatre handicaps a été mis en place avant le lancement des travaux pour adapter au mieux l'architecture des lieux. Le musée est accessible aux visiteurs à mobilité

réduite. Des aménagements spécifiques permettent l'accès à tous les espaces, de la collection permanente aux expositions temporaires, sans oublier les services comme les vestiaires et la salle de conférences. Les audioguides, les espaces d'exposition, l'accueil et la salle Julia (conférences) sont équipés d'une boucle magnétique pour les visiteurs malentendants appareillés. Les audioguides sont disponibles pour les personnes aveugles ou malvoyantes avec des commentaires spécifiques sur les espaces de circulation et les cheminements.

Depuis son ouverture au public le 26 mars 2016, le Musée de Pont-Aven accueille plus de 100 000 visiteurs par an. La refonte complète de la présentation des collections, le récit retravaillé par la conservation et le service des publics en lien avec les techniques les plus modernes semblent avoir rendu plus intelligible l'histoire artistique foisonnante et complexe de Pont-Aven. La programmation d'actions en médiation culturelle et les nouvelles acquisitions appellent l'ensemble de l'équipe à interroger ses pratiques au quotidien afin de satisfaire au mieux les attentes des publics et de rendre les œuvres toujours plus accessibles à chacun.

Le chantier a été une formidable opportunité pour améliorer la présentation des collections, enrichies par de prestigieux dépôts et une politique d'acquisition ambitieuse.

Une architecture de la diversité culturelle ?

Roger Mayou, directeur du Musée international de la Croix-Rouge et du Croissant-Rouge, Genève

Le Musée international de la Croix-Rouge et du Croissant-Rouge a été fondé en 1988. En mai 2013, après 22 mois de travaux, il a rouvert agrandi avec une nouvelle exposition permanente.

Depuis ses débuts, il a accueilli plus de 2.2 millions de visiteurs et actuellement nous en recevons en moyenne près de 120 000 par an, ce qui nous place au 3e rang des musées de Genève et dans le top 20 des musées en Suisse.

La moitié des visiteurs a entre 15 et 25 ans. 57 % proviennent de l'étranger.

La nouvelle exposition a reçu le *Kenneth Hudson Award* décerné par l' *European Museum of the Year Award* pour « le parfait équilibre trouvé entre l'acuité de son message et les multiples nuances de son expression, vecteur d'espoir et de persévérance ». Je le mentionne puisque la thématique de cette journée est le récit dans l'exposition et que ma communication est axée sur elle.

Nos choix

Les réflexions autour de la création de la nouvelle exposition permanente nous ont amené à opérer deux choix principaux : un parcours thématique et une exposition qui tienne compte de la spécificité d'un musée.

- Un parcours thématique

Nous avons opté pour un parcours thématique alors que le précédent était chronologique. Cette approche nous a semblé plus actuelle et, en outre, elle nous a permis d'assumer pleinement

nos sélections dans un domaine particulièrement vaste.

Nous avons sélectionné trois thèmes : défendre la dignité humaine, restaurer le lien familial et réduire les risques naturels. Ces trois thèmes, au-delà des périodes troubles de l'histoire et des conflits actuels, concernent chacune et chacun d'entre nous aujourd'hui et pour les décennies à venir. Comme nous avons décidé de les présenter dans des espaces indépendants les uns des autres, nous avons eu une idée qui nous a paru originale mais qui voulait avant tout incarner notre propos sur la diversité : confier la réalisation de ces espaces à trois architectes provenant d'horizons culturels différents. Nous voulions ainsi refléter la dimension internationale tant du musée que de la création.

Lors d'un concours sur invitation, chaque architecte devait concevoir toute l'exposition et en concertation avec les lauréats, nous avons choisi qui réaliserait quel espace, du point de vue de la pertinence entre contenu et contenant : Gringo Cardia (Brésil) pour « Défendre la dignité humaine », Diébédo Francis Kéré (Burkina Faso) pour « Restaurer le lien familial » et Shigeru Ban (Japon) pour « Réduire les risques naturels ». C'est le bureau suisse atelier Oï qui a développé le *master plan* et dessiné les espaces communs.

Ainsi, chaque espace thématique est totalement différent des autres, notamment par le matériau utilisé : le béton de chanvre pour « Reconstruire le lien familial » ou le carton pour « Réduire les risques naturels ». Cela identifie la thématique,



Rechercher les disparus ©Fred Merz, Lundi 13

en renforce l'impact de même que celui des documents exposés, tels que la Convention de Genève de 1864, le fichier des prisonniers de la Première Guerre mondiale (inscrit au Patrimoine de l'Unesco) ou encore les objets confectionnés par les prisonniers.

Nous avons unifié les récits en développant chaque thème selon un même principe narratif, à savoir un message principal à deux niveaux, dans deux étapes distinctes visuellement et architecturalement : première étape, un espace de sensibilisation, pendant lequel le visiteur vit une expérience émotionnelle ; deuxième étape, les espaces dans lesquels le visiteur reçoit des informations.

- La spécificité du musée

Comment prendre en compte la spécificité d'un musée ? Nous avons constamment en tête la suivante : quelle contribution originale un musée d'histoire et de société peut-il apporter à l'heure d'internet ?

Nous avons privilégié trois aspects :

- L'émotion

Comme le dit une de nos consultantes : « l'émotion c'est comme l'eau, un peu il en faut, trop l'on se noie ». Dans un musée comme le nôtre, l'émotion est facile. C'est pourquoi nous avons décidé

de l'assumer en tant que telle mais de la séparer de l'information en la plaçant au début de chaque espace thématique où elle est censée fonctionner comme « porte d'entrée » à l'information.

C'est la sculpture de Dunant à sa table de travail écrivant *Un Souvenir de Solferino*. Des extraits défilent, qui illustrent comment, de l'immense choc émotionnel ressenti par un homme arrivé par hasard sur un champ de bataille, sont nées des actions sur le terrain puis des propositions pour inscrire dans la durée l'aide aux personnes vulnérables.

C'est un rideau de chaînes que l'on doit traverser, seul, et qui évoque la séparation avant la reconstruction des liens familiaux.

- L'implication personnelle des visiteurs

Plusieurs éléments interactifs permettent aux visiteurs de comprendre ce que l'action humanitaire implique.

Par exemple avec le jeu *Ouragan*, le visiteur peut réduire les impacts d'une catastrophe naturelle. Le temps (5 minutes), est compressé mais toutes les actions entreprises sont réelles. Ailleurs, en modifiant des formes et des couleurs sur un mur, il change symboliquement le cours des choses et comprend que l'on peut toujours agir et ne pas se satisfaire d'une situation donnée.

Des fac-similes de certains objets ont été créés



Najmuddin Hela ©Alain Germond

pour que le visiteur puisse les prendre en main et saisir le fonctionnement de la recherche des personnes disparues. C'est le cas avec les registres et les fiches des prisonniers de la Première Guerre mondiale ou les messages que les personnes séparées envoient à leurs familles. Littéralement, le visiteur prend des destins entre ses mains.

- Les témoins

Le témoignage est l'une des composantes nécessaires des expositions aujourd'hui. Dans notre cas, il s'agissait de rappeler que l'être humain est au cœur de l'action humanitaire en donnant aux témoignages l'amplitude spatiale et temporelle adéquates pour qu'ils soient des objets en soi et ne soient pas disséminés en brèves séquences anecdotiques tout au long du parcours.

La première salle dans laquelle entrent les visiteurs est la Chambre des témoins. Douze personnes, femmes, hommes, enfants de partout dans le monde, les « accueillent ». Ce sont des projections vidéo grandeur nature qui bougent

mais ne parlent pas. C'est le début du récit, la bascule qui indique aux visiteurs qu'ils ont quitté le monde de la rue pour entrer dans le monde du musée. Elle fonctionne comme la toute première étape d'émotion du parcours. À la fin de chacun des trois espaces, on retrouve quatre témoins qui, cette fois, parlent. À la fin, car nous ne voulions pas commencer les espaces par le *story telling*. Partout, les témoins apparaissent grandeur nature. C'est doublement important : à la fois pour créer cette expérience d'égalité physique avec le visiteur et en même temps, pour le distinguer du témoignage écran de télévision ou d'ordinateur par sa spacialité. Ils se détachent sur un fond noir pour qu'aucun décor n'entraîne de distraction.

Chacun parle sa langue, traduite dans les audioguides. Le film ne tourne pas en boucle, le visiteur doit agir pour déclencher un témoignage.

La place de l'art

Des œuvres d'art apparaissent à certains moments du récit. Grâce à elles, le visi-

teur, en développant ses interprétations personnelles, s'approprie les thématiques à travers sa propre expérience. Quant aux *Théâtres optiques* de Pierrick Sorin, ils présentent de vraies situations de prévention avec une touche d'humour qui est la bienvenue.

Notre exposition, intitulée *L'Aventure humanitaire*, a été conçue comme une aventure d'initiation. À la question qui nous est souvent posée - quel message souhaitez-vous que les visiteurs gardent en tête en quittant votre musée ? -, nous répondons : un message d'espoir. Par définition, l'action humanitaire prend place dans des situations dramatiques de conflits ou de catastrophes naturelles. Mais la réponse qu'elle apporte, en s'efforçant autant que faire se peut de préserver la dignité humaine, est une réponse d'espoir. Le témoignage de Boris Cyrulnik, en expliquant la résilience, nous permet de comprendre que l'on peut se reconstruire après un fracas de la vie. Mais pour cela, il faut être en vie.

SESSION 2

.....

**L'ÉVÉNEMENT EST DANS
LE PERMANENT**

Musée d'arts de Nantes : le musée de l'image dialectique¹

Sophie LÉVY, directrice et conservatrice du Musée d'arts de Nantes

⁽¹⁾ Ce texte est une version augmentée de l'article paru dans la *Revue des Musées de France. Revue du Louvre*, n°1-2018, p.28.

⁽²⁾ À l'inauguration du bâtiment de Clément-Marie Josso, le musée est baptisé Palais des Arts, pour vite devenir, suivant la dénomination classique dans les grandes villes françaises, Musée des Beaux-Arts. En mai 2012, afin d'insister sur l'originalité d'un musée dont les collections s'étendent de l'art ancien à l'art contemporain, et l'éloigner de l'étymologie très classique et hiérarchique des Beaux-Arts, Blandine Chavanne, sa directrice d'alors et la municipalité choisissent, à la suite d'ateliers prospectifs réunissant élus, conservateurs du musée et différentes personnalités qualifiées, de le rebaptiser « Musée d'arts ».

« Il ne faut pas dire que le passé éclaire le présent ou le présent éclaire le passé. Une image, au contraire, est ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constel-lation. En d'autres termes : l'image est la dialectique à l'arrêt ».

Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle : le Livre des passages*, Traduit de l'allemand par Jean Lacoste, Paris, 2002, p. 479-480

Après plus de deux siècles d'existence et six années de travaux, le Musée d'arts² de Nantes a rouvert ses portes au public le 23 juin 2017 (fig.1). Il se trouve à l'aube d'une nouvelle ère : une restructuration profonde du bâtiment redéfinit l'avenir du musée, dans une région culturelle en développement. En effet, le cabinet britannique Stanton Williams a remporté le concours en 2009 car il répondait aux ambitions profondes et complexes du projet : ouvrir le plus possible le musée sur la ville, et, en écho aux collections, constituées depuis sa fondation en 1801, et qui s'étendent du XIII^e au XXI^e siècles, faire dialoguer un palais des Beaux-Arts, conçu par Clément-Marie Josso (1853, Nantes-1928, Paris) en 1900 avec une architecture contemporaine tout aussi efficace que discrète. Le programme, très étendu, a compris un parvis complètement remanié, la

restauration fondamentale du bâtiment 1900, la création en sous-sol d'un auditorium et d'espaces d'ateliers d'arts plastiques, la création d'une extension (le Cube) destinée à présenter, sur 2 000 m², la collection d'art contemporain, la jonction avec la Chapelle de l'Oratoire, et, enfin, la construction d'un immeuble qui accueille le cabinet d'arts graphiques et la bibliothèque de recherche.

Comme souvent, ce moment, à une jonction unique entre passé et avenir, est l'occasion de relire les points marquants de l'histoire du musée afin de le lancer avec force vers les voies de son avenir : collection enrichie et caractéristique, architecture fluide et lumineuse et nouvelle identité sont les points d'appui pour un projet ambitieux. De fait, au-delà de la réhabilitation patrimoniale, le Musée d'arts de Nantes est un lieu qui fait dialoguer l'art d'aujourd'hui avec l'art d'hier, qui conjugue les liens intimes tissés au sein de son territoire avec les échanges tournés vers le lointain, deux points caractéristiques du rayonnement des grands musées. Il est également à une place idéale pour repenser la pertinence de l'action culturelle dans le domaine des arts plastiques, bref pour redéfinir avec les Nantais ce que peut être un grand musée du XXI^e siècle.



Nantes-Métropole-Musée d'arts © photographie Cécile Clos

Un musée qui éclaire la peinture ancienne par l'art d'aujourd'hui

Lorsque l'on regarde l'histoire des collections de Nantes et la constitution de l'identité de son musée, ce qui frappe c'est à quel point il est moins un héritier qu'un lieu qui eut à forger son destin. En effet, à la suite du décret Chaptal qui fonde le musée, seules quarante-trois œuvres sont envoyées par l'État jusqu'en 1809. C'est la Ville qui décide d'acheter à l'ambassadeur François Cacault en 1810 sa collection, acte qui marque véritablement la naissance du musée.

Parmi les décisions originales, et qui ont orienté le plus durablement son destin, on retient celle de 1846, qui prévoit que les acquisitions se concentrent sur les artistes vivants. Cette consigne ayant été scrupuleusement respectée jusqu'à aujourd'hui, la collection est ainsi pour près de la moitié postérieure à 1900, ce qui lui donne une spécificité unique en France. Ainsi, si le musée ne peut prétendre à l'universalité, même à l'échelle de son territoire, il peut dérouler le ruban de l'histoire de la peinture occidentale du XIII^e au XX^e siècle et se prévaloir d'une collection d'art contemporain de premier plan.

Lors de l'inauguration du Palais des Arts en 1900, la bibliothèque occupait le rez-de-chaussée, et l'on y accédait par la porte arrière du bâtiment, rue Gambetta. Le visiteur du musée, quant à

lui, immédiatement après le vaste hall d'entrée en anse de panier, en directe référence au hall du Palais des Beaux-Arts de Lille (construit en 1892 par Edouard Berard et Fernand Delmas), lui-même hommage non déguisé à la salle des Caryatides du Louvre, était invité à emprunter le grand escalier monumental pour découvrir la double circulation de galeries qui entourent encore aujourd'hui le patio, l'ensemble éclairé par une très belle lumière zénithale. Lorsqu'en 1985, la bibliothèque municipale déménage, Henry-Claude Cousseau, le directeur d'alors, procède à une rénovation des espaces et installe une sélection des collections modernes et contemporaines au niveau inférieur, respectant ainsi une sorte de hiérarchie très XIX^e siècle entre étage noble et collections.

Le projet de Stanton Williams, en créant, sur le flanc nord-ouest du Palais une extension dédiée à l'art contemporain, permet de retrouver une logique temporelle. Aujourd'hui, les collections anciennes, qui vont des primitifs italiens à l'ère napoléonienne se déroulent d'est en ouest dans les treize salles du rez-de-chaussée. L'espace qui leur est dédié, élargi d'un tiers, a permis à la conservatrice, Adeline Collange-Perugi, d'accrocher des pans de collections autrefois dédaignés : ainsi, un cabinet flamand et hollandais³ se glisse aux côtés des chefs-d'œuvre de la Renaissance italienne apportés

⁽³⁾ Cette collection a été par ailleurs analysée en profondeur par Adeline Collange-Perugi et David Mandrella dans le catalogue *Flamands et Hollandais : la collection du musée des beaux-arts de Nantes ; suivi du catalogue raisonné des peintures flamandes, hollandaises, allemandes et espagnoles du XI^e au XVIII^e siècle ; [Exposition, Nantes, Château des Ducs de Bretagne, 30 mai - 30 août 2015]*, Milan, Silvana, 2015



Nantes-Métropole-Musée d'arts © photographie Cécile Clos

par Cacault. On y redécouvre des pépites rarement accrochées autrefois comme la très curieuse *Cène* nouvellement attribuée à Gérard Douffet ou le délicieux *Paysage aux piqueux* de Jacques Fouquières. De même, deux salles sont aujourd'hui dédiées au goût de François Cacault, et au rêve qu'il caressait de constituer un musée-école à Clisson : des copies de sculptures antiques, et des œuvres d'artistes de la fin du XVIII^e siècle qu'il fréquenta en Italie, comme la tête en plâtre du pape Clément

XIII d'Antonio Canova et une vue du Vésuve en éruption du chevalier Volaire côtoient ainsi des œuvres plus documentaires comme une académie de son frère, Pierre Cacault, ou un petit ensemble de portraits de familles locales par le peintre Jean-François Sablet. À l'étage, le fil chronologique se poursuit depuis le célèbre *Portrait de Madame de Senonnes* d'Ingres, entouré d'œuvres de plusieurs de ses élèves (fig.2), jusqu'à l'abstraction des années

1940-1960 qui occupe toute la grande galerie ouest du palais. C'est ainsi tout naturellement que l'on accède aux quatre niveaux du Cube qui présentent, de manière thématique, des sélections cohérentes provenant de la collection d'art contemporain : le premier étage est dédié à la peinture abstraite contemporaine, le second au temps et à la mémoire, le rez-de-chaussée à la question des territoires, tandis que le sous-sol aborde les happenings et l'autofiction. La Chapelle de l'Oratoire, entièrement rénovée, est

maintenant accessible depuis le musée. Le musée continue d'y présenter des sélections d'œuvres contemporaines, vidéos ou installations, issues de ses collections.

Cette collection permet de rappeler que la rencontre entre l'hier et l'aujourd'hui a toujours été la grande affaire des musées, et qu'en cela tous les musées sont contemporains. La rénovation du musée croise l'esthétique architecturale du XXI^e siècle conçue par les architectes du cabinet britannique Stanton Williams avec celle du palais de Clément-Marie Josso, introduisant, dès le parvis, l'idée de fluidité, de lumière, d'ouverture sur la ville. L'accrochage des collections s'autorise également des jeux anachroniques avec les collections : ainsi, dans certaines salles, une œuvre contemporaine vient électriser une salle d'œuvres anciennes, et dans d'autres, une œuvre ancienne vient perturber une salle d'œuvres d'aujourd'hui. Par exemple, le *Grand Tableau antifasciste collectif* de 1960, toile monumentale signée par le Français Jean-Jacques Lebel, les Italiens Enrico Baj, Roberto Crippa, Gianni Dova, Antonio Recalcati et l'Islandais Erró en protestation contre la pratique de la torture en Algérie, trouve sa place dans la grande galerie consacrée à la peinture d'histoire, entre le *Portrait du colonel Howard*, un plâtre monumental d'Emmanuel Frémiet restauré pour la réouverture et l'*Athalie* de Sigalon, un formidable dépôt de l'État, acheté au Salon de 1827. Et de manière inversée, à proximité des affichistes, Raymond Hains, Jacques Villeglé ou François Dufrêne, Alice Fleury a placé une vue du XVIII^e siècle de Santa Lucia à Naples : avec une perspective

et des moyens radicalement distincts, dans les deux cas, les artistes nous parlent d’une certaine expérience esthétique de la ville. Au lieu de susciter la confusion, ces dialogues constituent une vraie pédagogie de la confrontation.

L’impermanence d’un musée-ville, musée-vie
La fermeture du musée pendant près de six années, de 2011 à 2017, a démontré qu’une ville sans son musée souffre d’une absence, et que, tout en ne répondant à aucun besoin vital, ces lieux n’en demeurent pas moins essentiels pour les habitants. Le lien noué entre la métropole de Nantes et son musée est d’autant plus étroit que bien que d’autres musées importants existent à Nantes – entre autres, le château des Ducs de Bretagne, le musée Dobrée et le musée Jules Verne –, le Musée d’arts de Nantes concentre l’essentiel des propositions artistiques patrimoniales. Il y avait ainsi une immense impatience à la réouverture du musée le 23 juin 2017 : c’est sans doute ce qui explique qu’au 11 décembre 2017, un peu moins de six mois après, près de 240.000 visiteurs étaient déjà venus voir ou revoir leur musée. Mais c’est moins ce point d’origine, même s’il a polarisé, à juste titre l’attention de toute l’équipe du musée, des maîtres d’œuvres, de nombreux services de la métropole, et des entreprises, que ce qui va se passer maintenant qui participera à la passionnante et incertaine vie d’un musée du XXI^e siècle. De fait, de nombreux professionnels⁴ et chercheurs s’interrogent à travers le monde sur la pérennité, et la pertinence de cette institution vieille seulement d’un peu plus de deux siècles. Personne, ni individuellement, ni collectivement, ne peut se targuer de savoir

si, comment et pourquoi le musée suscitera encore attachement, respect et plaisir pour les générations à venir. Cette incertitude a l’avantage de laisser le terrain libre à l’expérimentation, et à la créativité, et de donner à chaque directeur la responsabilité de rester en contact à la fois avec les ferments fondamentaux de l’identité de la structure qu’il dirige, et avec les messages, directs et indirects, que lui envoient les individus qui composent son public. Le pari du musée de Nantes, dans sa relation avec sa ville, est celui de l’impermanence et du vivant : impermanence et surprise qui le conduisent à pouvoir proposer, à partir de sa collection, certaines lectures et relectures qui durent le temps d’une saison. Ainsi, les propositions faites à la réouverture auront vocation à être régulièrement remodelées, au gré des prêts que le musée fait ou qu’il reçoit, au gré de thématiques qui peuvent tisser un fil d’Ariane ou de croisements. Ainsi, comme un individu, le musée est toujours un peu le même, et pourtant à chaque fois différent.

Par ailleurs, la présence d’une école d’art active – l’École supérieure des beaux-arts de Nantes métropole, qui vient d’emménager dans de nouveaux locaux dans l’Île de Nantes, et s’associe à l’école de Saint-Nazaire – et d’une communauté de plasticiens vivace crée un lieu de dialogue dynamique entre l’art qui se fait et l’art d’autrefois.

Enfin, le considérable tissu d’associations et de structures dédiées aux arts et à la culture

qui émaillent la métropole permet au musée de s’insérer tout naturellement dans une sorte de flux vivant, où se mêlent événements métropolitains (comme le Voyage à Nantes ou La Folle Journée), structures de spectacles vivants de premier plan (comme l’Angers-Nantes Opéra, le Centre chorégraphique national, le Grand T, le Fonds régional d’art contemporain des Pays de la Loire etc.). Ainsi entrent dans les vastes espaces du musée, et au cœur de ses heures d’ouverture étendues⁵ des populations plus diverses, en quête d’activités plus variées que jamais dans son histoire.

Le musée rend compte de ce lien de nombreuses manières : la présence de très nombreux artistes nantais dans les collections, les expositions qu’il organise, les nombreux partenariats qu’il noue avec des acteurs locaux, qu’ils appartiennent au domaine des arts plastiques ou de l’art vivant, de l’éducation ou du monde économique.

Un musée en lien avec les Amériques
Même si le nombre d’œuvres d’art produites par des artistes du continent américain peut sembler modeste (337 œuvres toutes époques confondues), les artistes américains constituent néanmoins la seconde nationalité représentée – évidemment très loin derrière les œuvres françaises –, avec 292 œuvres produites par 63 artistes, et ce avant les œuvres italiennes. Si l’on évoque l’ensemble du continent américain, on peut en particulier noter l’importance de la collection de vidéos contemporaines, comme l’ensemble de Vito Acconci, Jimmie Durham, Coco Fusco, Gary Hill, Joan Jonas, Gordon Matta-Clark, Bruce Nauman, Yvonne Rainer, Martha Rosler, la *Ballad of Sexual Dependancy* de Nan Goldin, un ensemble de photographies de Nancy Wilson-Pajic, l’ensemble de toiles de Joan Mitchell, les sculptures ou installations de Duane Hanson, Lygia Clark, Louise Nevelson ou Jesus Rafael Soto et l’importante collection de photographies et œuvres d’art de John-Franklin Koenig. Bien sûr, cet aspect a été développé dans la dynamique

d’accroissement des collections d’art contemporain, à partir de 1989. Néanmoins, il permet d’appuyer une politique, qui fait écho à la longue histoire d’échanges commerciaux, intellectuels et artistiques qui existe entre Nantes et l’Amérique prise au sens large et les Antilles. Par ailleurs, aucun autre musée du front ouest (Bordeaux, Rouen, Rennes ou Le Havre) n’a particulièrement fait ce choix. Le réseau FRAME (French American Museum Exchange), auquel le musée de Nantes participe depuis l’origine, ainsi que d’autres réseaux, vont constituer des appuis pour l’un des axes de développement du musée, à la fois sur le plan de ses collections, de certaines de ses expositions, et de certaines de ses collaborations.

Le musée pense aux publics
Dans un objectif de valorisation et d’actualisation de leur rôle au sein de la ville, les musées travaillent tous sur des formes d’attractivité complémentaires : être des lieux de proximité, tout en constituant un vecteur de rayonnement pour leur territoire.

Pour répondre au premier objectif, le musée se met au diapason d’une ville jeune, en croissance démographique, ayant soif d’une offre culturelle adaptée à ses modes de vie : horaires aménagés, outils numériques agiles, et de très fortes et nombreuses interactions avec les structures actives sur les différents champs artistiques.

Pour répondre au second, trois axes ont fait jusqu’à présent leurs preuves : mettre en valeur certaines œuvres iconiques, comme les trois chefs-d’œuvre de Georges de La Tour par exemple, qui à eux seuls peuvent susciter un désir de visite de la part de touristes français ou étrangers, veiller à trouver le bon rythme de grandes expositions ou installations d’art contemporain chaque année, en leur donnant une identité, une différenciation portées par le projet du musée, et appuyer la dynamique événementielle et touristique initiée par le Voyage à Nantes.

⁽⁴⁾ Citons évidemment le Rapport de la Mission « *Musées du XXI^e siècle* » remis à la ministre de la Culture le 2 mars 2017, lisible *in extenso* ici : www.culturecommunication.gouv.fr/Nous-connaître/Missions-et-consultations-publiques/Musees-du-21e/Rapport-de-la-mission-Musees-du-XXIe-siecle

⁽⁵⁾ Le Musée d’arts de Nantes est maintenant ouvert de 9H00 à 11H00 pour les scolaires, de 11H00 à 19H00 pour les individuels (et de 10H00 à 19H00 pendant les mois de juillet et d’août), et jusqu’à 21H00 tous les jeudis soirs, soient plus de cinquante heures par semaine.

Parcours numérique : l'expérience du Château des ducs de Bretagne

Christophe Courtin, responsable du service des projets numériques

Implanté dans le cœur historique de Nantes, le château des ducs de Bretagne est le monument-phare de son patrimoine urbain, avec la cathédrale Saint-Pierre.

Côté ville, c'est une forteresse dont les 500 mètres de chemin de ronde sont ponctués de sept tours reliées par des courtines.

Côté cour, il abrite une élégante résidence ducale du 15^e siècle en pierre de tuffeau, de style gothique flamboyant portant les premières marques d'inspiration Renaissance, et d'autres bâtiments datant du 16^e et du 18^e siècles. Ceux-ci contrastent par leur blancheur et leur raffinement sculpté avec la rudesse des murailles extérieures en blocs de granit séparés par des assises de schiste. Après une restauration architecturale complète, le monument accueille depuis 2007 le musée d'histoire de Nantes.

Pour créer ce nouveau musée, l'équipe de conservation a choisi de s'appuyer sur un parcours chronologique et thématique en 7 séquences :

- Le château, Nantes et la Bretagne jusqu'au 17^e siècle
- Nantes, fille du fleuve et de l'océan
- Le négoce et l'or noir au 18^e siècle
- Nantes en Révolution
- Un port colonial et industriel (1815-1914)
- En guerres - 1914-1918 / 1939-1945
- Une métropole atlantique, aujourd'hui et demain

Le portrait de ville qui se dessine croise ainsi les grands moments de l'histoire européenne

et mondiale, de l'édit de Nantes aux grands bouleversements du 20^e siècle en passant par le commerce colonial et la Traite des Noirs.

Le regard porté sur Nantes par les écrivains, poètes, peintres et cinéastes est également évoqué, ainsi que les multiples représentations qui ont contribué à dessiner sa singularité. Le musée a été conçu à partir du discours historique imaginé par l'équipe de conservation et illustré par une sélection d'objets. Il est apparu rapidement que ces objets ne suffisaient pas seuls à raconter l'histoire de Nantes. Le choix a donc été fait d'avoir recours à de nombreux dispositifs multimédia tout au long du parcours afin d'approfondir certaines notions et de porter un regard différent sur l'histoire de la ville.

Ces dispositifs numériques ont été pensés en même temps que le parcours et intégrés dans la muséographie. La médiation était au centre des préoccupations et le public pris en compte dès l'origine du projet.

Le choix des différentes technologies utilisées - bornes interactives, vidéos immersives, reconstitution 3D temps réel, écrans tactiles multitouches - a été fait en tenant compte à la fois des objectifs de médiation et de leur répartition harmonieuse dans le parcours.

Ainsi, dans la salle 2 du musée, un film immersif projeté directement sur un mur en pierre explique aux visiteurs le rôle et la vie d'Anne de Bretagne. D'une durée de 6 minutes, il permet par ailleurs de donner le ton du musée. Mais une troisième fonction, moins

visible, est celle de la régulation des flux. Les visiteurs s'arrêtant 6 minutes pour voir le film, le personnel d'accueil peut ainsi faire entrer le public au rythme dicté par la durée de la projection.

Les dispositifs numériques lors de l'ouverture du musée en 2007 étaient de différentes nature :

- projection immersives (salles 2, 29 et 32), permettant de placer le public au cœur du dispositif audiovisuel avec une diffusion sonore spatialisée (son 5.1).
- 16 bornes interactives avaient pour but d'approfondir certains propos (L'Édit de Nantes, Nantes dans l'Europe négrière, etc.) ou d'aider à la description d'un objet complexe (Maquette de la ville de Nantes au XVI^e siècle).
- Une reconstitution de Nantes en 1757, en 3D temps réel et conçue avec les mêmes technologies qu'un jeu vidéo a permis d'aborder de façon ludique et facilement compréhensible la question de l'urbanisme au XVIII^e siècle au moment où la ville de Nantes s'est développée et a détruit son enceinte fortifiée.
- Un dispositif de cartographie interactive, mais aussi des cartes animées projetées sur des tables présentaient par exemple l'évolution de la ville au XX^e siècle
- Enfin des audioguides en plusieurs langues (français, anglais, espagnol, italien, allemand, breton) proposaient trois parcours, l'un sur le musée et ses collections, le deuxième sur le château proprement dit et le troisième étant un parcours spécifique pour les malvoyants.

Le principe qui a guidé les équipes du musée dans la production de ces dispositifs a été d'intégrer au maximum le numérique dans le musée afin de proposer au public une expérience de visite conforme à ses usages. Cette intégration des programmes a été au centre des préoccupations : design, avec des mobiliers en harmonie avec les vitrines ; ergonomie, avec un souci constant de faciliter l'usage des dispositifs : accessibilité physique et intellectuelle. Les programmes s'adressent ainsi à différents types de public permettant à chacun de trouver un niveau d'information adapté à ses attentes.

Par ailleurs, les évolutions technologiques prévisibles ont été anticipées, afin de rester au plus près des usages des publics. Le musée d'histoire de Nantes a ainsi été l'un des tous premiers musées à présenter ses contenus

en haute définition, cette dernière s'étant depuis généralisée dans tous les foyers via la télévision numérique terrestre et la diffusion sur ordinateur.¹

Il ne s'agissait pas de mettre en avant une technologie nouvelle pour des raisons de prestige ou de visibilité, mais bien d'anticiper une évolution des usages et des habitudes de visionnage des publics.

Au fil des années, accompagnant le réaménagement des salles et tenant compte des objectifs de médiation, de nouvelles présentations sont venues enrichir le parcours de visite, améliorées par la prise en compte des retours d'expériences des visiteurs et l'évaluation régulière des dispositifs.

Parmi celles-ci, on peut noter :

- 2010 : après avoir obtenu le prix Musée pour tous, nous avons choisi de proposer une visite en Langue des Signes Française sur visioguide. A cette occasion nous avons adapté l'ensemble de nos contenus sur les visioguides et en applications mobiles.
- 2011 : nos évaluations ayant montré qu'il manquait un élément de compréhension du premier objet de la collection, à savoir le château lui-même, nous avons produit un film présentant l'évolution du monument et ses différents usages du XV^e siècle à nos jours.
- En 2016, le musée s'est doté de nouvelles salles qui reviennent sur notre histoire proche, des deux Guerres Mondiales à nos jours. Au-delà des salles contemporaines, c'est l'ensemble de la muséographie qui s'est renouvelée. Au sein des 32 salles du parcours, des thématiques ont été créées, 300 nouveaux objets majoritairement issus des collectes réalisées auprès des Nantais, mais aussi des acquisitions menées par la ville de Nantes au bénéfice du musée depuis 10 ans sont désormais présentés. À cette occasion de nombreuses archives filmées ainsi que des témoignages ont été intégrés dans le parcours.

Nantes 1900 : une valorisation scientifique et muséographique innovante

Un plan-relief du port de Nantes est exposé dans la salle 21 du musée. Commandé par la chambre de commerce de Nantes pour l'Exposition universelle de 1900, il est un précieux témoignage des activités portuaires au début du XX^e siècle. Ses grandes dimensions (9,21x1,85m) et

⁽¹⁾ À partir de 2018, l'ensemble des nouveaux contenus numériques sera produit en 4K, soit une résolution double de celle utilisée pour la HD. Il s'agit pour le musée de rester au plus près des habitudes de visionnage de ses publics et d'éviter l'obsolescence des programmes. De plus en plus de téléviseurs 4K sont commercialisés et des programmes dans cette résolution, appelée aussi Ultra HD commencent à être diffusés.



Dispositif Nantes 1900 devant la maquette © Régis Routier

son échelle (1/450) lui permettent de couvrir plus de 60 hectares du port industriel de la ville.

Pour valoriser ce plan-relief, le musée a choisi de mettre en place un projet de recherche et développement en partenariat avec le laboratoire IRCyNN de l'École Centrale de Nantes et le Centre François Viète d'histoire des sciences et des techniques de l'Université de Nantes. Le projet était de développer une application permettant de restituer les connaissances historiques autour de cet objet et du territoire qu'il représente.

Ce projet transdisciplinaire trouve son originalité dans sa volonté d'associer les exigences du musée avec les recherches des étudiants en sciences humaines et sociales et les travaux des élèves ingénieurs. Plus de 100 étudiants se sont ainsi confrontés à des projets pédagogiques autour de cette maquette et ont permis de définir les contours de l'application, de créer une base de données, et de collecter documents et archives historiques. La rencontre entre des univers aussi distincts que l'histoire et l'informatique a permis à ces étudiants un réel enrichissement de leurs pratiques.

Le dispositif Nantes 1900 permet aux visiteurs de faire une visite tactile et interactive de cette maquette du port de Nantes en 1900 et de son territoire.²

Par le biais de l'écran tactile, le visiteur peut illuminer la maquette en temps réel. L'expérience interactive est ainsi prolongée sur l'objet de collection lui-même. L'enjeu était ici de faire dialoguer un objet patrimonial avec une documentation numérique et de permettre à l'utilisateur une confrontation entre l'objet réel et son « augmentation » numérique.

Environ 120 bâtiments, quartiers et sites remarquables sont décrits et illustrés par des documents d'époque, dont de nombreuses photographies. Les notices, ébauchées par les étudiants du Centre François Viète, ont été entièrement vérifiées et validées scientifiquement par l'équipe de conservation du musée. Elles sont illustrées par des photographies provenant des collections du musée mais aussi par le dépôt numérique des photographies de Victor Girard ainsi que des albums de famille de Pierre Duchesne, auteur de la maquette.

Une base de données externe à l'application de consultation a été développée et permet la mise à jour et l'enrichissement du corpus consultable par les visiteurs. Cela permettra aussi le développement d'autres applications, mobiles ou non, utilisant ces données.

Ce dispositif enrichit le plan-relief et permet ainsi au visiteur d'acquérir des connaissances sur le territoire et sur la maquette de manière ludique. L'ensemble de la maquette est divisée en zones, et chacune d'entre elles, quartier, rue ou immeuble est cliquable. Lorsqu'une zone est sélectionnée sur l'écran, la notice correspondante s'affiche ainsi que des illustrations. Une vidéo projection synchronisée sur la maquette permet de mettre en lumière la zone sélectionnée sur l'objet réel. Nous avons ainsi une mise en relation entre l'écran et la maquette permettant au public de partager son action sur l'écran et évitant l'écueil du « tout numérique ».

LudoMuse : parcours ludique sur tablettes collaboratives

LudoMuse est un programme de visite à destination des familles, élaboré à partir de l'observation suivante : il arrive fréquemment que des parents et leurs enfants aient des rythmes de visite différents, ce qui provoque tensions et énervement. Par ailleurs, nous avons constaté que les parents ne se sentent pas forcément légitimes pour assurer une médiation envers leurs enfants. Nous avons donc cherché à leur proposer des parcours de visite qui renforcent le dialogue au sein de la cellule familiale par le jeu et l'observation. L'hypothèse de base a été de pouvoir confier une tablette aux enfants et une tablette aux parents, ces deux appareils étant connectés entre eux. Des parcours thématiques sont développés qui proposent des interactions entre les deux tablettes, permettant une médiation adaptée et favorisant les échanges entre les joueurs.³

Un mode de production original a été mis en

place. Nous avons monté un partenariat avec le laboratoire Erasme du Grand Lyon et Paris-Musées (pour le musée Cernuschi) et mutualisé nos moyens pour permettre le développement de cette application.

Conçue comme un dispositif répliquable et pouvant être enrichi à volonté, nous avons développé une bibliothèque d'interactions génériques personnalisables par chaque musée. Nous disposons ainsi d'un éditeur permettant de scénariser de nouveaux parcours et de les adapter aux sujets traités en modifiant le graphisme, l'audio et surtout le récit de médiation.

L'ensemble du code source du jeu et de l'éditeur sont disponibles au format OpenSource, ce qui permet à tout musée qui le souhaite de tester ou d'utiliser LudoMuse, sous réserve de reverser les développements

spécifiques à la communauté des utilisateurs.

Les familles retirent deux terminaux (tablettes ou smartphones) à l'accueil. Ceux-ci sont reliés par un signal wifi direct indépendant. Les tablettes peuvent ainsi interagir entre elles. Le premier parcours thématique mis en place est consacré à la production des usines LU et l'objectif du jeu est de réunir les ingrédients nécessaires à la fabrication d'un nouveau biscuit. L'enfant endosse le rôle de Monsieur Louis, le patron de l'usine et l'adulte celui d'une ouvrière nouvellement embauchée. D'étape en étape, les visiteurs découvrent dans les 3 salles consacrées à cette thématique les modes de fabrication des biscuits, l'organisation de l'usine et les questions de commercialisation (art publicitaire, objets de promotion). Pour éviter de tomber dans l'écueil de la compétition, le jeu est conçu comme un moment collaboratif, les participants ne peuvent progresser qu'ensemble.

Le musée prévoit de développer deux nouveaux parcours, l'un en 2018 consacré à notre exposition temporaire : *ROCK ! une histoire nantaise* et le second en 2019, consacré à une visite architecturale du monument.

Le développement de LudoMuse a été ponctué

⁽²⁾ À l'occasion de l'inauguration du dispositif, un ouvrage a été publié par les Editions du Château. Composé de deux parties, il décrit l'histoire du plan-relief ainsi que le projet de mise en valeur par le numérique. Cet ouvrage est disponible en téléchargement gratuit à l'adresse : boutique.chateaunantes.fr/produit/nantes-1900-la-maquette-du-port

Une courte vidéo de présentation est aussi disponible à l'adresse : vimeo.com/148238500

⁽³⁾ Une page Internet présente le projet LudoMuse : www.erasme.org/Ludomuse



LudoMuse dans la salle 23 du musée © Château des ducs de Bretagne

de nombreuses évaluations qui ont confirmé le bien-fondé de ce dispositif. Les familles apprécient ce mode de découverte d'une thématique du musée, les principes de dialogue entre les tablettes sont rapidement assimilés et l'ergonomie de l'application ne pose pas de problème particulier. Dans le cas d'adultes peu familiers avec l'utilisation des tablettes, les enfants deviennent initiateurs et ont un réel plaisir à transmettre leur expérience en termes de manipulation.

Les évaluations réalisées en cours de production ont permis de faire évoluer le scénario de jeu et l'ergonomie de l'application avant la mise en service définitive en février 2018.

Conditions de réussite d'un parcours numérique
Pour remplir leur rôle d'outils de médiation, les dispositifs numériques doivent répondre à des besoins identifiés. Les différentes technologies de diffusion, (immersion, tables tactiles, vidéo projection, réalité virtuelle et/ou augmentée, dispositifs mobiles etc.) offrent un vaste champ de possibilités de médiation

numérique. Il est nécessaire de bien adapter chaque dispositif au public visé ainsi qu'au mode de médiation souhaité. Un film projeté sur un grand écran ou un dispositif immersif n'auront pas le même impact sur les publics et ne permettront pas de délivrer le même message qu'une table tactile reliée à une base de données ou qu'un visioguide géolocalisé.

Les multiples évaluations réalisées au musée d'histoire de Nantes montrent que les attentes sont différentes selon les publics, mais que ces attentes évoluent au fil de la visite. Un visiteur indiquant au début de sa visite qu'il préfère être embarqué dans un parcours, « pris par la main », pourra tout à fait, après la visite de quelques salles, avoir le désir de consulter une borne interactive plus exhaustive sur un sujet qui l'intéresse plus particulièrement.

Les conditions de réussite et d'appropriation des dispositifs numériques sont nombreuses

- des expériences variées avec une alternance entre dispositifs immersifs (vidéo projection, réalité virtuelle sur grand

écran), dispositifs d'approfondissement des connaissances (bornes interactives, tables tactiles, visioguides personnels).

- La variété de ces dispositifs permettra ainsi à chaque visiteur de choisir ce qui lui convient le mieux, et le type de médiation avec lequel il se sent le plus à l'aise.
- Une intégration maximale dans le parcours, par la répartition harmonieuse des dispositifs. Les « salles multimédia » que l'on a pu voir apparaître il y a quelques années s'apparentent plus à des centres de documentation qu'à des expériences de médiation numérique. Les dispositifs non mobiles doivent ponctuer le parcours muséographique sans occulter la présence des objets et des œuvres. De même les dispositifs mobiles (visioguides) doivent avoir un recours modeste à l'image, pour éviter que le visiteur passe sa visite l'œil rivé à l'écran plutôt que de regarder l'offre muséographique qui lui est faite.
- Des dispositifs évolutifs et adaptés aux usages des publics : le coût de développement des offres numériques est important et les évolutions technologiques se succèdent à un rythme élevé. Pour éviter une obsolescence trop rapide, il est pertinent de prévoir des interfaces qui puissent être modifiées sans remettre en cause le contenu, qui est souvent très long à élaborer.
- Un ciblage fin des publics : chaque type de dispositif correspond aux attentes de publics différents. Plutôt que de vouloir faire « tout dire » à un dispositif il est préférable de proposer des dispositifs variés répartis dans le parcours muséographique.
- Une maintenance régulière et un renouvellement des matériels de diffusion intégré dans les budgets. Il arrive trop souvent que l'on puisse obtenir des budgets de développement d'application, sans que la question du fonctionnement ne soit abordée. Une maintenance régulière et un renouvellement des matériels au fur et à mesure de leur vieillissement sont une condition nécessaire à une expérience de visite réussie.

- L'anticipation des évolutions technologiques est un point crucial. Il ne s'agit pas de suivre aveuglément les dernières propositions commerciales que l'on voit fleurir tous les six mois, mais de pouvoir proposer aux visiteurs une expérience de visite conforme à ses usages. Par exemple, lorsque le musée d'histoire de Nantes a ouvert ses portes en 2007, la navigation sur les bornes interactives se faisait à l'aide de trackballs et de boutons. Un an plus tard, nous avons pu observer que de nombreux visiteurs touchaient l'écran au lieu d'utiliser le trackball. Les usages avaient évolué notamment après l'apparition des distributeurs de billets tactiles dans les gares SNCF. De même, en 2010, nous avons vu les visiteurs tenter d'agrandir l'image présente sur nos écrans à l'aide de 2 doigts. Les usages avaient à nouveau changé avec l'apparition des premiers smartphones multitouches.
- Une analyse fine des moyens d'interaction et des technologies utilisées est donc indispensable sous peine de se retrouver très rapidement avec des dispositifs obsolètes. À contrario, il faut aussi prendre garde de ne pas céder aux sirènes de l'innovation à tout prix. De nombreuses technologies sont proposées chaque année qui ne sont pas suivies d'une adhésion des publics⁴. Il faut donc arriver à développer les dispositifs en présentant des interfaces que le public s'est déjà approprié tout en veillant à ce qu'elles aient une durée de vie suffisante pour justifier l'investissement réalisé.

La question de l'évaluation des dispositifs est, elle aussi, primordiale. Au musée d'histoire de Nantes, nous essayons, dès que cela est possible, de procéder à des tests en cours de production, ce qui permet d'affiner le discours en adaptant les contenus et de proposer des interfaces, des modes de navigations ou des expériences de jeu qui sont au plus proches des usages des publics. Des évaluations *a posteriori* permettent aussi de comprendre les nouveaux besoins et de préparer les prochaines évolutions du parcours numérique.

⁽⁴⁾ Parmi les échecs récents on peut citer par exemple les téléviseurs dits « 3D » qui nécessitent des lunettes pour voir une image en relief, technologie en voie de disparition sauf dans certains cinémas.

Le nouveau Musée national Picasso-Paris : un « musée-moviment » à l'image de la création picassienne

Laurent Le Bon, président du Musée national Picasso-Paris

La politique de programmation du Musée national Picasso-Paris est fondée sur la conception de Picasso elle-même : « [...] Le mouvement de ma pensée m'intéresse plus que ma pensée elle-même¹ », disait-il à Françoise Gilot. Depuis sa réouverture en octobre 2014, le musée entend être un « mouvement² », empruntant le mot de Francis Ponge. Tenter de saisir, évoquer, présenter, exposer le « mouvement de la pensée » qui anime l'œuvre de Picasso constitue le principe-moteur des projets d'expositions. Le musée s'efforce de montrer les œuvres de l'artiste en allant du prototype au chef-d'œuvre, à travers les séquences d'études préparatoires, les carnets de croquis, les essais de gravures, les recherches photographiques, les sources iconographiques, l'interaction avec les autres domaines de création artistique, la pensée contemporaine. La présentation de sa collection, la plus importante au monde de l'œuvre de l'artiste, est ainsi régulièrement renouvelée. Picasso s'explique sur le rôle de l'artiste à Brassaï en décembre 1943 : « Pourquoi

croyez-vous que je date tout ce que je fais ? C'est qu'il ne suffit pas de connaître les œuvres d'un artiste. Il faut aussi savoir quand il les faisait, pourquoi, comment, dans quelle circonstance. Sans doute existera-t-il un jour une science que l'on appellera peut-être « la science de l'homme », qui cherchera à pénétrer plus avant l'homme à travers l'homme créateur [...]. Je pense souvent à cette science et je tiens à laisser à la postérité une documentation aussi complète que possible [...] »³. Ces propos de l'artiste soulignent son idée de l'œuvre comme produit d'un processus créatif complexe, lié intrinsèquement à la vie de l'artiste. Le musée entend ainsi traiter la double entité de la collection des œuvres et des archives de Picasso comme les deux faces d'un seul projet. Provenant de ses différents ateliers, conservée par-devers lui comme les marqueurs essentiels de son œuvre, la collection des « Picasso de Picasso » est emblématique des procédures de travail, des modalités d'approches, des repents et des tensions qui traversent l'œuvre des premières aux dernières années. De leur côté,

⁽¹⁾ Pablo Picasso [vers 1946], propos rapportés par Françoise Gilot, in Françoise Gilot et Carlton Lake, *Vivre avec Picasso*, Paris, Calmann-Lévy, 1965, p. 116.

⁽²⁾ Francis Ponge, *L'Écrit Beaubourg*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1977.

⁽³⁾ Brassaï, *Conversations avec Picasso*, Paris, Gallimard, 1964, p. 150-151.



Exposition « Picasso 1932 », 2017 © Philippe Fuzeau / Musée national Picasso-Paris

les archives accumulées par l'artiste constituent la partie immergée de la création. Ces deux fonds en miroir de la collection et des archives formeraient ainsi un seul et même corpus articulant contexte et création, histoire individuelle et collective. Il s'agit de comprendre le contexte élargi, culturel, philosophique, esthétique, social et politique, dans lequel l'œuvre a été élaborée et produite. Les expositions – tout comme la politique de recherche – prennent ainsi en compte la complexité des témoignages, indicateurs, documents, sources et informations réunies dans ses propres archives. Ailleurs, Picasso précise encore sa position en affirmant qu'« un atelier [...] doit être un laboratoire ». Pour lui, l'œuvre n'est pas un état d'aboutissement pouvant être considéré de manière isolée : elle doit être envisagée dans la perspective de ses modalités de production. Le musée a cherché à restituer ces logiques à travers les expositions organisées depuis sa réouverture : « ¡Picasso ! L'exposition anniversaire » en 2015, « Picasso. Sculptures » et « Picasso-Giacometti » en 2016, « Olga Picasso » et « Picasso 1932 » en 2017.



Exposition « Picasso-Giacometti », 2016 © Philippe Fuzeau / Musée national Picasso-Paris

SESSION 3

**LE RÉCIT DANS
L'EXPOSITION, ENTRE
COLLECTIONS ET PUBLICS**

Le musée des Confluences : du récit au public

Hélène Lafont-Couturier, directrice du musée des Confluences

Le musée des Confluences est une jeune institution qui depuis son ouverture, le 20 décembre 2014, a accueilli plus de 2,4 millions de visiteurs venus découvrir le parcours permanent, les expositions temporaires et de nombreuses activités culturelles : concerts, conférences, colloques.... Cette fréquentation conforte une ambition visant tout autant à satisfaire la curiosité d'un large public que l'adhésion des spécialistes autour d'un projet qui relève de l'histoire naturelle, de l'histoire des sciences et de la découverte des cultures et des civilisations à l'échelle du monde. Présenter ce musée, c'est expliquer les conditions de sa création, les origines de ses collections et interroger les raisons d'un succès qu'il faut conforter et prolonger.

L'évidence d'un récit de l'humanité : le parcours permanent

Le musée des Confluences est un musée attaché à décrire le monde depuis les origines jusqu'aux étapes récentes de l'aventure humaine. Les collections qu'il conserve, constituées depuis le XVII^e siècle, remontent les âges et sillonnent les géographies de notre planète. Depuis les premières ères géologiques et climatiques, à travers le minéral et le vivant, et jusqu'aux liens complexes de l'homme avec la nature, c'est une fissure dans le temps qui s'ouvre à nous. Il s'en échappe des fossiles et des scarabées, des plumes et des papillons, des outils et des parures. En partant de la diversité de ses collections, le musée des Confluences propose une itinérance illustrant la destinée humaine, opiniâtre, inventive, interrogeant les dieux et affrontant la mort. Le parcours permanent qui se déploie sur plus de 3 000 m² propose ainsi de raconter le

grand récit de l'humanité en quatre expositions distinctes et reliées, qui décrivent et présentent la question des origines et du destin de l'humanité, la diversité des cultures et des civilisations mais aussi la place de l'Homo sapiens dans la chaîne du vivant. Quatre expositions et quatre grandes questions universelles et fondamentales : Origines, les récits du monde, Espèces, la maille du vivant, Sociétés, le théâtre des hommes, Éternités, visions de l'au-delà.

Ces quatre expositions constitutives du parcours permanent « jouent un rôle fondateur pour le musée puisqu'elles constituent à chaque fois au sein d'un parcours thématique, la synthèse d'une question transversale offrant aux publics des référentiels (théories scientifiques, figures emblématiques de la recherche, collections) comme autant de points de connaissances, d'éléments d'information, qui structurent le questionnement et aident les visiteurs à construire ainsi leur propre pensée ».¹

Confiée à des scénographies spécifiques, chacune d'elle offre une expérience de visite en lien étroit avec le propos tenu. Peu fréquent dans l'univers de l'exposition permanente des musées, ce parti pris peut surprendre. Il est surtout une réelle force, car il permet de plonger le visiteur dans une autre ambiance, réactivant son attention et évitant une forme de monotonie ou lassitude. Chaque thématique pose un regard transversal sur les collections du musée à travers des objets issus de domaines différents, faisant intervenir des collections de sciences naturelles, d'archéologie et d'ethnologie, des collections de sciences et techniques, des collections historiques et des créations contemporaines. En instaurant un dialogue de l'ensemble des disciplines et en respectant une diversité des points de vue, il s'agit d'aider à comprendre sans imposer de



Exposition temporaire - *Venenum, Un monde empoisonné* © Olivier Garcin – Bertrand Stofleth

vérités et ouvrir à la connaissance sans exclure de nouvelles problématiques.

Le projet du musée des Confluences s'est construit sur l'interdisciplinarité : un choix délibéré d'inviter autour d'un même objet, d'une même collection ou d'une même thématique, le regard de spécialistes issus de disciplines différentes. L'interdisciplinarité en étendard comme philosophie du musée. Une situation nouvelle et stimulante sans séparation des disciplines, des sciences dont les sciences humaines pour un musée si bien nommé. Au-delà d'un emplacement géographique qui le définit, ce musée est surtout une philosophie de la rencontre, une volonté de l'échange et une construction des regards croisés². Une pluralité des points de vue qui enrichit la complexité du sens et de l'histoire que renvoie un objet. Pour élaborer le propos de l'exposition permanente dédiée aux Origines de l'univers et du vivant, tant en termes scientifiques que mythiques, des comités scientifiques élargis ont été constitués pour chacune des quatre expositions composant le parcours permanent. « Considérer les publics dans leur diversité et leurs individualités, leur reconnaître une autonomie de point de vue, implique que le musée quitte sa position doctorale de musée école, lieu de la parole unique et l'apprentissage qui s'adresserait à un public indistinct, pour tendre vers le musée de la parole multiple, témoin de la diversité des représentations et des approches, essayant avec les visiteurs de dénouer

la complexité du monde. La diversité de parole sous-entend la présence d'un discours général, cohérent, rigoureux et basé sur des références. »³ C'est ainsi que le comité dédié à la question des origines a vu débattre un théologien, un astrophysicien, une philosophe des sciences, un géophysicien, un paléanthropologue et un zoologiste et systématicien⁴. Un pas de côté qui s'est imposé lorsqu'il a fallu imaginer à partir de collections plurielles, mixtes, un propos cohérent au sein du parcours permanent. Le musée des Confluences est l'héritier du muséum d'histoire naturelle de Lyon tout à fait exceptionnel, du musée Guimet lyonnais qui ne l'est pas moins mais aussi du musée colonial de Lyon créé en 1927 par Édouard Herriot, ainsi que des milliers de masques, sculptures, objets quotidiens ou liés à des rites et rituels qui nous viennent de l'Œuvre de la propagation de la Foi. « L'histoire du musée des Confluences montre la mosaïque de collections qui en compose le fonds. Des chambres des merveilles des Monconys, à ceux de Pestalozzi et d'Adamoli au XVII^e et XVIII^e siècles jusqu'au dépôt des Œuvres pontificales missionnaires en 1979, le riche patrimoine du musée se compose de multiples collections, qui s'enrichissent encore aujourd'hui de nombreuses autres et notamment scientifiques de référence. Ces agrégations successives se lisent d'ailleurs dans la diversité d'institutions d'abord rapprochées puis fondues, musée colonial, musée Guimet devenu musée Guimet d'histoire naturelle qui composent

⁽²⁾ Il faut ici préciser que le nom de Confluences a été choisi pour le musée avant même celui de son emplacement géographique.

⁽³⁾ Christian Sermet, « L'écriture de l'exposition *D'où venons-nous ?* du musée des Confluences », La fabrique du musée de sciences et sociétés, La Documentation française, Collection Musées Mondes, Paris, 2011, p.83

⁽⁴⁾ Les membres du comité scientifique de l'exposition permanente consacrée à la question des origines : Roland Bacon (astrophysicien), Élisabeth de Fontenay (philosophe des sciences), Pierre Gibert (théologien), Guillaume Lecointre (zoologiste et systématicien), Pascal Picq (paléanthropologue) et Pierre Thomas (géologue)

⁽¹⁾ Christian Sermet, « L'écriture de l'exposition *D'où venons-nous ?* du musée des Confluences », La fabrique du musée de sciences et sociétés, La Documentation française, Collection Musées Mondes, Paris, 2011, p. 81



Atelier enfants – atelier *Octopus*, *L'océanolab* © Yannick Saunier

et font l’histoire du musée des Confluences. Plus que jamais, remarquons-le, ce dernier, outre sa situation géographique à la rencontre du Rhône et de la Saône, porte justement son nom, reflet des métissages de collections qui le compose. Et pourtant. (...) C’est d’une seule et même collection dont il sera question quand bien même son histoire est plurielle. Une seule et même collection dans un lieu unique pour dire l’unicité, l’originalité de sa philosophie. Car le dialogue des sciences dont les objets que nous conservons sont les témoins, eux-mêmes issus de différentes collections, nous amène par l’interdisciplinarité à essayer d’approcher, de circonscrire pour finalement expliquer la complexité du monde. Pourquoi dissocier les points de vue quand il est nécessaire de les faire converger ? Comment comprendre les multiples visages des cultures humaines sans considérer leurs environnements, qu’ils soient géologiques ou simplement biologiques ? Et puis, la curiosité n’est-elle pas de facto sans limite ? Combien sont-ils ces collectionneurs à se détourner de leur sujet de prédilection pour finalement privilégier un tout autre objet ? Emile Guimet fut tout autant amateur d’arts asiatiques que de coquilles et de crustacés quand le Révérend Père Montrouzier envoyé évangéliser la Nouvelle-Calédonie, consacra son temps libre à l’étude de la faune et de la flore. »⁵

Le récit dans l’exposition

Outre la mixité des collections et l’interdisciplinarité, il est une caractéristique qui n’est pas étrangère à la thématique qui nous rassemble cet après-midi, à savoir la question du récit dans l’exposition, et qui est étroitement liée à ces deux premières spécificités. « Le musée quel qu’il soit, de beaux-arts ou de sciences naturelles est un lieu dans lequel est présenté en simultanéité dans l’espace des objets autonomes réunis par quelque classement typologique : sur un mode esthétique ou taxinomique, le cabinet de curiosités comme aujourd’hui bon nombre de muséums d’histoire naturelle, ou sur un mode chronologique et/ou géographique quelque nombreux musée de beaux-arts. Tout parcours de musée tient indéniablement d’un discours mais ne repose pas toujours sur un récit. (...) Au sens où Gérard Genette l’a analysé dans *Discours du récit*, le récit consiste moins en un seul et même discours mais en des discours distincts. Dans cette optique plurielle, le récit est alors un exemple parmi d’autres de ces médiations qui contribuent, par leur interprétation à la compréhension de soi. »⁶ Le musée des Confluences a opté de façon délibérée vers une muséographie tournée vers la narration, reposant sur le récit, et lui permettant de s’adresser tant au public amateur qu’au public averti. La question des publics est au cœur du projet du musée,

et ce dès les prémices, depuis les études de public conduites en amont de l’ouverture jusqu’à l’extrême vigilance apportée dans l’écriture des expositions et dans les choix des activités culturelles proposées. Il s’agissait de concevoir un musée accessible à tous, qui soit compréhensible tant par l’enfant que par le professeur. Le récit est une manière d’aborder une problématique, de se l’approprier, d’en dérouler les différentes facettes sous la forme d’un continuum, et ce, qu’il soit destiné à être traduit sous forme d’exposition, de publication ou toute autre restitution contribuant à susciter un intérêt, à en faciliter la compréhension tout en l’inscrivant dans une temporalité. Le cheminement d’un objet ou expôt vers l’autre est facteur d’interrogation et de compréhension qui permet de souligner une graduation du propos tenu. Le récit dans l’exposition, appuyé par la scénographie, repose sur une notion de rythme avec ses ruptures, à la manière de l’art des jardins. Ainsi, par exemple, l’exposition temporaire *Venenum, un monde empoisonné* s’ouvre sur une pomme qui représente tout à la fois la pomme originelle, celle de Blanche Neige, mais qui illustre également la question des traitements de pesticides de certains de nos aliments. Cet espace immersif qui introduit le visiteur dans un univers visuel et sonore - où le son est là comme un objet muséologique en soi et non comme un accompagnement sonore - équivaut aux premiers mots d’« Il était une fois... » qui annoncent le début d’une histoire et en fixent par là même son attention. La muséographie privilégie ici les perspectives visuelles offrant au regard du visiteur une vision du cheminement proposé, tout en lui permettant de garder le lien avec l’espace introductif. C’est également le cas de l’atelier pédagogique *Octopus*, installé à l’intérieur d’un double container totalement scénarisé, qui propose aux enfants de vivre une véritable aventure mêlant science et imaginaire à la rencontre de créatures fantastiques des mondes sous-marins. Ce choix du principe de la narrativité, tant dans le parcours permanent que dans les expositions temporaires ou encore les ateliers pédagogiques, se décline également dans des principes scénographiques permettant la rencontre entre les visiteurs et les collections présentées ainsi que dans certains choix de médiation. Ainsi dans le parcours

permanent, un nombre important d’objets n’est pas présenté sous vitrine. Ce choix assumé favorise la rencontre avec les œuvres exposées. Une proximité qui s’apparente à une relation personnelle, intime avec l’objet. Les scénographies théâtralisées contribuent à l’immersion des visiteurs et les accompagnent dans le déroulement de ce récit qui se déploie. Le public est également invité à oser toucher des objets réels, ainsi une météorite, une ammonite ou encore un crâne de rhinocéros laineux. Ces *objets à toucher*, reconnaissables à une présentation spécifique et à une inscription incitant le visiteur à les toucher, proposent ainsi une relation tactile au récit. Le toucher aide en effet à la compréhension et sert d’illustration au récit de l’exposition. Mais en induisant aussi une émotion par le toucher, cet objet et le récit qu’il porte pourront s’inscrire dans la mémoire du visiteur, aiguïser sa curiosité et son envie de connaissances. Dès l’ouverture du musée, dans les différents espaces du parcours permanent comme dans les espaces de circulation du musée, ont été mises en place des médiations volantes intitulées *Des temps pour vous*. Il s’agit d’intermèdes de 15 à 20 minutes autour d’un objet ou d’un thème proposés aux visiteurs qui se trouvent alors dans ces espaces. Les médiateurs qui réalisent ces *temps pour vous* s’adaptent au public présent, et font un récit sur mesure de l’histoire des météorites, de la taxidermie, des animaux disparus ou encore des momies animales égyptiennes, sans oublier l’histoire de l’architecture du musée qui porte elle aussi un récit⁷. Ils ont recours à des objets de collections qui ont été constituées à cet effet et inscrites en collections de médiation, et qui sont destinées à être manipulées par le public. Le récit occupe également une place centrale dans le domaine des éditions, qui depuis l’ouverture, affichent vingt-huit titres parus, dont quatre en anglais, et des droits acquis en japonais et en coréen pour l’une des éditions jeunesse, *Cette nuit-là* au musée. Des éditions, qui participent au rayonnement du musée avec une offre diversifiée, s’adressent au spécialiste comme au néophyte. La politique éditoriale a été faite en adéquation avec le projet du musée, de son parcours permanent, et de ce qui s’est révélé plutôt juste dans son approche, à savoir la découverte et la connaissance

L’interdisciplinarité en étendard comme philosophie du musée.

⁽⁵⁾ Hélène Lafont-Couturier et Cédric Lesec, *Le musée des Confluences. Une collection*, musée des Confluences-Actes Sud, Lyon-Arles, 2017, pp. 16-17

⁽⁶⁾ Cédric Lesec, *Le musée narratif*. Communication faite lors du séminaire de l’École du Louvre. Université de Neuchâtel, 11 et 12 décembre 2017.

⁽⁷⁾ Le musée des Confluences bénéficie d’une architecture conçue par Wolf Prix (agence autrichienne Coop Himmelblau) qui est la traduction en volume du projet scientifique et culturel.

⁽⁸⁾ *Récits d’objets*. Une collection dirigée par Dominique Tourte et Cédric Lesec.

des collections à travers le livre par le sensible. Parmi les trois grands axes qui nous ont guidés, il y a ce que l'on a nommé la « primauté du récit ». C'est une manière d'assumer pleinement le fait que l'histoire, l'histoire de l'art, l'anthropologie, les sciences exactes, sont une manière de narrer – c'est une histoire – et d'assumer le rapprochement, qui fait sens au musée, de la manière dont on raconte les choses. Ce sont des récits de fiction inspirés par des objets présentés dans le parcours permanent. Cette collection s'appelle *Récits d'objets*⁸. Elle est à la proue de l'idée du récit. Le principe en est simple. Il s'agit d'inviter un écrivain à sélectionner un objet de la collection autour duquel il écrit une fiction dans le registre qui est le sien, qu'il s'agisse de poésie, récit d'aventure, intrigue policière, conte ou roman. Finalement, il assume pleinement la fiction autour de l'objet, comme n'importe quel visiteur pourrait le faire. Il s'agissait aussi de faire des récits visuels, pas seulement des récits de fiction écrits, dans nos catalogues d'exposition. Ainsi, la publication qui accompagnait l'exposition inaugurale *Chambre des merveilles*, comportait à l'intérieur la recreation d'un petit album de croquis. Autre exemple, la bande dessinée réalisée pour accompagner l'exposition *Venenum* fait le lien entre récits de textes et récits visuels.

La reconnaissance des publics

Si la question des publics était au cœur même du projet dès son origine, c'est également des publics que va venir la première reconnaissance de cette institution.

La fréquentation du musée qui reste à un niveau très élevé depuis son ouverture, le place au premier rang des musées hors Paris. Au-delà des chiffres eux-mêmes, cela témoigne d'une véritable attente et adoption spontanée des publics. Les études des publics conduites depuis l'ouverture font apparaître que le musée est perçu

non seulement comme un lieu accessible, mais un lieu qui les aide à comprendre la complexité du monde dans lequel on vit. Ce succès populaire – plus d'un tiers de ce public n'a pas fréquenté un lieu de culture dans l'année précédant sa visite au musée – s'accompagne aussi d'une reconnaissance des milieux professionnels qui se traduit par de nombreuses sollicitations d'expertise et d'accompagnement de projets comme celui du musée national des origines à Addis Abeba

Le récit dans l'exposition, appuyé par la scénographie, repose sur une notion de rythme avec ses ruptures, à la manière de l'art des jardins.

(Éthiopie) ou encore la maîtrise d'œuvre du parcours permanent de la future Cité de la Gastronomie de Lyon au sein du Grand Hôtel-Dieu (ouverture prévue en juin 2019). Et aujourd'hui, le musée des Confluences bénéficie de la reconnaissance des collectionneurs qui choisissent de donner leur collection au musée. Ainsi, Antoine de Galbert a donné au musée sa collection ethnographique de 520 coiffes constituée depuis plus de 20 ans. « Le musée des Confluences, par son approche interdisciplinaire, est à l'image

des croisements qui ont jalonné ma vie. Remettre l'ensemble de ma collection à cette institution, est à ce titre, d'une grande cohérence. Cette collection de coiffes est une invitation à s'ouvrir au monde, une ambition que partage fondamentalement le musée des Confluences. »⁹ Une exposition de l'ensemble de ces coiffes sera présentée au printemps 2019, accompagnée par la publication du catalogue raisonné de la collection. Ces coiffes racontent les différentes étapes de la vie ; elles immortalisent les naissances, les mariages, les deuils et l'appartenance tribale. Cette donation est à l'origine d'une réflexion qui nous a conduits à prendre la décision de la création d'un nouvel espace au sein du musée consacré à l'histoire des collectionneurs et de leurs donations. *La Galerie des Donateurs* rendra hommage à ces femmes et à ces hommes qui, par leur générosité, ont permis au musée son développement et rendra compte de la très grande mixité des collections conservées.

Le récit sera au cœur de ce nouvel espace, portant la parole de ces collectionneurs et témoignant de leurs passions.

Après trois années d'exploitation qui voient la stabilisation à un niveau élevé de la fréquentation, les facteurs clés du succès que nous identifions sont l'équilibre entre le parcours permanent et les expositions temporaires, le maintien d'une proposition culturelle régulièrement renouvelée et diversifiée ainsi que l'approche pluridisciplinaire et les scénographies théâtralisées ou immersives, sans oublier le choix dès l'ouverture d'une grille tarifaire accessible. Il y a un mot que j'aime à employer pour définir le rôle de ce musée, c'est celui de dissémination. La notion de dissémination constitue à ce jour pour la communauté scientifique une nécessité : celle de faire connaître le plus largement possible les résultats d'un projet de recherche. Ce terme emprunté à la botanique, et qui évoque la fleur de pissenlit qu'arbore le dictionnaire Larousse suggère l'action de disperser, de propager. Transposé au monde culturel, il peut être traduit par celui de diffusion et de manière plus générale par celui de développement. Le jeune musée des Confluences porte l'image de la Ville et de la Métropole de Lyon dans leurs relations avec le monde. Un projet se construit aussi dans sa dimension internationale. Non pas seulement en termes de renommée ou de public mais dans sa capacité à être à l'écoute, à demeurer curieux de tout ce qui fait la force des cultures et des civilisations.

⁽⁹⁾ Antoine de Galbert est président de la Maison rouge à Paris, fondation d'art contemporain principalement dédiée à l'exposition de collections privées.

La question du récit dans la conception des expositions des musées de la Ville de Paris

Delphine Lévy, directrice générale de Paris Musées

Paris Musées gère 14 musées très différents : des grands établissements comme Carnavalet, le Petit Palais et le Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, qui présente aussi de l'art contemporain, mais également des maisons d'écrivains, des ateliers de sculpteurs, des musées thématiques d'histoire, d'archéologie, de mode ou d'arts asiatiques. La manière d'exposer est donc différente dans chacun d'entre eux. Nous accueillons plus de 3 millions de visiteurs. Nos collections sont gratuites et les expositions temporaires payantes. Malgré cela, notre fréquentation reste trop élitiste. Nous avons un peu plus de visiteurs appartenant à la classe moyenne que les musées nationaux situés à Paris qui sont payants, mais ce n'est pas très significatif. Nous devons donc faire des efforts considérables pour toucher un public plus populaire. Nous sommes très engagés dans les partenariats avec le secteur associatif mais ce sont des projets de longue durée très qualitatifs ou des visites encadrées qui touchent environ 15 000

Le récit est essentiel dans la manière d'exposer, même s'il ne faut pas l'entendre comme une structure narrative linéaire trop didactique.

personnes socialement en grande difficulté. L'enjeu est d'avoir des visiteurs qui ressemblent un peu plus à la population. Notre objectif est de convaincre des personnes des classes sociales populaires de visiter nos musées et de leur donner envie d'y revenir. L'équilibre de la programmation, la médiation dans les expositions et la communication sont stratégiques pour y parvenir.

La conception des expositions est aussi déterminante pour toucher un large public. Le récit est essentiel dans la manière d'exposer, même s'il ne faut pas l'entendre comme une structure narrative linéaire trop didactique. Nous sommes dans le domaine de l'art. Nous avons la chance d'avoir une collection d'un million d'œuvres et même si les musées de la Ville de Paris sont très hétérogènes, allant de l'Histoire à l'art contemporain, ils ne sont en aucun cas des centres d'interprétation. La mise en valeur de l'œuvre reste toujours prioritaire, même dans les musées d'histoire et d'archéologie. Le récit doit être dans certains cas plus poétique que didactique. Il doit



Musée du Général Leclerc de Hauteclouque et de la libération de Paris/Musée Jean Moulin, Paris Musées, photo © Ferrante Ferranti.

toujours laisser place à l'imaginaire du regardeur et à différentes interprétations. Les visiteurs vont percevoir des récits différents selon leur manière de regarder. Il doit y avoir une recherche de cohérence et de lisibilité dans chaque exposition. L'enjeu est aussi de répondre à une demande de savoir pour ceux qui veulent apprendre. Le musée est intimidant par nature, il a été créé comme un lieu quasiment sacré de conservation des œuvres où seule une classe sociale cultivée venait. Si on veut démocratiser l'accès au musée on doit atténuer cet effet d'intimidation d'une part et répondre à la curiosité des visiteurs d'autre part. Le fait que les œuvres soient présentées dans le cadre d'un parcours cohérent, avec une mise en scène séduisante et des niveaux d'explications modulables en fonction des besoins et des envies des visiteurs doit rendre n'importe quelle exposition abordable même si l'on présente un artiste peu connu ou une exposition thématique exigeante.

Si dans l'esprit des tutelles (Ministère de la Culture ou Mairie de Paris) l'objectif d'élargissement des publics est clairement prioritaire, sa traduction concrète en termes de programmation culturelle reste très controversée au sein des musées, en particulier lors de la conception

des projets d'expositions temporaires ou permanentes. Pourtant cet objectif peut difficilement reposer sur les seules épaules des services des publics et de la communication. Pour être atteint il doit nécessairement être partagé par l'ensemble des équipes des musées, notamment scientifiques. J'ai pu l'observer dans les groupes de travail « Musées du XXI^{ème} siècle » auquel j'ai eu l'occasion de participer, je le vis au quotidien dans les musées de la Ville de Paris et je le mesure aussi dans les échanges que nous avons avec des musées à l'étranger dans le cadre des itinérances d'expositions. Je dirais même que, dans le domaine de l'art contemporain, j'observe un recul par rapport aux ambitions des années post 68. Cela m'a frappé quand nous nous sommes penchés dans le cadre de journées d'études avec l'INHA sur les premières expositions de l'ARC au sein du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris qui de la fin des années 60 aux années 80 plaçait la rencontre avec le public, la démocratisation culturelle et l'interdisciplinarité au cœur de son discours. Je n'ai pas pu mesurer la réalité concrète de ces efforts parce que je n'appartiens pas à la génération qui a fréquenté l'ARC à cette époque mais en tout cas, dans les discours, c'était très clair à l'époque.

Le récit nous paraît essentiel dans la manière d'exposer pour s'adresser à un large public, quel que ce soit le sujet. Il ne s'agit pas de renoncer à des sujets exigeants mais de rendre plus accessible l'exposition. Au sein de Paris Musées les directeurs de musées ont la responsabilité de proposer les sujets d'expositions, en lien avec leurs équipes scientifiques. Historiquement, comme l'ont montré les deux journées d'études menées avec l'INHA en 2016 sur la politique d'expositions qu'ils ont menée, les expositions ont des thématiques souvent assez exigeantes, à la découverte d'artistes méconnus ou de thématiques complexes. Nous ne souhaitons pas faire évoluer cette identité, mais faire découvrir au plus grand nombre ces projets.

Il ne s'agit pas non plus de concevoir le récit comme une structure narrative linéaire et excessivement didactique alors que la poésie, l'imaginaire et la liberté du regardeur sont consubstantiels à l'art. Au sein du réseau des musées de la Ville de Paris la dominante est plutôt Beaux-Arts, or la question de la médiation y est beaucoup plus controversée et sensible que dans les musées de sciences, de civilisation ou d'histoire. Les commissaires d'exposition peuvent être soucieux de privilégier le rapport immédiat à l'œuvre et de ne pas « polluer » ce choc esthétique par un arsenal de médiation encombrant visuellement. La difficulté peut aussi venir des artistes vivants que nous exposons, qui peuvent avoir des idées extraordinairement précises sur la manière d'exposer leurs œuvres et qui peuvent dans certains cas ne pas souhaiter livrer les clés de compréhension de leur création. Malgré ces contraintes spécifiques qui imposent une grande subtilité dans le traitement de la médiation, nous souhaitons progresser dans ce sens. Il n'est pas question de choisir entre émotion et compréhension, entre poésie et explications. C'est le défi que les musées qui composent Paris Musées commencent à relever en remettant au cœur de leurs projets artistiques la rencontre avec le public, la démocratisation culturelle et l'interdisciplinarité.

Nous réfléchissons avec les musées à une manière d'exposer plus accessible tant dans le cadre des expositions temporaires qu'à l'occasion des rénovations des musées ou de la refonte

des parcours des collections permanentes. Nous souhaitons mettre en place une véritable équipe autour du commissaire, avec le responsable de la production, le service des publics, voire du numérique. Si l'objectif d'avoir des scénographies attractives et séduisantes est lui assez consensuel, la question de la médiation l'est beaucoup moins. La réflexion collective sur le synopsis d'exposition dès le début du projet, ou par la suite sur les textes, reste extrêmement sensible et délicate. Nous prêtons beaucoup d'attention à la scénographie à laquelle nous consacrons des moyens financiers importants. Je constate que nous consacrons souvent davantage de moyens à des scénographies attractives que les musées étran-

gers avec qui nous faisons des expositions qui mettent eux parfois plus de moyens dans la communication et le marketing. L'objectif d'avoir des scénographies attractives et séduisantes est donc assez consensuel parmi les équipes scientifiques des musées de la Ville de Paris. Ce qui l'est moins c'est le dialogue collectif sur le synopsis et sur les textes d'accompagnement. Les services des publics sont souvent cantonnés à la programmation d'événements culturels

autour d'une exposition, à la gestion des visites guidées ou des ateliers, et souvent sollicités à la fin de la conception de l'exposition. La mise en place d'équipes autour du commissaire avec les services de production et les services des publics et du numérique est un objectif nouveau pour les musées de la Ville de Paris. La question d'une réflexion collective sur le synopsis de l'exposition au début du projet, puis sur les textes, notamment les panneaux de salles, les cartels, les applications reste extrêmement sensible et délicate. Le commissaire d'exposition se soucie avant tout de montrer beaucoup d'œuvres rarement exposées et consacre moins d'attention au récit et à la lisibilité pour ceux qui ne connaissent pas le sujet. Dans certains cas il peut même considérer que les éléments de médiation nuisent à l'esthétique générale ou viennent interférer dans la relation directe à l'œuvre. Certains commissaires d'exposition intègrent spontanément la logique du récit, d'autres non. Il faut que la méthodologie commune permette de dépasser cette hétérogénéité dans les cultures des

différents commissaires et de prendre en compte dans tous les projets cet objectif de lisibilité. Nous avons recruté une personne expérimentée, Anne Stephan, qui a travaillé longtemps dans des musées de civilisation, pour conseiller les musées sur la médiation, tant dans les expositions temporaires que dans les parcours permanents. Nous avons revu les fiches méthodologiques diffusées à tous les musées pour mettre en place cette méthode de travail plus collégiale. Nous avons programmé en mars 2018 sur ce sujet un séminaire interne à Paris Musées avec les commissaires d'expositions et les services des publics.

Nous sommes en train d'expérimenter cette méthode de travail plus collaborative, qui associe autour du commissaire le scénographe, le chef de projet pour la production, le service des publics du siège et de l'établissement. Cette méthode collaborative pratiquée depuis longtemps dans les musées de sciences ou de civilisation, ou à l'étranger comme au V&A par exemple, est moins courante dans les musées de beaux-arts français, et se heurte naturellement à des incompréhensions. Paris Musées souhaite avancer dans cette voie. Le résultat que nous souhaitons obtenir peut par exemple être illustré par l'exposition Anders Zorn conçue par Christophe Leribault au Petit Palais : il part de l'objectif de faire découvrir au grand public un artiste peu connu en France, avec l'appui d'une scénographie ambitieuse et un effort particulier de narration et d'explications. Le succès auprès du public a montré que c'était possible.

Paris Musées expérimente aussi cette méthode collaborative d'élaboration pour la refonte des parcours permanents, notamment pour la rénovation du musée Carnavalet et la création du nouveau Musée de la Libération de Paris. S'agissant du musée Carnavalet dont la rénovation est en réflexion depuis 2013, les travaux ont commencé fin 2016 et la réouverture est prévue pour fin 2019-début 2020. Ce musée a 150 ans d'existence, un charme exceptionnel

lié au bâtiment où a vécu Madame de Sévigné et aux *period rooms* qui ont fait sa renommée. La rénovation a pour but de restaurer les parties les plus abîmées du bâtiment, de renforcer le confort de visite et la qualité de l'accueil, et d'améliorer le parcours des collections permanentes. L'objectif de Valérie Guillaume, avec son équipe scientifique, les services des publics, la scénographe Nathalie Crinière et le consultant en médiation Réciproque, est de redonner à ce musée sa vocation de musée de l'histoire de Paris. Les œuvres et les décors seront restaurés et davantage mis en valeur par la scénographie et l'éclairage, mais le parcours sera surtout plus chronologique et la médiation renforcée. Les conservateurs

du musée ont conçu un nouveau parcours permanent plus chronologique, plus équilibré entre les différentes périodes, du mésolithique au XXIème siècle, et entre les types d'œuvres, mais aussi moins dense pour mieux mettre en valeur les objets et laisser la place au récit. L'objectif est de contextualiser davantage les œuvres, avec également la volonté d'un découloignement entre les disciplines permettant d'éclairer de manière plus riche le sens d'une œuvre ou d'un objet. Le parcours disposera d'une véritable introduction comme dans

tous les musées de ville. Les collections révolutionnaires, qui sont les plus demandées, auront par exemple plus de place et une présentation plus thématisée et contextualisée avec des interviews d'historiens, des panneaux, des cartels, des dispositifs numériques. L'histoire de la capitale sera désormais racontée aux visiteurs, avec le souci de s'adapter à tous les publics qu'il s'agisse de touristes, d'enfants, d'amateurs très éclairés... Il n'est pas question de renoncer à la spécificité de Carnavalet qui conserve 600 000 œuvres, et notamment des mobiliers, objets, peintures et sculptures exceptionnels pour en faire un centre d'interprétation. C'est un musée d'histoire qui conserve des œuvres qui n'ont rien à envier à des musées des beaux-arts ou d'arts décoratifs. Il ne faut bien évidemment pas reléguer au



Musée Carnavalet - Histoire de Paris, Paris Musées, photo © Ferrante Ferranti.

second plan les collections, et en particulier ses célèbres *period rooms*. Ce n'est en rien contradictoire avec l'objectif de rendre à ce musée sa vocation de musée d'histoire de Paris. L'enjeu de cette rénovation est de conserver le charme de Carnavalet qui s'exprime notamment dans les *period rooms* du 1^{er} étage qui vont peu évoluer, tout en faisant un vrai musée de ville du XXI^{ème} siècle. Valérie Guillaume a aussi souhaité un parcours à hauteur d'enfants, ce qui dépasse la question du positionnement des œuvres dans l'espace et concerne l'ensemble du dispositif de médiation.

De même, la conception du futur musée de la Libération de Paris, également consacré aux deux figures héroïques de Jean Moulin et du Général Leclerc, s'élabore actuellement avec la même méthodologie : Sylvie Zaidman, conservatrice qui dirige désormais le musée, travaille avec la scénographe Marianne Klapisch, avec les services des publics et du numérique, et bénéficie des conseils de Réciproque. Le musée actuel, situé sur la dalle Montparnasse, était scindé en deux bâtiments consacrés chacun à l'un des deux personnages. Le nouveau musée devrait ouvrir le 25 août 2019, pour le 75^{ème} anniversaire de la Libération de Paris, place Denfert Rochereau, au-dessus du PC de commandement utilisé par le colonel Rol-Tanguy pendant l'insurrection d'août 1944. Le nouveau musée sera installé dans les deux pavillons conçus

par Claude-Nicolas Ledoux et dans un bâtiment adjacent du XIX^{ème} siècle, il sera beaucoup plus cohérent, visible et accessible, et devrait donc être beaucoup plus fréquenté que l'actuel musée qui fermera ses portes en juin 2018. L'objectif de ce nouveau parcours est de concilier l'émotion que procure la découverte des collections, notamment les effets personnels des deux héros ou les objets de personnages plus anonymes mais très évocateurs, avec la compréhension des grands enjeux historiques de la deuxième guerre mondiale. L'objectif clairement fixé est le récit historique, les collections sont le support de ce récit, qui lui donne vie. Panneaux de salle, cartels développés, films, dispositifs numériques, compagnons de visite doivent éclairer le récit. L'équilibre entre la grande histoire nationale qui doit être racontée de manière très pédagogique et la « petite histoire » révélée par des objets et des œuvres émouvantes est délicat à trouver.

En conclusion, Paris Musées est loin d'être aujourd'hui un modèle mais nous avons une orientation stratégique claire soutenue par notre tutelle, la Mairie de Paris. Nous sommes dans la phase d'expérimentation. Dans 2 à 3 ans on pourra voir le résultat de ces nouvelles méthodes dans les musées rénovés et dans nos expositions temporaires. Il faudra bien sûr évaluer l'impact de manière objective par les études de public quantitatives et des études de réception qualitatives.

Le récit et l'objet dans les musées

Hélène Orain, directrice générale de l'établissement public du Palais de la Porte Dorée, Musée national de l'histoire de l'immigration - Aquarium tropical

Le Musée national de l'Histoire de l'Immigration (MNHI) est un objet muséal un peu particulier. À la fois musée d'histoire et de société, mais aussi musée dont une bonne partie des collections est constituée d'œuvres contemporaines, son objet, l'immigration et sa mission « faire évoluer les représentations », l'obligent à mettre en avant le récit comme moyen de faire tenir ensemble un objectif politique - agir sur les stéréotypes - et des instruments muséaux, collections, expositions etc. Situé, de surcroît, dans l'ancien Palais des colonies, il est en quelque sorte contraint au récit sous peine de se voir accusé de méconnaître volontairement la question coloniale : l'iconographie du Palais, sa façade, ses fresques donnent à voir une vision des rapports de la France au monde, de la colonisation, des richesses de l'empire etc. qui est à peu près à l'opposé de ce que racontent les galeries permanentes du musée et ses expositions.

Si l'on veut éviter d'avoir à justifier en permanence de son existence, un récit permettant d'articuler histoire de l'immigration, histoire de l'art et présence de ce musée au Palais de la porte Dorée est nécessaire.

C'est par le récit, par exemple, que l'on peut introduire l'idée que l'empire colonial qui s'est constitué à partir des années 1830 et qui a perduré jusqu'en 1962, n'est pas un bloc

unique et uniforme. Qu'entre la colonisation de l'Algérie en 1840, les discours de Jules Ferry devant l'assemblée nationale en 1885 et l'exposition coloniale de 1931, les propos ont varié, les régimes juridiques également et les représentations, enfin, ont profondément évolué. S'il y a eu la hiérarchie des races, l'indigénat et le travail forcé, la promotion des colonies s'accompagne à partir des années trente, en France, de la découverte de la richesse des cultures lointaines, et pour une partie du monde intellectuel et artistique anticolonial, débouche sur une réflexion nouvelle : celui d'un humanisme fondé sur la diversité et les enrichissements mutuels. Le Palais raconte cette complexité, pour peu que l'on confronte son iconographie, l'histoire de l'art et l'histoire tout court. Autrement dit, si on ne présente pas au public un récit faisant des liens entre ce qu'il voit, l'histoire coloniale et celle de l'immigration, le MNHI ne peut pas véritablement se déployer dans les espaces du Palais de la Porte Dorée.

L'ordre, la forme, le sens

Cela dit, le récit dans un musée n'est pas si simple à construire car il recouvre des univers de compétences qui peuvent être difficiles à articuler :

- Exposer, montrer, voir : mettre en forme le monde, c'est le travail des équipes muséales, conservateurs, curateurs, équipes de



Exposition *Ciao Italia*, Anne Volery © Palais de la Porte Dorée

production, équipes des publics, (objets)
• Dire, raconter, comprendre : mettre en ordre le monde, c'est le travail des chercheurs (récit)
Univers des objets et univers du récit doivent coexister et se compléter dans notre musée. La chose n'est pas simple. La mise en ordre, les classifications, les catégorisations sont des opérations complexes qui obéissent à des logiques et des codes eux même complexes : écoles de pensée, approches épistémologiques etc. L'expression de cette pensée complexe, par de longs textes, n'est pas compatible avec nos contraintes muséales, qui, au contraire, recherchent des dispositifs d'exposition mêlant textes et cartels courts à des éléments de scénographie et de déambulation dans l'espace. Pour des historiens, des chercheurs plus généralement, cette démarche est difficile. C'est pourquoi, nous avons choisi, au MNHI d'associer, dans les commissariats, des chercheurs et des curateurs pour que les uns et les autres se complètent et construisent un récit commun, à la fois documenté et muséal ; irréprochable sur le plan scientifique et accessible au public néophyte.

Il y a des prismes méthodologiques qui permettent d'articuler ce travail de mise en forme et de mise en ordre.

Par exemple, on peut partir de la définition que Jean-Hubert Martin donne de l'artiste. « C'est celui, dit-il, qui transpose dans la matière les croyances, les idées et les récits d'une

communauté humaine, quitte à la faire évoluer » (Jean-Hubert Martin, *Gradhiva*, 2011) et la croiser avec ce que disent les neurosciences, des croisements multiples entre l'ordre de la perception et l'ordre de l'analyse. Il n'y a plus d'un côté l'ordre des sens et de l'autre l'ordre de la pensée, plus non plus de stricte

partition entre les valeurs, les récits et la matière, mais bien plutôt des interactions multiples, des itérations qui construisent un récit. Le travail curatorial doit se situer exactement à cet endroit, dans ces interactions et ces itérations.

L'exposition comme récit

« L'exposition *procure à tous les états de la société... une récréation utile et un commerce agréable* » Denis Diderot.

A quoi sert l'exposition ? Ainsi formulée, la question peut sembler illégitime. Un peu courte en tout cas. Il faut cependant, de mon point de vue, toujours se souvenir que l'exposition est un commerce, c'est-à-dire un échange entre le propos imaginé par le commissaire et le public qui le découvre. Il est également nécessaire que l'exposition puisse être un moment agréable. Evidemment, ce ne sont là que des affirmations évidentes. Pourtant, en ce qui concerne l'histoire de l'immigration, elles ne le sont pas. En l'espèce, l'immigration commence toujours par des malheurs - des crises économiques, des guerres, des exactions, des catastrophes naturelles, de l'oppression qui elles-mêmes conduisent à d'autres atrocités : des exodes, des fuites, des disparitions, des morts. Et puis encore, l'exil, le déracinement, l'ostracisme, les discriminations etc.

Il faut évidemment rendre compte de ces phénomènes au public. Mais il faut aussi lui raconter la suite : l'intégration, les réussites, la richesse

⁽¹⁾ La fresque du salon Afrique dit aussi Salon Raynaud fut réalisée par le peintre Louis Bouquet (1885-1952). Elle évoque les apports de l’Afrique sub-saharienne et l’Afrique du Nord à la France. Les choix esthétiques de l’artiste se nourrissent de la vision stéréotypée en vogue dans les années 1930 qui associe l’Afrique dite “noire” au corps, à la nudité et à la danse. Le panneau principal figure l’union artistique d’une muse africaine et d’Apollon jouant de la lyre dans une nature luxuriante. En arrière-plan, des murailles rouges rappellent l’ancienne capitale malienne Djenné qui avait d’autre part inspiré le pavillon de l’Afrique occidentale française de l’Exposition coloniale. L’Afrique du Nord est, quant à elle, envisagée sous l’angle des apports de la civilisation arabo-musulmane : sur fond d’architecture mauresque sont représentés la philosophie, les mathématiques, la médecine, l’astronomie, l’architecture, la musique et la calligraphie.



Salon Afrique dit aussi Salon Raynaud - Lorenzo © Palais de la Porte Dorée¹

des échanges, les œuvres ainsi produites etc. C’est le rôle de l’exposition que de produire ce récit ; car il est la condition nécessaire du commerce et la condition suffisante de la récréation.

Dans la programmation du MNHI, on peut présenter deux exemples de cette démarche :

L’exposition Ciao Italia

Cette exposition est celle qui a connu le plus de succès parmi les expositions du MNHI. Présentée d’avril à août 2017, elle se voulait joyeuse et anglée. Joyeuse ne signifiait pas, bien sûr, que l’on allait oublier la passion et la fureur qui ont entouré pendant des décennies l’arrivée des Italiens en France : les exactions et les meurtres comme à Aigues Mortes ou pendant les vêpres marseillaises, les insultes. Elle nous imposait en revanche de réinterroger la fin de

l’histoire : pourquoi cette immigration est-elle aujourd’hui considérée comme exemplaire ? Est-ce, comme on le dit souvent, parce que les Italiens sont culturellement proches de nous ? Parce qu’ils partagent la même religion ?

L’équipe des commissaires a travaillé autour du concept d’italianité. Il se trouve que l’observation scientifique de la vie des Italiens en France révèle que, depuis plus d’un siècle, ils ont conservé leurs traditions, au sein d’une vie communautaire très développée. Pourtant, au sein de la société française, ils sont devenus invisibles. Pourquoi ? Une des hypothèses est que nous posons mal la question. Peut-être ne se sont-ils pas assimilés, c’est-à-dire dilués dans la société française, mais qu’au contraire, c’est la société française qui a absorbé cette italianité dans sa propre culture. Les exemples sont nombreux : Yves Montand ou Rina

Ketty, qui tout en gardant leur nationalité sont devenus des idoles.

La Galerie des dons du MNHI

La Galerie des dons présente les collections ethnographiques du Musée national de l’histoire de l’immigration. Comme son nom l’indique, ces objets du quotidien sont issus de dons d’immigrés ou de leurs descendants. Au MNHI, le processus du don est très particulier : l’objet est donné en même temps que le récit de vie du donateur ou de son ascendant. Le récit est totalement associé à l’objet : il n’y a qu’un seul don. Sa fonction est de rendre plus humaine cette histoire de l’immigration ; de l’incarner et de permettre des formes d’identifications, que l’on soit ou non immigré.

Dans tous ces cas de figure, le récit permet

au public de se reconnaître ou non dans les histoires qui lui sont présentées.

Une nuance pour conclure

Malheureusement, ou heureusement, peut-être, les choses ne sont pas si simples. Avec *Ciao Italia*, nous voulions montrer au public que l’opposition entre intégration et assimilation est réductrice et même, qu’elle empêche finalement de voir le réel c’est-à-dire l’italianité, et l’absorption par la société française d’une culture venue d’ailleurs. L’enquête de public a cependant montré tout autre chose. Ce qu’il a retenu de cette exposition, ce qui, finalement lui a plu, c’est une certaine nostalgie pour une France disparue, la France des années 60 ; celle des cafés, des cinémas, des chorales, du cirque... Nous devons donc, toujours rester modeste. Et surtout travailler sur la question de la transmission.

Entre collections et publics : le récit dans l'exposition*

Bruno Maquart, président d'Universcience

«*Le récit est un chemin qu'il faut suivre pour se perdre* ».

Jean-Claude CARRIERE

Dans un musée sans collection, comme le sont la Cité des sciences et de l'industrie ou le Palais de la découverte, la question du récit doit nécessairement être appréhendée sous un jour nouveau. Parce qu'il y est impossible de se contenter de montrer l'objet, impossible de miser sur le seul désir de contemplation du visiteur, impossible de s'exonérer d'une médiation qui, toute entière constitutive de l'offre, doit aussi se renouveler en permanence. Le récit sans le support de l'objet doit alors se construire, grâce à l'échange avec le médiateur, à partir de l'expérience du visiteur et de son questionnement. L'innovation et la créativité ne sont plus seulement des options ou des alternatives mais sont des impératifs.

Universcience, l'établissement que je préside et que je vais évoquer ici, a par nature un positionnement particulier par rapport au sujet évoqué aujourd'hui. Ses deux sites viennent de franchir ou franchissent un cap important. Celui des trente ans pour la Cité des sciences et de l'industrie ; quatre-vingts ans pour le Palais de la découverte.

Ce dernier est un lieu emblématique, une vitrine de l'excellence française. Il porte la marque de ses fondateurs, Jean Perrin, physicien, et André Leveille, artiste-peintre, plus largement, celle

d'une génération de scientifiques, décidés à affirmer le rôle de la science dans une société tourmentée, celle de l'entre-deux guerres. Il reste aujourd'hui porteur d'une nouvelle façon de transmettre les sciences, le lieu pionnier d'expression de la médiation scientifique contemporaine et, je dirais, de la médiation culturelle, qui lui doit beaucoup. Un musée en mouvement disait Perrin, sans objets sinon des instruments de laboratoires.

La Cité des sciences et de l'industrie fut, quant à elle, inaugurée le jour où la sonde européenne *Giotto* rencontrait la comète de Halley, le 13 mars 1986. Un jour important pour l'Europe spatiale, un rendez-vous bien choisi pour lancer une nouvelle institution, vouée à l'innovation. La Cité, depuis, n'a cessé d'être cette fenêtre ouverte sur le monde de demain, cette vitrine où l'on peut voir les choses pour la première fois. Elle a développé une méthode de médiation fondée sur la manipulation, invitant tout un chacun non plus seulement à voir, mais aussi à toucher et, maintenant, à faire.

La Cité et le Palais sont donc deux « musées » sans collection. Dans ces deux institutions, la médiation est toute entière constitutive de l'offre. Nos collections, ce sont des idées, des concepts, des théories, des découvertes, des controverses, des disputes, des avancées... C'est l'une de leurs grandes particularités.

Nous ne pouvons donc a priori nous contenter de construire un récit, c'est-à-dire une narration, à

partir de la mise en place dans l'espace et dans le temps des éléments signifiants que sont les œuvres. Parce que nous n'en avons pas et nous ne voulons pas en avoir ! Autrement dit et surtout pour le dire simplement, le récit doit être construit sans son support habituel.

Je crois pour autant que cela ne fait pas de ces musées, des musées à part, mais bien plutôt des musées qui - peut-être avec un temps d'avance - ne cessent de réinterroger le rapport au public et la manière de construire une exposition. J'évoquerai ainsi le numérique. Il pourrait bouleverser la vie de tous les musées, l'offre faite au public, le rapport à l'œuvre. Mais si les musées doivent être « uberisés », ne vous en faites pas, nous serons les premiers...

David Liot : Comment s'écrit le récit dans les expositions d'un musée sans collections, sans œuvres ?

Je crois d'abord qu'il y a plusieurs écritures.

L'écriture objective d'abord, celle dans l'espace et dans le temps de la visite des éléments tangibles. Il y a aussi une écriture conceptuelle qui a trait au cheminement intellectuel sur lequel peut « parier » le commissaire d'exposition. Un cheminement qui est tout sauf linéaire. Et enfin, mais c'est peut-être le plus important, une écriture émotionnelle qui a trait à ce que peut ressentir le visiteur. Cette émotion peut naître d'une rencontre avec l'œuvre ; chez nous elle naît d'une expérience réalisée, d'un moment vécu. Et cette émotion est d'autant plus forte quand elle surmonte une émotion négative : le souvenir de l'échec à l'école dans les matières scientifiques...

DL : Et donc il n'y a pas, pour une exposition, un seul, mais plusieurs récits, plusieurs narrations ?

En effet, comme il n'y a pas une seule vérité scientifique. Avec un même matériau de base, que ce soit une même collection d'œuvres mais aussi

de mêmes éléments de médiation, voire encore les mêmes humains animateurs, on peut multiplier les narrations possibles. Peut-être même jusqu'à l'infini. Au Palais, une même expérience sera chaque fois différente lorsque le médiateur le sera aussi.

La Cité et le Palais sont deux « musées » sans collection : la médiation y est tout entière constitutive de l'offre.

L'expérience des *Museomix* le démontre d'ailleurs parfaitement. Ce laboratoire que vous connaissez bien maintenant nous révèle chaque année que, dans un même musée, avec les mêmes collections donc, ou les mêmes moyens humains de médiation, le champ des possibles est infini. Cela vaut en particulier pour les procédés narratifs.

DL : Le commissaire, ou plus simplement le musée, n'est donc pas le seul responsable de l'écriture du récit de l'exposition...

En effet, et cela serait s'en tenir à une vision trop figée et surtout trop passéiste de nos institutions muséales. Je crois que l'une de nos ambitions communes, à nous tous ici, est aujourd'hui d'accorder une place plus grande au public. Au sein du musée et jusque dans l'écriture de l'exposition elle-même (Terra Data). Le public joue un rôle actif puisque comme l'a bien dit Jean Davallon, « sa déambulation dans l'espace est sa déambulation dans les contenus proposés ». Elle détermine l'ordre dans lequel les signifiants sont perçus et leur enchaînement. Par son mouvement le visiteur écrit un texte qui lui est propre tout en étant composé des éléments proposés intentionnellement par le musée.

Mais on peut bien entendu aller plus loin dans le rôle de constructeur du discours narratif, lorsque par exemple le musée met à disposition un matériel brut non ordonné, une proposition ouverte, dans lequel le visiteur va puiser pour construire son expérience. C'est ce que nous avons fait sur l'exposition *Mutations urbaines*, comme un bouquet sans début ni fin. Ce sont peut-être les récits de l'ère numérique qui n'ont ni début ni fin.

(*) Texte issu de l'entretien entre Bruno Maquart et David Liot, directeur des musées et du patrimoine de Dijon et modérateur de la session 3

DL : C'est justement un axe fort du travail des centres de sciences, notamment avec la montée en importance du numérique ?

En effet, c'est la logique sous-jacente des centres de sciences basés sur le modèle de l'Exploratorium, lui-même inspiré du Palais de la découverte, avec des dispositifs interactifs autonomes posés les uns à côté des autres. Le visiteur doit alors construire son interprétation selon son expérience immédiate, sans que le moindre lien ne lui soit proposé. La visite devient alors un voyage, une expérience unique.

Le numérique a renforcé considérablement la non-linéarité, l'interactivité et l'hypertexte. Il a multiplié les récits possibles en donnant un rôle premier au récepteur.

Je pense notamment à l'exposition *Epidemik*, sur la contagion, que nous avons produite il y a quelques années. Elle a été un moment clé dans la muséographie à la Cité. Elle se composait d'un grand espace de projection dans lequel chaque visiteur était capté par une caméra infrarouge, acquérait par là une «aura» qui le suivait dans l'espace, servant d'interface de découverte et d'interaction avec les projections faites sur les murs...

Nous avons également développé une nouvelle médiation avec le numérique pour l'exposition sur Valerian et Laureline qui est en ce moment à la Cité. À travers cette BD mythique, il s'agit d'interroger des phénomènes scientifiques. Nous avons imaginé et réalisé en interne de la réalité augmentée sur certaines planches de la bande dessinée. J'utilise pour cela l'expression de « fiction augmentée ». C'est, vous en conviendrez, une dimension supplémentaire qui s'offre à l'expérience du visiteur.

Je crois que nous avons fait à l'exposition ce que Claude Simon a fait à la littérature. Le nouveau

roman a déconstruit les codes du récit littéraire, nous nous attelons à déconstruire ceux du récit dans l'exposition...

DL : Mais parallèlement, dans sa nature-même, la Cité des sciences et de l'industrie entretient un rapport presque « viscéral » aux grands récits...

C'est vrai. On pourrait dire que les expositions permanentes de la Cité ont été organisées autour de cette phrase de Michel Serres : « *Savoir c'est se souvenir* ». Il démontre dans son essai *L'incandescent* que le grand enseignement des sciences modernes est que tout a une histoire. Ainsi chaque être humain porte en lui une mémoire culturelle, une mémoire biologique et une mémoire de l'univers. Ces trois grands récits, des cultures, de la vie et de l'univers se placent en filigrane derrière les expositions permanentes de notre institution.

Le visiteur se fait ainsi chercheur. Dans ces trois grands récits il part à la découverte de réponses aux grandes questions de notre monde, il part à la recherche de sens.

En conclusion, c'est peut-être là que réside tout l'enjeu du récit dans une exposition. Il est ce chemin que l'on propose au visiteur de suivre pour se perdre, de se perdre pour mieux se retrouver soi-même...

Il n'y a finalement pas tant de différences entre des musées sans collection et des musées avec collection. Le défi est le même, celui de la production de sens pour le visiteur. Mais surtout faire en sorte qu'il lâche prise. Tous les moyens sont bons pour y parvenir.

[Le numérique]
a multiplié les
récits possibles
en donnant un
rôle premier au
récepteur.

La musique et les beaux-arts. Quelle scène au musée ?

Nathalie Bondil, directrice-générale et conservateur en chef du Musée des beaux-arts de Montréal et Eric de Visscher, Andrew W. Mellon Visiting Professor au Victoria & Albert Museum de Londres, ancien directeur du Musée de la musique à Paris

Commentant *Le Musée Imaginaire* d'André Malraux, Maurice Blanchot développa dans *Le mal des musées*, écrit en 1957, une vision de l'institution qui nous étonne encore par sa modernité : « Le Musée n'est donc pas le réceptacle des contemplations érudites, ni l'inventaire ordonné des découvertes de la culture. Il est l'espace imaginaire où la création artistique, aux prises avec elle-même, se cherche sans cesse pour se découvrir chaque fois comme à nouveau, nouveauté par avance répudiée. » Plus encore que le musée malrucien, bien évidemment plus encore que tous les musées qu'a pu visiter alors Blanchot, le musée du XXI^e siècle correspond bien à cet idéal. Lieu de création, de rencontres et de questionnements, ce musée ne se limite plus aux seuls beaux-arts : aujourd'hui, il s'ouvre à l'entière du champ artistique, incluant le cinéma, la littérature, la musique, la mode jusqu'aux parfums et les arts de la table – témoignant ainsi d'un élargissement sensoriel qui dépasse la seule vision d'œuvres plastiques.

En soi, la présence de la musique dans les musées n'est pas entièrement nouvelle : celle-ci avait initialement trouvé sa place par la présence d'instruments de musique dans les collections, ainsi que par une riche iconographie musicale qui a traversé les siècles (des portraits de musiciens, peints ou photographiés, aux nombreux mythes musicaux, d'Orphée à Sainte-Cécile). Les

concerts donnés dans les salles de musée ou dans des auditoriums dédiés complètent cette présence, ainsi que certaines activités éducatives ou de recherche croisant les disciplines et les pratiques. Ce *Gesamtkunstwerk*, concept d'art total, originellement musical, inventé par le compositeur Richard Wagner, n'est cependant pas toujours assumé comme tel par les musées, où le visuel constitue toujours le mode dominant et souvent exclusif d'appréhension de l'art. Et ce, pour des raisons historiques, comme l'explique Germano Celant : « Les accrochages et expositions s'appuient presque totalement sur la primauté de voir et d'observer, de marcher et d'explorer, comme si la seule source de compréhension était l'observation de l'image accompagnée parfois d'écriture, puisque les deux - selon la tradition antique et philosophique - sont plus fiables sur le plan de la raison et de la pensée. »

Il existe, bien entendu, des musées entièrement dédiés à la musique (comme il en existe pour le cinéma, le théâtre, la littérature ou la marionnette), généralement constitués à partir de collections d'instruments ou autour de personnalités musicales (maison de compositeurs, etc.) Les plus créatifs d'entre eux sont précisément ceux qui, bien que spécialisés, feront preuve d'ouverture vers les autres arts. C'est dans cet esprit, par exemple, que le Musée de la musique à Paris a consacré des expositions à des peintres fortement influencés par la musique, ou inversement à des compositeurs tissant des liens étroits avec les beaux-arts.



Exposition *Chagall : couleur et musique / Chagall : Colour and Music* - 28 janvier 2017 – 11 juin 2017 - Au premier plan : Costumes pour l'*Oiseau de feu* : femme à deux visages et monstre katchaï, 1949 - Vitrail en arrière plan : *Le Songe de Jacob*, 1966 © SOCAN & ADAGP 2018, Chagall ®

Mais au-delà de ces cas rares, il est intéressant de voir comment des musées dits généralistes, possédant souvent d'importantes collections dans des domaines aussi variés que la peinture, les arts décoratifs ou l'architecture, intègrent cette dimension musicale. C'est le cas notamment du Victoria & Albert Museum (V&A) de Londres qui entretient, dès sa création en 1857, une relation étroite avec l'art sonore. Très tôt, en effet, des acquisitions d'instruments de musique ont été faites, sous l'impulsion de son premier directeur Henry Cole, permettant de constituer une des plus belles collections au monde. Cet intérêt certain pour la musique (l'on savait Cole grand amateur des opéras de Haendel, par exemple) s'est accompagné d'une politique de concerts particulièrement vivace après la Seconde Guerre Mondiale (accueillant des interprètes de tout premier plan et participant au développement de la musique ancienne en Angleterre), d'un grand nombre d'expositions (dont les plus récentes consacrées à David Bowie ou aux Révolutions des années 60, sillonnent le monde, suivies par une étonnante exposition sur l'Opéra) et d'une forte présence musicale dans les activités éducatives. Ces activités, pas toujours reliées au sein d'une vision unifiée, constituent cependant un socle pluridisciplinaire sur lequel le musée compte développer de nouveaux projets.

Si la plupart des musées ont présenté, à un moment ou un autre, des concerts, en lien ou non avec les expositions ou collections, il est rare de voir ces projets intégrer pleinement la

dimension architecturale du lieu. Lors du récent REVEAL Festival, organisé par le V&A en juin 2017 à l'occasion de l'ouverture de sa nouvelle entrée publique et d'une nouvelle salle d'exposition, cette dernière était précisément vide. Conjointement avec la proposition plastique de l'artiste néerlandais Simon Heijdens jouant sur la présence de lumière naturelle dans l'espace, une installation sonore commandée par le musée au compositeur et violiste Liam Byrne a permis au public de prendre la pleine dimension de l'espace ainsi rendu totalement accessible. Une partie de la salle restant dans la pénombre, c'est seulement par l'écoute du son provenant de différentes sources que cette appréhension spatiale pouvait s'opérer. De même, des concerts donnés dans la « Music Room » de Norfolk House, ce salon de musique datant du XVIII^e siècle et reconstitué dans le musée sous forme de *period room*, ont permis de retrouver la dimension acoustique de cette salle originellement conçue pour accueillir les soirées mondaines de la noblesse londonienne.

Autre exemple, le Musée des beaux-arts de Montréal se singularise dans le monde muséal par sa programmation innovatrice au croisement des arts visuels et musicaux : une partition écrite en deux temps. Tout d'abord, grâce à une programmation d'expositions, ambitieuses et originales, exposant les beaux-arts et la musique avec *Warhol Live* (2008), *John Lennon et Yoko Ono* (2009), *Splendore e Venezia* (2013) ou bien en partenariat avec d'autres institutions telles



Exposition *Lyonel Feininger : de Manhattan au Bauhaus / Lyonel Feininger: From Manhattan to Bauhaus*. 21 janvier au 13 mai 2012 - © The Lyonel Feininger Family LLC / ADAGP, Paris, 2018 - Photo MBAM, Denis Farley

que le Musée de la musique à Paris avec *Miles Davis* (2010) et *Chagall* (2017) ou le Victoria & Albert Museum de Londres avec *Révolutions* (2017). Ensuite, grâce à l'inclusion depuis 2011 d'une salle de concert professionnelle, animée par la fondation en résidence au Musée Arte Musica. L'acquisition d'une ancienne église patrimoniale devenue le pavillon Claire et Marc Bourgie, a permis de recycler et d'adapter sa nef aux qualités acoustiques remarquables. La salle Bourgie offre désormais ses 462 sièges aux quelques 50 000 mélomanes assistant à plus de 140 concerts annuellement... Sans compter ses activités éducatives et culturelles. Par ses dimensions, cette salle est adaptée aux ensembles de musique de chambre et autres formations, tels les orchestres à cordes. Son répertoire reflète la diversité encyclopédique du musée. Combinaison originale et gagnante, la fondation est soutenue financièrement, par le mécénat de Pierre Bourgie et le musée pendant une dizaine d'années, afin de créer le fonds de dotation suffisant pour assurer sa future autonomie.

Cas singulier, le Musée des beaux-arts de Montréal déploie désormais une riche offre interdisciplinaire originale, élargissant sa clientèle comme son mandat. Il est devenu une véritable cité des arts au pluriel où la musique instaure un dialogue décroissant avec sa programmation et ses collections. Le son s'infiltre dans la plupart de ses expositions : tel salon de musique synesthésique imaginé pour Lyonel Feininger, le peintre musicien du Bauhaus qui composait sa peinture comme des fugues de Bach ; tels audioguides musicaux, historiques ou symphoniques, avec des cartes blanches au Maestro Nagano ; telle mise en scène sonore spatialisée pour accompagner

Robert Mapplethorpe ; telles performances musicales dans les galeries... Les stratégies sont variées. Autant d'expériences convaincantes répétées dans la collection permanente.

Le temps de la visite est ralenti, et le visiteur s'immerge dans la contemplation : la musique imposant son rythme, l'œil écoute. Là, disait le poète, les parfums, les sons et les couleurs se répondent dans le secret de nos âmes. Aujourd'hui dit le neurologue, le toucher, l'audition et la vision développent notre empathie esthétique comme notre mémoire émotionnelle. La musique résonne dorénavant sur les différentes scènes du Musée des beaux-arts de Montréal, non pas comme un accompagnement sonore, mais bien dans l'esprit d'un dialogue transdisciplinaire sur des contenus artistiques.

Les expositions sur la musique deviennent aujourd'hui plus fréquentes, même au sein d'institutions plutôt connues pour leur approche relativement cloisonnée : ainsi, la National Gallery de Londres a mis en scène en 2013 la relation de Vermeer à la musique, tandis que deux années plus tard, elle confiait à des artistes sonores le soin de répondre musicalement à quelques-uns de chefs-d'œuvre du musée, parmi lesquels *Les Ambassadeurs* de Holbein. Dans un autre genre, l'on nous annonce pour 2018 une exposition sur *Michael Jackson et l'art contemporain*, présentée notamment à la National Portrait Gallery de Londres et au Grand Palais à Paris.

Dans ce domaine, le Musée de la musique à Paris a fait figure de pionnier, depuis les premières expositions consacrées à Pink Floyd et John Lennon, montées par Emma Lavigne, jusqu'aux

plus récentes consacrées tantôt à un peintre-musicien (Klee, Chagall), tantôt à un compositeur dont les liens avec les arts plastiques sont évidents (Wagner, Boulez). C'est d'ailleurs autour de cette même conviction que le dialogue entre les arts modifie profondément notre manière de voir (et donc aussi d'entendre) le musée que le Musée de la musique et le Musée des Beaux-Arts de Montréal se sont rejoints autour de projets communs. Les expositions Miles Davis et Marc Chagall, déjà mentionnées, ont fait l'objet de présentations successives à Paris et à Montréal, dans des versions adaptées à la taille et à la personnalité de chaque institution. *Splendore a Venezia. Art et musique de la Renaissance au Baroque dans la Sérénissime*, conçue par Montréal, a permis un échange d'idées et de compétences entre les deux musées ainsi que des prêts d'instruments provenant des riches collections du Musée de la musique.

La présence du son dans l'exposition, à la fois comme sujet et comme support, présuppose un savoir-faire spécifique et le partage d'expérience entre institutions s'avère dans ce cas particulièrement utile. Ce dialogue s'est poursuivi avec le Victoria & Albert Museum, à l'occasion de l'adaptation de *David Bowie is* à Paris, et de *Révolutions* à Montréal. Lorsque la scénographie d'exposition passe de la troisième à la quatrième dimension, celle du son, de nouvelles contraintes apparaissent, qu'il s'agisse du choix du mode d'écoute (haut-parleurs, casques, chambres d'écoute, ...) ou des conséquences acoustiques sur le parcours de visite et donc sur l'architecture même du lieu. Sans parler du facteur temporel, car le temps d'écoute influe nécessairement sur la gestion des espaces et des flux de visiteurs.

C'est donc bien un autre mode d'exposition qui se dessine, basé sur une immersion sonore et une expérience théâtralisée : le musée tend-il alors à devenir une scène ? La récente exposition du V&A, consacrée au groupe Pink Floyd, se terminait précisément par la reconstitution d'un concert, où le visiteur (ou spectateur ?) se voyait entouré par quatre écrans géants reproduisant la scène, bénéficiant d'un son pointu diffusé via un système d'holographie sonore multidimensionnelle. Dans un autre registre, la reproduction du plafond de l'Opéra de Paris peint par Chagall à l'aide de photographies à haute résolution par Google a permis aux publics parisiens et canadiens de découvrir tous les détails de cette œuvre perchée à plus de vingt mètres au-dessus

des spectateurs de l'Opéra. Projetées en très grande dimension, ces images animées accompagnées par les musiques auxquelles Chagall se référait spécifiquement dans chaque partie du plafond forment, ensemble un spectacle, un univers où les sens se répondent et où la sensibilité se trouve ainsi aiguisée à l'extrême.

Dans le fond, cette théâtralité est inhérente au concept même d'exposition et ce, sans qu'il n'y ait besoin d'avoir recours à une scénographie complexe. Le même Maurice Blanchot en témoignait déjà :

« La peinture est vraiment là, en personne. Mais c'est une personne si sûre d'elle-même, si contente de ses prestiges et s'imposant, s'exposant par une telle volonté de spectacle que, transformée en reine de théâtre, elle nous transforme à notre tour en spectateurs, très impressionnés, puis un peu gênés, puis un peu ennuyés. »

Ce qui a sans doute changé depuis la parution de ce texte, écrit il y a plus de soixante ans, c'est précisément cette attitude du visiteur dont nous pouvons espérer, certes qu'il soit « impressionné » (au sens d'une impression rétinienne ou sensorielle), mais non « gêné » et encore moins « ennuyé » ! On sait bien combien le visiteur se trouve aujourd'hui au centre du dispositif muséal et tout est fait aujourd'hui pour qu'il se sente impliqué dans ce qui constitue « le récit d'exposition ». Et la musique, omniprésente dans le quotidien de la plupart des visiteurs, fait assurément partie des outils dont disposent aujourd'hui les musées.

Présentation des intervenants

Nathalie Bondil

Française et canadienne, Nathalie Bondil est historienne de l’art et conservatrice du patrimoine, diplômée de l’Institut national du patrimoine, Paris. Elle est directrice et conservatrice en chef au musée des beaux-arts de Montréal depuis 2007, commissaire d’expositions, et vice-présidente du Conseil des Arts du Canada depuis 2013. Sous sa direction, le musée a construit deux nouveaux pavillons, doublant sa fréquentation. En 10 ans, le musée a exporté ses expositions dans 30 villes à l’international. Il collabore avec plus de 400 associations et affiche des chiffres records pour ses programmes éducatifs, sociaux et en art-thérapie. Nathalie Bondil est chevalier de l’ordre du Québec, membre de l’ordre du Canada, officier des Arts et des Lettres, ainsi que docteur *honoris causa* de l’université McGill et de l’université de Montréal.

Christophe Courtin

Après avoir débuté sa carrière dans le domaine de l’audiovisuel en tant que directeur de films documentaires de création, Christophe Courtin a rejoint l’équipe du Château des ducs de Bretagne en 2005 pour piloter la production des nombreux dispositifs multimédia présentés lors de l’ouverture du nouveau musée d’histoire de Nantes en 2007. Il est depuis responsable du service des projets numériques de ce musée. Outre l’audiovisuel, ses compétences vont des questions d’ergonomie (interface homme-machine) à l’analyse des usages et pratiques des publics.

Dominique de Font-Réaulx

Dominique de Font-Réaulx est conservateur général ; elle dirige le musée national Eugène Delacroix depuis 2013. Auparavant, elle a coordonné le projet du Louvre Abu Dhabi au sein du Musée du Louvre. Elle a été commissaire d’une trentaine d’expositions en France et à l’étranger et a participé et dirigé un très grand nombre d’ouvrages. Elle enseigne à Sciences Po, où elle est conseillère scientifique de la filière Culture de l’Ecole d’Affaires publiques, et à l’Ecole du Louvre.

Eric de Visscher

Après des études de philosophie, de linguistique et de musique, Eric de Visscher a été directeur artistique du festival *Ars Musica* à Bruxelles. En 1997, il a été nommé directeur artistique de l’Institut de recherche et de coordination Acoustique/ Musique (IRCAM/Centre Pompidou). De 2006 à 2016, il a été directeur du musée de la Musique (Philharmonie de Paris). Au cours de son mandat, il a mené une révision majeure de la collection permanente du musée et organisé de nombreuses expositions associant la musique aux autres arts et aux grandes questions culturelles. Il est actuellement professeur invité au Victoria & Albert Museum de Londres. Il a publié dans plusieurs revues et catalogues d’exposition, notamment sur les relations entre les arts visuels et la musique. Il est membre des conseils d’administration du CIMCIM et d’ICOM France.

Estelle Guille des Buttes

Diplômée de l’Institut d’études politiques de Paris, de l’Ecole du Louvre et de l’Institut national du patrimoine, Estelle Guille des Buttes est conservatrice en chef du patrimoine. Après avoir dirigé les musées de Laval pendant 3 ans, elle a pris la direction du musée de Pont-Aven en 2006. Elle dirige aussi le musée de la Pêche à Concarneau depuis 2012, suite à la mutualisation de ces deux équipements culturels par Concarneau Cornouaille Agglomération, gestionnaire de ces deux musées sous appellation « Musée de France ».

Hélène Lafont-Couturier

Hélène Lafont-Couturier est actuellement directrice du musée des Confluences. Son premier poste de conservatrice au musée des beaux-arts de Bordeaux l’a conduit à la création du musée Goupil. Assurant l’intérim du CAPC musée d’art contemporain, elle est ensuite nommée à la direction du musée d’Aquitaine. En 2005, elle conduit le projet du musée national des cultures et de l’histoire de l’immigration à Paris qui ouvre deux ans plus tard. Après avoir pris la direction des musées gallo-romains de Lyon Fourvière et de Saint-Romain en Gal, elle est nommée en 2012 à la direction du musée des Confluences, inauguré en décembre 2014.

Laurent Le Bon

Conservateur général du patrimoine, Laurent Le Bon a été en charge de la commande publique à la Délégation aux arts plastiques du ministère de la Culture puis, de 2000 à 2010, conservateur au musée national d’Art moderne, Centre Pompidou. Il a été commissaire d’une cinquantaine d’expositions et l’auteur des ouvrages afférents, notamment *Dada* au Centre Pompidou, *Jeff Koons Versailles* au château de Versailles et, en 2017, *Jardins* aux Galeries nationales du Grand Palais et *Dioramas* au Palais de Tokyo. De 2008 à 2014, il a dirigé le Centre Pompidou-Metz, où il a assuré le commissariat des expositions *Chefs d’œuvre ?* et *1917*. Il est, depuis juin 2014, président du Musée national Picasso-Paris.

Delphine Lévy

Delphine Lévy est directrice générale de l’établissement public Paris Musées depuis 2012. Paris Musées réunit les quatorze musées de la ville de Paris. Administratrice civile et formée à l’histoire de l’art à Paris I, elle a d’abord eu un parcours dans le secteur social de l’Etat puis à la ville de Paris avant de s’orienter vers le secteur culturel à partir de 2008.

Sophie Lévy

Sophie Lévy est conservatrice et directrice du Musée d’arts de Nantes depuis juillet 2016. Elle a auparavant dirigé le LaM, Lille Métropole Musée d’art moderne, d’art contemporain et d’art brut à partir de 2009, dont elle a accompagné la réouverture en 2010 et pour lequel elle a assuré le commissariat de plusieurs expositions, parmi lesquelles *La Ville magique* en 2012 et *Amedeo Modigliani, l’œil intérieur* en 2016. Elle a été auparavant conservatrice et directrice adjointe du centre européen de la Terra Foundation for American Art, une fondation dédiée à la promotion de l’art américain dans le monde. Avant cela, elle fut conservatrice des collections XIXe et XXe siècles au Musée des Beaux-Arts de Dijon entre 1995 et 2000, puis conservatrice du Musée d’Art Américain Giverny de 2000 à 2008. Conservatrice territoriale du patrimoine, elle a une double formation HEC, maîtrise d’histoire de l’art contemporain et diplômée de l’Institut national du patrimoine, spécialité musées.

Michel Lussault

Michel Lussault est géographe, professeur à l’université de Lyon (Ecole normale supérieure de Lyon), membre du laboratoire de recherche Environnement, villes, sociétés (UMR 5600 CNRS/université de Lyon). Il a créé en juin 2017 l’Ecole urbaine de Lyon (financée par le commissariat général aux investissements d’avenir dans le cadre de l’appel d’offres : Instituts Convergence). Dernier ouvrage publié : *Hyper-Lieux. Nouvelles géographies de la mondialisation*, collection La couleur des idées, Paris, Le Seuil, 2017.

Bruno Maquart

Depuis 25 ans, la carrière de Bruno Maquart se déploie dans deux secteurs de l’action publique : les affaires sociales et la culture. Successivement directeur général du Centre Pompidou (2001 - 2007), coordinateur du projet Louvre Abu Dhabi puis directeur de l’agence France-Museums, il intègre le ministère des Affaires sociales et de la santé de Marisol Touraine fin 2012, en tant que directeur adjoint de cabinet puis directeur de cabinet en novembre 2013. En juillet 2015, il a été nommé président d’Universcience, l’établissement public du Palais de la découverte et de la Cité des sciences et de l’industrie, pour un mandat de 5 ans.

Roger Mayou

Après des études d’histoire de l’art, d’allemand et de linguistique à Genève et Munich, Roger Mayou a obtenu une licence ès Lettres à Genève. Il a été conservateur de musée puis conseiller artistique d’une grande banque. Depuis 1998, il est directeur du musée international de la Croix-Rouge et du Croissant-Rouge. Il a également été président du Conseil de l’université de Genève. Centré dans le domaine culturel, son parcours professionnel lui a permis de développer ses compétences dans les domaines artistiques, économiques et humanitaires.

Hélène Orain

Hélène Orain est la directrice générale du Palais de la porte Dorée – Musée national de l’histoire de l’immigration et Aquarium tropical depuis juin 2015. Après avoir débuté sa carrière comme enseignante-chercheuse puis travaillé dans l’administration de la recherche et de l’enseignement supérieur, elle a rejoint le ministère de la Culture en 2009 à sa sortie de l’ENA.

Infos pratiques



Montant des cotisations pour l'année 2018

MEMBRES INDIVIDUELS	
Actifs	85 €
Associés	180 €
Retraités	60 €
Etudiants (non-votants)	39 €
Bienfaiteurs (non-votants)	400 €
MEMBRES INSTITUTIONNELS	
Actifs I (Budget* < 30 000 €)	322 € 3 cartes
Actifs II : (Budget* entre 30 000 € et 100 000 €)	397 € 4 cartes
Actifs III : (Budget* entre 100 000 € et 1 000 000 €)	571 € 5 cartes
Actifs IV : (Budget* entre 1 000 000 € et 5 000 000 €)	681 € 6 cartes
Actifs V : (Budget* entre 5 000 000 € et 10 000 000 €)	775 € 7 cartes
Actifs VI : (Budget* > 10 000 000 €)	1040 € 8 cartes
De soutien :	2400 € 8 cartes

* Budget de fonctionnement de l'institution

Le rapport d'activité 2017 du Comité français de l'ICOM est accessible en ligne sur notre site Internet : www.icom-musees.fr

ICOM France
13, rue Molière
75 001 Paris
T. 01 42 61 32 02
icomfrance@wanadoo.fr
C.C.P. 483 – 15 X

Conseil d'administration de l'ICOM 2016-2019

Présidente
Suay Aksoy
Turquie

Vice-président
Laishun An
Chine

Vice-président
Alberto Garlandini
Italie

Trésorière
Emma Nardi
Italie

Membres ordinaires
Hilda Abreu de Utermohlen
République dominicaine

Vinod Daniel
Australie

Inkyung Chang
République de Corée

Carlos Roberto Ferreira Brandão
Brésil

Carina Jaatinen
Finlande

Maria de Lourdes Monges Santos
Mexique

Terry Simioti Nyambe
Zambie

Léontine Meijer-Van Mensch
Allemagne

Diana Pardue
États-Unis

Carol Scott
Royaume-Uni

Membre ex officio
Regine Schulz
Allemagne
Présidente du Conseil consultatif

NB: Le Conseil d'administration, lors de sa 134^e session, en décembre 2016, a approuvé à l'unanimité la nomination de Peter Keller au poste de directeur général et a nommé Emma Nardi au poste de trésorier de l'ICOM, conformément aux Statuts et au Règlement intérieur de l'ICOM.

Composition du conseil d'administration du comité français 2016-2019

16 Membres élus
Madame Odile Boubakeur
RMN-GP – Paris
Madame Isabelle Brianso
Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse

Monsieur Jean-Gérald Castex
Musée du Louvre – Paris

Madame Pauline Chassaing
Institut national du patrimoine – Paris

Madame Françoise Dalex
Musée du Louvre – Paris

Monsieur André Delpuech
Musée de l'Homme – Paris

Monsieur Louis-Jean-Gachet
Conservateur général honoraire

Madame Emilie Girard
MuCEM – Marseille

Monsieur Philippe Guillet
Muséum d'Histoire naturelle de Nantes

Monsieur David Liot
Musées et patrimoine de la ville de Dijon

Madame Véronique Milande
Service de la conservation des œuvres d'art religieuses et civiles – Paris

Madame Juliette Raoul-Duval
Musée des Arts et Métiers – Paris

Monsieur Jacques Terrière
Ville de Dinard

Monsieur Laurent Thurnherr
Maison de Robert Schuman / Musée départemental de la guerre de 1870 et de l'Annexion – Scy-Chazelles / Gravelotte

Madame Hélène Vassal
Centre Pompidou – Paris

Monsieur Eric de Visscher
Victoria & Albert Museum – Londres

14 Membres de droit
Madame Cécile Aufaure
Représentant le directeur des affaires culturelles de la Ville de Paris

Madame Sophie Biecheler
Président d'Universcience, Établissement public du Palais de la découverte et de la Cité des sciences et de l'industrie – Paris

Monsieur Guillaume Desbrosses
Représentant le président de l'AMCSTI / Association des musées et centres pour le développement de la culture scientifique, technique et industrielle – Paris

Monsieur Vincent Campredon
Représentant les trois musées nationaux du Ministère de la Défense – Paris

Madame Catherine Cuenca
Représentant le directeur du musée des Arts et Métiers – Paris

Monsieur Pierre Dubreuil
Représentant le président du Muséum national d'Histoire naturelle – Paris

Monsieur Bruno Favel
Chef du Département des affaires européennes et internationales / Direction générale des patrimoines – Paris

Madame Marie Grasse
Représentante de la FEMS / Fédération des écomusées et des musées de société – Marseille

N.C.
Direction des musées de France / Direction générale des patrimoines – Paris

Monsieur Yves Le Fur
Représentant le président de l'Etablissement public du musée du Quai Branly-Jacques Chirac – Paris

Madame Aude Mansouri
Présidente de la FFCR / Fédération française des professionnels de la conservation-restauration – Paris

Madame Anne-Solène Rolland
Représentant le président directeur de l'Etablissement public du musée du Louvre – Paris

Monsieur Michael Schischke
Représentant le président du Centre national d'art et de culture Georges Pompidou – Paris

Monsieur Christophe Vital
Représentant le président de l'AGCCPF / Association générale des conservateurs des collections publiques de France – Paris

Membres du Bureau exécutif

Présidente
Juliette Raoul-Duval

Vice-président
Louis-Jean Gachet

Secrétaire
Françoise Dalex

Secrétaire adjoint
Jean-Gérald Castex

Trésorière
Pauline Chassaing

Trésorière adjointe
Emilie Girard

Directeur de la publication
Juliette Raoul-Duval

Comité éditorial
Sarah Chanteux
Pauline Chassaing
Françoise Dalex
Lisa Eymet
Louis-Jean Gachet
Emilie Girard
Anne-Claude Morice

Retranscriptions
Catherine Schwartz

Conception graphique
Justin Delort

Impression
ICO Imprimerie

ISSN 2495-8484 (publication imprimée)
ISSN 2496-3739 (publication en ligne)

photos de couverture :
Salle « Origines, les récits du vivant »
au musée des Confluences - © photo Joel Laiter
Architecture du musée des Confluences -
© photo Fabrice Fouillet

