

Des lieux pour penser

**musées
théâtres
bibliothèques**

Matériaux pour
une discussion

Direction
**Flore Garcin-Marrou
François Mairesse
Aurélié Mouton-Rezzouk**

Des lieux pour penser : musées, bibliothèques, théâtres

Matériaux pour une discussion

Sous la direction de
Flore Garcin-Marrou
François Mairesse
Aurélie Mouton-Rezzouk

Comité éditorial :

Julie Botte, Audrey Doyen, Vanessa Ferey, Cindy Lebat



Cette publication a été réalisée dans le cadre de la préparation
du colloque international

Des lieux pour penser : musées, bibliothèques, théâtres

qui s'est tenu à Paris, du 20 au 22 juin 2018, au Musée de l'Homme et à la Sorbonne Nouvelle (Censier). Ce colloque s'inscrit dans le cadre du projet de recherche interdisciplinaire « Ces lieux où l'on pense ».

Comité scientifique du colloque

Flore Garcin Marrou, LLA CREATIS, Université Toulouse Jean Jaurès
François Mairesse, CERLIS, Université Sorbonne Nouvelle — Paris 3
Aurélié Mouton Rezzouk, IRET, Université Sorbonne Nouvelle — Paris 3

Bruno Nassim Aboudrar, Professeur, Université Sorbonne nouvelle - Paris 3
Frédérique Aït-Touati, Chargée de recherche CR1 CNRS/EHESS, CRAL
Isabelle Barbéris, Maître de conférences, CERILAC, Université Paris Descartes
Irène Bastard, Cheffe de projet à la Bibliothèque nationale de France
Yves Bergeron, Professeur, Université de Québec à Montréal
Bruno Brulon Soares, Maître de conférences, Université fédérale
de Rio de Janeiro

Cécile Camart, Maître de conférences, Université Sorbonne Nouvelle — Paris 3
Yves Girault, Professeur, Muséum national d'Histoire naturelle
Elena Gordienko, Enseignant chercheur, Russian Academy of Economy and
Administration, Moscou

Esa Kirkkopelto, Professor of Artistic Research, University of the Arts, Helsinki
Joëlle Le Marec, Professeur, CELSA Paris 4

Bruno Péquignot, Professeur, Université Sorbonne Nouvelle — Paris 3
Emmanuelle Payen, Chef du service du Développement culturel & Actualité,
BPI, Centre Pompidou

Martial Poirson, Professeur, Scènes du monde création, savoirs critiques, EA
1573, Université Paris 8

Daniel Schmitt, Maître de conférences, Université de Valenciennes
Olivier Thévenin, Professeur, Université Sorbonne Nouvelle — Paris 3

Comité organisateur du colloque

Flore Garcin Marrou, LLA CREATIS, Université Toulouse Jean Jaurès
François Mairesse, CERLIS, Université Sorbonne Nouvelle — Paris 3
Aurélié Mouton Rezzouk, IRET, Université Sorbonne Nouvelle — Paris 3

Marie Ballarini, Doctorante, IRCAV
Julie Botte, Doctorante, CERLIS
Audrey Doyen, Doctorante, CERLIS
Vanessa Ferey, Docteur en Muséologie, CERLIS
Olivia Guiragossian, ICOFOM
Zahra Jahan Bakhsh, Docteur en Sociologie, CERLIS
Cindy Lebat, Doctorante, CERLIS
Océane Saily, Doctorante, CERLIS
Lina Uzlighte, Doctorante, CERLIS

Ce colloque a reçu le soutien de la Sorbonne Nouvelle, du labex ICCA, d'ICOM France, du Musée de l'Homme, du CERLIS, de l'IRET, du laboratoire De Visu et de la Délégation générale à la langue française et aux langues de France du Ministère de la Culture, pour les traductions simultanées.

Publié à Paris, ICOM — ICOFOM, 2018

ISBN

978-92-9012-438-2 (version papier)

978-92-9012-439-9 (version numérique)

Table des matières

Des lieux pour penser : musées, bibliothèques, théâtres... ..	11
<i>Flore Garcin-Marrou, François Mairesse, Aurélie Mouton-Rezzouk</i>	
Lieu sensible et pensée mémorielle : enquête sur la Bibliothèque des Amis de l'instruction	25
<i>Isabelle Antonutti, Sarah Clément</i>	
Lire l'Amazonie : La Maison de Lecture Chico Mendes et la pensée.....	30
<i>Hanna Araujo</i>	
Art contemporain et processus de pensée : De Termination au DOX Centre for Contemporary Art.....	35
<i>Marie Ballarini, Chloé Mougenot, Marek Prokupek</i>	
Une bibliothèque-musée : l'exemple de la bibliothèque Mazarine	41
<i>Alexandra Baudinault</i>	
Passages de pensée	47
<i>Éliane Beaufrils</i>	
La <i>Power Station of Art</i> (Shanghai), un lieu pour penser la complexité ...	52
<i>Robert Belot, Hui Shang</i>	
Mémoire ou amnésie : le cas du musée Dufresne-Nincheri à Montréal....	60
<i>Yves Bergeron, Violette Loget</i>	
Quand le son engendre la pensée : le cas de la <i>Kunsthalle for music</i> de Rotterdam.....	67
<i>Pamela Bianchi</i>	
Le musée national Gustave Moreau : la mise en espace de la pensée symbolique et mystique de l'artiste.....	72
<i>Julie Botte</i>	
Hubert Duprat et <i>la Dernière Bibliothèque</i> : penser un faire-bibliothèque	78
<i>Barbara Bourchenin</i>	
<i>Period rooms, atmosphere rooms, making of:</i> une collection d'ambiances au Van Abbemuseum.....	83
<i>Cécile Camart</i>	
L'espace et la matérialité de l'expérience du spectateur	89
<i>Leonel Martins Carneiro</i>	
Multitude : l'art à la rencontre de la foule au SESC Pompéia.....	93
<i>Andrea Caruso Saturnino</i>	

Permanences et reconfigurations des lieux où l'on pense avec des collections : le cas de l'herbier dans le contexte de sa numérisation	99
<i>Lisa Chupin</i>	
Le TJP : le jeu du mouvement des pensées et des lieux	104
<i>Clémentine Cluzeaud</i>	
Le cabinet de Séguier à Nîmes, lieu d'échanges savants et de sociabilités.....	111
<i>Samuel Cordier</i>	
Lieu physique, lieu virtuel : pour une corrélation des processus de pensée	117
<i>Cécile Davrieux-de Becdelièvre</i>	
La réinvention du musée des arts de la marionnette.....	122
<i>Xavier de la Selle</i>	
<i>September 11: Bearing Witness to History</i> , une exposition pour la « performance » de l'histoire	125
<i>Neli Dobрева</i>	
Le théâtre comme lieu où penser les causes et l'avenir de la Révolution en Égypte (2011).....	132
<i>Pauline Donizeau</i>	
Penser la collection naturaliste : pour une anthropologie de l'espace d'un tiers-lieu	138
<i>Vanessa Ferey</i>	
Quel(s) lieu(x) de pensée peuvent être les œuvres complètes ? François Mauriac et ses œuvres en ligne.....	144
<i>Frédéric Gai</i>	
Le projet de grande bibliothèque de Clermont Auvergne Métropole.....	150
<i>Émilie Garcia Guillen</i>	
Le Radeau : théâtre précaire de la pensée	156
<i>Simon Gauchet, Rachel Rajalu</i>	
Pour qu'une bibliothèque « invite à penser » : faire parler les lecteurs sur leurs pratiques et leurs attentes	161
<i>Michaël Goudoux, Cécile Toutou</i>	
Le Mémorial de l'abolition de l'esclavage de Nantes : une invitation à la réflexion à travers l'expérience immersive ?	170
<i>Rossila Goussanou</i>	
« Vermeer is back! » Le poids de l'absence calculé en mots : Sophie Calle pour Isabella Stewart Gardner	176
<i>Antonella Huber</i>	

Valorisation des « lieux pour penser » en Afrique de l’Ouest : cas des musées et bibliothèques en Côte d’Ivoire	181
<i>Ernest Kpan</i>	
Museum OFF Boundaries. Museum through “devised theatre”, heritage as contemplative performance	186
<i>Nikola Krstović</i>	
L’expérience de visite de jeunes enfants dans une exposition scientifique : un lieu de pensée, pour penser ou pour se penser ?	192
<i>Muriel Lefebvre et Amanda Rueda</i>	
Place de l’Opéra à Vienne, <i>Dehors les étrangers !</i> Un grand détournement de Christoph Schlingensiefel	198
<i>Hélisenne Lestringant</i>	
Quelles interactions configurées par le dispositif numérique de médiation pour quelles manières de penser la bibliothèque ? Évaluation de prototypes pour les acteurs du livre en Pays de la Loire	203
<i>Sandra Mellot, Laurent Neyssensas</i>	
Des lieux et des espaces : plaidoyer pour une complémentarité des formes de pensée	210
<i>Elsa Olu</i>	
La bibliothèque comme lieu d’une <i>dramaturgie</i> de la pensée.....	216
<i>Emmanuèle Payen</i>	
Une université pour expérimenter : le Black Mountain College	223
<i>Christophe Point</i>	
When the world was Young, or Quiccheberg’s “theatri amplissimi” as the starting point for thinking about museums.....	230
<i>Milan Popadić</i>	
Le projet Atlasmuseum, atlas numérique de l’art public	235
<i>Virginie Pringuet</i>	
Le Festival d’Avignon : un espace – temps artistique et politique.....	243
<i>Serge Proust</i>	
Le Musée Mémorial de l’Exil, un lieu pour réfléchir	248
<i>Inmaculada Real López</i>	
<i>Le grand orchestre de la transition</i> , ou comment explorer l’imaginaire local de la transition écologique sur une scène	252
<i>François Ribac</i>	
La mise en scène des artéfacts. L’exposition temporaire <i>Il Nilo a Pompei</i>	257
<i>Chiara Rubessi</i>	

Le musée de société en tant que lieu pour penser	260
<i>Magdalena Ruiz Marmolejo</i>	
Les défunts sous le regard des vivants, vivre l'hétérotopie du cimetière.....	264
<i>Daniel Schmitt, Virginie Blondeau, Sonja Kmec, Thomas Kolnberger et Christoph Klaus Streb</i>	
Marija Jurić Zagorka's Memorial Apartment — a place of memory, learning and knowledge.....	269
<i>Helena Stubić, Zarka Vujić</i>	
Quand le musée théâtralise la vérité d'État : la mémoire nationaliste à l'épreuve du Musée National de Yaoundé	275
<i>Tièmeni Sigankwé</i>	
Raw thoughts: Tchelitchew's <i>Hide-and-Seek</i> at the Museum of Modern Art (New York) as case study.....	281
<i>Sara Torres</i>	
Vers une muséologie de la pensée. L'expérience du Musée d'ethnographie de Neuchâtel	286
<i>Fabien Van Geert</i>	
Un lieu pour se rendre compte. L'activité réflexive des visiteurs au Musée-Mémorial Auschwitz-Birkenau	291
<i>Nathanaël Wadbled</i>	
John Dewey : une expérience topographique de la pensée en institution muséale	297
<i>Aline Wiame</i>	
Penser le lien social : les dispositifs scéniques de Rimini Protokoll.....	302
<i>Priscilla Wind</i>	
Contributeurs	307

Intro ducti on

Des lieux pour penser : musées, bibliothèques, théâtres...

Flore Garcin-Marrou

LLACREATIS, Université Toulouse Jean Jaurès

François Mairesse

CERLIS, ICCA, Université Sorbonne Nouvelle — Paris 3

Aurélie Mouton-Rezzouk

IRET, Université Sorbonne Nouvelle — Paris 3

« *Qui sommes-nous ? D'où venons-nous ? Où allons-nous ?* C'est autour de ces trois questions fondatrices que s'orientent le propos et le parcours de visite de ce lieu emblématique de la pensée », annonce le Musée de l'Homme en 2015 à sa réouverture¹. *Chantez, pensez, dansez tout l'été* proclame joyeusement le festival Paris quartier d'été en 2010 sur le fond bleu du T-shirt de ses équipes d'accueil à l'entrée des spectacles². Les *Héros de la Pensée* sont invités depuis 2012 à venir courir des marathons de la pensée de 26 heures, performance collective réunissant chercheurs et artistes dans des théâtres, sous la houlette de Massimo Furlan et Claire de Ribaupierre³. De plus en plus d'institutions culturelles — théâtres, musées, bibliothèques — s'affichent et se conçoivent aujourd'hui comme des lieux dévolus à l'exercice de la pensée.

Peut-on, à l'instar de Pierre Nora (1984-87) ayant défini les *lieux de mémoire*, ou dans le sillage de l'entreprise de Christian Jacob (2007-2011) autour des *lieux de savoir*, envisager certains lieux aujourd'hui comme des espaces (publics) plus propices que d'autres à la *pratique* de la pensée, comme des *lieux de pensée* ? Dans quelle mesure, comment, et à quelles fins, certains lieux — le musée, la bibliothèque, le théâtre.... — peuvent-ils impulser, élaborer ou modeler ce processus particulier ? Ou, plus précisément, quels sont les dispositifs (institutionnels, architecturaux, scénographiques) mobilisés ou construits dans cette perspective ? Quels sont les enjeux, les bornes, les

¹ Dossier de presse du Nouveau Musée de l'homme, ouverture 17 octobre 2015.
http://www.museedelhomme.fr/sites/museedelhomme.fr/files/documents/2015_dp_ouverture_musee_de_lhomme_fr.pdf

² Les archives du festival, en ligne jusqu'au changement de direction en 2016, sont malheureusement indisponibles désormais. Elles sont consultables au département des arts du spectacle de la BnF.

³ La performance organisée par le CAN à Neuchâtel en janvier 2012, reprise au Théâtre de la Cité Internationale à Paris en octobre 2012, puis en mai 2018 au Théâtre des Amandiers de Nanterre a fait l'objet d'une publication, sous le titre *Les Héros de la pensée*, Paris, Les Presses du réel, 2012.

moyens, les effets de ces dispositifs ? Peut-on parler d'une spécificité propre à ces lieux, ou pense-t-on de la même manière dans un cabinet dentaire ou sous un abribus ?

Il nous faut d'emblée préciser ce que nous entendons par *lieux* et par *pensée*, ce à quoi nous nous emploierons dans les paragraphes qui suivent. Par *lieux*, donc, il convient d'entendre à la fois un espace circonscrit dans un territoire, une architecture, un dispositif — scénographique, expographique, classificatoire... —, un système institutionnel et professionnel défini par des missions et des valeurs spécifiques, et, le cas échéant, les œuvres et objets présentés. On pourra rétorquer que l'exercice de la pensée peut s'observer dans bien d'autres espaces, à commencer par l'école ou l'université, mais aussi dans les fêtes foraines, les églises — ou les supermarchés. Nous formulons cependant ici comme hypothèse que les « lieux » dont nous voulons parler déterminent des modes d'exercice de la pensée qui leur sont propres, tant du côté de ceux qui y « œuvrent » (concepteurs/artistes/programmeurs...) que du côté des publics (visiteurs, spectateurs, usagers); qu'ils peuvent, conjointement, être conçus — fabriqués, pensés, analysés, interprétés — comme des espaces de pratique de la *pensée*, voire de l'exercice philosophique, en son sens le plus ouvert de pratique d'une pensée contemplative, réflexive ou critique, soit à partir des œuvres qu'ils donnent à voir, soit à partir de l'espace lui-même et de sa structure. Nous nous interrogeons cependant sur ce qui relie ou différencie ces différents lieux : si bibliothèques, musées et théâtres partagent une histoire commune, induisent-ils pour autant des modes de pensée ou des types de pensée similaires, qui les différencieraient d'autres types d'établissement, comme l'École ou l'Université ? Existe-t-il une « communauté de pensée » à ces lieux et, partant, à leurs acteurs ? Le cas échéant, quelle seraient ses limites ?

Pour mettre à l'épreuve cette hypothèse et explorer les contours de notre raisonnement, il nous a paru nécessaire, dans un premier temps, de rassembler dans cette perspective un nombre important d'exemples de lieux liés à la scène théâtrale, au monde des musées ou à celui des bibliothèques. Nous avons donc lancé un appel auprès de la communauté académique et professionnelle, liée à l'exercice ou à la pratique de ces lieux, afin de rassembler une première collection de cas d'étude. Cet appel a rencontré un réel écho, nous encourageant à rassembler un certain nombre des matériaux nécessaires à une discussion plus approfondie : des lieux spécifiques, permanents ou temporaires — musées, expositions, bibliothèques, théâtres et autres dispositifs scéniques (danse, performances, *in situ*...), mais aussi, entre autres, le cimetière, l'édition en ligne, un cas tout à fait singulier d'établissement universitaire, etc. À partir de ces propositions, des professionnels et des chercheurs tentent d'explicitier ce rapport entre lieu spécifique et processus de pensée. Ce premier corpus vise ainsi à permettre de développer un cadre et des outils d'analyse — lexicque, méthodologie — communs, afin de mieux appréhender les spécificités de ces lieux.

Penser *in situ*

Il nous faut ici au préalable circonscrire ce que nous entendrons par « penser », à partir d'une analyse des occurrences et des acceptions des processus issus de ces lieux spécifiques que sont musées, théâtres ou bibliothèques. Plusieurs temps de réunions préparatoires et ateliers de pensée (Université Paris 3 – Sorbonne nouvelle, 19 mai 2017, Université de Toulouse Jean Jaurès, 2 juin 2017 et 26 janvier 2018, mais aussi Bibliothèque publique d'information, Centre Pompidou, 8 février 2018), venant compléter des investigations *in situ*, ont déjà permis de mettre en évidence les multiples dimensions de tels processus :

(...) nommer, décaler, repérer, retenir, ensauvager, bifurquer, disperser, défigurer, cuisiner, écouter, agencer, classer, hiérarchiser, représenter, perturber, déambuler, dynamiser, domestiquer, passer la rampe, incorporer, transporter, résonner, performer, ébranler, occuper, instituer, collectionner, condenser, décoloniser, subvertir, densifier, stratifier, mettre en chantier, divaguer (...)

Comment travailler à partir d'un tel matériau ? Si l'on met de côté l'évidence (nous « pensons » certes *tout le temps*, mais pas de la même manière, ou avec la même intensité) qui résulte d'une définition extensive du terme, l'ensemble des notions utilisées ici, par les auteurs de cet ouvrage, est pris, d'emblée, dans un écheveau de systèmes de validation propre à la spécificité du lieu. Partons du plus simple : penser/pensée ; nous avons usé, jusqu'ici, à la fois du verbe et du substantif, pour dessiner un même objet — le premier dénotant davantage le processus, le second, une résultante. Intransitif (c'est-à-dire lorsqu'il n'admet pas d'*objet* grammatical), le verbe « penser » signale d'abord *a minima* une faculté (*cogito, ergo sum*) ; il œuvre, dès lors comme un indice axiologique, qui participe de la légitimation et de la valorisation du lieu, sans pour autant engendrer nécessairement de dispositif spécifique. On y pense, *parce que* c'est une bibliothèque, un musée, un théâtre, et que ce sont de hauts lieux culturels, des « lieux absolument autres » ; et si l'on y rêve, imagine, divague, invente ou raisonne, ce serait, sinon *autrement* qu'en d'autres lieux, du moins plus intensément — une intuition, ou une revendication, à laquelle réfère le terme d'hétérotopie emprunté, parfois abusivement, à Foucault (1967). Dans un registre sémantique proche, penser désigne un « état » qui s'opposerait d'abord à un impératif *d'action*, les lieux — vacuoles protectrices (Deleuze, 1990, Citton, 2010, 2014, 2017), où, paradoxalement, être *aux aguets* (Deleuze, 1988) — étant alors caractérisés par cette possibilité d'exemption de l'activité quotidienne — autrement dit, en termes de *disponibilité*, ou de *disposition*.

Le terme de pensée recouvre par ailleurs partiellement les champs de la perception, de l'émotion, de la croyance, de l'expérience, du jugement ou de la décision ; partiellement, parce que si chacune de ces opérations psychiques participe de la pensée, celle-ci se définit aussi par différence et réfère à des

modèles spécifiques qui mettent en jeu la rationalité ou la réflexivité. La définition et l'analyse de la pensée *in situ* passe alors par un relevé des indices et des symptômes qui signalent moins une *nature* qu'une *qualité* spécifique de la pensée, mais sans doute, aussi, par la valeur accordée aux objets propres qui lui sont liés. On peut penser aux courses qu'il faudra faire au supermarché (y compris lorsqu'on est en bibliothèque) ou à sa feuille de contributions, opérations nobles s'il en est, mais qui ne nous intéressent pas directement ici. Tout un ensemble de critères distinctifs résulte donc de la définition de la pensée par son objet, indirect ou direct, qui distingue penser à *quelque chose* de penser *quelque chose*. De l'un à l'autre, une *gradation*, qui manifeste une différence de nature, ou de *finalité* ; la seconde modalité (« penser le monde », ou l'homme, ou l'art), se définit en terme de cognition, et l'emporterait, sur le plan épistémologique, sur la première (« penser à »), qui désigne souvent le rappel (penser à faire..., se remémorer), est moins réflexive, et déterminée par un contexte ou une occasion (dans nos lieux : un thème, une collection), plus que par un dispositif ou une organisation spécifique de l'espace. On retrouve là une distinction classique entre thème et propos ; elle semble toutefois moins pertinente si l'on envisage les lieux comme des *activateurs* de pensée, plus que comme des prescripteurs de contenu. Ces objets eux-mêmes, enfin, donnent lieu à des typologies (à des classements) qui vont différer évidemment selon les lieux : penser *le politique*, ou *de grands enjeux socio-économiques*, ou *le beau*.

La définition même de notre projet de recherche tend par ailleurs à établir une partition entre ce qui est de l'ordre du processus, de la production (de sens, de savoir, de connaissance) et relative à un individu ou à un collectif, situés dans le temps et l'espace — la pensée — et le produit de ce processus (le savoir, la connaissance elle-même) : dès lors, comment cette distinction se manifeste-t-elle ? Dans la langue courante, « penser » et « croire », la pensée et l'opinion résultent d'un continuum sémantique (« je pense que non »), et dans de nombreux dispositifs, une prise de position ou une prise de parole, fût-elle *a priori*, fait office d'indice, ou de « preuve » de la pensée — on pense, dès lors qu'on en parle. Dans une acception plus rigoureuse, la pensée est toutefois définie précisément en tant qu'elle implique un effort, à tout le moins une application, et qu'elle se distingue de l'opinion, ou du préjugé, voire s'y oppose. Effort, inconfort, rupture, voire violence : « Ce qui est premier dans la pensée, c'est l'effraction, la violence, c'est l'ennemi » écrit Gilles Deleuze, qui poursuit : « et rien ne suppose la philosophie, tout part d'une miso-sophie » (1968). C'est donc d'abord en termes temporels que le phénomène peut être décrit : il implique une temporalité propre (au lieu, au dispositif) et se signifierait par une *évolution* des systèmes de valeur et de représentation.

Entre également pleinement dans l'appréciation de ce qui caractérise cette pensée *in situ* le degré d'individuation et/ou la dimension coopérative du processus de la pensée, qui participent ainsi, parfois conjointement, de sa validation. Dans cette perspective, l'action de penser ne saurait totalement échapper au contexte qui le conditionne, qu'il s'agisse d'un lieu spécifique ou

d'un entourage particulier : on peut certes penser seul, mais on peut également bénéficier d'un contexte soit spécifiquement construit (un bâtiment, un lieu), soit d'un entourage dont la proximité nous conditionne à penser (ou au contraire à suivre collectivement une idée, au gré de la foule). Pensée *propre*, ou pensée collective, ne s'opposent pas nécessairement ; mais dans les deux cas, c'est encore une fois la dimension réflexive qui en fait la valeur. « Penser, c'est peut-être toujours faire penser, ou donner à penser », répond Jean-Luc Nancy à Daniel Tyradellis qui l'interroge sur la pensée à l'œuvre dans le théâtre, le cinéma, le dessin ; c'est « ouvrir un espace plus large, encore indéterminé en nature et en direction, une géographie sans carte, voire une cosmographie sans atlas du ciel » (Nancy & Tyradellis, 2012). Il est par ailleurs d'autres lieux qui, fort logiquement, invitent ou préparent à penser (y compris à penser de manière conditionnée), et que notre société a institutionnalisé, qu'il s'agisse de l'école, de l'église ou de l'université. Nous nous interrogeons bien, dans ce contexte, sur la spécificité de ces lieux que constituent musées, bibliothèques ou théâtres, en tant qu'activateurs de pensée.

Cette attention au contexte et à la manière conduit enfin, et c'est essentiel, à détailler l'acte de penser en une série d'opérations intellectuelles et/ou d'activités mentales, dans un contexte spécifique, en relation avec des processus mnésiques, perceptifs, attentionnels et intellectuels — en termes de résolution de problème. S'élabore alors d'emblée une *typologie procédurale*, plus directement opératoire que ne l'est le recours au terme générique : considérer (attentivement), raisonner, définir, distinguer, analyser, déduire ou induire, évaluer, juger, critiquer, trier, classer, associer ou dissocier, apprendre, interpréter, imaginer, inventer, rêver... On peut d'ailleurs distinguer *in situ* deux types d'opérations de pensée : des processus *centripètes*, « internes », ou endogènes — au thème, au lieu, au « sujet », au corpus documentaire (par exemple les procédures logiques) — et d'autres à tendance *centrifuges*, qu'on pourrait qualifier d'embrayeurs ou défecteurs (évoquer, se remémorer, rêver) ; les lieux que nous avons choisi d'étudier conditionnent-ils ou suscitent-ils plus particulièrement l'une ou l'autre de ces opérations, l'une ou l'autre de ces formes ?

Le substantif donne lieu, enfin, à une série de qualifications qu'il conviendra d'interroger, par différence (la pensée libre, libérée, sauvage, *vs* asservie, automatisée, domestiquée, etc.), et/ou par un ensemble de catégorisations à la fois épistémologiques, théoriques, institutionnelles et pragmatiques — la pensée scientifique, philosophique, politique, scénique — auxquelles s'ajoutent des caractérisations empruntées aussi bien à la philosophie qu'à la psychologie ou à l'économie : la pensée « critique », « complexe », « créatrice » (Morin, 1990), « disruptive » (Pavie, 2018, Stiegler, 2014), « émancipatrice » (Rancière, 2008). Définie par distinction, la pensée est alors caractérisée par des outils, des concepts, des protocoles, des objets, des enjeux. Ces caractérisations, que l'on retrouve de façon très prégnante et homogène dans l'ensemble du corpus de lieux qui nous occupent ici, œuvrent pleinement

comme des systèmes de validation (des missions, des dispositifs), et informent profondément les pratiques professionnelles, artistiques et culturelles.

On l'aura compris, si nous pouvons d'emblée laisser de côté un certain nombre d'opérations psychiques liées à une pensée diffuse (à propos de, en rappel) ou trop directement pratique (les impôts), et si nous privilégions le pouvoir déclencheur ou activateur de ces lieux, il nous semblerait pour l'heure présomptueux de trop rapidement circonscrire notre objet, au même titre que les lieux que nous souhaitons interroger : la définition ou la sélection de l'un procède de l'autre. Nous aimerions toutefois ancrer notre réflexion à partir du terme de philosophie, à condition de l'entendre non pas à l'intérieur d'un système de démarcations disciplinaires, mais, un peu à la manière de Michel Foucault, à propos des *Mots et des choses*, comme *une pensée en acte* – Foucault évoque une philosophie qui se « dissout dans toute une série d'activités de pensée », qui « tien [nent] lieu de philosophie, non pas qu'elles prennent la place de la philosophie, mais elles sont le déploiement même de ce qu'était la philosophie ⁴ ».

Le musée, la bibliothèque, le théâtre : trois lieux pour penser ?

Un certain nombre d'auteurs ont déjà largement investigué le sujet qui nous intéresse, dont il nous faut rendre compte ici. Nous savons que la manière de présenter les objets (Newhouse, 2005), articulée autour de la notion de dispositif (Mairesse et Hurley, 2012), dans les musées, révèle l'importance accordée à l'agencement de l'espace au sein du musée (Davallon, 1992, Duncan & Wallach, 1978 et 1980). On peut dès lors envisager la mise en exposition comme un dispositif de dramatisation, autour d'objets conçus comme des pôles d'« attraction » de la pensée (Mouton-Rezzouk, 2016). Certains musées, comme le musée d'Ethnographie de Neuchâtel, se sont ainsi fait les champions des expositions visant à déconcerter puis à forcer le visiteur à penser la place et les relations entre objets et les dispositifs qui lui sont présentés (Gonseth, Hainard et Khaer, 2005). De la même manière, nombre de projets artistiques visant le détournement ou l'installation dans les musées, visent à mettre en valeur une réflexion spécifique à partir de ces lieux (Putnam, 2001). Un premier travail de recensement de ces lieux a été largement opéré sur les expositions temporaires envisagées à partir de l'histoire de l'art (Altshuler, 2008, 2013).

Le « pouvoir des bibliothèques » (Baratin et Jacob, 1996) s'est tout aussi largement constitué à partir de ses espaces intérieurs, ce dont témoigne la diversité de son architecture, mais aussi la régularité de ses espaces reflétant les classements généraux (Dewey ou Otlet) ou ceux développés par quelques

⁴ Entretien avec Pierre Dumayet, 15 juin 1966, <http://www.ina.fr/video/I05059752>.

esprits particuliers, comme Warburg (Baratin et Jacob, 1996, Michaud, 1998). Si l'architecture des bibliothèques, comme celle des théâtres ou des musées, est étudiée depuis longtemps (Pevsner, 1976), le besoin d'une analyse de l'espace intérieur, interrogé ou photographié (Dawson 2014), apparaît forcément comme fondamental pour comprendre la manière dont fonctionne cette « pensée distribuée » (Latour, 2007), à un moment où la question du « commun des savoirs » vient relayer celle du « tiers lieu » (Dujol, 2017, Failla, 2017). On peut également s'intéresser aux enjeux et aux moyens de la médiatisation des contenus, et voir, par exemple, dans la mise en place d'une proposition culturelle renforcée (expositions, performances, rencontres, etc.) un processus de « dramatisation » ou de « scénarisation » destiné à élaborer de nouveaux modes d'appréhension des savoirs et à penser autrement l'accès au livre, et plus largement aux contenus documentaires et culturels qui sont à l'œuvre dans les collections des bibliothèques.

Plusieurs publications, ces dernières années, se sont intéressées au *lieu* théâtral (Biet & Triau, 2006, Barbéris & Poirson, 2013, Urrutiaguer, 2014), dans le prolongement des analyses du théâtre comme fait social (Duvignaud, 1965) ; parallèlement, les études théâtrales ont également cherché à mettre en évidence et à analyser la capacité heuristique et critique du théâtre (Suutela *et alii*, 2012). Si c'est essentiellement, d'ailleurs, en termes politiques que cette pensée du théâtre (ou depuis le théâtre) est revendiquée et décrite (Hamidi-Kim, 2013, Neveux, 2013, Plana, 2014), elle l'est également, depuis peu, du côté de la philosophie, tant du fait des théoriciens (Badiou, 2014, Guénoun *et alii*, 2010, Lacoue-Labarthe & Nancy, 2013, Rancière, 2008) que des artistes et des institutions (Emmanuel Alloa au Théâtre de Gennevilliers, Alain Badiou et Marie-José Malis à Aubervilliers, Philippe Quesne au Théâtre des Amandiers de Nanterre et Béragère Vantusso au Studio-Théâtre de Vitry). La pensée ne se réduit toutefois pas au politique et au philosophique, et peut être envisagée pour elle-même, quand elle est « savoir du théâtre » (Aït-Touati, 2017) ou « pensée-théâtre » (Garcin-Marrou, 2017).

Il semble aujourd'hui pertinent de comparer ces perspectives dans un cadre commun et d'envisager plus généralement le rapport de la pensée au lieu, à un moment où s'affirme donc une redéfinition convergente des musées, théâtres et bibliothèques comme lieux publics dévolus à une pratique active et partagée (sinon nécessairement collective) de pensée. À l'ère des flux, à l'heure où la pensée se « liquidifie » (selon la formule de Zygmunt Bauman) ou se « gazéifie » (pour Yves Michaud), peut-on croire encore à la matérialité des lieux comme cadres et bâtis nécessaires à un certain exercice de la pensée ? Et, réciproquement, lorsque des lieux, aujourd'hui, se présentent comme des espaces ouverts à l'émergence et au déploiement de la pensée, qu'est-ce que cela (la pensée) signifie ? Qu'est-ce qui fait la matière (l'objet, les contenus, la forme, la dynamique) de cette pensée *in situ* ? Est-elle ou non *spécifique* au lieu ? Mais surtout, comment la décrire, comment la caractériser ? À quels moments, et de qui (ou de quoi), émane-t-elle ? Est-elle partageable, partagée,

collective ? Ou bien ne serait-elle finalement que l'autre nom du didactisme, voire de la propagande ? Comment cette pensée se manifeste-t-elle, le cas échéant ? Et surtout, comment peut-elle être conditionnée, intentionnellement ou *de facto*, par le lieu ? Quels pourraient en être les modèles (structure, architecture) qui sous-tendent les représentations que s'en font les différents acteurs du lieu (professionnels, usagers) ?

Une collection de lieux

Le travail que nous développons ici ne constitue qu'une étape sur une trajectoire que nous comptons bien poursuivre. Les premières sessions du cycle, à Paris et à Toulouse, ont déjà permis de mieux appréhender les enjeux sous-jacents à ce que nous cherchons à spécifier par « lieux de pensée ». Nous avons plutôt cherché, durant ces premiers temps, à ouvrir le champ des possibles de la pensée, que de préciser les contours qui les circonscraient de manière trop définitive. Deux points d'attention nous paraissent cependant pouvoir être retenus à partir de nos hypothèses de départ. Le premier touche à la dimension « publique » de la pensée et du lieu : en partant du monde des musées, des bibliothèques ou des théâtres, nous nous intéressons tout particulièrement à déterminer la mesure selon laquelle penser dans le cadre d'une institution/d'un dispositif public de pensée participe, d'une part, d'une pensée de l'espace public, et, de l'autre, d'une « pensée publique » – voire, assez logiquement, politique au sens large. Le second nous amène à nous interroger sur la mesure selon laquelle cette pensée à l'œuvre dans l'espace public travaille à déplacer le rapport à soi et/ou au monde du visiteur/spectateur.

De multiples pistes de travail s'offrent ainsi à nous : si une réflexion sur les cadres et modèles théoriques, ainsi que sur l'articulation entre des approches méthodologiques différentes – selon que l'investigation porte sur des dispositifs, sur des symptômes, sur les contextes institutionnels ou sur les traces produites par le processus – s'imposent comme un préalable, l'investigation peut emprunter aussi d'autres voies. Comment, en effet, représenter la structure de ces lieux, les cartographier ? Ce questionnement nous apparaît central, si l'on veut tenter de mieux appréhender leur spécificité. Peut-on tenter, à travers ces différents lieux, de définir de possibles typologies ? La question de la représentation de ces lieux, de leur iconographie, des choix scénographiques et des formes, constitue également une nécessité à approfondir. C'est bien dans cette perspective qu'il nous est apparu évident de constituer un premier corpus, largement ouvert à l'interprétation des chercheurs qui le composeraient, afin de procéder progressivement au travail aussi bien cartographique qu'iconographique ou typologique. Ce sont ces présupposés qui nous ont conduit à développer un appel à communication résolument ouvert, et à demander aux auteurs intéressés de rédiger une brève contribution sur l'un de ces lieux qu'il estimerait favorable à la pensée, en cherchant à le décrire, mais aussi d'en analyser la mécanique qui, selon eux,

pourrait influencer un certain type de pensée. Ces différents textes seront à leur tour discuté dans les ateliers qui suivront la première journée inaugurale du colloque.

Les différentes contributions présentées ici constituent donc un matériau relativement brut, visant à présenter des cas permettant d'explicitier, aux yeux des auteurs, un certain processus de pensée. Ce recueil se présente donc d'abord comme une anthologie, une collection de propositions autour de lieux spécifiques, permanents ou temporaires — musées, expositions, bibliothèques, théâtres et autres dispositifs scéniques, mais aussi, au gré des propositions, la rue, le cimetière ou le site internet —, nécessairement lacunaire, mais que nous espérons stimulante. Nous avons résolument écarté la possibilité d'une présentation par type de lieux, et choisi l'arbitraire d'un ordre alphabétique qui a tout de l'aléatoire, nous offrant ainsi tout le loisir d'inventer de nouvelles typologies, de nouvelles cartographies, qui constituent autant de matériau pour œuvrer ensemble à déceler les points de convergence et les lignes de partage entre ces différents objets, et à développer des outils d'analyse communs pour mettre en lumière le rapport entre lieu et processus de pensée.

Bibliographie

- Aït-Touati F. 2017. Les savoirs du théâtre. Histoire d'un dispositif, *Journée d'étude*, 23/06/2017, CRAL, EHESS/CNRS.
- Altshuler, B. 2008. *Salon to Biennial—Exhibitions That Made Art History*, London: Phaidon.
- Altshuler, B. 2013. *Biennials and beyond—Exhibitions That Made Art History*, London: Phaidon.
- Badiou, A. 2014. *Rhapsodie pour le théâtre. Court traité philosophique*, Paris : Presses Universitaires de France, coll. Perspectives critiques.
- Baratin, M., Jacob, C. (dir.). 1996. *Le pouvoir des bibliothèques*, Paris : Albin Michel.
- Bessière, J., Payen, E. (dir.). 2015. *Exposer la littérature*, Paris, Éditions du Cercle de la librairie.
- Citton, Y. 2010. *L'avenir des humanités*, Paris : La Découverte.
- Citton, Y. 2014. *Pour une écologie de l'attention*, Paris : Seuil, coll. La couleur des idées.
- Citton, Y. 2017. *Médiarchie*. Paris : Seuil, coll. La couleur des idées.
- Davallon, J. 1992. Le musée est-il un média ?, *Public & Musées*, 2, décembre, p. 99-123.

- Dawson R. 2014. *The public Library. A photographic essay*, New York : Princeton Architectural Press.
- Deleuze, G. 1990 (2003). *Pourparlers*, Paris : éd. de Minuit.
- Deleuze, G. 1988. C comme Culture, *Abécédaire*, entretiens avec Claire Parnet, documentaire de Pierre André Boutang.
- Deleuze, G. 1968. L'image de la pensée, *Différence et répétition*, Paris, PUF.
- Dujol, L. (dir.). *Communs du savoir et bibliothèques*, Paris : Éditions du Cercle de la Librairie, coll. Bibliothèques.
- Duncan C., Wallach C. 1980. "The universal survey museum", *Art History*, 3, p. 448-69.
- Duncan C., Wallach C. 1978. "The Museum of Modern art as late capitalist ritual: an iconographic analysis", *Marxist perspectives*, 4, p. 28-51.
- Failla, L., 2017. *Du livre à la ville. La bibliothèque comme espace public*, Métis presses.
- Foucault, M. 1984. « Des espaces autres » (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967, publiée dans *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5, octobre 1984), *Dits et écrits II*, Paris : Gallimard, 2001.
- Garcin-Marrou, F. Beauchamp H. 2016. *Les Scènes philosophiques de la marionnette*, Montpellier : L'Entretemps.
- Gonseth M.-O., Hainard J., Kaehr R. 2005. *Cent ans d'ethnographie sur la colline de Saint-Nicolas. 1904-2004*, Neuchâtel : MEN.
- Guénoun D. 2010. Avec Deguy M., Dommange T., Doutey N., Kirkkopelto E., Nowrousian S., *Philosophie de la scène*, Besançon : Les Solitaires intempestifs, coll. Expériences philosophiques.
- Hamidi-Kim, Bérénice. 2013. *Les Cités du théâtre politique en France depuis 1989*, Montpellier : L'Entretemps.
- Jacob, C. (dir.). 2007-2011. *Les Lieux de Savoir*, Paris : Albin Michel.
- Lacoue-Labarthe, P., Nancy J-L. 2013. *Scène suivi de Dialogue sur le dialogue*, Paris : Christian Bourgois éditeur, coll. Détroits.
- Latour, B., 2007. Pensée retenue, Pensée distribuée, in Jacob C., *Les lieux de savoir. Espaces et communautés*, p. 605-615, Paris : Albin Michel.
- Mairesse, F., Hurley C. 2012. Éléments d'expologie : matériaux pour une théorie du dispositif muséale, *Media tropes e-Journal*, Vol. III, n° 2, pp. 1-27.
- Michaud, P.A. 1998. *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris : Macula.

- Morin, E. 1990. *Introduction à la pensée complexe*, Paris : ESF. (Paris : Seuil, 2014).
- Mouton-Rezzouk, A. 2016. Exposer le théâtre ?, dans Dufrêne, B., Glicenstein, J. (dir.) *Histoires d'Expositions*, Paris : Hermann.
- Neveux, O. 2013. *Politiques du spectateur. Les enjeux du théâtre aujourd'hui*, Paris : La Découverte.
- Newhouse, V. 2005. *Art and the power of placement*, New York: Monacelli Press.
- Nancy, J.L., Tyradellis, D. 2013. *Qu'appelons-nous penser ?* Paris : Diaphanes.
- Nora, P. (dir.). 1984-1987. *Les lieux de mémoire. La République, la Nation, les France*, Paris : Gallimard.
- Pavie, X. 2018. *L'innovation à l'épreuve de la philosophie*. Paris : Puf.
- Payen, E., Huchet, B. (dir.). 2015. *L'action culturelle en bibliothèque*, Paris : Éditions du Cercle de la librairie.
- Pevsner, N. 1976. *A History of Building Types*, London: Thames & Hudson.
- Plana, M. 2014. *Théâtre et Politique. Modèles et concepts*. Paris : Orizons.
- Putnam J. 2001. *Art and Artifact. The Museum as Medium*, London: Thames & Hudson.
- Rancière, J. 2000 *Le partage du sensible*, Paris : La Fabrique éditions.
- Rancière, J. 2008. *Le spectateur émancipé*, Paris : La Fabrique éditions.
- Rancière, J. 2014. *Le Théâtre des pensées, Le Fil perdu. Essai sur la fiction moderne*, Paris : La Fabrique éditions.
- Stiegler, B. 2016. *Dans la disruption. Comment ne pas devenir fou ?* Paris : Les liens qui libèrent.
- Suutela, H. (dir.). 2012. *Utopie et pensée critique dans le processus de création*, Besançon : Les Solitaires intempestifs.
- Urrutiaguer, D. 2014. *Les Mondes du théâtre. Désenchantement politique et économie des conventions*, Paris : L'Harmattan.

Des lieux pour penser

La Bibliothèque des Amis de l'instruction à Paris, France

Lieu sensible et pensée mémorielle : enquête sur la Bibliothèque des Amis de l'instruction

Isabelle Antonutti

CHCSC, EA 2448, Médiadix, université Paris Nanterre, France

Sarah Clément

CSLF, EA 1586, Université Paris Nanterre, France

« En pénétrant dans les minuscules locaux de la bibliothèque, on est saisi d'une émotion esthétique et spirituelle qui est celle des voyages hors du temps. »

(Marie, 1984 : 324)

Pascale Marie décrivait ainsi en 1984, l'entrée dans la Bibliothèque des Amis de l'instruction, située au 54 rue de Turenne à Paris. Trente-quatre ans plus tard, les locaux ont été conservés à l'identique et le visiteur revit cette même expérience, toujours renouvelée, d'un pèlerinage aux sources des rites de la République. La collection de livres reliés de tissu noir, avec son odeur de cire et de vieux papier, sous cette lumière diffuse, constitue un patrimoine culturel qui évoque l'instituteur de la Troisième République, l'écolier en blouse grise, l'ouvrier en voie d'alphabétisation, le militant de l'instruction populaire et pourquoi pas, plus fantomatique, l'image fugace du révolutionnaire. Le lieu emplí de souvenirs orchestre ici la « sédimentation d'un imaginaire collectif » (Marie, 1984 : 323), celui de l'éducation populaire et de la sensibilité républicaine.

La BAI a été fondée en 1861 par des artisans, des ouvriers et des professeurs de l'Association philotechnique. Elle fut la première bibliothèque associative parisienne de prêt. Ouverte seulement le soir et les dimanches pour s'adapter aux horaires de travail des ouvriers, elle accueille également des femmes, blanchisseuses, modistes, fleuristes... À la fin du XIX^e siècle, il existait des milliers de bibliothèques populaires en France. Elles ont pour la grande majorité été municipalisées et sont désormais des médiathèques. La BAI, par une succession de hasards et de circonstances, est restée indépendante. À certaines périodes, elle a failli disparaître, mais son originalité a attiré l'attention de chercheurs et des bénévoles se sont relayés pour la soutenir. Ainsi, la bibliothèque existe toujours et reste un lieu vivant d'échanges sur la

lecture. Son financement est assuré par la Ville de Paris et les cotisations de ses membres. Aujourd'hui, elle est ouverte le samedi, pour des visites. Au moins une fois par mois, une conférence est organisée. Des bénévoles assurent son fonctionnement. Leur profil est varié : ils sont en majorité retraités, anciens enseignants, bibliothécaires, mais aussi mathématiciens ou informaticiens. 150 ans après sa création, la BAI demeure un rare conservatoire de la lecture populaire, témoignage vivant des pratiques culturelles du XIX^e siècle.

Quelle résonance peut avoir dans l'imaginaire et la pensée contemporaine « cette institution humble mais originale »¹ fondée par des ouvriers philanthropes soucieux de leur émancipation intellectuelle ? Que reste-t-il de ces combats, de ces luttes idéologiques, dans les représentations actuelles que les adhérents se font de ce lieu de savoir ? Nous avons mené une enquête auprès des adhérents afin de saisir comment un lieu rend intelligible, par ses empreintes matérielles et immatérielles, une période de l'histoire de France, marquée par l'engagement et le positivisme.

La réception contemporaine de la Bibliothèque des Amis de l'Instruction

Nous avons sollicité une trentaine de bénévoles actifs qui nous ont livré une liste de mots caractéristiques et ont raconté un souvenir. Le champ sémantique des réponses obtenues s'avère homogène. Quatre principaux thèmes se dessinent plus nettement : la politique ; les sentiments ; le livre et le lieu. Cette classification renseigne sur les concepts qui organisent le rapport à la BAI.

Le premier champ sémantique concerne la politique. Les mots qui reviennent le plus régulièrement sont « histoire », « République », « émancipation », « éducation », « engagement », « association », « laïcité », « militantisme », « progrès social ». Ils évoquent prioritairement la question de l'engagement militant, du volontarisme social avec la conviction que la volonté des hommes est capable d'initier le changement pour faire avancer une cause ou des idées. Grâce aux bibliothèques populaires, créées au XIX^e siècle, chacun peut accéder au développement intellectuel et cette élévation inaugure une puissance commune motrice d'une nouvelle organisation sociale (Rebérioux, 1984). Ces bibliothèques correspondaient aux aspirations et au sérieux d'une élite ouvrière qui a contribué à l'éveil d'une conscience de classe (Noé, 1984). Au XIX^e siècle, le cadre associatif provoque l'enthousiasme, la République doit être l'association des citoyens et des travailleurs. Aujourd'hui, la BAI n'a pas perdu de son pouvoir de mobilisation et permet « un voyage dans un passé de combats et d'émancipations »², c'est « une porte qui ouvre la dimension

¹ <http://www.bai.asso.fr/>

² Toutes les citations sans note font référence à l'enquête réalisée par mail en février 2018 auprès des adhérents de la BAI.

politique de l'accès au livre et à la culture pour tous ». Elle est « l'héritage des plus belles traditions émancipatrices de l'éducation populaire ». Le rapport à l'Histoire est immédiat ; il s'incarne dans une impression de familiarité. L'engagement politique perdure actuellement : « Oui, dans ce milieu survit la volonté de s'instruire, d'échanger, de rassembler, qui se poursuit grâce aux initiatives du comité responsable ». Pour certains bénévoles, l'adhésion à la BAI est un acte militant qui marque une « résistance à l'océan de boue où se noie la pensée actuelle ». Un certain passéisme s'exprime dans cette phrase car les vertus de l'instruction, puis de la démocratisation culturelle, sont désormais relativisées. Ce rapport politique au lieu est fortement lié à un enracinement de croyances profanes, mais aussi à des émotions complexes qui traversent les adhérents et les usagers de la bibliothèque, et que l'on retrouve dans un second champ lexical très abondant des sentiments.

L'analyse du champ sémantique des sentiments révèle deux types d'émotions : personnelles d'une part et collectives d'autre part. Sur le plan individuel, pour beaucoup, la fréquentation de la BAI apporte « calme » et « sérénité ». L'émotion affleure dans de nombreux témoignages : « amoureux des lieux chargés d'histoire, j'ai senti comme la suspension du temps ». L'établissement provoque un attachement authentique et le rapport à cette bibliothèque est principalement affectif. Le « partage », la « convivialité », la « chaleur humaine » sont tour à tour évoqués à plusieurs reprises. Le lieu fonctionne grâce au « bénévolat à la source même de la création de la BAI et toujours système d'organisation principal ». La cohésion du groupe est portée par des valeurs communes fortement intériorisées et par la conscience d'une mémoire collective : chacun représente une part des « bénévoles qui ont maintenu et transmis l'aventure de ce véritable lieu de mémoire dont nous sommes les descendants ». La dimension sociohistorique impacte la manière dont ce système dynamique et solidaire répond à sa fonction. Les injonctions idéologiques et politiques des fondateurs irriguent la conscience des protagonistes actuels, même si la doctrine originelle n'est plus en phase avec la réalité de l'action de cette bibliothèque. Alors la BAI, n'échappe pas à une pensée mystique, à la croyance à des forces et à des influences qui s'unissent dans le « miracle » ou la « magie ». « Entrer dans la BAI, c'est comme dans un monastère ». Ce rapport à la symbolique rituelle de la République relève du « rite d'institution » au sens où le définit Bourdieu (1982 ; 122) :

« Tout rite tend à consacrer ou à légitimer, c'est-à-dire à faire méconnaître en tant qu'arbitraire et reconnaître en tant que légitime, naturelle *une limite arbitraire*. »

Effectivement, l'utopie s'est transformée et elle impose le respect. Parmi les objets rituels qui concrétisent l'idéologie originelle, le livre est largement évoqué par les bénévoles.

Le mot livre désigne l'objet et rarement son contenu. Il est évidemment très présent dans toute bibliothèque, mais à la BAI il est chargé d'une empreinte

particulière. Le livre s'incarne, il intègre un cérémonial « tout d'abord, une odeur, une odeur caractéristique de livres et de papier, un peu fumée ». Les livres objets font corps avec le lieu « l'odeur des livres et de la poussière, la lumière tamisée et puis cette impression d'être aspirée et inspirée ». Les descriptions du lieu sont toutes fortement imagées « petite pièce tapissée de livres reliés qui ne sont pas de la première jeunesse, un fichier, une échelle de bibliothèque en bois, au milieu une table protégée par un tapis rouge et des chaises de paille ». Étagères, reliures, odeurs, portes, lumières, meubles nous invitent à communier avec notre symbolique intérieure républicaine, une adhérente témoigne d'« une correspondance forte avec les lecteurs qui l'ont précédée », « on sent une présence qui est palpable et toujours vivante ». L'accès à la culture et à la pensée est indissociable des émotions, comme si la simple fréquentation des lieux pouvait nous faire entrer dans un cercle d'amis de l'instruction. La dernière catégorie principale du vocabulaire des adhérents est consacrée à l'espace physique.

Les termes évoquant la topographie du quartier reviennent régulièrement dans l'enquête : c'est « un (ancien) quartier populaire », « un quartier juif ». Puis la focale du zoom se rétrécit, l'enseigne sur la rue attire : « étonnée, je m'arrête, je lève la tête, et je vois une enseigne « Bibliothèque des amis de l'instruction ». Le charme de ce lieu de savoir réside dans sa petite taille, une des spécificités de la BAI qui la distingue des autres bibliothèques patrimoniales, souvent impressionnantes par leur magnificence. Les visiteurs sont transportés dans le décor d'une bibliothèque du peuple parisien du XIX^e siècle. Un voyage rare car il ne reste peu de traces, physique ou intellectuelle de ce type de lieux. Les bibliothèques populaires ou les cabinets de lecture ont été rarement décrits dans des romans ou des articles de presse. La BAI n'est en rien un décor de carton, elle résonne en nous ; en paraphrasant Paul Valéry (1924-1956), elle est un accord magnifique qui transporte le temps et lui fait traverser les siècles. Pour désigner l'espace, les adhérents, après avoir rapidement décrit sa matérialité, s'adonnent le plus souvent à une évocation symbolique : « un lieu hors du temps », « caché » « secret ». Pour beaucoup de ses adhérents, la BAI est un lieu « anoblissant » : « tout à coup, nous pesions plus lourd, tout à coup nous avons plus de valeur, de poids ». Pour Jean-Yves Mollier, le lieu « traduit un respect profond pour le savoir et l'étude, et c'est ce qu'avaient voulu les pères fondateurs [...]. La bibliothèque était, à leurs yeux, un temple, et devait briller autant que les temples religieux, ce qui explique l'émotion qui saisit en entrant à la BAI du III^e arrondissement de Paris »³.

Lieu de mémoire populaire, la BAI résonne dans l'imaginaire et la pensée contemporaine. La volonté des ouvriers militants et des philanthropes engagés qui ont fondé cette bibliothèque pour améliorer leur instruction et leur émancipation intellectuelle reste vivante. Leurs combats, leurs luttes

³ Réponse au questionnaire adressé par mail aux chercheurs par les auteurs en février 2018.

idéologiques ont toujours une part dans l'engagement des adhérents du XXI^e siècle. Cet article s'appuie sur les représentations des bénévoles et des chercheurs. Le partage de valeurs morales et une relation affective ont permis au fil des années à cette association de poursuivre son action et de maintenir sa capacité d'attractivité. Les présidents se sont succédés et des divergences ont existé au sein du bureau, mais la BAI a toujours su partager avec ses visiteurs « un lieu magique ». Elle porte l'histoire d'un mouvement aux idées coopératives, républicaines, socialistes et laïques. Cette brève incursion dans la résonance d'un lieu nous invite à penser que :

« La bibliothèque mentale, entre mémoire et imaginaire, est un paysage affectif autant qu'une architecture intellectuelle. » (Jacob, 2016)

Bibliographie

Bourdieu, P. (1982). *Ce que parler veut dire*. Paris : Fayard.

Jacob, C. (2016). Bibliothèque. Dans *Abécédaire des mondes lettrés*.

Disponible en ligne :

<http://abecedaire.enssib.fr/b/bibliotheque/notices/24>, consulté le 28 mars 2018.

Marie, P. (1984). La bibliothèque des amis de l'instruction du III^e arrondissement. Dans Nora, P. (dir.). *Les Lieux de mémoire* (pp.323-351). Paris : Gallimard.

Rebérioux, M. (dir.). (1984). *Lectures et lecteurs au XIX^e siècle, la bibliothèque des amis de l'instruction*, Actes du Colloque, 10 novembre 1984..

http://bai.asso.fr/wordpress/wp-content/uploads/2014/06/LECTURES_ET_LLECTEURS_AU_XIXe_SIECLE-version-corrige%C3%A9e.pdf, consulté en ligne le 28 mars 2018.

Richter, N. (1984). Les Bibliothèques populaires : L'institution de lecture du peuple. Dans Rebérioux, M. (1984) *Lectures et lecteurs au XIX^e siècle, la bibliothèque des amis de l'instruction*, Actes du Colloque, 10 novembre 1984 (pp. 17-21). Paris : Bibliothèque des Amis de l'Instruction.

Valéry, P. (1924-1956). *Variété [I]*. Paris : Gallimard.

La Casa de Leitura Chico Mendes à Rio Branco, Brésil

Lire l'Amazonie : La Maison de Lecture Chico Mendes et la pensée

Hanna Araujo

Université Fédérale d'Acre, Rio Branco, Brésil

Située à Rio Branco, capitale de l'État de l'Acre, au cœur de l'Amazonie, dans la Région Nord du Brésil, la *Casa de Leitura Chico Mendes* fait partie d'un ensemble de trois petites bibliothèques publiques situées hors du centre de la ville, dans des quartiers populaires sans infrastructures culturelles suffisantes. Cette Maison reçoit surtout les enfants de la communauté du quartier Chico Mendes et est ouverte du lundi au samedi, pendant toute la journée. L'origine de la Maison de Lecture remonte au poète acreano Gregório Filho, qui a été inspiré par le projet Maison de Lecture de la Biblioteca Nacional, à Rio de Janeiro.

La Casa dispose d'une salle pour les activités, un dépôt, des toilettes et une petite cuisine. Les livres sont disposés dans de petites boîtes, sur le plancher ou sur quelques étagères, et sont à la disposition des lecteurs. À l'extérieur, un grand balcon entoure la Casa ; on y trouve de petites tables et des chaises en nombre. Le jardin possède des arbres fruitiers traditionnels de la région Nord du Brésil, comme le Cupuaçu, l'Açaí et le Jambo. L'environnement de la maison, entouré d'arbres, est un refuge contre la chaleur — les 33 degrés propre au climat amazonien. La Maison de Lecture est construite en bois, et surélevée à cause de l'humidité du sol en Amazonie. Les visiteurs doivent laisser leurs chaussures avant de monter à la Maison, afin de ne pas salir de terre le plancher. Ce geste fait partie de la culture locale : pendant une séance, des paires de chaussures jonchent le sol devant la maison.

Les visiteurs sont invités à participer à des activités animées par les médiateurs, mais ont aussi la liberté de choisir ce qu'ils veulent faire. Les activités préparées ont la littérature comme but, mais prennent appui également sur de la musique, des arts visuels, des jeux théâtraux, etc., en cherchant à élargir le répertoire des enfants et adolescents par la découverte des écrivains régionaux, des contes amazoniens, et la culture en général.

Les animateurs partagent histoires, jeux, et débats dans un espace qui valorise la culture amazonienne avec ses particularités. Les médiateurs invitent les visiteurs à essayer les livres selon leurs préférences, en construisant des habitudes de lecture (Perrotti, 1990). Les visiteurs peuvent choisir ce qu'ils font, comment ils le font et quand ils le font. En sus d'animer un atelier autour du livre auprès d'enfants, les activités de la Maison permettent de mieux

connaître les différentes populations indigènes qui appartiennent à la région (on compte 15 ethnies différentes), et de valoriser à la fois le savoir des peuples de la forêt amazonienne comme les indigènes et les riverains, et la biodiversité.

Ces activités sont renforcées par l'architecture traditionnelle de la maison, une maison de *seringueiro*, ce professionnel qui travaille dans la forêt dans l'extraction du latex en faisant ce que l'on appelle une saignée : la pratique d'une incision de l'écorce du tronc sur l'arbre Hévée du Brésil afin de sectionner les vaisseaux laticifères. Cette activité a un rapport très important avec la culture locale. Le métier du *seringueiro* a été pendant des années la profession la plus importante de cette région amazonienne ; mais il suscite beaucoup de préjugés envers les travailleurs, bien qu'une grande part de la population soit constituée de fils ou de petit-fils de *seringueiro*. Le nom de la Casa rend ainsi hommage à Chico Mendes, un important environnementaliste brésilien, né dans l'État de l'Acre, mort en essayant de défendre la forêt tropicale contre la déforestation et l'agro-industrie. L'exemple qu'a laissé Chico Mendes – lui aussi *seringueiro* – incitait à chercher subsistance dans la forêt, et, en même temps, à protéger ce patrimoine, qui recèle la plus grande biodiversité du monde.

L'expérience vécue à la Maison propose une lecture pour le moment présent, du point de vue de l'expérience actuelle du lecteur, ce que défend Michèle Petit (2014) à propos l'expérience de lecture, et qui est souvent oubliée dans les activités de lecture : lire pour aujourd'hui, en gardant à l'esprit le moment présent que vit la personne. C'est un espace où les visiteurs peuvent parler de leurs vies, rencontrer des animateurs et d'autres enfants désireux d'écouter et de réfléchir ensemble sur certains sujets à partir de projets de lecture, autour d'une riche sélection de livres jeunesse, et *via* cette découverte l'exploitation des œuvres littéraires pour la jeunesse, qui abordent une pluralité de sujet. La grande diversité d'âge des usagers de la Maison contribue aux échanges intergénérationnels. Plusieurs adultes, qui ont vécu dans la maison de lecture enfants et adolescents, reconnaissent l'importance qu'elle a eu dans leur formation, et y emmènent aujourd'hui leurs enfants. Les parents et les soignants peuvent eux aussi faire des découvertes dans un livre ou dans une activité (Patte, 2012), en élargissant aussi leurs expériences, et en produisant des connaissances.

Les adultes, en général, s'efforcent de créer une relation positive entre les enfants et les livres et la lecture, depuis la naissance. Mais cette action d'aujourd'hui se tourne vers l'avenir : le goût de lire dans la petite enfance nourrit le succès scolaire dans un proche avenir. Selon Perrotti (1990, p. 63) :

« La formation d'un cadre vivant de lecteurs ne se déroule pas dans le vide ou seulement au hasard. Ce geste apparemment banal et ordinaire d'ouverture des pages de toute publication est médiatisé par un réseau complexe de relations qui, s'il échappe au lecteur au moment où celui-ci rencontre des codes, n'en finit pas d'être concret et

actif. En fait, la lecture n'est pas un acte naturel, mais culturellement et historiquement délimité. »

L'adulte, en général, dans le processus de formation du lecteur, considère la lecture de l'image ou de la littérature pour les enfants comme une étape importante à accomplir (et à dépasser) pour l'accès à la littérature.

La littérature jeunesse est capable d'agréger différents contenus et approches distinctes. Les activités de la Maison relèvent les récits et les productions visuelles qui visent à la connaissance sensible à travers les émotions qu'ils peuvent susciter. La littérature jeunesse, c'est l'ouverture des mondes, l'élargissement, la recreation d'autres récits (im) possibles, visant à élargir l'expérience esthétique. Anna Marie Holm (2004, p. 90), à propos de la créativité des enfants et de leur relation sensuelle avec le monde, rappelle que

« En tant qu'êtres humains, nous sommes capables de percevoir par les sens, de jouer, de sauter et de danser, de nous exprimer, d'utiliser tous les sentiments. Personne ne peut nous le prendre. Ainsi, cette capacité à expérimenter est uniquement de l'être humain et aura de plus en plus d'espace dans le futur. »

Nogueira (1993, p.16) souligne le caractère actif et interactif du processus de développement des fonctions psychologiques supérieures :

« La médiation sociale des activités de l'enfant permet la construction partagée d'instruments et de processus de signification qui, à leur tour, interviennent dans les opérations abstraites de la pensée. »

Si l'on considère l'enfant comme un être humain en développement qui cherche — avec une attitude d'investigation envers le monde qui l'entoure — insensiblement à étendre ses expériences d'une manière inséparable et non hiérarchique, nous avons, en tant qu'adultes, l'obligation de permettre aux enfants d'apprécier plusieurs langages.

La relation de l'enfant avec les livres concerne quelques-uns de ces langages : il se rapporte à la matérialité du livre, aux structures formelles et spatiales, à l'univers de la parole, à la dimension poétique des images, à la narration, et surtout à la dimension symbolique. Il y a différentes manières de construire et de produire des connaissances à partir de différents langages, on tend de plus en plus à n'évaluer en matière de connaissance que celle qui passe par la connaissance rationnelle, en ignorant les manières de se rapporter au monde de manière sensible. Nous notons cependant que l'éducation formelle en tant qu'espace institutionnel de l'éducation, non seulement restreint, mais réprime aussi les possibilités de développement et de production du savoir qui traversent la connaissance sensible, à travers l'expression poétique, inhérente à la façon dont l'enfant se rapporte au monde. Cette dernière perspective considère l'enfant comme un sujet actif dans le processus de compréhension et de signification du monde. Quelques exemples tirés de la recherche effectuée

sur le terrain montrent ainsi des situations de construction de la pensée, individuelle et collective. Pendant une session à la Maison, nous observons une fillette de six ans en train de lire un livre qui montre la métamorphose d'un papillon. Nous lui demandons ce qui est arrivé quand la chenille est devenue chrysalide. La fillette répond : « C'est ce que je suis en train de réfléchir [sic] ». Trois pages après, elle a la réponse : « La chenille a réussi des ailes ».

Cette façon de voir l'enfant ne compartimente pas connaissances et compétences, comme c'est le cas dans les matières scolaires et les domaines de connaissance qui parfois ne permettent pas ce processus de pensée qui suit un rythme propre à l'enfance. Dans l'éducation des jeunes enfants, d'autres approches sont nécessaires, en particulier celles dans lesquelles l'ensemble des langages sont présents de manière intégrée, nourrissent le répertoire des enfants, et permettent et stimulent l'imagination, comme le propose Girardello (2011, p.76) :

« L'imagination est pour l'enfant un espace de liberté et de décollage vers le possible, réalisable ou non. L'imagination de l'enfant bouge, se déplace — avec le nouveau qu'elle voit partout dans le monde. Sensible à la nouvelle, l'imagination est aussi une dimension dans laquelle l'enfant entrevoit de nouvelles choses, détecte ou décrivent les futurs possibles. Elle a besoin de l'émotion imaginative qui vit à travers les histoires que la culture vous offre, à partir du contact avec l'art et avec la nature, et avec la médiation adulte : le doigt qui indique quelque chose, la voix qui conte ou écoute, le quotidien qui accepte. »

De cette façon, l'imagination représente pour l'enfant en même temps le moteur et le carburant dans sa façon d'être dans le monde, dans un processus incessant de rétroaction.

L'importance de la Maison de Lecture dans un quartier pauvre d'une ville de la Région Nord du Brésil est immense. La présence d'un équipement culturel dans un pays qui n'y accorde que peu d'attention et qui ne valorise pas la culture elle-même représente pour les enfants la possibilité d'aller plus loin, de connaître ses origines et se connaître soi-même.

La Maison de Lecture permet de construire de la connaissance, dans la mesure où elle permet d'autres modes de relation avec la littérature, avec l'autre, permettant la lecture et le dialogue à d'autres moments que ceux de la pédagogie et de l'éducation formelle, mesurés et contrôlés minutieusement par les rythmes et par les contenus obligatoires des programmes scolaires. L'environnement de la Maison, entouré d'arbres, est un refuge pour la chaleur excessive toujours présente dans le climat amazonien ; la Casa de Leitura est, elle aussi, un refuge pour les enfants : c'est un espace où ils peuvent oublier la pauvreté et la violence. C'est un lieu de mémoire et de savoirs. Un lieu où l'on pense et partage la vie.

Bibliographie

- Girardello, G. (2011). *Imaginação : arte e ciência na infância*. Pro-Posições, vol. 22, n. 2, pp. 75-92.
- Holm, A. M. (2004). *A energia criativa natural*. Pro-Posições, vol. 15, n. 1, pp. 83-95.
- Nogueira, A. (1993). Eu leio, ele lê, nós lemos : processos de negociação na construção da leitura. Dans A. Smolka, & M. Góes (Eds.). *A linguagem e o outro no espaço escolar* (pp. 13-32). Campinas : Papyrus.
- Perrotti, E. (1990). *Confinamento cultural, Infância e Leitura*. São Paulo : Summus.
- Petit, M. (2014). *Lire le monde : expériences de transmission culturelle aujourd'hui*. Paris : Belin.

L'exposition DeTermination au DOX Centre for Contemporary Art à Prague, République tchèque

Art contemporain et processus de pensée : DeTermination au DOX Centre for Contemporary Art

Marie Ballarini

IRCAV/ICCA, EA A185, Université Paris 3 — Sorbonne Nouvelle, France

Chloé Mougenot

CEISME/ICCA, Université Paris 3 — Sorbonne Nouvelle, France

Marek Prokupek

Université d'économie de Prague, République tchèque

« Au début, nous pensions que nous ne donnerions aucun titre et que nous n'ajouterions aucun texte dans l'exposition, nous voulions que le visiteur se crée sa propre histoire. »

Daniel Pesta, artiste, créateur de DeTermination

Nous proposons d'étudier une exposition d'art contemporain, *DeTermination*, par l'artiste Daniel Pesta qui a pris place au DOX Center for Contemporary Art à Prague, du 26 janvier au 7 mai 2018. Daniel Pesta est un artiste plasticien multimédia. Il est présenté par la communication du Centre autour de l'exposition comme un artiste engagé. Il travaille sur un certain nombre de thèmes récurrents : l'absurdité de la politique, la stigmatisation sociale des minorités, les stéréotypes de genre ainsi que d'autres problématiques sociétales.

Le DOX a été créé en 2008 à la suite d'une initiative privée lors de la revalorisation d'une ancienne usine à Prague. Celui-ci s'est donné pour objectif de développer une réflexion critique autour de problématiques sociales et d'enjeux d'actualité, ainsi que de soutenir la création artistique contemporaine.

À travers cette étude de cas, nous analysons dans quelle mesure l'exposition et son contenu encourageant la réflexion intellectuelle de ses visiteurs.

L'étude se fonde sur une série de quatre entretiens semi-directifs réalisés avec les créateurs et responsables de l'exposition, Daniel Pesta, l'artiste (dans le texte rappelé par ses initiales D.P.), Ivana Bradkova l'architecte de l'exposition (I.B.), Terezie Zemankova la commissaire d'exposition (T.Z.), et Leo Valka (L.V.) et Michaela Silpochiva respectivement fondateur du DOX et responsable des relations publiques. Notons que les deux derniers interviewés ont été rencontrés conjointement, à leur demande, ce qui s'inscrit dans une logique de communication institutionnelle. Notre corpus est également composé de toute la documentation disponible autour de l'exposition ainsi que de la scénographie de l'exposition.

Dans un premier temps, nous axerons la description de l'exposition en tant que récit, nous nous interrogerons ensuite sur les processus de pensée induits par l'exposition. Enfin, nous questionnerons la prétendue absence de médiation de cette exposition comme élément moteur de la pensée.

L'exposition comme lieu de déambulation et récit

Les récits multiples d'une exposition

L'espace d'exposition est pensé dans cette étude de cas comme le médium, l'interface, entre un message émis par l'artiste et les producteurs de l'exposition et un public. L'objectif de l'exposition est clairement énoncé :

« Quel est l'objectif? Si nous devons trouver un dénominateur commun à cette exposition, cela serait d'amener les gens à penser. »
(L.V.)

Afin de saisir le processus de pensée insinué par le lieu dans sa totalité, il faut comprendre qui est l'émetteur du message, qui cherche à déclencher ce processus de pensée et quels moyens celui-ci se donne pour atteindre son objectif.

Afin de saisir la manière dont se déploie ce processus de pensée, nous avons émis l'hypothèse que le lieu de l'exposition peut être perçu comme le lieu de récits. Le schéma actanciel tel que pensé par Greimas permet d'analyser les différentes facettes de ce processus de pensée. En utilisant le modèle actanciel de Greimas (Greimas 1966, Gertsen et Sodeberg 2011), l'action de l'exposition est déclinée en six actants (sujet, objet, destinataire, destinataire, adjuvant, opposant). Dans un premier temps, ce modèle est établi à partir d'entretiens réalisés auprès du commissaire d'exposition, de l'artiste et du service éducatif du Centre. Dans le modèle actanciel, le sujet (le héros) correspond à l'actant qui cherche à atteindre un objectif à travers une quête. Dans le modèle supposé du récit de l'exposition, nous considérons que le sujet est l'artiste. Son but, l'objet, est de faire ressentir quelque chose et/ou d'amener le visiteur à penser, à développer une réflexion autour de thèmes. Un destinataire donne les tâches, initie, ou permet l'événement, dans notre modèle constitué d'après nos

hypothèses, il s'agit du musée lui-même, et/ou du commissaire d'exposition. Le destinataire du message porté par le destinataire est alors le visiteur. Les variables de la bonne ou de la mauvaise réception du message tel que pensées par le destinataire deviennent alors les adjuvants et les opposants au succès de cette quête menée par l'artiste. Les adjuvants et les opposants soutiennent ou s'opposent à la quête du héros. Par exemple, nous suggérons la médiation ou encore la scénographie comme des éléments modifiant l'expérience du visiteur ; ces éléments peuvent être à la fois positifs et négatifs, adjuvants ou opposants. Une analyse narratologique nous permet de mieux comprendre comment l'exposition crée un impact sur le processus de réflexion des visiteurs.

La déambulation des visiteurs est en partie assujettie au mode de visite choisi par les commissaires d'exposition. La visite peut être libre ou guidée (sens de visite). L'exposition DeTermination se présente comme un modèle hybride, il n'y a pas de chemin imposé, mais l'agencement des œuvres est pensé en fonction d'un parcours type de visiteur, celui-ci guide donc en partie la visite. Le questionnement narratologique autour de l'exposition semble encore plus pertinent du fait que cette exposition est pensée comme un récit par ses créateurs :

« De manière à créer un dialogue entre les visiteurs et les œuvres d'art [...] nous devons créer un récit. »(I.B.)

Effets recherchés de l'exposition

DeTermination est une exposition au parti pris fort : celui d'une exposition d'art cherchant à déclencher une pensée construite sur des sujets lourds, une remise en cause du point de vue du visiteur, tout en insinuant une sensation de malaise et d'angoisse chez celui-ci. Dans l'optique de créer une ambiance pouvant déclencher une sensation d'inquiétude, la scénographie met en scène des murs hauts et sombres faits de vide entre les œuvres. L'exposition cherche à alerter sur certains « travers » et « déterminismes » des individus. L'artiste et les producteurs de l'exposition veulent mettre le visiteur dans une position inconfortable :

« L'exposition n'est pas confortable, ce n'est pas une expo au format classique [...] c'est une expo d'avant-garde, une expo qui déstabilise. »(I.B.)

Processus de pensée imaginés et réels

Une exposition pour penser

Si l'exposition d'art peut être perçue comme relevant de l'ordre du plaisir esthétique et/ou de l'ordre de l'apport de connaissance, l'objectif de

DeTermination semble se situer dans le processus de penser que le dispositif de l'exposition peut conduire dans l'esprit des visiteurs :

« Quel est but ? Si un dénominateur commun doit être trouvé, c'est de faire réfléchir les gens à leur réalité. »(L.V.)

Le processus de pensée semble être intrinsèquement lié, pour les actants de cette exposition, au fait de changer les avis préconçus des visiteurs. Au-delà de mettre en lumière certaines problématiques sociétales, l'exposition viendrait donc idéalement influencer l'avis des visiteurs :

« Je m'attends à ce que l'impact principal soit un changement léger dans leurs opinions, que le public trouvera des connexions entre des choses qu'ils n'auraient pas liées. »(T.Z.)

Le lieu de l'exposition devient donc le théâtre de l'expression d'opinions subjectives, idéalement influencées par ces messages envoyés par les destinataires par le biais des œuvres de l'artiste et du dispositif expographique ; le processus de pensée devient une priorité :

« Ce ne sont pas que des tableaux, c'est vraiment une exposition conceptuelle, où le concept, le message, les pensées sont plus importants que la forme, car la forme, que l'artiste choisi est au service de ces sujets. »(T. Z.)

Le processus de pensée individualisé

Dans le cadre de cette exposition, le processus de pensée est individualisé. Les émetteurs du message ne vivent pas dans l'utopie d'une réception sans bruit, sans modification du message. Le public devient un ensemble d'individus dont la réception et donc le processus de pensée sont dépendants des individualités :

« La bonne réception est une chose qui ne peut pas être entièrement planifiée, elle ne peut pas être analysée, il s'agit d'un champ artistique, chacun connaît son chemin. »(L.V.)

L'exposition vise un public le plus large possible, partant du principe que ceux-ci sont inconnus et viennent avec un « bagage » qui influe sur sa perception de l'exposition :

« Bien sûr, parce que c'est un artiste, il sait qu'il peut seulement exposer son travail au visiteur inconnu et il (le visiteur) apporte son degré de compréhension, connaissance, sensibilité, esthétique, psychologie, ça fonctionne différemment pour tout le monde. »(L.V.)

« Je pense que les visiteurs vont trouver écho avec quelque chose d'un petit peu différent. Ça m'est arrivé quand nous parlons de ces choses avec Daniel, je les ai souvent interprétés d'une manière différente de

Daniel et je pense que c'est ce qui peut se passer ici dans l'exposition. [...] Bien sûr, il a raison, mais j'ai le droit de l'interpréter de ma manière. »(T.Z.)

L'absence de médiation : entre liberté de penser et mauvais décodage

Le processus de pensée comme liberté guidée ?

Si la manière de placer les œuvres et la scénographie orientent la déambulation des visiteurs dans l'espace, il n'y a pas d'autre guide à la visite de l'exposition. Les œuvres, leur agencement et la scénographie forment le récit et sont les seuls garants de la transmission du sens. Ainsi, la médiation pure est absente, depuis l'absence de guides jusqu'aux cartels :

« Je pensais originellement, ou nous pensions, c'était ma suggestion que nous laisserions l'exposition entière sans cartel de manière à obtenir ce que je voulais, ce que nous voulions. »(D.P.)

« Nous avons décidé dès le début et je pense encore que c'était le bon choix, que nous ne l'expliquerions pas, que nous n'écririons pas de textes descriptifs. » (T.Z.)

Cette absence de médiation serait rendue possible grâce à la lisibilité du travail de l'artiste :

« Il ne se réfère pas à certains philosophes que personne ne lit jamais, ou que vous auriez besoin de lire des textes terriblement longs de manière à le comprendre. C'est justement pourquoi nous ne voulions pas inclure de longs textes. Nous ne voulions pas expliquer parce que nous nous sommes rendu compte que son travail est compréhensible sans instruction. »(T.Z.)

En effet, plus que la volonté de laisser aux publics la possibilité de créer leurs propres avis, les interviewés mettent en avant un sens accessible par les œuvres et leur agencement dans l'espace.

« Si vous avez remarqué il n'y a aucun cartel ou texte — à l'image du monde et le monde n'est pas décrit. Peu importe, chacun pense ce qu'il veut, nous mettons juste en forme un organisme, et on espère qu'il est communicable, et qu'il n'y a pas besoin de le décrire et de limiter les gens qui le visiteront. »(I. B.)

La crainte d'une mauvaise réception

Cependant, les interviewés semblent conscients de l'existence d'un certain nombre d'opposants à la réussite de la quête, à savoir de la bonne réception du message : par exemple I.B. craint que lors d'une visite par des enfants, les accompagnateurs ne leur imposent une vision fautive du message :

« J'espère seulement que l'exposition, le concept, la présentation du concept à travers les œuvres de Dan Pesta est si claire qu'ils (les adultes) ne leur (aux enfants) diront pas des bêtises. » (I. B.)

Derrière le discours mettant au centre le message porté par l'exposition se cachent donc des doutes quant à la stratégie adoptée par les créateurs de l'exposition. La stratégie mettant au centre le récit — porté par les œuvres et l'espace de l'exposition — questionne donc ses propres metteurs en scène.

Conclusion

Ces éléments devront être confrontés à l'attitude des visiteurs dans l'exposition. De même, une enquête auprès du public est actuellement en cours, elle cherche à observer la réception du fameux message porté par l'exposition. Certaines autres limites semblent cependant déjà apparaître, laissant entrevoir des domaines d'étude à approfondir autour de cette question. Léo Valka s'exprime ainsi :

« Ils partent avec le fait qu'une des œuvres de l'exposition reste dans leur esprit et ils y pensent dans les heures qui suivent la visite, alors c'est un succès, c'est ce que nous pensons vaut la peine, que cela laisse une trace dans l'esprit des gens et que cette trace peut être très différente chez les visiteurs. »(L. V.)

Le directeur du Dox rappelle ainsi que le processus de pensée du visiteur ne s'arrête pas au simple « lieu pour penser », mais s'intègre dans un processus long notamment fait de la réminiscence du lieu. Qu'advient-il donc de ce processus de pensée après la visite ? L'artiste conclut ainsi :

« Mais notre idée est que quand un visiteur quitte l'exposition, et le danger d'une certaine manière, qu'il se questionne lui-même et que le danger existe à l'extérieur de l'expérience artistique. Donc le message principal est en réalité une question. »(D. P.)

Bibliographie

- Bal, M. (1985). *Narratology: Introduction to the theory of narrative*. Toronto : University of Toronto Press.
- Gertsen, M. C., & Sodeberg A.-M. (2011). Intercultural Collaboration Stories: On Narrative Inquiry and Analysis as Tools for Research in International Business. *Journal of International Business Studies*, vol. 42, n. 6, 787-804.
- Greimas, A. J. (1986). *Sémantique structurale*. Paris : P.U.F.
- Melot, M. (1996). De l'ostentation à l'exposition. *Les cahiers de médiologie*, vol. 1, n° 1, 221-233.

La Bibliothèque Mazarine à Paris, France

Une bibliothèque-musée : l'exemple de la bibliothèque Mazarine

Alexandra Baudinault

*EVS Environnement, Ville, Société, UMR 5600,
Université de Lyon 2, France*

La bibliothèque Mazarine, située à Paris, quai de Conti dans le sixième arrondissement, est la plus ancienne bibliothèque publique de France. Elle est initialement fondée en 1643 par le cardinal Mazarin qui l'abrite alors dans son hôtel particulier. Ouverte à tous les savants, elle est maintenue en activité sous la Révolution. Elle est rattachée en 1945 à l'Institut de France. La salle de lecture a été restaurée à la fin des années 60 et conserve l'apparence d'une bibliothèque du XVII^e siècle. S'ouvre au lecteur une salle de lecture de 140 places qui est tout autant un musée qu'une bibliothèque¹. C'est cette double caractérisation (qui inclut une forme de mise en scène) qui rend le lieu si spécifique dans les processus de pensée qu'il induit ou produit tant pour le lecteur que le visiteur. La description de cette dualité débouchera sur l'analyse d'un dispositif pour penser qui s'articulera autour de trois axes de réflexion et de questionnement : celui des temporalités, celui des spatialités et enfin celui des matérialités. Quels processus de pensée induisent ou produisent ces dimensions ? Comment s'imbriquent-elles ?

Afin de caractériser le lieu choisi, adoptons l'espace d'un instant le point de vue du lecteur. Quel parcours effectue-t-il ? Quels lieux traverse-t-il ? Ce procédé permettra de décrire les lieux et permettra au lecteur de se représenter le point de vue du visiteur/lecteur. La bibliothèque Mazarine est ouverte au public de 10 h à 18 h, du lundi au vendredi, tout au long de l'année. L'entrée s'effectue par une petite porte située à gauche de la majestueuse entrée de l'Institut de France (cette porte est aussi celle qui donne accès à l'Institut). Un épais rideau de velours isole le sas d'entrée du parvis extérieur. Une fois passé le sas et le dorénavant coutumier contrôle des sacs, on pénètre dans la cour de l'Institut. Le bâtiment, pensé par Le Vau en 1662, est organisé de part et d'autre d'une chapelle. L'aile gauche a, dès l'origine, été pensée pour abriter la bibliothèque Mazarine. Il faut monter quelques marches puis passer une porte de verre.

¹ On peut lire sur le site de la bibliothèque : « La Mazarine est aujourd'hui, plus de trois cent cinquante ans après sa fondation, un véritable musée du livre et une bibliothèque d'étude et de recherche, toujours ouverte à tous. » : <https://www.bibliotheque-mazarine.fr/fr/connaître-la-bibliothèque-mazarine/histoire>.

Quelques indications sont portées à l'intention des visiteurs interdisant à partir de ce point toute boisson ou nourriture ainsi que l'usage de téléphones. L'escalier d'honneur qui permet d'accéder à la bibliothèque fut réalisé en 1824 par l'architecte Léon Biet. Le décor est néo-classique, l'escalier est orné de bustes antiques. Le lecteur parvient alors devant une lourde porte en bois qui délimite le seuil entre la bibliothèque proprement dite et son accès. Il faut alors se présenter au guichet d'accueil : un petit bureau situé à droite de la porte d'entrée dans une salle circulaire (ancienne salle des fichiers). La personne chargée d'accueillir les visiteurs parle à voix basse incitant tous les lecteurs à faire de même par effet d'imitation. Alors, le parquet ciré et les boiseries, la lumière et le silence rompu uniquement par les bruits des pas sur le parquet font entrer le visiteur dans un autre « monde ».

Une fois passée cette première salle, le lecteur pénètre dans la salle de lecture proprement dite. Se distinguent alors très clairement les « visiteurs » des « lecteurs » et des « lecteurs habitués ». Ces derniers filent rapidement, sans courir, mais d'un pas alerte, vers le bureau d'accueil afin qu'on leur attribue une place alors que les visiteurs lèvent la tête pour se saisir de la hauteur sous plafond et de l'alignement en plusieurs niveaux des ouvrages sur l'ensemble des murs. La salle de lecture n'est pas rectiligne, mais constituée de deux galeries qui forment un angle droit établissant ainsi deux espaces de lecture distincts offrant nous le verrons des points de vue différents sur le paysage extérieur. Installé à sa place le lecteur peut alors se mettre à étudier et à penser. Le décor somptueux de cette bibliothèque n'est pas uniquement décor. Il participe du dispositif (Agamben, 2009) à l'œuvre dans ce lieu si spécifique et ancre des processus de pensée invitant au déploiement d'une pensée créatrice.

Le dispositif (soit la somptuosité) pourrait apparaître scénarisé, il ne l'est pas. Il n'est pas conçu et pensé comme tel. Certes, la bibliothèque est très soigneusement conservée et entretenue. Mais, c'est l'authenticité par son inscription dans le temps qui la rend singulière. En effet, ce lieu a la particularité de s'inscrire dans une triple temporalité. Celle du quotidien d'abord, celle des rituels qui organisent la journée des personnels de la bibliothèque, mais aussi de ceux qui y étudient. Les horaires sont fixes et réguliers. Le carillon de la chapelle rythme le temps. Les bruits sont peu nombreux, feutrés. Il y a peu de conversations et si quelques lecteurs parlent trop fort ils sont rapidement rappelés à l'ordre par les autres lecteurs ou par le personnel de la bibliothèque. Règne ici une atmosphère déroutante, le temps peut sembler suspendu. Sur les tables serpentent les fils des rallonges électriques qui permettent de brancher les ordinateurs (28 tables sur les 140 sont équipées). Une petite étiquette, discrète, est posée au milieu des tables, et indique le code pour accéder au Wifi. Les ordinateurs permettant d'accéder au catalogue sont placés sur des tables le long des fenêtres. Les éléments rappelant la contemporanéité se font donc discrets (pourtant, face à l'accroissement du nombre de lecteur en augmentation de 40 % entre 2011 et

2016, la bibliothèque se pose la question du nombre de prises électriques et également de l'accès au WIFI rapidement saturé). La question est donc de parvenir à maintenir l'apparence d'une bibliothèque du XVII^e siècle tout en y intégrant les éléments nécessaires à son insertion dans le contemporain. L'augmentation récente du nombre de lecteurs (2566 lecteurs actifs en 2011□; 4559 en 2016) est le signe du caractère attractif de cette bibliothèque dont le public est composé en majeure partie d'enseignants et de chercheurs du supérieur (dans le secteur des sciences humaines et sociales), mais également d'étudiants dans des domaines qui ne sont pas nativement ceux de la bibliothèque (droit, santé, gestion...). Mais, la communication des documents est, elle, en permanente diminution sur la même période (9153 en 2011 ; 5917 en 2016). Ce mouvement traduit donc une forte attractivité pour le lieu et non pour ses collections depuis quelques années et interroge donc les mobiles de ce lectorat qui ne vient donc pas pour le fonds de la bibliothèque. Pourquoi et comment ce lieu nous fait-il penser ?

Nous postulons que les inscriptions dans le temps du lieu participent au rythme et au déploiement d'une pensée structurée et linéaire. En effet, trois temporalités se superposent dans ce lieu : les temporalités quotidiennes des lecteurs et en particulier des habitués qui structurent peu à peu au sein de cet espace des habitudes voire des routines (certains par exemple s'assoient toujours à la même place, arrivent à la même heure selon des rituels bien réglés) ; le temps des générations qui se superposent à la fois dans les pratiques (fichiers papier *vs* fichiers numériques par exemple ; écriture à la main et/ou sur le clavier ; lecture sur écran ou dans un livre ; consultation des catalogues) et dans la mixité du public ; enfin le temps de l'Histoire qui inscrit le lecteur dans une temporalité lointaine, celle du souvenir et d'une histoire culturelle et intellectuelle des études et du monde savant (du *studium* et des *studiolo*) qui mêlent images, mots et objets (Waquet, 2015 ; Bert, 2017). Ces trois temporalités se superposent et rythment le cheminement de la pensée. En effet, celle-ci progresse peu à peu selon un rythme propre à chacun dont le cœur, le noyau est constitué par la mobilisation des mécanismes de l'attention volontaire, celle qui permet à notre cerveau de nous concentrer et donc de produire (Dehaene, 2014). Pour mobiliser cette attention de manière efficace et surtout la maintenir, notre cerveau emprunte des chemins spécifiques. L'attention volontaire peut être mobilisée de manière efficace et rapide grâce à des routines (soit des habitudes installées). Le marquage des temporalités au sein de la bibliothèque Mazarine est un moyen efficace pour favoriser ces habitudes et ainsi s'installer rapidement dans un processus de pensée. Ici, le lieu favorise, il est un élément déclencheur de l'étude en favorisant attention et concentration. Les routines, les gestes et les déplacements que l'on accomplit tous les jours comme l'a montré Michel de Certeau (De Certeau, 1980) correspondent à des actes que l'on fait de manière infraconsciente, sans les objectiver vraiment. Les marques du temps, à la bibliothèque Mazarine, participent à la construction de ces actes accomplis machinalement. Cette

expérience du temps est reliée à une expérience spatiale. C'est leur agencement qui, selon nous, permet, d'en faire un lieu pour penser.

La spatialité c'est « fondamentalement l'activité permanente qui résulte de l'existence de la séparation et des distances » (Lussault, 2014). Nous sommes donc en permanence agis par l'espace qui nous conduit en permanence — quelle que soit notre activité et son échelle de réalisation — à nous y confronter et à l'éprouver. Penser est donc une activité humaine qui elle aussi a à faire avec l'espace. On pense donc dans un lieu ou au travers d'un lieu ou bien même en se déplaçant au sein d'un lieu. Dans le cas de la bibliothèque Mazarine, il faut penser au-delà de l'espace même de la bibliothèque en tant que telle. Assigné à sa place, le lecteur peut travailler, lire, écrire, étudier sur un micro-espace quadrangulaire délimité par un sous-main en cuir. L'espace de travail est organisé par chacun des lecteurs à son arrivée. L'hybridation des modes d'études implique de devoir organiser cet espace. Au-delà la bibliothèque est insérée dans le cadre vaste et somptueux de l'Institut. Lieu symbolique dont la renommée dépasse largement le cadre parisien et l'inscrit dans une échelle de renommée nationale, voire internationale.

Enfin, la dimension paysagère est très présente et connecte le lieu à un autre « décor ». Les larges et hautes fenêtres ouvrent sur le paysage fluvial et patrimonial des quais de la Seine. La perspective vers la Cour carrée du Louvre est prolongée par la passerelle des Arts. Les après-midis ensoleillés, on peut entendre les commentaires destinés aux touristes qui empruntent les bateaux-mouches et observer depuis les hautes ouvertures les promeneurs et touristes qui s'agglutinent sur la passerelle. Ainsi, depuis la bibliothèque, espace « hors » du monde (par le déplacement temporel en particulier), le lecteur revient à celui-ci, le reconnecte. Cette reconnexion est nécessaire, elle est matière à penser. D'ailleurs, à intervalle régulier, on peut observer certains lecteurs — les habitués entre autres — se lever, faire quelques pas et observer le paysage qui est donné à voir par les grandes ouvertures. Le temps de l'attention volontaire ne peut être maintenu que sur des laps de temps relativement restreints. Marcher quelques pas, observer voire contempler ce qu'il y a au-delà du lieu où l'on est, participe du temps nécessaire au cerveau pour marquer des temps de pause et remobiliser les processus. Temporalités et spatialités sont donc intimement liées dans l'accompagnement du processus de pensée.

Ces deux dimensions sont reliées entre elles par une troisième : celle des matérialités. Ainsi les lieux de savoir (Jacob, 2011, 2014) tels que la bibliothèque Mazarine ne sont pas désincarnés d'une réalité matérielle qui les constitue. La pensée est un processus, *a priori* insaisissable et immatériel, relevant d'une idéalité. Pourtant, il est des objets, des feuilles, des papiers, des « brouillons », des livres, des arborescences de disque dur, des modalités de classement qui la traduisent. La superposition des époques s'incarne matériellement à la bibliothèque Mazarine. Elle semble opposer un ordre passé (les rayonnages de livres reliés ; l'attribution manuelle des places au moyen

d'une boîte et de fiches cartonnées) à un ordre contemporain (celui du numérique, de la connectivité, de la numérisation). Ce dernier semble d'ailleurs être vécu comme celui qui doit s'imposer. Le rapport d'activité indique 2016 déplore ainsi le manque de prises (« 28 places de travail sont équipées de prises électriques, ce qui est trop peu ») ou bien encore « la saturation du réseau... qui fait l'objet de plaintes régulières des lecteurs ». Mais n'est-ce pas justement une des spécificités de ce lieu que de proposer un cadre de travail différent — moins connecté peut-être. Selon nous, ces deux ordres ne s'opposent pas, ils se prolongent et se complètent. La déconnexion — subie plus que voulue sans doute — est matériellement vécue par les lecteurs. Au moment où le réseau ne fonctionne plus, il faut fonctionner autrement, penser autrement, suspendre la quête d'informations arborescentes et circulaires provoquées par la navigation sur le Net pour retourner sans doute à une pensée plus linéaire. C'est donc une contrainte apparente qui se transforme en atout et rejoint les recherches actuelles sur la (les) déconnexions volontaires (Carayol, 2012) ou sur la lenteur ou l'immobilité (*vs* la quête permanente de la vitesse et du déplacement à toutes les échelles) (Sansot, 2000 ; Lèbre, 2018)

Pour conclure, la bibliothèque Mazarine, par son ancrage historique et patrimonial dans le tissu urbain parisien, par ses spécificités matérielles, par les spatialités spécifiques qu'elle déploie amène à construire la pensée. C'est sans doute à l'intermédiaire entre spatialités et temporalités que se jouent les processus de pensée, qu'ils s'incarnent dans ce lieu-là.

Bibliographie

- Agamben, G. (2007). *Qu'est-ce qu'un dispositif?* Paris : Payot.
- Bert, J.-F. (2017). *Une histoire de la fiche érudite*. Villeurbanne : ENSSIB.
- Carayol, V. (2012). TIC : la fabrique des temporalités. Dans Denoit, N. *L'imaginaire et la représentation des NTIC dans la société contemporaine* (pp. 69-79). Tours : Presses Universitaires de François-Rabelais.
- De Certeau, M. (1980). *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*. Paris : Gallimard.
- Dehaene, S. (2014). *Le code de la conscience*. Paris : Odile Jacob.
- Jacob, C. (dir.) (2011). *Lieux de savoir : tome 2, Les mains de l'intellect*. Paris : Albin Michel.
- Jacob, C. (2014). *Qu'est-ce qu'un lieu de savoir ?* OpenEdition Press.
- Lèbre, J. (2018). *Éloge de l'immobilité*. Desclée de Brouwer
- Lussault, M. (2014). *L'avènement du monde. Essai sur l'habitation humaine de la Terre*. Paris : Seuil.

Sansot, P. (2000). *Du bon usage de la lenteur*. Paris : Rivages.

Waquet, F. (2015). *L'ordre matériel du savoir. Comment les savants travaillent. XVI^e-XXI^e siècles*. Paris : CNRS Editions.

Le parcours du collectif Opovoempe à Francfort, Allemagne

Passages de pensée

Éliane Beaufiles

*Scènes du Monde, créations, savoirs, EA 1573, Université
Paris 8, France*

Un parcours audioguidé relève toujours d'une expérience particulière, inscrite dans la singularité des endroits traversés, de la perception, et des rencontres éventuelles. Un de ces parcours, initié par le collectif brésilien Opovoempe¹, prend pour objet les rues de la métropole de Francfort. Des lieux de passages — parcs, rues étroites entre des gratte-ciels, métro, banlieues — deviennent, le temps d'une marche, des milieux habités de pensée, ce qui invite par ailleurs à les réfléchir. Après une présentation des étapes du parcours, je reviendrai sur les modes de pensée et d'interaction auxquels il appelle, parfois directement.

Les « spectateurs » se rendent au siège d'une banque situé dans le quartier d'affaires. Après un court entretien, on leur remet un calepin, et un casque, raccordé à un lecteur MP3. Chacun sera accompagné d'une personne, qu'il suivra tout en respectant certaines consignes audio. Mais il n'aura pas à se préoccuper du trajet.

Les espaces choisis sont marqués par des architectures et des activités urbaines très diverses. La banque se situe à la lisière du centre-ville, des parcs publics l'entourent et offrent une vue sur les gratte-ciels ou sur les hommes et femmes d'affaires qui marchent d'un pas décidé. Puis les spectateurs-auditeurs sont emmenés dans les couloirs du métro, métro qui les conduit à un quartier d'habitation et de travail entre des immeubles du XIX^e. La 4^e étape introduit une césure dans cette dérive au sein d'espaces relativement anonymes et fonctionnalistes. Le groupe de participants s'arrête en effet dans une cour, invisible de la rue, qui donne accès à un magasin chinois : tous y sont invités à boire un peu de thé et à manger une friandise affectée d'un message. Ils parcourent ensuite un quartier résidentiel et verdoyant, où on les mène à une plateforme en bois, sur laquelle on peut s'allonger au soleil, sorte de terrasse inattendue en pleine ville. Ils montent ensuite dans la S-Bahn, équivalent du RER, qu'on n'est pas forcément habitué à emprunter sans connaître de but,

¹ Direction, concept et dramaturgie : Cristiane Zuan Esteves. Performeurs et collaborateurs : Beto Matos, Caio Paduan, Joana Dória, Pedro Semeghini. Création sonore : Cristiane Zuan Esteves et Pedro Semeghini.

pendant plus d'une demi-heure. Les participants sillonnent alors un village campagnard, serti de maisons propres entourées de grands jardins. Aux abords du village, un sentier mène à travers des prés puis longe la rivière du Main. Une table dressée pour prendre le thé représente la 8^e et dernière étape de la balade, où tous sont invités à retirer leurs casques.

La promenade permet d'abord de réfléchir ces lieux dans leur diversité : comme les spectateurs-auditeurs sont détachés d'un but particulier, qu'ils traversent des situations davantage qu'ils n'y participent, leur distance leur permet d'étudier les endroits, caractérisés par des architectures, des concepts urbanistes, qui renvoient eux-mêmes à des fonctionnalités ; ils sont également sensibles aux attitudes des gens, conscients de ces activités auxquelles ils échappent le temps du parcours (travail, habitat, pauses, loisirs) et des *habitus* de la rue. Le parcours a toutes les caractéristiques d'une dérive situationniste, si ce n'est qu'on n'en connaît ni l'issue ni l'enjeu, c'est à chacun de produire son questionnement.

La distance est également introduite par une rupture temporelle : les spectateurs-auditeurs ne participent plus des temporalités quotidiennes, mais d'une temporalité esthétique.

Cette rupture esthétique est accentuée par l'écoute de bandes sonores, elles aussi très diverses, qui constituent la seconde dimension du parcours. On entend des lectures de textes, des musiques, mais surtout des montages de voix issus d'interviews menés à travers la ville. Ces voix pourraient être issues de tel appartement, provenir de tel passant ou s'appliquer à tel autre, si bien que l'auditeur développe une proximité avec ces voix qui occupent potentiellement le même espace. Chaque endroit traversé est donc associé à des phrases, qui portent par ailleurs sur des thématiques différentes : en plein centre-ville résonne une réflexion sur l'avenir de la civilisation telle que nous la connaissons, qui est condamnée sans que les autorités ne veuillent pourtant inquiéter la population ; ces premiers propos affectent indubitablement les phrases suivantes d'un certain poids. Ceux-ci deviennent des manifestations d'une civilisation menacée. Dans le métro, on entend des personnes réfléchir aux qualités particulières de la ville, à ses inégalités, son hétérogénéité, puis au large des immeubles du 19^e, nous sont racontés les épisodes les plus marquants que les personnes ont vécu à Francfort ; sur la terrasse sont décrits les lieux les plus chers aux habitants interviewés, etc. Les participants sont suspendus à un réseau de narrations fragmentaires non situées et pourtant situées dans un espace commun. Ces narrations font ainsi théâtre. Elles transforment la ville en théâtre de notre vie et de celle des autres. Le théâtre, la ville, a une voix, composée d'une somme de voix plurielles.

Or l'assemblage des voix individuelles en une multitude ramène les lieux à leur vocation d'espace public : chaque lieu accueille les paroles et autorise donc les sujets à « *faire publiquement usage de leur propre raison et à exposer publiquement au monde leurs idées* » (Kant, 2000 : 92), leurs histoires et leurs

désirs. De la sorte, ils ne sont pas seulement publics mais deviennent aussi lieux d'échanges, de possibles et d'expériences — en pensée.

En contrastant lieux, voix et multitude civilisationnelle, le parcours ne représente pas une marche quelconque, apte déjà à éveiller bien des associations et réflexions, comme en témoignent des textes renommés (*Phèdre* de Platon, Rousseau, etc.). Le dispositif promeut la réflexivité des dimensions les unes par les autres, conviant à une réflexion sur les lieux, sur les expériences urbaines et sur le lieu public que constituent les espaces traversés au sens politique du terme. Mais le parcours invite aussi à une réflexivité qui porte au-delà des objets présentés. Comme les entretiens et collages entendus mettent en abyme l'inscription de l'expérience dans la ville, les participants sont en particulier appelés à réfléchir cette inscription, y compris par le biais de leur lien aux espaces traversés. Ils observent chemin faisant comment ils se situent par rapport à des espaces souvent inconnus, qui sont à la fois des lieux de passage et des milieux de vie pour eux à ce moment-là. De manière générale, ce ne sont pas des lieux d'hospitalité, ni des lieux où l'on s'arrête, exception faite de la terrasse en bois. Mais l'entrelacement des pensées et des endroits traversés met fin à la frontalité de notre regard, à l'extériorité des lieux qui ne sont plus juste les coulisses fonctionnelles d'actions puisqu'ils acquièrent une tessiture complexe.

Les participants sont ainsi amenés à revenir sur leur ignorance tout en la dépassant. Leur connaissance partielle d'une ville si familière est elle-même révélatrice de leurs usages et savoirs. Elle révèle évidemment que la plupart des urbains empruntent toujours les mêmes routes, que l'habitat et les mœurs sont bien plus cloisonnés qu'on ne le croit ; qu'on a un usage des espaces limité, que les espaces de transition ne sont pas la plupart du temps des espaces de partage ni de mémoire, mais caractérisés par une dimension fugitive qui empêche chacun de s'inscrire dans un lieu. Comme le fait la promenade, où le corps dialogue avec l'espace.

De telles considérations ont des portées politiques, ou du moins sociales. Plus qu'à des modes de vie, l'esthétique de la vie qui est réfléchie renvoie en effet à des modes de subjectivation : qu'est-ce qui est valorisé, ne l'est pas ? Errer n'est pas valorisé, non plus que de perdre son temps, en découvrant des espaces, en se déplaçant au rythme de la marche (ou même des transports en commun), en goûtant le temps de métro comme tel. Davantage que du situationnisme, le parcours relève de la promenadologie, cette science inventée par Lucius Burckhardt. Le sociologue et urbaniste emmenait ses étudiants dans les divers espaces de la ville de Kassel en une enquête performative, permettant de travailler et de réfléchir la perception tout à la fois, de revenir sur nos conditionnements, dénoncés par Benjamin dès les années 1930. Fait est que la différence entre la perception et le mode de perception devient consciente, attisant de la sorte nos diastases et notre responsabilité mentale (Waldenfels, 2009).

La foule des pensées et des impressions qui s'entrecroisent porte enfin à la conscience le parcours lui-même. Car le parcours n'est pas seulement un cadre extérieur, il devient une sorte de lieu à la fois dans et hors de la ville ; un passage qui fraye une voie à l'écoute, aux espaces, ainsi qu'un passage à travers cet organisme nébuleux et complexe qu'est la ville, autrement difficile à appréhender. Le potentiel intellectuel, subjectif, physique, perceptuel et socio-politique de la marche est lui-même perceptible, d'autant qu'on n'est pas seulement livré à ses pensées mais qu'on chemine avec d'autres, et que le dispositif reste présent à l'esprit. On s'extrait de la ville comme milieu traversé par des matrices socio-symboliques connues, pour recréer un milieu relationnel second, à la fois virtuel et réalisé, renvoyant à une utopie concrète².

Plusieurs interactions dynamisent ce faisant les rencontres ou confrontations mentales.

Le début du parcours relève d'une initiation précédée d'une première initiation : les médias locaux promeuvent partout le festival *Evacuation* orchestré par Akiro Takayama³ et on ne sait exactement à quoi s'attendre, si ce n'est de spectacles *in situ* ; on erre d'abord sur Internet pour s'inscrire aux diverses propositions. On demande aux participants d'amener une photo d'eux enfant, des musiques⁴. L'entretien, la remise du calepin introduisent une brèche dans le temps, les participants sont dans une antichambre, un sas : ils ne sont plus guidés par une intention, mais on les invite à opérer un travail de pensée conscient, le calepin est le leur. À plusieurs reprises au cours de la balade, ils sont invités à y développer leurs pensées. Cet acte inusuel pour bien des gens, contribue à faire de cet espace particulier de l'écoute et de la ville un espace de réflexion, de calme et d'expérience.

D'autres interactions informent à la fois l'écoute et la perception des espaces traversés. La marche, qui comprend une forme de relation tactile aux divers sols, un rythme parfois inégal en fonction des feux ou de l'allure des autres participants ; les bruits de la ville ; les échanges silencieux avec le guide, « ni acteur, ni zombie »⁵. En vérité, ce dernier est un accompagnateur davantage qu'un guide : il ouvre les portes, noue une sorte de complicité *a minima*. Toutes ces interactions contribuent à ne pas rendre l'écoute évidente et,

² Des témoignages recueillis dans les journaux sont emprunts d'un enthousiasme rare et réfléchi : une jeune femme se dit incapable de parler, tant elle est subjuguée par les impressions et les réflexions si riches que lui laisse cette expérience. Un homme plus âgé fait également part de son émotion et d'un voyage vers soi. Voir Frankfurter Rundschau, 29/09/2014. La notion d'utopie concrète est bien sûr à porter au crédit d'Ernst Bloch, pour qui elle représente un non-encore-être, des transformations sociales réelles tout à fait possibles quoique non réalisées (Bloch, 1976).

³ Septembre 2014, à l'initiative du *Mousonturm* de Francfort, avec maints établissements publics et culturels de toute la région Rhein-Main.

⁴ Je précise que j'étais habitante de la ville au moment de ce projet et que l'expérience était gratuitement accessible à tous les habitants.

⁵ Consignes données par la metteure en scène.

paradoxalement, l'aiguisent. Or la concentration est par ailleurs favorable à l'auto-réflexion, notamment quand elle s'effectue sur une durée aussi longue (Maiese, 2011). Trois heures où on est laissé seul à seul avec les voix et les lieux, trois heures de brèche dans le quotidien. L'engagement temporel, subjectif et physique contribue à la dramaticité de l'expérience.

La durée, l'accompagnement silencieux des artistes et la liberté laissée à chacun promeuvent la création d'une oasis de tranquillité. La musique qui alterne avec les moments de parole permet peut-être d'autant mieux de développer la réflexivité qu'elle l'inscrit dans le quotidien⁶, si bien que la réponse par l'écriture paraît alors naturelle.

L'expérience ainsi est un peu hors temps, mais non hors sol : elle est profondément ancrée dans les lieux, motivée par ces traversées, si bien que se créent des passages de pensée à la fois perceptuelle, prosaïque, civilisationnelle et utopique.

Bibliographie

Bloch, E. (1976). *Le Principe Espérance, T.1*. Paris : Gallimard.

Kant, E. (2000). *Réponse à la question : qu'est-ce que les Lumières ?* Paris : Nathan.

Maiese, M. (2011). *Embodiment, Emotion and Cognition*. Londres : Palgrave MacMillan.

Waldenfels, B. (2009). *Études pour une phénoménologie de l'étranger, T.1 : topographie de l'étranger*. Paris : Van Dieren.

⁶ La playlist assemble des chansons à la mode.

La Power Station of Art à Shanghai, Chine

La Power Station of Art (Shanghai), un lieu pour penser la complexité

Robert Belot

*UMR CNRS EVS 5060, Université Jean Monnet,
Saint-Étienne, France*

Hui Shang

*FEMTO-RECITS, UMR 6174, Université de Bourgogne et
de Franche-Comté, France*

Les Chinois commencent-ils à penser autrement ? Autrement dit, le système politique de la République populaire de Chine, qui a vocation à contrôler étroitement la société, a-t-il permis, parallèlement à qu'on s'observe dans la sphère économique, la constitution d'espaces sociaux où la pensée et la créativité peuvent s'exprimer librement ? Un lieu culturel nouveau permet, sinon de donner une réponse définitive à ces questions importantes, du moins de nous interroger sur les évolutions culturelles en cours dans ce pays. Il s'agit de la *Power Station of Art* (PSA) à Shanghai, ouvert le 1^{er} octobre 2012, dans la foulée de l'Exposition universelle de 2010. Pour nous, elle peut être regardée comme un signe de l'évolution d'un système vers un nouveau rapport à l'art et à la pensée.

Ce premier musée d'art contemporain gouvernemental de la Chine témoigne ainsi d'une tentative de sortie de la pensée dogmatique et de désynchronisation d'avec l'agenda politique. Première tentative de rapprochement avec les standards occidentaux dans le domaine culturel et première confrontation avec l'enjeu majeur de la liberté et de la *complexité*, un mot que, précisément, la culture chinoise perçoit négativement.

L'esprit d'un lieu

Le lieu, tout d'abord, doit nous interpellier. Car il a du sens. Le processus de modernisation de Chine s'est effectué par des transformations urbaines massives et brutales, où la dimension patrimoniale était le dernier souci des décideurs. Le désir de modernité semblait aller de pair avec une logique « mémoricide ». La conférence internationale qui s'est tenue à Shanghai les 22-25 mai 2013 ("Social Development in Metropolis") a montré que ce sur-développement urbain provoquait des phénomènes de désaffiliation sociale et d'anomie identitaire, autrement dit d'« urban estrangement », comme il a été

dit à cette conférence. La ville Shanghai est un exemple de ce phénomène : rupture avec le passé, absence d'événements et d'espaces de sociabilité, non prise en compte de la dimension culturelle.

Pourtant, l'Exposition universelle a permis d'observer l'émergence d'une tendance à dépasser une logique de « déracinement » et de fuite en avant et à se rapprocher des valeurs occidentales. Le concept même d'Exposition universelle est génétiquement européen. Le thème exprimait ce tournant : « Better Life. Better City ». La Chine entendait développer son « soft power », comme elle l'a fait avec les Jeux Olympiques ou sa politique d'accueil des congrès scientifiques internationaux. La réappropriation patrimoniale, c'est aussi un témoignage de l'acculturation avec les valeurs européennes, et tout particulièrement françaises, la France étant pour les élites chinoises un modèle de réflexion et d'action sur le patrimoine et la culture en général. Peu à peu, le respect du passé apparaît comme le pendant du respect de l'environnement. La ville « intelligente » (marque auto-proclamée de Shanghai) doit aussi se penser sur le registre de la bienveillance et de la créativité culturelle. L'idée d'une transition urbaine plus soutenable et plus bienveillante commence à s'imposer : elle intègre la « qualité de vie », l'environnement culturel, l'enjeu patrimonial.

Deux symboles illustrent cette tendance : une friche industrielle au centre de la ville devenue lieu d'exposition de sculptures contemporaines : la *Red Town* ; la *Power Station of Art* (PSA) installé dans des bâtiments industriels requalifiés¹.

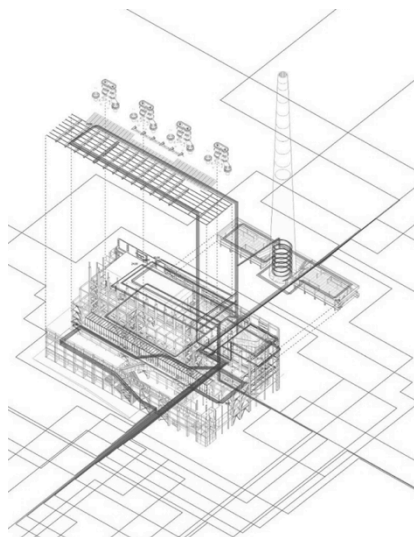
Le lieu dans lequel la PSA a été créée interpelle : c'est une ancienne usine de production d'électricité requalifiée. Une immense cheminée perce l'horizon et indique sa présence et la présence du passé. Elle est située sur le site où l'Exposition a eu lieu, à la périphérie de la ville. L'Exposition a donc été aussi pensée comme un élément de redynamisation d'un territoire périphérique, en reconversion. Ce projet, par sa simple localisation, doit rappeler l'esprit d'ouverture et de dialogue avec les autres cultures que cette manifestation est censée emblématiser : c'était alors le « Pavillon du Futur ». La PSA est comme le miroir survivant de l'universalité et de l'hybridité que l'Exposition universelle devait incarner, mais c'est aussi l'annonce d'une nouvelle culture urbaine. En soi, la PSA est un « choc des cultures » : culture matérielle/culture immatérielle ; histoire/modernité ; productivisme/plaisir... Et c'est ce choc qui doit permettre aux visiteurs de se familiariser avec la culture de la complexité.

Il donne à penser au visiteur avant même que d'y pénétrer. Si en Europe le phénomène de requalification culturelle des bâtiments industriels est devenu assez commun, il n'en est pas de même en Chine. Il faut regarder la PSA

¹ Les deux concepteurs du projet de transformation du musée sont chinois : Zhang zi et Zhang Ming.

comme une innovation culturelle de rupture qui invite à penser autrement l'histoire, l'art, la ville, l'autre.

Nous sommes loin du *White Cube* proposé par Brian O'Doherty, lequel prétend que la neutralité, le non-lieu, la prise de distance, la froideur sont les vecteurs d'un nouvel espace qui permet au spectateur de réaliser une démarche expérientielle. Les initiateurs du projet ont délibérément voulu que cet ancien centre de production énergétique soit un lieu qui fabrique de « l'énergie culturelle et qui propulse le développement social ».



Une métaphore de la complexité

Ce lieu a été conçu comme une métaphore qui relie l'usage ancien et l'usage actuel. L'électricité produite par le charbon naguère était une source de progrès technique et social. À présent, le progrès est dans les arts et dans la pensée, particulièrement la pensée de la complexité qui nous apprend à découvrir de nouvelles harmoniques (entre des univers réputés inconciliables) mais aussi à exercer notre sens critique hors des chemins convenus et prescriptifs. Il s'agit donc d'un lieu de liberté, de liberté de la pensée.

Ce souci métaphorique se retrouve dans l'organisation intérieure du musée qui tend à réconcilier les représentations attachées aux deux fonctions de ce lieu devenu patrimonial.

L'organisation d'espace de la PSA correspond au fonctionnement de l'ancienne centrale. Le charbon est transporté par la passerelle en forme « L » jusqu'à la travée intermédiaire où le charbon est traité. On y a logé les équipements, le stockage et les bureaux. Dans l'ancienne centrale se trouvaient quatre

chaudières gigantesques d'une hauteur de plus de 40 mètres qui transformaient le charbon. La travée haute (4 étages) de cet espace stratégique accueille les salles d'expositions du PSA alors que la travée basse, où la transformation de chaleur s'effectuait et d'où l'électricité était transférée vers l'extérieur, est devenue l'entrée du musée et la salle à exhibition temporaire du musée. Il faut noter que les équipements les plus emblématiques de l'ancien processus de production ont été conservés et valorisés : cheminée, générateurs, espaces à travée, séparateur à poussière du charbon...

Cette coïncidence architecturale permet à ce lieu d'opérer un lien entre le passé et le présent, entre sa fonction première et sa nouvelle fonction. Cette concordance des temps et des cultures exprime un rapport nouveau à la complexité. Et c'est en cela que la PSA, en tant que telle, se présente comme un lieu de pensée *autrement*. Il faut savoir que la « complexité » est une notion très mal connotée en Chine. Les universités de Technologie françaises qui ont créé une université à Shanghai (l'UTSEUS) l'ont appris à leur dépend : elles ont d'emblée appelé le laboratoire franco-chinois *ComplexCity*, sans savoir que ce nom exerçait un effet repoussoir.

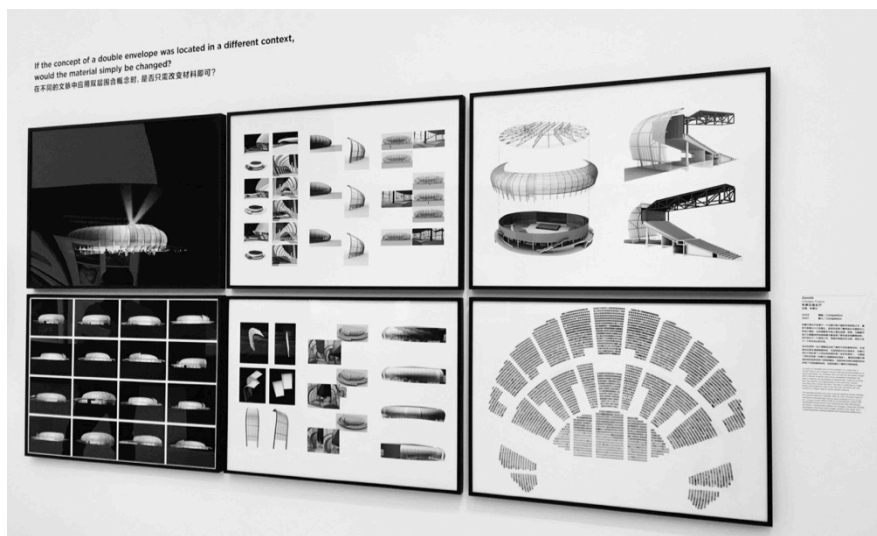
Notre thèse pourrait apparaître plus clairement grâce à une comparaison avec le contre-modèle du PSA, le *Musée des arts de Chine* (ancien Pavillon chinois de l'Exposition universelle ouvert le même jour que le PSA). Bâtiment nouvellement créé à la faveur de l'Exposition, de structure carrée, qui est structurée comme un musée classique avec exposition permanente (auto-centrée sur l'histoire chinoise et shanghaienne) et expositions temporaires qui ouvrent sur l'étranger. C'est certainement le musée le plus fréquenté. La visite de la PSA exige des Chinois un travail sur soi pour accepter d'entrer en harmonie avec un lieu qui casse l'image du musée traditionnel chinois.

Le visiteur-explorateur dans l'espace intérieur

L'organisation interne du musée constitue une autre originalité ; elle structure l'espace pour favoriser l'accès à la complexité des émotions, des savoirs, des pensées. C'est le *Diagram of Expansive exploration* :

« L'espace public lumineux et transparent forme un système de cohérence qui soutient clairement et efficacement un réseau interconnecté : le contenu des expositions n'est pas seulement l'expression de l'art et des artistes, mais aussi la perception, le toucher et le retour du grand public sur l'art. Il a ouvert les barrières du chemin fermé des bâtiments d'exposition passés de manière itinérante, et a ouvert l'atmosphère d'exploration *diffuse* pleine de variables. » (Zhang & Zhang, 2013 : 1).

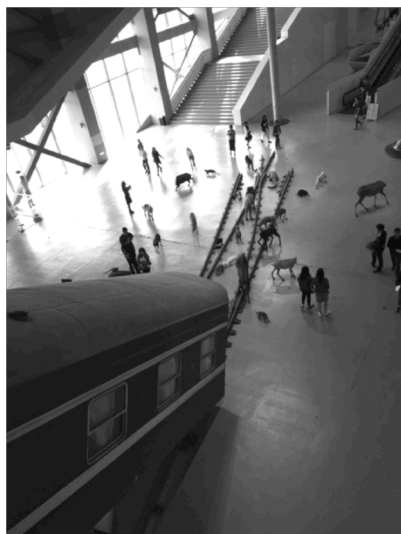
Cette « variabilité » est ce qui permet le questionnement. Dans certaines expositions, les cartels ne délivrent pas une réponse, mais posent des questions au visiteur.



Les architectes ont brisé les barrières entre l'objet et les visiteurs, entre les expositions, et aussi entre les espaces d'expositions et les espaces publics. Grâce à la géographie interne du lieu héritée de l'industrie, les visiteurs se retrouvent dans une observation poly-focale. Tous les lieux donnent accès à ce qui est montré, y compris dans les escaliers ou la plateforme des générateurs. L'architecture primitive est elle-même un objet de curiosité.

Autre élément distinctif : les visiteurs ne sont pas assignés à un itinéraire imposé. Ils sont libres de visiter au gré de leur inspiration. Il n'y a pas d'ordre. La PSA n'exprime pas une volonté d'inculquer mais plutôt d'inspirer... Là est la révolution. Le visiteur n'est pas enfermé dans la relation sujet/objet sur un thème défini. Déjà, il y a de nombreux espaces aux thématiques différentes entre lesquels on circule. Des dispositifs participatifs témoignent de cette volonté de rompre avec la muséographie conventionnelle. Le cheminement du public est expérientiel en soi.

L'espace intérieur, non-linéaire, est organiquement lié à la philosophie du projet qui vise à déconstruire les frontières « entre l'art et la vie » : il s'agit de surprendre plus que d'apprendre, de déconcerter plus que de contester ou démontrer. C'est l'expérience d'un autre rapport à l'art où le visiteur doit apprendre à « penser avec sa tête », comme disait Kant.



Lieu expographique nouveau en Chine : le PSA récuse le principe de l'exposition permanente pour adopter un concept plus ductile et plus imprévisible qui associe expositions et expériences, art et anthropologie, cultures occidentales et cultures asiatiques, artistes avant-gardistes et objets insolites, projets individuels et projets collectifs (l'« Emerging Curators Programm » ou ateliers « psD »). Bref, il entend être *contemporain* par ce qu'il montre et par la manière dont il montre.

Un contenu non convenu

Bien que son statut soit gouvernemental, le PSA est construit sur une approche qui encourage la liberté de pensée et de sentir. Il tranche sur une culture muséale qui a toujours valorisé le récit national édificateur et idéologique (Denton, 2014). Alors qu'au musée des Arts de Chine on présente la scène réaliste de la rencontre entre le président Mao et le milieu culturel de Shanghai, le PSA expose une œuvre de l'artiste Yu Youhan de 2002 : *Enfants et mannequins* (de mode). Le PSA n'est pas un musée fondé sur une collection avec expositions permanentes. Pourtant, de jeunes artistes (comme Yu Youhan) donnent de leurs œuvres pour encourager l'approche non-conformiste de ce musée d'un type nouveau.

Le PSA affiche une distance avec le pouvoir et la mythologie communiste, contrairement au musée des Arts de Chine. Celui-ci, entre le 10 et le 16 octobre 2017, a organisé une exposition spéciale consacrée aux artistes shanghaiens à

la faveur de l'ouverture du 19^e congrès national du PC chinois². Au même moment, le PSA présentait 4 expositions : *Histoire de la centrale électrique* à l'occasion du 5^e anniversaire du PSA ; *Celebrating Habitat – The Real, The Virtual & The Imaginary*, autour de l'architecte indien Balkrishna Doshi, disciple de Le Corbusier ; *PSA Collection Series* autour de Li Shan, adepte du Bio-Art ; *Shigeru Ban Works and Humanitarian Activities*³. La rupture esthétique et idéologique se produit spectaculairement un an après l'ouverture (avil-juillet 2013), avec la plus grande exposition jamais conçue sur Andy Warhol, l'inventeur du pop art, l'icône de la modernité américaine.

Depuis 2012, 60 projets ont vu le jour au PSA. Expositions individuelles (peintres, architectes, vidéastes, sculpteurs) ; collectives, comme *l'Emerging Curators Program* (destiné chaque aux conservateurs chinois nés après 1970 qui cherchent à renouveler les idées muséographiques) ; de marques (Cartier, Agnès B, OMEGA, Hermès...). Mais le PSA entend être un lieu d'innovation, d'échange, de création, en phase avec l'évolution de la société. En 2013, c'est l'exposition *Integrate Contemporary Art with Everyday Life*. En 2017, c'est le jeune Tang Bin, fondateur d'une association dédiée au sort des personnes âgées de Shanghai atteints d'Alzheimer, présente un « Mobile Paper-Cutting Workshop » créé par les malades.

Mis en œuvre en mars 2016, le projet « psD », également connu sous le nom de Centrale électrique de Design, est une extension créative du PSA ; conçu comme un atelier, le nouvel espace se veut lieu d'expérience et d'apprentissage de l'autonomie. Des programmes intégrés, renouvelés chaque année, comme « Architecture & City », qui mêle expositions thématiques, séminaires et édition, et où il est question de raconter l'histoire des villes, de leurs habitants et leurs relations avec le pouvoir.

Ce premier musée d'art contemporain gouvernemental de la République peut être regardé comme une tentative de sortie de la pensée dogmatique et de désynchronisation d'avec l'agenda politique. Réservé à une élite, certes, mais structure unique (pour l'instant) en tant que première confrontation avec l'enjeu majeur de la liberté et de la complexité. Un lieu culturel pour penser autrement l'art et son rapport avec la société et qui, assez loin de la question de « l'autonomie épistémique de la sociologie via sa sinicisation en Chine⁴ », cherche un compromis historique entre l'Asie et l'Occident.

² « 海上新力量，喜迎十九大 » 上海自由职业艺术家主题艺术展 (Nouvelle puissance d'art de Shanghai, accueillir le 19^e congrès du PCC – exposition d'art thématique des artistes de Shanghai).

³ Deuxième étape du tour du monde, l'exposition est venue à Shanghai depuis Tokyo et a présenté plus de dix œuvres architecturales de Shigeru Ban à partir d'un modèle grandeur nature, de matériel photographique et vidéo. L'exposition se concentrait plus particulièrement sur les projets de secours aux sinistrés que les architectes avaient menés à travers le monde.

⁴ Laurence Roulleau-Berger, « Introduction. Sociologie post-occidentale et temporalités

Bibliographie

Denton, K. (2014). *Exhibiting the past: historical memory and the politics of museums in postsocialist China*. Hawaii: University of Hawai'i Press.

Zhang, Z. & Zhang, M. (2013). *The Cultural Expression of Power Station of Art*, Shanghai, Time Architecture.

Le musée Dufresne-Nincheri à Montréal, Québec

Mémoire ou amnésie : le cas du musée Dufresne-Nincheri à Montréal

Yves Bergeron

CÉLAT, Université du Québec à Montréal, Canada

Violette Loget

Université du Québec à Montréal, Canada

Mise en contexte et méthodologie

L'Université du Québec à Montréal a initié en 2013¹ un programme de « musée-école » qui a l'avantage de plonger les étudiants au cœur d'enjeux de recherche, de conservation et de valorisation du patrimoine. Le projet de recherche collaborative au Musée Dufresne-Nincheri a été amorcé en septembre 2017. Ce musée, né en 1999, est implanté dans une demeure patrimoniale classée en 1976 par le ministère de la Culture. Situé dans l'est de Montréal au cœur du quartier ouvrier Maisonneuve, ce monument historique national est devenu un laboratoire pour le programme de muséologie.

En juin 2017, la ville de Montréal, propriétaire du musée, a entrepris un vaste chantier de remise aux normes administratives et d'infrastructure ainsi que de valorisation du site, afin d'en renouveler le positionnement. C'est dans ce contexte qu'à l'automne 2017, une première cohorte de trente-six étudiants s'est engagée dans la première phase du projet, soit « Le chantier des collections ». L'objectif était de repenser la mise en valeur du lieu, notamment la pertinence du dispositif *period room* mis en place en 1999 et d'examiner attentivement l'état de conservation des objets. Cette phase s'est articulée autour de quatre volets de recherche (histoire du lieu, diagnostic des collections, plan d'archivage et positionnement stratégique)² afin de mesurer

¹ De 2013 à 2016, le projet avec le Centre hospitalier de l'Université de Montréal a contribué à l'identification et à la mise en valeur du patrimoine de trois établissements de santé (Bergeron, Y., Franco, M.-C., Goulet, M.-E. *et al*, 2017).

² La recherche sur l'histoire du lieu répondant d'une approche diachronique segmentée en périodes selon ses affectations successives; le recensement des collections répondant d'une approche à la fois documentaire et appliquée basée sur des constats d'état réalisés dans six des salles du Musée; l'optimisation des outils de gestion des archives et collections répondant d'une analyse comparative entre ceux-ci, les cadres légaux et professionnels en vigueur et les besoins de l'institution; l'analyse du positionnement stratégique du Musée, répondant de

l'adéquation entre les valeurs patrimoniales du musée et les messages communiqués aux visiteurs.

Analyse du lieu et des dispositifs

À partir des résultats des recherches, comparons les dispositifs de mise en valeur des collections avec la mission du musée. Au cours des dernières années, la mission renvoie parfois à la mise en valeur d'un siècle d'histoire canadienne-française et d'autre fois à l'exposition d'un décor Belle-époque.³

Exposée *in situ*, la collection décore actuellement la demeure centenaire de Marius et Oscar Dufresne. C'est la résidence la plus imposante du quartier, ce qui lui vaut le surnom de « Château Dufresne ». Son allure ostentatoire reflète à la fois la prospérité d'une famille ayant fait fortune dans l'industrie de la chaussure s'affiliant à la culture classique européenne⁴, mais également à la politique urbaine défendue par les deux frères, l'un conseiller municipal, l'autre ingénieur civil à la ville⁵.

Les salles d'exposition de type *period room* présentent les objets dans un contexte reconstitué évocateur du mode de vie de l'élite économique francophone au début du siècle dernier. Si le site Internet décrit le musée comme « la seule résidence montréalaise des années 1920 ayant conservé son mobilier et son décor d'origine ouverte au public », les constats d'état ont permis d'identifier la présence d'objets étrangers à la succession Dufresne et de pièces anachroniques (lampe en plastique, coussins étiquetés « made in France »), alors que l'analyse de photographies montre des changements substantiels dans l'aménagement des salles depuis 1999, soulignant le parti pris évocateur et immersif de la scénographie, aux dépens de l'exactitude historique.

En termes de médiation, l'outil principal de l'exposition conçue en 2015 est une tablette interactive dont les contenus audiovisuels portent sur les Dufresne, le bâtiment, certains objets ainsi que l'histoire industrielle et ouvrière de Maisonneuve. Si plusieurs panneaux descripteurs — très denses — sont présents, le musée n'intègre pas de cartels explicatifs et ne propose que

recherches à la fois documentaires, comparatives et prospectives en lien avec la valorisation patrimoniale et économique du site.

³ Bien que les collections aient peu évoluées, en 2012, l'ancien directeur Paul Labonne énonce une mission large lors d'une entrevue : « faire connaître la société canadienne française de 1850 à 1950 », alors qu'en 2018, la page Facebook du musée indique une mission restreinte « mettre en valeur le monument historique et ses collections » datant de la Belle-époque.

⁴ L'architecture s'inspire du Petit Trianon de Versailles alors que les pièces multiplient les références stylistiques (Louis XV, Louis XVI, Renaissance italienne, Gothique).

⁵ Entre 1883 et 1918, l'élite bourgeoise de la ville de Maisonneuve entreprend un programme d'embellissement urbain afin d'amélioration de la qualité de vie et l'hygiène des populations ouvrières précaires. Ce projet entrainera la faillite financière de la ville, qui sera annexée à Montréal en 1918.

peu d'informations relatives au lieu et aux pièces : il ne justifie donc pas la pertinence des objets exposés dans l'articulation de son propos.

Au-delà du récit expographique, l'analyse des archives souligne un portrait lacunaire des collections. Le musée ne dispose pas de protocoles de conservation et de classification et la nouvelle direction se retrouve devant des archives majoritairement inconnues, inaccessibles et non classées. Les collections semblent avoir été acquises par le musée et son partenaire, l'Atelier d'histoire Mercier-Hochelaga-Maisonneuve. L'inventaire de celles-ci consiste en 439 entrées sur un tableur Excel dont les dernières mentions de déplacements d'objets remontent à 2012. La collection est évaluée à 3000 pièces, mais il n'existe pas d'inventaire complet et de récolement. Il devient donc difficile d'en connaître le contenu précis et l'état de conservation. Dans ces conditions, les objets sont exposés aux pertes, dégradations et dissociations.

En plus de confirmer les enjeux de gestion des collections, les recherches sur le terrain soulignent l'absence de contextualisation historique des objets ainsi que des problématiques de conservation préventive et curative. Mais au-delà de la problématique des collections, la question qui se pose est la suivante : de quelle mémoire le musée témoigne-t-il ? L'analyse des dispositifs met en évidence une exposition à caractère nostalgique répondant d'une histoire d'envergure familiale figée en 1920. L'analyse montre bien que les dispositifs de type *period room* contribuent à cryogéniser le lieu dans un passé idéalisé. En ce sens, cette limitation temporelle permet mal de réfléchir aux valeurs patrimoniales et mémorielles du lieu. Pourtant, les recherches sur l'histoire du lieu — tour à tour maison bourgeoise, collège classique, premier musée public d'art contemporain, musée privé d'arts décoratifs — révèlent l'importance collective du site, théâtre d'une période de transformations majeures vécues par la société québécoise au XX^e siècle, la Révolution tranquille. En d'autres termes, le lieu se révèle plus significatif que la collection exposée au regard des visiteurs.

Recherches et nouvelle piste

Les recherches, portant sur le lieu et ses collections patrimoniales, ont permis de révéler l'envergure symbolique du musée, dont l'histoire est bien plus large que sa mission actuelle ne le laisse entendre.

Si l'architecture du Château méritait d'être classée, la recherche démontre que le lieu a été le théâtre d'événements historiques du Québec contemporain. Après le départ de la famille Dufresne, les Pères de Sainte-Croix occupent le Château à compter de 1948. Ils le transforment en annexe de leur collège classique jusqu'en 1961. Or, les collèges classiques sont représentatifs de l'ancien système d'éducation privé contrôlé par les communautés religieuses. Ce n'est qu'à partir de 1960, avec l'arrivée au pouvoir du gouvernement de Jean Lesage, que s'amorcent les grands bouleversements de la société

québécoise en voie de laïcisation. Lesage et son équipe entreprennent de transformer en profondeur le Québec en s'engageant dans la nationalisation des systèmes d'éducation, de santé et des services sociaux qui étaient contrôlés par le clergé catholique depuis le XVII^e siècle.

Ce mouvement de grandes réformes étatiques s'inscrit dans le prolongement des contestations adressées par des artistes et intellectuels qui s'opposent fermement à l'emprise de l'Église catholique, de l'élite économique anglophone et des valeurs conservatrices canadiennes-françaises. Cette période de l'histoire contemporaine a été identifiée par les historiens et les sociologues comme la Révolution tranquille (Bélanger, Comeau et Métivier, 2000 ; Meunier et Warren, 2002). Marqueur historique de l'entrée dans la modernité, la Révolution tranquille est bel et bien visible entre les murs du Château Dufresne. D'abord, en renvoyant à la censure. En effet, pendant leur occupation, les pères de Sainte-Croix ont systématiquement recouvert les nus des fresques de Guido Nincheri, qui ornaient les murs et les plafonds du Château afin de ne pas les exposer à la vue des jeunes étudiants. Loin d'être anecdotique, la pratique de la communauté des pères de Sainte-Croix s'inscrit dans le mouvement de censure qui s'étendait alors à toutes les sphères de la société québécoise (littérature, journaux, théâtre, cinéma, radio et télévision). Ces traces témoignent de la censure et de la crainte que pouvait évoquer l'art pour les autorités religieuses⁶.

Le site, dorénavant propriété de la ville de Montréal, est réaffecté en 1965. Dans la foulée des grandes transformations sociales, le gouvernement se dote en 1961 d'un ministère des Affaires culturelles qui annonce la création du premier musée national consacré à l'art contemporain, dont le site d'implantation de 1965 à 1967 sera le Château Dufresne. Cette annonce est accueillie avec enthousiasme par le milieu artistique montréalais. Le Musée d'art contemporain de Montréal (MAC) est inauguré en juillet 1965 au Château Dufresne. Le site porte donc la trace des artistes qui ont résisté aux valeurs du clergé et du gouvernement conservateur de Maurice Duplessis que les historiens de la culture associent à la période de la Grande Noirceur, c'est-à-dire ces quinze années du gouvernement de l'Union nationale de 1944 à 1959. Ce mouvement de contestation amorcé pendant la Seconde Guerre mondiale atteint son paroxysme avec la publication du manifeste artistique *Refus global* en 1949 dénonçant les valeurs conformistes de la société québécoise. Il est donc significatif que le Château, après avoir abrité un collège classique, devienne le premier lieu à héberger le nouveau musée d'art contemporain québécois et international. Il témoigne du renversement des valeurs dans la société québécoise qui se traduit notamment par un nouvel agenda culturel.

⁶ Ensuite en prélude au mouvement de laïcisation, le collège déménage hors du Château au début de la décennie 1960 en pleine Révolution tranquille et devient à compter de 1967 le cégep de Maisonneuve dans le vaste mouvement de laïcisation des institutions d'enseignement du Québec.

Bien que le Musée d'art contemporain déménage à la Cité du Havre pour l'Exposition universelle de 1967, ses deux premières années au Château se situent dans ce qu'on pourrait appeler le nucléus, c'est-à-dire le cœur de la Révolution tranquille, qui prend son essor dans le milieu culturel francophone montréalais. C'est également au cours de cette période qu'on assiste au développement du réseau des musées au Québec et de la structuration des nouvelles valeurs culturelles de la société canadienne-française qui se redéfinit dorénavant comme québécoise. Ce changement identitaire indique notamment une volonté de s'identifier au Québec plutôt qu'au Canada comme nation. Le nationalisme explose en même temps que la Révolution tranquille (Dumont, 1971) et le Musée d'art contemporain participe à ce mouvement. Si les intellectuels et historiens s'entendent pour dire que la Révolution tranquille fut la période la plus déterminante pour la société québécoise, paradoxalement aucun musée au Québec ne relate ce moment historique. Or, la recherche montre clairement que le Château Dufresne porte les témoignages matériels et mémoriels de cette rupture culturelle. Conséquemment se pose la question de la responsabilité mémorielle du Musée. Bien sûr, le lieu retrace l'histoire des frères Dufresne au début du XX^e siècle, mais ses utilisations successives témoignent également des mutations sociales sans précédent qu'a connu le Québec au cours du siècle dernier.

Esprit du lieu

Si on examine plus précisément l'expérience de visite au sein de l'exposition permanente, il semble clair que le musée est un lieu qui ne sert pas à penser, mais bien à construire une mémoire idéalisée de la société canadienne-française du XX^e siècle. En laissant de côté les événements historiques pour la période allant de la Seconde Guerre mondiale jusqu'au milieu des années 1960, et en occultant la Révolution tranquille, l'expérience muséale peut être associée à une forme d'amnésie qui va à l'encontre des valeurs patrimoniales et mémorielles du lieu. Dans ce contexte, le concept d'esprit du lieu pourrait s'avérer utile pour comprendre la valeur patrimoniale du Château Dufresne. L'esprit du lieu est entendu comme la « dynamique relationnelle entre des éléments matériels (sites, paysages, bâtiments, objets) et immatériels (mémoires, récits, rituels, festivals, savoir-faire), physiques et spirituels, qui produisent du sens, de la valeur, de l'émotion et du mystère » (Turgeon, 2009). L'esprit du lieu permet de concilier à la fois l'histoire du Château Dufresne et l'histoire culturelle et artistique du Québec contemporain. En somme, le musée s'inscrit dans la mémoire collective du Québec au sens qu'en donne Pierre Nora, c'est-à-dire « le souvenir ou l'ensemble de souvenirs, conscients ou non, d'une expérience vécue et/ou mythifiée par une collectivité vivante de l'identité dans laquelle le sentiment du passé fait partie intégrante » (Nora, 1978).

En somme, il semble bien que le Château ait été le théâtre d'événements historiques qui contribuent à révéler la valeur patrimoniale et la pertinence sociale du musée. Conséquemment, on peut se questionner sur les messages

qui devraient être communiqués aux visiteurs lors d'une prochaine refonte de l'exposition permanente. En cryogénisant l'exposition dans un mode *period room*, le Musée néglige un pan peut-être plus important de l'histoire du lieu, soit les bouleversements culturels de la société québécoise dans la seconde moitié du XX^e siècle. Or, la métropole montréalaise que nous connaissons aujourd'hui est l'héritière directe de la Révolution tranquille. À cet égard, les musées n'ont-ils pas la responsabilité de révéler ces parties d'ombres et de lumières de l'histoire culturelle? Sans cet exercice d'introspection sur les valeurs patrimoniales et mémorielles, les musées peuvent difficilement prétendre être de véritables lieux de réflexion. Cette étude de cas démontre que les musées sont parfois des lieux de non-mémoire, d'absence et d'irréflexion en détournant le regard des visiteurs de ce qui est essentiel.

Bibliographie

- Bélanger, Y., Comeau, R. & Métivier, C. (Dir.). (2000). *La Révolution tranquille : 40 ans plus tard : un bilan*. Montréal : VLB.
- Bergeron, Y., Loget, V. (Dir.). (2017). *Rapport de synthèse : Le Musée Dufresne-Nincheri, Chantier des collections 2017*. Montréal : UQAM.
- Bergeron, Y., Franco, M.-C., Goulet, M.-E. et al. (2017). « Le patrimoine hospitalier... l'urgence de le sauvegarder ». *Histoire Québec*, 23, 2.
- Dumont, F. (1971) *La Vigile du Québec — essai*. Montréal : Éditions Hurtubise HMH, Collection Constantes.
- Labonne, P. (2012). Château Dufresne — entrevue. *Beso Montréal* [en ligne], <http://www.youtube.com/watch?v=oK2hwl8lmkU> (page consultée le 5 avril 2018).
- Lafleur, C. (2015). Château Dufresne-Nincheri, un étonnant petit musée. *Le Devoir*, mars 2015, [en ligne], www.ledevoir.com (page consultée le 5 avril 2018).
- Ledain, N. (2017). La collection du Musée Dufresne Nincheri est-elle en péril? *Journal Métro*, [en ligne], <http://journalmetro.com> (page consultée le 5 avril 2018).
- Montréal. Château Dufresne. *Grand répertoire du patrimoine bâti de Montréal*, [en ligne] <http://ville.montreal.qc.ca> (page consultée le 5 avril 2018).
- Meunier, E.-M. & Warren, J.-P. (2002). *Sortir de la grande noirceur : l'horizon personneliste de la Révolution tranquille*. Sillery : Septentrion
- Musée du Château Dufresne. Hochelaga-Maisonneuve en trois temps. *Musée virtuel*, [en ligne] <http://www.museevirtuel.ca/virtual-exhibits/type/histoires-de-chez-nous> (page consultée le 9 avril 2018).

Nora, P. (1978). La mémoire collective, dans Le Goff, J., *La nouvelle histoire*, Paris : Retz-CEPL.

Québec. Château Dufresne. *Répertoire du patrimoine culturel du Québec*, [en ligne] <http://www.patrimoine-culturel.gouv.qc.ca> (page consultée le 5 avril 2018).

Turgeon, L. (Dir.). (2009) *L'Esprit du lieu : entre le patrimoine matériel et immatériel/Spirit of Place : between Tangible and Intangible Heritage*, Sainte-Foy: Presses de l'Université Laval.

La *Kunsthalle for Music* au Centre d'art contemporain Witte de With à Rotterdam, Pays-Bas

Quand le son engendre la pensée : le cas de la *Kunsthalle for music* de Rotterdam

Pamela Bianchi

AI-AC, Université Paris 8 Vincennes, Saint-Denis, France

« On ne peut plus penser que dans le vide de l'homme disparu. Car ce vide ne creuse pas un manque ; il ne prescrit pas une lacune à combler. Il n'est rien de plus, rien de moins, que le dépli d'un espace où il est enfin à nouveau possible de penser. »

(Foucault, 1966 : 353)

Les idées d'*espace d'exposition* et de *lieu de l'art* semblent, aujourd'hui, avoir abandonné leur condition d'« objets figuratifs » (Francastel, 1965), d'accessoires conventionnels, pour devenir plutôt des « objets théoriques » (Damisch, 1972) : des objets qui « permettent de penser la dimension d'historicité propre à l'art » (Damisch, 2013). Dans le contexte expographique contemporain, où la confusion ontologique et le « cousinage linguistique » (Casey, 2001) de ces termes détournent le discours muséologique vers des espaces aussi divers que la rue, l'appartement, l'alternatif ou bien le virtuel, « le lieu, comme partie d'une catégorie appelée "espace", disparaît dans son aspect concret, repérable, charnel » (Cauquelin, 1999-2000 : 164). En particulier, si la question de l'*espace* se pose dès lors qu'une volonté de mise en monstration se manifeste, la compréhension du *lieu* et de son potentiel heuristique dans le processus de création et d'exposition demeure encore aléatoire. Cette condition révèle aujourd'hui la nécessité d'une relecture critique de l'idée de lieu entendu, non seulement comme une « dimension, l'environnement du vivre et de l'agi humain » (Argan, 1956), mais aussi comme un « lieu potentiel d'action » (Fleury, 2002 : 36), où se définissent les notions de jouissance spatiale et d'expérience esthétique. En considérant ces dernières comme de véritables modalités d'appréhension des savoirs, visant à faire surgir chez l'individu une pensée individuelle, collective ou bien critique en rapport aux processus de mise en exposition spécifiques, il apparaît ainsi, en contre point, la problématique spectatorielle.

Ainsi, à l'égard, d'une part, du rapport heuristique qui lie l'espace, l'expôt (Desvallées, Mairesse, 2011 : 387) et le spectateur et, d'autre part, d'une « dramaturgie de l'espace » (Vesco, 2010 : 148) qui fait de la scénographie et

des dynamiques expographiques de véritables dispositifs créatifs de narration, l'on doit s'attarder sur la nature de la dialectique entre le lieu (architectural, social, etc.) et l'intervention artistique, afin de sonder les stratégies d'activation de la pensée. En ce sens, le Centre d'art contemporain Witte de With de Rotterdam, qui, pendant un mois environ, s'est transformé en une *Kunsthalle for Music*, est un cas d'étude qui offre la possibilité de sonder le potentiel heuristique de la pratique artistique dans la constitution de la pensée spectatorielle. En particulier, tout en voulant interroger la façon dont la relation entre le lieu d'exposition et l'intervention artistique modèle le surgissement de la pensée, nous visons une double réflexion : d'une part, la mise en relief du rôle d'une approche interdisciplinaire, telle celle proposée par le centre d'art hollandais, dans le processus de formulation de la pensée, et d'autre part, l'étude des capacités d'un médium, tel que le son, de déterminer ses propres conditions d'appréhension grâce à l'expérience esthétique ou contemplative qu'implique une compréhension dynamique du lieu, liée à la déambulation des corps dans l'espace.

Le Centre d'art Witte de With demeure, depuis 1990, dans une ancienne école dont il partage les espaces avec TENT, une plateforme expérimentale d'art contemporain. Au-delà de la typique mission institutionnelle, visant l'introduction de l'art contemporain et des théories internationales dans le contexte culturel de Rotterdam, ce centre d'art s'est, dès le début, mis en discussion en tant qu'institution artistique. En sondant le rôle et l'idée même d'institution, à l'intérieur du système culturel contemporain, il a suggéré la nécessité d'une redéfinition ontologique du concept, en se positionnant comme premier sujet de recherche. La dernière directrice notamment, Defne Ayas¹, en exploitant la capacité d'un lieu à s'adapter et à se transformer, a souvent mis à disposition les locaux du centre pour « bâtir » temporairement d'autres lieux imaginaires. Grâce à une sorte de superposition statutaire, où l'architecture du lieu ne change pas, sinon, parfois, de manière scénographique, ce centre d'art est par exemple devenu, pour trois mois, un bureau où l'on a discuté sur le rôle et l'autonomie de projets culturels sociaux, sans but lucratif, et sur les stratégies indépendantes d'organisation (*The Temporary Anonymous Bureau*², 2018). À cette occasion, le centre d'art a paradoxalement dénié sa nature institutionnelle pour s'interroger sur les stratégies de dialogue et de cohabitation entre « institutionnalisation » et « autonomie ».

Cette conscience, relative au questionnement ontologique de l'image de l'institution artistique, si elle se retrouve souvent lors de l'organisation de débats, de publications ou d'événements critiques du centre, est tout de même sous-jacente au programme expographique. En effet, au-delà de l'attention

¹ Directrice du centre depuis 2012, son mandat a pris fin en décembre 2017. Depuis janvier 2018, Sofia Hernandez Chong Cuy est la nouvelle directrice.

² Pour un approfondissement sur les expositions du centre, voir le site internet : <http://www.wdw.nl/en/>.

portée au rôle de l'art contemporain dans la définition sociale du dispositif artistique, les projets développés depuis 2012 ont souvent insisté sur le potentiel heuristique de propositions alternatives d'exposition et de conception esthétique : des dynamiques de croisement et de créolisation (Glissant, 1995 : 13), s'ouvrant aux arts vivants, et capables d'engendrer nouvelles formes de pensée. Tel a été le cas, par exemple, du projet en cours, *Para/Fictions* (2016 – /) qui, tout en considérant l'art visuel et la littérature comme deux formes de pensée aléatoires et éphémères, s'interroge sur les dynamiques résultantes de leur rencontre, grâce au travail de dix artistes invités pour l'occasion.

Dans le sillage de cette approche interdisciplinaire, où les processus de création et de mise en exposition sont conjoints dans une relation de cause à effet, en 2016, le Centre d'art donne vie au projet pour la réalisation d'une *Kunsthalle for Music*. Avec l'artiste et compositeur américain Ari Benjamin Meyers, directeur artistique de la *Kunsthalle*, la directrice Ayas s'interroge, notamment, sur la possibilité de transformer temporairement le Witte de With en un centre où exposer la musique ; ils conçoivent ainsi un premier événement, le colloque international *Music Is Not! A Symposium On and Around the Kunsthalle for Music* (2017), lequel a fait surgir un questionnement initial sur les enjeux et la portée d'une telle opération, sur les outils et les instruments à disposition, sur la signification du projet et sur la possible expérience spectatorielle.

La *Kunsthalle for Music* est inaugurée enfin le 25 janvier 2018 ; pendant un mois environ, sept musiciens envahissent les espaces vides du centre d'art ; du jeudi au dimanche, 4 heures par jour, ils exécutent des partitions musicales conçues par Meyers ou par d'autres artistes invités pour l'occasion, ou encore des partitions historiques réinterprétées par le compositeur américain. Telle une sorte de colonne sonore, composée par des pièces de diverses durées et réalisées par un nombre variable de musiciens, la trace musicale résultante a changé chaque jour, en profitant du caractère aléatoire de la programmation qui a été volontairement non communiquée aux spectateurs. Simultanément, d'autres formes d'appréhension sonore ont été proposées, telle la reproduction des enregistrements des morceaux musicaux joués par les musiciens, qui en se superposant parfois à la musique *live*, a, ainsi, dilaté le temps et l'espace, en mettant en discussion *l'hic et nunc* de l'action performative. Libérée de la contrainte temporelle et ouverte aux variations contextuelles, la musique « exposée » par cette *Kunsthalle* a fait du son un dispositif capable d'activer la conscience phénoménologique de l'individu en rapport à l'espace architectural.

Le son (bruits, musique, mots parlés, etc.) a été conçu tel un véritable expôt existant au-delà de son dispositif de re-production, en dehors de sa scène et en l'absence même de public. Ce changement ontologique du son, simultanément au changement statutaire vécu temporairement par le Centre d'art Witte de With, a ainsi donné lieu à des expositions sonores qui, tout en s'appropriant l'espace d'exposition, ont fait de ce dernier et du son, des dispositifs d'écriture critique engendrant une nouvelle conscience spectatorielle.

Cela est encore plus évident si l'on analyse le cas depuis l'expérience proposée au public et mise en scène par les musiciens. Contrairement à une exécution musicale traditionnelle, les musiciens ne se sont pas limités à jouer une partition : bien plus, tels des danseurs, ils ont rempli l'espace avec leurs gestes performés, en devenant presque des dispositifs : sorte d'interfaces mettant en relation le son et le visiteur. De même, la disparition de la traditionnelle hiérarchie architecturale entre scène et parterre, typique du milieu théâtral, qui bloque l'individu à une place spécifique, a conduit les spectateurs à devoir se repositionner dans l'espace à chaque mouvement des musiciens. Dans un lieu vide, mais en même temps saturé de présence gestuelle et sonore, le spectateur a été alors confronté non seulement à ce qui était à voir ou à entendre, mais aussi à la manière dont il fallait voir, négocier ou adapter ses mouvements et son corps, dans un espace devenu désormais méta-scénique. C'est ainsi qu'on pourrait parler, non seulement de conscience de l'événement, mais aussi, de conscience de l'écoute qui définit une esthétique de l'instant engendrée par une nouvelle conception de la musique en tant qu'expôt.

À la suite de cas tant historiques (de Russolo à Varèse, en passant par la musique d'ameublement d'Erik Satie³) que contemporains (l'intervention d'Oliver Been à la Fondation Louis Vuitton à Paris, ou bien les expositions parlées conçues par Mathieu Copeland au Jeu de Paume), l'exemple de la *Kunsthalle for Music* et, plus particulièrement, du Centre d'art Witte de With, se positionne ainsi dans la continuité historique d'expérimentations qui ont interrogé la nature objectale du médium sonore. Il en résulte, en tout cas, l'image métaphorique d'un paysage sonore qui, par le biais de la déambulation, de l'appréhension phénoménologique, et de l'expérience esthétique, suggère l'idée d'une pensée distribuée, sonore et spatialisée.

Bibliographie

- Argan, G. C. (1956). Il problema dell'arredamento, La casa. *Quaderni d'architettura e critica*, 2.
- Casey, E. S. (2001). Espaces lisses et lieux bruts. L'histoire cachée du lieu. *Revue de Métaphysique et de Morale*, 4.
- Cauquelin, A. (1999-2000). Lieux et non-lieu de l'art contemporain. *Quaderni*, 40.
- Damisch, H. (2013). Careri G., Vouilloux B., Hors cadre : entretien avec Hubert Damisch. *Perspective*, 1.

³ Voir l'événement à la galerie Barbazanges à Paris, le 8 mars 1920, où Erik Satie a diffusé sa musique « qui n'est pas faite pour être écoutée » pendant l'entracte d'une pièce de Max Jacob. Cf. (Darò, 2013 : 110).

- Damisch, H. (1972). *Théorie du nuage : pour une histoire de la peinture*. Paris : Éd. du Seuil.
- Darò, C. (2013). *Avant-gardes sonores en architecture*. Dijon : les Presses du réel.
- Desvallées, A. & Mairesse, F. (2011). *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Paris : Armand Colin.
- Fleury, L. (2002). Le pouvoir des institutions culturelles : les deux révolutions du TNP et du Centre Pompidou. In Fourteau, C. (Eds), *Les institutions culturelles au plus près du public*, (pp. 31-50). Paris : Musée du Louvre/la Documentation Française.
- Foucault, M. (1966). *Les mots et les choses*. Paris : Gallimard.
- Francastel, P. (1965). *La réalité figurative*. Paris : Denoël/Gonthier.
- Glissant, E. (1995). *Introduction à une poétique du divers*. Paris : Gallimard.
- Vesco, M. I. (2010), Teatro non a teatro : luoghi e spazi. In Donini G. (Eds), *L'architettura degli allestimenti*, (pp. 148-151). Rome : Kappa.

Le musée national Gustave Moreau à Paris, France

Le musée national Gustave Moreau : la mise en espace de la pensée symbolique et mystique de l'artiste

Julie Botte

*CERLIS, ED 267, Université Paris 3 – Sorbonne
Nouvelle, France*

Le musée national Gustave Moreau, ouvert en 1903, est un musée d'art mais aussi une maison des illustres. Ce lieu de mémoire est exclusivement dédié à l'artiste qui y a demeuré avec sa famille de 1852 à 1898. D'abord lieu de vie familiale et lieu de création, l'endroit a été transformé par la pensée et la main de l'artiste au cours des dernières années de sa vie pour qu'il devienne un musée à la mémoire de son œuvre. Le musée Gustave Moreau peut ainsi être considéré, au-delà d'un simple musée monographique, comme un musée d'artiste.

Un lieu qui synthétise sa quête artistique

La maison-musée est léguée à l'État à la mort de l'artiste à condition de maintenir le caractère d'ensemble de la collection. Le dessein de Gustave Moreau (1826-1898) est d'assurer la pérennité de son œuvre et d'éviter sa dispersion dans une vente publique. Cependant, il est d'abord envisagé de présenter les œuvres dans les salles des musées nationaux à cause des frais engendrés par l'entretien et la surveillance de l'endroit. Finalement, la volonté du défunt de préserver les œuvres *in situ* est respectée. Cet impératif rend compte de l'attachement de l'artiste au lieu, où il vécut avec ses parents, où ses créations virent le jour et dont il pensa la muséographie.

Resté seul à la suite de la disparition de ses proches, Gustave Moreau entreprend des travaux en 1895 pour réaménager et agrandir la maison familiale en vue d'en faire un musée. La nouvelle distribution des pièces et leur nouvel aménagement sont orchestrés par l'artiste autour du souvenir des êtres qu'il chérit. Dans l'appartement du premier étage, devenu un « petit musée sentimental » (Lacambre, 2014 : 42), se trouvent des portraits de famille, des éléments d'art décoratif et le mobilier familial. À la manière d'un cénotaphe, le lieu de vie est repensé pour l'éternité et non plus pour la vie quotidienne.

Le deuxième et le troisième étages de la maison sont remaniés en deux vastes ateliers, reliés par un escalier à vis et éclairés par de grandes baies vitrées. L'abondance des tableaux qui y sont exposés laisse transparaître le désir de

Gustave Moreau de donner à voir son grand œuvre, dans toute sa richesse. Au cours des dernières années de son existence, il se lance dans la vaste tâche de poursuivre les œuvres inachevées, de mettre au jour celles imaginées et de remplacer celles dont il s'est séparé en les cédant à des amateurs. La disposition des peintures dans les deux ateliers ne suit ni un ordre chronologique, allant des années de jeunesse à celles de la maturité, ni un ordre thématique. Les sujets des tableaux sont issus de la mythologie gréco-romaine (*Jupiter et Sémélé*¹), de l'histoire antique (*Le Triomphe d'Alexandre le Grand*²) ou encore de la tradition judéo-chrétienne (*Les Rois Mages*³) et sont juxtaposés au sein d'un accrochage foisonnant, recouvrant toute la surface des murs. Bien que les thématiques soient traditionnelles, leur traitement iconographique est complexe car Moreau les revêt d'une dimension symbolique qui lui est propre. Les sujets classiques de la peinture d'histoire sont réinterprétés au prisme de l'univers onirique de l'artiste. Gustave Moreau s'inspire de l'histoire sainte et de l'Antiquité pour illustrer de manière allégorique la destinée humaine et la mission du poète parmi les hommes. Les notices que le peintre a écrites sur les œuvres présentées, témoignages de la continuité entre sa pensée littéraire et sa transcription visuelle, éclairent les visiteurs sur la signification qu'elles avaient à ses yeux. Sous un apparent désordre, les peintures s'inscrivent toutes dans une même pensée mystique. La profusion des tableaux exposés dans les ateliers plonge les visiteurs au cœur de l'ambition artistique de Moreau de créer « une œuvre où l'âme pût trouver », selon ses propres mots, « toutes les aspirations de rêve, de tendresse, d'amour, d'enthousiasme, et d'élévation religieuse vers les sphères supérieures, tout y étant haut, puissant, moral, bienfaisant, tout y étant joie d'imagination de caprices et d'envolées lointaines aux pays sacrés, inconnus, mystérieux. » Le dispositif d'exposition présente les thèmes chers à l'artiste symboliste et donne aux visiteurs une vision intemporelle de son œuvre.

Le premier thème mis en exergue lorsque l'on pénètre dans l'atelier du deuxième étage est celui de la jeunesse glorieuse et éclatante. Les grandes compositions *Tyrtée chantant pendant le combat*⁴, *Les Prétendants*⁵ et *Retour des Argonautes*⁶, disposées à la manière d'un triptyque, occupent à elles seules un mur entier alors que les autres parois sont densément couvertes de deux ou trois rangs de tableaux. Moreau a modifié leurs dimensions afin d'harmoniser

¹ Gustave Moreau, *Jupiter et Sémélé*, 1895, huile sur toile, 212 x 118 cm, Paris, musée Gustave Moreau.

² Gustave Moreau, *Le Triomphe d'Alexandre le Grand*, vers 1875-1890, huile sur toile, 155 x 155 cm, Paris, musée Gustave Moreau.

³ Gustave Moreau, *Les Rois Mages*, non daté, huile sur toile, 290 x 280 cm, Paris, musée Gustave Moreau.

⁴ Gustave Moreau, *Tyrtée chantant pendant le combat*, 1860, huile sur toile, 415 x 211 cm, Paris, musée Gustave Moreau.

⁵ Gustave Moreau, *Les Prétendants*, 1852, huile sur toile, 343 x 385 cm, Paris, musée Gustave Moreau.

⁶ Gustave Moreau, *Retour des Argonautes*, 1897, huile sur toile, 434 x 215 cm, Paris, musée Gustave Moreau.

leur présentation. Il écrit ces mots à propos des trois peintures mythologiques : « la jeunesse grecque dans toute sa splendeur de force et de beauté », « la jeune Grèce, mère des arts et de la pensée » et « ces jeunes êtres heureux d'aspirer pleinement, orgueilleusement l'air et la vie ». La Grèce et ses jeunes héros personnifient ainsi l'élan de la vie et de la créativité.

Les allégories de l'inspiration sous la forme des Muses ou de figures ailées, soufflant au poète des vérités supérieures, constituent un autre thème qui apparaît de manière récurrente dans plusieurs de ses œuvres, par exemple dans *Les Muses quittent Apollon, leur père, pour aller éclairer le monde*⁷ ou *Hésiode et les Muses*⁸. Les Muses font don de l'inspiration à Hésiode et lui révèlent des mystères invisibles. Moreau commente ce tableau en écrivant que l'auteur de la *Théogonie* « écoute ces leçons d'en haut mêlées de caresses et d'enchantements », les Muses lui « murmurant les mots mystérieux, lui révélant les arcanes sacrés de la nature ». Cela concorde avec la pensée symboliste qui considère l'artiste, le poète, comme un visionnaire, un être dont le regard intérieur lui donne accès à un monde invisible. Joris-Karl Huysmans écrit en 1880 dans le journal *La Réforme* que « M. Gustave Moreau (...) est un mystique enfermé en plein Paris, dans une cellule où ne pénètre même plus le bruit de la vie contemporaine qui bat furieusement pourtant les portes du cloître. Abîmé dans l'extase, il voit resplendir les féériques visions, les sanglantes apothéoses d'un autre âge. » Moreau se place à l'écart du monde, s'enfermant dans sa maison, entouré de ses œuvres qu'il ne cesse de parfaire, refusant à se séparer d'elles. Fuyant le rationalisme et le naturalisme de la société contemporaine, Moreau crée des œuvres dont les sujets issus d'un passé lointain, de l'Antiquité classique ou de l'histoire sacrée, sont porteurs de valeurs universelles et hors du temps.

Les représentations du poète inspiré, guidé par une voix divine, mais aussi de la mort, sont également omniprésentes dans ses œuvres, par exemple dans *Orphée sur la tombe d'Eurydice*⁹, *Poète mort porté par un centaure*¹⁰ ou encore *Jeune fille thrace portant la tête d'Orphée*¹¹. Cette dernière peinture illustre la puissance de la Poésie qui perdure après la mort malheureuse d'Orphée et la fascination qu'elle continue d'exercer sur les femmes thraces. Le sujet célèbre la victoire de la pensée et de l'Art sur la matière et la condition mortelle des êtres humains. De même, Gustave Moreau s'inquiète de l'immortalisation de sa pensée et de la survie de son œuvre après son décès. La

⁷ Gustave Moreau, *Les Muses quittent Apollon, leur père, pour aller éclairer le monde*, huile sur toile, 292 x 152 cm, Paris, musée Gustave Moreau.

⁸ Gustave Moreau, *Hésiode et les Muses*, vers 1860, huile sur toile, 263 x 153 cm, Paris, musée Gustave Moreau.

⁹ Gustave Moreau, *Orphée sur la tombe d'Eurydice*, non daté, huile sur toile, 173 x 128 cm, Paris, musée Gustave Moreau.

¹⁰ Gustave Moreau, *Poète mort porté par un centaure*, non daté, aquarelle, 33,5 x 24,5 cm, Paris, musée Gustave Moreau.

¹¹ Gustave Moreau, *Jeune fille thrace portant la tête d'Orphée*, non daté, huile sur toile, 147 x 98 cm, Paris, musée Gustave Moreau.

maison-musée, lieu de mémoire édifié par l'artiste lui-même, est semblable à un tombeau ou un monument qui a pour vocation de transmettre ses visions aux visiteurs.

Un lieu qui témoigne de la genèse de ses œuvres

Une particularité de l'accrochage conçu par Gustave Moreau est que ses œuvres ne sont pas réparties en fonction de leur technique. Une importance égale est accordée aux peintures et aux œuvres d'arts graphiques, dessins, aquarelles et gravures, qu'il réalise par milliers tout au long de sa vie et qui occupent une place essentielle dans sa pratique artistique. Afin d'exposer en permanence sa collection d'arts graphiques, tout en la préservant de la lumière et de la poussière, Moreau a dessiné un mobilier d'exposition spécifique. Il élabore des systèmes ingénieux de panneaux pivotants et de meubles tournants permettant de présenter près de 5000 dessins dans les salles du musée.

Être en présence d'une telle collection d'arts graphiques est révélateur des multiples facettes de l'artiste. Les dessins, les aquarelles, les gravures mais aussi les photographies sont autant de témoins de la formation de l'artiste, de ses sources d'inspiration, de ses références et de son univers visuel. Les photographies d'architecture, de populations lointaines, d'œuvres d'art, d'animaux ou de portraits, mais aussi les gravures rendent compte du catalogue personnel d'images dans lequel puise l'artiste, répertoire inépuisable de motifs pour ses compositions aux multiples détails et décors. Les aquarelles peintes lors de son voyage en Italie, entre 1857 et 1859, sont également visibles dans le musée, ainsi que les copies d'après les maîtres anciens, comme Michel-Ange ou Mantegna. En les exposant, Moreau rend hommage à ceux qu'il considère comme ses maîtres, dont il n'a cessé de relire les œuvres et qui ont profondément nourri ses créations. À tel point que se trouvant face à *Œdipe et le Sphinx*¹², exposé au Salon de 1864, Théophile Gautier qualifie Moreau « d'élève posthume de Mantegna ». (Forest, 2014, p. 98) Sont aussi montrés les dessins préparatoires à ses tableaux, annotés par l'artiste de diverses idées, les œuvres inachevées ou les simples esquisses. Arsène Alexandre écrit que ces œuvres « laissées en voie d'exécution, possèdent un rayonnement d'inspiration, projettent des effluves de vie que le temps n'éteindra pas, ranimera au contraire à mesure que les années s'avanceront » (Forest, 2014, p. 104).

Les musées d'art n'exposent souvent que le travail accompli, l'œuvre peinte, considérée comme l'aboutissement de la démarche artistique. Pourtant, le dessin représente l'élan d'inspiration et le premier geste de l'artiste. Le dessin

¹² Gustave Moreau, *Œdipe et le Sphinx*, 1864, huile sur toile, 204 x 104 cm, New York, Metropolitan Museum.

est considéré comme l'expression de l'invention du maître, de l'Idée ou du *Disegno*, alors que l'exécution de l'œuvre finale peut être déléguée, en partie ou complètement, à des élèves et des collaborateurs. Gustave Moreau a choisi de leur donner une visibilité égale. Il a soigneusement réfléchi pour distinguer les dessins qui devaient être montrés de ceux qui devaient être placés en réserve et qu'il a classé en albums thématiques. Certains dessins ou aquarelles sont élevés au statut d'œuvre d'art, encadrés et présentés comme des œuvres à part entière. Il en est ainsi de l'aquarelle *L'Apparition*¹³, exposée au Salon de 1876, dont Joris-Karl Huysmans donne une longue description dans *À rebours* en 1884.

Un lieu qui donne à penser

Gustave Moreau conçoit son musée comme une œuvre d'art totale (Forest, 2014, p. 98) au sein de laquelle il donne forme et lieu à sa pensée. Le musée constitue une incarnation tangible de sa pensée qui s'y trouve matérialisée à la fois visuellement, à travers ses créations artistiques, et spatialement, par leur mise en exposition. Ce musée-œuvre ne présente pas aux visiteurs des faits historiques ou biographiques mais ses réflexions subjectives et foisonnantes, ses visions et ses obsessions. Le musée dépeint une représentation du monde intérieur de l'artiste. En imaginant son musée, Moreau entreprend de créer un dispositif ambitieux, qui commémore sa mémoire, révèle son œuvre aux visiteurs, transmet ses idées, mais également qui suscite le rêve, l'aspiration et l'élévation de l'âme. En accord avec sa sensibilité symboliste, Moreau cherche ainsi à éveiller l'esprit du visiteur et à l'amener, selon ses propres mots, vers des sphères supérieures. Le musée, en tant que lieu pensé avec soin en vue de faire rayonner un idéal, est un dispositif inspirant qui donne à voir une certaine vision du monde et tente d'y donner du sens. Les personnes qui parcourent le musée se trouvent en immersion dans ce microsystème conçu par l'artiste. Au cours de leur déambulation, les visiteurs expérimentent à la fois les œuvres d'art et l'environnement muséal. La pensée de Moreau, figurée dans ses œuvres et mise en espace dans le musée, n'est jamais figée mais sans cesse réactivée, dans l'instant présent, par les interprétations des visiteurs. Ce dispositif muséal, qui repose sur une approche sensible des objets et de l'espace, engendre des pensées de manière suggestive, sans les imposer, insufflant un premier élan inspirateur. Ce musée, qui semble hors du temps, modifie notre appréhension du monde réel environnant et suggère un enchaînement de pensées, libre et spontané. La particularité de ce processus est qu'il ne peut exister qu'*in situ* et repose sur l'authenticité du lieu.

¹³ Gustave Moreau, *L'Apparition*, 1876, aquarelle, 106 x 72,2 cm, Paris, musée d'Orsay.

Conclusion

Maison, atelier puis musée, le musée national Gustave Moreau est un lieu pensé par l'artiste pour en faire un espace dédié à sa mémoire et à celle de ses proches. Le musée est avant tout un lieu qui incarne la pensée créatrice de l'artiste et qui a pour vocation de la faire perdurer après sa mort. Moreau, à la fois artiste et muséographe, donne forme et lieu à sa pensée à travers ses œuvres et leur exposition. Le musée-œuvre devient également une source d'inspiration pour les artistes et les personnes qui s'y rendent et s'immergent dans l'univers symboliste de Gustave Moreau.

Bibliographie

- Bawin, J. (2009). *L'œuvre-collection : propos d'artistes sur la collection*. Crisnée : Yellow now.
- Bawin, J., Mairesse, F. (Eds.). (2016). *L'artiste et le musée*. Arles : Actes sud.
- Bawin, J. (2014) *L'artiste commissaire. Entre posture critique, jeu créatif et valeur ajoutée*. Paris : Archives contemporaines.
- Bénichou, A. (2013). *Un imaginaire institutionnel : musées, collections et archives d'artistes*. Paris : L'Harmattan.
- Dufrêne, B., Glicenstein, J. (Eds.). (2016). *Histoire(s) d'exposition(s)*. Paris : Hermann.
- Gamboni, D. (2011). « Musées d'auteur » : les musées d'artistes et de collectionneurs comme œuvres d'art totale. Dans G. Mina, et S. Wuhrmann (Eds.), *Tra universo privato e spazio pubblico : Case di artisti adibite a museo* (pp. 188-204). Berne : Office fédéral de la Culture.
- Glicenstein, J. (2009). *L'art : une histoire d'expositions*. Paris : Presses universitaires de France.
- Lacambre, G. (1997). *Maison d'artiste, maison-musée. Le musée Gustave Moreau*. Paris : Réunion des musées nationaux.
- Lacambre, G., Forest, M.-C., Peylhard, A. (2014). *La maison-musée de Gustave Moreau*. Paris : Somogy.

L'exposition La dernière bibliothèque dans l'espace d'exposition LiveInYourHead de la Haute École d'Art et de Design à Genève, Suisse

Hubert Duprat et *la Dernière Bibliothèque* : penser un faire-bibliothèque

Barbara Bourchenin

MICA, EA 4426, Université Bordeaux-Montaigne, France

La bibliothèque du trichoptère

En juin 2012, dans l'espace d'exposition *LiveInYourHead* de la HEAD-Genève, Hubert Duprat « déballe » (Benjamin, 2015) *La dernière bibliothèque*¹. Ce projet émerge en parallèle d'un travail qui a fait la renommée de l'artiste. En effet, la constitution de cette archive documente le travail naturaliste de la larve de trichoptère. Cet animal fascinant, Duprat le met au travail en 1980 : nourri de paillettes d'or, de pierres précieuses, l'insecte travailleur produit de merveilleux fourreaux dans lesquels il se love. L'artiste s'applique à réunir toute la documentation scientifique — mais aussi littéraire, iconographique, etc. — possible autour de cette larve. L'archive scientifique amassée dans la trichoptérothèque devient donc à la fois source et matériau d'une pratique. Plus encore, l'artiste invitant chercheurs et intellectuels autour de la « table du trichoptère » (Prévost, 2013), va créer de la documentation à archiver autour de cette observation scientifique première. La bibliothèque alors exposée devient dès lors atlas : « [...] forme visuelle du savoir, une forme savante du voir. [...] paradigme esthétique de la forme visuelle, paradigme épistémique du savoir [...] » (Didi-Huberman, 2011). L'archive est mouvante, en constante recomposition, créatrice d'un savoir vivant. Œuvre d'un curieux plus que d'un artiste — selon l'idée que l'homme se fait lui-même de ce travail, le statut de cette bibliothèque protéiforme interroge (tour à tour exposée, mise en ligne via le site « Le miroir du trichoptère »², discutée lors de diners-débats, etc.). Son principe archivistique (infini?) semble faire écho à une architectonique

¹ LiveInYourHead, institut curatorial de la Head-Genève. 7 juin-15 juillet 2012

² <http://trichoptere.hubert-duprat.com/>.

générale de la pensée. La bibliothèque du trichoptère est donc constituée par un artiste, exposée au travers d'une fiction, dont le catalogue est rendu disponible sur Internet. Développée de manière rhizomatique, la bibliothèque du trichoptère a donc *a minima* trois lieux originels : la bibliothèque privée de l'artiste, le lieu d'exposition qui fut le sien à Genève et l'espace dématérialisé de pages internet en hyperliens. Ici, ce sont les dispositifs d'exposition et de diffusion qui nous intéressent en tant que potentiels lieux de pensée. Notons également que cette bibliothèque change de nom : bibliothèque du trichoptère, dernière bibliothèque, miroir du trichoptère. Cette évolution — ou métamorphose — terminologique est à questionner.

La dernière bibliothèque : fiction documentaire et catalogue en ligne

La monstration des archives (bibliographiques et iconographiques) de H. Duprat passe par une mise en exposition. Orchestrée en 2012 par les étudiants de Christian Besson (chargés du projet), elle s'incarne dans un oxymoron : une fiction documentaire³. La bibliothèque du trichoptère (dont le statut est encore indéfini — œuvre d'art ? archive scientifique ? archive universitaire ?...) fait tiers dans le monde de l'art. Elle est l'entre-deux entre l'œuvre et son document : régie par un principe archivistique d'autoaffectation du documentant et du documenté (Derrida, 2008), mais pas encore archive. La bibliothèque artistique, dans les traces des réflexions ouvertes par Derrida, redéfinit l'attitude de connaissance : elle ne génère pas du savoir déjà « archivé », elle est initiatrice d'un « non-savoir » (Didi-Huberman, 2014), d'un savoir toujours à penser. Cette bibliothèque, si elle a fait l'objet d'une mise en exposition à Genève, continue de se développer par le biais d'Internet. Penser autrement l'accès au livre et aux contenus documentaires et culturels des bibliothèques est l'un des enjeux principaux de La dernière bibliothèque. Parmi les enjeux bibliographiques de l'œuvre, la mise en ligne des ressources de tout type relatives au trichoptère participe d'une exploration de la pensée en hyperliens. Cette navigation au sein du site CMS WordPress est en constante évolution : la multiplication des liens hypertextes nécessite la mise en place d'outils d'indexation et de recherche performants. La récente création d'un widget de recherche et d'un index par catégories viennent compléter le sommaire nuage d'étiquettes (Besson, 2015). Les difficultés rencontrées par les administrateurs du site sont corrélatives d'une pensée qui se complexifie au gré des découvertes et créations d'objets à archiver. La bibliothèque, comme tout catalogue, n'échappe pas aux apories classificatoires. La pensée en

³ « ARGUMENT : À la suite d'événements improbables, il n'existe plus qu'une seule bibliothèque, la dernière, celle du Trichoptère. C'est là, dans les seuls livres demeurant accessibles, qu'est désormais logée toute la mémoire de l'humanité. », <http://trichoptere.hubert-duprat.com/la-derniere-bibliotheque/>, consulté le 13 avril 2018.

arborescence que le site propose est une forme d'arpentage en hyperliens d'un territoire complexe de recherche en art.

Le miroir du trichoptère : *wunderkammer* et faire-bibliothèque

Le processus majeur de pensée que l'artiste semble amorcer lors de l'exposition de La dernière bibliothèque est celui d'un faire-bibliothèque⁴ comme acte sculptural d'émergence et de modelage de la pensée (métaphore du travail du trichoptère). Entre-lieu de la connaissance le faire-bibliothèque est aussi un point de contact entre pensée créatrice et réceptive de l'œuvre. La praxis du matériau documentaire (en création, mais également en réception lors de l'exposition, des workshops et tables rondes organisés) génère, à l'image de l'expérience avec les larves de trichoptères, une pensée in-vivo, qui naît d'attitudes corporelles spécifiques aux dispositifs en place : arpenter la bibliothèque pour penser en arpentage ; feuilletter son expérience au contact du livre ; consulter en hyperliens ou hypertextes la bibliothèque dématérialisée en ligne pour une pensée de type rhizomatique.

Impulser la pensée nécessite de susciter la curiosité. Nous avons déjà évoqué la posture de « curieux » (Besson, 2015) revendiquée par H. Duprat. La dernière bibliothèque, sous l'appellation « miroir » fait références aux ouvrages renaissants de type pré-encyclopédiques⁵. Ainsi, La dernière bibliothèque ne peut-elle pas s'analyser au prisme des *Wunderkammern* renaissantes, chambres des merveilles préfigurants les cabinets de curiosités et autres musées ? Lors de l'exposition, la bibliothèque occupe une place importante dans l'installation (cinq mètres de rayonnement), mais elle est aussi accompagnée d'iconographies aux murs, et d'objets de curiosités ou artistiques en vitrines.

Les objets les plus curieux provenaient de deux musées privés : celui de feu Giampaolo Moretti, un entomologiste italien de Pérouse ; et celui d'Isao Yokota, au Japon, tenu aujourd'hui par son fils Taiyou Yokota. Du premier provenaient la plaque signalétique du musée, « collezione tricoteri », une chaussure couverte de tubes de Trichoptères après son séjour au fond d'une rivière, et une marqueterie représentant le cycle biologique du Trichoptère (Hubert Duprat qui, en tant qu'artiste plasticien, a lui aussi fait fabriquer des marqueteries dans les années 1980 est frappé par cette rencontre). Le second avait prêté de petits ex-votos, des tubes collés à la verticale sur de petits ponts [...] (Besson, 2015).

⁴ Notion élaborée à propos du travail de Joseph Kosuth lors du cycle « Quelque part dans l'inachevé » (Bourchenin, 2016).

⁵ « *Miroir du Trichoptère* renvoie au titre des ouvrages de la Renaissance qui, en une visée pré-encyclopédique, voulaient réunir tout le savoir sur un sujet donné. (Ex. *Miroir des Dames, Miroir du Salut, etc.*) », <http://trichoptere.hubert-duprat.com/la-derniere-bibliotheque/workshop-preparatoire/>, consulté le 17 janvier 2018.

Les curieux objets, la marqueterie : autant de signes, d'artefacts, de mirabilia qui renvoient à cette esthétique renaissante de la chambre des merveilles. Selon les études menées par Patricia Falguières, les *Wunderkammern* entretiennent un étroit rapport à la topique, au lieu entendu comme espace de remémoration : le lieu comme « forme de pensée » (Besson, 2003 ; Falguières, 2003 ; Yates, 1975).

Nous faisons tout à l'heure l'hypothèse d'une pensée *in vivo*. Celle-ci se forgerait donc au contact physique et kinesthésique du lieu. Aby Warburg, dans la dynamique de recherche et d'expérience qui le lie à sa bibliothèque Mnémosyne, définit celle-ci comme un *Denkraum* (Warburg & Recht, 2012) : un espace de pensée, qui au-delà de simplement contenir de la connaissance serait à même de l'engendrer. Christian Besson nous précise le rôle que le visiteur de l'exposition joue dans la bibliothèque d'Hubert Duprat : celui-ci peut emprunter les ouvrages pour consultation, imprimer de nouvelles images du trichoptère et constituer de nouvelles constellations documentaires à la manière d'un Aby Warburg face à son atlas (Besson, 2015)⁶. L'exploration des capacités de la bibliothèque à produire de la pensée est une investigation en pratique de son « pouvoir » (Baratin & Jacob, 1996). Le « phénomène de la bibliothèque » (Foucault, 1995) n'est pas à penser en termes d'objets (et de classement ou de catégorisation de ceux-ci), mais plutôt en termes de flux et d'énergie de pensée. Dans la lignée des pratiques bibliothéconomiques d'un Aby Warburg, c'est une « pensée distribuée » (Latour, 2007), du lieu d'un ouvrage à l'autre, d'un objet à un autre, de l'artiste au spectateur, qui régit les flux de connaissance. Cette « pensée distribuée » en réception est mise à l'épreuve dans les exercices constellatoires proposés au public.

Bibliographie

Baratin. M. & Jacob. C. (1996). *Le pouvoir des bibliothèques : la mémoire des livres en Occident*. Paris : Albin Michel.

Benjamin. W. (2015). *Je déballe ma bibliothèque : une pratique de la collection*. Paris : Rivages poche.

Besson. C. (2003). Des merveilles à la curiosité. *Critique d'art*, 22, en ligne : <http://journals.openedition.org/critiquedart/1795>, consulté le 13 avril 2018.

⁶ « Les visiteurs de La dernière Bibliothèque avaient accès à son inventaire numérisé, et les gardiens de l'exposition, transformés en bibliothécaires, assis derrière une banque d'accueil qui courait devant les étagères, pouvaient leur prêter des ouvrages en consultation. Ces mêmes visiteurs étaient invités à ajouter leurs propres interprétations, à « augmenter » les métaphores rencontrées dans les textes. Ils pouvaient manipuler et reclasser le millier d'images compilées [...] Ils pouvaient constituer des nuages interprétatifs à partir de certaines images collées au centre de grands panneaux, en ajoutant autour leurs propres images. (Pour ce faire ils avaient à disposition un accès à internet et la possibilité d'imprimer leurs trouvailles sur des autocollants.) »

- Besson. C. (2015). La bibliothèque du trichoptère. Dans Pugnet. N (dir.). *Temps exposé. Histoire et mémoire dans l'art récent*. Nîmes : École supérieure des Beaux-arts.
- Bourchenin, B. (2016). *Penser en arpentage/Arpenter en pensée : le faire-bibliothèque chez Joseph Kosuth. Quelque part dans l'inachevé* (pp. 32-51). (Auto-publication sous la direction de Céline Domengie et Oriane Helbert), 2 – 3,3, Pessac, Université Bordeaux Montaigne <https://quelquepartdanslinacheve.files.wordpress.com/2016/11/livre-2-3-3.pdf>, consulté le 17/01/18.
- Derrida. J. (2008). *Mal d'archive : une impression freudienne*. Paris : Galilée.
- Didi-Huberman. G. (2011). *Atlas ou le gai savoir inquiet*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman. G. (2014). *Essayer voir*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Foucault. M. (1995). *La bibliothèque fantastique. À propos de La Tentation de saint Antoine de Gustave Flaubert*. Bruxelles : La lettre volée.
- Latour. B. (2007). Pensée retenue, pensée distribuée. Dans Jacob. C. (dir.) *Les lieux de savoir. Espaces et communautés*. Paris : Albin Michel.
- Prévost. B. (2013). *La table du trichoptère*. Genève : Éditions de la Head.
- Warburg. A & Recht. R. (2012). *L'Atlas mnémosyne*. Paris : L'équarquillé – INHA.
- Falguières. P. (2003). *Les Chambres des merveilles*. Paris : Bayard.
- Yates. F.A. (1975). *L'art de la mémoire*. Paris: Gallimard.

L'exposition *The Making of Modern Art* du Van Abbemuseum à Eindhoven, Pays-Bas

Period rooms, atmosphere rooms, making of: une collection d'ambiances au Van Abbemuseum

Cécile Camart

LIRA, EA 7343 université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle, Paris, France

Parmi les premiers musées d'art moderne et contemporain qui devinrent d'incontournables modèles en Europe en matière d'agencement de leurs collections, le Van Abbemuseum à Eindhoven a offert aux artistes, dès son ouverture en 1936, un lieu pour penser l'art dans son contexte d'exposition. La période durant laquelle Edy de Wilde dirige le musée, entre 1946 et 1963, ouvre des perspectives internationales et de respectabilité à une collection en plein essor, tandis que son successeur Jean Leering, qui orchestre parallèlement à son mandat la *Documenta 4* (1968), inscrit le musée en tant que lieu de socialisation censé non seulement agir comme un outil de développement des points de vues critiques, mais aussi créer des intersections entre l'art et la vie sociale, c'est-à-dire, avec les visiteurs. Par ailleurs, il n'est sans doute pas anodin que Jean Leering soit à l'origine de l'acquisition de pas moins de quatre-vingts œuvres de Lissitzky, se hissant au niveau des collections soviétiques, et assumant là son intérêt pour les recherches plastiques se déployant dans l'espace muséal. Grâce à Leering, le musée inaugure une politique de reconstruction d'œuvres datant des années 1920, à l'instar de la *maquette scénique pour « L'éphémère est éternel »* de Michel Seuphor [Mondrian, 1926], reconstruite en 1964. On connaît bien désormais le cas du fameux *Espace Proun* de Lissitzky [1923], érigé depuis en archétype de la proto-exposition, formulation exemplaire anticipant les théories de l'artiste sur « l'espace de démonstration » (Bois, 1989), d'abord reconstitué en 1965, puis dans une deuxième version en 1971 (Berndes, 2007) ; on pense encore au *Licht-Raum Modulator* de László Moholy-Nagy [1922/1930], dont une réplique a été consentie par sa veuve et réalisée finalement en 1970 : les murs adjacents de la sculpture motorisée pouvaient enfin être « modulés » et former littéralement une « *light room* », une pièce lumineuse en perpétuelle évolution pour le visiteur qui s'y trouve immergé.

Dans la continuité de ses innovantes expositions des dix dernières années, en matière de réflexion sur les lieux et les espaces de l'art exposé, le Van Abbemuseum a lancé en 2017 un programme d'exploration et de

transformation de trois ans – dénommé *L'Internationale* – qui prend forme dans un nouvel accrochage de sa collection, inauguré au printemps 2017 et visible jusqu'en janvier 2021. Cette exposition présente une importante sélection d'œuvres (de Kandinsky à Sol LeWitt, en passant par Léger, Mondrian, Picasso) introduites dans une narration expérimentale, dont le titre annonce un « *making of* » des canons de l'art moderne – *The Making of Modern Art* – empruntant subrepticement l'expression à Gertrude Stein et son fameux *Making of Americans*. Développée en une série de très petites expositions, cette scénographie s'apparente d'emblée à une collection d'ambiances, d'atmosphères composées grâce à une variété de signes visuels : cimaises de couleurs vives, passant sans transition du vert au jaune, puis au violet ; fragments d'arcades imitant la pierre de taille semblant surgir du mur, comme le vestige d'une architecture engloutie par les siècles ; mobilier d'époques variables, permettant au connaisseur de se situer au fur et à mesure de sa progression de salle en salle entre la fin du XIX^e et les années 1960. L'œil du visiteur s'attarde ainsi sur de nombreux textes, sur des reproductions de photographies, sur des œuvres majeures du Van Abbe au statut soudain vacillant, mais pourtant toutes précisément documentées par des cartels concis, où le numéro d'inventaire devient l'ultime indice d'authenticité. C'est dire combien le musée semble rejouer sans cesse sa propre histoire, particulièrement depuis le cycle d'expositions conçues en 2006-2009 sur le thème *Plug in and Living Archives* (Berndes, 2009) ou en 2010-2011 sur le thème de *Play Van Abbe* (Bishop, 2013).

Cette fois, la volonté de perturber le visiteur est purement assumée, autour d'une question tout à fait centrale pour le musée, et sans doute constitutive aujourd'hui de sa collection comme de sa politique scientifique, à savoir le statut conféré par le musée à l'œuvre *originale*, par opposition à d'autres formes de *copies*, *reproductions*, ou *reconstitutions*. Or la copie d'œuvres, conçue non pas comme une enquête archéologique au service de la création, mais du point de vue du faussaire, demeure un véritable tabou autant qu'une obsession muséale.

La proposition du Van Abbemuseum inaugurée en 2017 a pourtant consisté à faire appel, pour le commissariat du nouvel accrochage de sa collection, à une entité anonyme agissant pour le compte du *Museum of American Art, Berlin*, et qui opère dans de nombreux lieux depuis une quinzaine d'années (Camart, 2016). Si un milieu averti connaît les liens entre ce collectif fictif et la scène artistique de l'ex-Yougoslavie, le musée se garde bien d'explicitier la répartition des rôles entre ses (vrais) conservateurs et le (vrai-faux) commissaire invité. La première salle qui accueille le visiteur ressemble à un vaste salon oriental flanqué de vitrines le long desquelles courent des banquettes tapissées de motifs géométriques, au centre duquel sont disposées plusieurs tables basses, sur des tapis persans. Le narrateur de la scénographie s'adresse au public de deux manières : tout d'abord par l'entremise de mélodies orientales diffusées dans cette première salle, puis à la lecture d'un texte, premier d'une longue

série essaimée durant le parcours entier, qui évoque la position d'un « prince » tout droit sorti des *Lettres persanes* de Montesquieu, voyageant à travers la France, très peu familier avec les coutumes et les usages du pays. Proposition est faite au visiteur d'adopter la même attitude, à savoir un regard *étranger* au récit de l'art moderne et contemporain qui s'apprête à se dérouler au sein de cette scénographie.

Cette formule s'enclenche avec les huit vitrines surchargées du salon, protégeant sur un fond vert une série de dessins, fac-similés de pages d'ouvrages révolutionnaires et traités muséographiques, copies sur toiles d'œuvres de la collection Van Abbe, agrandissements de gravures et reproductions photographiques de peintures d'histoire, miniaturisées, frontispices des premiers musées européens (à Rome, notamment) dessinés à l'échelle un, voisinant avec des vues de galeries ou de pinacothèques de la fin du XVIII^e et du début du XIX^e siècles. Cette lecture à la fois chaotique dans les rapports d'échelle et techniques de reproduction choisis, mais respectant une progression chronologique (de la gauche vers la droite), entend dérouler les chapitres d'un livre sur l'histoire des musées, des niches du Belvédère au MoMA, en passant par Sommerard et Alexandre Lenoir. Ce récit téléologique visuel est scandé par des textes laissant deviner leur rôle de *légende*, saisie au sens propre comme au figuré : les fables du conteur-commissaire assument un parti-pris qui envisage d'affermir le regard critique du visiteur, et la distance avec laquelle il doit circuler dans les saynètes qui s'annoncent. Car cette histoire en annonce un autre, celui de la domination de l'art moderne occidental et de l'effacement — ou de l'oubli — des scènes de l'art extra-occidentales.

S'ensuivent en effet une série de petites installations qui entrelacent systématiquement, en les plaçant au même niveau dans un même espace, des œuvres issues de la collection Van Abbe (peintures, sculptures, photographies), des dessins d'après photographies relevant majoritairement d'une histoire des expositions (vues d'installations scénographiques, vues d'expositions), et des copies d'œuvres de la collection Van Abbe, introduites dès les premières salles par un texte prétendument écrit en 2003 par un certain *Walter Benjamin*, comme une pure provocation du musée à l'adresse de ses publics :

« La copie d'une peinture abstraite est-elle une peinture abstraite ? Dans la copie, nous voyons toujours l'original, donc elle devrait être une peinture abstraite ; d'un autre côté, la fidèle reproduction d'une autre peinture (objet), pourrait aussi être une peinture réaliste. Cette ambiguïté montre comment la simple copie d'une peinture abstraite pourrait transformer une chose connue en une chose inconnue, en retournant la vision moderniste du monde, et en révélant que notre arrière-cour idyllique pourrait aussi être un champ de mines. » (je traduis).

À côté d'une mise en scène d'une sculpture indonésienne, et de photographies de statuettes de style comparable prises dans un contexte local qu'on devine

immédiatement colonial, un texte apprend au visiteur que le fondateur du musée tirait sa fortune d'une exploitation de tabac à Sumatra : le *génie des lieux* tombe soudain de son piédestal, comme la Vierge à l'enfant présentée dans la salle précédente, ange déchu, objet muséalisé et désacralisé. À force de petites démonstrations percutantes et parfois simplistes, c'est aussi une théorie du musée qui se déploie dans l'espace, et qui conduit le visiteur à repenser le sens même du dispositif expographique et à interroger la véracité des récits qui lui sont livrés.

Une succession de salles et de couloirs déclinent ensuite des reprises des expositions majeures du XX^e siècle, parmi lesquelles on retient l'*International Exhibition of Modern Art* (Brooklyn Museum, 1926), la *Grosse Berliner Kunstausstellung* (1927), l'exposition *Entartete Kunst* organisée par les nazis en 1937, la *Neoplastic Room* (1946-1960, Lodz), ou encore la collection de Peggy Guggenheim à la Biennale de Venise (1948), aidée par Willem Sandberg, directeur du Stedelijk.

Présentés sous la forme de reconstitutions partielles, ces modules à visée pédagogique, documentaire et historique se trouvent agrémentés de mises en abîmes stimulantes qui associent un niveau supplémentaire de duplication du lieu. Ainsi, le *Museum of American Art*, qui a déjà « exposé » ailleurs sa reconstitution du « Salon de Fleurus », insère dans cette nouvelle formule au Van Abbemuseum des dessins tirés de portraits photographiques de Gertrude Stein et Alice B. Toklas trônant au sein de leur collection, et y ajoute des vues d'expositions des différentes variantes de cette reconstitution « non officielle » ayant précédemment circulé à New York, Paris ou Beyrouth. Le même processus est à l'œuvre pour la reconstitution du *Cabinet des Abstracts* de Lissitzky, dont on sait qu'il a été refait de toutes pièces au musée de Hanovre à la même époque que l'espace *Proun* du Van Abbemuseum. Ici, la reconstitution par un artiste d'une reconstitution historique muséale (qui elle, ne voyage pas) collecte des vues d'expositions fictives au sein de ce modèle désormais canonique d'« espace de démonstration ». Cet effet de résonance remplit l'atmosphère de la *Neoplastic Room*, qui se présente alors comme une parfaite continuité, ouvrant sur la très riche histoire des collections d'art moderne en Europe de l'Est.

Le dernier « intérieur d'époque » de ce parcours est une reconstitution de la fameuse *Raum der Gegenwart* (« pièce du présent ») conçue en 1930 par Moholy-Nagy, dans laquelle le Van Abbemuseum place pour l'occasion le *Licht-Raum Modulator* — afin de clore la boucle de l'histoire d'une fabrique d'espaces.

Le titre donné au premier volet de ce parcours muséographique, « Atmosphere rooms », est une allusion directe au concept déployé par Alexander Dorner dans les salles du Provinzialmuseum qu'il réaménage à Hanovre, à partir de 1928. L'idée de créer des *Stimmungsraume*, ou *Atmosphärenräume*, s'inscrivait largement dans les nouvelles tendances initiées par Kark Friedrich

Schinkel à l'Altes Museum de Berlin, qui introduisit une narration historique dans l'accrochage. Le concept d'*atmosphere rooms*, qui s'appuie sur la perception d'une ambiance, d'une atmosphère, privilégie une relation empathique entre les œuvres et les salles dans lesquelles elles sont présentées, afin de faciliter l'immersion du visiteur dans chaque période de l'histoire de l'art identifiée, non pas à partir d'un décor reconstitué — à l'instar des *period rooms* — mais grâce à une série d'indices perceptuels destinés à marquer certaines différences entre les périodes : une semi-obscurité pour mettre en valeur les fonds dorés des retables médiévaux, des cimaises recouvertes de violet pour accrocher les cadres surchargés des peintures de l'époque baroque, etc.

La discussion relative à la présentation actuelle de la collection du Van Abbemuseum consiste à tenter d'identifier plus en détail, salle par salle, en prenant soin de distinguer à la fois chaque artefact et chaque « ambiance », ce qui relèverait tantôt d'une *muséographie de contexte*, d'une *muséographie d'ensemblier-décorateur* (Poulot, 2005 : 53) voire d'unités « écologiques » (Rivière, 1936 ; Poulot, 2005 : 32), tantôt d'une logique d'« intérieurs d'époque » ou plus largement de « period setting ». Les critères très précis établis par Raymond Monpetit (1996) concernant les formes de muséographie analogique et les stratégies de mise en exposition qui en découlent, constituent encore une référence et un point de départ fondamental. Elles offrent aussi des outils conceptuels pour penser le dispositif de l'exposition dans ses rebondissements contemporains, à la croisée de l'histoire des expositions et d'une muséologie analogique qui, seule, dépasserait le clivage entre copie et original, reproduction du lieu ou espace critique où penser d'autres histoires de l'art.

Bibliographie

- Berndes C. (2007). Replicas and Reconstructions in Twentieth-Century Art. *Tate Papers*, 8, automne 2007. Consulté sur <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/08/replicas-and-reconstructions-in-twentieth-century-art>
- Berndes C. (2009). Plug In. Re-imagine the Collection. *Plug In to Play*, Eindhoven: Van Abbemuseum, p. 8.
- Bishop, C. (2013). Times Machines: the Van Abbemuseum. *Radical Museology, or What's Contemporary in Museum of Contemporary Art?*, Londres: Koenig Books.
- Bishop, C. (2013). Reconstruction era: The Anachronoc Time(s) of Installlation Art. In Celant, G. (Ed.), *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013* (pp. 429–436). Venise : Fondazione Prada.

- Bois, Y.-A. (1989). Exposition : esthétique de la distraction, espace de démonstration. *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, 29, 57-79.
- Camart, C. (2016). Musées fictifs et artefacts clandestins : des artistes anonymes directeurs de collections. *Culture et Musées*, 43-63.
- Montpetit, R. (1996). Une logique d'exposition populaire : les images de la muséographie analogique. *Publics et Musées*, 9, 55-103.
- Poulot, D. (2005). *Musée et muséologie*. Paris : La Découverte.
- Rivière, G. (1936). Les Musées de folklore à l'étranger et le futur Musée français des Arts et Traditions populaires. *Revue du folklore français et colonial*, mai-juin, 58-71.

Dire ce qu'on ne pense pas, dans des langues qu'on ne parle pas à la Bourse de Bruxelles

L'espace et la matérialité de l'expérience du spectateur

Leonel Martins Carneiro

Universidade Federal do Acre, Rio Branco, Brésil

Toutes les expériences vécues ont lieu dans un espace qui, de cette façon, leur donne sens ; la matérialité de l'espace est un lieu de mémoire caché par des souvenirs. Quand le théâtre envahit l'espace de la ville et s'approprie cet espace, il éveille des souvenirs qui lui sont liés. La dramatisation de cet espace peut amener le spectateur à penser la ville et la vie d'une manière nouvelle.

L'expérience du spectateur de théâtre est toujours construite à partir d'un mouvement dialogique entre ses mémoires individuelles et des mémoires collectives (Halbwachs, 1925). Pour réfléchir sur cette thématique, je propose d'analyser l'expérience du spectateur du spectacle théâtral *Dire ce qu'on ne pense pas, dans des langues qu'on ne parle pas*, observant le rapport entre la mémoire et l'espace de la ville.

L'œuvre écrite par Bernardo Carvalho et mise en scène par Antônio Araújo (Teatro da Vertigem), tous deux Brésiliens, est une commande d'écriture et de création dans le cadre du projet « Villes en Scène/Cities on Stage » qui a été présentée en 2014 à la Bourse de Bruxelles (Belgique) et aux Hôtel des Monnaies à Avignon (France).

Le texte ouvre le débat sur des thèmes comme l'immigration, la xénophobie et la corruption dans l'Europe d'aujourd'hui. La mise en scène raconte l'histoire d'un vieil homme qui y a vécu comme exilé politique dans les années 1970 (au moment de la dictature militaire brésilienne) et qui revient avec sa fille, économiste, dans une l'Europe du XXI^e siècle. Elle souhaite le guérir d'une aphasie totale et l'accompagne de rencontres en rendez-vous qui démontrent des fissures dans cette nouvelle Europe d'aujourd'hui.

Cependant, la dramaturgie est soumise à l'impact de la signification de l'espace dans lequel cette pièce est jouée. Dans le cas de Bruxelles, il s'agit d'un lieu qui représente le pouvoir monétaire : la Bourse de Bruxelles. La trame narrative est, plusieurs fois, *cachée* par la matérialité de l'espace dans lequel le spectateur déambule. Chaque scène trouve un espace dans le bâtiment historique et joue avec la mémoire du lieu.

Pour une approche plus précise de l'expérience matérielle du spectateur, j'ai choisi l'un des divers entretiens réalisés avec les spectateurs. L'entretien avec un couple belge, qui avait assisté au spectacle, montre clairement comment le spectacle redéfinit l'espace de la ville et fait place à un type de réflexion qui dépasse la narration présentée par le spectacle.

Je considère que l'expérience du théâtre commence avant le spectacle lui-même et se poursuit bien au-delà. J'ai donc proposé une série de trois entretiens avec les spectateurs : le premier à la porte du théâtre, le deuxième et le troisième dans un endroit choisi par le spectateur. Le développement temporel de la mémoire est extrêmement important pour cette recherche. Par conséquent, nous avons proposé un intervalle d'une semaine entre le premier et le deuxième entretien et un intervalle de trois mois entre le deuxième et le troisième entretien.

Dans un premier temps, je devrais rappeler que l'espace utilisé pour la pièce n'était donc pas un théâtre, mais l'ancien bâtiment de la Bourse de Bruxelles, actuellement utilisé pour des événements culturels. Le bâtiment est situé dans un espace central de la ville et est utilisé comme un point de rencontre par des personnes de différents âges et classes sociales, étant une référence spatiale de la ville.

La question de l'espace matériel et social de la Bourse est un aspect fondamental dans le processus de construction du sens du spectacle par le spectateur, dominant dans le premier entretien, et apparaissant fortement dans le deuxième entretien.

« Sabrina — Oui, c'est ça... le premier malaise pour moi, en tout cas, d'être... dans une position de voyeuriste, comme ça... et... ah... aussi toute l'interaction qu'il y avait avec une des personnes

Dinho — sans-abri elle-même

S — qui... il y avait un trio... trois personnes, deux hommes et une femme et la femme est très mal à l'aise par rapport à cette scène

D — l'acteur qui s'est couché par terre... celui qui est sur l'escalier... elle a voulu le frapper...

S — Oui, et elle le frappe, comme ça se fait... elle voulait le chasser parce que c'est son espace... ce n'est pas du jeu, pour elle en tout cas, c'est un espace sur lequel ils investissent beaucoup, il y a beaucoup de trafic sur cette marche... ah... c'est un lieu qui est beau, mais qui est plein de souffrance... »¹

¹ Les noms ont été modifiés pour préserver l'identité des spectateurs. 2^{ème} entretien tenu le 29/05/2014, aux Halles Saint Gery, Bruxelles (Belgique), deux jours après le 1^{er} entretien.

Les relations du spectateur avec l'espace, dans sa dimension physique et sociale, interfèrent directement dans la production de sens. Le choc de la matérialité et l'environnement social de la fictionnalité et de la réalité génèrent une vision éloignée du spectateur. La fiction provoque un malaise chez le spectateur, car elle met en évidence l'environnement social du bâtiment de la Bourse. Ce n'est pas seulement une façade, mais un espace de mémoire qui est modifié par le spectacle. Ainsi, il y a un changement, quoique minime, dans la mémoire d'une communauté, qui dès lors partage la même expérience, comment le décrit Ecléa Bosi (1979).

Après le spectacle, la façade de la Bourse éveille constamment des souvenirs et des affections liées à cette expérience. La mémoire est continuellement reconstruite (Xavier, 2013) et au moment du témoignage rendu dans le troisième entretien, le travail de la mémoire devient clair (Bosi, 1979).

« Dinho — On a vu le spectacle après. Ce n'était pas juste un moment de plaisir le soir et après on passe à autre chose. C'est un "moyen de penser". Rattacher la Bourse à la pièce, la pièce au quai... »²

Le spectateur constate que ce spectacle se constitue en tant que « moyen de penser ». D'une manière spontanée, il note l'interférence du spectacle dans sa vie quotidienne et nous présente comment le spectacle continue à vivre, même après la fin de la représentation.

« Dinho — On identifie ce bâtiment. C'était sur cette pièce le bâtiment. Donc on voit le bâtiment autrement, je trouve. On l'investit autrement.

Leonel— Vous êtes passé devant la Bourse ?

D — Oui, ça m'arrive. Moi je trouve que maintenant ce bâtiment c'est aussi la pièce.

Sabrina — Alors qu'avant ça, pour ma part j'ai été voir l'exposition de Leonardo da Vinci, qui était là, mais c'est moins important que le souvenir par rapport au lien qu'on peut faire...

D — Donne une autre âme a ce bâtiment qui était... moi je le rattachais avant à la Bourse, aux finances, pas au côté culturel. Maintenant, j'ai une autre vision, à peu près plus positive aussi du bâtiment... plus rattaché à quelque chose... moins à la spéculation, mais à la vie et aux souvenirs... »³

Le témoignage met en évidence le rapport entre l'expérience du théâtre et l'expérience de la ville. Le moyen de penser proposé par *Dire ce qu'on ne pense*

² 3^{ème} entretien, tenu le 07/09/2014, Gare du Midi, Bruxelles (Belgique).

³ Idem.

pas démontre que le spectacle s'inscrit non seulement dans la mémoire du spectateur comme un fait, mais propose une façon de penser qui altère la mémoire et le regard sur le présent. Comme démontré par Xavier (2012) et Schacter (1987), ce type de changement peut influencer la performance des tâches quotidiennes.

Le choc provoqué par l'irruption du réel, sur les marches de la Bourse, affecte non seulement les spectateurs qui ont acheté des billets, mais les passants qui ont traversé le lieu pendant le spectacle et se sont répandus à travers le tissu social de la ville, même si cela s'est fait de façon souterraine.

Ce « moyen de penser », proposé par le théâtre, rattache l'expérience du spectateur à la matérialité de l'espace dans lequel il se réalise, en altérant sa mémoire et en déplaçant la pensée du spectateur. En raison de ce déplacement, le spectateur réorganise ses expériences antérieures et réarrange son attention sur le présent.

Bibliographie

- Bosi, Ecléa. (2012 [1979]). *Memória e sociedade : lembranças dos velhos* [Mémoire et société : les souvenirs d'anciens]. São Paulo : Cia das Letras.
- Halbwachs, M. (1925). *Les Cadres sociaux de la mémoire*. Paris : Librairie Félix Alcan.
- Schacter, D. L. (1987). Implicit memory: history and current status. *Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory, and Cognition*, 13, 3, pp. 501–518.
- Xavier, G. F. (2013). Memória, individualidade e inconsciente como expressões do funcionamento de redes nervosas : uma breve especulação [Mémoire, individualité et inconscient comme expressions du fonctionnement des réseaux nerveux : une brève spéculation]. *Revista USP*, 98, pp. 31-40.

Le SESC Pompéia à São Paulo, Brésil

Multitude : l'art à la rencontre de la foule au SESC Pompéia

Andrea Caruso Saturnino

Université de São Paulo, Brésil

En 1983, un projet unique a été inauguré à São Paulo, au Brésil. Il s'agit du « Centre de Loisir Fabrique de la Pompéia », aujourd'hui connu comme SESC Pompéia. À l'époque, la conception architectonique de l'espace a bouleversé la façon de concevoir des projets culturels au pays. L'architecte Lina Bo Bardi a mis en valeur certains éléments bruts de l'ancienne fabrique de tambours métalliques tout en imprimant des couleurs, en inversant des perspectives et en laissant des espaces libres pour favoriser la circulation et le *fare niente*. Depuis sa création dans les années 1940, le SESC, le « Service Social du Commerce », se consacre au développement d'un projet d'action social et culturel d'exception qui n'a cessé de s'étendre. Durant ses plus de 70 années d'existence, l'institution a approfondi ses valeurs fondamentales et le projet Pompéia est aujourd'hui une belle et concrète référence pour mieux comprendre son fonctionnement. Trente ans après l'ouverture du centre, c'est dans ce lieu phare, qui par vocation accueille des expositions thématiques, que, en collaboration avec l'artiste visuel Lucas Bambozzi, nous avons proposé le projet multidisciplinaire « Multitude ». Celui-ci est très lié à ces principes et peut également être aperçu comme une « réflexion *a posteriori* » de ce nous essayons de partager ici.

Le bâtiment en soi est une construction industrielle typique de São Paulo de la décennie 1930 et se présente comme une empreinte de la deuxième époque de l'industrialisation de la ville. Après l'avoir acheté en 1971, les dirigeants du SESC São Paulo se sont aperçus de sa valeur historique et ont réalisé un important travail de restauration pour construire un grand centre de loisir et culture, tout en faisant œuvre de préservation de la mémoire de la ville. Bo Bardi, qui avait auparavant signé le projet de restauration du Solar do Unhão (le Musée d'Art Populaire à Salvador de Bahia) et qui avait également conçu le projet du MASP (le Musée d'Art de São Paulo) a investi neuf ans dans le projet du Pompéia. Dès le début, elle prend en compte l'usage de l'espace par le public, transférant son atelier de travail au plein milieu du chantier. C'est ce que Marcelo Ferraz, jeune architecte à l'époque (qui, avec un autre jeune architecte, André Vainer, avait suivi l'aventure tout au long du projet), a défini comme une « véritable révolution dans le *modus operandi* de la pratique architecturale de l'époque ». Ferraz explique que « le projet et le programme ont été formulés comme dans un amalgame, comme étant à la fois ensemble et

indissociables ; c'est-à-dire que la barrière qui séparait le virtuel du réel n'existait pas. C'était l'architecture en train de se faire, expérimentée dans ses moindres détails » (Ferraz, 2008).

Ainsi, pendant la durée des travaux, les activités culturelles et de loisir qui y prennent place deviennent source d'observation et d'inspiration pour l'architecte et son équipe. À chaque nouvelle acquisition d'un bâtiment, c'est une pratique du SESC : afin de mieux comprendre ses possibilités d'usage et avant même d'investir dans les travaux, les responsables de l'institution rendent l'immeuble accessible en tant que centre provisoire. Bo Bardi qui est très attentive à cette pratique a pour objectif de garder l'espace le plus organique possible. Son projet, construit au fur et à mesure de la rénovation de l'ancienne architecture, lui a permis de comprendre parallèlement à qui l'espace devrait servir. C'est ainsi qu'elle se rend compte qu'il fallait juste maintenir et amplifier tout ce qui y existait déjà. Aussi, le projet Pompéia est-il pour elle la concrétisation des idées proposées antérieurement pour musée Solar do Unhão, un projet malheureusement fortement détourné par les interventions du régime militaire de l'époque. À Salvador, déjà, l'idée était de créer un fort lien entre la programmation, qui devrait être complète et inclusive, l'architecture et l'ouverture à la ville, en laissant la rue envahir l'espace.

Italienne de naissance, l'architecte a quitté son pays d'origine après la Seconde Guerre mondiale pour s'installer définitivement au Brésil en 1946. Dans sa nouvelle patrie, elle éprouve une grande admiration pour la culture populaire qui devient une source d'inspiration importante pour son travail. Le choix de Bo Bardi pour développer le projet Pompéia épouse les principes qui guident la trajectoire du SESC depuis sa création, et la réussite du projet est le fruit d'un riche échange entre les parties concernées.

C'est par sa façon de mettre en valeur la vie quotidienne des gens et la richesse de la culture populaire — sans pour autant perdre en rigueur formelle et en qualité d'accueil — que le SESC SP est devenu une institution capable de présenter, dans la quarantaine d'unités dont il dispose dans l'État de São Paulo, le vaste champ de l'art contemporain en dialogue direct avec l'art populaire. Pour donner une idée de l'ampleur de ses prestations : l'institution propose un grand choix d'activités physiques et sportives, un grand nombre d'ateliers artistiques, des activités de réflexion et de développement de la pensée ainsi qu'un service de restauration qui sert plus de quinze millions de repas à l'année. Elle offre également des services odontologiques, des activités quotidiennes pour le jeune public et anime une chaîne de télévision, une maison d'édition, un centre de vacances au bord de la mer... Comme l'affirme Danilo Miranda, directeur générale du SESC SP depuis 1984, l'organisation a pour finalité « le bien-être social, l'amélioration de la qualité de vie et le

développement culturel du travailleur de commerce et de services, de sa famille et de la communauté en général »¹.

Avec la conviction que la modernité culturelle ne peut pas être un privilège des élites, le SESC a pour principe de subventionner et de donner accès à un programme de haut niveau dans tous ses domaines. À ses débuts, le SESC Pompéia réalise quatre expositions sous le commissariat de Bo Bardi, de 1982 à 1985 : « Mille jouets pour l'enfant brésilien », qui présente toute sorte de jouets, aussi bien populaires qu'industrialisés ; « Design au Brésil : histoire et réalité », qui montre des objets artisanaux et industrialisés ; « *Caipiras, capiaus : pau a pique* », qui met en valeur la façon de vivre des paysans des États de São Paulo et de Minas Gerais (appelés « *caipiras* » et « *capiaus* », qui vivent dans des maisons construites en *pau a pique*, c'est à dire en torchis) ; et « Entracte pour les enfants » qui propose une grande interaction des enfants avec l'univers des animaux. Ces expositions sont visitées par une foule qui s'est sentie représentée et concernée par des thématiques à la fois proches de leur quotidien et mises en valeur dans le lieu d'exhibition.

Nous pouvons dire que le SESC Pompéia a bien réussi à conquérir et former son public. Les expositions initiales ont joué un rôle important dans cette démarche. Elles ont ouvert des portes à ceux qui étaient de passage, attirés par leur curiosité, tout en satisfaisant l'intérêt de ceux qui venaient exprès, souvent de plus loin. L'histoire du SESC Pompéia coïncide avec la période du retour du pays à la démocratie après vingt ans de dictature et la programmation reflète la liberté de l'offre artistique. Au fil du temps, le centre de loisir et de culture le plus populaire de la ville devient une référence pour la musique, le théâtre, la vidéo, la littérature, les arts visuels etc. Le défi des programmeurs étant toujours de rester à la pointe de l'époque et de proposer une programmation éclectique et riche, des artistes et le public s'y retrouvent, depuis les débuts, pour des véritables et fructueux échanges.

C'est dans cet esprit qu'à la fin 2012/début 2013, nous avons proposé au Sesc Pompéia de présenter le projet « Multitude » qui allait finalement aboutir en mai 2014, après les grandes manifestations de juin 2013 qui ont secoué le Brésil. Moment politique délicat, le pays traversait alors le troisième mandat présidentiel du Parti des Travailleurs, et nous sentions monter les tensions et assistions à un questionnement sur la représentation démocratique qui se faisait de plus en plus insistant. Cette effervescence, qui agitait de nombreux pays, s'exprimait également chez nous, tout en éveillant ce qu'on ne pouvait plus appeler le peuple. L'émergence de cette foule hétérogène, dispersée, complexe et contradictoire a suscité un débat intense dans les domaines de la sociologie et de la science politique, tout en devenant également le thème d'un grand nombre d'œuvres artistiques. Les manifestations sur les places

¹ Extrait de discours de Danilo Miranda en 2007 mais aussi en autres dates et plusieurs occasions dont lui explique le fonctionnement du Sesc.

publiques telles celles organisées par « Podemos » en Espagne, les mouvements « Occupy » dans les grands centres et les marches populaires qui se sont multipliées au Brésil depuis juin 2013 sont devenus un sujet de travail qui intégrait ces questions dans les processus créatifs.

« Multitude » était un événement d'art contemporain, ayant comme point de convergence la confrontation avec le terme « multitude » développé par Antonio Negri et Michael Hardt dans « L'Empire » (2000) et qui depuis se déploie dans une série de livres et de discussions, renouvelant ainsi la compréhension des mouvements sociaux d'aujourd'hui. Le projet mettait l'accent sur le concept de multitude, abordant des formes de résistance au pouvoir institué par les minorités les plus diverses — sociales, sexuelles, raciales. Penser la multitude, c'est penser la production de l'ordinaire, observer le commun comme un ensemble de singularités, d'identités uniques qui s'influencent mutuellement dans un processus qui rassemble des pouvoirs, mais aussi des dissensions. L'exposition, composée de vingt œuvres nationales et internationales, était au centre de ce projet qui comprenait des vidéos, des films, des photographies, des installations, des peintures, des performances, des spectacles, des ateliers, des rencontres et des systèmes interactifs qui se référaient directement ou indirectement aux multitudes dans les différentes parties du monde. L'ensemble des initiatives envisagées permettait la formation d'un réseau qui s'est développé avec la participation d'un large public, réunissant également des artistes et des activistes dans des espaces situés entre des univers physiques et virtuels.

S'inscrivant dans un modèle de commissariat d'exhibition expérimental, une équipe de commissaires accueillait, dans un espace ouvert, au plein milieu de l'exposition, des artistes des circuits les plus divers qui voulaient présenter des œuvres qui dialoguaient avec le concept du projet. Ainsi, la commission sélectionnait de nouvelles œuvres qui ont été progressivement incorporées dans l'ensemble initial de l'exhibition. Ce mode de sélection des projets fonctionnait sous la forme d'un « service public d'urgence », cherchant à apporter des œuvres et des propositions en lien avec le thème et qui contribuaient à l'ensemble du concept. Le commissariat sur appel était ainsi un mécanisme permettant un dialogue simplifié et direct avec les artistes qui voulaient présenter leurs travaux, dans un processus qui a aussi amené des artistes inconnus à se rapprocher de l'initiative.

Un cycle de réunions et de conférences a eu lieu entre la dernière semaine de mai et la première semaine de juin 2014. Des invités de différents domaines, tels que les arts, la philosophie, les sciences politiques et l'architecture, ont participé à l'événement en stimulant les débats et en faisant écho aux sujets abordés. Avec une exposition « in progress », un espace à occuper, un lieu dédié à la participation et aux commentaires immédiats, des propositions de rencontres de différents types et dynamiques, « Multitude » était caractérisé par une malléabilité adaptée au contexte actuel, à la recherche de nouveaux

modèles ou des sensibilités pour comprendre et discuter le monde qui nous entoure.

Comme l'affirme justement Negri, c'est précisément là où nous rencontrons des limites, là où nous ne voyons pas d'alternatives plus concrètes, qu'intervient la créativité, l'art — l'art qui n'a aucun moyen d'être révolutionnaire. Un an après les manifestations de juin 2013, au milieu des interrogations sur la représentativité de nos candidats, le questionnement de la priorité accordée à l'organisation de la Coupe du Monde de 2014 et face à des mécanismes d'oppression civile de plus en plus renforcés, il nous semblait pertinent d'affirmer notre perception afin de diffuser nos idées et de rester attentifs. Il faut dire que « Multitude » invite à une nouvelle compréhension du contexte historique. En fin de compte, nous avons reçu trente nouveaux projets, pensés au cœur même de la foule — des œuvres spécialement conçues pour l'exposition, faisant écho aux manifestations de 2013 ou mettant en scène l'état des choses tel qu'il était perçu collectivement. Un processus qui a suscité de nombreuses réflexions, révélant de nouvelles nuances et de nouvelles connexions, non seulement entre les œuvres et le thème, mais aussi entre les artistes et les commissaires, entre l'art et la politique.

En montrant des problèmes communs, pointant vers des distinctions et des singularités culturelles qui résistent à un monde globalisé, tout en travaillant d'une façon horizontale pour laisser les gens s'approcher et écouter ce qui se passe autour d'eux, le projet « Multitude » favorisait les échanges dans le public, en résonance avec « la tendance de l'art contemporain à travailler dans le champ des interactions humaines et de leur contexte social² » (Bourriaud, 2009). Au fond, ce n'est qu'une continuation d'un projet majeur qui, avec le choix de récupérer un ancien bâtiment pour faire vivre un espace de loisir et de culture libre pour tous, n'a cessé d'articuler une pensée engagée et de la consacrer à la construction d'une démocratie culturelle. En cherchant à construire un espace commun à travers des pratiques plus participatives, voire plus *multitudinaires*³, nous ne faisons qu'actualiser l'appel fondamental du lieu, tout en l'intégrant dans la construction de nos subjectivités contemporaines.

² Nicolas Bourriaud, *Estética Relacional*, trad. Denise Bottmann, Martins Fontes, São Paulo, 2009, p. 19.

³ Terme forgé par Antonio Negri, notamment dans : Negri, Antonio et Michel Hardt, *Multitude : guerre et démocratie à l'âge de l'empire*, trad. de l'anglais américain par Nicolas Guilhot, la Découverte, Paris, 2004.

Bibliographie

Bourriaud, N. (2009). *Estética Relacional*. São Paulo : Martins Fontes.

Ferraz, M. (2008). Numa velha fábrica de tambores. SESC-Pompéia comemora 25 anos. *Vitruvius – minha cidade*.

L'herbier du Musée National d'Histoire Naturelle à Paris, France

Permanences et reconfigurations des lieux où l'on pense avec des collections : le cas de l'herbier dans le contexte de sa numérisation

Lisa Chupin

Dicen-IDF, EA7339, université Paris Nanterre, France

Nous proposons d'analyser les réaménagements que subissent les espaces de conservation des collections de plantes séchées, les herbiers, dans le contexte de leur numérisation, et de les mettre en relation avec la reconfiguration des démarches intellectuelles qui mobilisent les spécimens, de la construction des connaissances scientifiques dans différentes disciplines aux intérêts qu'elles suscitent y compris chez des amateurs spécialisés ou de simples curieux. Nous fonderons notre analyse sur le cas de la numérisation de l'herbier du Muséum National d'Histoire Naturelle (MNHN). Nous appréhendons les opérations de numérisation comme un moment susceptible de faire ressortir le rôle structurant des espaces de conservation des collections pour les pratiques scientifiques qui s'appuient sur eux — c'est le propre d'une infrastructure que de voir la perception de son rôle réduit à une certaine invisibilité, hors de moments critiques. Nous nous fondons sur les conclusions d'une dizaine d'entretiens réalisés avec des chercheurs et conservateurs dans leurs bureaux, afin de comprendre l'articulation entre la consultation locale des collections et celle des spécimens numérisés.

Structuration de l'espace des collections et pensée classificatrice

Les collections d'histoire naturelle ont constitué un paradigme pour théoriser l'ancrage de la pensée scientifique fondée sur des démarches de classification dans l'aménagement d'un espace et d'un mobilier nécessaire à catégoriser et comparer des spécimens rapportés du terrain (Latour, 1996). Dans le cas du MNHN, l'espace de conservation des collections d'herbier, réservé aux personnes autorisées, et séparé de la partie ouverte au public essentiellement constituée d'une exposition, la Galerie de Botanique, est lui-même divisé en *compactus*, étagères en partie mobiles rassemblant les liasses de spécimens selon un ordre taxonomique, associé également à des subdivisions géographiques. Le rôle de cette structuration des espaces des collections pour

la production des connaissances a été mis en évidence par Paul Rasse (2013) qui souligne l'évolution parallèle de l'élaboration des classifications taxonomiques, et de l'avènement des muséums remplaçant les cabinets de curiosités. Les enjeux de cette structuration pour la production des connaissances ont été envisagés dans la littérature en sociologie des sciences : en particulier chez Bruno Latour (1996), la possibilité de mettre en relation différents spécimens dans des conditions d'observation stabilisées et prolongées en laboratoire, qui permet une amplification de l'information prélevée sur le terrain, tient aux caractéristiques de l'organisation spatiale des collections faite pour rendre possible la centralisation, la comparaison et le tri des spécimens. La structuration de l'espace des collections permet leur accroissement par l'intégration, dans les catégories existantes correspondant aux espèces, de nouveaux spécimens envoyés par d'autres institutions ou déposés par des scientifiques, et parfois de collecteurs amateurs. L'organisation des connaissances présidant au plan de classement des collections a la particularité de résulter d'une classification partagée par un grand nombre, que le travail scientifique cherche aussi en permanence à réinterroger. La structuration de l'espace des collections selon les grandes lignes d'une classification a par conséquent la caractéristique d'être malléable, et réinterrogée dans le cadre des travaux des chercheurs : c'est ce qui a conduit à appréhender les classifications en termes « d'objets-frontières » pour désigner leur réutilisation compte-tenu de la diversité des intentions des usagers et de possibles restructurations selon les besoins.

Restructuration des espaces des collections dans le contexte de la numérisation

Par rapport à cette malléabilité des espaces des collections, selon l'évolution des classifications, l'intégration de nouveaux spécimens et les prêts, la numérisation est associée à une reconfiguration de l'espace de l'herbier de plus grande ampleur. *A minima*, elle se traduit par l'installation de stations de numérisation (scanner et poste informatique pour la saisie) dans les espaces de collection, quand la numérisation est réalisée en interne. Au MNHN, les spécimens ont été déménagés sur une chaîne de numérisation. La numérisation de l'herbier du MNHN a été associée à une restructuration du bâtiment ayant permis l'installation d'un espace d'exposition pour le grand public au rez-de-chaussée, d'une salle de travail informatique, d'une bibliothèque, en plus de la réorganisation, à partir d'un classement systématique, des collections organisées antérieurement géographiquement. Au niveau des espaces de travail, l'introduction de l'utilisation des collections numérisées se traduit par la mise à disposition de postes de consultation aux côtés des microscopes, et des outils de travail personnel des chercheurs.

La structuration de l'espace des muséums se retrouve dans celle des bases de données. Outre le fait qu'elles sont la plupart du temps constituées d'abord au niveau d'une institution (même si des logiques de centralisation régionales ou

internationales sont possibles), avec un espace de présentation destiné au grand public, les classements taxonomiques et géographiques régissent aussi l'indexation des spécimens numérisés. On retrouve une délimitation des espaces et activités réservées à des chercheurs ou ouvertes à des amateurs (qui interviennent au MNHN pour attacher les spécimens, à moins qu'ils pratiquent aussi une activité scientifique mobilisant les collections). En effet, pour les collections du MNHN, la participation de ces derniers a lieu dans une plateforme permettant l'enrichissement de l'indexation des spécimens issus de la numérisation, « Les Herbonautes ». La plateforme fonctionne à partir d'une base de données distincte de celle du MNHN, mais permet l'intégration des données enrichies par les internautes à la base institutionnelle.

Permanences et mutations de la structuration de l'activité intellectuelle par l'organisation spatiale des collections

Les pratiques de gestion des collections sont plus ou moins reconfigurées, selon que l'informatisation est réalisée en interne ou dans le cadre d'un programme regroupant différentes institutions. Si des inventaires locaux peuvent faire droit aux spécificités d'un corpus spécifique, ou intégrer des critères d'indexation choisis localement, l'informatisation peut demander d'appliquer des normes internationales nécessaires à la centralisation des données, et produire un effacement des spécificités des opérations de lecture réalisées par les techniciens des collections (Heaton et Proulx, 2012). En outre, les pratiques de gestion intègrent d'autant plus une dimension de travail documentaire en réseau que la mise en ligne de multiples spécimens déjà numérisés et informatisés permet d'utiliser les informations déjà mises en ligne par d'autres institutions.

La reconfiguration des pratiques scientifiques mobilisant les collections est visible dans la fréquence de la consultation du catalogue informatisé par les chercheurs : elle conduit à pratiquer des tris d'images pour constituer un corpus de travail, mais ne remplace pas la logique du furetage entre les *compactus*, à l'origine de découvertes parfois issues de repérage d'une simple erreur de classement. Certaines méthodes rendent essentielles la fréquentation des collections non numérisées, notamment quand il y a besoin de réaliser des prélèvements. Le cas du travail d'inventaire floristique reste à la fois très lié à la fréquentation d'une collection institutionnelle, sans exclure d'être complété par la consultation de bases de données distantes (à ce titre la réalisation de la flore du Brésil à partir de spécimens numérisés détenus dans de multiples institutions est un bon exemple). Ce constat fait ressortir le lien entre une institution et un territoire donné, dont elle détient un nombre important de spécimens : cela conduit à un ancrage territorial de l'activité scientifique, plus ou moins affecté par la numérisation selon les chercheurs et les méthodes. Les renouvellements méthodologiques observés du fait de l'utilisation des bases de données portent sur l'augmentation du nombre de spécimens mobilisés pour

une étude, grâce à des techniques de mesure accélérées (par des logiciels de traitement automatique d'images et d'annotation manuelle) se prêtant à une exploitation statistique, et au croisement avec d'autres de jeux de données, notamment climatiques.

Les méthodologies scientifiques sont encore renouvelées par la possibilité d'exploiter un corpus de spécimens numérisés préalablement documenté par les contributeurs de la plateforme de transcription participative « Les Herbonautes ». Les pratiques d'informatisation ouvertes aux internautes amateurs sont structurées, au niveau des champs de transcription proposés, par les normes professionnelles et systématiques qui régissent l'espace des collections. Néanmoins, les spécimens sont présentés selon une sélection thématique associée à une contextualisation qui a pour but de susciter l'intérêt des contributeurs. La catégorisation systématique y est aussi dérangée par la possibilité d'étiqueter librement les planches d'herbier par des tags, même si cette fonction reste marginalement utilisée. Renouvelant ainsi une présentation strictement taxonomique des collections, qui peut faire obstacle à leur découverte par un public néophyte (Rasse, 2013), la plateforme est un nouveau dispositif d'accès aux herbiers pour le grand public, qui emprunte aux normes de lecture et d'écriture régissant les pratiques scientifiques et espaces des collections, et à la scénarisation des lieux d'exposition. La plateforme se démarque toutefois d'une logique d'exposition par la posture de contributeur qu'elle confère aux participants : elle n'est d'ailleurs présentée dans la Galerie de Botanique du MNHN que par une présentation vidéo sans station permettant la contribution.

Conclusion

Les normes organisant l'espace des collections régissent aussi la structure des bases de données, qui facilitent ou augmentent l'efficacité des opérations intellectuelles au cœur du travail scientifique mobilisant les collections (catégorisation, prélèvement, comparaison, réalisation de cartes ou inventaires). Ces normes subissent parfois une reconfiguration, quand la base est internationale ou ouverte aux amateurs. Comme dans le cas des bibliothèques informatisant leur catalogue (Le Marec et Babou, 2003), de nouvelles procédures se mettent en place pour procéder à l'informatisation et l'intégrer à la gestion des collections. S'élaborent aussi de nouveaux protocoles scientifiques destinés à utiliser de concert les bases de données et les espaces des collections, qui font échos aux pratiques de lecture et d'écriture des communautés savantes mobilisant des corpus numériques.

Bibliographie

- Heaton, L. & Proulx, S. (2012). La construction locale d'une base transnationale de données en botanique. *Revue d'anthropologie des connaissances*, 6, 1, 141–162.
- Latour, B. (1996). Ces réseaux que la raison ignore — laboratoires, bibliothèques, collections. In Jacob, C. & Baratin, M. (Eds). *Le pouvoir des bibliothèques*. Paris : Albin Michel, pp. 23-46.
- Le Marec, J. & Babou, I. (2003). De l'étude des usages à une théorie des composites : objets, relations et normes en bibliothèque. In Souchier, E., Le Marec, J., Jeanneret, Y. (dir.), *Lire, écrire, récrire*. BPI, pp. 233-299.
- Rasse, P. (2013). Systématique et systémique, la leçon des muséums. *Hermès, La Revue*, 66, 2, pp. 66-72.

Le Terrain de Jeu Protéiforme, Centre dramatique National d'Alsace à Strasbourg, France

Le TJP : le jeu du mouvement des pensées et des lieux

Clémentine Cluzeaud

CLARE, EA 4593, Université Bordeaux 3, France

Dans le cadre de ma thèse, j'ai souhaité être accueillie en résidence de recherches au sein du TJP, centre dramatique national situé à Strasbourg. D'une part, la programmation m'apparaissait tout à fait en lien avec mon travail d'analyse d'œuvres spectaculaires pour lequel l'espace est moteur d'une fiction. D'autre part, ce choix de résidence était lié au projet porté par sa direction, Renaud Herbin et Laurence Mener, de faire de ce théâtre un espace de rencontres (réelles et virtuelles, nous y reviendrons) entre artistes et chercheurs, où la pensée se veut circulante entre les différents champs.

Cette volonté de circulation renvoie précisément à une qualité très spécifique de ce théâtre. Il se caractérise par le fait d'être sur deux lieux à Strasbourg, distincts d'1,7 km et volontairement non spécifiques : tous deux associent des espaces de répétitions et de représentations. À l'image de son architecture multipôle, le TJP — renommé Terrain de Jeu Protéiforme depuis l'arrivée de R. Herbin en 2012 — se souhaite un lieu multiple — réel, virtuel, livresque — dans un projet de décloisonnement des pratiques.

Comment l'idéal d'un projet qui veut rénover la pensée de la marionnette se confronte-t-il aux contraintes architecturales tout autant qu'à une pensée héritée qui n'est pas la sienne ? Comment rénover un projet sans rénover un lieu ?

De la Maison des Arts et Loisirs au TJP-CDN d'Alsace

André Pomarat, alors comédien permanent du TNS, crée l'association Arts et Loisirs en 1974 afin de promouvoir de nouvelles formes de spectacles vivants. Cette même année, la Ville lui donne les clés du temple protestant Saint-Martin, dans le quartier de la Petite France, désaffecté depuis cinq ans. Pomarat devient directeur de la Maison des Arts et Loisirs jusqu'en 1997. Dès 1977 et sous l'impulsion de la création du festival les *Giboulées de la marionnette*, il est question d'acquérir un ancien cinéma Rue des balayeurs (Quartier Krutenau). Racheté par la Ville en 1982, il devient alors *La Grande Scène*, avec un plateau offrant davantage d'ouverture au cadre. En 1990, le

théâtre obtient le label CDN et en 1992, il prend le nom de Théâtre Jeune Public. De 1997 à 2012, Gregoire Callies dirige le TJP.

En 2012, Renaud Herbin est nommé directeur du TJP. À son arrivée, son projet essuie de violentes critiques. Il vise à « reconsidérer les pratiques artistiques engageant l'objet par jeux d'éclairages mutuels avec celles du corps et du mouvement, des arts visuels et de l'image »¹, triade nommée COI (Corps-Objet-Image). Il s'éloigne de la marionnette traditionnelle et du seul jeune public pour tendre vers des formes contemporaines où le matériau et l'objet deviennent sujets d'expérience. On pourra citer Pierre Meunier, N+1, J.-P. Larroche, Miet Warlop, Tim Spooner ou Aurélien Bory parmi les artistes réguliers du lieu. Le nom du Théâtre Jeune Public se mue en TJP-Centre Dramatique National d'Alsace. Les autres lettres de la façade sont décrochées.

Épurer et être nomade : les deux conditions d'une expérimentation

Pour R. Herbin², les deux lieux du TJP ont toujours été pressentis comme une contrainte, le fonctionnement et la décoration de cette hydre sous l'ancienne direction semblaient peu propices au développement d'une certaine souplesse et d'une forme de neutralité, garantes pour lui de la possibilité d'expérimenter. Si « l'architecture imprime sa marque aux formes qu'on y invente » (Gazeau & Kahn, 2013), il faut donc ne pas se conformer aux deux espaces ainsi reçus pour permettre aux artistes, aux spectateurs comme aux salariés d'expérimenter de nouvelles formes. Il est à noter alors deux mutations essentielles : le TJP s'accorde sur une architecture intérieure plus épurée et elle développe une certaine pratique du nomadisme, à la fois réelle et virtuelle.

D'après R. Herbin, une expérience ne peut se produire que dans un cadre susceptible de l'accueillir, c'est-à-dire un lieu physique et neutre, un laboratoire qui rend visible la proposition, une page blanche. Mais comment produire ce cadre sans travaux puisque les conditions de l'expérimentation et la volonté d'une pensée mouvante et réajustable ne s'accordent pas aux temps longs des études de faisabilité, des appels à projets et dont les résultats apparaissent déjà veillis au temps de la réalisation ? Comment sans transformer l'architecture imprimer une nouvelle pensée ?

Des Clubs³, espaces de réflexion ouverts aux artistes, curieux, chercheurs sont créés pour s'emparer de ces questions autour de l'espace du lieu, de son organisation et de ses ressources. Il s'agit sous forme de jeux de réinterroger les lieux et les fonctions. Ces clubs produisent-ils une pensée idéale qui restera

¹ Extraits du site internet du TJP: www.tjp-strasbourg.com.

² Entretien réalisé avec Renaud Herbin en mars 2018 au TJP-CDN d'Alsace.

³ On soulignera que ces clubs ont été imaginés au temps où Renaud Herbin travaillait au sein d'Au Bout du Plongeoir, à Thorigné Fouillard.

fiction ou changent-ils concrètement l'espace ? Ils allient les deux. Alors que certains rêvent d'un téléphérique reliant les deux sites du TJP, ces clubs, dans leur fonction utilitaire, ont permis la redistribution de façon collective des espaces administratifs, artistiques et techniques dans une même volonté d'un usage simplifié et potentiellement réactualisable. Les bureaux et la billetterie ont ainsi migré vers la Petite Scène laissant désormais inoccupé un étage aux bureaux fantomatiques à la Grande, mais permettant que ce second site puisse augmenter ses capacités d'accueil pour les artistes.

L'équipe arrivante aspire à un cadre plus neutre afin de rendre possible ces formes artistiques et ces nouvelles expériences de travail. Les placards, emplis de 40 ans d'archives, sont légués à la Région, les murs colorés repeints en blanc, le bar est délesté de sa forme de serpent multicolore, les agents d'accueil délaissent leurs costumes de personnages à l'entrée du public. À l'instar d'une scène nettoyée avant l'arrivée d'une nouvelle compagnie, les espaces communs sont vus comme un laboratoire qui conditionne l'expérience sensible. Le lieu physique devient le catalyseur des interactions.

Une certaine pratique du nomadisme entre les deux sites et au sein même de chacun des lieux est encouragée. En quoi les allers et retours géographiques s'attachent-ils à la modulation de la pensée portée par le TJP ? R. Herbin suggère que le « nomadisme permet d'expérimenter, de rester en mobilité », dans l'écart entre les deux sites. En s'affranchissant des normes du travail, elle est une pensée qui se réajuste dans l'action.

Comment s'instaure cette pensée vagabonde dans le travail de l'équipe salariée ? D'abord, par la dématérialisation des données : le Wifi (en 2012...) ainsi qu'un serveur sont installés. La clef du théâtre devient digicode, il libère les artistes comme les salariés de cet objet peu pratique et à volonté de celui qui la détient et ouvre paradoxalement le théâtre à tous ceux qui en ont fréquenté les lieux au moins une fois. L'ordinateur portable est privilégié, le bureau est incité à être vu comme un espace de travail et non un lieu physique assigné et définitif.

Ce nouveau nom de « Terrain de Jeu Protéiforme » correspond bien alors à ce besoin de brouiller les fonctions des espaces, ce souhait de passer d'un lieu à l'autre avec le minimum, d'une intranquillité pensée comme condition de production de l'expérience. Certains lieux restent non définis dans leur fonction : le bar sert de lieu de réunion, la mezzanine qui abrite autant les siestes du directeur technique que les *training* du vendredi ou certaines réunions. Les espaces de travail des salariés comme ceux des artistes sont des volumes souples où rien n'est déterminé *a priori* : le foyer est une scène modulable, qui peut être autant un plateau qu'un lieu d'accueil du public selon les besoins, les salles « Ray » ou « Marionnettes » peuvent être des salles de répétitions comme de représentations. Faut-il y préférer des lieux dédiés ? La pensée nécessite-t-elle une place pour chaque chose ou faut-il des souplesses de facto quitte à pouvoir/savoir penser partout ? On notera le petit rire jaune

d'un salarié qui décrit la situation comme parfois « légèrement schizophrénique », les salariés étant eux aussi entraînés dans la pensée de l'expérimentation.

Dans cette volonté de se situer entre les deux architectures, les fenêtres du temple Saint-Martin sont débloquées et ouvertes vers l'extérieur et l'idée d'un bar en gérance au sein du TJP a longtemps été soulevée. Il est également question de construire une terrasse et un nouvel accès au théâtre de la Petite Scène afin de ne pas seulement se trouver face à une porte mais de créer un environnement, un lieu de rencontre possible, de rendre visible et réel pour les Strasbourgeois le décroissement prôné, la volonté d'un lieu ouvert et pas seulement à l'intérieur de l'espace clos du théâtre.

Des modalités du décroissement

Comment inscrire cette pensée du décroissement et de l'expérimentation dans le paysage en multipliant et en modulant ses moyens ? Outre les Clubs continuant avec plus ou moins de régularité, on peut également citer cinq dispositifs pour impulser cette pensée du décroissement, réel, symbolique et virtuel.

Le premier est la naissance d'un nouveau langage autour des acronymes TJP (Terrain de Jeux des Possibles, Terrains de Jeux Protéiformes) et Corps-Objet-Image : chantier COI, COI goûter, COI d'autre qui déploient des nouvelles modalités d'atelier pour les publics (interventions de plasticiens, de musiciens, de réalisateurs...).

L'édition d'une revue⁴ et la construction d'une plate-forme numérique⁵ font partie des modalités particulières pour faire résonner la pensée du TJP. La première, la Revue COI est dirigée par Jérémy Damian et Emma Merabet, l'un chercheur en anthropologie, la seconde doctorante en art. Ces éditions se veulent le lieu de rencontres virtuelles entre artistes et chercheurs liées par une thématique. Trois numéros sont sortis : l'Infra, l'Alter et Réanimation. Des correspondances entre artistes et autres « Boucles de rétroaction »⁶, commanditées par Herbin y sont également publiées. Le second lieu est uniquement virtuel et recueille des articles de recherche, des essais liés au projet du TJP rédigés par le Master Critique-Essais de l'université de Strasbourg, des textes et dessins des artistes eux-mêmes.

⁴ Revue papier également consultable sur le site : <http://www.corps-objet-image.com/revue-coi-03/>.

⁵ <http://www.corps-objet-image/plateforme-coi/>.

⁶ Une même question est posée à chacun des artistes liés au TJP. Ils peuvent ensuite répondre ou s'infiltrer dans les autres textes. In Revue COI, 03, consultable à cette adresse Internet: <https://static1.squarespace.com/static/542cf50be4b0b0eac4ab721/t/5ab390e12b6a28cd30250d88/1521717484160/RevueCOI-03-boucles.pdf>.

Les « week-ends TJP » sont pensés par l'équipe comme un temps fort permettant d'impulser ce projet de décloisonnement entre art et recherche. Quatre fois par saison, sur trois jours, sont présentés des objets scéniques en recherches, des retours de formation et des spectacles. À chaque week-end est associé un chercheur sur une thématique particulière. Dans une scénographie volontairement relâchée — coussins pour les spectateurs, conférencier assis sans micro, boissons et repas disponibles —, il a en charge de lier les différents moments de ce week-end à ses propres recherches. D'autres moments forts relancent cette volonté d'interaction entre arts et sciences : les RICOI, Rencontres Internationales COI qui réunissent des chercheurs, des étudiants en écoles d'art, en écoles de marionnettes, de cirque et de danse autour de thématiques lancées par des artistes avec des moments de recherche sur plateau, des ateliers, des conférences, des *training*. La *Biennale des Giboulées* permet aussi de réactualiser cette volonté d'expérience d'un espace non assigné, nomade, se renouvelant dans l'expérience. À l'heure où les équipes techniques déjeunent, des réunions de Supers Spectateurs (un autre terme né depuis 2012) ont lieu autour des mêmes tables.

Les coproductions de spectacles ou coréalizations avec des structures strasbourgeoises (Le Maillon avec *Showroomdummies #3* de Gisèle Vienne et Étienne Bideau-Rey ou *La Nuit des Taupes* par le Maillon-Wacken ; Pôle Sud pour *Dragging the Bone* de Miet Warlop) sont une ouverture amenant le public à faire lui aussi l'expérience d'un nomadisme tout autant qu'à entrevoir la communauté de pensée entre les différents acteurs culturels.

La pensée de l'expérimentation et de la réactualisation

Quelles sont les origines de cette pensée du nomade, du précaire — pas de travaux, réajustement, faire avec, avoir le minimum — et de la page blanche ? On peut sans beaucoup se tromper en voir les prémices au sein du lieu qu'a cofondé Renaud Herbin près de Rennes. *Au bout du plongeur* est défini comme un :

« Lieu d'incubation, de laboratoires d'idées, [il] est un espace où des artistes et d'autres chercheurs se côtoient pour y mener individuellement ou collectivement leurs "explorations". *Au bout du plongeur* ouvre ses portes à des "publics" différents à la fois pour qu'ils découvrent ces expériences, voire dans certaines occasions y participer, car l'association se veut être un espace de rencontre et de côtoiement entre des citoyens d'horizons sociaux et professionnels différents ».⁷

⁷ Extrait du site Internet de *Au bout du Plongeur* : <http://www.auboutduplongeur.fr/dotclear/index.php/Qui-sommes-nous>.

C'est un espace de l'art intermédiaire qui veut décloisonner les pratiques et dont les membres fondateurs ne sont pas seulement des artistes : on y rencontre également des psychologues, un architecte ou un animateur. C'est un lieu où la pensée des fondateurs a trouvé un écrin vierge, sans passé artistique. Et même si l'écrin fait face à un nomadisme forcé chaque hiver par manque de chauffage, la contrainte devient mode de fonctionnement intégré à une pensée hors les murs, à la recherche de communauté d'idées.

R. Herbin réinvestit la dimension expérimentale d'un lieu intermédiaire de l'art au sein de la structure d'un CDN. L'architecture à deux têtes du TJP perçue initialement comme une contrainte, s'est transformée en soubassement du décloisonnement par le nomadisme. Elle permet d'expérimenter l'entre-deux géographique et de retrouver la précarité, cette intranquillité foisonnante d'un lieu non institutionnel où tout est à mettre en expérience, où le « faire avec » est la marque d'une réactualisation constante. Le lieu physique est pensé comme le réceptacle de la réaction chimique, la platine du microscope où les substances — les artistes, le public, les équipes — sont mises en contact et où l'expérience peut être produite et rendue visible. Mais l'expérience n'est pas entendue seulement comme celle des artistes ou du public. Elle est davantage liée à la pensée de Dewey (1915). L'expérience selon Dewey, indique Kreplak (2017 : 151) devient une manière de supprimer les frontières entre les activités artistiques et les autres [...], de renoncer à conférer une essence à l'art et une nature propre aux objets artistiques [...] et d'aborder les objets d'arts sous l'angle de ce qu'ils font et des effets qu'ils produisent.

L'article *Weird Animisms* de Jérémy Damian (2017) qui ouvre le troisième numéro de la Revue COI en est une confirmation. La matière y est décrite vivante, vibrante loin de la logique hylémorphique qui ne considère que ce qui entre et ce qui sort de l'atelier sans concevoir les processus de métamorphose (Ingold, 2017). Le TJP souhaite organiser la création des conditions de sa découverte, en y associant la science et les arts. Pour actualiser cette pensée, il ne veut pas seulement se contenter d'un rôle de programmeur et de coproducteur mais souhaite développer des communautés de pensées entre lieux, chercheurs, artistes. Le nomadisme entre les deux lieux est à la fois le versant architectural et la possibilité de mettre en œuvre cette volonté de décloisonnement. Les mots de Verhaege (2017) exposant le nomadisme de Francis Alyès par la pensée de Deleuze et Guattari résonnent alors :

« Dans l'esprit de Gilles Deleuze et de Félix Guattari, le nomadisme décrit une attitude visant à s'extraire des dispositifs codifiants et normalisants, imposés par le maillage des structures sociales, politiques et historiques. Il s'agit alors de sortir des sentiers balisés au profit d'un parcours fuyant, non pour échapper à la vie, mais au contraire pour produire du réel. »

La pensée se saisit ici du lieu physique. Ses particularités architecturales deviennent support d'une pensée qui se théorise dans la revue, se relaie sur la

plate-forme numérique et investit d'autres architectures en une communauté de recherche. Selon R. Herbin, elle est paradoxalement garantie par le fait d'être un CDN : le TJP se souhaite d'être le prototype d'un lieu où le cadre institutionnel garantit et reconnaît une pensée de l'expérimentation et du décloisonnement.

Bibliographie

- Cometti, J.-P. & Matteucci, G. (2017). *Après l'expérience de l'art. Esthétique et Politique aujourd'hui à la lumière de John Dewey*. Paris : Questions Théoriques, Collection Saggio Casino.
- Dewey, J. (1915). *Art as experience*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Gazeau, S. & Kahn, F. (2013). *In Vivo, Lieux d'expérimentations du spectacle vivant*. Genouilleux : La Passe du Vent.
- Ingold, T. (2017). *Faire : Anthropologie, Archéologie, Art et Architecture*. Bellevaux : Dehors.
- Kreplak, Y. (2017). Le continuisme deweyen à l'épreuve des situations. In Cometti, J.-P. & Matteucci, G., *Après l'art comme expérience, Esthétique et politique aujourd'hui à la lumière de John Dewey* (pp.143-164). Paris : Questions théoriques, collection Saggio Casino.
- Damian, J. (2018). Weird Animisms. *Revue Corps-Objet-Image, Ré-animation*, 03. Strasbourg : TJP Editions, consultable sur la page internet : <https://static1.squarespace.com/static/542cf50be4b0boeacb4ab721/t/58e3a79e893fc01307513bdb/1491314590794/RevueCOI-03-Weird+Animisms.pdf>
- Verhaege, J. (2017). *Le voyage immobile de Francis Alys*. In <http://artetcaetera.net/>.

Le cabinet de Séguier à Nîmes, France

Le cabinet de Séguier à Nîmes, lieu d'échanges savants et de sociabilités

Samuel Cordier

Office de Coopération et d'Information Muséales, France

L'histoire du cabinet de Jean-François Séguier (1703-1784), ouvert à Nîmes en 1773, permet d'explorer les relations entre des collections, des connaissances et des publics. Si les inventaires et témoignages liés à cette collection nous laissent penser qu'elle ne présente pas d'objets spectaculaires, le cabinet de l'antiquaire et naturaliste bénéficie d'une reconnaissance importante dans la France méridionale ; ainsi, la place que Dezallier d'Argenville lui consacre dans son édition de 1780 de la *Conchyologie* — qui recense les « plus fameux cabinets de l'Europe touchant l'Histoire naturelle » — (Dezallier d'Argenville, 1780) en atteste.

L'histoire de ce lieu, des collections qu'il renferme, et surtout de son agencement permet d'explorer le rapport entre un processus de pensée et un lieu, au cours de la période « de l'inventaire et la mise en ordre des objets naturels ». Et cette approche est rendue possible car les échanges et sociabilités tissées entre Séguier et les visiteurs de son cabinet sont relativement bien documentés ; ils ont fait l'objet de plusieurs études récentes.

Le parcours du nîmois Séguier est marqué par un tour d'Europe (1732-1736) puis un séjour à Vérone aux côtés du Marquis Scipione Maffei (1675-1755). S'il doit sa reconnaissance dans le monde savant pour sa *Dissertation sur l'inscription de la Maison Carrée*, publiée en 1759 et sa collection, il correspond également avec les naturalistes les plus célèbres de son temps.

La collection

La collection de Jean-François Séguier se compose d'antiquités, essentiellement des médailles et des inscriptions, et de *naturalia*. Ces derniers sont principalement des fossiles du Monte Bolca (les pièces importantes issue de ce site étant 300 empreintes de poissons), des minéraux (800 objets) et un herbier (5000 planches). Des collections d'insectes, de papillons ainsi que des échantillons de terre sont également mentionnés.

En s'intéressant toujours aux collections naturalistes de Jean-François Séguier, et plus particulièrement à son herbier, son parcours, ses échanges de plantes et d'idées avec les principaux naturalistes de son temps offrent un point de vue sur le développement des idées sur la classification végétale dans le Sud de la

France au XVIII^e siècle. La collection de Séguier, son classement, son étiquetage ou son mode de conservation condensent de nombreuses pratiques propres à la deuxième partie du XVIII^e siècle, notamment celles préconisées par l'Académie des sciences de Paris.

La mise en exposition de cette collection dans le cabinet ouvert à Nîmes en 1773 est tout aussi intéressante. Lors de son tour d'Europe, Séguier a visité de manière détaillée les plus importants cabinets d'Europe au cours des années 1730 et 1740. Comme l'attestent son journal et ses correspondances, il a étudié pour partie les collections visitées et rencontré leurs propriétaires dans de nombreux cas. Aussi, secrétaire du Marquis Maffei, Séguier a contribué à l'aménagement du *Museum Veronenses*, dans la cour de l'Académie philharmonique de Vérone, qui en 1745 regroupe environ 1400 inscriptions présentée en séries, et non à des seules fin décoratives (Mosele, 1981).

Le lieu

Quand Séguier rentre à Nîmes en 1755, il aménage un premier cabinet, pour présenter ses collections, au second étage de l'hôtel de Castelnau. Puis, en 1768, il achète un terrain hors des murs de la ville, dans une zone peu urbanisée, pour construire une maison dont le rez-de-chaussée ouvre ses portes au public en 1773. « Si le premier étage était réservé aux appartements privés, l'ensemble du rez-de-chaussée était dévolu aux collections et aux activités savantes, à quoi il fallait rajouter l'orangerie et le jardin botanique qui contenait plus d'une quarantaine d'inscriptions vers 1780 » (Oberlin, 1776). Comme l'indique cet extrait, s'il n'existe pas d'indications données par Séguier sur l'aménagement de son cabinet, des témoignages de contemporains — Jean-Jacques Oberlin, Joseph Raby, Horace-Bénédict de Saussure — et le relativement bon état de conservation du bâtiment permettent de reconstituer pour partie l'architecture du lieu.

Le cabinet s'organise en deux parties, une première au rez-de-chaussée, une seconde au fond du jardin, dans l'orangerie. Au rez-de-chaussée, le cabinet se divise en quatre pièces distribuées par un vestibule : une bibliothèque, un cabinet d'antiques, un herbier et médailler et la salle de réunion de l'Académie. Dans l'orangerie, la grande pièce rassemble les fossiles du Monte Bolca et la collection de minéralogie, la petite, des fossiles (des « ardoises arborées ») du piémont cévenol.

Concernant le mobilier, celui se compose essentiellement de « tablettes », de « rayons à découvert » et cinq armoires vitrées. Le médailler, conçu par Séguier, est un meuble clos en noyer, composé de plateaux coulissants. Concernant les montages, le muséum de Nîmes conserve toujours une partie de la collection d'histoire naturelle de Séguier, ainsi que les supports en carton, sur lesquels figurent une lettre et un chiffre renvoyant à la classification de Daubenton.

Les descriptions les plus précises du lieu laissées par les visiteurs concernent le cabinet d'histoire naturelle, situé hors de la maison, au fond du jardin, et notamment les poissons fossiles du Monte Bolca. Le Grenoblois Raby, qui n'est pas naturaliste mentionne que « la partie la plus considérable et presque l'unique sont les pétrifications et les fossiles » ; et poursuit : « les poissons sont si bien imprégnés sur la pierre qu'on les y croirait dessinés, si dans les deux valves de pierres l'une n'était en relief et l'autre incrustée » (Weil, 2004). Concernant la présentation des pièces, le volume et le poids des objets semblent conditionner leurs positions. Dans la plus grande pièce, « sont des rayons simples à découvert, depuis le plafond jusqu'à trois pies du plancher ; au-dessus de ces rayons sont des tiroirs à double rang où sont les petits objets contenus dans des petits compartiments ; au-dessous de ces tiroirs sont encore de plus hauts rayons, pour contenir les plus gros objets » (Weil, 2004). Du haut vers le bas, le cabinet de Séguier comprend donc des rayons, deux rangées de tiroirs pour des petits objets, et des hauts rayons pour les objets les plus importants.

Dans le cabinet des antiques, le médailler installé dans une armoire en noyer à corniche plate semble incontournable. Un mécanisme de verrouillage permet de fermer les deux hautes portes du meuble. Et, à l'intérieur, des tablettes coulissent dans deux séries parallèles de soixante encoches. Ce médailler contient plus de 6000 monnaies. Dans cette pièce, aucun autre objet ne semble retenir plus particulièrement l'attention des visiteurs. Le strasbourgeois Oberlin mentionne plusieurs autels, une « quantité d'armes », des tuyaux de plomb, des urnes, des vases d'Italie, un sarcophage antique de Volterra, une tête « de marbre grec » ou encore un miroir ancien. Curieusement, dans une énumération de Raby, l'herbier apparaît dans cette pièce entre « un médailler » et « quelques bustes de pierre ». Séguier range-t-il son herbier dans la maison pour des questions de conservation ? La présence de deux cheminées indique que la maison est chauffée, et il paraît normal que les 20000 planches de l'herbier soient conservées non loin de la bibliothèque, à l'abri de l'humidité.

La proximité de la salle d'Académie et de la bibliothèque, « un cabinet d'une douzaine de piés en quarré rempli de livres » (Weil, 2004), avec les collections éclaire le fonctionnement du lieu. Secrétaire perpétuel de l'Académie de Nîmes, « centre d'érudition et de culture dont la célébrité extraordinaire attire les visiteurs de tous les pays » (Pugnière, 2016), Séguier s'insère ainsi dans un réseau actif à l'échelle européenne. Ce mélange du collectif et du particulier, de l'institutionnel et du privé, facilite les échanges pour le savant nîmois à une période où la vie académique provinciale est à son apogée.

La bibliothèque, « un cabinet d'une douzaine de piés en quarré rempli de livres » (Oberlin, 1776), présente sa collection de livres, manuscrits, plans et gravures ainsi que « le répertoire général de toutes les inscriptions connues, il en a copiés lui-même d'après la pierre 18000, et il en connaît 160.000 » et « les dessins faits par lui-même des poissons de Bolca et de tous les autres fossiles du Véronois avec les explications et les synonymes » (de Saussure, 1796).

Enfin, une particularité du lieu est la présence d'inscriptions dans les murs de la maison. Encore visibles dans le mur du bâtiment situé au fond du jardin ou dans le vestibule sous les deux petites niches, ces pierres ne servent pas seulement de linteau de porte, mais sont aussi destinées à être présentées au public.

La visite

Le cabinet de Séguier est une étape du *Grand Tour*, qui retient et mobilise des centaines de visiteurs entre 1773 et 1783. Comme l'écrit Elio Mosele,

« C'est une maison-musée, qui témoigne largement des intérêts personnels de Séguier et qui, dans le même temps, fournit une coupe paradigmatique des curiosités intellectuelles de toute une société qui ne fonde plus son savoir uniquement sur la lecture des livres. » (Mosele, 1981)

Les carnets de Séguier permettent de connaître le nom et la raison sociale de chaque visiteur, ainsi que sa raison sociale :

« Le document permet de retrouver la dimension de sociabilité ancillaire et mondaine qui sous-tend très souvent les relations intellectuelles. Et, source assez rare pour ne pas dire unique, on trouve là le moyen de voir comment un homme est devenu un objet de curiosité. » (Roche, 1987)

Ainsi, les 1500 visiteurs reçus par Séguier entre 1773 et 1783 appartiennent pour un peu moins des deux tiers aux cercles les plus importants de la société politique, diplomatique et ecclésiastique de tous les états européens ; le dernier tiers étant issu d'une bourgeoisie composite.

Concernant la visite du cabinet de Séguier, il existe plusieurs témoignages, parmi lesquels le récit des trois jours passés à Nîmes par le genevois Horace-Bénédict de Saussure. La visite — qui dure une journée pour de Saussure — se déroule avec Séguier et le cabinet est le lieu d'échanges savants. « Séguier avait ainsi réussi à élaborer un savant équilibre entre érudition, science et sociabilité » (Pugnière, 2016). Aussi, la visite du cabinet se prolonge par une découverte des principaux monuments romains de la ville, souvent en compagnie de Séguier. Enfin, dans la majorité des cas, Séguier reste en contact avec ses visiteurs grâce à l'échange de lettres et d'objets.

Pour quelles raisons la maison de Séguier est-elle devenue une étape obligée du voyage méridional ? Elio Mosele avance plusieurs explications : la collection de minéraux et fossiles de Séguier est « l'une des plus importantes du temps en Europe » et ses différents cabinets sont organisés comme un « véritable musée poursuivant des fins publiques et didactiques, instrument visuel de communication et d'information ». Par ailleurs, il précise que

« C'est la qualité tout à fait exceptionnelle qui fait la différence entre les collections de Séguier et beaucoup d'autres collections de l'époque, encore liées aux aspects difformes de la nature, au merveilleux, à l'exotisme. »(Mosele, 1987)

Conclusion

Au cours d'une période d'engouement pour l'histoire naturelle :

« On herborise sous l'influence de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) qui, après avoir lu Linné, met la botanique à la mode. Et, surtout, on collectionne les productions naturelles. »(Pomian, 2004)

Comment positionner le cabinet de Séguier dans l'histoire de la muséologie. Eloigné des principaux pôles du savoir de son temps, ce cabinet n'est pas un espace de démonstration ou d'expérimentation, mais d'échanges savants

« Les collections de naturalia, si elles continuèrent à étayer le travail savant — et ce malgré l'absence de publications importantes après 1754 — revêtirent toutefois un caractère didactique et démonstratif plus marqué au fur et à mesure que les ambitions éditoriales de Séguier s'estompèrent et que les visites de son cabinet prirent de l'ampleur. »(Pugnière, 2016)

Aussi, les témoignages de visites, les promesses d'échanges, les correspondances, la présence de l'Académie de Nîmes montrent que ce lieu est un remarquable instrument de sociabilité où se croisent et se côtoient des visiteurs de toute l'Europe.

Dans un paysage hétérogène, dans lequel existent encore des cabinets hérités du XVII^e siècle présentant des objets extraordinaires, insolites et rares, les collections naturalistes et d'antiquités de Séguier rangées et présentées par disciplines montrent qu'il a assimilé les concepts muséologiques développés par Louis Daubenton à Paris. Avec des collections accessibles à un « public » plus large que celui du cercle des érudits, il participe ainsi du passage du cabinet de curiosités à « la bibliothèque d'objets » qui marqué dès la fin du XVIII^e siècle l'émergence du musée moderne dans le domaine de l'histoire naturelle (Van-Praët, 1995).

Bibliographie

De Saussure H.-B. (1796). *Voyage dans les Alpes, précédés d'un essai sur l'histoire naturelle des environs de Genève*. Neuchâtel : Ed. Fauche-Borel, T.3.

Dezallier d'Argenville, A.-J. (1780). *La Conchyologie, ou Histoire naturelle des coquilles de mer, d'eau douce, terrestres et fossiles*. Paris : De Bure.

- Mosele, E. (1981). *Un accademico francese del Settecento e la sua biblioteca - Jean-François Séguier 1703-1784*. Vérone : Libreria Universitaria Ed.
- Mosele, E. (1987). *Un accademico dei Lumi fra due città : Verona e Nîmes. Comune di Verona*. Vérone : Università degli Studi di Verona, Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere.
- Oberlin J.-J. (1776). *Journal des remarques faites dans un voyage en France en 1776*, Bibliothèque nationale de France, NAF, 10 040.
- Pomian, K. (2004). Histoire naturelle : de la curiosité à la discipline. Dans Martin, P. & Moncond'huy, D. (Eds), *Curiosité et cabinets de curiosités*. Poitiers : Ed. Atlande.
- Pugnière, J.-F. (2016). *De l'Instrumentarium au Muséum. Le cabinet de Jean-François Séguier (1703-1784)*. Liame, 26.
- Roche, D. (1987). *Correspondants et visiteurs de Jean-François Séguier, in Mosele, E. (Eds), Un accademico deil Lumi fra due città : Verona e Nîmes*. Vérone : Università degli Studi di Verona.
- Van-Praët, M. (1995). Les expositions scientifiques, « miroirs épistémologiques » de l'évolution des idées en sciences de la vie. *Bulletin d'Histoire et d'épistémologie des Sciences de la Vie*.
- Weil, F. (2004). Deux correspondants dijonnais et un visiteur grenoblois : Bouhier, Legouz de Gerland et Joseph Raby. Dans Audisio G., Pugnière F., *Un savant nîmois dans l'Europe des Lumières*. Aix-en-Provence : Edisud.

Numelyo, la bibliothèque numérique de la Ville de Lyon, France

Lieu physique, lieu virtuel : pour une corrélation des processus de pensée

*Cécile Davrieux-de Becdelièvre,
Bibliothèque municipale de Lyon, France*

L'appel à contribution sur l'appréhension des bibliothèques, musées et théâtres comme espaces publics qui se font plus significativement lieux de pensée ouvre la réflexion sur la relation entre la caractérisation de la pensée et la matérialité des espaces – « cadres et bâtis » qui en favorise l'émergence et le déploiement. L'hypothèse d'une corrélation entre ces lieux culturels et l'expression spécifiques des modes de la pensée est ici questionnée au travers du lieu physique, de sa matérialité, du lieu in situ, mis en regard avec l'espace du web, « l'ère des flux [...] où la pensée se liquéfie ou se gazéifie ». De fait, cette hypothèse rencontre un fort écho dans les principes et dans les pratiques professionnelles qui animent l'évolution des bibliothèques actuellement, mais elle a aussi rencontré un écho plus spécifique, et peut-être plus inattendu, avec les questionnements sur les dispositifs à l'œuvre dans la construction en cours des bibliothèques numériques. Dans quelle mesure est-il possible d'appliquer cette hypothèse à l'outil herméneutique que constitue une bibliothèque numérique sur le web aujourd'hui ? Observe-t-on effectivement une translation des modes d'exercice de la pensée observé in situ dans cette typologie d'espaces virtuels publics ? Ces espaces se font-ils, à leur tour, et avec des ressorts similaires aux lieux physiques, des espaces de pratiques de la pensée ? La proposition faite ici a pour objet d'interroger la pertinence d'une transposition de l'hypothèse initiale au cas des bibliothèques numériques sur le web, au travers de l'exemple plus spécifique de numelyo, la bibliothèque numérique de la Ville de Lyon¹. Ouverte en 2012, cette bibliothèque numérique récente, positionnée parmi les toutes premières bibliothèques numériques françaises en termes de volumétrie de collections et de qualité de service est en effet un lieu virtuel dont l'architecture logicielle des plus modulables se prête particulièrement à l'élaboration de dispositifs pluriels d'interactions signifiantes entre ses collections et ses contenus et des publics en ligne ou en présentiel.

¹ numelyo@bm-lyon.fr

Avant d'aller plus avant dans l'analyse de ces dispositifs sur numelyo, il convient d'emblée de poser la spécificité que constituent les bibliothèques numériques, ne serait-ce qu'en tant qu'espace public institutionnellement identifié². Phénomènes culturels encore très récents, émergeant significativement sur le Web depuis une quinzaine d'années, avec les débats initiés autour du projet google Books à partir de 2004, ces lieux virtuels ne font pas encore l'objet d'une caractérisation immédiatement évidente, ni même immédiatement identifiable en termes de réception par les publics. Si la présence de logos et d'une dénomination incluant la mention de l'institution physique de rattachement leur confère, par le sceau de l'auctorialité, une existence institutionnelle lisible, les attentes et les usages des publics montrent qu'il n'y a pas encore un mode de réception escompté, ni davantage d'usages hérités qui en circonscraient les attentes et les pratiques. Leur identité numérique même peut donner lieu à une redéfinition en ligne des espaces publics institutionnels : numelyo est ainsi la bibliothèque numérique de la Ville de Lyon : appellation qui ne donne pas à lire le portage du projet par la Bibliothèque municipale de Lyon, au profit d'une inscription territoriale plus large de ses ambitions de desserte numérique de la collectivité. Leur acception en tant que catégorie institutionnellement reconnue est également variable en termes de pratiques professionnelles : si un continuum rhétorique est explicité par la profession entre espaces physiques et espaces virtuels autour de leurs valeurs et de leurs missions — de la conservation pérenne des œuvres et des fichiers, à leur médiation vers des publics les plus divers possible — il est fréquent que leur mode d'appréhension en termes de gestion quotidienne, de positionnement dans les organismes de rattachement, etc..., en restreigne significativement l'acception, en les assimilant de façon restrictive à des services en ligne, quand toute une architecture signifiante les structure en lieux virtuels, dont les services ne sont qu'un des manifestes plus immédiatement visible et lisible de leurs briques web. À proprement parler, ces jeunes bibliothèques numériques, dont l'on pourrait dire qu'elles sont encore dans leur prime enfance, constituent, tant pour les professionnels que pour les publics, des espaces publics exploratoires. Elles se caractérisent comme des laboratoires du numérique et se font des lieux propices à l'investigation. Elles sont un support intangible d'expérimentations et d'innovations, à même de questionner les modalités de la médiation numérique, tant en amont, dans leur conception, qu'en aval, dans leur réception. En tant que telles, elles ressortent de cette typologie d'espaces publics qui, des musées aux théâtres, se font le lieu du déploiement de la pensée et de ses mises en pratique.

Qu'en est-il dès lors de leur virtualité au vu de l'hypothèse initiale d'une corrélation entre la matérialité des espaces publics et les manifestations de la

² Pour une approche similaire appliquée au théâtre se référer à Mouton- Rezzouk A. (2016). Exposer le théâtre ? In Dufrière, B. Glicenstein, J. *Histoires d'Expositions*, (pp. 169 - 180). Paris.

pensée ? La dématérialité en constitue-t-elle une altération telle qu'elle suggère que les lieux numériques ressortent d'un autre paradigme de la pensée ? Ou bien faut-il réexaminer l'hypothèse à l'aune d'un corolaire entre espace bâti et espace virtuel autour du binôme architecture/infrastructure. De fait, l'observation des usages du web montre qu'ils en appellent à toute une syntaxe distincte de celles des lieux physiques, — syntaxe qui se déclinerait structurellement en termes de flux, d'hyperliens, de rebonds et de référencement, inscrivant ainsi la pensée dans un mode disruptif, bien plus que focal. Ces usages n'en sont pas moins portés par toute une infrastructure informatique et logicielle en réseau qui, à l'instar des lieux physiques, constitue, en amont des propositions culturelles, une véritable architecture à investir de sens. Appliquée aux bibliothèques numériques, cette approche fait ressortir toutes les potentialités sémantiques portées par son « cadre et son bâti » qui ici s'applique et se traduit en briques logicielles, en templates³, en interface de visualisation web, en moteur de recherche multilingue et multicritère, ou en formats de données enrichis et interopérables, etc.. toutes entités qui constituent intrinsèquement des supports de la médiation culturelle, et sont autant de « murs », de « vides et de pleins », de « surfaces » à modeler pour y inscrire du sens à même de polariser la pensée.

Un exemple particulièrement signifiant en est donné par numelyo, la bibliothèque numérique de la Ville de Lyon, qui conjugue malléabilité de ses dispositifs et originalité de ses propositions culturelles, de sorte qu'une signature visuelle et une identité numérique spécifique lui sont conférées dans l'écosystème des bibliothèques numériques sur le web. Ouverte en 2012, pour donner accès à la consultation des collections numérisées, tous supports et libres de droits de la bibliothèque municipale de Lyon, de ses partenaires et de ses contributeurs, numelyo est un projet d'ampleur tant par la volumétrie que par la diversité de ses collections. Sur les quelques 2 600 000 œuvres patrimoniales que conserve la Bibliothèque municipale de Lyon, second dépôt patrimonial de France, 1/5ème environ a d'ores et déjà fait l'objet d'une numérisation et quelques 120 000 œuvres⁴ sont accessibles en 2018 à la consultation et au téléchargement sur numelyo, aux côtés de dossiers thématiques et d'expositions virtuelles. Un peu plus de 423 000 fichiers d'imprimés libres de droits sont également en cours de chargement, soit environ 90 To de données en gestion de masse, à associer à une numérisation que l'on pourrait qualifier de numérisation plus qualitative, à la granularité fine, d'ensembles documentaires rares ou précieux — tels que les manuscrits mérovingiens ou carolingiens — ou d'intérêt particulier pour la recherche locale ou internationale — telles que la presse régionale ou les publications des sociétés savantes⁵. Ces objectifs posant le cadre, et fort d'un habitus de la

³ Enveloppe graphique d'un site.

⁴ Soit environ 100 000 000 de fichiers.

⁵ Environ 35 To de données supplémentaires.

numérisation pratiquée dès les années 90, le choix a été fait en 2010 d'une infrastructure de logiciels libres⁶ dont la spécificité, à la différence de nombreux GED⁷, est de garantir l'intégrité de l'objet numérique proposé à la consultation par incrémentation de flux de données sémantiques. L'accès à un objet source non dégradé, non encapsulé, est ainsi garanti, rendant dès lors possible sa manipulation, mais aussi son enrichissement scientifique, ou encore sa visualisation, déclinable suivant les modèles que l'on souhaite coder à partir de templates smarty. On obtient ainsi des « scénarisations » adaptées par type documentaire, qu'il est possible de faire évoluer à la demande. La visée de ces scénarisations est bien de favoriser la captation de la pensée en rendant l'exercice de monstration signifiant. Par exemple, pour une affiche ou une estampe, l'accent est mis sur l'impact du visuel et sur sa contextualisation scientifique, avec la possibilité de reconstitution virtuelle des séries et des suites, tandis que des services techniques adaptés aux usages de l'image, tels que des zooms avec rotation et tuilage, ou le téléchargement en haute définition, sont plus spécifiquement proposés. Ces quelques lignes brossent un bref aperçu de ce que cette notion de « malléabilité » de l'infrastructure technique et logicielle peut contenir comme potentiel pour penser et pour construire dès en amont la médiation numérique. Ce qui est donné à voir sur numelyo est un produit hybride auquel concourent plusieurs discours visant à attirer et à focaliser la pensée des publics : celui des webmestres et des informaticiens, celui des conservateurs et des bibliothécaires, celui du public qui, par l'expression de ses besoins, contribue à co-produire cette médiation. Cette infrastructure se fait ainsi l'expression, — à plus proprement parler elle se fait le manifeste — d'une pensée prédictive et distributive, qui induit ici les modes d'accès et d'appropriation des œuvres proposées à la consultation.

S'il s'agit bien en amont d'investir cette infrastructure pour attirer la pensée des internautes, la retenir et la focaliser, encore reste-il à lui proposer de l'exercer. Un exemple signifiant en est donné sur numelyo dans un dispositif original d'accès au livre ancien au travers de la médiation des marques de provenance de ses propriétaires successifs — personnes ou collectivités, privées ou publiques — au fil de l'Histoire⁸. Cette approche est des plus rares pour une bibliothèque numérique : elle est rendue possible sur numelyo du fait de l'adoption d'un format de données enrichi, en XML, supporté par la Bibliothèque du Congrès, le MODS et de sa déclinaison pour les autorités : le MADS⁹. La médiation de ces marques de provenance, qui permet d'établir l'itinéraire géographique et intellectuel des livres et de leurs lecteurs, de contribuer à l'histoire de la transmission des savoirs et de participer à la reconstitution en ligne de bibliothèques dispersées, est une démarche porteuse

⁶ Fedora pour l'archivage, Fez pour la visualisation en appli web, Solar pour la recherche et l'indexation.

⁷ Systèmes de Gestion Electronique des Documents.

⁸ Collection Provenance.

⁹ Le format Dublin Core, le plus courant, ne rend pas possible l'expression des autorités.

qui essaime significativement depuis 2015 auprès d'organismes de recherche à l'échelon national et européen¹⁰. Une des difficultés structurelles de cette proposition culturelle sur l'histoire du livre relève de la complexité de l'exposition du texte, sous sa forme manuscrite ou imprimée. Comme le rappelle Monique Pauzat, « c'est le rapport au livre et à la chose imprimée de chacun qui est particulier, intime et qui rend l'exercice de monstration plus délicat [...] »¹¹. Le choix a ainsi été fait de polariser l'attention de l'internaute sur quelques repères scientifiques, favorisant une appropriation rapide de la marque consultée, en séquençant l'information en zones de visualisation, telles que les données sur l'ancien possesseur, la vue numérique de la marque avec sa transcription, et les références bibliographiques de l'ouvrage où la marque est apposée. Puis de lui proposer la possibilité d'étendre le propos, suivant le rapport de chacun au livre, suivant son intimité avec le texte et son historique, par une mise en circulation de la pensée. Il est ainsi mis en avant de nombreux liens et rebonds qui recréent l'univers relationnel du possesseur : tant celui des hommes et des femmes de savoir qu'il a côtoyé que celui des ouvrages auxquels il a contribué ou qui ont contribué à l'écriture de l'ouvrage annoté de sa marque. Ce sont ainsi des liens vers les catalogues, vers d'autres fiches d'autorité ou d'ouvrages qui sont proposés à l'internaute, mais également des liens à des dossiers thématiques qui resituent le contexte socio-politique de la création ou poussent plus avant l'expertise codicologique de l'ouvrage annoté. C'est ainsi la syntaxe spécifique du web qui est ici exploitée : flux, liens et rebonds proposent à la pensée de s'exercer sur un mode relationnel et sélectif, moins pour la liquéfier, que pour lui proposer un prolongement réflexif, la conforter et de la solidifier par l'acquisition de savoirs complémentaires.

Ce sont là brossées à grands traits quelques pistes de réflexions, sujettes à discussion, pour étayer l'hypothèse d'une corrélation entre lieux de pensée et espaces virtuels publics, tels que se proposent de l'être les bibliothèques numériques, dont la diversité des infrastructures et des projets tend à se faire un enjeu face à la vague des marques blanches.

¹⁰ En France : *Bibliissima Provenances*. Investissement d'Avenir porté par un consortium coordonné par le campus Condorcet. Au niveau européen : CERL *Provenances* porté par le Consortium of European Research Libraries.

¹¹ Pauzat M. (2015). *Scénographier le littéraire*. In Bessière, J. Payen, E. (Eds), *Exposer la littérature* (pp. 165-179). Paris.

Le musée des arts de la marionnette Gadagne à Lyon, France

La réinvention du musée des arts de la marionnette

Xavier de la Selle

Musées Gadagne, Lyon, France

Historique

En 1946, sous l'impulsion de Georges-Henri Rivière, directeur du musée national des arts et traditions populaires, le musée Gadagne de Lyon est identifié pour accueillir un musée spécialisé de la marionnette. La collection existante, constituée autour de la marionnette de Guignol, est alors enrichie par celle du musée de l'homme et du musée des ATP, et complétée par le don de l'exceptionnelle collection de Léopold Dor. Le musée Gadagne devient l'unique musée de France dédié à cet art vivant, avec plus de 2000 marionnettes, costumes, décors, manuscrits, affiches et castelets du monde entier. En 1950, le musée Gadagne inaugure les salles du musée international de la marionnette. Entre 1998 et 2009, le musée est totalement repensé dans le cadre d'un grand chantier de rénovation. C'est sous l'appellation de musée des marionnettes du monde qu'il rouvre en 2009, avec un parcours de neuf salles, panorama des figures et techniques des marionnettes traditionnelles.

Un regard nouveau

Bien qu'entièrement renouvelé, le musée des marionnettes fait l'objet d'insatisfactions, liées à la fois à une muséographie trop classique et déjà datée à son ouverture, à la coexistence dans le même bâtiment avec le musée d'histoire de Lyon, et à la difficulté de trouver sa place dans l'environnement culturel et institutionnel de cet art (quelles relations avec les autres « lieux » : institut international de Charleville-Mézières, département des arts du spectacle de la Bnf, etc.).

À la faveur de l'arrivée d'un nouveau directeur en 2015, les équipes du musée s'engagent dans une réflexion sur les évolutions souhaitables, qui aboutit dès le printemps 2017 au renouvellement de trois nouvelles salles, prémices de la nouvelle muséographie d'un musée rebaptisé à cette occasion « musée des arts de la marionnette ». La mue s'achèvera en novembre 2018 avec l'ouverture au public d'une exposition dite « permanente » entièrement « refaite sur elle-même ».

Dispositif

Le travail réflexif qui a accompagné ce projet mérite une analyse de la pensée qui l'a traversé, aussi bien dans sa forme organisationnelle que dans des contenus intellectuels.

Le point de départ de la réflexion était le positionnement du musée « du côté de l'art », en considérant la marionnette non plus comme un objet ou une collection d'objets, mais comme un langage artistique à part entière. Le concept muséologique s'éloignait ainsi de la mise en valeur d'une collection matérielle pour s'intéresser aux enjeux artistiques.

Très vite, les équipes du musée ont pris le parti d'ouvrir la discussion aux marionnettistes et aux chercheurs pour favoriser la pluralité des approches, en croisant les regards scientifiques et artistiques. Une formule méthodologique « concentrée » a été mise en place, pour mettre en présence universitaires et artistes et professionnels de musée. Le système du « conclave » a ainsi permis la confrontation de pensées différentes, en fonction des cultures professionnelles (les « gens de musée » étant eux-mêmes divers : chargés de collections, médiateurs, responsables de communication,...).

Les premiers échanges ont été très nourris, notamment au sujet de la définition même de la marionnette. La nature anthropologique et métaphysique du sujet mais surtout sa « grande densité philosophique »¹ ont conduit les protagonistes de cette réflexion plurielle à descendre en profondeur dans la discussion, pour aboutir ensuite à une définition des arts de la marionnette qui puisse être opérationnelle. C'est-à-dire qui puisse être traduite dans la muséographie de l'exposition du musée.

L'un des constats qu'on a pu faire à cette étape du travail collectif, c'est la troublante proximité des univers des marionnettistes et des musées : le rapport à l'objet animé/inanimé, regards du spectateurs/visiteurs, l'illusion scénique...

Processus

Dans la mise en œuvre du projet, la définition du programme muséographique a fait l'objet d'autres « conclaves » pour approfondir la réflexion sur la médiation et sur l'organisation des connaissances et de concepts. Ces réunions ont mis en évidence plusieurs difficultés à concilier le nécessaire travail conceptuel sur le sujet marionnettique et sa mise en œuvre scénographique. Comment définir ce qui relève du fil rouge intellectuel et ce qui correspond à un fil conducteur scénographique ?

¹ Beauchamp Hélène, Garcin-Marrou Flore, Nogues Joëlle, Van Haesebroeck Elise, *Les scènes philosophiques de la marionnette*, Éditions L'Entretemps et Institut International, 2016.

Comment bien analyser ce que pense le visiteur, ce qu'il pensera en visitant ? Le musée doit-il proposer un espace de contemplation d'objets-traces du spectacle, un lieu de reconnaissance d'un art en quête de légitimité ? Doit-il se penser comme une invitation à la pratique du spectacle ?

Les débats ont également tournée autour de l'articulation entre sentir et comprendre, et ont conduit le groupe à partir de l'idée de « couple », comme support du discours scénographique. Des tandems conceptuels, des binômes d'idée, des « paires dramatiques » ont été proposées pour soutenir le propos de l'exposition : visible/invisible, dessous/dessus, rire/pleurer, la chute et la grâce...

Dans le travail scénographique en cours (il s'achèvera à la fin novembre 2018 avec l'ouverture au public des nouvelles salles), l'une des grandes difficultés à résoudre reste finalement de parvenir à clore, même provisoirement, la réflexion infinie d'un sujet qui donne à penser en permanence...

L'exposition *September 11: Bearing Witness to History* au National Museum of American History à Washington, D.C., États-Unis

***September 11: Bearing Witness to History*, une exposition pour la « performance » de l'histoire**

Neli Dobreva

ESCoM-AAR/FMSH, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, France

Le National Museum of American History de la Smithsonian Institution, un lieu pour penser l'histoire en train de se faire

Décision de collecte et émergence d'un projet d'exposition

Le 6 décembre 2001, à peine deux mois et demi après les attentats, le National Museum of American History (NMAH-SI) reçoit officiellement la charge de collecter et de préserver les événements du 11 septembre 2001 à travers le budget général de la Smithsonian Institution¹ à Washington, D. C., sous la forme d'ordonnance financière, contresignée comme l'article de loi le 10 janvier 2002, par le président G. W. Bush.

Cette loi autorise la Smithsonian Institution à dépenser jusqu'à cinq millions de dollars américains pour la collecte et la conservation de matériel qui aurait une signification historique liée aux attentats terroristes du 11 septembre 2001 à New York et sur le Pentagone. Cette somme souligne le rôle éminent de la Smithsonian Institution pour aider les générations futures d'Américains, et les autres visiteurs, à comprendre ce qui s'est passé en ce jour terrible².

Un an plus tard, dans un avenant à cette loi, une subvention de 745 000 dollars sera ajoutée pour que l'exposition qui en résulte puisse voyager

¹ La Smithsonian Institution est une institution gouvernementale du Département de l'Intérieur des États-Unis. Elle est destinataire de droit de tout patrimoine relatif distribué dans divers musées.

² Lettre du 20 mai 2002, Christopher S. Bond (Missouri), Sénateur au Congrès Américain, archives NMAH.

aux États-Unis afin de toucher le plus large public et de consolider une conscience historique des événements, cela jusqu'en 2006.

Afin d'éviter une action unilatérale, le NMAH-SI, en collaboration avec des musées de la ville de New York et avec d'autres institutions, a très rapidement fondé un collectif appelé de façon non officielle le *9/11 History Consortium*, incluant 33 organisations de la région de New York et de Washington, D.C.³. Cette collaboration donne lieu, dans un premier temps, à un site web (www.911history.net), où les diverses institutions pouvaient rendre compte de leurs activités, et où le public pouvait faire des propositions.

Au sein du NMAH, une équipe de réflexion s'est constituée, la *9-11*, et ses interrogations concernaient la façon dont les événements ont modifié les objectifs et le fonctionnement du Musée en l'incitant à renouveler ses conceptions sur la collecte, la conservation et l'interprétation de l'histoire. Une série de questions se sont alors posées, à savoir : quel est le rôle du musée dans un moment de crise nationale ? Quelles sont les opportunités qui s'offrent au musée ? Quelles sont les attentes du public vis-à-vis du musée ? Quelle est la responsabilité des conservateurs ?⁴

Plusieurs questions se posent : que doit-on collecter, quand et comment conserver ce qui est collecté, faut-il préserver l'intégralité des objets ? À ces interrogations s'ajoutent celles sur les risques de contamination des objets, par exemple les restes humains ou d'autres objets pouvant contenir des particules toxiques à la suite des incendies et des explosions. Parallèlement à ces problèmes pratiques, se pose la question du rôle du musée en tant que lieu d'éducation, de réflexion et de proposition, comment penser les perspectives historiques, ce qui est en particulier la mission du NMAH-SI.

Une série de rencontres publiques — *Crossroads Program (2001–2002)* — voit le jour ; des réunions se tiennent à midi, le 11 de chaque mois ou un jour proche de cette date. Les thèmes abordés dans les discussions avec le public portent sur le bioterrorisme ; l'islam dans la communauté globale ; le drapeau américain comme symbole et conflit ; le pouvoir de l'image à raconter une histoire ; la conservation de la mémoire américaine ; la race ; les rapports entre droits et sécurité nationale ; la psychologie du terrorisme ; et enfin, comment la vie a changé depuis le 11 septembre. Ce programme est inséparable de la préparation de la future exposition qui sera appelée *September 11 : Bearing Witness to History*.

En parallèle du *Crossroads Program*, les conservateurs, en collaboration avec le Bureau des relations publiques, lancent une enquête (terminée en mars

³ Parmi lesquelles le Museum of the City of New York, la New Jersey Historical Society, le New York Fire Museum, la New York Historical Society et le New York State Museum.

⁴ James B. Gardner, « GWU Talk », Archives NMAH.

2002)⁵ auprès du public afin de déterminer son intérêt pour la réalisation d'une telle exposition. Le rôle du NMAH se profile être le berceau de l'expérience qui cherche à redéfinir la nation en rassemblant et interprétant l'histoire littéralement comme elle arrive.

Les préparatifs de l'exposition se donnent alors un triple objectif : mettre à disposition du public un lieu commun pour réfléchir et lui donner l'opportunité d'y verser son propre récit ; solliciter la conscience publique du travail que le musée effectue à travers la collecte de la déchetterie de Fresh Kills et du Pentagone, jusqu'au travail avec les familles ayant perdu des proches et les individus ayant survécu à l'expérience des événements ; faire reconnaître et renforcer le prestige du NMAH comme institution qui préserve l'histoire du pays.

Définition des sections de l'exposition, autour du thème « Bearing Witness to History » : architecture et scénographie

Introduction : elle inclut des photomontages grandeur nature à travers lesquels le visiteur doit trouver son chemin vers l'intérieur de l'exposition.

Les photographes comme témoins : photographes professionnels, amateurs et photojournalistes se sont précipités vers les sites du désastre et ont été témoins de l'horreur et de la dévastation à travers leurs objectifs. Elles accueillent les visiteurs.

Les objets comme témoignages : 55 objets environ des trois sites sont exposés. Certains sont montrés séparément, d'autres sont regroupés et accompagnés par des photographies et des récits.

Les médias comme témoignages : des vidéos et des écrans présentent les événements transmis par les médias en boucle dans l'espace de projection de l'exposition. Un dispositif multimédia retransmet également les informations médiatiques, *News Around the World*, incluant des images, des œuvres d'art, des sons ou des vidéo-clips, afin d'aider à faire ressortir le récit personnel. Le concept de cette accumulation d'images est à comprendre à travers l'énoncé « chacun de nous possède un récit personnel de ce jour ; nous témoignons tous pour l'histoire ». Le matériel utilisé est emprunté à la George Mason University⁶.

Les individus comme témoins : le musée tente d'exposer une multiplicité de représentations qui donnent aux visiteurs une large vue sur la façon dont des personnes de diverses origines ethniques, raciales, économiques et

⁵ Silver Anvil Awards, 2003, Category 4D, Special Events and Observances (more than seven days), Archives NMAH.

⁶ George Mason University (GMU), Center for History and New Media, American Social History Project et The City of New York Graduate Center : www.911digitalarchive.org

géographiques ont été affectées par ce jour. Ces témoignages sont présentés sous forme de récits.

Vous comme témoins : il est demandé aux visiteurs de réfléchir et de partager leurs récits entre eux. Une grande variété de médiums est utilisée afin de répertorier les commentaires des visiteurs (audio, visuels, dessins, poèmes).

Expérience de sortie (départ de l'exposition) : le visiteur entre et sort de l'exposition par le même endroit en faisant deux fois la même expérience.

Le développement d'un site internet cible un triple objectif : une large accessibilité pour assurer l'audience la plus diverse ; des informations ayant une plus-value qui ne seront pas accessibles physiquement ; un design simple et plaisant. Le site englobe trois sections principales : « le musée comme témoignage » ; « l'exposition muséale » ; « partagez votre récit ».

Analyse du dispositif de l'exposition September 11 : Bearing Witness to History

Dans la dernière section de l'exposition, le lieu de contemplation et de réflexion qui culmine dans les *comment cards*, la scénographie de l'exposition a été réalisée de telle façon que le visiteur se trouve dans un espace où il est stimulé à partager son expérience en répondant aux cartes-questionnaires avec des questions-réponses. Cette mise en scène repose la question du cadre de l'expérience du traumatisme et du témoignage (Butler, 2009). Les espaces de contemplation et de réflexion, comme lieux de pensée, en proposant les *comment cards*, compromettent la subjectivité radicale de ceux qui y répondent. Ces *comment cards* sollicitent l'isolement et l'aliénation. Des boîtes à mouchoirs ont été entreposées afin de stimuler l'évacuation des émotions : plusieurs personnes éclatent en sanglots.

Selon Weissman (2005), ce n'est qu'une réaction normale, toutefois dangereuse, parce qu'une telle réaction conduit à une sorte d'universalisme moral, qui, lui-même, tend à être anti-idéologique, individualiste, et complètement anhistorique : ce tournant représente le *vacuum* historique de l'exposition.

Ainsi au lieu de réaliser une présentation des documents relatifs aux événements, le musée annule le sens de la mise en exposition en faveur d'une sacralisation des objets exposés et de leur transformation en icônes.

En représentant la couverture médiatique des événements, accompagnée par des photographies et des objets, le rôle participatif du public est refoulé. Cette régression provoquée chez le visiteur de *Bearing Witness*, refoule la nécessité d'une réponse rationnelle aux événements. L'image est utilisée dans l'objectif de recréer une atmosphère émotionnelle, de peur et de terreur, et interprétative. Le spectateur doit trouver lui-même le lien entre les « objets », le « nous » et les « survivants ».

Dans un deuxième temps le NMAH reconstitue l'expérience de choc déclenchée par l'image des gens se jetant dans le vide, d'une part, et l'absence d'images de corps, de l'autre.

Cette représentation se matérialise dans l'anthropomorphisation des objets exposés, comme pour substituer les corps qui manquent, ainsi que par leur sacralisation et leur transformation en icônes : objets défendus de représentations médiatiques (Redfield, 2009).

L'exposition d'objets touchables, notamment les gravats du World Trade Center, invite le visiteur à ressentir l'expérience physique de la destruction et incite son imaginaire à réfléchir à l'expérience du choc.

J'en déduis ce dont je ferais l'usage comme utopie de l'horreur comme terreur de l'intérieur (Foucault, 1994). Il s'agit de deux perspectives : les images montées comme miroir — on entre dans l'exposition et on se voit ; ensuite, les images qui montrent les réactions des gens sans savoir ni imaginer comment réagir. Les deux propositions entrent, dans la thèse qui insiste sur le fait que les images qui s'adressent à notre cognition sont très différentes de celles qui s'adressent à notre imagination (Belting, 2005), à quoi j'ajouterais qu'elles diffèrent aussi de celles qui sollicitent nos émotions. Ainsi, dans l'un des cas, cette image en miroir agissant dès l'entrée de l'exposition, grandeur nature, reproduit le sentiment de culpabilité face aux victimes.

Le musée aurait ainsi ce rôle de régulation comme contre-emplacement et de lieu d'utopies effectivement réalisées que Foucault appelle hétérotopies. La dialectique qui y est explorée, entre utopie et hétérotopie, dans le cas de *Bearing Witness*, met en place ce lieu absolument autre qui réalise l'utopie de l'horreur comme terreur de l'intérieur (institutionnalisée) : le spectateur se trouve en train de regarder, mais son regard est amené à se fondre dans l'expérience de l'autre, qui le regarde à partir des photographies grandeur nature, et il est terrorisé par cette expérience du miroir où il se découvre absent à la place où il est, puisqu'il se voit là-bas, à la place de l'autre.

Bearing Witness régule l'expérience du public comme d'un événement esthétique et anesthésiant majeur qui affecte au plus profond nos émotions, comme nouvelle cible de la rhétorique visuelle stratégique (Bennett, 1997). Les événements ne sont pas esthétiques comme tels, ils sont perçus comme esthétiques et anesthésiants, parce que, destinés à, et reçus par, notre corps comme expérience physique et sensorielle. Cette rhétorique du musée pourrait alors être directement identifiée comme volonté du pouvoir qui en recense le résultat au fur et à mesure que le discours muséal est diffusé (Fried, 2006).

Ce processus transforme le musée en mémorial et lieu sacré : après le 11 septembre 2001, les individus se sont recueillis dans les églises et les musées (Linenthal, *Crossroads Program*). En reconnaissant aux images une fonction-terreur, le musée approuve la guerre contre la terreur, et se transforme ainsi en

terre sacrée : les objets exposés deviennent objets sacrés et le public s'y rend comme sur lieu de culte réactivé comme champ de bataille.

Peut-être cette énergie citoyenne, rassemblée à l'intérieur de l'espace muséal, a-t-elle été récupérée par la volonté politique, celle de l'administration Bush qui l'avait, en premier lieu, commandée ?

« September 11 Exhibit Comment Cards » comme pensée induite

J'ai pu observer l'effet produit par l'exposition à travers les archives constituées dans le cadre de la collection *September 11 Exhibit Comment Cards*. Séparées des autres archives, et transférées par le *Department of Public Programs*, dans le *Archives Center* du NMAH, sont conservées les cartes questionnaires de l'exposition *September 11 : Bearing Witness to History* pour la période du 11 septembre 2002 au 6 juillet 2003. Après le NMAH, l'exposition est présentée au Fort Worth Museum of Science and History à Fort Worth, Texas, à East Tennessee Historical Society, Knoxville, au Japanese American National Museum, Los Angeles, Californie. L'exposition a été présentée dans sept endroits, mais les cartes questionnaires archivées au NMAH représentent seulement trois d'entre d'eux.

La collection de *comment cards* est divisée en trois séries. Série 1 : cartes collectées au NMAH ; série 2 : cartes collectées au Fort Worth Museum of Science and History ; série 3 : cartes collectées à la East Tennessee Historical Society. Il y a environ 21 000 *comment cards*, disposées dans des boîtes, non référencées ni archivées (21 boîtes, en 3 séries). Elles sont stockées sous l'intitulé *September 11 Exhibit Comment Cards, 2002-2003*, en incluant des cartes de l'exposition itinérante. Cette collection est accessible à tout public sur rendez-vous aux heures d'ouverture du centre d'archives du musée.

Elles sont ordonnées selon deux questions : 1) *How did you witness history on September 11, 2001?* et 2) *Tell us your story. Feel free to write or sketch.*

Sur le dos de chaque carte, il y a cinq questions, des cases à remplir avec des données personnelles, genre, des questions sur la manière dont la personne a perçu l'exposition, une demande de permission d'utilisation pour la constitution de base de données numérique à la GMU : une partie de ces cartes a été numérisée et mise en ligne.

Parmi les réponses sur les cartes archivées apparaissent quelques thèmes principaux : retour à Dieu – première réaction – prière ; une autre réaction – la question « pourquoi ? » ; une autre – appel au patriotisme, à se renfermer sur ses proches ; les enfants sont encouragés à s'exprimer ; l'expérience des attentats est évoquée comme expérience de guerre.

Comme ces cartes ont été simplement scannées et mises en ligne, sans être indexées, sans numéro de série ni d'inventaire, aucune référence ou citation de

ces sources n'est possible, à moins de recopier et de présenter l'objet-copie à titre de citation. Comment se retrouver alors dans ces informations, qui donnent pour le moins une impression de quantité et de désorientation à l'intérieur de ces sources ? L'intérêt que ces cartes représentent est l'hypothèse de leur utilisation dans la redéfinition du rôle du musée en tant que construisant l'homme dans la relation respective à la fois comme sujet et objet de la connaissance qu'il organise lui-même (Bennett, 2007), c'est-à-dire transformant le public à la fois en récepteur passif et en acteur des événements où il va contribuer de façon émotionnelle à la construction du grand récit de la nouvelle identité américaine. Elles produisent ainsi un discours.

Les témoignages se font alors sur des *comment cards*, préparées au préalable et contenant des questions qui encadrent le partage de l'expérience. Ainsi les témoignages recueillis lors de *Bearing Witness*, sont, d'une part, influencés par la présence d'objets et d'images médiatiques à forte valeur émotionnelle ; et d'autre part, encadrés par un questionnaire directif qui uniformise les réponses sans laisser la place à des témoignages spontanés. Ainsi le Musée devient un espace autre où la pensée laisse place à un savoir produit par la culture matérielle mobilisée par l'imagination (de l'horreur), qui pour sa part permet de se représenter et connaître l'expérience (impossible) de l'horreur.

Bibliographie

- Belting, H. (2005). *Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology*. *Critical Inquiry*, vol. 31.
- Bennett, T. (1995). *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. London: Routledge.
- Butler, J. (2009). *Frames of War. When is Life Grievable?* New York: Verso.
- Foucault, M. (1994). *Des espaces autres*. Paris: Gallimard.
- Fried, A. (2006). The Personalization of Collective Memory: The Smithsonian's September 11 Exhibit. *Political Communication*, vol. 23, n. 4, pp. 387–405.
- Gardner, J. B., & Henry S. M. (2002). September 11 and the Mourning After: Reflections on Collecting and Interpreting the History of Tragedy. *The Public Historian*, vol. 24, n. 3, pp. 37-52.
- Redfield, M. (2009). *The Rhetoric of Terror. Reflections on 9/11 and the War on Terror*. New York: Fordham University Press.
- Weissman, T. (2005). The Spectacle of Trauma: 9/11 in the Museum. *Visual Resources*, vol. 21, n° 2.

Le théâtre Rawabet au Caire, en Égypte

Le théâtre comme lieu où penser les causes et l'avenir de la Révolution en Égypte (2011)

Pauline Donizeau

*Laboratoire HAR, EA 4414, Université Paris Nanterre
— Paris, France*

Dans l'Égypte pré-révolutionnaire, un phénomène de censure étroite et de surveillance touche tous les lieux où pourrait s'exprimer une pensée critique à l'égard du régime, à la tête duquel se trouve, depuis près de trente ans, le président Hosni Moubarak. Celui-ci affecte la presse, les universités, les syndicats, les associations et, bien sûr, toutes les formes d'art, considérées comme potentiellement subversives. Ainsi, le théâtre n'échappe pas à la règle, et se trouve soumis à un contrôle étroit de la part des autorités, par le biais d'organes de contrôle multiple (Selaiha, 2013). Dans ce contexte, le mouvement révolutionnaire de janvier 2011 témoigne de la volonté manifeste de la société civile de détruire les structures étatiques et l'ordre hiérarchique sous-tendant un discours univoque. Le théâtre bénéficie alors d'un mouvement de libéralisation politique et sociale, accompagnée d'une libération de la parole, et l'on voit émerger de nouvelles compagnies et de jeunes collectifs, composés d'amateurs ou de professionnels.

En Égypte, la production théâtrale se répartit entre trois structures, ce que nous détaillerons plus tard dans cette présentation : le théâtre public ou national, le théâtre privé, et le théâtre indépendant. C'est cette dernière structure qui va ici nous intéresser, car les artistes cherchent précisément, depuis la fin des années 1980, à y développer une pensée critique, à renouer avec des dramaturgies ambitieuses : en résumé, à faire du théâtre un lieu pour penser. Au cours de la période révolutionnaire, que l'on peut circonscrire entre janvier 2011 et le début des manifestations Place Tahrir, et juin 2013, lorsque le président démocratiquement élu Mohamed Morsi est destitué par la rue et (surtout) par l'armée, le contexte politique se révèle particulièrement favorable à la création indépendante, jusqu'alors étroitement surveillée. Alors que les institutions sont mises à l'arrêt et l'on souhaite leur renouvellement ou leur refonte en profondeur, les artistes indépendants peuvent profiter de cet espace de liberté nouveau, pour proposer un théâtre politique, renouer avec l'expérimentation, et, surtout, porter à la scène le thème de la révolution.

Pourtant, lorsqu'il s'agit d'évoquer la révolution à la scène, alors-même qu'elle est en train de se faire, la question de l'utilité et de la légitimité de l'art est très rapidement posée par les praticiens et les activistes (les deux rôles étant d'ailleurs souvent endossés par les mêmes individus). Internet apparaît comme le lieu d'où le mouvement contestataire est parti, et demeure un lieu privilégié pour dénoncer, critiquer, mobiliser. La presse est quant à elle le lieu de la chronique, du récit des événements en cours, et la metteuse en scène Laila Soliman constate alors : « J'ai senti à ce moment [...] que cela aurait pu être mieux si j'avais été vidéaste ou journaliste » (Soliman, 2012). Mais c'est surtout la rue qui apparaît comme l'espace privilégié de la contestation politique, la plasticienne Doa Aly confirmant ainsi : « Lorsqu'un événement aux proportions extraordinaires advient, il faut lui laisser le temps d'être reconnu. [...] Après un bombardement dévastateur ou une victoire politique, le temps n'est pas propice à l'art. C'est le temps de l'action ; [...] toute autre chose semble inappropriée. » (Aly, 2011). Dès lors, quelle place accorder au théâtre ? Les problèmes posés sont nombreux : le théâtre apparaît comme une forme héritée et institutionnalisée (par rapport à Internet, notamment, perçu comme le nouvel espace de la subversion), le temps nécessaire à la création crée un « entre-temps » (Lehmann, 2002) séparant le moment de l'actualité et celui de sa représentation. Mais surtout, le problème le plus sérieux reste le suivant : comment, et à quoi bon, attirer le public dans les salles alors que l'actualité se fait dehors, dans la rue ?

Pourtant, nous l'avons dit, de nombreux spectacles ont vu le jour au cours de la période révolutionnaire, empruntant différentes formes : chronique, épique, militant, commémoratif. Nous nous intéresserons plus spécifiquement ici à un lieu dédié au théâtre indépendant, le théâtre Rawabet, dans le centre-ville du Caire, investi par deux artistes : Laila Soliman, pour le spectacle *No Time For Art* (*Lā waqt lil-fan*) en juin 2011 et Adel Abdel Wahab pour le spectacle *Political Manifesto* (*Manshūr Siāsī*) en Décembre 2012. Nous montrerons que ces artistes ont mis à profit la spécificité théâtrale pour valoriser le théâtre en tant qu'il serait, par opposition à la rue comme lieu de l'action, le lieu où l'on peut penser les causes structurelles de la révolution plutôt que d'en faire le constat, et surtout, par ce biais, penser à un futur de la révolution : penser l'après-événement.

Le lieu : Rawabet, une salle indépendante pour la promotion des avant-gardes

Le théâtre indépendant égyptien n'est pas un lieu, sinon au sens métaphorique du terme. Il ne peut pas non plus être considéré comme une institution, mais doit plutôt être envisagé comme une entité. En effet, le théâtre indépendant est apparu en Égypte à la fin des années 1980 (la première compagnie, El-Warsha, dirigée par Hassan El-Geretly, a été fondée en 1987) et s'est imposé dans les années 1990 comme une nouvelle force sur la scène égyptienne, à la suite de la première édition des « Rencontres du théâtre libre » organisée en octobre

1990. Le projet de ses fondateurs s'est construit en réaction au théâtre national, promu et institutionnalisé sous la présidence de Gamal Abdel Nasser (1954-1970), qui, après de belles réussites dans les années 1960, s'est profondément affaibli sous les coups de la censure, des coupes budgétaires imposées au secteur public et, ayant abandonné les avant-gardes, a également perdu son public. Mais il s'oppose également au théâtre privé apparu à partir des années 1970 à la faveur de la politique libérale menée par Anouar el-Sadate, et presque tourné exclusivement vers le divertissement de masse. Les artistes indépendants, renonçant au soutien financier étatique (mais aussi échappant, de fait, et même si partiellement, au contrôle des institutions) cherchent à renouveler la scène égyptienne, en s'inspirant à la fois des esthétiques occidentales et en puisant dans les formes traditionnelles du théâtre arabe (théâtre d'ombre, marionnettes, récit). Mais, surtout, ils ambitionnent de renouveler la place du théâtre dans la société, en abordant à la scène des thèmes politiques et sociaux, et en émettant un point de vue critique, voire subversif.

À l'inverse du théâtre national, qui possède ses propres lieux de représentations (neuf théâtres concentrés au Caire et à Alexandrie), le théâtre indépendant ne possède pas de salles attitrées. Aussi, si les productions sont parfois présentées dans des instituts culturels étrangers, les artistes mettent également à profit des cafés, garages, petites salles non équipées, concentrés dans le centre-ville du Caire « Downtown Cairo », lieu historique de la vie culturelle égyptienne, où s'est implantée la majorité des salles de spectacles à la fin du XIX^e siècle, et fréquenté par une jeunesse libérale et plutôt éduquée. Pourtant, un lieu se distingue des autres : le théâtre Rawabet, ancien garage attenant à la galerie Townhouse dédiée à l'art contemporain fondée en 1998 par William Wells, transformé en 2006 en petite salle de théâtre chichement équipée, pouvant accueillir une jauge de 150 spectateurs.

Ce lieu, situé au cœur du centre-ville du Caire, dans une ruelle surplombée par le splendide Palais Champollion tombant aujourd'hui en ruines, se trouve à quelques centaines de mètres seulement de la Place Tahrir, où les Égyptiens se sont mobilisés en 2011. Rien ne signale, à l'entrée, qu'il s'agit là d'un théâtre : c'est donc un lieu confidentiel, convoquant un public d'initiés. C'est là qu'en 2011 et 2012, les artistes Laila Soliman et Adel Abd el Wahab ont présenté leurs spectacles, alors que la révolution, dans les rues attenantes, était en cours.

Théâtre documentaire, témoignage, interaction : le politique de la rue à la scène

Laila Soliman présente la performance *No Time For Art* en juin 2011, alors que la place Tahrir est encore occupée par les manifestants, qui continuent de lutter pour la reconnaissance de leurs droits après la démission du président Hosni Moubarak le 11 février et alors que le pouvoir intérimaire est assuré par

le Conseil Supérieur des Forces Armées. Le titre de la performance renvoie précisément à cette mise en doute de la capacité de l'art à représenter l'événement. Aussi, elle ne choisit pas de faire le récit de la révolution, mais de dénoncer la violence exercée par les militaires, en partie à l'origine des revendications populaires. Elle utilise le théâtre documentaire, auquel elle s'est initiée en 2009 en travaillant aux côtés du collectif Rimini Protokoll. Dans la séquence NTFA #1, elle convoque à la scène quatre témoins, des activistes ayant subi les violences des forces armées au cours de l'occupation de Tahrir. Ils sont donc à la fois conteurs racontant ce qu'ils ont vu (*testis* : le tiers) et rapporteurs de ce qu'ils ont vécu (*superstes* : le rescapé) (Kuntz, 2011). Sur un écran en fond de scène, des extraits de journaux télévisés diffusés par la télévision d'État égyptienne montrent des images des arrestations effectuées par la police et l'armée sur la place, qualifiant les activistes de « voyous » et « fauteurs de troubles ». Elle confronte ce discours à celui des individus présents sur scène, afin de dénoncer la manipulation médiatique, selon les principes du théâtre documentaire, définis par Peter Weiss comme « critique de la falsification de la vérité » et moyen de lutter « contre les moyens de communication de masse » (Weiss, 1968).

Adel Abdel Wahab présente la performance *Political Manifesto* en décembre 2012, dans un contexte politique différent. Mohamed Morsi a été élu président de la République le 30 juin 2012. Si l'élection du représentant du parti islamiste des Frères Musulmans a été démocratique, elle déçoit néanmoins une grande partie des manifestants libéraux et laïques, exclus du jeu politique. De plus, la pression de l'armée demeure, en vertu d'une alliance politique conclue avec le pouvoir en place. Connaissant les rouages administratifs, économiques et politiques de l'Égypte, les militaires continuent d'exercer le pouvoir dans l'ombre. Dans ce contexte, Adel Abdel Wahab propose une réflexion sur ce qu'il considère comme l'échec de la révolution, et met en garde sur l'avenir politique de l'Égypte. Pour ce spectacle, Wahab imagine un dispositif circulaire, où spectateurs et acteurs, tous debout, évoluent dans un même espace, proposant un dispositif à la fois documentaire et participatif. Des draps blancs, sur lesquels sont projetés vidéos, cartes et documents, limitent l'espace de la scène. Les acteurs invitent les spectateurs à discuter de la situation post-révolutionnaire en Égypte, en commentant la situation géopolitique au Moyen-Orient. Les images projetées sont des images typiques de la révolution, des symboles (slogans, graffitis), mais également des vidéos de discours religieux et de discours des autorités politiques. Les spectateurs sont invités à participer à un débat fictif, autour de la question de la rédaction d'une nouvelle constitution, et séparés en deux camps. À la fin du spectacle, les acteurs proposent aux spectateurs de leur donner le texte d'une nouvelle constitution, rédigée après avoir mené une réflexion collective dans le temps du spectacle, et de la lire à la sortie du théâtre. Lorsque les spectateurs ouvrent le papier, c'est une page blanche.

Agir pour la révolte/penser la révolution

Pour ces deux artistes, le théâtre ne peut être le lieu de l'action politique directe, sinon métaphorique ou fictive. Il n'a pas vocation à concurrencer la rue, mais plutôt à proposer différentes démarches pour penser la révolution, ses causes, mais aussi ses effets. En ce sens, la réflexion ne concurrence pas l'action politique, il ne s'agit pas de d'une opposition héritée entre théorie et *praxis*. La pensée vient accompagner l'action : ces artistes la postulent comme nécessaire.

Le premier processus mis en place par les artistes représente un défi, il s'agit de faire venir les spectateurs au théâtre, dans un pays où la culture théâtrale est très faible, et à un moment où l'action se fait dans la rue. Aller au théâtre, c'est faire le choix d'une pause dans le mouvement de l'action révolutionnaire, pour penser son bien-fondé et ses objectifs.

Le théâtre documentaire proposé par Soliman propose de fournir aux spectateurs des éléments contradictoires, afin de les engager à penser les événements par eux-mêmes. Elle met également en garde, dans un moment d'euphorie politique, contre les forces sous-jacentes qui pourraient faire échouer le projet révolutionnaire. Adel Abdel Wahab démontre quant à lui l'échec possible de la révolution, en mettant en lumière les différentes forces politiques qui y participent, mais défendent des projets différents. Utilisant l'exemple de la Syrie, il cherche à montrer que l'incapacité à forger un projet politique d'opposition commun risque de mener à l'échec face à des forces gouvernementales et militaires installées. En observant la situation politique actuelle de l'Égypte, où l'ancien général Abdel-Fattah Al-Sisi dirige un gouvernement autoritaire et conservateur, nous constatons que leur pessimisme, qui a pu sembler déplacé dans le contexte révolutionnaire, était fondé.

Le processus de pensée induit par ces deux artistes est définitivement politique, il engage à réfléchir sur l'événement en cours, à penser les causes et l'avenir de la révolution plutôt que de décrire les faits ou d'engager un processus commémoratif. Il s'agit donc là d'un théâtre qui ne se revendique pas comme le lieu de l'action politique, mais de la pensée politique, théâtre qui réfléchit à l'événement plus qu'il ne le réfléchit. Le lieu de représentation est à la fois situé au cœur de la ville révolutionnaire, et à la marge de l'action qui s'y joue. Le public convoqué, initié, est invité à réfléchir le temps de la séance. La jauge restreinte, ainsi que les dispositifs choisis laissant une large place à l'interaction, permettent de sortir d'une logique didactique pour fournir aux spectateurs des matériaux pour développer leur propre critique des événements.

Bibliographie

- Aly, D. (2011). No time for art. Blog de Mohammed Abdallah. Page consultée le 14 juillet 2014, au <https://moabdallah.wordpress.com/2011/06/15/no-time-for-art/>.
- Kuntz, H. (2011). Témoins réels en scène. *Études Théâtrales : Le geste de témoigner, un dispositif pour le théâtre*, pp. 51-52, et pp. 26-32.
- Lehmann, H.-T. (2002). *Le Théâtre postdramatique*. Paris : L'Arche.
- Selaiha, N. (2013). The fire and the frying pan : performance and censorship in Egypt. *The Drama Review*, 57, pp. 20-47.
- Soliman, L. (2012). Truth is concrete. Conférence, Bruxelles, 24 septembre 2012. Vidéo consultée au <https://www.youtube.com/watch?v=mfDvJsBhtZw>.
- Weiss, P. (1968). *Discours sur la genèse et le déroulement de la très longue guerre de libération du Vietnam illustrant la nécessité de la lutte armée des opprimés contre leurs oppresseurs*. Paris : Seuil.

Le cabinet d'Histoire naturelle du Muséum national de Versailles, France

Penser la collection naturaliste : pour une anthropologie de l'espace d'un tiers-lieu

Vanessa Ferey

*CERLIS, UMR 8070, Université Sorbonne Nouvelle
— Paris 3, France*

CÉLAT, Université du Québec à Montréal, Canada

L'espace du musée s'étudie depuis ses premières formes de représentations scéniques. Au-delà de l'étude architecturale du dispositif de monstration que préfigure l'exposition, l'analyse des expographies de cabinet issu de la Révolution française comporte des caractéristiques spatiales non seulement propres à leur époque, mais aussi spécifiques à leurs dimensions intellectuelles *in et ex-situ*.

Appréhender un espace de pensée américaniste en France

L'étude de l'anthropologie de l'espace de la collection du cabinet au musée fait valoir de multiples processus de pensée en regard des systèmes d'appréhension des espaces temporels et géographiques de leur monstration. L'analyse du cas de la collection d'objets ethnographiques du cabinet d'Histoire naturelle du Muséum national de Versailles révèle des territoires primaires, secondaires et publics d'appartenance de la pensée américaniste. Si l'espace est une notion formelle et abstraite entretenue par des expériences subjectives (Amaldi in Van Vreken, 2008), les trajectoires et les interprétations des patrimoines issus des biens culturels des Premières Nations reposent sur des centralités diverses.

Au-delà du premier système de centralité de l'Ego, la collection américaniste est une figure manifeste de la centralité de l'Homme, de l'individu (collectionneur, visiteur...), de la communauté (autochtones, chercheurs...), de la société (savante, politique...) ou encore de la Nation (française, amérindienne...). Dans l'appréhension de l'espace de la pensée humaine, concentrique et centralisée, un second système investit le cabinet qui la présente : le système cartésien. Il caractérise « un monde étendu et illimité, construit sur un système de référence neutre » (Van Vreken, 2008) et organise un second niveau de pensée dans le dispositif de monstration. L'environnement spatial du cabinet s'articule aussi d'après des axes de

coordonnées où l'individu n'est qu'un point, dénué de point d'observation privilégié.

Axes dynamiques d'un processus de pensée *in et ex-situ* aux Amériques

Historiographie d'un espace de pensée scientifique

Au XVIII^e siècle, le Muséum national de Versailles illustre un processus de pensée cartésien qui favorise l'appréhension de coordonnées spatiales déterminantes dans l'expérience du savoir. Son cabinet d'Histoire naturelle témoigne de l'espace scientifique, bâti de manière à centrer et orienter les corps et leurs activités. Quatre catégories de distances relationnelles s'y retrouvent : intime, personnelle, sociale et publique (Hall, 1978 in Van Vreken, 2008). La *praxis* de la collection y évolue de la gestion d'un lieu de savoir et de mémoire à l'administration d'un lieu de création et de protection de la pensée en 9 actes : (1) *Origines dissimulées de la Nature* ; (2) *Complexité des êtres de la Terre* : une « Salle des Animaux terrestres » dans laquelle on retrouve tant des animaux indigènes qu'exotiques. Le cabinet possède aussi une « curiosité sacrée » à offrir au regard de ses visiteurs : un prétendu « Manitou des Illinois »¹. Relique des « Sauvages » ou simple curiosité naturelle, la présence du Manitou immortalise les croyances des peuples d'Amérique du Nord. Aux yeux des naturalistes éclairés, il n'est réellement qu'un fœtus humain monstrueux. ; (3) *Beauté de ceux qui volent* : un « cercle de connaissances » où se trouvent à la fois le « spectacle, les propriétés et l'emploi » des productions naturelles, ces dernières doivent afficher toutes leurs richesses, rappeler l'Indien qui se couvre, les dames qui se parent (Valmont de Bomare, 1775). L'objet mort doit faire vivre le sentiment de son observateur. La science naturelle pourra ainsi participer de l'égalité du vivant au-delà des frontières des humanités. La « Salle des Habitants de l'Air » est travaillée à l'aide d'installations en hauteur pendues au plafond aux effets aériens des plus recherchés. ; (4) *La mer et ses trésors naturels* ; (5) *Étude de l'Homme et de son évolution* : une « Salle de l'Histoire naturelle de l'Homme » où l'on expose l'Anatomie, l'Ostéologie et la Myologie. ; (6) *Préciosités convoitées de la Nature* : la disposition de ce local est déterminée à disposer le Règne minéral. Le collectionneur tente d'obtenir un maximum de pièces issues de l'Amérique du Nord. Certaines proviennent de saisies destinées au ministre anglais, William Pitt l'Ancien (Ferey, 2017). Une fierté lorsque l'on sait que le cabinet

¹ Manitous, (Hist. mod. Superfl.) nom que les Algonquins donnent à des génies subordonnés au dieu de l'univers. Leur doctrine sur ces manitous. Espèce d'initiation par laquelle chaque sauvage passe, pour mériter les soins des manitous. Offrandes et sacrifices qu'on leur fait. Hommages rendus aux esprits malfaisants. X. 41. a. Cf. Mouchon, P. (1780). *Table analytique et raisonnée des matières contenues dans les XXXIII volumes in-folio du Dictionnaire des sciences, des arts et des métiers et dans son supplément [par Pierre Mouchon]*. Paris : Panckoucke. p. 177.

du Jardin du Roy possède essentiellement des minerais en provenance d'Amérique (Diderot et d'Alembert, 1781).

La septième salle est particulièrement significative de la pensée américaniste française : (7) *Les arts de la Guerre et les instruments du pouvoir* : le collectionneur conservateur n'est pas aussi riche que le célèbre trésorier général des états de Languedoc, Bonnier de la Mosson (1702-1744), qui eut les moyens d'installer dans son cabinet un laboratoire complet de chimie, une apothicairerie, atelier de tournage ou encore un droguier (Laissus, 1964). D'après Diderot et d'Alembert, le cabinet du Jardin du Roy à Paris compte, en 1777, parmi les plus célèbres de l'Europe. Il tient lui aussi à obtenir des moulages sur nature, morte ou vivante, en cire colorée ou conservée dans l'alcool comme celles de M. Bonnier de la Mosson. Dès 1727, le président du grenier à sel de Versailles, M. Guyot, encourageait la présentation de figures de cire grandeur nature (*Ibid.*). Il choisit donc de parier sur des pièces plus rares, identiques à celles présentées dans le cabinet du Roy dans l'ancienne Bibliothèque royale à Paris. Il offre ainsi lui aussi une « quantité de vêtements d'armes, d'ustensiles de sauvages, etc. apportés de l'Amérique & d'autres parties du monde » (Diderot et d'Alembert, 1781). Cette « Salle des Costumes » est une pièce qui réunit une collection « très considérable » de divinités, armes, habillements et ustensiles des différents Peuples des deux Amériques, de l'Afrique et de l'Inde, et même des pays les plus éloignés nouvellement découverts. Ces objets sont placés en forme de Trophées, pour chaque Nation au-dessus desquels se situe une inscription indicative des contrées d'où ils proviennent. Cette inscription est accompagnée d'une carte explicative de ce qu'ils contiennent, ainsi que de ce qui y est relatif. Ils sont enfermés dans neuf armoires correspondant aux « Trophées » (Jacob, 1805). On y remarque des colliers et parures des « Sauvages de l'Amérique » et des Indiens de Cayenne, même à des peuples d'Otaïti et de la baie des Assassins. Le collectionneur conservateur apporte un soin particulier à entremêler les mondes, d'ici et de là-bas, connus et inconnus, visibles et invisibles. Les objets présentés assurent ainsi leur communication entre les divers univers des sciences naturelles représentés². Des *regalia* se retrouvent dans la même pièce que celle des costumes. Au-dessus des armoires aux pourtours de muraille, sont exposées 20 peaux peintes par les « Sauvages », alors désignées comme « tapis de peaux » (Ferey, 2017). Le fameux calumet de paix est présenté, ainsi qu'une grande suite de casse-têtes. Il y a différents habits sauvages piqués en pointes de porcs-épics et deux grandes casaques des « Esquimaux » « fort rares », lesquels sont décrits comme étant à l'épreuve de la flèche, et même de la balle « à une certaine distance ». Des tables exposent des « Simulacres de Divinités » des différents Peuples sous des cloches de verre et posés sur des « gradins » (*Ibid.*).

² Cf. Pomian, K. (1978). *Entre l'invisible et le visible : la collection*. Libre, Politique, anthropologie, philosophie, 3. Paris : Petite Bibliothèque Payot. p. 26.

L'avant-dernière salle (8) à propos des *Curiosités inclassables* est nommée « Salle de curiosités diverses ». Elle met en scène un « Sauvage du Canada » dressé sur un mannequin de peintre aux articulations de porcelaine. Il justifie l'expérience du collectionneur des territoires de provenance de ses objets de collection et confirme sa vision culturaliste. Le collectionneur y met un point d'honneur en soulignant leurs croyances, ainsi qu'en clôturant son discours scénographique par l'une de leurs imposantes créations, le « canot de sauvage », construit d'un seul morceau d'écorce d'une longueur de 4 mètres, avec ses avirons. Deux autres Sauvages, costumés en voyageurs, y sont placés. Il signe ainsi son parcours par une invitation au voyage, un rappel à celui que les Français ont déjà su effectuer, leur rapportant gloire et liberté. Au-delà de la curiosité, la volonté d'étudier au Palais national les communautés américaines colonisées sous l'Ancien Régime reste forte.

La neuvième et dernière pièce du cabinet referme l'intimité du commissaire-artiste. Ancienne pièce des nobles transformée en petit appartement privé, elle offre une vue en perspective imprenable depuis l'aile centrale sur les bassins des jardins.

Territorialité d'avoirs et de savoirs

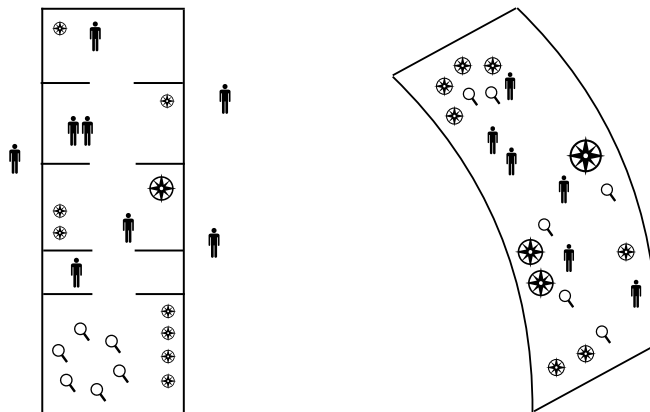
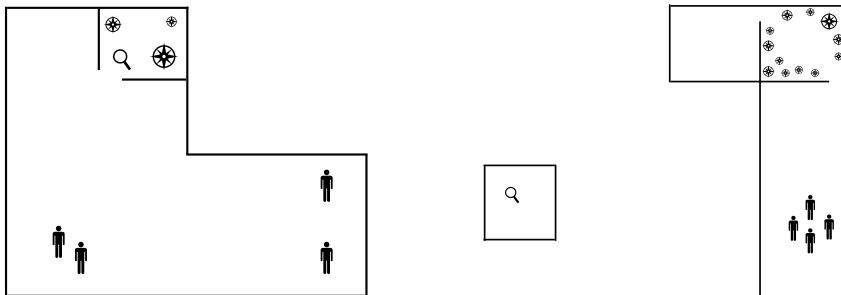
Théâtre d'une philosophie entre-deux mondes, celui de l'Ancien et du Nouveau, des arts et des sciences, le cabinet s'inscrit à l'aube des musées nationaux comme l'instrument révélateur d'autres vérités, de présences et d'absences, d'engagements et de confrontations, en provenance du monde invisible de ses médiations. Les fonctions sociales relatives à la conduite spatiale d'un cabinet d'Histoire naturelle attestent de plusieurs concepts de territorialités : primaires (maison du collectionneur), secondaires (cabinet) et publics (muséum, musée). Ce lieu est affiché comme un élément symbolique du pouvoir de la France qu'à l'étranger et fait partie des instruments politiques mis en place par la royauté. L'œuvre du collectionneur devient au fil de sa carrière un instrument politico-social, une œuvre autobiographique : le cabinet de ses Amériques.




Lieu de collection d'une pensée philosophique, anthropologique et affective

Alors qu'il peut être perçu comme un être isolé dans un environnement rarement ouvert au public, gardien d'un espace de création personnel, le savant en son cabinet est un être possédé par la société qui l'entoure, de sa géographie familiale à ses relations publiques, en passant par ses territoires politiques. Le cabinet où s'articule sa pensée est à l'image des réflexions qui s'y perpétue, un lieu de contradiction, maîtrisé par une société qui y témoigne ses libertés, acquises ou perdues.

Tout au long du XIX^e et XX^e siècle, la monstration des objets anthropologiques issus des Premières Nations d'Amérique du Nord évoluera en fonction des

implications individuelles et collectives dans leur étude et selon les processus de pensée qui les entourent : maison, cabinet, bibliothèque ou musée.



-  Artefacts de collection issue d'un exercice de pensée américaniste
-  Acteurs (collectionneur, conservateur, sociétés savantes, chercheurs) de la pensée américaniste
-  Publics de l'étude et de l'exposition de cette pensée américaniste

Implications et systèmes de pensée autour des objets anthropologiques chez le collectionneur au XVIII^e siècle ; au Château de Versailles au XVIII^e siècle ; à la Bibliothèque municipale de Versailles au XIX^e siècle ; au Musée de l'Homme au XX^e siècle

Bibliographie

- Diderot, D. et Alembert, D'. (1781). *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres/mis en ordre et publié par M. Diderot ; et quant à la partie mathématique par M. d'Alembert (Tome second)*. Lausanne, Berne : LinkSociété Typographique (Offizin, Lausanne), Typographische Gesellschaft (Bern).
- Ferey, V. (2017). *La collection ethnographique du cabinet d'Histoire naturelle du Muséum national de Versailles 1767-2007 : Trajectoire et interprétations des patrimoines de l'Amérique du Nord*. Thèse de doctorat. Montréal : Université du Québec à Montréal.
- Jacob, J.-P. (1805). *Le Cicérone de Versailles ou l'Indicateur des curiosités et établissemens de cette ville. Almanach pour l'an 1805... [Préface signée : J.-P. Jacob]*. Versailles, J.-P. Jacob.
- Laissus, Y. (1964). Les cabinets d'Histoire naturelle. *Histoire de la pensée, Enseignement et diffusion des sciences en France au XVIIIe siècle* (11). Paris : Éditions Hermann, 659-712.
- Valmont de Bomare, J.-C. (1775). *Dictionnaire raisonné universel d'histoire naturelle ; contenant l'histoire des animaux, des végétaux et des minéraux, et celle des corps célestes, des météores & des autres principaux phénomènes de la nature ; avec l'histoire et la description des drogues simples tirées des trois règnes ; et le détail de leurs usages dans la médecine, dans l'économie domestique & champêtre & dans les arts & métiers : plus une table concordante des noms latins, & le renvoi aux objets mentionnés dans cet ouvrage. Par M. Valmont de Bomare,... Nouvelle édition, revue & considérablement augmentée par l'auteur.* (vol. 4). Paris : Brunet.
- Van de Vreken, A. (2008). *Perception et représentation des l'espace architectural*. Travail de fin d'études. Université de Liège : Faculté des sciences appliquées.

Les œuvres en ligne de François Mauriac

Quel(s) lieu(x) de pensée peuvent être les œuvres complètes ? François Mauriac et ses œuvres en ligne

Frédéric Gai

*LASLAR, Université de Caen, Pôle des métiers du livre
de Saint-Cloud, Université Paris Nanterre, France*

Les œuvres complètes : les bibliothèques en perspective

Que ce soit d'un point de vue éditorial, littéraire ou même patrimonial, les œuvres complètes constituent un objet à la fois mal défini et peu étudié. À ce constat, il convient, en guise d'introduction, d'apporter quelques explications qui poseront en même temps les fondements d'une réflexion sur cet angle mort des études, médiatiques et littéraires, entendu comme lieu pour penser, dont la filiation avec les bibliothèques et les musées tient à la fois à des réalités historiques et à des projections poétiques et épistémologiques. Au fur et à mesure de cette réflexion, nous convoquerons l'exemple de l'édition des œuvres complètes de François Mauriac et des modifications d'approches induites par leur mise en ligne.

Si les études consacrées au format sont assez peu nombreuses¹, c'est d'abord parce que le format des œuvres complètes semble de prime abord relever d'une évidence² qui placerait les écrits d'un auteur sur les étagères d'une bibliothèque, occupant une part de ses linéaires à mesure de sa production, de sa place dans le panorama des lettres, mais aussi de choix éditoriaux arbitraires. En prenant en compte ces premiers éléments, qui désignent le travail artistique au travers d'une *occupation spatiale*, les œuvres complètes se signalent déjà comme un lieu ou, tout au moins, comme une indication dans une géographie de la pensée littéraire³. Les textes d'un écrivain, compilés dans un espace défini par des limites livresques, prennent place de manière légitime

¹ Notons deux publications majeures sur ce format particulièrement bien installé dans notre panorama littéraire contemporain (Didier, Neefs & Rolet, 2012 ; Sgard & Volpilhac-Auger, 1999). Un travail similaire a été mené sur la littérature anglaise (Nash, 2003).

² « Rien n'est plus clair que l'idée de rassembler des 'œuvres complètes' d'un auteur, affirme Catherine Volpilhac-Auger, et celui-ci semble reposer sur une simple opération d'addition, conforme au déroulement réel d'un processus d'écriture inscrit dans le temps » (Sgard & Volpilhac-Auger, 1999 : VII).

³ Dans ce contexte, les œuvres complètes seraient à rapprocher du « lieu-carrefour » qui donne une dimension littéraire aux lieux de mémoire (Nora, 1984 : VII).

dans le panthéon de la littérature. À ce stade, un premier paradoxe émerge, qui pose peut-être en des termes plus clairs l'axiomatique définitoire des œuvres complètes ; elles sont placées entre situation une physique (le livre) et un impact immatériel.

Un autre point paraît tout à fait essentiel pour expliquer la relative incompréhension du format : sans aller jusqu'à dire qu'elles synthétisent idéalement ses orientations fondamentales, les œuvres complètes s'inscrivent dans une tradition littéraire où l'auteur est mis sur un piédestal (ce qui permet d'*emboîter* la dynamique scripturale dans sa « psychologie ») et de la collection, les œuvres complètes étant une compilation, ordonnée, classée et, éventuellement, commentée.

Dernier élément à prendre en considération pour tenter d'expliquer le relatif vide définitoire du format : les œuvres complètes agglomèrent, sans pour autant toujours conjuguer, des ambitions artistiques, culturelles, historiques (patrimoniales), éditoriales et scientifiques. Elles regroupent des *pratiques* qui, au-delà de proposer une représentation photographique de deux époques (celle de la construction de l'œuvre, celle de son édition) tendent à faire entrer la littérature dans le domaine du savoir⁴ et, en tant que tel, peuvent donner des orientations poétiques de premier ordre⁵.

Un horizon poétique : François Mauriac et ses œuvres complètes

Nous avons esquissé en introduction les ambitions et dispositifs qui lient les œuvres complètes à la bibliothèque. En en reprenant les fonctionnements et, éventuellement, les fondements, elles se placent avec elle dans « l'arrière-plan » du champ littéraire (Bessière & Payen, 2015 : 29). Si la bibliothèque, dans ses dimensions privées ou publiques, constitue un lieu de fascination et de formation pour l'écrivain, les œuvres complètes se situent comme un horizon poétique, projetant au sein des écrits de l'auteur quelque chose du Grand Œuvre ou du *magnum opus*. François Mauriac fait partie des écrivains qui sont touchés de manière tout à fait singulière par cette configuration. En effet, bien avant le legs d'une part de ses archives à la bibliothèque Jacques Doucet (1968), *geste* patrimonial qui donne une valeur documentaire à son œuvre, l'auteur rédige, après quelques circonstances éditoriales que nous avons expliquées ailleurs (Gai, 2013 : 175-194), les préfaces de ses œuvres complètes, et ce plus de vingt ans avant sa mort. Occupé par une activité

⁴ Au même titre que la bibliothèque entendue dans sa dimension multimédiatique, les œuvres complètes se placeraient ainsi au centre de la fabrique du savoir, à la fois comme matrice, principe de diversité et de pluralité, mode d'accès, transmission et représentation (Mélot, 2007).

⁵ En ce sens, elles occuperaient une fonction similaire à la bibliothèque au sein d'un « triptyque symbolique » (Bessière & Payen, 2015 : 29-32).

journalistique grandissante et par un engagement intellectuel de premier ordre, il a alors l'impression d'avoir achevé son œuvre littéraire. Mais le travail architectural de réunion et, plus encore, méta-poétique de commentaire relance l'inspiration de l'écrivain : la pratique « anthologique », qui met Mauriac face à ses textes, fait émerger un certain nombre de manques, que l'auteur va ensuite s'évertuer à combler, obligeant à l'éditeur à la parution quelques années plus tard d'un douzième tome, avant que le projet soit abandonné, faute d'achèvement... Pour Mauriac, les œuvres complètes marquent un moment charnière, notamment parce que la dimension spéculaire de l'édition oblige l'écrivain à penser de nouveau son œuvre littéraire. Dans un régime identitaire, même indirect (Bessière & Payen, 2015 : 67-69), elle donne une *image* de l'œuvre et de l'auteur.

Les œuvres complètes : l'exhaustivité documentaire comme modification du dispositif

Autre point de convergence très fort entre les œuvres complètes et la structure, symbolique et institutionnelle, de la bibliothèque, avec cette fois-ci en ligne de mire le musée : la place grandissante de l'archive et, plus largement encore, du document. Si chaque édition d'œuvres complètes relève d'agencements et de sélections qu'il serait ici hors de propos d'analyser, nous pouvons toutefois constater une tendance, depuis l'essor des études génétiques, qui donne une place essentielle à la *variante*. À côté d'autres documents d'importance (à commencer par la correspondance), la variante (éditoriale ou manuscrite) ouvre les œuvres complètes sur une nouvelle dimension de l'activité artistique et intellectuelle. En somme, deux modèles coexistent : d'un côté, elle (re) donne à *lire* la « surface plaine et linéaire de l'écrit » (Bessière & Payen, 2015 : 33) ; de l'autre, elle donne à *voir* une pensée en cours d'élaboration, présente au-delà même de la finitude de l'édition. Dès lors, les œuvres complètes constituent un très riche terrain de paratexte critique : elles deviennent le lieu de l'annotation et du commentaire. Entre affichage ou monstration des textes et explication de la dynamique d'écriture à l'œuvre, elles se situent à la jonction des bibliothèques et des musées. Ces évolutions, de plus en plus marquées, montrent en quoi notre définition même de la littérature est mouvante et complexe. Synthèses de ces interrogations, les œuvres complètes constituent, finalement, un réceptacle aux multiples facettes (artistique, patrimonial, critique, éditorial) de la question littéraire, le lieu où elle se (re) configure et se (re) présente en plus de se donner à lire, au travers des époques.

Le fantasme d'un lieu unique : réflexions sur un dispositif en cours d'élaboration (« Mauriac en ligne »)

Revenons quelques instants à François Mauriac, mais surtout à la difficulté d'organiser ses œuvres complètes. Au-delà du jeu de reprises et de mise en recueil élaboré par Mauriac tout au long de sa carrière, c'est bien la

polygraphie mauriacienne qui paraît être difficilement réductible à une mise en collection chronologique ou générique. Donner à voir l'œuvre de Mauriac nécessite résolument de dépasser le cadre livresque afin de mettre *réellement* ⁶ en forme les interactions en jeu. Avec le projet d'une mise en ligne, les œuvres de Mauriac mettent un pied dans le domaine des humanités numériques, et se donnent la possibilité de répondre de manière exhaustive à l'ambition, poétique et documentaire, de montrer l'œuvre en mouvement et, ainsi, de la soumettre à réflexion. Il est aussi bon de rappeler que le Centre François Mauriac de Malagar est, en plus de différentes structures universitaires, partie prenante dans cette mise en ligne. Résidence de l'écrivain, musée, centre de ressource et d'animation culturelle, ce lieu, construit comme un phare de la pensée mauriacienne, souligne le besoin initial de convergence des pratiques et des institutions sous la figure tutélaire de François Mauriac. Le travail de mise en ligne a quant à lui d'abord débuté par un repérage, un catalogage et une mise en consultation des œuvres journalistiques de l'auteur. Aujourd'hui, il permet de faire potentiellement coexister trois versions et approches des textes : la version manuscrite met en lumière la pensée en marche ; la version du périodique redonne à voir l'article dans son environnement sémiotique de publication et, éventuellement, une pensée en débat, placée au cœur de l'actualité ; une version normalisée, enfin, balisée pour être intégrée à un moteur de recherche, facilite la consultation, dans le cadre d'une édition critique. À ce stade du travail, la « bibliothèque » Mauriac propose une édition scientifique enrichie, épaissie même (Lardet, 2007). La logique bibliothéconomique est doublée d'une construction muséographique qui donne une importance, dans le cadre de la valorisation, aux consultations par « cheminements » (thématique, médiatique, géographique).

Malgré un travail débuté il y a une dizaine d'années à l'initiative des universités de Bordeaux et d'Exeter, le projet « Mauriac en ligne » n'en est qu'à ses premières heures. Les possibilités d'intégration sont nombreuses et, dans l'absolu, un modèle dématérialisé peut mettre en forme l'ambition démesurée de l'information et de la documentation exhaustive et intégrale en puissance dans les œuvres complètes. Bien évidemment, elle peut incorporer les œuvres de fiction et de poésie, en prenant en compte toutes les étapes scripturales et éditoriales, plaçant ainsi l'œuvre n'ont plus uniquement comme une agglomération de textes, mais bien comme une *galaxie intellectuelle*. Une telle configuration du dispositif pourrait remplir les fonctions d'un centre de ressources dédié à Mauriac et offrir à une communauté d'acteurs une adresse unique pour déposer, collecter et mettre en circulation des propositions nouvelles. Les œuvres complètes joueraient ainsi le rôle d'une bibliothèque productrice-intégratrice. Interactive en même temps qu'unique, une plateforme permettrait de réunir les savoirs *de* et *sur* Mauriac, mais aussi de

⁶ « Fidélité » et « transparence » seraient les maîtres-mots des œuvres complètes (Sgard & Volpilhac-Auger, 1999 : VII).

générer de nouveaux contenus, faisant d'elle un « lieu » mobile marqué par sa construction dynamique, s'imposant alors comme le « bassin référentiel » et la *mise en expérimentation* d'une sphère intellectuelle à « géométrie variable » (Lardet, 2007 : 1017) qui, au fur et à mesure de la stabilisation des savoirs s'émancipe de la culture, voire du culte du livre, deux histoires et projections dont les œuvres complètes sont issues (Gai, 2013 : 60-130).

Reste à interroger le dispositif en termes d'usage. Dans ce contexte, il apparaît incontournable de faire acte d'une transmission normée afin de minimiser la mise en place d'une *collection propre à chaque lecteur* et de faire de la plateforme web un outil de construction, commune et horizontale, des contenus scientifiques et culturels (Dujol, 2017). Il est donc important de penser et de cibler les usages, en les connectant à un savoir-faire hérité des institutions. Le passage, dans les quelques éléments que nous avons décelés, de la bibliothèque au musée constitue avant tout une évolution, propre à une ère du multimédia, de la consultation des documents. L'approche muséographique est, en ce sens, essentielle, dans la mesure où elle *trace* un parcours dans l'œuvre, mais aussi et compte tenu de l'espace d'accueil, dans la « géographie d'Internet » (Guchard, 2007), et qu'elle permet de la sorte de répondre aux besoins des différents usages, qu'ils soient scientifique, critique ou même pédagogique, et qu'ils relèvent ou non de plusieurs champs disciplinaires (littérature, sciences politiques, religion, linguistique, histoire...) traités *conjointement*. Les œuvres complètes, atteignant ainsi une version maximale, seraient en définitive confrontées à un nouveau défi qui pourraient constituer dans une certaine mesure un paradoxe : après s'être extraites d'une culture purement livresque, elles dénoteraient un besoin incontournable d'*éditorialisation*.

Bibliographie

- Bessière, J. & Payen, E., (Dir.). 2015. *Exposer la littérature*. Paris : Editions du Cercle de la librairie.
- Didier, B., Neefs, J., & Rolet, S. (Dir.) (2012). *Composer, rassembler, penser les « œuvres complètes »*. De l'Antiquité au XXI^e siècle. Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes.
- Dujol, L. (Dir.) (2017). *Communs du savoir et bibliothèques*. Paris : Editions du Cercle de la Librairie, « Bibliothèques ».
- Gai, F. (2013). *Les œuvres complètes de François Mauriac : questions posées à la littérature*. Thèse de doctorat soutenue à l'Université de Caen Basse-Normandie, sous la direction de Jean-Claude Larrat.
- Guichard, E. (2007). Géographie d'Internet. Dans C. Jacob (dir.), *Lieux de savoir, 1. Espaces et communautés* (pp. 989-1009). Paris : Albin Michel.

- Lardet, P. (2007), Les savoirs et leur espace-temps : épaisseur et fluidité. Dans C. Jacob (dir.), *Lieux de savoir, 1. Espaces et communautés* (pp. 1011-1018). Paris : Albin Michel.
- Mélot, M. (2007). La bibliothèque multimédia contemporaine. Dans C. Jacob. (dir.), *Lieux de savoir, 1. Espaces et communautés* (pp. 637-653). Paris : Albin Michel.
- Nash, A. (dir.) (2003). *The Culture of Collected Editions*. Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- Nora, P. (dir.) (1984). *Les Lieux de mémoire. 1. La République*. Paris : Gallimard.
- Sgard, J., & Volpilhac-Augier, C. (1999). *La notion d'œuvre complète*. Oxford : Voltaire Foundation.

Une grande bibliothèque pour la métropole de Clermont-Ferrand, France

Le projet de grande bibliothèque de Clermont Auvergne Métropole

Émilie Garcia Guillen

*MMC, Université Libre de Bruxelles — Bruxelles,
Belgique*

Caractérisation de la grande bibliothèque

Le lieu choisi est actuellement en cours d'élaboration. Il s'agit d'un projet de grande bibliothèque de lecture publique destinée à ouvrir en 2022, porté par la métropole de Clermont Auvergne Métropole. La grande bibliothèque sera implantée dans la ville centre de cette métropole, Clermont-Ferrand, qui compte environ 150 000 habitants. Le futur établissement se déploiera sur près de 10 000 m² sur le site d'un ancien hôtel-Dieu de la fin du XVIII^e siècle en voie d'être réhabilité. Le projet s'inscrit dans la mouvance actuelle des « bibliothèques troisième lieu »¹, une nouvelle génération d'établissements émergeant depuis une dizaine d'années, qui mettent l'accent sur le confort et l'expérience de l'utilisateur, élargissent leurs services et activités et affirment leur vocation de « lieu de vie ».

Si le concours d'architecte n'a pas encore été lancé, les questions d'espace sont déjà au cœur de la réflexion. La première année suivant l'entrée en fonction de la chef de projet a ainsi été largement consacrée à l'élaboration, avec le programme architectural, qui doit servir de base aux documents du concours. Le site, inscrit à l'inventaire supplémentaire des Monuments historiques, est par ailleurs un haut lieu de la mémoire locale. Il confronte donc ceux qui organisent sa mutation à des enjeux politiques (la DRAC intervient au titre de la préservation du patrimoine), matériels et symboliques forts.

¹ Conservatrice des bibliothèques, Mathilde Servet a introduit la notion de « bibliothèque troisième lieu » dans son mémoire d'étude réalisé en 2009 à l'Enssib (École Nationale Supérieure des Sciences de l'Information et des Bibliothèques). La notion s'est rapidement imposée, posant un jalon dans l'histoire de l'institution au même titre que le glissement de « bibliothèque » vers « médiathèque » dans les années 1980. Le mémoire est accessible en ligne : <http://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/21206-les-bibliotheques-troisieme-lieu.pdf>.

Analyse des dispositifs

Enquêter sur un projet en cours permet d'étudier les liens entre lieux et processus de pensée à plusieurs niveaux.

À un premier niveau, on peut décrire le projet comme un instrument, à travers les modes de pensée et d'action qu'il engage. De la même façon qu'on peut explorer la « pensée architecturale » des lieux en se penchant sur les pratiques concrètes des architectes (Yaneva, 2009), on accède à la pensée de ceux qui font la grande bibliothèque à partir des espaces du « mode projet »² où elle prend forme (groupes de travail, comités de pilotage, réunions...). Deux plans apparaissent :

- L'architecture globale de la conduite de projet : sur quelles méthodes (*benchmarking*, visites de sites, exercices, lectures...) et outils (tableaux, chartes...) s'appuie le processus de réflexion ?
- Les pratiques de travail en commun : au sein des groupes de travail, le travail est réparti en petits groupes chargés de mener à bien des tâches concrètes (rédaction d'une partie de la charte d'accueil, exercice de simulation d'une création de service, veille, etc.).

À un deuxième niveau, on peut saisir la manière dont la pensée s'articule au lieu en considérant les traces qu'elle laisse. Le projet de grande bibliothèque est en effet cerné par de l'écrit : il génère une production intense de documents (notes, chartes, plans d'action, programme architectural...). Ceux-ci portent l'empreinte des négociations et ajustements d'où ils sont nés, mais témoignent aussi de la stabilisation du flux de pensée et de discours émaillant le processus réflexif sous forme de « boîte noire ». Certains documents, comme le programme, entretiennent un rapport privilégié à l'espace physique.

À un troisième niveau, la spécificité de l'étude d'un projet réside dans le fait qu'on ne peut observer directement les usages des lieux, ni même les agencements spatiaux (scénographie des collections, dispositifs d'accueil, etc...) puisque ceux-ci ne sont pas fixés. En revanche, le projet permet d'entrer dans les échanges qui se nouent autour des valeurs, des normes, des contraintes, mais aussi des émotions, des craintes et des rêves, que la conception du lieu occasionne. À partir de la pensée du lieu, c'est aussi la bibliothèque comme lieu de pensée que le projet permet d'atteindre : quelle place, en son sein, pour un « public pensant », parmi d'autres figurations, potentiellement concurrentes, des usages ? Quels rapports au savoir, à la

² Le « mode projet », en tant qu'instrument, dépasse les professionnels bibliothécaires qui en sont des acteurs majeurs. L'enjeu concerne la métropole dans son ensemble, qui construit son identité et s'affirme ainsi comme un territoire-acteur réflexif (Pinson, in Lascoumès & Le Galès, 2004).

culture, mais aussi à l'institution culturelle et au bien commun seront promus dans ce lieu à venir ?

Explicitation des processus de pensée

Je souhaiterais me pencher sur les modes d'articulation entre « pensée du lieu » et « lieu de pensée », entre le projet comme processus réflexif et le projet comme lieu figuré. En effet, loin d'être une idée abstraite qui s'incarnerait ensuite dans la réalité extérieure, un processus de conception s'apparente plutôt à une composition à partir d'expériences, de matériaux, de savoirs « déjà là » : le *design* est toujours *re-design*, comme l'explique Albena Yaneva (Yaneva, 2009). L'objet fini, ajoute-t-elle, porte en outre la trace des modes de pensée et d'action qui ont guidé le projet.

L'étude des différents niveaux présentés plus haut, distingués par souci de méthode mais qui se combinent lorsqu'on cherche à dégager les mouvements de pensée à l'œuvre, fait ressortir deux pistes.

Pensée en tension : pensée classante pour lieu régulé versus imagination pensante pour lieu décadre

Que fait une pensée « instrumentée » à cette bibliothèque en gestation ? Les groupes de travail suivent peu ou prou la même méthodologie, qui commence par de la production de données. Les premières réunions posent les jalons d'une démarche de *benchmarking*. Dans certains groupes, cette collection d'informations prend la forme de listes ou de tableaux (recensement des acteurs du territoire, des partenaires...). Ici s'exprime une volonté de connaître et d'agir sur le réel qui passe par la confiance dans des « données probantes » (Bruno, 2015) que les opérations de quantification objectiveraient (Bezès, Chiapello & Desmarez, 2016 ; Vatin, Caillé & Favereau, 2010 ; Ogien, 2010). L'institution bibliothèque semble ainsi ne pas échapper à une raison normative, sous-tendue par une logique de l'efficacité et du résultat propre au « management par les faits » (Bruno, 2015). La pensée de la bibliothèque s'inscrit donc dans une évolution plus large caractéristique d'une forme de domination gestionnaire ayant gagné l'action publique (Craipeau & Metzger, 2007 ; Bezès *et al*, 2011). Dans ce cas, cette mise en ordre de la réalité renvoie en outre à l'objet même de la bibliothèque, lieu de l'organisation et du classement des savoirs. Au stade où en est le projet que j'étudie, le classement des documents ne préoccupe pas les professionnels. En revanche, dès les premiers moments de la réflexion, le souci de la régulation du futur lieu est présent : le groupe « accueil » commence par construire une charte d'accueil sur le modèle de la charte Marianne ; les responsables des groupes de travail reprennent avec la chef de projet le « projet culturel, scientifique, éducatif et social » qui doit donner les grandes lignes de la bibliothèque ; le programme architectural définit très précisément les types d'accès (libre, limité...) des différents espaces. Penser la bibliothèque à venir, c'est donc dès le début de la réflexion imaginer un lieu borné, cadré et normé par des principes traduits

autant en règles pour le public qu'en engagements pour les professionnels. Même lorsque des membres du groupe « services innovants » sont invités à imaginer un futur service atypique (une laverie) à intégrer à la bibliothèque, leurs échanges portent très vite sur les règles à mettre en place au sein d'un tel service pour qu'il soit opérationnel, plutôt qu'à l'affinement de sa justification.

Mais un mouvement sinon contraire, du moins distinct, est également perceptible : le projet est aussi le temps où s'expérimentent d'autres rapports possibles au lieu bibliothèque. La responsable du groupe « services innovants », par exemple, cherche à faire réfléchir ses collègues à partir de l'expérience subjective de la bibliothèque. Lors d'un voyage à Paris, ils sont ainsi encouragés à remplir un « carnet de déambulation » rendant compte des émotions, impressions et sensations éprouvées lors de visites d'établissements. On note ainsi, à divers moments de la réflexion, la convocation d'un imaginaire de la bibliothèque comme lieu des possibles, décalé, où l'accent est mis sur le confort, le ressenti, la liberté de déambuler et la fantaisie plutôt que sur les contraintes et les normes. Le projet semble ainsi traversé par une tension entre la pesanteur institutionnelle et la tentation de la légèreté. Pour Michel Callon³ (Callon, 1996), cette dialectique est propre à tout projet, mais dans le cas de la bibliothèque, elle traduit peut-être aussi les mutations propres au métier et à d'autres institutions publiques (Dubet, 2002), qui imprègnent le processus réflexif.

Un lieu où l'on pense... autrement que par la confrontation au savoir

Penser la bibliothèque à venir revient aussi à penser les relations et les activités sociales qui y prendront place. Le projet esquisse ainsi un monde à venir. Le programme architectural, s'il ne décrit pas des espaces en particulier mais un agencement général de leurs relations fonctionnelles, figure ainsi des usages du lieu : des manières de se déplacer, des ambiances, des rapports entre bibliothécaires et usagers... Sa lecture fait apparaître toute une vision de l'institution, marquée par l'atténuation du lien asymétrique entre professionnels et usagers (par le type d'accueil envisagé par exemple) et la primauté du principe d'accueil. En pensant la grande bibliothèque, les professionnels conçoivent donc des rapports au public, mais également des manières de vivre leur métier dans quelques années. C'est d'ailleurs souvent incidemment que les questions sur l'identité du métier et du lieu bibliothèque surgissent. Par exemple, au cours d'une réunion du groupe « services innovants », à partir d'une interrogation sur les structures à inclure dans la liste des acteurs du territoire avec qui prendre contact, se pose la question de savoir si certaines opérations administratives, comme l'aide à la préparation de la déclaration d'impôt, relèvent ou non du métier. Lors de « l'exercice »

³ « Il y a toute une dialectique de légèreté et de la gravité qui est à gérer dans une innovation en projet » ; « Le travail de la conception en architecture ».

portant sur le fonctionnement de la laverie, les membres du groupe s'interrogent sur la dimension éventuellement commerciale du service : la plus-value de la bibliothèque ne réside-t-elle pas plutôt dans la promotion de pratiques collaboratives ?

Ainsi, si la bibliothèque à venir, dans les modes de pensée dont elle émerge et dans les formes non encore stabilisées qu'elle revêt, engage bel et bien de la pensée, celle-ci ne semble pas tout à fait épouser les formes qu'on penserait privilégiées dans le lieu de savoir qu'elle paraît être naturellement. Ce que j'observe à ce stade du projet, c'est que le public ne semble pas y être appréhendé avant tout comme étant invité à réfléchir ou développer un esprit critique à partir d'une certaine organisation des contenus conçue par des experts. Pour autant, cela ne signifie pas que l'individu esquissé par le projet soit réduit à la figure d'un usager consommateur, à la recherche de divertissement et de confort. Il semble plutôt que l'enjeu se situe davantage du côté du service d'un usager-citoyen autonome, qu'il s'agit désormais moins de guider vers sa construction intellectuelle d'après une conception universalisante et unificatrice du savoir que vers l'expression de sa liberté culturelle, exercée au sein d'un espace partagé, librement parcouru. Cette conception affleure depuis la réflexion de certains professionnels occupés à penser leur institution en dehors du seul lien aux supports de savoir : comme un lieu et un métier où s'agence et se pense une vision politique et sociale de leur rôle.

Bibliographie

- Bezes, P., Demazière, D., Le Bianic, T., Paradeise, C., Normand, R., Benamouzig, D., Pierru, F., & Evetts, J. (2011). New Public Management et professions dans l'État : au-delà des oppositions, quelles recompositions ? *Sociologie du travail*, vol. 53, n° 3, pp. 294-348.
- Bezes, P., Chiapello, E., Desmarez, P. (2016). Introduction : la tension savoirs-pouvoirs à l'épreuve du gouvernement par les indicateurs de performance. *Sociologie du travail*, vol. 58, n° 4, pp. 347-369.
- Bruno, I. (2015). Défaire l'arbitraire des faits. De l'art de gouverner (et de résister) par les « données probantes ». *Revue Française de Socio-Économie*, 2, pp. 213-227.
- Callon, M. (1996). Le travail de la conception en architecture. *Les cahiers de la recherche architecturale*, 37, pp. 25-35.
- Craipeau, S., Metzger, J-L. (2007). Pour une sociologie critique de la gestion. *Recherches sociologiques et anthropologique*, vol. 38, n. 1, pp. 145-162.
- Dubet, F. (2002). *Le déclin de l'institution*. Paris : Seuil.

- Ogien, A. (2010). La valeur sociale du chiffre : la quantification de l'action publique entre performance et démocratie. *Revue Française de Socio-Économie*, vol. 5, n. 1, pp. 19-40.
- Vatin, F., Caillé, A., & Favereau, O. (2010). Réflexions croisées sur la mesure et l'incertitude. *Revue du MAUSS*, vol. 35, n. 1, pp. 83-109.
- Yaneva, A. (2009). *The making of a building*. Berne : Peter Lang AG.

Le théâtre du Radeau et le Radeau utopique, France

Le Radeau : théâtre précaire de la pensée

Simon Gauchet

Metteur en scène, acteur et plasticien

Rachel Rajalu

HCA, EA 1279, Université Rennes 2/CRAE, Université de Picardie J. Verne, France

Dans cette étude de cas, nous mettrons en perspective deux expériences théâtrales prenant le radeau, une embarcation précaire faite de rondins de bois, comme lieu du théâtre et de l'émergence d'une pensée qui se voudrait critique et créative. La première, celle du « Théâtre du Radeau » de François Tanguy, explore depuis les années 1980 les ressources d'un espace scénique fait de planches, de panneaux et d'objets en perpétuel mouvement. La deuxième est celle du « Radeau utopique », invention de Simon Gauchet, radeau construit, mis à l'eau et habité pour partir en quête de l'île d'utopie, dont Thomas More fait le récit en 1516¹.

Le radeau est un espace-temps à la frontière du naufrage et du sauvetage, un interstice propice à la re-formulation du monde. Il est ce qui vient après le naufrage, mais aussi ce qui lui survit. En tant que reste précaire d'une puissance destructrice à partir duquel tout est à réinventer, qu'il soit en scène ou à l'eau, le radeau invite au déverrouillage de nos habitudes de penser (représentations, formes et contenus) et entraîne dans des excursions stylistiques d'un nouvel ordre. Nomadisme et campement, tous deux dans leur version provisoire, ne sont-ils pas les deux motifs partagés par un théâtre et une pensée qui s'essaient, se tentent et se relancent, bref qui s'aventurent ?

Caractéristiques des lieux

C'est l'espace scénique, comme lieu de création, de jeu et de représentation, qui est désigné comme un radeau dans le cas du Théâtre auquel la figure du metteur en scène François Tanguy est rattachée depuis 1982. Le Radeau utopique de Simon Gauchet, en revanche, n'est pas d'emblée allégorique mais

¹ D'autres usages du radeau sont possibles, comme l'a souligné Flore Garcin-Marrou dans un texte portant sur le Théâtre du Radeau, où elle convoque ceux de Peter Pal Pelbart ou de Fernand Deligny, par exemple, dont certaines ambitions s'inscrivent dans le mouvement de la psychothérapie institutionnelle.

semble bien réel : il a pour ambition la navigation sur l'eau. De plus, il forme un projet théâtral spécifique et ponctuel, tandis que le Théâtre du Radeau de François Tanguy couvre le temps d'une vie, celle du metteur en scène et de sa compagnie.

La spécificité du Théâtre du Radeau de François Tanguy est d'être un « théâtre de bois et d'acteurs » (Manganaro, 2008), qui accueille une multiplicité d'éléments se croisant dans une impression générale de grand désordre sous les oripeaux d'une pauvreté assumée. Ces éléments sont issus de matériaux de récupération, présents à la fois comme « objets mémoriels » (Mattéoli, 2007) et comme objets investis par des processus théâtraux. Non destinés à la réfection, ils portent l'empreinte de leur histoire, de leur temps et, avec eux, de leur passage. Présentés de façon fragmentée (un cadre sans toile, des portes sans mur), tous sont séparés de leur fonction et unité premières, marqués par le manque et l'absence. Pour ce qui est des textes et de la musique, leur mode d'apparition est similaire aux autres matériaux. Les références textuelles et musicales sont nombreuses, de genres et registres variés, en langues distinctes. Seuls des extraits sont donnés à entendre, assemblés selon le principe du collage sans fil narratif. Les acteurs enfin sont costumés et portent des accessoires réalisés avec des matériaux pauvres (carton, papier, toile, étoffe) et usés. Leur voix ne sont jamais réalistes, elles proviennent d'un en deçà des intonations socialement normées et codifiées. Tous ces éléments du Théâtre du Radeau sont juxtaposés, emmêlés, séparés, rejoués, détournés, ré-agencés dans un mouvement sans fin, suivant le principe de la dérive, dans l'objectif de mettre à l'essai sans relâche des images et des sonorités fluctuantes, inhabituelles, déroutantes. De ces matériaux et dispositifs naissent alors des espaces et des temporalités précaires et transitoires.

C'est cette précarité que le projet du Radeau utopique de Simon Gauchet a voulu expérimenter en cassant le dispositif représentatif classique du théâtre, en sortant de ses murs et en mettant le radeau sur les flots. Ce projet a consisté à construire collectivement une embarcation et à monter une expédition à la recherche d'une île imaginaire où de nouvelles manières de vivre, de penser et d'être ensemble pourraient être explorées. Fabriquée à partir de matériaux de récupération (bois, bidons, bâches), le radeau se déplace grâce à des moyens de propulsion écologiques (rames, voiles, perches, cheval de trait). Partie de Rennes sur le Canal Saint-Martin pour rejoindre Saint-Malo et la Manche en 2016, l'équipe a mis environ quarante jours pour atteindre la mer, puis est revenue à Rennes l'année suivante. Le radeau a fait escale dans une douzaine de communes entre Rennes et Saint-Malo : pour rencontrer les habitants, partager un repas, lire des poèmes, raconter et se raconter des histoires, chanter, échanger autour de ce que pourrait être cette île d'utopie et présenter, au retour, sur cette scène flottante, un spectacle-récit des découvertes de l'expédition. La spécificité de ce radeau vient de son statut ambigu : il est à la fois un lieu de vie quotidienne et commune (on y mange, on y dort, on y lit, on y parle, on participe à sa maintenance) et un lieu de représentation où

s'invente une fiction. Les passagers vivent l'expérience du radeau en étant à la fois spectateurs de paysages et acteurs d'une fiction qu'ils contribuent à écrire et à incarner, chaque participant remplissant pendant tout le voyage un rôle particulier : l'un est cartographe, l'autre anthropologue, un autre scribe... Aussi les lignes de partage entre acteur et spectateur, fiction et réalité, rôle et identité, art et vie sont-elles constamment brouillées. Cette ambiguïté est vécue, si ce n'est informée, par l'itinérance au cœur de ces paysages extérieurs, les corps venant éprouver (et s'éprouver en) différents espaces (urbains, ruraux et naturels) sous les modes du nomadisme et du campement. Le projet de Simon Gauchet s'inscrit ainsi dans les expérimentations d'art en action en milieu extérieur. Ce qui l'en distingue réside dans la forme d'itinérance choisie, n'étant ni la plus classique (celle de la marche), ni solitaire, comme celle d'un Simon Starling² par exemple.

Analyse des dispositifs

Que symbolise alors le radeau ? Premièrement, la pauvreté de ses matériaux renvoie à la précarité qui caractérise notre existence et notre monde. Le fonctionnement du radeau (flotter et voguer) de Simon Gauchet est dépendant de son état de navigation, qui à tout moment, parce qu'il est fragile et parce qu'il peut être coulé, peut basculer dans la dislocation et le naufrage à la manière de nos vies. Ce jeu d'équilibre est également présent dans les spectacles de François Tanguy dont les modulations du plateau sont suspendues à une mécanique minutieuse pour éviter l'éroulement ou la chute.

Deuxièmement, les opérations par lesquelles les matériaux sont assemblés, désassemblés, rassemblés pour former et maintenir les radeaux rappellent celles du bricolage. Selon Jacques Derrida, « ce qui paraît le plus séduisant [dans ce type de démarche] c'est l'abandon déclaré de toute référence à un *centre*, à un *sujet*, à une *référence* privilégiée, à une origine ou une archie absolue » (Derrida, 1967). Aussi le bricolage, en faisant avec « les moyens du bord » (Lévi-Strauss, 1962), met-il en œuvre une pratique du décentrement. C'est précisément ce que proposent François Tanguy et Simon Gauchet dans leurs actions de dé-hiérarchiser les rapports entre les éléments du plateau-radeau, mélanger les temps, les lieux et les influences, proposer des dispositifs éclatés et provisoires, convoquer des modes de création collective, brouiller les frontières entre réalité et fiction.

Que les objets des radeaux appartiennent au passé, cela crée, troisièmement, des effets de hantise des trois modalités du temps (passé, présent, avenir) les unes sur les autres. Les aspects fantomatiques des éléments résiduels

² Simon Starling est un artiste britannique, auteur en 2005 d'une installation-performance appelée *Shedboatshead*, qui a consisté à partir d'une cabane en bois construite près de la Tamise à réaliser une embarcation pour descendre la Tamise puis à reconstruire plus bas la cabane à partir du bateau.

manifestent le caractère transitoire de nos existences en même temps qu'ils signalent le caractère anachronique du lieu qu'ils contribuent à fabriquer. Ces effets sont accentués par les jeux de scènes, les déplacements, les rôles pris ainsi que les sonorités des voix, qui rappellent tous la labilité et l'écart qui travaillent nos identités passagères.

À cela s'ajoute, quatrième, une rupture avec les formes classiques de la signification. Le radeau constitue un espace « autre » dirait Michel Foucault (Foucault, 1984), une hétérotopie où une autre langue peut s'inventer par-delà les critères du vrai et du faux habituellement attribués aux discours, loin aussi d'une conception représentative de la signification. Dans son isolement relatif, ce « contre-emplacement » permet d'inverser les modes ordinaires de la compréhension de ce qui nous entoure.

Cinquièmement, les radeaux de François Tanguy et de Simon Gauchet dérivent avec leurs paysages. Comme engins peu manœuvrables, ils emportent la pensée du spectateur et de l'acteur. Les courants, le vent et les phénomènes extérieurs sont à la fois concrets et métaphoriques. Ils guident celui qui vit l'expérience dans une perte de repères et le conduisent à explorer d'autres dimensions de la réalité et de l'imaginaire.

C'est ainsi que « les pratiques *du* déplacement sont l'expression représentative d'un art *en* déplacement » (Buffet, 2012), cherchant de nouvelles voies pour son renouvellement et avec lui pour un renouvellement de nos pratiques de pensées.

Processus de pensée induits

Précarité, décentrement, hantise, hétérotopie, mouvement créent des inversions dans nos modes de pensée qui s'articulent autour de trois moments : le moment critique, le moment créatif et le moment pragmatique.

Le premier est celui de la déroute et de l'errance : nos éléments de pensée ne sont plus identifiables, reconnaissables, appréhendables selon un mode coutumier. Ce trouble correspond à la déconstruction de nos manières habituelles de sentir et de percevoir, de nos préjugés, opinions, croyances, de nos mythes, des formes rationnelles du discours, du raisonnement et de la signification. Ne restent que brume et flou. Ce moment tempétueux questionne en particulier, dans le cas du radeau, les enjeux environnementaux, notre rapport au paysage, à la notion de territoire et d'identité, aux progrès techniques, à la collectivité. Cette crise laisse place à un deuxième moment : celui de la reformulation dans l'exercice d'une liberté imaginative et créative. Les nouvelles pensées inventées ne craindront alors peut-être plus leurs formes sensibles, poétiques et affectives, ni leur dimension précaire, fragile et éphémère. Elles reconnaîtront leur caractère provisoire, discutable et collectif. Ces deux moments pourront enfin trouver des voies d'inscription dans nos vies afin de se tenter, développant ainsi de nouvelles attitudes et conduites éthiques

et politiques. Ces moments d'individuation pour notre pensée ont pour vocation d'être indéfiniment reconduits.

Ce que permet alors le radeau pour la pensée, c'est l'épreuve de sa plasticité spatio-temporelle et de sa dimension collective, la confiance en ses capacités de transformation et d'invention, enfin la conscience de sa force comme de sa précarité. C'est peut-être alors dans sa dimension thérapeutique que le théâtre-radeau acquiert sa valeur, comme soin apporté une pensée malade d'elle-même et qui se voudrait vivante et mouvante ? N'est-ce d'ailleurs pas la piste à laquelle Flore Garcin-Marrou invite quand elle prend pour exemples de « radeau » les expériences théâtrales et/ou éducatives/thérapeutiques pour en comprendre les ressorts⁹ ?

Pour autant, si le nomadisme a des effets vertueux en ce sens, en revanche devons-nous nous garder d'une vision trop naïve et réductrice de celui-ci, notamment dans ses perspectives pures et radicales. Comme le montrent nos trois moments du processus, il est nécessaire que la dérive soit scandée par des temps de campement, condition pour la pensée de sortir de son état de stupeur, d'errance et d'isolement, pour s'engager dans des processus de réélaboration et trouver des voies pour des ancrages pratiques.

Bibliographie

- Buffet, L. (dir.) (2012). *Itinérances. L'art en déplacement*. Paris : De l'incidence éditeur.
- Derrida, J. (1967). *L'Écriture et la Différence*. Paris : Seuil.
- Foucault, M. (1984). Des espaces autres. Dans *Dits et écrits : 1954-1988* (pp. 752-762). Paris : Gallimard.
- Garcin-Marrou, F. (2014). De la difficulté de rassembler ses idées : cinq propositions sur le Théâtre du Radeau. *Théâtre/Public*, 214, n. p.
- Lévi-Strauss, C. (1962). *La Pensée sauvage*. Paris : Plon.
- Manganaro, J.-P. (2008). *François Tanguy et le Radeau*. Paris : POL.
- Mattéoli, J.-L. (2007). L'objet pauvre dans le théâtre contemporain. *Images Re-vues*, 4, n. p.

La bibliothèque de Sciences Po Paris, France

Pour qu'une bibliothèque « invite à penser » : faire parler les lecteurs sur leurs pratiques et leurs attentes

Michaël Goudoux, Cécile Toutou
Sciences Po Paris

72,5 % des étudiants de l'École doctorale de Sciences Po disent venir tous les jours en bibliothèque¹ alors que dans le même temps on observe depuis plusieurs années une chute de la consultation des documents issus des salles de lecture. Comment expliquer qu'à l'heure de la dématérialisation des ressources documentaires, les lecteurs de la bibliothèque de recherche de Sciences Po restent attachés à ce lieu, le fréquentent assidûment, sur de longues durées, et l'expriment ?

La mission marketing² de la bibliothèque de Sciences Po a mené plusieurs enquêtes³ sur les attentes et les pratiques des lecteurs en bibliothèque de recherche suggérant que la bibliothèque, en tant que lieu, « invite à penser » — si elle offre des conditions satisfaisantes que nous détaillerons ici. Que le lieu influe sur l'activité intellectuelle, qu'on ne travaille pas en bibliothèque comme on travaille chez soi ou en open-space, ce sera notre propos.

En forme de tautologie, la première attente des lecteurs est de disposer d'une place, et que celle-ci offre un cadre de travail le plus individuel possible. Ils souhaitent profiter à la fois du silence d'une ambiance feutrée, favorisée par la présence de livres⁴ et d'une émulation favorisée par la présence des pairs. En effet, si les conditions matérielles semblent prépondérantes, le *lieu* n'est pas qu'*espace*. Il est question ici d'interactions (socialisation, entregent, travaux

¹ Enquête baromètre DES 2017.

² Toutou C. (2017) Portrait métier # 6 : responsable mission Marketing. *Bulletin des bibliothèques de France*, 13, 122-128. <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2017-13-0122-017>.

³ L'axe retenu est de croiser les méthodes d'évaluation comme le recommande la norme ISO 16439 (Méthodes et procédures pour évaluer l'impact des bibliothèques). Après avoir analysé des données quantitatives (volumétrie de la consultation, le flux d'entrées/sorties (ce que la norme appelle « *inferred evidence* »), nous avons enrichi le dispositif par des données sollicitées (ce que la norme appelle « *solicited evidence* ») via des questionnaires ou des entretiens ; puis des données observées (ce que la norme appelle « *observed evidence* »). C'est dans cette triangulation des données que l'on peut mener une évaluation construite de l'usage des espaces et des services, évitant les biais du déclaratif.

⁴ La salle de lecture génère des usages du fait de la présence de livres. On observe comme une immersion, un enlèvement dans les livres. Les salles avec livres et rayonnages étant privilégiées.

collectifs, conflits d'usages entre différentes populations de lecteurs). Comment alors concilier à la fois un espace de travail individuel favorisant la concentration et également un espace collectif convivial ?

Nous proposons, au travers des enquêtes réalisées auprès du public spécifique, réduit et segmenté, de la bibliothèque de recherche, d'appréhender les attentes et les pratiques observées, puis une fois saisies, comment elles orientent les professionnels dans les actions déployées.

Un même lieu pour des profils différenciés

La bibliothèque de recherche se situe dans le bâtiment de l'École doctorale à une centaine de mètres de la bibliothèque générale de Sciences Po à Paris. Elle offre 84 places et 17 000 ouvrages en accès direct sur 260 m². Son accès est réservé aux étudiants des masters recherche, aux étudiants préparant l'agrégation, aux doctorants et aux enseignants-chercheurs.

Ces différents publics n'ont pas la même pratique de la bibliothèque. Si 20 % des étudiants en Master viennent « entre amis », plus de 90 % des répondants doctorants viennent seuls (ainsi que 100 % des enseignants-chercheurs). On peut imaginer que des étudiants encore engagés dans un emploi du temps ponctué par des cours, évoluent hors des cours avec le même groupe de camarades. Ce n'est plus le cas pour les étudiants doctorants qui entament une vie de chercheur plus isolée. Dans ce cas, certains ont témoigné de l'intérêt de fréquenter la bibliothèque comme lieu d'échange où rencontrer des pairs.

Concernant la fréquence de visite, si elle est importante pour l'ensemble des publics (62 % des répondants viennent plusieurs fois par semaine), ce sont les masters qui viennent le plus fréquemment (51 % disent venir tous les jours). La fréquence visite des doctorants est également élevée (32 % disent venir tous les jours). À l'inverse, les enseignants-chercheurs n'y font que des passages occasionnels (78 % disent venir qu'une à trois fois par mois).

Sur le choix de leur place en salle, les avis sont très clivés. Un peu moins de la moitié des doctorants et des masters dit avoir une place habituelle. Ce qui peut tout de même être interprété comme un chiffre significatif et révéler qu'une proportion significative de lecteurs ont leurs « petites habitudes » en salle. Il semblerait que les notions de territoires et d'espace sont très importantes en bibliothèque. En revanche, les enseignants-chercheurs, qui font souvent des visites occasionnelles, disent unanimement ne pas avoir de place habituelle.

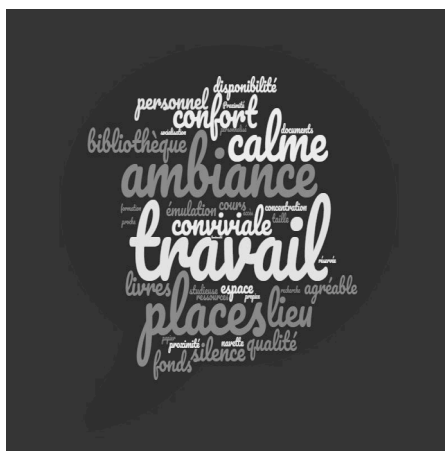
Le recours aux collections diffère aussi en fonction des publics. Seulement 37 % des masters déclarent avoir utilisé les livres de la bibliothèque lors de leur dernière visite, contre 78 % des doctorants et 88 % des enseignants-chercheurs.

Cette appropriation plus ou moins stricte de l'espace et de la place, cet usage plus ou moins important des collections offertes dessinent des différences entre ces populations qui peuvent aboutir à des conflits d'usage.

L'expérience utilisateur : attraits, usage des services et reproches

Pourquoi viennent-ils/elles ?

Un nuage de mots construit à partir des commentaires des 131 répondants au questionnaire et des entretiens approfondis menés auprès de 7 usagers, lorsqu'on les a interrogés sur les principales qualités de la bibliothèque de recherche permet de faire les observations suivantes :



On observe que le terme « travail » ressort nettement : c'est celui qui a le nombre d'occurrences le plus important. Viennent ensuite les termes « places » et « ambiance ». Il est d'ailleurs étonnant d'observer le nombre de mots en rapport avec l'ambiance de travail : *calme, silence, conviviale, agréable, émulation...*

Cela corrobore les résultats provenant des motifs de la visite considérés comme « très importants » : l'ambiance de travail (63 %), le silence (43 %), la place de travail (35 %) et le confort des salles (34 %).

« Et l'avantage c'est qu'on sait qu'il y a toujours de la place »

À de nombreuses reprises, les lecteurs ont souligné la facilité qu'il y a à trouver des places en bibliothèque de recherche (ce qui n'est pas le cas dans la bibliothèque générale et génère des frustrations très importantes). Cela n'empêche pas nombre d'entre eux de demander également davantage de places et davantage d'espace.

« C'est un endroit calme, un endroit de travail »

Plusieurs commentaires font état du calme et du silence favorisant la concentration. Mais le plus instructif, est d'observer à quoi les usagers attribuent la qualité de cette ambiance calme et studieuse. Il y a d'une part le bénéfice tiré des « petites salles » :

« Au fond, le fait que la bibliothèque soit assez petite ça a quand même des avantages. Il y a une dimension d'intimité et de confort qui est assez appréciable. »

Mais ils attribuent surtout cette ambiance studieuse aux restrictions d'accès à la bibliothèque de recherche. En effet, de nombreux commentaires soulignent l'attachement à un accès réservé au public « recherche » :

« Il faut que la bibliothèque de recherche reste réservée aux masters recherche. Il est hors de question qu'elle soit ouverte à d'autres, c'est vraiment bien pour nous qu'elle soit consacrée à la recherche, avec une ambiance et un climat de recherche »

« Il y a une certaine émulation à travailler avec des gens autour de soi »

Lors des entretiens, beaucoup ont insisté sur l'émulation favorisée par cet environnement ainsi que sur les possibilités qu'il offre de socialiser avec des pairs. C'est souvent cet aspect qui est mis en avant lorsqu'il s'agit de comparer la bibliothèque de recherche aux autres lieux.

« [À la maison], l'avantage, c'est le confort, c'est plus agréable. Le gain de temps. (...) Alors qu'en bibliothèque, c'est l'occasion de se surpasser, de travailler plus, de faire plus »

« [Dans les centres de recherche] la facilité d'accès et le fait qu'on est assez bien pourvu en places et en postes informatiques, c'est vraiment un avantage. Parfois, on n'a pas le calme d'une bibliothèque de recherche. Du coup, ça peut être difficile pour la concentration et le travail »

Leurs usages des services

65 % des répondants déclarent s'être adressés au personnel de la bibliothèque lors d'une précédente visite. Les deux services les plus utilisés le sont par l'ensemble des catégories de lecteurs :

- l'impression (52 %)
- la machine à café (29 %)

Outil indispensable pour de longs séjours en bibliothèque, la machine à café est également le lieu de discussions propices à la sociabilisation. Les

discussions étant par définition proscrites en salle, c'est le lieu des échanges, du « réseautage ». Les lecteurs dépendent souvent d'une discipline ou d'un centre de recherche et c'est finalement l'un des rares lieux où ils peuvent se rencontrer. Les autres services moins cités globalement le sont parfois surtout par certaines catégories de lecteurs : comme le présentoir des nouveautés que 10 % des enseignants-chercheurs répondants disent avoir consulté, contre 4 % en moyenne. Certains services réservés à des catégories de lecteurs, comme la navette, peuvent tout de même être considérés comme essentiels par ceux qui les utilisent. Par exemple, les doctorants qui ont recours aux casiers :

« Le fait qu'il y ait des casiers. Ça a été quelque chose qui au bout d'un moment m'a fait venir régulièrement. Quand je peux déposer mes livres dans les casiers, j'ai un lieu de travail, donc je n'ai pas forcément intérêt à aller dans plein de bibliothèques, ou à changer du jour au lendemain, entre mon labo et ici. »

Leurs reproches et attentes

La vraie critique faite sur la bibliothèque de recherche, en termes d'espace, vient de l'absence de lieux de travail en groupe, ainsi que d'un véritable endroit pour se détendre. Ces critiques viennent, pour la plupart, de fréquentants qui ont une connaissance de modèles anglo-saxons de vastes campus universitaires où les bibliothèques sont aussi des lieux de vie.

« On ne peut pas travailler en groupe »

La bibliothèque de recherche n'offre pas d'espaces dédiés permettant une émulation collective. Ce besoin pour des espaces de travail où l'on puisse discuter est d'autant plus important qu'il est de plus en plus demandé aux étudiants, aux doctorants et aux chercheurs de produire des travaux collectifs.

Pour s'adapter à cette situation, les lecteurs peuvent être amenés à discuter dans les salles de lecture ou à s'installer dans le hall — mal isolé — attenant à la bibliothèque. Or ce qui ressort de nos enquêtes, mais aussi de nombreuses autres comme pour le LILLIAD Learning center Innovation, c'est le besoin de parvenir à articuler dans un même lieu une diversité d'ambiances de travail⁵.

« Un espace pour manger ça serait bien »

Cette même problématique concernant l'articulation entre espaces de travail individuels silencieux et espaces collectifs se pose également pour les espaces

⁵ Quatre enquêtes ont montré une « demande massive d'espaces de travail en groupe » et une « confirmation d'un besoin d'espaces d'étude silencieux » qui s'est ensuite traduit par l'aménagement d'un cheminement progressif des espaces des plus animés au plus calmes. Roche, J. (2017). L'aménagement d'un troisième lieu à l'université In. Soulas, C. *(Ré)aménager une Bibliothèque*. (pp. 135-138). Villeurbanne : Presses de l'Enssib.

de restauration et de détente. La présence d'un tel lieu permet de répondre aux besoins spécifiques de ce public qui effectue des séjours de longue durée. De plus, ces équipements sont également des lieux de socialisation particulièrement appréciés.

Ainsi, lorsqu'on interroge les usagers sur leur bibliothèque idéale, ce sont les attentes en termes de lieu et d'espace qui sont les plus citées.

Colonne1	Master	en part des répondants de Masters
moins chauffée	1	2%
Améliorer la connexion Internet	1	2%
Ouvert le samedi et le dimanche	1	2%
Ouverte le weekend (du moins le samedi)	1	2%
Ouverte plus longtemps et y compris le samedi	1	2%
Ouverte plus tard le soir ainsi que le dimanche. Pourvue d'un s	1	2%
permettrait d'emprunter des documents	1	2%
Pourvue d'un meilleur réseau wifi et d'un ordinateur dédié aux	1	2%
Ouverte à un public plus large	2	3%
ouverte le samedi	3	5%
Ouverte plus tôt et plus tard	3	5%
Plus chauffée	4	6%
Pourvue d'un personnel plus nombreux et plus présent	4	6%
Ouverte seulement aux étudiants de master	6	9%
Pus riche en ressources numériques	8	13%
Plus éclairée	10	16%
Plus silencieuse	12	19%
Pourvue de boxes de travail individuels	12	19%
Pourvue de davantage de prises	14	22%
Plus riche en documents imprimés	16	25%
Pourvue de davantage d'ordinateurs fixes	24	38%
Plus spacieuse	35	55%
Pourvue de davantage de salles de travail en groupe	38	59%
Pourvue de davantage de places de travail	51	80%
Total	250	64

Les trois premiers résultats se distinguant nettement en terme de fréquence soulignent qu'une bibliothèque de recherche idéale est avant tout un lieu idéal. On note que la mention *plus riche en documents imprimés* atteint une fréquence de 25 %. On peut émettre l'hypothèse que les collections offertes donnant globalement satisfaction, ce sont les caractéristiques perfectibles (les conditions matérielles de séjour) qui sont d'abord citées.

Ce qu'il y a de plus surprenant dans cet exercice de hiérarchisation, c'est la fréquence relativement faible des mentions concernant les heures d'ouverture. Travaillant sur de longues plages horaires, les enquêtés reviennent pourtant fréquemment sur les horaires dans les entretiens ou dans les commentaires. Là encore, les modèles anglo-saxons ou même celui plus proche de la BULAC leur

servent de référence. Dans ce domaine, il est également nécessaire pour les professionnels de penser les extensions d'horaires en relation avec les espaces⁶.

Les actions déployées

Il va de soi qu'au regard de ces constats, la plupart des actions engagées concernent les espaces et tout ce qui peut améliorer l'expérience de l'utilisateur. Même si cela peut sembler secondaire ou anodin, il apparaît essentiel de veiller à une bonne qualité de l'air, d'avoir une attention particulière quant à la température et la propreté des salles, et de garantir une bonne luminosité. Nous avons par exemple ajouté des lampes individuelles à la demande de lecteurs qui avaient émis cette demande grâce à la « boîte à idées » installée en salle par la mission marketing. Plusieurs autres améliorations ont été suggérées via ce mode de collecte : ajout d'ordinateurs, installation d'un poste d'activation de cartes d'impression, amélioration de la signalétique... Cela permet une prise en charge plus collective des petites réparations, ainsi qu'un meilleur suivi des demandes.

Suite à ces enquêtes, un espace de convivialité a été aménagé. Situé au sous-sol (rez-de-jardin) du même bâtiment, il offre plusieurs tables pour déjeuner et dispose de deux micro-ondes. L'apport de cet espace de convivialité est évidemment très bénéfique, même si l'absence de proximité immédiate avec l'entrée de la bibliothèque n'en fait pas encore un lieu incontournable.

Il nous apparaît comme crucial dans les questionnements à venir sur les futurs espaces de considérer les espaces collectifs de détente comme essentiels. C'est aussi ainsi que l'on inscrit les bibliothèques comme des lieux de vie⁷. En écho, on peut rappeler une étude menée par OCLC⁸ qui rappelait que les bibliothèques académiques étaient « the place and tools to get work done ».

Même s'il a été peu question des collections jusqu'ici, au-delà du fait que la présence d'une collection imprimée confère au lieu une valeur symbolique de travail et d'étude, la fonction essentielle de la collection en accès direct, est évidemment de permettre la « navigation » entre les références associées. Plusieurs lecteurs ont exprimé leur attrait pour cela en insistant sur la sérendipité permise par l'accès direct. Pour maintenir cet attrait, le désherbage des collections doit être pensé en lien avec l'acquisition, comme

⁶ Dumas, C. (2017). Faire évoluer les espaces pour aménager les horaires d'ouverture. In Soulas, C., (*Ré)aménager une Bibliothèque*. (pp. 53-60). Villeurbanne : Presses de l'Enssib. Il y est rappelé que certains locaux ne permettent pas de mettre en place facilement l'extension des horaires car ils demandent trop de personnel de surveillance. Voir aussi l'encadré « Une bibliothèque de nuit à la BULAC » p. 56.

⁷ La nouvelle bibliothèque de recherche de Jussieu en fournit un exemple. Cf. Jaslier E. (2015), À la reconquête des chercheurs. *Livre hebdo*, 1033, 12.

⁸ OCLC. (2014) At a Tipping Point : Education, Learning and Libraries. En ligne : <https://www.oclc.org/content/dam/oclc/reports/tipping-point/215133-tipping-point.pdf>

une sorte de sélection inversée. En plus des enseignements généraux tirés de la réalisation pluriannuelle des « semaines test de la consultation », il est nécessaire de recentrer le fonds sur une collection très dynamique en se basant sur les statistiques d'usage (nombre de prêts, nombre de citations) et les suggestions de lecteurs ; et non seulement sur l'âge du document.

La médiation avec les lecteurs se fait aussi via la valorisation en salle en lien avec les collections :

- Kiosque de nouveautés. Exposition des dernières acquisitions regroupées par thématiques, par disciplines ou par éditeurs. Relayé en ligne sur les guides thématiques.
- Rematérialisation d'ebooks. Ils sont mis en rayon dans une boîte de DVD avec la couverture du livre reproduite, équipés de QR code, et dotés d'une cote comme les livres imprimés. Ce « dispositif passerelle » permet de rendre tangible une ressource numérique⁹. Cela est d'autant plus utile que les ebooks semblent encore boudés par la majorité des lecteurs qui leur préfèrent l'imprimé.¹⁰

En conclusion, le lecteur de la bibliothèque de recherche souhaite :

- y passer la journée (avec les horaires les plus longs possibles) ;
- avec des places et de l'espace ;
- dans une ambiance de silence et d'émulation ;
- mais en disposant également d'espaces collectifs de travail et de repos dédiés ;
- tout en profitant sur place d'un accueil et des services essentiels ;
- et d'un accès direct aux collections.

Ainsi pour que la bibliothèque « invite » à penser — qu'on y soit « comme à la maison » mais avec des attraits supplémentaires — il convient d'imaginer pour l'avenir un lieu fort où la sociabilité serait la valeur phare au centre du projet.

- Articuler les salles de lectures studieuses et silencieuses avec des espaces collectifs (espaces de travail en groupe, salles pédagogiques et espaces de détente) en réfléchissant aux transitions entre ces deux types d'espace.

⁹ Gaudion, A-G. (2017) Valorisation des communs numériques du savoir dans les espaces de la bibliothèque. In Dujol L. (dir.), *Communs du savoir et bibliothèques* (pp. 53-60) Paris : Éditions du Cercle de la Librairie.

¹⁰ Mizrachi, D. & Salaz, A. & Boustany, J. & Kurbanoglu, S. (2018). Preferring print in a digital world : an international study of students' academic reading behaviors, *Proceedings of INTED2018 Conference*, 5th-7th March 2018, Valencia, Spain, pp. 1328-1336.

- Maintenir sur site un accueil personnalisé avec une place centrale pour la pédagogie et les services d'appui à la recherche.
- Réfléchir aux possibilités d'offrir des horaires longs, avec service de réservation de place.
- Mettre à disposition un fonds en accès direct basé sur une gestion dynamique des collections. |

Bibliographie

- Baratin, M & Jacob C. (dir.) (1996) *Le pouvoir des bibliothèques*, Paris : Albin Michel.
- Dujol L. (dir.) (2017). *Communs du savoir et bibliothèques*, Paris : Éditions du Cercle de la Librairie.
- Jacob, C. (2007). *Lieux de savoir* : [Volume 1], *Espaces et communautés*, Paris : Albin Michel.
- Soulas, C. (2017). *(Ré) aménager une Bibliothèque*. Villeurbanne : Presses de l'Enssib.
- Touitou, C. (2015). « Pourquoi la Bibliothèque ? » Synthèse d'une année d'études de publics à la bibliothèque de Sciences Po Paris. En ligne, <http://bbf.enssib.fr/contributions/pourquoi-la-bibliotheque>

Le Mémorial de l'abolition de l'esclavage à Nantes, France

Le Mémorial de l'abolition de l'esclavage de Nantes : une invitation à la réflexion à travers l'expérience immersive ?

Rossila Goussanou

CRENAU, UMR AAU, Université de Nantes, France

Un mémorial de l'abolition de l'esclavage pour témoigner du passé nantais

À Nantes, à la suite du travail de reconnaissance du passé négrier de cet ancien port de traite, engagé par les historiens et les associations ultra-marines (Hourcade & Le Bart, 2014), la municipalité s'engage à ériger une œuvre pérenne en 1998, année du 150^e anniversaire de l'abolition de l'esclavage. C'est l'américano-polonais Krzysztof Wodiczko (ensuite rejoint par l'architecte J. Bonder) qui est retenu pour réaménager les quais de la Loire en un espace commémoratif. Proche de la culture avant-gardiste, cet artiste souhaite initialement impliquer la société civile dans le processus de remémoration en mettant en place un « mémorial-institution » porteur de projets de recherches collectifs (McCorquodale & Wodiczko, 2011). Finalement, après un long travail de concertation (1998-2012) entre la maîtrise d'ouvrage, le comité scientifique et les concepteurs, le maire J.-M. Ayrault inaugure en avril 2012 le « Mémorial de l'abolition de l'esclavage » (Chérel, Brindis Alvarez, 2012), premier monument conséquent de l'Hexagone dédié au souvenir de la traite atlantique et des esclavages. Le projet, soumis à de multiples enjeux (mémoriels, politiques, urbains, architecturaux et techniques), prend la forme d'un espace tripartite.

Un espace tripartite qui se déploie sous les quais

D'abord, un « parcours extérieur »¹ est introduit, à chaque point d'accès, par des épigraphes qui précisent que « 27 233 expéditions négrières ont été recensées au départ des ports européens entre le XV^e et le XIX^e ». Afin de permettre au visiteur de mesurer l'implication du port nantais dans ce commerce, les noms des 1710 navires négriers partis de Nantes et des 290

¹ L'appellation des trois strates du monument, « parcours extérieur », « espace historique » et « parcours méditatif », se réfère à la manière de désigner ces espaces par l'office de tourisme de la ville de Nantes.

comptoirs de traite sont inscrits dans des pavés de verre et dispersés sur l'ensemble de l'esplanade. Ainsi, hormis la présence d'un petit édifice technique servant de signal visuel, seule l'émergence de grandes plaques inclinées vient perturber la planéité de cette promenade commémorative, pour marquer « la grande rupture que représente l'abolition de l'esclavage »². En effet, l'espace conçu s'apparente à un « contre-monument » (Young, 2000), une typologie architecturale apparue au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. Les monuments commémoratifs auparavant très verticaux et grandiloquents pour célébrer les héros nationaux, laissent place à un dispositif spatial « en creux », plus apte à rendre hommage aux victimes (Barcellini, 2008). Ainsi, à Nantes, le parti-pris fut de développer une architecture horizontale et souterraine, accessible par deux grands escaliers implantés de part et d'autre du quai, afin d'inviter le visiteur à « entrer en contact, du côté terre comme du côté mer, avec le sol même de la ville de Nantes »³.

À l'ouest de ce parcours souterrain se trouve un « espace historique », dans lequel se déploie une frise rouge qui rappelle les dates clés du combat abolitionniste à l'échelle internationale (décret d'abolition, engagement de l'ONU, acte symbolique). L'amplitude temporelle (1777-2008), perceptible à la longueur du bandeau, témoigne des difficultés à abolir l'esclavage et de l'actualité de ce combat. Au centre de la pièce, plusieurs panneaux définissent les temporalités et les singularités de l'esclavage, de la traite atlantique et des luttes pour leurs abolitions. Un document cartographique localise ces faits historiques en présentant le nombre de captifs africains déportés et leurs trajectoires.

Ce lieu pédagogique s'ouvre sur un « espace méditatif », un couloir de 90 mètres de long dans lequel prend racine, sur toute la façade nord, les immenses plaques de verres inclinées (8 mètres de haut) visibles depuis l'extérieur. Elles servent de support à quarante textes de différents registres (extraits de textes de loi, de chants, de romans, de poèmes, de témoignages d'esclaves, etc.) qui rendent hommage au combat mené contre l'asservissement d'êtres humains. Traduits dans les 47 langues issues des pays touchés par la traite négrière, le mot « liberté » encadre ce recueil polyphonique et renforce l'injonction à vivre « libres et égaux en droit ». Ce mur de verre s'appuie sur les fondations préexistantes, métaphore d'un présent qui repose sur le passé, et s'inscrit dans un dispositif scénographique tout aussi allégorique. La mise en place d'un platelage en bois, les fines ouvertures horizontales donnant sur la Loire et l'usage d'un béton coffré à partir de planches de bois rappellent la sensation d'oppression et d'austérité des anciennes cales de navires. Un dispositif sonore, suggérant tantôt l'agitation des ports du XIX^e, tantôt des chants d'esclaves, accentue cette immersion dans l'ancre d'un navire négrier.

² Extrait du texte de Krzysztof Wodiczko et Julian Bonder pour présenter la nouvelle version du projet, 2004.

³ *Ibid.*

La lucarne donnant sur le Palais de Justice, à l'extrémité est du souterrain, permet au visiteur de raccrocher cette visite immersive à son contexte environnant très symbolique. En effet, ce lieu de mémoire s'insère dans un tissu urbain historique et emblématique, puisqu'il se situe entre les maisons des anciens armateurs nantais, la passerelle Victor Schœlcher et les berges de Loire. Dans le cas du mémorial nantais, cet ancrage à la ville est d'autant plus marqué que des « totems » placés devant d'autres lieux symboliques du passé négrier nantais (hôtels particuliers, mascarons...) le relie au Musée d'Histoire de la ville.

Entre dispositif littéraire et architecture immersive : l'expérience phénoménologique comme moteur de pensée.

Plusieurs procédés architecturaux sont usités pour amener le public à procéder à l'exercice d'*anamnesis* (Ricoeur, 2000) nécessaire à la construction d'une « mémoire collective ». Les concepteurs ont en effet recours à des dispositifs plus « classiques » (Bialestowski, 2013), par exemple en matérialisant le concept d'accumulation (présence de tous les noms des navires nantais et des dates d'abolition) afin de déclencher une prise de conscience forte. L'intégration d'un espace pédagogique (définissant les concepts d'esclavage et de traite atlantique et cartographiant les territoires impliqués) s'adapte également à l'évolution du « devoir de mémoire » qui se veut aujourd'hui aussi instructif que symbolique.

Cependant, la volonté de Wodizcko était avant tout de créer « un lieu pour se recueillir, penser et « remonter dans le passé » par l'imagination, plutôt que de donner simplement une image mimée nostalgique et mélancolique de l'abolition de l'esclavage »⁴. C'est en partie dans l'espace dit « méditatif » que s'opère le passage d'un travail de « remémoration » vers une invitation à la réflexion. « Au début, cela ne fait pas recueillement avec les dates, parce que c'est rouge mais après quand on est là, cela fait vraiment... Voilà, on se fait sa propre réflexion. » exprimera une femme, la quarantaine, en vacances à Nantes⁵. Le dispositif spatial (la référence à la cale de bateau), sonore (les voix) et scénographique (les textes) de ce lieu créent une expérience corporelle, émotionnelle et intellectuelle qui amène le visiteur à « repenser l'esclavage ».

D'abord, la visite de ce lieu invite le public à réaliser une expérience phénoménologique qui met en tension nos conceptions théoriques et nos imaginaires avec notre ressenti. À la question : « Vous n'étiez pas conscient de l'oppression dans la cale ? », une enquêtée me répond : « Si, mais en fait quand

⁴ *Ibid.*

⁵ Les citations sont extraites d'une enquête de réception, réalisée auprès d'une centaine de personnes dans le cadre de ce travail de thèse.

on le vit, c'est toujours plus dur. Parce que quand on a une idée intellectuelle, c'est... Bon, ben, voilà... C'est comme quand on est allé voir Anne Frank, c'était prenant. Là on est pris parce qu'on a l'impression d'être dans les galères, il y a l'eau ». L'appréhension de l'histoire de la traite atlantique se fait donc autant par l'expérience des sens que par la lecture. Ainsi, le concept de « Liberté », écrit sur l'ensemble du parcours méditatif, prend son sens parce que le public se sent étouffé. Cette visite suscite un même travail réflexif en suggérant d'apporter un autre regard sur la Loire, alors décrite comme un « gris coffre-fort »⁶ mortuaire.

Ensuite, la convocation de sources historiques différentes permet une confrontation entre archive écrite et témoignage oral. « Moi, j'aime beaucoup entrer d'abord dans les textes. J'ai beaucoup écouté là... Cette fois-ci, beaucoup. Et regardé aussi. Parce qu'il y a des petites fenêtres pour regarder la Loire. Ah oui, j'ai été étonnée parce que pour la première fois j'étais beaucoup plus dans les sons. Je les ai beaucoup moins entendus la première fois. Pour moi ce n'est pas enterré, il est à l'exacte position de l'Histoire ». La superposition de supports, et donc des mises en récit, offre un « espace » aux mémoires autrefois minoritaires (celles des descendants d'esclaves) et donne les clés pour comprendre que l'écriture du passé est soumise à divers enjeux. Cela amène le visiteur à dépasser une vision unitaire et consensuelle de l'Histoire, mais à sentir la pluralité de récits, parfois contradictoires.

Enfin, si plusieurs sources sont valorisées, l'absence volontaire de visuel figuratif (représentation de l'esclave battu, des chaînes en fer, des plantations, etc.) invite le visiteur à déployer son imaginaire, se détacher des lieux communs et renouveler l'image victimaire souvent associée à ces mémoires (par des textes valorisant leurs implications dans ces luttes abolitionnistes).

« Il pourrait y avoir des guides, mais quoi qu'en même temps, c'est une visite à l'intérieur de soi », résume une Nantaise, traduisant le phénomène d'introspection nécessaire à cet exercice de réflexion.

Au-delà des réactions⁷ sur les omissions historiques que comporte notamment ce passage méditatif, « le mémorial de l'abolition de l'esclavage de Nantes interpelle à sa manière la question de l'art face à l'histoire » (Vergès, 2015, p. 52). Les concepteurs invitent ainsi le visiteur non pas à « penser l'esclavage », mais à « repenser », réinterroger et redéfinir nos perceptions individuelles, en croisant « l'espace et le temps à travers le construire et le

⁶ L'extrait de *The sea is History* (Walcott Derek, 1979) présenté au mémorial est : « *Où sont vos monuments, vos batailles, martyrs ? Où est votre mémoire tribale ? Messieurs dans ce gris coffre-fort. La mer. La mer les a enfermés. La mer est l'histoire.* »

⁷ Plusieurs critiques ont été formulées sur les choix historiques et esthétiques du mémorial nantais, et notamment l'occultation du code noir de Colbert. Voir, notamment, l'intervention du Professeur Louis Sala-Molins, « Les blancs et les Blancs du Mémorial de Nantes » (2^e édition de la « Journée internationale de la réparation de l'esclavage colonial », le12 octobre 2013).

raconter » (Ricœur, 1998, p. 44). En effet, c'est à travers un jeu de « mise en crise » des éléments, entre cadre spatial et dispositif narratif, entre source orale et trace écrite, entre démarche sensorielle et expérience cognitive, que la visite du mémorial modifie certains fondements historiographiques et mémoriels.

Le lieu est pensé pour transcender sa simple fonction de « représenter le passé » mais cherche à établir un lien entre ce passé et son prolongement dans le présent. « Les lieux de mémoire ne sont pas ce dont on se souvient, mais là où la mémoire travaille » (Nora, 2004, p.18), c'est-à-dire là où les populations peuvent assimiler, enfouir, sonder, interroger, oublier et enfin faire ré-émerger un passé encore présent. Il place ainsi le visiteur non plus en position de spectateur, mais en acteur d'une mémoire collective sans cesse en mouvance.

En passant de la posture de recueillement à la démarche de réflexivité, les concepteurs appellent le visiteur à passer du « devoir de mémoire » au « travail de mémoire ». Le mémorial démontre « comment l'architecture peut devenir un moyen d'expression sensible du monde » (Tessier, 2012, p. 54) et ouvre un pont entre lieu et pensée.

Bibliographie

- Barcellini, S. (2008). L'État républicain, acteur de mémoire : des morts pour la France aux morts à cause de la France. Dans P. Blanchard & I. Veyrat-Masson (Dir.), *Les guerres de mémoires* (pp. 209-219). Paris : La Découverte.
- Bialestowski, A. (2013). Entre mémoire et mission pédagogique, vers de nouveaux modèles commémoratifs. *AMC*, 222, pp. 65-75.
- Chérel, E., Brindis Alvarez, G., (2012). *Le Mémorial de l'abolition de l'esclavage de Nantes : enjeux et controverses, 1998-2012*. Rennes : Presses universitaires de Rennes.
- Hourcade, R., & Le Bart, C. (2014). *Les ports négriers face à leur histoire : politiques de la mémoire à Nantes, Bordeaux et Liverpool*. Paris : Dalloz.
- McCorquodale, D., & Wodiczko, K. (Eds.). (2011). *Krzysztof Wodiczko*. Londres : Black Dog Pub Ltd.
- Nora, P. (Ed.). (1984). *Les lieux de mémoire : la République, la Nation, les France*. Paris : Gallimard.
- Ricœur, P. (1998). Architecture et narrativité. *Urbanisme*, 303, pp. 44-51.
- Ricœur, P. (2000). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Seuil.

Tessier, M. (2012). *Architecture et phénoménologie*. Paris : Université Paris I Panthéon-Sorbonne.

Vergès, F. (2015). *Liberté ! Le Mémorial de l'abolition de l'esclavage*. Nantes: Les Éditions Château des ducs de Bretagne.

Young, J. E. (2000). *The texture of memory: Holocaust memorials and meaning*. New Haven: Yale University Press.

Le musée Isabella Stewart Gardner à Boston, Massachusetts, Etats Unis

« Vermeer is back! »

Le poids de l'absence calculé en mots : Sophie Calle pour Isabella Stewart Gardner

Antonella Huber

Université de Bologne, Italie

« Les musées sont des maisons qui abritent seulement des pensées. Ceux qui sont le moins capables de pénétrer ces pensées savent que ce sont des pensées qu'ils regardent dans ces tableaux placés les uns après les autres, que ces tableaux sont précieux, et que la toile, les couleurs qui s'y sont séchées et le bois doré lui-même qui l'encadre ne le sont pas. »

Marcel Proust

La nuit du 18 mars 1990 à Boston, deux hommes déguisés en policiers entrent au musée Isabelle Stewart Gardner, volant treize œuvres, dont un Vermeer, deux Rembrandt et cinq dessins de Degas. La valeur d'assurance est de cinq cents millions de dollars, la perte est inestimable. Au musée, il ne reste plus que quelques cadres vides sur le sol. Comment gérer ce vide dans un espace rendu immuable par la loi ? Quels sont les changements dans la logique d'exposition et dans la relation avec le visiteur ? Le musée d'aujourd'hui était à l'origine la Fenway Court, la demeure visionnaire que la collectionneuse américaine Isabella Stewart Gardner a voulu construire à l'imitation du palais vénitien Barbaro surplombant le Grand Canal. Le musée est ouvert au public le 1^{er} janvier 1903.

Apparemment dénué de sens, son principe d'exposition est à la fois monumental, séduisant et intime. La Fenway Court, ni maison, ni musée, prend forme selon une logique de plaisir et de satisfaction. Sans prendre en compte toute valeur d'origine et de contexte, la juxtaposition de peintures, tissus, meubles et sculptures de différentes époques et cultures doit déclencher un tourbillon d'émotions indéfinies chez le visiteur. Chaque élément abandonne son histoire au profit de sa forme, pour se fondre dans un ensemble selon une vision très personnelle et absolue. Dans son testament, Madame Gardner lègue les moyens financiers pour assurer à la Fenway Court une vie au-delà d'elle, celle d'un musée public avec des dispositions très précises : rien

ne doit être changé. Madame Gardner ne pouvait cependant pas prévoir que l'ordre magique de son intérieur serait violé par des malfaiteurs. Ainsi, après le vol, les cadres vides replacés selon l'accrochage original représentent l'altération la plus évidente et peut-être irréversible, une brèche ouverte dans la *thèca* rigide. Cette vacuité est un espace autre, généré de façon inattendue, à remplir sans mode d'emploi.

Dans la littérature philosophique du siècle dernier on a beaucoup écrit sur le cadre et sur ses fonctions par rapport à l'œuvre. Le cadre « postule constamment une image pour son intimité, au point que, quand elle manque, il faut la transformer en un tableau que l'on voit à travers » (Ortega y Gasset 1997, 222). Mais que se passe-t-il si l'œuvre est absente ou encore si l'image focale n'est plus que le mur qui l'accueille, promue à une fonction différente et plus complexe ? Que peut et/ou doit voir le spectateur à travers ? Dans les espaces hantés de la Fenway Court, ces fenêtres ouvertes sur les brocards de la tapisserie sont tout sauf neutres, elles assument une nouvelle relation avec l'espace du musée et avec le regard du visiteur. Mais si le cadre reste le lieu de représentation par excellence, où le regard s'attarde par effet subliminal, et le musée le scénario de la mise en scène, on peut demander à un artiste de rendre visible aussi ce qui n'est pas, ou ce qui n'est plus comme le deuil, comme la nostalgie.

En 1990, quelques mois avant le vol, Sophie Calle était à Boston pour exposer à l'Institute of Contemporary Art ; elle visite le musée d'Isabella Stewart Gardner. Elle reste frappée par le *Concert* de Vermeer et déclare qu'il doit figurer à l'arrière-plan de chacune de ses interviews. Pour le magazine *Parkett*, l'entretien avec Sheena Wagstaff a lieu ainsi avec le bien-aimé Vermeer derrière elle². Peu de temps après, le tableau disparaît, perdu dans ce qui est encore considéré comme le vol d'œuvres d'art le plus important de l'histoire des États-Unis. Les déclarations de l'artiste sur sa prédilection pour le Vermeer font dire à Wagstaff en guise de plaisanterie que Sophie Calle ne peut pas être étrangère à cette disparition. Cette provocation touche si profondément l'artiste qu'elle conçoit *Last Seen*. Elle revient au musée dans les salles des œuvres volées et face à leur absence demande aux conservateurs, aux gardiens, aux restaurateurs et au personnel de nettoyage de lui décrire les œuvres manquantes. L'artiste avait déjà fait face au vide muséographique en 1989 avec un premier travail dans la série *Fantômes*. Sur les murs du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, le *Nu dans le Bain* de Bonnard en prêt temporaire est remplacé par un cadre dessiné directement sur le mur, à côté du cartel de l'œuvre fantôme, et rempli de mots et de petites esquisses en couleur ou de rapides croquis obtenus en interrogeant le personnel du musée. Calle étudie le degré de perception réellement absorbé, en demandant une description de l'image absente et obtient en réalité des impressions fugaces et inattendues. Des traces désarticulées puis savamment composées renvoient à un univers de sensations sans nom ni hiérarchie, où le sujet et l'objet ne sont présents qu'à travers la révélation de leur relation traduite en mots. Ils

alternent donc avec le même poids et au même niveau que des énoncés du type : « Je vois de l'or, de l'ivoire, une musique de Ravel, un parfum poudreux » ainsi que « c'est une femme nue dans une baignoire comme le titre l'indique » (Calle, 2000, p. 12).

À Boston, l'artiste s'engage avec une absence d'un autre type ; le vide n'est pas une suspension volontaire et momentanée dans la forme muséale mais la scène d'un crime, un rideau ouvert sur une violence subie, la conscience douloureuse d'un équilibre perturbé pour toujours.

Plus de *fantômes*, donc, mais des *disparitions*. Le résultat est une première réflexion recueillie dans la série *Last Seen* de 1991. L'œuvre est constituée de diptyques formés de deux images photographiques encadrées par le même cadre : d'une part l'image du vide laissé par le vol et révélé par des détails, un drapé brocard, un fragment de cadre, de l'autre un texte recueilli et composé aux mêmes proportions que l'œuvre absente. Il s'agit d'une sorte de *conversation sacrée* entre deux formes de la même chose sans que l'une ou l'autre soit ou prétende être la chose. Celui qui regarde est absent autant que ce qui est regardé, l'objet et le sujet se manifestent comme des lignes de contact invisibles que l'artiste transcrit. Aussi pour *Last Seen* comme pour *Fantômes*, le montage des impressions choisies manifeste la nature fragmentaire et personnelle de la mémoire visuelle, de sorte que l'on peut paradoxalement dire du *Concert* de Vermeer : « Je me souviens toujours de ce tableau parce que je ne pouvais pas le voir. » (Calle, 2000, p. 43).

En 1995, les cadres abandonnés par les voleurs, seuls héritages authentiques des œuvres disparues, retournent dans les salles du musée, reprenant avec diligence leur place dans la *Dutch Room* mais ne remplissant plus leur fonction. De cette pratique singulière de considérer les cadres vides comme une extension de l'œuvre et des pièces irremplaçables de l'espace muséal, Calle revient à son inspiration sur la signification de l'absence et la modalité d'une présence seulement évocable. Après avoir expérimenté comment un cadre vide peut être un catalyseur d'actions et de questions, où la linéarité logique d'une description traditionnelle est remplaçable par un système circulaire d'annotations, Calle va jusqu'à étudier non seulement la signification de l'absence de l'œuvre mais de l'absence tout court, pour mesurer à l'intérieur du musée, espace empli par excellence, le vertige du vide.

L'artiste revient à Boston et photographie de nouveau les salles du musée avec des cadres vides, élargissant le circuit des entretiens au public. À la muséalisation passive de l'absence proposée par le musée, attestation silencieuse de deuil, l'artiste oppose l'idée du cadre comme espace magique à remplir de présence. De cette deuxième expérience vient la série *What Do You See ?* de 2012, qui intègre le thème de *Last Seen*, en modifiant quelques détails significatifs. Comme pour la série précédente, l'œuvre consiste en diptyques photographiques composés du vide encadré et de son remplissage. Contrairement à *Last Seen*, les prises de vues ne saisissent pas seulement le

vide mais le vide encadré par son cadre d'origine et regardé par un spectateur vu de dos. L'image s'élargit pour mieux définir le musée comme espace réel constitué d'éléments contigus et d'interférences visuelles. D'une logique de remplacement métaphorique activée par la question de *Last Seen*, « faire le portrait de l'œuvre absente », avec *What Do You See?* Calle ramène l'expérience au présent pour enquêter sur le sentiment du vide cadré. Dans les images les figures immobiles des spectateurs de dos mettent l'œuvre absente en arrière-plan et les textes correspondants ne sont plus aux dimensions du tableau volé mais tous deux en équilibre.

En 2013, avec l'exposition *Last Seen*, l'Isabella Stewart Gardner Museum ouvre les espaces de la nouvelle aile à l'œuvre de Sophie Calle. L'artiste prend personnellement soin de l'accrochage : une salle est consacrée à la série *Last Seen*, l'autre aux compositions de *What Do You See?* Dans la première série, les réponses révèlent les traces de l'œuvre vue en vrai ; dans la seconde ce qui est décrit est seulement ce que l'on voit dans le vide, dans un registre qui va du dramatique au comique, comme la citation « cette peinture de Rembrandt ressemble à une sorte de papier peint ». Pour Anne Hawley, directeur du musée, l'exposition a toute l'efficacité d'une cure, assimilant le cadre vide à une plaie pratiquement guérie par un tissu de mots qui montre l'absence dans le temps présent. Le travail de Sophie Calle, du premier témoignage douloureux d'une perte expérimentée, est dans la deuxième version une tentative de mémoire pour se souvenir de quelque chose qui n'a pas été vécu.

Dans la redondance des signes d'un accrochage daté, le vide même des cadres aura perdu avec le temps son sens et sa force symbolique assimilé à d'autres inventions décoratives. Au-delà de tout remplacement, Sophie Calle permet au musée et à son public de se réapproprier des œuvres absentes à partir de leur perte, de la réalité insoutenable du cadre vide et du processus vertueux de la nostalgie, qui ne signifie rien que la douleur du retour. Vermeer est de retour ! Non, malgré les cauchemars du directeur, il ne reviendra probablement pas, sinon sous la forme de pensées et nous aimons croire avec Proust que « les musées sont des maisons qui abritent seulement des pensées », et que les œuvres que nous regardons sont des pensées qui nous concernent, aussi précieuses que l'image « et que la toile, les couleurs qui s'y sont séchées et le bois doré lui-même qui l'encadre ne le sont pas » autant.

Bibliographie

- Baxter, S. (1904). An American palace of art. Dans *Century Magazine*. New York: The Century Company.
- Compagnon, A. (1999). Proust au musée. Dans J.-Y. Tadié (Ed.), *Marcel Proust. L'écriture et les arts*. Paris : Gallimard.
- Calle, S. (2000). *Disparition*. Vol. 2. Arles : Actes Sud.

- Calle, S. (2000). *Fantômes*. Vol 3. Arles : Actes Sud.
- Calle, S. (2016). *Sophie Calle - Ainsi de suite, Dialogue entre Sophie Calle et Marie Desplechin*. Paris : Éditions Xavier Barral.
- Déotte, J. L. (2001). Le musée de l'Europe à l'épreuve de la disparition ! *Tumultes*, 2001, vol. 1, n. 16.
- Laget T. (Ed.) (1994). *Proust : Essais et articles*. Paris : Gallimard.
- Ortega y Gasset, J. (1997). Meditazioni sulla cornice. Dans M. Mazzocut-Mis (Ed.), *I percorsi delle forme : i testi e le teorie*. Milan : Mondadori.
- Wagstaff, S. (1990). C'est mon plaisir. *Parkett*, 24, 6.

Musées et bibliothèques en Côte d'Ivoire

Valorisation des « lieux pour penser » en Afrique de l'Ouest : cas des musées et bibliothèques en Côte d'Ivoire

Ernest Kpan

Direction Régionale de la Culture Bounkani-Bouna, Côte d'Ivoire

Les projets de développement réalisés sur l'ensemble du territoire national ivoirien, à partir de 1960, ont placé le secteur de la culture un tout petit peu en attente, quoique la loi fondamentale du pays proclame le droit à la culture comme un droit indispensable à tout citoyen vivant en Côte d'Ivoire. De ce fait, les trois infrastructures phares, en termes de « lieux pour penser » dans la capitale économique, restent : le Musée national, créé en 1972, la Bibliothèque nationale, en 1974, et le Palais de la Culture, en 1999. Ce bref état des lieux laisse entrevoir l'insuffisance, l'intérêt et le questionnement sur ces dits « lieux pour penser ». Notre contribution proposera en trois temps la caractérisation du lieu, l'analyse du dispositif et une explicitation des processus de la pensée induite.

Caractérisation du lieu choisi (cadre institutionnel, architecture, scénographie)

La répartition géographique des infrastructures culturelles en Côte d'Ivoire est caractérisée par la concentration de l'essentiel des espaces de diffusion des arts et de la culture dans la ville d'Abidjan, capitale économique de Côte d'Ivoire. L'analyse de la documentation reçue des premiers responsables des musées et bibliothèques indique que ces établissements restent des lieux privilégiés du patrimoine culturel. Le Musée des Civilisations de Côte d'Ivoire, localisé à Abidjan, dans la Commune du Plateau, est délimité au nord par la Bibliothèque Nationale, à l'est par la Cité Administrative et à l'ouest par l'État-Major des Armées. Il a une superficie d'environ 2,5 hectares et est composé de six bâtiments dont trois plus spacieux : la salle d'exposition (680 m²), la grande réserve (196 m²) et le bâtiment administratif. Dans l'optique de promouvoir les productions artisanales et d'en conserver les meilleurs échantillons, le Gouverneur Hubert Deschamps crée, en 1942, un centre artisanal.

En 1944, ce centre devenu une succursale de l'Institut Français d'Afrique Noire, appelé Centre-IFAN met davantage l'accent sur l'acquisition et la conservation d'un plus grand nombre de pièces. En 1972, Il est intégré à

l'éducation nationale en tant que Centre des Sciences Humaines avant de passer respectivement sous la tutelle du Ministère des Affaires Culturelles. Le Musée des Civilisations de Côte d'Ivoire, une des institutions patrimoniales d'intérêt national, bien qu'existant depuis 1972, n'a en fait un statut juridique que depuis 2006 par un arrêté ministériel. Ainsi, ce musée aura pour mission de conserver et d'illustrer le patrimoine culturel ivoirien. Service à caractère administratif et technique, placé sous la tutelle du Ministre de la Culture et de la Francophonie, il emploie une trentaine de personnes. En 2016, le budget de fonctionnement du musée était de 60 millions francs CFA (90 000 €).

Selon l'état des lieux de l'actuelle directrice, le fonds muséographique est estimé à 12 000 pièces ethnographiques, archéologiques et d'art contemporain. Ces collections portent sur la culture matérielle et immatérielle de la Côte d'Ivoire. Les collections sont composées en majorité de masques, statuettes, instruments de musiques, pièces archéologiques, poids à peser l'or, objets usuels, armes et insignes de pouvoir. Le musée possède aussi un important fonds photographique. En dehors des trois cent quatre-vingt-trois objets exposés dans la salle d'exposition, le reste des collections est en réserve. Cet établissement a enregistré, en 2017, 40 000 visiteurs dont un peu plus de 23 000 pour la salle d'exposition. La bibliothèque du musée dispose d'une documentation de 16 000 ouvrages en rapport avec des rubriques suivantes : musée et muséologie, arts, sciences humaines, encyclopédies, mémoires et rapports de stage.

L'analyse du dispositif

La contiguïté historique et spatiale des deux établissements (Musée des Civilisations et Bibliothèque Nationale) et la minimale distance séparant les trois grands espaces culturels nationaux à Abidjan restent un dispositif stratégique d'accès aux « lieux pour penser ». Auparavant institutions coloniales de recherche en ethnosociologie, anthropologie et préhistoire, basée au Sénégal, l'existence juridique ce musée national et de la Bibliothèque nationale date des années 1970. Particulièrement, la Bibliothèque Nationale a été inaugurée le 9 janvier 1974. Elle a pour missions de recueillir, conserver et diffuser toute la production imprimée (livres, périodiques, gravures, cartes, plans, documents audiovisuels, photographies) et de constituer un centre national de documentation. Institutions de promotion et de diffusion à travers ses services, elles sont placées sous la tutelle administrative et technique du Ministère ivoirien de la Culture et de la Francophonie. L'historique de ces édifices à vocation culturelle révèle que la construction d'un musée ou bibliothèque a été longtemps réclamée par l'ensemble des artistes et des hommes de culture de Côte d'Ivoire. La volonté du projet de construction de ces « lieux pour penser » a été initiée par le gouvernement ivoirien. Contrairement au musée national (ancienne salle de fête), la Bibliothèque Nationale, est une œuvre architecturale prestigieuse. Toutefois, les deux institutions restent des infrastructures importantes d'accueil des

manifestations culturelles et scientifiques en Côte d'Ivoire. Elles sont complétées aujourd'hui par un palais de la culture qui est doté de sept salles dévolues aux arts du spectacle. Aux sept salles de ce palais, il faudra ajouter les espaces extérieurs (Espace Lagunaire, Espace Oiseau-livres jeune public, Espace Oiseau-livres polyvalent) qui accueillent des spectacles, salons, foires et concerts.

Explicitation des processus de pensée

L'emplacement des « lieux pour penser », dans un quartier administratif, mais aussi à la lisière d'un quartier populaire, dans une zone d'accès facile manifeste la volonté des autorités ivoiriennes à amener le peuple à faire vivre la culture et à vivre de la culture. Cette stratégie nous conduirait à identifier dès lors deux types de représentation psychique : la « pensée de la modernité » et la « pensée de l'éducation » dans une nation ivoirienne à la conquête de « l'émergence ». Certainement, faisant référence à la faculté psychique, se rapportant à un individu ou à un groupe, une analyse du processus de la pensée induite rappelle d'emblée le célèbre *cogito ergo sum* de René Descartes, « je pense donc je suis ».

D'abord, la « pensée de la modernité » est une notion polysémique dont les formes sont considérées en fonction de la compréhension du concept. Qu'elle soit historique, artistique ou philosophique, la « modernité » est pour Gérard Raulet le projet d'imposer la raison comme norme transcendante (Raulet, 2011). D'où les acquis des visites, rencontres et échanges dans les « lieux pour penser » pour la majorité des personnes les fréquentant, qui restent du domaine de la raison que Marx Weber retient comme un « idéal » et le met en rapport avec la modernité. L'ethnologue et sociologue français Georges Balandier, abordant la notion de « moderne », sur laquelle repose celle de « modernité », la trouve plurivoque. Une opinion qu'épouse une grande partie des visiteurs et usagers des « lieux pour penser » qui restent toutefois moins critique des orientations modernistes des politiques publiques actuelles en Côte d'Ivoire. Du point de vue sociologique, la modernité désigne, sous la plume d'Anthony Giddens : « des modes d'organisation sociale apparus en Europe vers le XVII^e siècle, qui progressivement ont exercé une influence plus ou moins planétaire ». Giddens en donne ainsi, quatre caractéristiques institutionnelles : le capitalisme ; le contrôle de l'information ; l'industrialisation et la puissance militaire (Giddens, 2013).

Intégrés dans le tissu social, artistique et culturel urbain, ces « lieux pour penser » en Côte d'Ivoire induisent la « pensée de la modernité » en prenant en compte un des éléments importants des quatre caractéristiques dont parle Giddens. Le capitalisme étant cet élément dominant en ce début du XXI^e siècle, les débats sur les musées commencent alors à tourner autour de « l'entreprise privée et de la liberté du marché ». D'où la proposition de la formule « banques culturelles » comme une nouvelle typologie de musée en

Afrique de l'ouest. Le musée national ivoirien par exemple, développe une programmation artistique et culturelle (expositions, visites guidées, ateliers utiles, séances de conte) autour du patrimoine culturel. Ceci, dans une perspective de « modernisation » avec comme leitmotiv « l'émergence à l'horizon 2020 » avec un « ivoirien nouveau ». Des rencontres littéraires, des débats d'idées et des colloques sont régulièrement proposés aux publics sur « l'entrepreneuriat culturel » avec en toile de fond depuis une dizaine d'années « l'économie de la culture ». Le projet de construction d'une gigantesque bibliothèque d'envergure internationale à Abidjan-Plateau, commune, projetée à l'avenir comme moderne et modèle. Particulièrement, l'ouverture d'un cabinet du marché de l'art à Abidjan et l'exposition « Agri-Culture » au musée national, ventant l'agriculture comme le pilier essentiel de l'économie et de la modernisation nationale prépare la population à l'acceptation de la « pensée de la modernité ».

Par ailleurs, une majorité de la société civile ivoirienne fréquentant régulièrement les « lieux pour penser » commence à être gagnée par une « pensée de l'éducation », concept qu'aborde le philosophe britannique John Locke. Le travail philosophique de John Locke au XVII^e siècle et celui de Jean-Jean Rousseau au XVIII^e siècle sur l'éducation décrivent une philosophie de l'esprit et affirmait que l'esprit de l'enfant était une *tabula rasa*, c'est-à-dire qu'il ne contenait aucune idée innée. La « pensée de l'éducation » induite par les « lieux pour penser » s'explique par la manière d'éduquer l'esprit des usagers en utilisant des méthodes puérides distinctes : le développement d'un corps sain, « ma santé, ma vie », et la formation d'un caractère vertueux, « mon école, mon avenir ». Les programmes éducatifs de la section enfantine de la Bibliothèque Nationale promeuvent l'échange interculturel et renforcent la construction des structures de la société civile. Des colloques et des séminaires organisés en leur sein ont permis aux professionnels du patrimoine et des sciences de l'information documentaire de discuter des questions soulevées par l'adaptation et l'intégration des musées et bibliothèques dans les politiques que chaque pays africain mène à sa convenance. Depuis le Centre muséal de Jos au Nigeria, créé en 1975 à l'Université Senghor en Égypte via l'École du Patrimoine Africain (EPA) au Bénin, l'Afrique se trace des sillons et se trouve des « lieux pour penser ».

En somme, ces « lieux pour penser » restent des espaces majeurs d'échanges et de rencontres fournissant une documentation de référence sur les modes de pensée sociale, économique et environnementale. Cet état des choses impactera-t-il continuellement les usagers, d'autant plus que le numérique et la nouvelle citoyenne prennent un pas de géant sur ces « lieux pour penser » ?

Bibliographie

- Assemblée Nationale de Côte d'Ivoire (2016). Article 24 de la Loi portant de la Constitution de la République de Côte d'Ivoire.
- Giddens, A. (2013). *The Consequences of Modernity*. Stanford : Stanford University Press.
- Locke, J. (1693 [1996]). *Some Thoughts Concerning Education and Of the Conduct of the Understanding*. Grant R. W. and Tarcov N. (Eds.). Indianapolis: Hackett Publishing Co.
- Mieu, B. (2013) Depuis Abidjan, Cécile Fakhoury veut créer un marché de l'art contemporain africain. *Jeune Afrique*. Page consultée le 17 mai 2018 : <http://www.jeuneafrique.com/21936/economie/depuis-abidjan-c-cile-fakhoury-veut-cr-er-un-march-de-l-art-contemporain-africain/>
- Ministère ivoirien de la Culture (2015). *Projet de Loi portant industrie du livre en Côte d'Ivoire*.
- Raulet, G. (2011). Legitimacy and globalization. *Philosophy & Social Criticism*, vol. 37, n. 3, 313–323.
- Weber, M. (1922 [1991]). "The Nature of Social Action.". In Runciman, W.G. (Ed.), *Weber: Selections in Translation*. Cambridge: Cambridge University Press.

Le Colonial Williamsburg Living History Museum, à Williamsburg, Virginie, États-Unis

Museum OFF Boundaries¹. Museum through “devised theatre”, heritage as contemplative performance

Nikola Krstović

Center for Museology and heritage studies, Université de Belgrade, Serbie

Inspired by the revolutionary ideas of Artur Hazelius and their implementation at Skansen and in other later European initiatives (de Jong, 2014), Colonial Williamsburg Living History Museum came into being in 1937. This historic enterprise was a dream come true for many, and none more so than for its founders W. A. R. Goodwin and J. D. Rockefeller, Jr. CW's treatment of the 18th century Revolutionary Era is local in its focus. However in terms of its mission and vision the museum could be said to be national or even global in its scope.

Although it is officially designated as a “living history museum”, it could just as easily be described as an open-air museum, an eco-museum, an economuseum or even simply as a heritage site. However, it is the *living history* concept (present in the official museum name) which clearly sets Colonial Williamsburg apart from European museum practice—CW is an almost completely theatrical enterprise.

Many European open-air museums still tend to avoid performances which risk generating “bad publicity” and could lead to accusations of violence, drunkenness, poverty, disease, or promiscuity (Matelic, 1988). However in the 1990s attitudes began to change in the U.S. It was during this period that the Museum education plan at Colonial Williamsburg was developed in a radically new way to include comprehensive interpretations of the lives of woman, children, African-Americans, servants, slaves, etc.

One event that particularly stands out in the history of museum practice is their 1994 site-specific play *Auction*. Although the majority of the 2000 people who saw it reacted positively (according to CW News, October 13, 1994), the

¹ *Museum OFF Boundaries* was a month-long research project granted through the fellowship of John D. Rockefeller, Jr. Library and supported by EXARC/ISOM and Colonial Williamsburg Foundation in Virginia, U.S.

play provoked serious debate on a national level, as well as protests at the event itself.

In an atmosphere of well researched historical realism, the production recreates a slave auction at which an estate, consisting of some land and four slaves—Sukey, Carpenter Billy, Daniel and Lucy—is sold to cover the former owner's debts... The event reflected the darker sides of the past while also inviting a dialogue on some of the more gloomy aspects of contemporary reality in the 1990s. Public reactions were divided between those who supported the concept of reviewing one's own past and those who felt that "national" history cannot and must not be re-interpreted in such a way. What many of its opponents seem to have misunderstood is that this re-enactment was not focused solely on national history and in many ways was far more about the ongoing social phenomena of human trafficking and new forms of slavery (Krstović, 2017). The Washington Post joined the debate by publishing the article "Revived history or undying racism? Slave auction at Colonial Williamsburg sparked protests" (Jones, 1994).

Institutional slavery still traumatises American and Virginian society and, in a place where 52% of the population was enslaved and of colour, there is an obvious need to illuminate the darker corners of that past. However, although Colonial Williamsburg relies on theatrical performances as an interpretative tool, Williamsburg's half-enslaved Revolutionary Era past is still recreated by an institution at which the vast majority of employees in 21st century suits and 18th century costumes are white, while the majority of employees in uniforms (physical labourers) are people of colour. Although it reinterprets the past, CW has not yet escaped it.

While CW sells itself as recreating an authentic past, its own institutional past is still very much part of the place and people's perception of it (Schocket, 2015 : 105). The "authentic" past (Stjernfelt, 2009) it tries to recreate is full of conflict and tension. However, almost the same struggles for power still continue in the controlled environment of the museum laboratories where the museum's brand of public history is fabricated. Additionally, the notion of cultural commodity production might also be associated with many CW programmes—in which slavery narratives risk becoming mannerist expressions of history or even mainstream entertainment.

Analysis of the Device

What would happen if the most important element of any performing activity—directing—could be excluded? The answer is provided by devised theatre. This is a method of theatre-making, in which the script, or performance score, originates from collaborative, often improvisatory work, by a performing ensemble. To take it further, the process of creation should consult (or include) community members and thus address their authentic needs, dilemmas and values.

There are attempts at CW to not just deliver solutions, ready-made historical messages or “authentic” wisdom, but rather to create an environment for thinking in which the limits of the authors’ and interpreters’ knowledge and experience can be explored and interpretation can be improved and enriched through interaction with the audience. This necessitates the creation and development of realistic characters by skilled and knowledgeable interpreters as well as a constant awareness that both the character and interpreter were/are real people. In short, it means humanising the relation between the two.

The recently produced *Journey to Redemption* show is a good example of devised (co-created) theatre. It combines both theatrical and museum modes of interaction in order to rethink the space and times of Williamsburg Historic Area and the American Revolution in relation to notions of freedom. *Redemption* is not a formal theatre performance. There is no script in the classical sense of the word. It is not about acting, and yet it’s all about it. It is as difficult to explain what *Redemption* is as a performance as it is to explain the concept and proportions of the process that we refer to as “redemption” in real life. Due to the pace of parallel and intersecting narratives, there isn’t much time for thinking during the play—you have to give yourself over to the flow. The emotional and psychological accents are perfectly positioned and hit the audience at the right moments.

Perhaps most importantly of all, the production’s six actors build twelve characters—six historical and six which are performed versions of themselves. As such, the performance is as much autobiography as it is biography, as much confession as it is history. Conversions from self as character to self as performed “real” person are so subtle that chronologies become intertwined. The past becomes as relevant as the present and the values and meanings evoked apply equally to both. *Journey to Redemption* is both play and art-performance, theatre and reality, the act of authorship and participation—it is a state-of-art “Common Ground” achievement.

In the first half of the play six actors perform brief sequences in which they portray researched people from the past and bravely deal with institutional slavery. There is no narrative, no storyline, no constant and continual storytelling. The emphasis is rather more on the visual, and the auditory. The characters discuss their states of mind, thoughts, events, personal and social relations, while constantly interacting with each other, and quickly shifting the position of lead role. The audience has to follow these quick changes to keep track of what is happening on the stage and make associations—almost like a memory test.

The historical characters then transform into the performed “real” self—the interpreters “become” themselves. They express their opinions and standpoints and talk about the dilemmas that they personally faced during the creation of the show as well as confiding details of their own private, off-stage

lives. However, the form of interaction between the actors, pace and rhythm, do not change after this transformation...

The final section of *Redemption* is typical of all performances at CW, in that it consists of audience interaction and a Q&A session. However, the reactions of the audience are anything but typical; they are particularly interested in the process of play creation and the contemporary problems derived from slavery. Furthermore, the personal experiences that audience members choose to share tend to be inspired by the issues “staged” in the play.

An explanation of the thought processes induced or produced.

Journey to Redemption and a few other CW performances like *What Holds the Future?*, *My Story – My Voice*, *To be Seen as an American*, *Perfect Adornment*, *Secrets of the Midwives*, or *Aggy*, are good examples of productions which provoke thoughtful exploration of the mental processes surrounding social inequality, racism, slavery and gender issues. They are about ordinary people, universal stories and emotions and represent small microcosms which can be penetrated, polluted or ennobled through politics, ideologies, revolutions, wars and discussions about freedom. If nothing else, they provoke empathy and encourage the audience to identify with ideas surrounding what it is to be human (Seals, 2015).

Journey is fast and associative. The first thought process happens on the level of a basic understanding of what’s going on in front of the viewers’ eyes—whether it is artistic performance or a consistent narrative typical of living history. As soon as it is understood that there are six interlacing historical micro narratives, six new interwoven contemporary narratives are introduced.

If the first process is about history, the second one (if we roughly generalise) is personal and deeply introspective. This second process is not about historical slave-owners and slaves, or well-researched but distant stories, it is about one’s own migrant neighbour, an underpaid cousin, unfair police treatment of an African American youth leaked on social media, or one’s personal experience of what it means to be poor or underprivileged. It is about one’s own prejudices, thoughts, behaviour and treatment of others, because that’s what actors reveal when they discuss how they produced the show. Watching the acting in the second part of the show no one actually any longer believes it is a play.

The third part of the performance, when the real discussion starts, serves to filter accumulated thoughts about history, legacy, heritage, and current-day values and is also a great platform for diverse cases to be discussed and for thoughts to be heard and exchanged.

This type of performance engenders a discussion about history and heritage that deals with the question of whether slavery is part of American history or whether slavery is American heritage. When slavery is buried in history—even in living history—there are very few consequences, aside from a distant feeling of shame about our “brutal ancestors”. It becomes excusable simply because no one actually feels personally connected. On the other hand, if slavery is a collective inheritance (which it undoubtedly is) then the logical conclusion is that there is some collective responsibility to address the problems which derive from it (segregation and racism). This doesn’t simply imply redemption, because that would still rely on the imaginary anthropological difference between “us” and “them”—but in sense of building a platform for people to become aware of others, of inequality, of privileges, of a whole set of ideas. In order to achieve meaningful museum interpretation of these ideas one must actually think about and research contemporaneity, not just history.

Bibliographie

- de Jong, A. (2014). The First open air museums. Innovative institutions for strengthening feelings of community and national identification. In Krstovic, N. (Eds.). *International Yearbook: Open air museums 2014—Founding fathers*, pp. 29–39. Sirogojno: Open air museum “Old Village”.
- Jones, T. (1994). Living History or Undying Racism? Colonial Williamsburg “Slave Auction” Draws Protest. *The Washington Post*. [Online] 10th October. p.unavailable. Available from: https://www.washingtonpost.com/archive/politics/1994/10/11/living-history-or-undying-racism-colonial-williamsburg-slave-auction-draws-protest-support/5a6ec396-e6f8-4a71-a185-8ece86afa166/?utm_term=.ba618d2daeba [Accessed: 7th January 2018]
- Krstović, N. (2017). Postmodern choreographing of the past—Open air museums “Dancing” with communities”. In Poulot, D. & Stankovic, I. (Eds.). *Discussing Heritage and Museums: Crossing Paths of France and Serbia*. [Online October 2017] Choice of Articles from the Summer School of Museology Proceedings, Paris — Sorbonne. p. 171–194. Available from: https://hicsa.univ-paris1.fr/documents/pdf/PublicationsLigne/universite%20ete_Belgrade_Poulot/Heritage&Museums.pdf [Accessed: 22nd March 2018]
- Matelic, C. T. (1988). American Open-Air Museums. Types, work methods and tourism. *AEOM Conference Report 1988*, pp. 79–81.
- Schocket, A. M. (2015). *Fighting Over the Founders: How We Remember the American Revolution*. New York, NY: New York University Press.

- Seals, S. (2015). Humanizing the Dehumanized: The African in America and Telling their Story (in Colonial Williamsburg Foundation). In Krstovic, N. (eds.). *International Yearbook 2015 "Open air museums: Unheard Voices*. (pp. 20–23). Sirogojno: Open air museum "Old Village".
- Smith, L. (2012). The "doing" of heritage: heritage as a performance. In Jackson, A. & Kidd, J. (Eds.). *Performing heritage: Research, practice and innovation in museum theatre and live interpretation*. Manchester: Manchester University Press.
- Stjernfelt, F. (2009). Authenticities and their conflict. Genuine challenges of museology. *AEOM Conference Report 2009*, 40–59.

L'exposition *Bébés animaux* au Muséum de Toulouse, France

L'expérience de visite de jeunes enfants dans une exposition scientifique : un lieu de pensée, pour penser ou pour se penser ?

Muriel Lefebvre et Amanda Rueda

LERASS, EA 827, Université Toulouse Jean Jaurès, France

En quoi le musée est-il un lieu dans lequel on apprend à penser, de manière autonome, lorsque l'on est enfant ? Nous partirons de l'exemple d'une exposition temporaire pour enfants, *Bébés animaux*, présentée au Muséum de Toulouse en 2015 et destinée à un public non lecteur (3-8 ans). Une double réflexion a guidé ce travail : d'une part, celle sur la méthodologie à mettre en œuvre pour appréhender l'expérience de visite de ce visiteur singulier ; d'autre part, un questionnement sur la notion d'expérience de visite elle-même, fréquemment mobilisée dans les études de public. En effet, cette notion nous a permis d'appréhender les enfants en tant qu'acteurs, à travers leur vécu spécifique dans une exposition et à travers leur manière de faire sens — de penser — en relation avec leur propre histoire (souvenirs de famille et d'école).

L'exposition *Bébés animaux*, un dispositif socio-technique aux temporalités complexes

L'exposition *Bébés animaux* portait sur le développement des espèces animales, de la naissance jusqu'à l'autonomie. Le parcours de cette exposition s'organisait en six étapes, sur un espace relativement restreint de 300 m² (naissance, menaces et protections, apprentissage, fonctions vitales, développement et autonomie). Deux stratégies muséographiques ont cohabité dans une double scénographie : la découverte de la vie des « bébés animaux », au travers de dispositifs multimodaux, essentiellement interactifs et ludiques, conçus pour susciter l'implication des visiteurs (jeux, écrans et vidéos), et l'exposition dans des vitrines présentant les bébés de nombreuses espèces différentes, et destinée à valoriser les collections naturalisées du Muséum. Si le parcours de l'exposition pouvait sembler prescrit par le dépliant, il a néanmoins fait l'objet d'appropriations différenciées, certaines familles privilégiant parfois l'une des deux scénographies proposées au détriment de l'autre.

Par ailleurs, les accompagnants n'étant pas explicitement sollicités par le Muséum dans un rôle de « guidance » (Allen & Gutwill, 2009), leur implication

dans la visite a été très variable. Ils se sont néanmoins toujours positionnés en tant que « médiateurs potentiels » (à la manière des « parents-médiateurs » évoqués par exemple par Joly (2015), les enfants n'étant pas, dans la majorité des cas, en mesure de lire seuls les rares cartels proposés.

Cette situation de visite, générant de multiples interactions, nous a conduit à développer une méthodologie mixte ou « composite » telle que l'évoque Le Marec (2002). Les enfants observés (âgés de 6 à 11 ans), ainsi qu'un accompagnant de leur choix, ont systématiquement été équipés de lunettes caméra pendant toute leur visite de l'exposition. Cet outil a permis de filmer et d'identifier les lieux où les regards se posaient ou papillonnaient pendant la visite, mais également de solliciter les visiteurs sur leur vécu, à travers un phénomène de réminiscence : le visionnage du film du parcours de visite permettait aux visiteurs une réactivation cognitive et émotionnelle de leur expérience de visite (Schmitt, 2014). Ce sont donc à la fois les films, mais également les discours sur leur perception de leur appropriation de visite que nous avons ensuite étudiés. En nous concentrant sur la dimension communicationnelle de la visite, l'observation « extérieure » des chercheurs, enregistrée par une caméra vidéo et encadrant les corps des visiteurs (enfant et accompagnant) dans l'espace, s'est également avérée nécessaire : les parcours filmés par les visiteurs au travers de lunettes caméra et les entretiens de re-situ subjectif ont ainsi été confrontés à ces observations, menées par des chercheurs en binôme. Nous nous sommes vite aperçus que l'examen isolé du film du parcours de l'enfant n'était pas suffisant. Seule la confrontation des différents films, nourrie de l'analyse des entretiens, a rendu possible l'appréhension en finesse des interactions entre les différents protagonistes.

Cette méthodologie nous a permis d'envisager l'exposition à partir des actions, des décisions, des échanges enfants/accompagnants, des déplacements des corps des visiteurs dans l'espace, et de leur mobilisation autour des différents dispositifs ainsi que de l'exposition dans sa globalité.

Expériences de visite et configurations temporelles

Le « faire sens » qui constitue l'expérience de visite de l'exposition peut s'étudier tout d'abord à partir des mécanismes d'appropriation temporelle mis en œuvre par le dispositif lui-même. *Bébés animaux* proposait aux enfants de découvrir « 125 animaux naturalisés dans des postures dynamiques et émouvantes », de la naissance à leur autonomie, par des jeux, des activités multimédias ainsi que par des expériences psychomotrices et émotionnelles. L'un des objectifs même de l'exposition était de mettre en place une temporalité liée au développement de différents animaux et d'amorcer par « déplacement » et « dépassement » une réflexion sur la place des humains dans le monde animal. L'exposition mettait ainsi en œuvre une réflexion sur le temps onto et phylogénétique, permettant à l'enfant d'expérimenter la naissance et l'évolution d'un bébé animal, d'appréhender le développement des

espèces animales, mais également de se situer dans sa propre construction soutenant ainsi sa capacité, liée à sa maturation cognitive, à distinguer les différentes temporalités. Ce rapport au temps, structuré ici de façon linéaire, interrogeait également la place de l'être vivant dans son rapport au monde.

Cette dimension a été analysée à plusieurs reprises par un processus d'identification des enfants aux bébés animaux représentés dans le dispositif de l'exposition (processus bien connu et utilisé dans la littérature enfantine). Ainsi, Zoé (11 ans) lors du visionnage d'une vidéo sur l'instinct animal et alors qu'il est question de l'instinct de se laver, fait une blague et dit à sa mère « ah je l'ai pas celui-là moi ». Juste après, lors du jeu de la grimace où l'écran montre en gros plan un hippopotame avec la gueule grande ouverte, la maman revient alors sur la blague de sa fille et lui dit « tu vois, comme toi, il ne s'est pas lavé les dents ». Les dents sales de l'hippopotame servent alors de prétexte pour une discussion sur l'hygiène dentaire.

Au travers de ce processus d'identification aux animaux, observé à de nombreuses reprises, et de transposition que nous révèlent ces illustrations, il est bien sûr question de savoirs formels et institutionnalisés, mais aussi d'une élaboration conjointe de la vie quotidienne et du sens qu'elle revêt pour l'enfant.

Nous nous sommes ici inspirés de la métaphore du « temps plié » proposée par Latour (2000, p. 43), soulignant les dimensions à la fois matérielle, symbolique et sociales des opérations successives donnant à l'objet sa forme et ses différents usages. Latour prend l'exemple d'un marteau, objet technique en apparence anodin qui, acheté dans un supermarché quelconque, garde en lui la mémoire des différentes opérations dont il est le produit final : il y a les plis issus de l'histoire de la technique mise en œuvre, les plis liés au minerai le composant, à l'usine et au pays l'ayant fabriqué, ou encore les plis renvoyant à la marque l'ayant commercialisé. Tous ces plis, de manière distincte, sont imprégnés par la nature sociale des pliages que seule l'opération de « dépliage » permettrait de mettre au jour.

Le concept de « pli » nous a permis ici d'interroger les multiples opérations dont l'exposition pouvait faire l'objet par les visiteurs, invitant chacun à réfléchir sur le rapport qu'il entretient individuellement avec le passé, le présent, le devenir (Davallon, 2006), mais également avec la mort (Rosa, 2010). Ainsi, les différents dépliages temporels impliquaient également le visiteur en tant que porteur de sa propre histoire, un « narratif d'arrivée » comme l'évoquent Piscitelli et Weier (2012), marqué par des temporalités subjectives liées à son expérience.

Réactiver le temps familial

Au-delà de ce temps phylogénétique, il nous faut évoquer le temps familial, au cœur de toute visite muséale en famille avec de jeunes enfants, et cela, quel

qu'en soit le thème de l'exposition. Ce temps familial est celui qui permet la réactivation ou la construction d'une mémoire partagée, correspondant à un dépliage temporel collectif.

« En effet, le contexte d'une visite familiale avec leurs parents et/ou grands-parents de l'exposition révèle l'importance des références à une expérience et/ou à un vécu communs. C'est ainsi que Ivan (7 ans et demi), en observant le corps naturalisé d'un caméléon dans une des vitrines, évoque avec sa mère un voyage familial récent à l'étranger. Il se remémore également un documentaire sur les bébés tortues, regardé ensemble, activant alors simultanément la mémoire d'un temps partagé et les connaissances acquises ensemble, constitutives de l'"encyclopédie personnelle" décrite par Eco (1979). »

Voici un autre exemple concernant Léna, 10 ans :

« Léna (montre du doigt les grèbes naturalisées d'une vitrine de l'exposition) : Et tu sais, tu te rappelles, on les a vus à l'île d'Oléron, ils étaient des centaines...

Grand-père : Magnifiques d'ailleurs... Ils venaient du Nord et ils allaient repartir mi-avril.

Léna : Ouiiii »

Léna évoque ici ses vacances, avec ses grands-parents qui l'accompagnent dans sa visite de l'exposition. La connaissance devient alors reconnaissance. En effet, en mobilisant ce vécu, elle consolide les connaissances « théoriques » proposées par le musée, en même temps qu'elle les fait-valoir auprès de ses grands-parents.

La visite peut donc activer la transmission d'une mémoire familiale dans les deux sens : parents et/ou grands-parents transmettant une mémoire familiale à l'enfant ou enfants partageant une expérience individuelle passée avec son/ses accompagnant(s).

L'espace-temps de visite partagé

Cet enchaînement d'actes co-construits met en tension la fonction sociale que revêt la visite muséale, y compris dans sa dimension affective, et illustre comment elle peut être révélatrice d'une organisation préexistante, comment elle lie et relie les événements passés, présents et futurs introduisant ainsi une temporalité spécifique aux sujets qui la mobilise. Il révèle également comment un tel dispositif peut devenir « prétexte » aux interactions dans un « hors temps » rare et précieux. En effet, les musées constituent des institutions culturelles spécifiques, généralement fréquentées de manière « extraordinaire » — par opposition aux pratiques ordinaires (Perec, 1989). Ils représentent des formes d'hétérotopies, c'est-à-dire des « lieux effectifs, des

lieux dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements [...] des lieux qui sont hors de tous les lieux bien qu'ils soient effectivement localisables » (Foucault, 1994, p. 48). Ce sont des interstices qui ne relèvent pas de l'espace-temps ordinaire des visiteurs.

Ce phénomène est particulièrement visible dans l'espace temporaire du Muséum de Toulouse, situé au sous-sol du musée, sans aucune visibilité, sans aucune fenêtre vers l'extérieur. Lorsque l'on y pénètre, on est dans un lieu clos, sans regard vers le monde extérieur, et sans contrainte temporelle (si ce n'est des contraintes d'ouverture de l'institution ou d'autres plus personnelles).

C'est ainsi que la visite au musée semble constituer, pour les familles observées, un espace-temps partagé privilégié, une « oasis de décélération » (Rosa, 2010). Il s'agit d'un moment de sociabilité familiale, de co-présence physique, en dehors des espaces-temps contraints du quotidien (Jonchery, 2010). La visite d'une exposition avec un enfant peut alors être interprétée comme une forme de résistance à la vitesse (Virilio, 1977). Cet espace-temps « extraordinaire » permet en effet la construction d'un rapport inédit entre les différents membres de la famille, au développement « extraordinaire » de l'enfant, de ses habiletés cognitives, des savoirs acquis et à partager avec des autrui significatifs, à la mobilisation d'affects, mais également des rapports à l'institution muséale et au savoir, au savoir-être, au savoir-faire et au faire savoir. Autant d'opportunités de se penser pour l'enfant.

Conclusion

Toute expérience de visite est à la fois une expérience sensorielle, une expérience cognitive ou encore une expérience familiale et affective, qui s'opère dans un cadre spatio-temporel spécifique. Elle se compose ainsi de plusieurs dimensions que s'y imbriquent finement :

« Dimension émotionnelle et ludique : relation au contenu de l'exposition, aux dispositifs proposés ;

Dimension interactionnelle : relation aux accompagnants mais aussi aux autres enfants ;

Dimension cognitive et épistémologique : relation au savoir. »

L'exposition est de ce fait l'occasion pour l'enfant de construire un rapport protéiforme au monde. Plus globalement, le musée agit pour l'enfant en tant que lieu pour penser, lieu de pensée mais également lieu pour se penser.

Bibliographie

- Jonchery, A. (2010). Enfants et musées : l'influence du contexte familial dans la construction des rapports aux musées pendant l'enfance. Dans Octobre, S. (dir.), *Enfance et culture*, pp. 59-81. Paris : Ministère de la Culture.
- Latour, B. (2000). La fin des moyens. *Réseaux*, vol. 18, n. 100, pp. 39-58.
- Le Marec, J. (2007). *Publics et musées, la confiance éprouvée*. Paris : L'Harmattan.
- Piscitelli, B., & Weier, K. (2002). Learning With, Through and About Art: The Role of Social Interactions. Dans S. G. Paris (dir.), *Perspective on object-centered learning in museums* (pp. 121-151). Mahwah: Lawrence Erlbaum Associates.
- Renard, J., Bodt, J.-M., & Stricot, M. (2017). Pratiques, usages médiatiques et rapport aux savoirs au musée : enquête lors de l'exposition *Bébés animaux* au Muséum d'histoire naturelle de Toulouse. *Colloque international : Cultures médiatiques de l'enfance et de la petite enfance*, Paris, 7-8 avril 2016.

La performance « **Dehors les étrangers ! S'il vous plaît, aimez l'Autriche !** » sur la place de l'Opéra de Vienne, Autriche

Place de l'Opéra à Vienne, *Dehors les étrangers !* Un grand détournement de Christoph Schlingensief

Hélisenne Lestringant

HAR, EA 4414, Université Paris Nanterre, France

Un container à l'Opéra

Christoph Schlingensief, disparu en 2010, fut « l'enfant terrible du théâtre allemand contemporain », défrayant chaque semaine la chronique par ses performances et pièces scandaleuses. En France, cependant, il reste peu connu, alors que sa pratique pose des questions fondamentales par son rapport aux lieux insolites, à leur utilisation, voire à leur détournement pour élaborer de nouveaux espaces de création.

En 2000, alors que le Parti de la Liberté d'Autriche, d'extrême-droite, le FPÖ (*Freiheitliche Partei Österreichs*), avec son cortège de décisions hostiles aux étrangers, venait d'arriver au pouvoir en Autriche, Schlingensief reçut une commande du festival des *Wiener Festwochen* alors dirigé par Luc Bondy, pour créer une performance en liaison — et en réaction — avec l'actualité politique. De là naquit le projet de performance polémique *Dehors les étrangers ! S'il vous plaît, aimez l'Autriche !* Contre toute attente, et sans doute sur un malentendu, Luc Bondy et lui-même obtinrent un emplacement extrêmement stratégique : le parvis de la place de l'Opéra de Vienne, lieu par excellence où se réunit et *pense* l'élite cultivée et traditionnelle de la capitale.

Le container ou la dystopie télérealisée

Le dispositif de cette performance imposait d'emblée un aspect choquant et brutal : pendant une semaine, dans un container installé sur le parvis de l'Opéra, douze migrants étaient filmés par huit caméras en continu à la manière d'une émission de télérealité à la *Big Brother*. Leurs moindres gestes et paroles étaient retransmis sur les téléviseurs de tout le pays. Chaque jour, les spectateurs et téléspectateurs votaient, par téléphone ou par internet, contre les deux demandeurs d'asile qu'ils « détestaient le plus » — selon les

termes de Schlingensief —, pour les exclure du container... et du sol autrichien. Le dernier, vainqueur, gagnerait la nationalité autrichienne.

La scénographie du container reprenait les codes de l'émission de télé-réalité sur un mode parodique. Au lieu du cadre quotidien ou utopique habituel, elle proposait un microcosme cauchemardesque d'un centre d'hébergement d'urgence, dépourvu de tout confort et sans la moindre intimité. Les douze migrants étaient répartis dans deux petites chambres ; ils disposaient d'une douche et de toilettes à l'arrière du container. Les spectateurs, en position de voyeurs, avaient divers moyens pour observer l'intérieur de la structure. Des fentes pratiquées dans les murs les mettaient en position de visiteurs d'un *peep show* ; depuis chez eux, ils pouvaient observer sur leurs écrans télé ou sur internet les migrants dans le container comme dans un vivarium.

La dramaturgie de cette performance est complexe : il fut difficile aux spectateurs d'en saisir les clés ; c'est ce qui rend son analyse passionnante aujourd'hui encore. Le contexte politique propre à l'Autriche au début de cette année 2000 est déterminant : en février, Wolfgang Schüssel, à la tête du Parti Populaire Autrichien ÖVP (*Österreichische Volkspartei*), qui s'était engagé lors de sa campagne, à ne pas faire de coalition avec le FPÖ s'il arrivait au pouvoir, revint sur sa parole. Il créa une nouvelle coalition avec ce parti d'extrême-droite. Une partie de l'électorat autrichien se sentit trahie. Les deux semaines de manifestation qui avaient répondu à l'annonce de cette coalition en février 2000 s'étaient finalement essouffées. Comme le souligna Luc Bondy à la conférence de presse marquant le début des *Wiener Festwochen*, le but de cette édition était de créer par l'art un espace pour discuter la situation politique préoccupante du pays¹. La performance de Schlingensief, du 11 au 17 juin, répondit à cette demande en ranimant par le scandale la vivacité des débats politiques.

Le point d'orgue de la performance tenait dans le fait qu'un drapeau du parti d'extrême-droite FPÖ flottait près de la bannière « Dehors les étrangers ! » au sommet du container. Selon l'artiste, le FPÖ devait réagir à cette provocation et exiger que son drapeau soit retiré. Or le FPÖ prit position plusieurs fois contre la performance, mais n'exigea jamais le retrait de son drapeau. Ceci devint l'argument principal du performeur : le gouvernement autorisait donc que le nom de ce parti de coalition apparaisse près de l'inscription « Dehors les étrangers ! » trônant sur le container et son microcosme aux règles absurdes, racistes et despotiques. Devant le container s'amassa une foule chaque jour plus nombreuse pour débattre des différentes mesures de la politique migratoire du gouvernement, ou encore du statut de cette performance : simple provocation, ou œuvre d'art mettant la pensée en mouvement.

¹ Un extrait de cette conférence de presse est visible dans le documentaire *Dehors les étrangers, Le container de Schlingensief*, Poët, P. (2002). Filmgalerie 451, Berlin.

Quand la fiction étire la réalité

Le dispositif imitait si parfaitement la réalité qu'il était difficile de savoir où se trouvait la frontière entre la fiction artistique et la réalité politique. Au tout début de la semaine, lorsque les demandeurs d'asile arrivèrent sur le parvis de l'Opéra en bus, ils n'en sortirent pour rejoindre le container que coiffés de perruques et le visage caché derrière un journal. S'il s'agissait de vrais sans-papiers, il était en effet indispensable que leur identité reste secrète, leur présence illégale sur le sol autrichien les mettant en danger. Mais comment expliquer que leur séjour dans le container lors de la semaine de performance soit autorisé ? Prendre part à une performance artistique les protégeait-il de l'illégalité ? Schlingensiefel et son équipe révélèrent après la performance qu'il s'agissait de vrais demandeurs d'asile ; cependant, beaucoup de questions relatives à l'organisation de la performance restent ouvertes.

Comble de la confusion entre la fiction et la réalité : au quatrième jour, un groupe d'extrême-gauche décida d'intervenir pour organiser la libération des sans-papiers. Jouaient-ils alors le jeu de Schlingensiefel ? Ou bien l'inverse ? En niant qu'il s'agissait d'une fiction, et en enlevant le drapeau du FPÖ ainsi que la bannière *Dehors les étrangers !*, ne rendaient-ils pas service au parti FPÖ ? Cette interprétation, comme tant d'autres, reste possible. Le documentaire de Paul Pœt fait entendre plusieurs points de vue et rend compte de la « fin ouverte » que proposa la performance (Forrest, 2008).

Schlingensiefel affirma dans un premier temps être financé par le FPÖ et le journal populiste « Krone », premier quotidien autrichien tiré à deux millions d'exemplaires en 2000. Puis, il dévoila au fil de la semaine, que cette performance était une fiction qu'il avait mise en scène. Ses déclarations contradictoires témoignaient de sa volonté de brouiller les pistes. Autour du container, des affiches de campagne du FPÖ figuraient, et des extraits de discours de Jörg Haider, chef du FPÖ, résonnaient. Stratégie ambiguë propre à cet artiste : sembler jouer le jeu de ses adversaires pour mieux les contrer. Ainsi, du début à la fin et jusque dans son moindre détail, le rapport à la réalité et à la fiction, à la légalité et à l'illégalité, fut brouillé dans cette performance. Le dramaturge Carl Hegemann qui travailla sur de nombreuses productions de Schlingensiefel à la Volksbühne, reconnaît là une caractéristique du travail de cet artiste : la relation au vrai et au faux y est indéfinie, c'est là que réside sa charge subversive qui met la pensée en mouvement².

Dans les coulisses d'une fabrique de l'image...

Le container offrit la possibilité aux spectateurs de pénétrer dans les coulisses d'une fabrique de l'image, et de comprendre ainsi l'écart entre des phénomènes

² Carl Hegemann interrogé par Paul Pœt, dans son documentaire « *Dehors les étrangers, Le container de Schlingensiefel* ».

visibles dans leur réalité, retransmis par les médias. Comme le clamait Schlingensiefel lui-même dans son mégaphone chaque jour près du container : « Ici, on produit les images pour l'Europe ! », « Chers Japonais, chers Américains, s'il vous plaît, prenez des photos et dites au monde entier que c'est cela qui se passe en Autriche en ce moment ! ». Le container permettait à la fois d'observer la source d'un appareil de propagande raciste, et les coulisses d'une performance qui critiquait cela même qu'elle reproduisait. Sur ces deux aspects, la visite du container était extrêmement instructive.

Au fil des interviews que j'ai pu réaliser dans le cadre de mes recherches de doctorat³, j'ai découvert que la performance n'avait pas strictement obéi aux règles annoncées publiquement mais à des règles dramaturgiques internes⁴. Des fausses biographies aux votes truqués selon les vrais besoins des demandeurs d'asile, je tenterai d'éclaircir comment la performance a été échafaudée, pour détourner un lieu consacré à la tradition culturelle — le parvis de la place de l'Opéra de Vienne — en un laboratoire de pensée : le container.

Le container, un modèle de lieu où l'on pense

Par le scandale qu'elle déclencha, par la presse, à la télévision, cette performance connut un retentissement international. Le dispositif mis en place par Schlingensiefel a débordé le cadre initial, tel une « pâte en train de lever », selon ses propres termes, pour devenir un lieu de questionnement social et politique. L'œuvre s'est véritablement autonomisée, devenant *un lieu où l'on pense* presque indépendamment de son metteur en scène. Schlingensiefel l'expliquait lui-même : « Au début, le container était une image sur un mur. Puis, comme la levure d'un gâteau, il s'est infiltré sous les gens, de sorte qu'on a été pris dedans et qu'on ne risquait même pas de tomber. » (Poët, 2002).

Le dernier jour de la semaine de performance, plusieurs personnalités vinrent prononcer de courts discours sur le toit du container. Le réalisateur américain Peter Sellars déclara que de tels containers étaient nécessaires à Los Angeles, et partout à travers le monde, pour faire réfléchir de manière efficace à certaines problématiques fondamentales dans notre politique et notre quotidien. Schlingensiefel lui-même dans un entretien déclara : « On a créé un produit — et j'emploie sciemment le mot "produit", un terme capitaliste — qui s'est autonomisé d'une telle façon que seul un virus le fait normalement »

³ Thèse dirigée par la Professeur Marielle Silhouette, à l'université Paris – Nanterre, en cotutelle avec la Professeur Annemarie Matzke, de l'université d'Hildesheim en Allemagne.

⁴ J'exposerai ce qui m'a été révélé dans des entretiens notamment avec Sandra Umatham, dramaturge sur cette performance, mais aussi dans le livre « *Dehors les étrangers ! de Schlingensiefel* », qui a directement suivi la performance, Lilienthal, M., Philipp, C. (2000). *Schlingensiefels Ausländer Raus !*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp.

(Poët, 2002). Le container devint-il un modèle en soi, « un lieu pour penser », potentiellement voué à l'exportation ?

Bibliographie

- Fischer-Lichte, E. (2004). *Ästhetik des Performativen*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp.
- Fischer-Lichte, E. (2012). *Performativität, eine Einführung*, Bielefeld, Transcript.
- Forrest, T. (2015). *Realism as Protest, Kluge, Schlingensief, Haneke*, Bielefeld, Transcript Verlag Film.
- Forrest, T., Scheer, A. T. (2010). *Christoph Schlingensief, Art without Borders*, Malta, Gutenberg Press.
- Janke, P., Kovacs, T. (2011). *Der Gesamtkünstler : Christoph Schlingensief*, Vienne, Praesens Verlag.
- Lehmann, H.-T. (2002). *Le Théâtre Postdramatique*, traduit de l'allemand par Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche.
- Lilienthal, M., Philipp, C. (2000). *Schlingensiefs Ausländer Raus !*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp.
- Poët, P. (2002). *Ausländer Raus !*, Filmgalerie 451, Berlin.
- Schlingensief, C. (2009). *So schön wie hier kann's im Himmel gar nicht sein. Tagebuch einer Krebserkrankung*, Cologne, Kiepenheuer & Witsch.
- Schlingensief, C. (2012). *Ich weiß, ich war's*, éd. LABERENZ, A., Cologne, Kiepenheuer & Witsch.
- Varney, D. (2010). « Right Now Austria looks ridiculous » : Please love Austria! —Reforging the interaction between art and politics. In Forrest, T., Scheer, A. T. (2010). *Christoph Schlingensief, Art without Borders*, Malta, Gutenberg Press.
- Warstat, M. (2011). *Krise und Heilung. Wirkungsästhetiken des Theaters*, Munich, Fink.

Les bibliothèques et la médiation numérique en Pays de la Loire, France

Quelles interactions configurées par le dispositif numérique de médiation pour quelles manières de penser la bibliothèque? Évaluation de prototypes pour les acteurs du livre en Pays de la Loire

Sandra Mellot

CeReS, Université Catholique de l'Ouest, Nantes, France

Laurent Neyssensas

*READi, École de Design de Nantes Atlantique, Nantes,
France*

Les dispositifs de médiation numérique ouvrent des espaces de perception et des programmes d'actions qui orientent notre manière d'être au lieu culturel. La préfiguration technologique des effets de l'interactivité (on programme la machine), la configuration matérielle (quel support), logicielle (quel système), éditoriale (quel contenu?) et fonctionnelle (quelle possibilité de manipulation?) créent des espaces d'interaction entre les usagers, entre les différents documents, entre les usagers et les documents, entre les usagers et les espaces physiques, etc. C'est à partir de cette mise en scène que l'utilisateur peut agir sur/avec/contre le dispositif avec plus ou moins d'intensité et ainsi vivre de manière singulière la bibliothèque. Comment les modalités d'interaction configurées dans les dispositifs de médiation numérique impliquent une pluralité de manières d'être et de faire dans le lieu de la bibliothèque?

Un cycle prospectif : le livre et la lecture dans 5 ans

Nous posons cette question dans le cadre d'un cycle prospectif, « Le livre dans 5 ans », initié par l'Université de Nantes, l'école de design de Nantes Atlantique, Mobilis (structure de coopération des acteurs du livre) et Stereolux (laboratoire Art et technologie). Des équipes pluridisciplinaires composées d'étudiants en édition et en design, accompagnées de professionnels des

métiers du livre et de la création numérique, ont eu comme objectif la réalisation de prototypes pour la médiation numérique du livre et de la lecture.

Ces équipes se sont saisies des problématiques formulées par les acteurs professionnels de la bibliothèque de Saint-Herblain, la bibliothèque universitaire de la Roche-sur-Yon, la bibliothèque départementale de Loire-Atlantique, la librairie l'Embarcadère à Saint-Nazaire.

Cette démarche résolument co-constructive entre équipes de conception, acteurs du livre et usagers s'est engagée sur quatre étapes :

– Un apport théorique : des conférences et des rencontres avec des chercheurs et les partenaires ont permis la construction d'un référentiel commun sur la médiation numérique, un état des lieux des initiatives et des questionnements en bibliothèque.

Les thématiques choisies par les acteurs professionnels posent les questions suivantes :

- Voir autrement : comment imaginer de nouvelles façons de penser et de présenter le catalogue d'une bibliothèque ?
- Apprendre demain : comment proposer de nouveaux parcours d'apprentissage aux usagers, étudiants et enseignants ?
- Parler d'un livre : comment, dans ces communautés, le numérique permet-il de partager du savoir autour des livres et de nourrir une vie littéraire ?
- Lire ailleurs/Le livre vient à moi : comment développer des hybridations entre les lieux traditionnellement dédiés au livre et les espaces numériques ?¹

– Des ateliers usagers : des *focus group* ont réuni usagers, équipes de conception et professionnels autour de chaque thématique. Dans un processus d'idéation visant à faire émerger de nouveaux concepts, les groupes de réflexion sont invités à explorer leur rapport, leurs attentes, leur imaginaire autour du livre et de la lecture. L'expression est favorisée par une méthode du *design thinking* consistant à générer des idées à partir de supports visuels. Cette approche s'inscrit dans le processus itératif de la démarche design introduisant l'utilisateur dès les premières étapes du projet (Gronier, 2017).

– Un sprint créatif : à partir des concepts proposés dans les ateliers usagers, les équipes de conception travaillent selon les techniques du prototypage rapide. Ce « prototype basse fidélité n'est pas une version

¹ <https://www.stereolux.org/agenda/ateliers-usagers>

miniature, un modèle réduit ou une maquette du futur service mais un outil permettant de poser des questions » (Beudon, 2017).

La présentation de ces propositions aux professionnels engage de nouveaux partenariats pour le développement et l'expérimentation de projets sélectionnés.

Les équipes de conception ont travaillé à partir des concepts proposés par les groupes usagers pour créer les dispositifs suivants :

- Dispositif Synapse : interface de visualisation de son parcours personnel de lecteur.
- La Bibliothèque de tes rêves : outil d'échanges et de propositions autour de l'aménagement des bibliothèques.
- Plateforme BU : plateforme de gestion des ressources pour la formation universitaire connectant enseignants, bibliothécaires et étudiants.
- Creare : plateforme web collaborative pour commenter une œuvre.

Les expériences potentialisées par les prototypes de médiation numériques

Nous évaluons les prototypes dans la phase de conception à partir d'une grille d'analyse mettant en perspective les modalités d'interaction et les expériences potentielles de l'utilisateur au sein de la bibliothèque.

Y. Jeanneret a souligné, dans plusieurs analyses, l'anticipation des pratiques au moment de la conception du dispositif : « La création du logiciel et ces perfectionnements successifs procèdent en permanence d'une écriture des pratiques » (Jeanneret, 2007 : 328). Une telle conception des signes de l'énonciation éditoriale renvoie à la notion de « configuration de scènes pratiques par le design » pour T. Gobert et N. Pignier (2015), ou encore à « la figuration de l'anticipation des pratiques » au sein du dispositif pour A. Saemmer (2016). En effet, la configuration du dispositif influence sur les manières de percevoir la bibliothèque tout comme elle projette les expériences prévues pour l'utilisateur. La strate énonciative du design éditorial, en configurant le sens de la scène d'interaction par l'orchestration multimodale (l'agencement des langages visuels, sonores, cinétiques, textuels) et les modes d'interaction gestuelle, interroge les possibles usages du dispositif.

Nous considérons, à cette étape de conception des prototypes, l'évaluation de l'expérience d'interaction en fonction de ce que J. Theureau, identifie comme « un idéal épistémologique et pratique : un idéal de processus de conception technico-organisationnelle des objets, outils et dispositifs en termes d'ingénierie des situations » (Theureau, 2010 : 24).

Ce qui correspond, dans le cadre de notre étude à un « idéal » de figuration par l'utilisateur de l'expérience de médiation configurée. Il s'agit de décrire précisément les conditions de figuration d'une expérience d'interaction dans une situation spécifique. Nous évaluons si les conditions sont réunies pour qu'un usager « jouant le jeu » atteigne l'expérience d'interaction projetée.

Ainsi, nous analysons chaque prototype en fonction : de l'espace situationnel c'est à dire l'orchestration multimodale et la position de l'utilisateur au sein de celui-ci ; de l'espace expérientiel configuré soit les interactions potentialisées.

Nous définissons pour chaque couple situation/interaction, les pouvoirs de l'utilisateur et les formes de perception que projette le dispositif.

Nous proposons dans ce tableau une synthèse de cette analyse :

Dispositif	Espace situationnel	Espace expérientiel	Pouvoir de l'utilisateur	Perception du lieu
<p>Synapse : une interface de visualisation permet à l'utilisateur de voir son propre parcours (réel, d'emprunt) ou affectif (les supports aimés) au sein de l'ensemble des documents de la bibliothèque. Son parcours personnel peut être visualisé seul ou en correspondance avec les parcours d'autres usagers.</p>	<p>Espace hyperlisible : les points sont des documents, les lignes des parcours, les zones les différentes thématiques du catalogue.</p> <p>Espace réflexif : le tracé des parcours des usagers et le catalogue de la bibliothèque évoluent au rythme des déclarations affectives ou des pratiques de l'utilisateur : « j'ai emprunté tel ouvrage », « j'ai aimé ou j'aimerais lire tel autre »</p>	<p>Parcours guide : chaque signe explicite, rend lisible la relation singulière de l'utilisateur au catalogue.</p> <p>Parcours trace : le dispositif de médiation dessine le parcours, le cours de l'action de l'utilisateur.</p>	<p>Pouvoir identifier, se repérer</p> <p>Pouvoir se voir agir</p>	<p>Le repère</p> <p>Le dessin</p>
<p>Plateforme BU : la plateforme permet de relier étudiants, enseignants et bibliothécaires en partageant les documents sur un cours : chacun ajoutant, signalant, consultant ressources, références, documents.</p>	<p>Espace individualisé : chaque espace est pensé en fonction du statut de l'utilisateur (apprenant, enseignant, bibliothécaire) et du degré d'investissement de chacun : de la simple consultation à la contribution.</p> <p>Espace partagé : la centralisation des documents sur un même thème et la mise en relation des acteurs de la formation</p>	<p>Parcours lien : de l'utilisateur aux documents, de l'utilisateur à l'utilisateur, de la bibliothèque à l'utilisateur.</p>	<p>Pouvoir augmenter / enrichir</p>	<p>La centrale</p>

<p>Creare : cette application web permet à différents contributeurs de s'exprimer sur une œuvre par un texte, une image, une vidéo</p>	<p>Espace individualisé et partagé</p>	<p>Parcours lien</p>	<p>Pouvoir co-construire</p>	<p>La fabrique</p>
<p>La Bibliothèque de tes rêves : des modèles réduits de mobiliers de bibliothèque permettent de réinventer les espaces sur un plan. L'application intégrée à la tablette dans ce kit permet après une prise de vue de proposer les solutions idéales d'un réaménagement et ainsi de visualiser et d'échanger autour des scénarios possibles</p>	<p>Espace hybride : réel et numérique</p>	<p>Parcours ludique</p>	<p>Pouvoir (re)composer</p>	<p>La maison</p>

Penser la bibliothèque comme...

... un repère, un dessin, une centrale, une fabrique, une maison dépend pour une part de la relation co-énonciative configurée par le dispositif de médiation. Pour P. Ouellet « [...] l'objet de la lecture n'est ni le texte en soi, (...) ni le lecteur lui-même, comme on le croit trop souvent dans les approches psychologiques ou sociologiques, mais l'activité esthétique commune à l'énonciation et à la co-énonciation » (Ouellet, 1994 : 321). Nous pensons ainsi que l'objet de la bibliothèque n'est ni l'espace physique, ni son catalogue, mais la manière d'être et d'agir de l'utilisateur dans ces espaces en fonction des situations potentialisées par le dispositif de médiation. Ainsi, nous retenons de l'évaluation de ces prototypes quatre manières de se relier à la bibliothèque : le parcours guide, le parcours trace, le parcours lien, le parcours ludique

correspondent à des modes de figuration et d'interaction spécifiques. Le parcours guide permet à l'utilisateur dans un espace hyperlisible d'identifier, de repérer. Dans sa fonction d'accompagnement, le dispositif de médiation fait de la bibliothèque un point de repère. Le parcours trace relève d'une appropriation symbolique du lieu, ce dernier intégrant son parcours personnel, affectif. Représenter son trajet dans le catalogue revient à penser la bibliothèque comme constitutif d'un projet, d'un dessein personnel. Plus pragmatique mais non moins impliquant, la bibliothèque peut se vivre comme une centrale ou une fabrique d'où naissent et/ou se distribuent les initiatives, les contributions, les projets. C'est enfin, dans nos exemples, une part d'intimité que cherchent à insuffler les dispositifs de médiation quand ils configurent des espaces hybrides rapprochant les gestes fait dans la bibliothèque de ceux du quotidien.

Bibliographie

- Beudon, N. (2017). Le vocabulaire du design thinking. *I2D–Information, données & documents*, 54 (1), pp. 32-33.
- Gobert, T., & Pignier, N. (2015). Préfiguration, configuration, figuration : dialectiques entre sens, supports et dispositifs dans le design des TIC. *Sciences, techniques et société : Recherches sur les technologies digitales*, 59.
- Gronier, G. (2017). Méthodes de design UX et démarche qualité appliquées aux bibliothèques universitaires. *I2D–Information, données & documents*, 54 (1), pp. 46-47.
- Jeanneret, Y. (2007). Chapitre 15 : Cadre pratique, cadre symbolique et cadre technique dans ladite société de l'information. *Technique, Communication et Société : À la recherche d'un modèle de gouvernance : Les technologies de l'information et de la communication et les limites du paradigme de la raison communicationnelle*, p. 315.
- Saemmer, A. (2016). *Rhétorique du texte numérique*. Presses de l'Enssib, coll. Papiers.
- Theureau, J. (2010). Les entretiens d'autoconfrontation et de remise en situation par les traces matérielles et le programme de recherche « cours d'action ». *Revue d'anthropologie des connaissances*, 4 (2), pp. 287-322.

Le musée du Louvre à Paris, France et Abu Dhabi, Émirats Arabes Unis

Des lieux et des espaces : plaidoyer pour une complémentarité des formes de pensée

Elsa Olu

*Muséologue, muséographe,
Cabinet Elsa Olu conseil, France*

« L'innovation ici ne tient pas à la modernité des médias utilisés, même s'ils multiplient les possibilités de création ; elle réside dans l'usage qui en est fait. »

Michel de Certeau (1990)

Le lieu, entendu comme une somme de contextes (histoire, géographie, contextes culturels, politiques,...), influe-t-il sur les modes de pensées ? Le musée du Louvre, selon qu'il se situe au Louvre, à Paris ou sur l'île de Saadiyat à Abu Dhabi, avec des œuvres issues des mêmes collections et conçu par des spécialistes aux compétences équivalentes, agit-il différemment sur les modes de pensée, et, le cas échéant, en quoi et comment ? Le lieu, cadre donné, conduit-il plus la pensée que l'espace, cadre décidé, qui, au sens muséographique du terme, est un lieu animé par un dispositif qui tient à sa pratique par des individus ? Les publics, selon les lieux, les parcours et les aménagements muséographiques, les modes et la liberté de pratique qui leur sont proposés, les modalités d'interaction entre eux, avec le lieu et dans l'espace, pensent-ils différemment ? Comment se produit le discours dans le premier, et dans le second ? La pensée de l'universalité serait-elle devenue l'apanage du second quand le premier rêvât en son temps d'un « applaudissement universel » (Poulot, 2001) ? Ce sont ces questions que soulèvent une étude comparative des « deux Louvre(s) », Paris et Abu Dhabi, interrogeant en biais la question du « lieu pour penser », au moins autant le rôle des musées dans l'élaboration de la pensée collective comme individuelle.

Formes et configurations du lieu pour penser

Le musée du Louvre à Paris, comme le musée du Louvre-Abu Dhabi, s'inscrit dans un cadre donné par l'histoire du lieu, sa géographie d'implantation et des collections.

Le cadre donné (ce qui tient au lieu)

À Paris, le Louvre, premier musée de France, appartient depuis 1793 à la Nation : monument et lieu patrimonial au sens révolutionnaire du terme, il demeure, avant d'être le musée le plus fréquenté du monde, ce lieu qui raconte et rapporte par lui-même une histoire, celle de la France. Redoublement du référent patrimonial donc, pour un lieu dont l'objet est de traduire, justifier, démontrer, valoriser au travers des chefs-d'œuvre une culture que l'on pense et pose comme universelle. Après les rois, les chefs de l'État français veillent aujourd'hui à en contemporanéiser régulièrement le dispositif muséal, autant pour glorifier l'histoire de France (et la leur) que pour attirer des visiteurs étrangers qui servent sa dimension symbolique au moins autant qu'ils participent à l'économie du pays.

Le cadre décidé (ce qui tient à l'espace)

Le Louvre Abu-Dhabi bénéficie lui d'un cadre décidé, qui organise et structure un lieu et en fait un espace (de Certeau, 1990). Érigé sur une île bâtie de toutes pièces, il est le symbole de l'aventure contemporaine d'un pays, les Émirats Arabes Unis, né il y a moins de cinquante ans, dont les prouesses d'ingénierie de la construction et architecturales en sont l'indiscutable marque de fabrique. Le lieu donné inaugure de nouvelles formes de pratiques, porte en lui-même l'engagement au mouvement et à la réinvention permanente de la forme du pas. Il ne porte aucune histoire sinon celle qui se fait au présent, augure et engage l'avenir. S'il impulse là aussi un mode de pratique, il transmute, au sens nietzschéen du terme, dans la même geste le lieu en espace : le lieu n'est que dans son dessein d'usage, et sa valeur symbolique dans son dessin, urbain et architectural.

Le lieu et l'espace : les facteurs d'influence de la pensée

Le lieu dans lequel s'inscrit le musée du Louvre à Paris porte une histoire, des valeurs, héritées des Lumières, et pose comme incontestable une vision occidendo-centrée des arts et de la culture. Les modes de pensée lui sont subordonnés, et les pratiques contraintes participent à ancrer la déférence du visiteur au lieu et à ses valeurs. Le Louvre-Abu Dhabi n'est qu'un espace construit au service d'un discours. Véritable technologie de pouvoir au sens foucauldien du terme au moins autant que le précédent, il conditionne des modes de pensées que la pratique, par la puissance d'un dispositif muséographique bien pensé, va activer.

Le dispositif muséographique comme outil d'activation du lieu

La liberté encadrée

La muséographie du Louvre à Paris est conçue au XVIII^e siècle, l'accrochage de la Grande Galerie en est son symbole, les chefs-d'œuvre en font sa renommée

et en assurent la fréquentation. La médiation est un dispositif connexe, qui sert à la marge des pratiques qui là comme nulle part ailleurs semblent relativement intemporelles : au Louvre, l'accrochage est géographique et chronologique, les cartels sont toujours attachés à chacune des œuvres et chaque œuvre tient discours par elle-même. À Paris, dans le formalisme de leur présentation, les œuvres ne sont pas instrumentalisées par un métadiscours, mais c'est dans leur autonomie et par leurs qualités intrinsèques qu'elles servent le dessein du musée comme celui que la France se donne. Le visiteur demeure paradoxalement par la rigidité du cadre-même, fort libre, et le dispositif sert finalement la fameuse délectation muséale que la définition appelle.

La liberté-surveillée

Quelle est la muséographie du Louvre-Abu Dhabi ? Le parcours est découpé en 12 grands thèmes organisés chrono-thématiquement, qui veillent à élargir spatialement et conceptuellement le propos au fil du cheminement pour servir le sentiment d'ouverture. On passe ainsi des premiers villages (1 : espace restreint, titre à l'affirmative), au monde moderne (10 : représenté par un globe, titre à la forme interrogative), pour finir par conclure, après une mise en question de la modernité (11), à l'avènement d'une scène globale (12).

Chaque salle s'ouvre par un texte unique décliné en trois langues (anglais, français, arabe), très consensuel, qui cadre la pensée autant que le discours et encadre les œuvres autant que leurs effets. Les œuvres sont savamment choisies, puis disposées de façon à donner le sentiment d'une déhiérarchisation entre les cultures et d'une plus grande disponibilité des Émirats à la contribution de chacune à l'avancée de l'humanité.

Leur mode de présentation en confrontés-signifiants (exemple du Coran et d'une vierge à l'enfant dans une même vitrine) interpelle plus que les œuvres elles-mêmes, et finalement ce ne sont plus ici les chef-d'œuvre dits universels qui arrêtent les visiteurs mais les œuvres issues de leur culture propre, fussent-elles jusque-là ou par ailleurs considérées comme mineures.

Ces 12 thèmes accrocheurs, plus encore que de dérouler autrement l'histoire de l'humanité, réussissent par leur simplicité d'accès et la diversité des œuvres qu'ils accumulent derrière eux, à donner l'illusion de rassembler, mais en adressant ainsi un signe propre à chacun, le dispositif muséographique fait plus une place à chaque visiteur qu'à chaque culture : paradoxalement il isole l'individu dans sa culture et par le survol rapide et fractionné, évide chacune d'elle de sa puissance. Le visiteur, élément noyé dans la masse, se sent donc participer à la marche de l'humanité, mais devient l'agent par lequel, sous couvert d'un discours universaliste, les cultures se diluent. L'inclusion au service d'une stratégie politique plutôt efficace.

Ainsi à Abu Dhabi la muséographie est l'agent qui active le dispositif et qu'accueille le lieu. Les œuvres sont choisies¹ au service d'un discours² que sert la mise en scène muséo-scénographique, et peu importe qu'elles soient individuellement en capacité de se revendiquer comme chef-d'œuvre : la seule marque *Louvre* suffisant à qualifier le musée, c'est comme dispositif d'adossement de la parole politique qu'elles sont employées dans le parcours. Le fait que les collections soient ou non héritées de l'histoire de France³ n'y change pas grand-chose : leur cadre d'usage et les métadiscours qui les accompagnent les évaluent de leur charge symbolique et en font des outils au service d'un propos savamment construit.

Synthèse : relectures foucaaldiennes

L'inversé médiatique est naïf, ou la parole politique est habile. Les cadres parfois usés de l'histoire (Louvre Paris) finissent par laisser aux pratiques la liberté de les déconstruire, quand les stratégies contemporaines d'outils en apparence anodins (Louvre-Abu Dhabi) construisent des rails de pensée que les visiteurs peinent à identifier et à déjouer.

Dans le dispositif muséal, il y a le lieu et l'espace. Si le premier encadre, il laisse cependant libre la pensée de vagabonder, quand le second implante des aiguillons pour penser ou ménage des vides qui orientent. C'est ce que nous rappelle la comparaison des deux muséographies, appelant les muséologues autant à caractériser la puissance politique cachée du contenu qu'à dénoncer celle finalement plus assumée du contenant.

Publics, pratiques et formes de pensée

Publics et formes de pratiques

Selon les études publiées, le public du Louvre Paris se compose de 20 à 25 % de visiteurs français pour 75 à 80 % d'étrangers (Rapport d'activité, 2015). Le touriste de passage vient y voir les chefs-d'œuvre de l'histoire de l'art selon un parcours semi-fléché qui le conduit de l'un à l'autre au pas de course. Ici il n'est pas question de discours si ce n'est sur l'œuvre et le peintre : l'effort muséographique porte sur la mise en valeur des œuvres peintes et des pièces phares de chacun des départements, et sur la fluidité du parcours du visiteur.

¹ Le Louvre de Paris siège au conseil d'administration de l'Agence France-Muséums (AFM) qui est chargée de la mise en œuvre du projet, et préside son conseil scientifique.

² *Le Rapport d'activité du Louvre*, de 2015, annonce : « Cette coopération sans précédent dans l'histoire des musées donnera naissance au premier musée universel du monde arabe, et le premier du XXI^e siècle ».

³ Dans *Le Rapport d'activité du Louvre*, de 2015, Jean-Luc Martinez déclarait : « Fin 2015, la collection du musée, qui occupera à terme ses galeries permanentes, comprenait 600 œuvres et ensembles d'œuvres. Toutes les époques, toutes les cultures et toutes les régions y sont représentées ».

Au Louvre-Abu Dhabi, la problématique est toute autre. Les visiteurs, dont les profils ne sont pas encore publiquement publiés, sont visiblement très majoritairement internationaux, avec une fréquentation plus locale en fin de journée. Ils viennent non pas tant y voir « les œuvres du Louvre-Paris » (quelques jours d'observation suffisent pour remarquer que les visiteurs s'arrêtent prioritairement devant les œuvres qui appartiennent à leur culture, quitte à passer indifféremment devant un Van Gogh ou un Monet si la scénographie ne travaille pas particulièrement leur mise en valeur), mais viennent participer à activer un discours, à le rendre valide : au sein de l'espace, la diversité des pratiques (de l'espace et de la culture) de visiteurs d'origines et de cultures différentes, tiennent, soutiennent le discours d'une universalité. On est du côté des arts de faire, des petits trafics propres de chaque culture qui appuient le discours qui les précède et qu'elles accréditent et alimentent.

Publics et formes de pensée

Dans le musée du Louvre comme lieu, le visiteur est avant tout agi, et sa pensée suit : le pas des visiteurs se conforme à un mode de pratique qu'induit le lieu, avec un certain respect. Une relative normativité des comportements se lit à l'œil nu, indépendamment des diversités culturelles. Le public vient prendre connaissances des œuvres validées selon un savoir posé comme universel ; sa pratique ne tient pas discours, elle valide une histoire qui le précède.

Au Louvre-Abu Dhabi, le visiteur est acteur et, par sa pratique, active le lieu comme espace et modèle lui-même sa pensée. L'organisation muséo-scénographique qui ne hiérarchise pas les œuvres, instrumentalise le caractère multiculturel des visiteurs au service du discours sur l'universalité. On peut cependant interroger le dispositif masqué : les partis-pris scientifiques permettent paradoxalement à chaque visiteur d'identifier prioritairement celle qui porte sa culture, et de la retenir... comme dominante. C'est peut-être d'ailleurs ici justement que le dispositif est le plus ambivalent, pris entre un dispositif qui procède à une représentation « équitable » des cultures, et dans le même temps, qui maintient paradoxalement chaque visiteur dans la sienne propre.

Du lieu agissant à l'espace agi : formes et modalités de pratique(s) de la pensée

En première lecture, le Louvre Paris est plus monument que musée. Du public ne dépend pas son sens. Les outils du dispositif (les aménagements, la muséographie et les outils de médiation) évoluent pour s'adapter aux pratiques des publics mais n'impactent pas le signifié du lieu. La dimension patrimoniale du lieu dicte et contraint le dessin de l'espace. Le lieu domine son dessein. La pensée y est avant tout fabriquée par le lieu, ce qu'il incarne, et les pratiques induites.

Le Louvre-Abu Dhabi, lui, est avant tout un espace, devient et est par la pratique du lieu dans le cadre d'un dispositif (muséal et muséographique) qui le structure. Le dessein du lieu soutenu par son dessin absorbe le lieu qui se subordonne à l'usage. Le visiteur justifie le musée. La pratique organise l'espace : la muséographie ouvre des formes de pratique(s) que les visiteurs imposent autant qu'ils suivent. La structure de l'espace répond à une pratique. La pensée est celle que produit l'interaction espace-visiteur dans une boucle de rétroaction.

Plaidoyer pour mieux penser

Le visiteur est-il plus libre de penser dans le lieu ou dans l'espace ? Si le premier semble écraser la pensée par sa charge symbolique et le second laisser libre d'une déambulation de la pensée à travers le monde, à bien y regarder le lieu pourrait *a contrario* être considéré comme se prêtant bien davantage aux pratiques decertiennes des arts de faire et aux petits trafics individuels pour des pensées en propre qu'un dispositif bien organisé pour faire penser autrement.

Seul revient dès lors et vaut l'exercice de la pensée sur un mode critique, qui doit être le dessein premier de tout lieu et espace « pour penser », et un des propres du musée.

En ce sens, peut-être conclure que le musée du XXI^e siècle, par sa diversité, offre des lieux et des espaces pour penser qui se nourrissent et s'enrichissent mutuellement, et, partant, fondent, par leurs existences et leurs pratiques complémentaires, le dessein muséal de leur époque.

Bibliographie

Certeau, M. (1990). *L'invention du quotidien. Arts de faire*. Paris : Gallimard.

Poulot, D. (2001). *Patrimoine et musées, l'institution de la culture*. Paris : Hachette.

Rapport d'activité du musée du Louvre (2015). Disponible au https://www.louvre.fr/sites/default/files/medias/medias_fichiers/fichiers/pdf/louvre-rapport-d-activite-2015.pdf

La Bibliothèque Publique d'information à Paris, France

La bibliothèque comme lieu d'une *dramaturgie* de la pensée

Emmanuèle Payen

*Bibliothèque publique d'information,
Centre Pompidou, Paris, France*

« J'aimerais qu'il existe des lieux stables, immobiles, intangibles, intouchés et presque intouchables ; des lieux qui seraient des références, des sources (...) De tels lieux n'existent pas, et c'est parce qu'ils n'existent pas que l'espace devient question : il me faut sans cesse le marquer, le désigner ; il n'est jamais à moi, il ne m'est jamais donné, il faut que j'en fasse la conquête. »

Georges Perec¹

La Bibliothèque Publique d'information (Bpi) est une bibliothèque nationale d'actualité à vocation encyclopédique, dotée de collections multimédia en libre accès, créée en 1977 et située au cœur du Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, au centre de Paris. Elle affirme sa spécificité et son identité institutionnelles aux côtés des autres départements du Centre Pompidou, dédiés à l'art et la culture contemporains, en organisant ses services autour de l'accès à une importante collection documentaire, composée de près de 400 000 volumes imprimés, de livres numériques, de titres de périodiques imprimés ou électroniques, et de plus de 23 000 documents sonores et musicaux, 4000 films et programmes en VOD et plus d'un millier de didacticiels numériques d'autoformation. Outre l'importante collection documentaire qu'elle met à disposition du public dans ses espaces de lecture, elle a développé depuis de nombreuses années des dispositifs de médiation, qui viennent renforcer la relation au public dans de multiples champs d'intervention : visites de groupes et accueil de scolaires, aide à la recherche documentaire, permanences d'écrivain public, ateliers pour les réfugiés et les migrants, ateliers de conversation en français ou en langues étrangères, ateliers numériques, de recherche d'emploi, d'orientation, etc. Disposant de près de 2 200 places assises, elle a accueilli en 2016 près d'1 260 000 visiteurs dans ses espaces de lecture (hors programmation), pour 310 jours d'ouverture au public selon une large amplitude horaire (la Bpi est ouverte tous les jours, sauf le mardi, y compris les jours fériés, de 12 h à 22 h en semaine et de 11 h à

¹ Georges Perec, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 1974, pp. 122-123.

22 h les week-ends) et son accès est entièrement gratuit, sans inscription. Grâce à une politique de coopération nationale et internationale très développée et structurée, elle dispose de multiples partenariats avec les bibliothèques de lecture publique et pilote également de nombreuses études sociologiques sur les attentes et la composition des publics, sur les pratiques de lecture et le maillage territorial des bibliothèques françaises. Ses vastes espaces s'inscrivent de manière stratégique au cœur du Centre Pompidou, et ses collections sont déployées sur trois niveaux d'une surface totale de plus de 10 000 m², (soit près d'¼ de la surface totale du bâtiment accessible au public).

On pense donc large et confortable, au sein de la Bpi. Nul doute que par la position centrale qu'elle occupe au sein du Centre Pompidou, l'envergure et la diversité de ses collections, la multiplicité de ses services proposés, l'importance de la fréquentation de ses publics, la Bpi se présente comme l'un des lieux fondamentaux du savoir et de la transmission des connaissances, au cœur de Paris. Lieu d'étude, de découvertes, d'apprentissage, de formation de soi, de rencontres, elle consacre également une part de son activité à l'analyse de l'actualité et des médias, notion constitutive de son identité, inscrite dans son décret fondateur². En tant que lieu du livre, elle est également un des espaces privilégiés de réflexion sur l'évolution de la place de l'écrit dans nos sociétés, le bouleversement des modes d'apprentissage, la mise en place de nouveaux partages des connaissances et de nouveaux (des) équilibres liés aux mutations technologiques. En tant que bibliothèque de lecture publique, elle est le lieu d'une pensée mouvante et plurielle : pensée de l'intertextualité circulant dans les milliers d'ouvrages et œuvres consultées chaque jour, qui témoignent de la vivacité intellectuelle et de la richesse éditoriale de notre monde contemporain ; pensée silencieuse qui circule de table en table, des lecteurs à l'étude, confrontant leur pensée à celle des auteurs, artistes et créateurs, à leurs travaux et leurs œuvres, ou à celle d'autres lecteurs. Mais également pensée de la sélection bibliographique effectuée par les professionnels des bibliothèques, qui chaque jour développent et actualisent les collections : par la sélection et l'offre documentaire qu'elle propose, la bibliothèque construit déjà pour le public un parcours sélectif à travers les connaissances ; à l'intérieur du foisonnement encyclopédique de la collection, elle invite en retour chacun à construire sa formation personnelle, universitaire, professionnelle.

La circulation de la pensée est donc plurielle à l'intérieur de ce lieu. De l'institution émane une proposition de pensée, un projet pour ainsi dire

² Décret n° 76-82 du 27 janvier 1976 portant création de la bibliothèque publique d'information, version consolidée au 22 mai 2018 : « La bibliothèque publique d'information est une bibliothèque nationale. Elle a pour mission : d'offrir à tous, et dans toute la mesure du possible en libre accès, un choix constamment tenu à jour de collections, françaises et étrangères de documents d'information générale et d'actualité. » Disponible en ligne au <https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT00000306608>

politique de modélisation et de segmentation de la pensée humaine, inscrit dans la sélection bibliographique et l'acquisition, la hiérarchisation de la classification, le déploiement de la signalétique, la modulation des espaces et des circulations des publics, qui viennent en écho et en prolongement des multiples lieux d'études et bibliothèques qui se sont constituées avant elle, vastes lignées dans laquelle elle prend place, et dont elle reprend les codes, les attitudes, les comportements, les postures et les rôles sociaux (le silence, l'étude, le lecteur, le bibliothécaire, etc.) (Melot, 2007 : 637-653), jusqu'à former le théâtre d'une pensée volatile, que les lecteurs consomment, produisent ou détournent de multiples façons³.

Cette économie de la pensée (dans ses occurrences, connaissance et savoirs, mais également doutes, interrogations, ou distractions, concentration ou fuites, pensées buissonnières, répétitions, apprentissages, contradictions, adhésions et rejets...), qui fonde la bibliothèque comme lieu de diffusion et de production, aux côtés du musée, du spectacle, de la scène, est mise en valeur par de multiples dispositifs spatiaux ou scéniques, qui signifient aux publics les différents usages du lieu, et certaines des offres de l'institution, qui viennent réitérer avec emphase cette démonstration : enfilades de rayonnages et de tables de lecture qui composent l'espace et accueillent les différentes postures des publics, liées à l'étude ou à la distraction ; salons de valorisation de documents, proposés de manière ostentatoire et invitant le lecteur à la découverte et au feuilletage, médiations et ateliers à fin d'expérimentation, de manipulation (de la langue, des matériaux, de la technologie...), et de projection de soi-même vers d'autres horizons ; ou programmation culturelle, qui recompose l'accès aux contenus documentaires et aux collections en les questionnant, les mettant en débat, en construisant un espace de réflexion, d'analyse, de partage qui va permettre également l'appropriation des connaissances et la confrontation des points de vue.

Car la programmation culturelle proposée par la Bpi tout au long de l'année permet également de transmettre, avec le même souci de faire circuler des savoirs et la complexité de la pensée humaine : établie en plusieurs axes thématiques constitutifs de son identité (la création artistique et littéraire, les grandes questions de société contemporaines, l'analyse et le décodage de l'actualité, l'éducation à l'image, à la musique,...), investissant les champs de la parole, de l'image animée (le cinéma documentaire), de l'exposition et de l'expérimentation, via les cycles de rencontres, les projections, les *masterclass*, les concerts, les ateliers, offerte à tous les publics ou spécifiquement destinée aux jeunes générations, elle tisse tout au long de cycles et rendez-vous journaliers, festivals annuels ou cycles de rencontres réguliers une nouvelle dynamique de pensée, en invitant les usagers et les visiteurs à établir des

³ Voir les études de publics réalisées chaque année. Disponibles au <http://www.bpi.fr/la-bibliotheque/les-publics-de-la-bpi/enquetes-aupres-des-publics>

passerelles entre des disciplines ou des thèmes complémentaires, à développer le sens critique et l'analyse, la lecture comparée. Elle effectue des incursions approfondies dans des œuvres de toutes disciplines et participe à ce mouvement incessant qui va de la lecture à l'écriture, de l'appropriation à la création, de la diffusion à la production : le lecteur devient alors auditeur, spectateur, participant, membre de l'assemblée, visiteur, contributeur d'une programmation qui vient rythmer de multiples façons la vie de l'établissement, oppose au continuum de la collection la vivacité de l'événementiel, à la pérennité de l'écrit et de la trace, la fugacité du spectacle vivant. Ce détournement, ce déplacement identitaire du sujet sont imposés par les dispositifs scéniques, scénographiques, qui viennent servir cette pensée mouvante et font de la bibliothèque une scène culturelle à part entière, qui participe à la valorisation de la création contemporaine et à la vie des idées.

Cette nouvelle économie de la pensée, débattue et questionnée à travers la programmation culturelle, a également ses lieux et ses codes : salles de projection et d'exposition, auditoriums, espaces clos d'ateliers, salons de valorisation ou de jeux vidéo sont là pour délimiter, au sein des espaces de lecture et des bibliothèques, des lieux où s'organisent de nouveaux modes d'appréhension et d'appropriation des savoirs. On sait l'importance qu'a constituée, pour les bibliothèques, à partir des années 70 (Payen & Huchet, 2008), la création de nouveaux équipements dotés d'espaces d'animation spécifiques, dans le développement de cette activité de programmation culturelle ; et la Bpi, créée en 1977, a joué un rôle majeur dans la réflexion et la mise en place de cette politique événementielle : la programmation, dans les bibliothèques de lecture publique s'est peu à peu organisée, étoffée, diversifiée, rationalisée et développée, même si elle continue à se déployer de manière inégale selon la nature des établissements et leurs ambitions dans ce domaine. Portée par de nouvelles générations de bibliothécaires soucieux de la relation aux publics, et sensibles à la médiation et la pédagogie, cette nouvelle mission a conduit les professionnels à s'interroger sur la nature même des collections documentaires, sur la spécificité et l'hybridité de certains de ces contenus culturels, qui relèvent du champ documentaire, mais qui sont également *œuvres de l'esprit*. En tant que telles, celles-ci sont soumises à une législation, une réglementation qui protègent l'unicité et la valeur de la pensée de leurs auteurs.

À la différence de la plupart des œuvres plastiques, qui se reçoivent dans l'immédiateté du regard, ces œuvres se dévoilent dans l'effort et l'isolement de la lecture, la découverte cursive et linéaire des textes. Les faire découvrir, les accompagner et les faire valoir auprès du public nécessite de trouver des dispositifs de médiation adaptés, voire de les *mettre en scène*. Enfin, si la bibliothèque moderne et contemporaine est en grande partie le lieu du multiple et du reproductible, elle ne contient pas moins de nombreuses œuvres

(littéraires, philosophiques, musicales,...) qui nous amènent à interroger la nature des collections que recèlent les bibliothèques (Genette, 1994)⁴. Au sein d'une bibliothèque telle que la Bpi, qui côtoie un musée d'art moderne, et s'inscrit à l'intérieur d'un centre d'art et de culture contemporain, cette question est éminemment sensible et inaugure un dialogue constant entre les différents professionnels des départements.

D'où une attention accrue à la mise en valeur de la littérature, sous toutes ses formes, y compris hors du livre, à travers ses collections mais aussi une programmation destinée à rendre compte de la richesse de la vie littéraire, de sa complexité, de son intelligence à dire le monde qui nous entoure, à travers les rencontres avec les écrivains, lectures, mises en scène performative de la parole littéraire. Les expositions consacrées ces dernières années à Claude Simon (*Claude Simon, l'inépuisable chaos du monde*, octobre 2013 – janvier 2014), Marguerite Duras (*Duras Song*, novembre 2014-Février 2015) ou Jean Echenoz (*Roman, rotor, stator*, novembre 2016-mars 2017) ont exploré cette dimension de dévoilement de la pensée, en proposant un cheminement et une mise en scène à travers l'œuvre de ces écrivains. Le travail scénographique a permis alors de rendre compte de la richesse de l'écriture, de l'importance du travail de documentation et des traces de l'écriture, de la dimension intertextuelle de l'œuvre, des liens qui existent entre la littérature et les autres expressions artistiques (le cinéma, les arts plastiques, la photographie...); et le lecteur, devenu visiteur, s'est laissé conduire dans ce théâtre du lisible au visible (Payen, Bessière, & Fleischer, 2015). Telle a été la possibilité offerte cette année aux visiteurs de l'exposition Jean Echenoz, dont la scénographie proposait d'arpenter l'œuvre dans un mouvement et une scénographie circulaire qui le ramenait, le temps du parcours, à son point de départ, rappelant et permettant au visiteur d'expérimenter, grâce à ce chronotope, une des thématiques majeures de l'œuvre echenozienne.

Comment mettre en scène la richesse des idées? L'exposition, par la matérialité des œuvres qu'elle déploie et les dispositifs visuels qu'elle met en œuvre, est une des réponses possibles. D'autres formats culturels existent, liés à l'image ou la parole, eux aussi fortement scénarisés. Les sociologues Joël Roman et Annie Benveniste rappelaient, dans leur ouvrage *L'université cachée* (1991), à quel point la circulation de la parole, au sein des débats, rencontres, conférences, organisées au Centre Pompidou, comme dans tout autre lieu culturel, était codifiée, et combien les rôles (du modérateur, des intervenants, du public même) s'avèrent extrêmement normés, permettant, à l'intérieur même de cet espace cérémoniel, de libérer une parole publique qui peut aller jusqu'à assumer une fonction inaugurale, et porter des problématiques qui vont se déployer et investir l'espace public. Ces analyses ont depuis lors été

⁴ Voir les travaux de Gérard Genette sur la relation esthétique, où celui-ci s'interroge sur la nature de l'œuvre d'art, la manière dont elle habite ses objets, leur régime (autographique, allographique).

confirmées par les enquêtes réalisées sur les manifestations orales ces dernières années⁵ : les manifestations liées à la parole comportent leurs codes, leurs règles, leurs différents acteurs, leur temporalité ; elles permettent de déployer une parole publique qui va fortement engager l'établissement qui la porte, lui donner de la voix, et composer cet entrelacs qui permet à l'institution de dialoguer avec de nombreux partenaires culturels et de trouver sa place parmi eux. Mais les publics interrogés disent tous leur goût pour l'exercice oratoire du débat, et la mise en scène organisée entre tous les acteurs de ces échanges, la jubilation de cette parole partagée de manière exceptionnelle (ici, là, maintenant, avec ces intervenants) et la dimension collective de cet exercice de maniement de la pensée. Alors, le partage et la transmission de ce savoir devient possibilité de création chez celui qui participe et qui reçoit librement cette parole, et devient capable de s'en dégager. De nombreux artistes ou collectifs désormais travaillent sur cette parole scénographiée, qui devient spectacle vivant, travail collaboratif, mise en scène d'une pensée agissante⁶. La bibliothèque, forte de sa collection pluridisciplinaire et plurielle propose un espace de médiation singulier, qui diffère à la fois de l'espace médiatique, bien souvent dédié à l'immédiateté de l'actualité, et du monde de la recherche et de l'université, pour permettre à ses usagers, par la parole et l'échange, de se frayer un chemin à travers les idées, les pensées, les opinions, les points de vue, jusqu'à construire leur propre cheminement de pensée et développer leur sens critique.

En mettant les contenus documentaires en dialogue avec les champs plus larges de la recherche, l'actualité, les mondes professionnels, associatifs ou artistiques, les manifestations culturelles ouvrent la bibliothèque aux divers courants du monde ; en mettant en scène, dans ses espaces de lecture, cette réflexion agissante, elle rejoue la fabrique de la pensée ; elle interroge les collections qu'elle a rassemblées et qui la constituent en tant qu'institution culturelle, elle place la pensée libérée par l'événement dans la continuité d'une histoire, elle déplace ce *lieu où l'on pense*, dans le temps de la pensée ; elle se présente comme une institution vivante, capable de collecter et transmettre, mais aussi de se transformer, et de rendre compte des mutations contemporaines.

⁵ Voir l'enquête menée par le service *Études et recherches* de la Bpi en 2009 qui montrait les stratégies d'acquisition et d'approfondissement du champ des connaissances, que l'on pouvait observer chez les participants aux débats, et l'appétence développée chez certains d'entre eux pour cette forme culturelle d'exposition de savoirs et d'oralité. Disponible au <http://pro.bpi.fr/en/sites/Professionnels/contents/Contenus/etudes-et-recherche/observation-des-publics-de-la-bp/etudes-qualitatives/le-public-des-manifestations-ora.html>

⁶ Voir par exemple, les dispositifs mis en place par le collectif interdisciplinaire d'artistes et de chercheurs comme *La fabrique du commun*, *Speech*, *Autour de la table*, etc. (Kom.post, disponible au <https://kompost.me/>), et plus largement, la manière dont les artistes investissent actuellement le champ de la parole et des idées (disponible au <http://www.council.art>).

Bibliographie

- Benveniste, A., & Roman, J. (1991). *L'université cachée, dix ans de débats au Centre Georges Pompidou*. Paris : Bibliothèque publique d'information.
- Fleischer, A. (2015). Du lisible au visible. Dans E. Payen, & J. Bessière (Dir.), *Exposer la littérature* (pp. 81-92). Paris : Cercle de la Librairie.
- Genette, G. (1994). *L'œuvre de l'art, Immanence et transcendance*. Paris : Seuil.
- Melot M. (2007). La bibliothèque multimédia contemporaine. Dans C. Jacob (Dir.), *Lieux de savoir*, vol. 1. Paris : Albin Michel.
- Payen, E. & Bessière, J. (Dir.) (2015). *Exposer la littérature*. Paris : Cercle de la Librairie.
- Payen, E., & Huchet, B. (Dir.) (2008). *L'action culturelle en bibliothèque*. Paris : Cercle de la Librairie.

Le Black Mountain College Caroline du Nord, États-Unis

Une université pour expérimenter : le Black Mountain College

Christophe Point

LISEC, EA 2310, Université de Lorraine, France

« *If philosophy is ever to be an experimental science, the construction of a school is its starting point.* »

Lettre de John Dewey à Alice Chipman, 1^{er} novembre 1894

Comment créer des lieux universitaires propices à l'expérimentation de la pensée ? Nous souhaitons enquêter sur cette question à partir de l'étude d'un lieu peu commun dans l'histoire des universités américaines : le Black Mountain College.

En effet, s'il est évident depuis longtemps que les universités sont des lieux de transmission, de diffusion et de production du savoir, il est moins facile de les considérer comme des espaces où la pensée se pratique, s'essaie et crée des expériences. Souvent, en ces lieux, l'étudiant reste passif, écoute, lit, mémorise et reproduit les pensées d'autre que lui, mais où peut-il appliquer ses propres idées ? Or, le Black Mountain College, créé en 1933 en Caroline du Nord, fut pendant 23 ans un lieu voué à l'expérimentation de la pensée en son sens le plus général. L'un des objectifs centraux de l'enseignement dispensé était la mise en pratique systématique des savoirs par les professeurs et les élèves. Il n'est pas anodin que les premiers « Happening » de l'art moderne occidental eurent lieu là-bas (en particulier la représentation de « Théâtre 1 » à la session d'été en 1952) (Cometti, 2014) ou que John Cage, Wassily Kandinsky, Piet Mondrian ou encore Paul Klee s'y retrouvèrent pour étudier ou enseigner.

Nous souhaitons par cette proposition interroger la relation qu'entretiennent, d'un côté, la philosophie du pragmatiste américain John Dewey qui a influencé le fondateur du *Black Mountain College*, John Rice, et, de l'autre côté, la pédagogie de l'expérience rendu possible par l'architecture, les dispositifs et les espaces du lieu en question. Il nous semble que la conception spatiale et temporelle particulière de l'expérience esthétique, l'importance de l'expérimentation au sein du processus d'apprentissage, ou encore l'accent mis sur la nécessité d'une intelligence corporelle dans l'éducation sont des éléments théoriques du pragmatisme américain qui ont rendu possible l'existence d'un tel lieu. Mais aussi que les pratiques et expériences menées en ce lieu ont à leur tour contribué à un élargissement et un approfondissement de cette philosophie dans le milieu artistique de l'époque. C'est pourquoi nous

présenterons d'abord ce cas d'étude à partir de son origine historique (I), de sa pédagogie expérientielle (II), pour enfin étudier les interactions entre lieu et processus de pensée (III).

Un refus du conformisme pour origine

Le Black Mountain College (BMC) est une université expérimentale qui fut fondée en 1933 en Caroline du Nord et qui s'éteignit en 1957. Elle fut donc un lieu d'enseignement supérieur durant 23 ans environ. Particulièrement son enseignement artistique fut central autant dans son fonctionnement quotidien que pour sa postérité. D'ailleurs, son influence dans l'histoire de l'art est conséquente en tant que continuité du mouvement allemand Bauhaus, mais aussi du modernisme, de la *Beat Generation* ou de l'art abstrait (Katz, 2003).

Mais alors qu'avait ce lieu de si particulier pour faire émerger autant de pensées artistiques et créatives? À cette question, on peut tout d'abord présenté la volonté de son fondateur, John Rice, inspiré par la philosophie de John Dewey¹, de « fonder une école "utopique" autogérée par ses enseignants et ses étudiants » (Giraud, 2014) où sera refusé la pédagogie conventionnelle de l'époque :

« Ce qui se passe en général au cours de l'éducation est que les facultés sont éteintes, exténuées, bourrées d'informations et paralysées, de telle manière que quand les individus sont devenus adultes ils ont perdu beaucoup de leurs capacités naturelles. [...] L'école est une usine à produire l'ignorance. »(Fuller, 2009)

Fuller, qui écrivit ces mots, fut un de ces professeurs du BMC engagé dans la pédagogie « progressive » et en lutte contre l'éducation conservatrice. Ce refus de la pédagogie traditionnelle inscrit négativement la recherche d'une nouvelle transmission. Il n'y aura plus de distinction symbolique entre professeur et élève, il n'y aura plus d'apprentissage « par cœur », il n'y aura plus d'examens ou de diplômes, etc. Tout ce qui incarne l'école traditionnelle sera mis de côté pour réinventer l'acte pédagogique de transmettre sans imposer, d'éduquer sans dresser, apprendre sans répéter.

Le fait de n'avoir aucune contrainte horaire ou idéologique permettait aux professeurs de cette université de pouvoir adapter leurs cours à chaque session aux étudiants présents. La demande de n'importe quel élève pouvait donner lieu à un bouleversement du cours prévu ou les compétences en danse de tel autre élève pouvaient orienter le cours vers ce domaine artistique alors même que les compétences du professeur appartenaient à une autre matière. De plus,

¹ John Rice fera de Dewey l'invité d'honneur à vie de l'université. Et de son côté, Dewey trouvera dans le BMC une source d'inspiration pour son ouvrage majeur en philosophie esthétique. Le BMC fut fondé en 1933 et *L'art comme expérience* fut publié en 1934.

la transmission du cours ne donne pas lieu à une sélection des étudiants au sein de cette université. C'est-à-dire que, même au-delà de la question de la sélection, les membres universitaires tentaient de rendre le moins opérants possibles les critères sociaux discriminants habituellement dans le monde universitaire. Ainsi l'âge, la fortune personnelle ou encore l'origine sociale étaient exclus, en principe, de cette transmission. Ainsi, Eric Giraud écrit :

« La structure éducative est relativement ouverte, il n'y a pas de règles fixes ni de sanctions, plutôt des "accords communs". Les relations sont plutôt informelles et les professeurs ont parfois le même âge que les étudiants. » (2014 : 58)

À bien des égards, le BMC est un lieu à part dans l'histoire de l'éducation américaine.

Une pédagogie de fondée sur l'expérience

Au-delà du refus du conformisme, en quoi pouvons-nous dire que la pédagogie appliquée en ce lieu était expérimentale ? Les deux professeurs principaux du BMC furent Josef Albers et Charles Olson. Chacun à leur manière ont réfléchi sur la transmission des connaissances la plus efficace possible, non pas en termes de contenu cognitif, mais en termes d'expériences. Tous les deux pensaient que l'art ne pouvait dissocier dans son apprentissage la pratique de la théorie. C'est-à-dire que toute compréhension d'une théorie esthétique n'était complète que si une véritable expérience de la part de l'étudiant la validait en lui montrant son efficacité. Et d'un autre côté, une expérience esthétique n'avait de valeur que si elle était éducative. Ou pour le dire autrement, cette expérience n'était valable que si elle permettait à l'étudiant d'avancer dans sa théorie esthétique personnelle et donnait accès à d'autres expériences à sa suite. Ce choix pédagogique n'est en rien un hasard, car il correspond à un point central de la pensée du fondateur du College, John A. Rice : « Exercer les sens n'est pas seulement en faire usage, c'est apprendre à bien juger par eux, c'est apprendre, pour ainsi dire, à sentir ; car nous ne savons ni toucher, ni voir, ni entendre, que comme nous avons appris. » (Duberman, 2009).

Leurs enseignements avaient pour but de favoriser la mise en œuvre d'initiatives plurielles et un esprit d'improvisation à affûter chez les étudiants. Le but des cours dispensés se traduisait véritablement par une pédagogie de l'expérience. Il s'agit de favoriser un apprentissage aux individus d'eux-mêmes, au moyen de l'expérience. Ainsi la transmission sera pour eux un acte, non pas l'objet d'étude même, mais sur la relation entre les objets d'études et le sujet connaissant. (Olson & Maud, 2000). Il s'agit, à plus d'un titre, d'appliquer l'idée du « Learning by doing » de Dewey et de faire du BMC le lieu de cette pédagogie nouvelle pour le XX^e siècle. (Horowitz, Danilowitz, & Albers, 2006 : 11).

C'est parce que le savoir ne se transmet que par expérience qu'un enseignement conséquent propose des expériences à ces étudiants. Albers va favoriser les travaux manuels où l'étudiant doit faire l'expérience de la matière, de la texture et de la plasticité de son objet de travail (Benfey, 2012). En prenant souvent la main comme seul outil, Albers recherche cette proximité tactile de l'expérience entre un sujet et son objet. Il s'agissait de peindre pour expliquer la peinture, de former le plan d'un bâtiment pour apprendre l'architecture. Cette manière de faire n'est pas une simple illustration. Au contraire les expériences qui sont véhiculées entre le professeur et les étudiants sont véritablement le langage du savoir transmis. Le savoir acquis par ces expériences suppose donc une double limite : il n'est valable que dans les limites de l'expérimentation déjà réalisée du professeur et celle de l'expérimentation à venir de l'étudiant. Entre les deux, au présent, ce savoir n'est qu'une hypothèse pour résoudre un problème, mais elle n'est pas enseignée comme une habitude encore car seul le professeur l'a réalisé et non l'étudiant. Toutefois, cette hypothèse n'est délivrée qu'en tant que promesse d'action pour l'étudiant et non comme une simple reprise à l'identique de l'action du professeur.

Un lieu pensé pour l'expérimentation

Comment penser un lieu pour produire les expériences attendues par une telle pédagogie ? Pour répondre à cette question, arrêtons-nous un instant sur la philosophie de John Dewey. Celui-ci fait de l'apprentissage un processus de formation d'habitude par l'expérience. Apprendre revient à se défaire de ses anciennes habitudes pour en adopter d'autres dès lors qu'une expérience nous montre l'intérêt d'abandonner les anciennes. De plus, pour notre auteur, penser, quelque soit le domaine, signifie résoudre des problèmes. Ainsi, chaque savoir, savoir-faire, habitude ou réflexe est une façon de résoudre des problèmes plus moins consciemment, plus ou moins efficacement. Cela fait en sorte que pour Dewey, apprendre peut signifier chercher à développer sans cesse de meilleures habitudes de pensées pour agir.

Ainsi, la philosophie pragmatiste nous donne des pistes pour bâtir les lieux d'apprentissage. Si ces lieux doivent permettre aux étudiants de développer de meilleures habitudes, alors ces étudiants doivent en ressentir le besoin et les moyens de le faire. Pour cela, ils doivent en quelque sorte habiter le lieu pour y développer des habitudes. Si ces dernières sont évaluées selon leur souplesse, leur caractère personnel, leur attention aux objets du monde environnant, alors les lieux physiques de cet apprentissage doivent être souples dans leurs organisations, personnalisables par les étudiants et professeurs et riche d'instruments et d'outils permettant la réalisation des expériences souhaitées. Ici la pensée se déploie, s'essaye et se teste car un lieu rend possible et sécurise cette expérimentation.

Ce qui est frappant à l'étude des photographies d'archive du BMC, c'est l'impression de liberté et d'intimité des corps dans leur espace. Mary Emma Harris nous en donne ici un exemple :

« Une communauté d'étudiants et de professeurs assis la plupart du temps à l'extérieur, et non pas confortablement dans un bâtiment parlant de philosophie. La vie y était informelle, pas de cloche pour annoncer le début des cours. Les classes avaient lieu le matin, en fin d'après-midi et le soir... » (Harris, 1987)

Cet espace ne semble pas autant normé que nos salles de classe actuelles, mais au contraire il semble être travaillé en fonction de l'enseignement dispensé. Tel professeur présente des plans à même le sol, tel étudiant a sorti son chevalet dehors pour profiter de la lumière, un autre lit dans un espace qui semble aménagé à sa mesure... Ici le lieu d'apprentissage est pensé et travaillé pour susciter l'expérimentation personnelle des étudiants. L'étudiant déplace les meubles, colle des affiches, investit le parc, bref... il construit l'espace qui lui sera le plus adéquat à ses projets d'expérimentation. Sa pensée se déploie parce que l'espace physique n'y fait pas obstacle et au contraire l'appelle, l'invite même. À bien des égards, nous sommes proche ici des atmosphères si caractéristiques de certaines Écoles de Beaux-Arts (celle de Venise par exemple) où les étudiants ayant leurs « ateliers », à la fois personnel et connecté à la communauté, font de ce lieu un espace de constante création et expérimentation.

Conclusion

Alors concrètement, que pouvons-nous déduire de cette expérience humaine que fut le BMC pour notre problème de construire des lieux d'apprentissage permettant l'expérimentation de la pensée ? Il nous semble que Joëlle Zask a raison de souligner « le courage de l'expérience » (Zask, 2014) qui fut nécessaire pour lancer cette expérimentation pédagogique aussi radicale. Mais pour aller au-delà de l'audace du passé et se préparer aux défis futurs, il nous faut dire que le BMC montre, par les résultats concrets de sa pédagogie, que nous ne pouvons plus nier la relation qu'entretient la pensée de celui qui apprend et le lieu qu'il habite au moment de son apprentissage. Si la philosophie ne devait apporter qu'une chose aux travaux des pédagogues, ce serait celle-ci : il nous faut des écoles qui soient des lieux où l'expérience d'apprendre soit vivante, sensible et prioritaire devant toutes autres préoccupations disciplinaires, sécuritaires ou économiques.

Un dernier exemple de cette priorité de l'expérience au BMC est la création bien connue du premier happening en 1952 dans le réfectoire de cette université (Katz, 2003 : 138-139). À bien des égards, celui-ci peut être compris comme un nexus d'expériences partagées par les acteurs et les spectateurs donnant lieu à un apprentissage libre et créatif de tous. Pour cet événement que l'on intitulera ensuite *Theater Piece n° 1*, chaque interprète s'était vu

attribuer un intervalle de temps déterminé où il devait exécuter une activité particulière (réciter une poésie, jouer du piano, danser, montrer un film, etc.) sans que l'une pris sur le pas sur l'autre (Harris, 1987 : 238-240). Bien que John Cage eût une idée de ce que chaque personne ferait, aucune affectation spécifique n'avait été faite. Ces « acteurs » n'étaient pas des personnages de fiction comme au théâtre, il n'y a pas eu de répétitions, pas de scénario et pas de costumes. Tout était fait pour qu'avec un minimum de direction, la créativité ait le plus de place pour construire collectivement une expérience originale. La présence d'un chien jouant avec les différents acteurs pendant l'événement participa à ce moment de liberté esthétique rendu possible par ce lieu si particulier qu'était le BMC. Celui-ci nous permet d'imaginer des lieux pédagogiques où le corps, l'espace et le temps pourraient se lier si étroitement que la créativité des élèves se libéreraient des normes sociales et spatiales habituelles. Peut-être est-ce là l'idée pédagogique centrale du BMC : pour que nos écoles soient des lieux d'expériences authentiques pour les élèves et les professeurs, il faut qu'apprendre et transmettre soient avant tout des verbes de performance.

Bibliographie

- Benfey, C. E. G. (2012). *Red brick, Black Mountain, white clay: reflections on art, family and survival*. New York: Penguin Press.
- Cometti, J.-P. (2014). Black Mountain College et l'avant-garde américaine avant et après la Seconde Guerre mondiale. Dans E. Giraud & J.-P. Cometti, *Black Mountain College: art, démocratie, utopie*. Rennes : PU Rennes.
- Duberman, M. B. (2009). *Black Mountain: an exploration in community*. Evanston, Ill: Northwestern University Press.
- Fuller, R. B. (2009). *Education automation: Comprehensive learning for emergent humanity*. Baden: Müller.
- Giraud, E. (2014). Des faits du BMC : lieux, contextes, et administration du Black Mountain College. Dans E. Giraud & J.-P. Cometti, *Black Mountain College: art, démocratie, utopie*. Rennes : PU Rennes.
- Harris, M. E. (1987). *The arts at Black Mountain College*. Cambridge, Mass: MIT Press.
- Horowitz, F. A., Danilowitz, B., & Albers, J. (2006). *Josef Albers: to open eyes: The Bauhaus, Black Mountain College, and Yale*. London: Phaidon Press.
- Katz, V., Brody, M., & Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia (Eds.). (2003). *Black Mountain College: experiment in art*. Cambridge, MA: MIT Press.

Olson, C., & Maud, R. (2000). *Selected letters*. Berkeley : University of California Press.

Zask, J. (2014). Le courage de l'expérience. In E. Giraud & J.-P. Cometti, *Black Mountain College: art, démocratie, utopie*. Rennes : PU Rennes.

Les *Inscriptiones vel tituli Theatri amplissimi* ... de Quiccheberg

**When the world was Young, or
Quiccheberg's "theatri amplissimi" as the
starting point for thinking about
museums**

Milan Popadić

*Centre for Museology and Heritology,
Université de Belgrade, Serbie*

Quiccheberg and his *Inscriptiones*

There seems to be a consensus that the first treatise on museums was *Inscriptiones vel tituli Theatri amplissimi, complectentis rerum universitatis singulas materias et imagines eximia ...* written by Samuel Quiccheberg and printed in Munich in 1565 (Murray, 1904 : 24; Stransky, 1970 :5–6; Waidacher, 1999 : 84; Roth, 2000; Quicchelberg, Meadow & Robertson, 2013). Samuel (von) Quiccheberg (1529–1567) was a physician, librarian, and researcher of collections of art, antiquities and rarities. He was born in Antwerp, but in 1539 his family emigrated for denominational reasons to Nuremberg. Quiccheberg studied liberal arts and medicine at the universities of Basel and Ingolstadt. In 1555 Quiccheberg found employment as a personal physician with the Fuggers, a major German merchant family based in Augsburg. Two years later, the head of the family Jakob Fugger assigned Quiccheberg the supervision of his library and his other collections. Due to the connections between Jakob Fugger and Albrecht V, Duke of Bavaria, Quiccheberg's activities shifted to the Munich court, so that in his final years he devoted himself almost exclusively to tasks in the service of the Duke. In 1563 Quiccheberg visited famous collections in Italy (Ulisse Aldrovandi in Bologna and Marco Mantova Benavides in Padua, for example) and acquired new objects for the ducal *Kunstammer* (Tough, 2003). In 1565 *Inscriptiones* was published. Two years later, Samuel Quiccheberg passed away in Munich, aged just 38. *Inscriptiones* was his last written work¹ and seems to have been the first treatise on museums.

¹ Quiccheberg's earliest publication was a set of medical tables, *Tabulae omnibus medicis summopere utiles, atque ad curandi stadium, accedentibus imprimis salutare*, from 1553.

From the book to a museum

There are two versions of the *Inscriptiones*, one published in Munich, and one which remains unpublished: the so-called Vatican manuscript, which Samuel's brother Leo took to Italy in search of a publisher. There are clear indications that Samuel Quiccheberg was planning to make a more detailed study, but premature death prevented him from doing so (Quicchelberg et al, 2013 :1–12). Either way, the printed version of the *Inscriptiones* is 64 pages long, in octavo format, while the Vatican manuscript has an additional short preface dedicated to Emperor Maximilian II. The full title of the book reads: *Inscriptiones or Titles of the most ample Theater That Houses Exemplary Objects and Exceptional Images of the Entire World, So that One Could Also Rightly Call It a: Repository of artificial and marvelous things, and of every rare treasure, precious object, construction, and picture. It is recommended that these things be brought together here in the theater so that by their frequent viewing and handling one might quickly, easily, and confidently be able to acquire a unique knowledge and admirable understanding of things.* Following this long title, which actually summarises the whole book, the text is structured in six parts: 1) *Inscriptiones or Titles*, 2) *Museum, Workshops, and Storerooms*, 3) *Recommendations and Advice*, 4) *Digressions and Clarifications*, 5) *The Exemplars* and finally 6) *End of the Theater*. Principally, Quiccheberg's book is a guide for arranging a collection. Close to the Bavarian court, Quiccheberg must have had in mind the collections of Albrecht V (which later became part of the Munich *Antiquarium*). However, the book is not an instruction manual for arranging a specific collection, rather—in keeping with the philosophical premises of the epoch—it strives to offer more general, almost universal, practicable solutions for collectors. In fact, in Quiccheberg's book there is a permanent duality between more or less abstract ideas. That is to say, between rhetorical or mnemotechnical concepts, based on the writings of Cicero and Gualtero Camillo, and concrete instructions for arranging objects, based on practical experience. This duality has led to divided opinions amongst researchers as to whether *Inscriptiones* is a practical instruction manual—a «how-to-do-it» book—or a theoretical discussion about grasping the world (Quicchelberg et al, 2013; Bowry, 2015).

It is important to point out that Quiccheberg doesn't claim that it is a work which relates to a specific branch of science or scientific discipline, but rather that “there is no discipline under the sun, no field of study, no practice, that might not properly seek its instruments for these prescribed furnishings” (Quiccheberg, 1565 : 27; translation: Quicchelberg et al, 2013 : 74; Bowry, 2015 : 350). This is certainly in keeping with sixteenth century understandings of science, which was not divided into the various disciplines we recognise today, but rather was based on the search for comprehensive knowledge based on correspondence and similarities, and, therefore, on special analogous classifications and taxonomies in the service of a holistic understanding of the world. (Hooper-Greenhill, 1992; Pearce, 2010)

Bearing in mind the rapid expansion in the production of museological literature in recent years, when thinking about *Inscriptiones*, it seems that the main lines of inquiry should relate, not so much to its origins and the motivations of its author, but rather to how it should be understood today. Can we learn from it or, is it to be understood as just another outdated curiosity? Is there anything to be gained from its particular approach to knowledge gathering which falls somewhere between science, practical instruction and fiction? Is it just antiquated? At the same time, aren't these the basic questions that we ask ourselves when we think about museums today?

The Imago Musei

If we pose these questions in an academic context, then it becomes an issue of disciplinary classification. Which discipline deals with the museum? Is it museology. At present, a search for the term “museology” yields as many as five meanings. The first meaning applies the term museology to “anything relating to museums”; the second meaning is close to the etymological sense of museum studies; the third recognises museology as a “genuine field of scientific research”, in development from the 1960s in Central and Eastern Europe; the fourth meaning applies the term museology to the tendencies of new museology (*la nouvelle muséologie*) which emphasises the social role of museums and their interdisciplinary character; and the fifth includes all others by comprising “all the efforts at theorisation and critical thinking about the museum field” (Desvallées, Mairesse, 2010 :53–56). The duality found in Quiccheberg's book, seems to find echoes in these definitions but, one way or another, museology is indivisibly related to the museum, whether by means of etymology, education, instrumentalisation, or institutionalisation. Let us then consider one specific mechanism related to the way we form museum-based knowledge.

Lewis Mumford (1938 : 4) astutely observed that modern man invented the museum for sheer defence, to protect himself from the stacked layers of the past. In the meantime, museums have become *commonplace* (in a metaphorical, but also in literal and spatial sense). As the German psychologist Gerd Gigerenzer wrote, “it has been argued that once the mechanical clock became the indispensable tool for astronomical research, the universe itself came to be understood as a kind of mechanical clock, and God as a divine watchmaker” (Gigerenzer, 1991 : 255). Keeping these reflections in mind, while also considering trends in globalisation and contemporary man's trust in the museum as an institution (and its adaptation of current social values, e.g. “participation”, “inclusion”, “human rights”, “political correctness”...), it seems obvious that we can formulate a specific conclusion about the relationship between museums and the world. That is: *When the museum became an indispensable instrument for representing the world, the world itself became a representation of the museum*. Or, in other words, the world has become *imago musei* (Popadić, 2014). Flattering and seductive as it is for museums

and their devotees, this position is also very ambiguous and calls for responsible consideration.

However, if we do take this assertion to be true, it means that whatever the museum values becomes the memory of the world and that we evaluate the world on the basis of the museum's perspective on it. We could say that something is valuable only if it is going to be remembered and preserved in the museum. Quiccheberg assures us (and his contemporaries²) that this power to foresee future memory is stored in the organisation which he describes. This places museums in a very powerful position; not in the position of guardians of the past, but in the position of providers of the future. We should not forget that the origin of the word museum derives from the Muses, who were the daughters of Power (Zeus) and Memory (Mnemosyne). The goal of Quiccheberg's book was to make it possible for one to "quickly, easily, and confidently be able to acquire a unique knowledge and admirable understanding of things". What can museology learn from this? Could it be a museological aspiration to help man orient himself in the world? Why not? But with one important note; Quiccheberg often refers to the structure he describes as a *theatrum sapientiae* (a theatre of wisdom). So, here is final tip from Quiccheberg: the goal of the museum is not knowledge, but wisdom—knowledge is just an instrument for acquiring wisdom (Quiccheberg et al, 2013 : 104). Thus, *Inscriptiones* is not about museums, it is about the human condition. Museums, no matter how smart they are, are only there to help, just like it is possible to have a smartphone, but not a wise-phone.

Bibliography

- Bowry, S. J. (2015). *Re-thinking the Curiosity Cabinet: A Study of Visual Representation in Early and Post Modernity* (Doctoral dissertation). University of Leicester, UK. Retrieved from Leicester Research Archive website: <http://hdl.handle.net/2381/32594>.
- Desvallées, A., Mairesse, F. (Eds). (2010). *Key Concepts of Museology*. Paris: Armand Colin.
- Gigerenzer, G. (1991). From Tools to Theories: A Heuristic of Discovery in Cognitive Psychology. *Psychological Review*, Vol. 98, 2, 254–267.
- Hooper-Greenhill, E., (1992). *Museums and the Shaping of Knowledge*. London: Routledge.
- Mumford, L. (1938). *The Culture of Cities*. New York: Harcourt Brace Jovanovich Inc.

² One even wrote: « If there can be anything more learned than this, I shall die » (Quiccheberg et al, 2013, p. 107)

- Pearce, S. (2010), The collecting process and the founding of museums in the sixteenth, seventeenth, and eighteenth centuries. In: Hagedorn-Saupe, M, Jyrkiö, T., Pettersson, s. & Weij, A. (Eds.), *Encouraging collections mobility : a way forward for museums in Europe*. (pp. 12–32). Helsinki: Finnish national gallery.
- Popadić, M. (2014). Ishodi nove muzeologije ili Kako je romanopisac postao muzeolog (Outcomes of new museology or How a novelist became a museologist). *Kultura*, br. 144, 128–143.
- Quiccheberg, S. (1565). *Inscriptiones vel tituli Theatri amplissimi, complectentis rerum universitatis singulas materias et imagines eximias etc*. Monachii: Adamus Berg. Retrieved from Österreichische Nationalbibliothek website:
<http://data.onb.ac.at/ABO/%2BZ178696704>
- Quicchelberg, S., Meadow, M. A, & Robertson, B. (2013). *The first treatise on museums: Samuel Quiccheberg's Inscriptiones, 1565*. Los Angeles: Getty Research Institute.
- Roth, H. (Ed.). (2000). *Der Anfang der Museumslehre in Deutschland : das Traktat « Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi » von Samuel Quiccheberg*. Berlin : Akademie-Verlag.
- Stransky, Z. (1970). Pojam muzeologije. *Muzeologija*, 8, 2–39.
- Tough, H. (2003). Quiccheberg, Samuel. In *New German Biography*, 21. (pp. 44–45). Berlin: Duncer & Humbolt.
- Waidacher, F. (1999). *Handbuch der Allgemeinen Museologie*. Wien : Böhlau.

Le projet numérique Atlasmuseum

Le projet Atlasmuseum, atlas numérique de l'art public

Virginie Pringuet

Université Rennes 2, France

L'atlas comme musée

« L'atlas est un dispositif qui permet de concilier le tout et le détail. Il est régi par une logique cumulative et analytique, qui conduit de la vision globale aux images partielles. L'atlas est une suite ordonnée de cartes, et en passant du singulier au pluriel, la carte prend un sens nouveau, devient un objet différent. »(Jacob, 1992)

Dans le projet Atlasmuseum¹, il s'agit d'explorer et d'analyser, à l'intersection de l'esthétique, de l'histoire de l'art et des humanités numériques, cette forme de connaissance par la reproduction, le montage et la comparaison d'images dont le paradigme serait précisément l'atlas. Phénomène cartographique remontant au XVI^e siècle et renvoyant à un ensemble de cartes de géographies réunies selon une logique prédéterminée et visant l'exhaustivité, l'atlas, en tant que livre de cartes, s'ouvre, au moins depuis le XVIII^e siècle à divers champs du savoir. Même si l'atlas ne peut se limiter au format de l'ouvrage imprimé, il est essentiel de l'inscrire dans l'histoire du livre « en tant qu'objet technique et à travers lui dans l'histoire de la reproduction mécanisée des images en tant que phénomène aux conséquences épistémiques » (Castro, 2013).

À l'intérieur de l'atlas, l'outil photographique permet de rassembler les images des œuvres d'art, disséminées à travers le monde afin de faciliter leur fréquentation « incorporelle » (Cauquelin, 2008). La discipline de l'histoire de l'art s'est développée avec et grâce à la photographie : que les reproductions photographiques soient qualifiées d'« illusions photologiques », elles n'en restent pas moins « la matière et la base de notre savoir esthétique » (Chirollet, 2008) dans un monde peuplé d'images et organisé autour d'elles. Néanmoins, le contact *in situ*, la médiation sensible, la fréquentation physique des œuvres d'art restent irremplaçables ; nul ne doute qu'ils conserveront toujours une place et une valeur primordiale pour l'historien de l'art, le théoricien, l'anthropologue de l'art comme pour tout public.

¹ Atlas numérique de l'art dans l'espace public, <http://www.atlasmuseum.net>

L'hypothèse principale sur laquelle est fondé le projet Atlasmuseum est celle d'une polarité dynamique (Gombrich, Saxl, 1970) formée entre l'atlas et le musée, ouvrant la voie à l'élaboration d'un atlas numérique comme instance muséale des œuvres d'art dans l'espace public. La réflexion menée autour de ce projet muséographique qu'est la plateforme Atlasmuseum prend sa source dans le constat de l'impossibilité de placer l'inventaire, et par extension la muséalisation des œuvres d'art public, sous la responsabilité d'une institution unique.

Depuis les débuts du projet en 2011, il s'agit de cerner les fondements et d'esquisser les contours d'un musée réticulaire à la croisée de différents mouvements issus des réseaux informatiques tels que le web sémantique, le crowdsourcing et la culture Wiki. Par musée réticulaire, on entend une architecture de l'information non linéaire (Mairesse, 2008), multidimensionnelle et multidirectionnelle. Le terme — réticulaire — est employé pour qualifier un modèle de musée en réseau, un musée sémantique.

Pourtant, le musée et l'atlas se présentent *a priori* comme deux concepts relativement opposés ; le premier désigne un environnement architectural construit, ordonné alors que le second, entre abstraction et représentation, renvoie au monde dans toute son hétérogénéité, sa multitude et son incommensurabilité. Mais le musée et l'atlas partagent aussi, notamment à travers leurs mythes fondateurs, une polarité dynamique entre ordonnancement et chaos, entre attachement au sol et vision surplombante, qui ouvrent, c'est notre hypothèse, un nouveau potentiel de lisibilité des images de l'art, une nouvelle source d'images dialectiques².

Musée, selon l'étymologie classique du terme, renvoie à une petite colline, lieu des Muses. La généalogie traditionnelle du musée évoque volontiers le témoignage de Pausanias, qui dans sa Description de la Grèce, parle d'un portique sur l'agora d'Athènes qui était une sorte de musée en plein air, ainsi que la Pinacothèque des Propylées sur l'Acropole. Pline l'Ancien cite de même l'exposition publique de sculptures à Rome dans l'Histoire naturelle (particulièrement dans ses livres XXXV et XXXVI) (Poulot, 2005). Ainsi l'origine même du Musée semblerait liée à la présentation de l'art dans l'espace public. Atlas quant à lui, dans la mythologie grecque, est un Titan, fils du ciel et de la terre. Ante dieu, croulant sous le poids du monde et de la connaissance, c'est un survivant transformé en chose, un territoire prenant la forme d'une montagne, qui fait ici écho à la colline des Muses. Le mont Atlas s'élève dans le désert, et côtoie aussi bien l'orbite lunaire que l'océan. Atlas apparaît sur la planche n° 2 de l'Atlas Mnémosyne de Warburg, outre la figure mythologique, c'est aussi une figure allégorique et méthodologique pour lui. L'image de la sculpture « anachronique » du Titan Atlas de la collection du Cardinal Farnese,

² Au sens de Walter Benjamin, permettant la réémergence d'éléments du passé dans le présent.

qui représente aussi un moment fondateur dans la notion de Musée (Falguières, 1988) conditionne la structure même de l'objet « □atlas□ » de Warburg : un dispositif ouvert, un outil d'archéologie visuelle et une matrice de travail (Didi-Huberman, 2011).

En outre, la polysémie du concept de musée doit être admise ainsi que son déploiement dans diverses manifestations autant dans la muséologie théorique que dans la muséologie appliquée, à travers la nouvelle muséologie, la muséologie critique ou encore la muséographie. Afin d'envisager de façon critique les mutations du musée, notamment depuis « l'irruption du numérique » (Deloche, 2016), il s'agit d'envisager le musée non seulement comme une institution mais en tant que phénomène mais aussi en tant que *fonction spécifique* dans toute société humaine.

Dans ces deux cas, le musée comme phénomène ou comme fonction existe à travers l'expérience sensible. Le contact avec le musée est une expérience individuelle qui glisse vers le collectif, de l'immatériel vers le matériel, de la mobilisation des sens vers la conscience. Nous faisons ainsi le constat avec Tereza Scheiner que la muséologie s'insère dans le domaine de la communication, de la philosophie et de l'art : « être inséré dans le domaine de la communication se traduit dans l'essence même du musée perçu comme instance relationnelle : le musée n'existe que dans la relation » (Scheiner, 2016).

Un atlas numérique comme musée de l'art public

Quelles que soient les voies empruntées pour décrire, étudier et pratiquer l'activité documentaire - qui participe, en la transformant, à la formation des collections et des expositions, l'un des objectifs principaux du projet Atlasmuseum est de retracer la genèse et de retrouver « du » sens ou du moins un certain sens aux situations et aux idées qui président à la réalisation d'œuvres d'art et, dans le cas présent, d'œuvres d'art un peu à part. Celles-ci sont à part par le simple fait d'être à l'écart du musée, qu'il s'agisse d'œuvres d'art public ou d'œuvres d'art dans l'espace public. Elles sont en dehors des musées (parfois juste devant), dans un espace qui ne se trouve pourtant pas réellement à l'extérieur des institutions muséales mais plutôt entre elles, cet espace en constante mutation qu'est l'espace public. Elles constituent le corpus à croissance illimitée de ce projet de recherche sans restriction de période, de mouvement ou encore de lieu à partir du moment où celui-ci est reconnu d'accès public.

Ce manque de connaissance et de reconnaissance des œuvres d'art dans l'espace public est lié, c'est l'une de nos hypothèses, au fait qu'elles sont par nature et par définition des œuvres sans musée. Indépendamment de l'époque qui les a vues naître, de leur nature pérenne ou éphémère, des procédures artistiques et administratives (la commande publique, le 1 % artistique ou les « nouveaux commanditaires », par exemple, pour ce qui concerne la France)

qui les ont initiées, ces œuvres ont pour écosystème l'espace public, qu'il s'agisse d'espaces extérieurs ou intérieurs en accès libre. Bref, une multiplicité d'espaces comme autant d'occurrences ou de ramifications de l'espace public dans son acception la plus large mais aussi la plus floue. Mais contrairement au musée, l'espace public ne semble pas toujours fonctionner comme un lieu de légitimation des œuvres d'art, ou alors de façon détournée. Censées incarner une certaine forme d'indépendance vis-à-vis du cadre contraint du musée ou plus généralement de l'institution, les œuvres d'art dans l'espace public semblent en effet occuper une place imprécise et complexe autant dans la démarche artistique, dans la trajectoire professionnelle d'un artiste que dans l'histoire de l'art ou encore dans le périmètre d'influence du musée.

Dans cette acception du musée comme relation qui est au cœur de la nouvelle muséologie, le choix d'un outil numérique impliquant de manière concrète et continue les utilisateurs, c'est-à-dire ouvert à la contribution, s'est progressivement imposé. Plus que tout autre corpus d'œuvres, par son statut géographique, la documentation, l'inventaire ou le récolement de l'art public nécessitent le travail et l'implication d'un grand nombre de personnes, qu'une institution ou qu'une structure de type associatif ne pourrait en aucun cas mobiliser, qui plus est dans une durée illimitée.

Atlasmuseum en tant qu'atlas numérique de l'art public a également été conçu comme un outil de visualisation des œuvres d'art dans l'espace public. Même si les dispositifs numériques se caractérisent par l'intégration des opérations entre les différents gestes ou stades de visualisation, la réflexion est décomposée en trois temps : un premier arrêt sur la notion de prévisualisation d'un grand corpus d'œuvres, un second, sur les éléments constitutifs de l'atlas, à savoir les images en tant que reproduction numérique des œuvres et enfin un troisième sur les différentes échelles de lecture des œuvres (lecture rapprochée et lecture à distance).

L'atlas est une forme poreuse, capable de se décliner sur divers supports et dans différents espaces (livre, exposition, numérique), on peut légitimement se demander s'il constitue une forme spécifique et autonome du savoir ou encore une nouvelle forme de savoir muséographique. La difficulté subsiste, y compris méthodologique, de définir et de saisir la forme de l'atlas dans toute sa complexité. Comme dans le cas de la carte, la question de l'atlas semble toujours rester en suspens : qu'est-ce qu'un atlas exactement ? Est-ce simplement un recueil d'images ? Qu'en est-il de ses rapports — et de ses différences — avec d'autres formes graphiques fondées sur le principe de la collection ? « Les raisons de l'atlas seraient-elles les raisons du catalogue ou de l'inventaire, par exemple ? » (Castro, 2013). Qu'en est-il de ses liens avec d'autres formes de spatialisation ou de visualisation du savoir, comme l'album, le musée, l'archive et désormais le web ? Doit-on, par ailleurs, limiter les atlas à des entités graphiques ? Ne peuvent-ils embrasser des formes tridimensionnelles ?

Vers un lieu de pensée réticulaire, un Wiki sémantique

« Le Web nous a désormais habitués à la vision d'un monde où tout est relié à tout. S'il demeure légitime que chaque musée ait la responsabilité d'établir l'inventaire de ses propres collections, nous attendons autre chose qu'une simple juxtaposition d'inventaires en ligne isolés les uns des autres. » (Le Boeuf, 2012)

L'architecture générale de la plateforme Atlasmuseum, autant en termes d'architecture de l'information et de structure logicielle que de design, correspond à une conception réticulaire de musée numérique.

Dans la perspective d'une histoire transdisciplinaire de l'atlas en tant qu'instrument ou technologie intellectuelle, il semble nécessaire de souligner l'importance de la dimension matérielle de cette forme visuelle de la connaissance, en proposant une lecture rapprochée mais aussi à distance de la structure de l'atlas comme table de montage. Les pages du site Atlasmuseum et leur agencement composent un instrument potentiellement heuristique permettant d'accueillir des éléments hétérogènes, de donner forme à des relations multiples et à les donner à voir autrement. Les contraintes matérielles du dispositif (ses supports web et mobile, sa façon de disposer, de présenter et de confronter les données et les images des œuvres, etc.) sont autant d'éléments essentiels à l'appréhension des œuvres d'art public dans leurs multiples dimensions, en relation avec des éléments géohistoriques et biographiques. Nombre d'atlas créés par des artistes contemporains, fondés sur les pratiques de la collecte, de l'archivage et du catalogage, renvoient par ailleurs à ce principe de « connaissance traversière » et plus généralement à une poétique du savoir scientifique.

La sémantique de l'inventaire mise en œuvre dans le projet Atlasmuseum s'inscrit dans le mouvement du Web sémantique. Ce dernier est une extension du Web standardisée par le World Wide Web Consortium (W3C) dont les standards encouragent l'utilisation de formats de données et de protocoles d'échange normés sur le Web, avec comme format de base le Resource Description Framework (RDF). Selon le W3C, « le Web sémantique fournit un modèle qui permet aux données d'être partagées et réutilisées entre plusieurs applications, entreprises et groupes d'utilisateurs ». L'expression a été inventée par Tim Berners-Lee (inventeur du Web et directeur du W3C), qui supervise le développement des technologies communes du Web sémantique. Il le définit comme « une toile de données qui peuvent être traitées directement et indirectement par des machines pour aider leurs utilisateurs à créer de nouvelles connaissances »³.

³Source : article Wikipédia, https://fr.wikipedia.org/wiki/Web_s%C3%A9mantique, consulté le 9 avril 2018.

La mise en œuvre pionnière d'une « pensée en réseau » est associée en premier lieu à la technologie informatique des liens hypertextes. Héritière du MEMEX de Vannevar Bush (1945) et concrétisée par Douglas Engelbart, l'hypertexte est une technologie qui a, rappelons-le, largement contribué à l'expansion d'Internet en facilitant le mode de navigation mentale dans le cyberspace. Or, comme l'énonce Theodor Nelson, inventeur du mot, « l'hypertexte est un mode d'organisation des données et un mode de pensée. (...) Il s'agit d'un concept unifié d'idées et de données interconnectées, et de la façon dont ces idées et ces données peuvent être éditées sur un écran d'ordinateur » (Nelson, 1981). On peut définir cette technique d'agencement comme un système d'organisation spatiale de données composé de fragments multiples interconnectés et tissés dans un réseau à l'aide d'hyperliens. La notion d'« hyperlien » n'est pas sans rappeler celles de « micro-fentes » et de « tiges souterraines » évoquées par Gilles Deleuze et Félix Guattari à propos du rhizome, de ses « plateaux » et « multiplicités » interconnectés (Deleuze, 1980). De même, Roland Barthes en évoquait déjà l'idée en 1977 à propos de l'« intertextualité ».

Fondée sur l'idée d'un inventaire continu et décentralisé des œuvres d'art, la plateforme Atlasmuseum repose ainsi sur une structure logicielle qui matérialise cette logique (MediaWiki, logiciel de l'encyclopédie Wikipédia agrémenté de l'extension SemanticMediaWiki permettant la sémantisation des données). La notion de crowdsourcing a, nous l'avons mentionné, aussi joué un rôle fondamental dans la conception et le design des outils mis à disposition sur la plateforme afin de récolter, structurer et publier les données provenant de multiples sources et multiples contributeurs. Le crowdsourcing consiste littéralement à externaliser (« to outsource ») une activité vers la foule (« crowd ») c'est-à-dire vers un grand nombre d'acteurs anonymes.

Certes, des bases de données mutualisées, telles que la base Joconde réunissant les notices de l'ensemble des Musées de France, sont accessibles au public depuis un certain temps déjà mais les développements récents du Web permettent aujourd'hui d'envisager une valorisation beaucoup plus vaste du savoir muséographique, où les données produites par les musées seraient mises à la disposition de tous pour des utilisations imprévisibles. Ces données, mises en relation avec d'autres données de domaines aussi divers que variés, pourraient alors être exposées dans des contextes différents et réutilisées dans des applications que ne peuvent pas même envisager les institutions. On rejoint ici la logique et l'idéal du « Web de données ». Mais le Web sémantique, aussi séduisant soit-il, ne laisse pas entrevoir le fastidieux travail conceptuel qui doit être mené en amont de la réalisation d'un « musée réticulaire » et qui passe notamment par une phase de formalisation de la sémantique interne de l'information collectée dans des bases qui peuvent être très hétérogènes. Le modèle CIDOC CRM pour l'information muséographique élaboré au sein de l'ICOM est l'un des outils permettant d'atteindre cet objectif (Le Boëuf, 2012) ; il s'agit alors aussi d'explorer le rôle que peuvent jouer les ontologies telles que le CIDOC CRM dans la conception d'un musée réticulaire, sous le double

aspect de l'interopérabilité des données et de la technique dite des données liées.

Bibliographie

- Berners-Lee, T., Fischetti, M. (1999). *Weaving the Web, original design and ultimate destiny of the World Wide Web by its inventor*, San Francisco: Harper San Francisco.
- Bœuf, P. L. (2012). De la sémantique des inventaires aux musées en dialogue : la modélisation CIDOC CRM. Repéré à [https://hal-bnf.archives-ouvertes.fr/hal-00807664/ document](https://hal-bnf.archives-ouvertes.fr/hal-00807664/document), consulté le 10/04/2018.
- Castro, T. (2013). *Atlas : pour une histoire des images « au travail »*. Perspective.
- Actualité en histoire de l'art, (1), 161-167. Repéré à <https://perspective.revues.org/1964?lang=en>, consulté le 10/04/2018.
- Cauquelin, A. (2006). *Fréquenter les incorporels : contribution à une théorie de l'art contemporain*. Paris, France : Presses Universitaires de France.
- Chirollet, J.-C. (2008). *L'art dématérialisé : reproduction numérique et argentine*. Wavre, Belgique : Mardaga.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1980). *Capitalisme et schizophrénie*. Paris, France : Les Éditions de Minuit.
- Deloche, B. (2016). Dans Mairesse, F., Hauglustaine-Robert, A.-C., *Nouvelles tendances de la muséologie*. (p. 145). Paris : la Documentation française, Direction de l'information légale et administrative.
- Deloche, B. (2007). Dans Van-Praët, *Vers une redéfinition du musée ?* (pp. 93-101). Paris, France : L'Harmattan.
- Didi-Huberman, G. (2011). *Atlas ou Le gai savoir inquiet*. Paris, France : Les Éditions de Minuit.
- Falguières, P. (1988), *Invention et mémoire. Aux origines de l'institution muséographique, les collections encyclopédiques et les cabinets de merveilles dans l'Italie du XVIème siècle*, Thèse, Université Paris I, Atelier des thèses, Lille.
- Gombrich, E. H., & Saxl, F. (1970). *Aby Warburg : an intellectual biography*. London, RU : The Warburg Institute.
- Jacob, C. (1992). *L'empire des cartes : approche théorique de la cartographie à travers l'histoire*. Paris, France : Albin Michel.

- Jacob, C. (2014). *Qu'est-ce qu'un lieu de savoir ?* Marseille : OpenEdition Press. Repéré à <http://books.openedition.org/oep/423>.
- Mairesse, F., Deloche, B. (2008). *Le musée non linéaire*. Lyon : Aléas.
- Poulot, D. (2005). *Une histoire des musées de France : XVIII^e-XX^e siècle*. Paris, France : Ed. La Découverte.
- Scheiner, T. (2016). Dans Mairesse, F., Hauglustaine-Robert, A.-C., *Nouvelles tendances de la muséologie*. (p. 41-49). Paris : la Documentation française, Direction de l'information légale et administrative.

Le Festival d'Avignon, France

Le Festival d'Avignon : un espace – temps artistique et politique

Serge Proust

*Centre Max Weber – UMR 5283, Université de Lyon
Université Jean Monnet de Saint-Étienne, France*

Dans la longue histoire des festivals (Fléchet *et alii*, 2013), le Festival d'Avignon occupe une place singulière et, à certains égards, centrale dans le champ théâtral et plus largement dans les champs du spectacle vivant français, comme le met en évidence l'intense activité éditoriale qui lui est consacrée (voir Banu et Tackels, 2006 ; Talon-Hugon, 2006 ; Loyer, de Baecque, 2007).

Cette place a d'abord un fondement esthétique, le Festival d'Avignon (« In-Avignon ») étant un espace social au cours duquel s'élaborent et se manifestent les transformations intervenant dans le champ théâtral. À partir de 1947, en quelques années, on est passé d'un théâtre d'art (1947-1951), marqué par une esthétique issue du Cartel combinant ascétisme scénographique, auteurs contemporains (aux orientations politiques antagonistes), appui sur les élites locales, à un théâtre populaire (1952-1966), s'appuyant sur les textes classiques, pour privilégier ensuite une logique d'innovation esthétique permanente. Le Festival d'Avignon devient (et se revendique comme) un des principaux lieux d'élaboration d'esthétiques de rupture (sur ces aspects, Proust, 2006).

Par ailleurs, le développement du « In-Avignon » s'est accompagné, à partir de la fin des années 1960, de la croissance considérable d'une offre de spectacles rassemblés sous la dénomination du « Off Avignon ».

Cette double dynamique fait du Festival d'Avignon non seulement un espace-temps de confrontations esthétiques mais aussi un espace-temps politique. Dans un temps réduit (3-4 semaines), et un espace urbain limité aux remparts, voire à quelques lieux centraux, et en rassemblant de multiples agents sociaux (responsables politiques, administrateurs de la culture, artistes et compagnies indépendantes, journalistes, organisations professionnelles et syndicales, publics, intellectuels), le Festival d'Avignon donne à voir les dimensions politiques constitutives de l'espace de la production artistique administrée que nous distinguons en reprenant une distinction classique entre *policies* (la manière dont l'État répartit les ressources, définit les règles), *politics* (la compétition pour les positions de pouvoir), et *polity* (la constitution des communautés politiques) (voir Leca, 2012).

Un espace-temps limité mais éclaté en de multiples lieux

S'il existe une relative unité de temps (4 semaines au maximum) et de lieu (pour l'essentiel, l'intérieur des remparts de la vieille ville), le Festival d'Avignon est, en même temps, éclaté en de multiples lieux.

Dans un tel dispositif, les représentations théâtrales constituent le temps central de la pensée sur le monde. Commentant son spectacle *Méphisto* qui montre l'ascension d'un acteur allemand et ses compromissions avec les nazis ainsi que les responsabilités du PC Allemand, Ariane Mnouchkine déclare : « Nous interrogeons les communistes plus que les socialistes. C'est plus une marque de fraternité qu'autre chose ».

Mais les lieux de la pensée sont multiples. Cela concerne, en premier lieu, la Cour d'Honneur, espace central de la légitimité artistique, et pour lequel on peut repérer une forme d'homologie structurale entre l'architecture (marquée par sa verticalité) et la représentation du pouvoir qui constitue une dimension récurrente de la programmation de ce lieu (Proust, 1996). Cela concerne, en second lieu, les espaces religieux (cloîtres et églises) qui inscrivent parfois les échanges dans une longue tradition de débats intellectuels. Cela concerne, en troisième lieu, les établissements scolaires et universitaires qui offrent de multiples espaces pour l'activité artistique et les débats intellectuels (de l'amphithéâtre aux jardins relativement isolés de la ville). Cela concerne ensuite de multiples lieux improbables du Off. Enfin, on ne saurait oublier l'importance des lieux de la sociabilité privée, et notamment les bars dispersés dans le moindre espace disponible qui, ouverts tard dans la nuit, constituent pour les différents groupes présents un espace décisif.

L'espace de la production artistique administrée et le rapport à l'État

La représentation théâtrale (et l'ensemble de ce qui relève du spectacle « vivant ») est non stockable, non reproductible, inséparable de la présence d'un public et unique d'un soir à l'autre. Outre qu'il induit des interrogations ontologiques (Proust, 2012), en rompant avec la tradition occidentale qui caractérise l'œuvre d'art par sa capacité « à atteindre la permanence à travers les siècles » (Arendt, 1983, 223), ce caractère éphémère interdit l'inscription dans une économie du temps long (Bourdieu, 1977). La rentabilité est possible par l'ajustement à la demande privée immédiate quitte à être vérifiée, soir après soir, dans le temps présent. C'est pourquoi le théâtre d'art, qui rompt avec les attentes du public, se caractérise, depuis la fin du XIX^e siècle, par une succession récurrente de difficultés matérielles.

L'État apparaît alors comme le seul agent capable de neutraliser véritablement les exigences de la régulation marchande. D'une part, il finance massivement de multiples entreprises de production et de diffusion. D'autre part,

conformément à une de ses tâches classiques, il produit et canonise les « classifications sociales » (Bourdieu, 2012, 24). Il classe les entreprises artistiques, organise les carrières individuelles et définit des statuts. Il en résulte, comme le souligne la référence récurrente aux « tutelles », une véritable demande d'État qui explique l'importance accordée, par de multiples membres de l'espace artistique administré, aux processus et dynamiques internes à l'État.

Le Festival d'Avignon est ainsi devenu, notamment depuis la mise en place, en 1966, des « Rencontres d'Avignon » (Poirrier, 2012), un espace de confrontation pour la définition des politiques culturelles (policies) auquel participent de multiples agents. Ces débats donnent lieu à des mobilisations publiques qui prennent la forme ritualisée d'une manifestation débutant au niveau du Cloître Saint-Louis (siège de l'administration du « In-Avignon ») pour remonter l'axe principal de la ville et se terminer au pied du Palais des Papes.

Corrélativement, Avignon est un espace de compétition politique (*politics*), principalement entre les organisations de gauche. Dans un premier temps, le PCF occupe une place centrale, son autorité reposant sur les politiques culturelles de certaines de ses municipalités (et incarnées par des personnalités comme Jack Ralite) ainsi que son soutien à la création. Pendant cette période, ce parti est vécu comme l'interlocuteur légitime des artistes. À partir de la fin des années 1970, la présence du PCF décline au profit de celle du PS. Les prises de position du PCF (comme son soutien à l'intervention soviétique en Afghanistan) constituent le premier facteur de ce basculement. Le second repose sur les évolutions internes du PS et notamment la prééminence progressive des orientations de soutien à la création, défendues par Jack Lang contre celles de Dominique Taddéi privilégiant l'animation. L'arrivée de la gauche au pouvoir en 1981, la nomination de Lang à la direction du ministère de la culture, combinée avec les politiques culturelles locales, finissent d'éroder l'influence du PC et assure au PS, pour plusieurs décennies, une quasi hégémonie.

Avignon comme espace de débat politique de la gauche intellectuelle (*polity*)

Les deux dimensions précédentes concernent principalement les responsables de l'État et des différentes organisations et entreprises engagées dans les conflits partisans ainsi que dans la définition des politiques culturelles. Avignon est aussi un espace-temps de débats et de confrontations politiques et théoriques mobilisant différents agents qui, qu'elles que soient leur appartenance revendiquée ou non, relèvent pour l'essentiel, de la gauche et de l'extrême-gauche intellectuelle et critique (artistes, philosophes, sociologues, politiques, historiens, etc.). Il y a ainsi une opposition, structurellement homologue avec le Festival d'Aix-en-Provence (en terme d'esthétiques, de

publics) qui, très tardivement (en 2001), met en place un espace de débat intellectuel privilégiant le Cercle des économistes, rassemblement des économistes du courant « mainstream » (ou orthodoxe).

Pour cette gauche intellectuelle, le rapport au peuple, voire la prétention à parler au nom du peuple, constitue un enjeu central (Bourdieu, 1987) et cela d'autant plus que le peuple « est un spectre qui hante le théâtre public » (Cibois, 2003). C'est pourquoi la question du public, *i.e.* son caractère plus ou moins populaire, constitue, depuis les années 1960, un objet permanent de recherche et d'inquiétude, que ce soit à travers les enquêtes relatives aux spectateurs, quelques dispositifs en direction des quartiers populaires de la ville, ou dans les multiples débats qui n'échappent jamais véritablement à la volonté de convertir « les masses à l'art savant » (Grignon, Passeron, 1989, 63).

Avignon. Un espace de pensée et de lutte

La concentration, à travers les professionnels et les publics présents, d'un immense capital politique, scolaire et intellectuel explique aussi que, conformément au modèle de l'intellectuel français, Avignon est le lieu où, mettant à distance leurs intérêts matériels et symboliques particuliers, les professionnels de la culture revendiquent, à diverses reprises, leur capacité à défendre l'universalisme des valeurs en faisant écho aux confits et enjeux de leur époque. C'est le cas de la « déclaration d'Avignon » (20 juillet 1995) protestant contre l'inaction des pays occidentaux au moment du siège de Srebrenica, conduisant 4 metteurs en scène à entamer une grève de la faim d'un mois.

C'est aussi pourquoi, depuis le début des années 1990, le Festival d'Avignon est devenu un lieu vécu comme décisif par les intermittents mobilisés, notamment en 1992, 2003 et 2014. En effet, dans la mesure où, pour ces derniers, la politisation de la lutte, par interpellation de l'État (Lagroye, 2003), est l'axe stratégique de leur mobilisation, Avignon offre des ressources diverses : présence massive de la presse, de milliers de professionnels, de dizaines de milliers de spectateurs, de centaines d'intellectuels et d'artistes renommés, tous ces groupes maîtrisant (à des degrés divers) le langage d'État et capables d'inscrire une lutte catégorielle dans un enjeu universaliste de défense de la culture.

La puissance symbolique et politique du Festival d'Avignon résulte de la combinaison improbable et non systématiquement voulue et coordonnée de l'activité de multiples agents sociaux qui font de cet espace-temps, non seulement un espace de production et de confrontation esthétique (des formes les plus savantes aux plus communes) mais aussi un espace de débats politiques et théoriques où la pensée est indissociable des formes diverses de l'engagement politique.

Bibliographie

- Arendt, H. (1983). *La condition de l'homme moderne*. Paris : Calmann-Lévy.
- Banu, G. & Tackels, B. (2005). *Le cas Avignon 2005*. Regards critiques. Vic-La-Gardiole : éd. L'Entretemps.
- Bourdieu, P. (1977). *La production de la croyance. Contribution à une économie des biens symboliques*. Actes de la recherche en sciences sociales. 13, 3-43.
- Bourdieu, P. (1987). *Choses dites*. Paris : Minuit.
- Bourdieu, P. (2012). *Sur l'État. Cours au Collège de France 1989 – 1992*. Paris : Seuil.
- Cibois, P. (2003). Comprendre les publics des théâtres : l'exemple des abonnés d'une scène nationale. Dans Donnat, O., & Tolila, P. (Eds.), *Les publics de la culture*, vol II (CD-Rom) (pp. 169-174). Paris : Presses de Sc Po.
- Fléchet, A., Goetschel, P., Jacotot, S., Hidioglou, P., Moine, C., & Verlaine, J., (2013). *Une histoire des festivals, XX^e - XXI^e siècle*. Paris : Publications de la Sorbonne.
- Grignon, C. & Passeron, J.C. (1989). *Le savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*. Paris : Le Seuil.
- Lagroye, J. (2003). *La politisation*. Paris : Belin.
- Leca, J. (2012), *L'État entre politics, policies et polity ou peut-on sortir du triangle des Bermudes. Gouvernement et action publique*, 1, 59-82.
- Loyer, E., & Baecque de, A. (2007). *Histoire du Festival d'Avignon*. Paris : Gallimard.
- Poirrier, P. (2012). *La naissance des politiques culturelles et les rencontres d'Avignon*. Paris : la Documentation Française.
- Proust, S. (1996). Avignon : la mise en scène et le bâtiment. Dans Lamy, Y. (Eds). *L'alchimie du patrimoine. Discours et politique* (pp 279-286). Bordeaux : éd. de la MSH.
- Proust, S. (2006). *Le comédien désemparé*. Paris : Economica.
- Proust, S. (2012). Les metteurs en scène de théâtre entre réussite sociale et remise en cause ontologique. Dans Heinich, N., & Shapiro, R., *De l'artification*. Enquêtes sur le passage à l'art (pp 95-111). Paris : éditions de l'EHESS.
- Talon-Hugon, C. (2006). *Avignon 2005. Le conflit des héritages*. Paris : Du Théâtre (hors série 16).

Le Musée Mémorial de l'Exil à La Junquera, Espagne

Le Musée Mémorial de l'Exil, un lieu pour réfléchir

Inmaculada Real López

*ERAC, EA 4705, Université de Rouen Normandie,
France*

Le Musée Mémorial de l'Exil : l'origine de l'institution et son emplacement

Cette contribution intitulée « Le Musée Mémorial de l'Exil, un lieu pour réfléchir », analyse le rôle que jouent les expériences personnelles dans cette institution, notamment par rapport à la Guerre Civile et à l'exil, autrement dit, la façon dont le discours expositif de ce musée cherche à évoquer la mémoire, à témoigner d'un chapitre de l'histoire et à partager les souffrances vécues. En fait, cette institution parle des émigrations et des exils, mais ce sont surtout les victimes de la Guerre Civile qui sont mises en valeur : ceux qui ont tout perdu à cause du conflit politique, ceux qui ont cherché la liberté par le chemin de l'exil en traversant la frontière pyrénéenne. En même temps, ce n'est pas un musée d'histoire ni d'art, c'est plutôt un musée *d'expériences vécues*. En effet, le discours expositif cherche à partager avec les visiteurs l'expérience de l'exil, afin qu'ils puissent réfléchir pendant la visite au musée. D'ailleurs, les spectateurs sont invités à réfléchir sur ce sujet tout au long de leur visite des salles. Chaque espace présente une valeur différente : la parole, le souvenir, la mémoire, l'expérience, le silence, l'oubli... De plus, il n'y a pas de collection d'un patrimoine artistique, mais une collection de souvenirs, grâce aux donations privées de lettres et d'objets trouvés appartenant à des exilés.

Dans le petit village de La Junquera se trouve le Musée Mémorial de l'Exil ; cet emplacement a été choisi par le Musée de l'Histoire de la Catalogne, la *Generalitat* de la Catalogne et la *Diputació* de Gérone pour fonder cette institution commémorative. Depuis son inauguration en 2007, la réputation de ce musée est de plus en plus représentative dans le domaine de la muséologie de la mémoire, puisque c'est cet aspect qui est le plus important, étant donné qu'il n'y a pas de collection d'objets. Les visiteurs du musée n'entrent donc pas dans un musée d'Histoire de l'Espagne, mais dans un musée consacré aux expériences personnelles des espagnols suite à la guerre. Ces expériences ont été oubliées sous le franquisme. C'est la raison pour laquelle on porte une grande importance à la parole, aux empreintes, aux souvenirs, à la mémoire..., c'est-à-dire aux biens immatériels et éphémères d'une personne, ceux qui sont

oubliés tout de suite après la mort, mais qui, en même temps, sont des témoignages directs d'une partie de l'histoire non racontée et qui doivent être mis en valeur.

L'expérience et la réflexion sur l'exil

L'histoire du musée commence avec l'emplacement du bâtiment, qui se trouve sur le chemin de la frontière espagnole ; autrement dit, il est situé dans la rue qui fut traversée par les exilés. Les visiteurs du musée peuvent donc ressentir dès le début qu'il s'agit d'un lieu symbolique et qu'ils ne doivent jamais oublier. En même temps, cet endroit de la Catalogne est très important pour la mémoire de l'exil républicain car c'était un lieu de refuge de la population. De fait, la muséologie ne s'arrête pas à la porte du musée, mais elle se prolonge au-delà des murs, comme nous le verrons plus loin.

Le discours de l'exposition permanent se déroule en cinq axes : la définition de l'exil, la Guerre Civile et la retraite républicaine, l'exode, l'expérience de l'exil et l'héritage de l'exil, axes autour desquels nous allons analyser le rôle que joue la muséographie afin d'interpeller la réflexion de la société.

L'image de l'exil : la définition

L'objectif de la muséographie est de transférer cette expérience de l'exil vers les visiteurs. En ce qui concerne le projet muséographique, la photographie va jouer un rôle très important au début de l'exposition, pour *raconter* comment l'exil constitue un chapitre de l'histoire du passé et du présent ; comment l'exil est la conséquence de la politique, de la religion et de l'ethnie. De telle sorte que c'est un mouvement social qui n'a pas été très éloigné de la réalité. En fait, la sortie du pays est toujours très liée à l'histoire sociale ; et en même temps, c'est un mouvement très significatif du XX^e siècle. Ce déplacement de la population et ses conséquences sont les sujets les plus importants dans ces discours, car ce musée cherche la reconnaissance du mouvement de l'exil et la compréhension sociale.

Le mouvement de l'exil : la Guerre Civile et la retraite républicaine

Le deuxième axe du musée est consacré à l'exil républicain espagnol à cause de la Guerre Civile (1936-1939). Dans cet espace on trouve une installation artistique, qui reproduit un wagon de train — celui qui transportait les exilés à la frontière espagnole pour l'exode. Ainsi, le visiteur est-il invité à ressentir l'expérience et à passer à l'intérieur du wagon, pour comprendre la sensation d'enfermement. En même temps, la lumière jaune évoque l'inquiétude d'être déplacé dans des conditions inconfortables et inhumaines.

La diaspora : l'exode

Dans cette salle les visiteurs trouvent plusieurs images des camps de réfugiés républicains au Sud de la France, et d'autres photographies des camps de

concentration allemands. On parle aussi d'autres réfugiés qui furent déportés en Espagne pendant le franquisme et de ses conséquences. L'évocation du départ et de la déambulation d'un endroit à un autre est représentée par les empreintes sur le sable et le labyrinthe du parcours. Au fur et mesure que les visiteurs observent ces images, ils partagent l'expérience de l'errance. C'est la recreation du voyage.

En même temps la muséographie joue un rôle très important pour souligner et mettre en valeur ces réflexions. À ce sujet, on doit faire référence à la performance qu'a réalisé Francesc Abad autour de la mémoire, où l'artiste présente les photographies d'une action qui évoque la fragilité de la mémoire et l'oubli. Il s'agit d'une nouvelle lecture de l'art contemporain sur la diaspora.

L'expérience de l'exil : raconter l'exode

Cette salle du musée représente la mémoire collective. Il s'agit de témoignages individuels à propos de l'exil, qui parlent des histoires traumatiques. Autrement dit, ce sont des souvenirs autobiographiques des républicains qui ont survécu à la guerre et à l'exil et qui ont marqué leurs vies.

En effet, cet espace n'est illuminé que par les vidéos, dans lequel 8 personnes racontent leurs témoignages de l'exil de 1939. Cette rencontre, face à face, des visiteurs *versus* des exilés, dans ce lieu sombre sans aucune référence si ce n'est la voix et l'image, est l'un des objectifs principaux du musée. En même temps, la muséologie confère une importance particulière aux nombreux noms des républicains écrits sur le mur.

L'héritage de l'exil : les personnages les plus reconnus

Cette salle présente les personnages de l'exil, qui sont très méconnus suite aux politiques du franquisme. Il s'agit d'un puzzle audiovisuel qui doit être reconstruit par les visiteurs grâce à plusieurs ordinateurs où on peut connaître la vie de ces intellectuels.

En même temps, de nombreux documents de l'exil sont présentés dans ces ordinateurs interactifs, et peuvent être lus par les spectateurs, en faisant des liens avec le contexte historique. Autrement dit, encore une fois, la muséographie demande l'intervention des visiteurs pour leur permettre de partager et ressentir cette expérience.

L'expérience prolongée

Ce musée est lié au Mémorial Démocratique de la Generalitat de la Catalogne, une institution qui met en valeur le patrimoine de la mémoire ; l'objectif consiste en la commémoration et la récupération des lieux symboliques, dans plusieurs itinéraires et centres d'interprétation, de sorte que les visiteurs du musée peuvent prolonger leur expérience et connaître ces espaces. Autrement dit, après leur avoir présenté les témoignages et les personnages de l'exil, ce

réseau de lieux présente les vestiges de la Guerre Civile et des exilés. En d'autres termes, grâce à la muséalisation *in situ*, ces lieux pour penser et réfléchir se prolongent de plus en plus dans le territoire — car le projet n'est pas fini : en effet, le Centre Walter Benjamin est en train de se construire.

Bibliographie

- Boursier, J.Y. (dir.), (2005). *Musées de guerre et mémoriaux*, Paris : Maison des sciences de l'homme.
- Donaire, J.A. (2008). *Turisme cultural. Entre l'experiència i el ritual*. Bellcaire d'Empordà : Vitel.
- Dreyfus-Armand, G. (1993). Historiographie des premières années de l'exil espagnol et état de la question, *Exils et émigrations hispaniques au XX^e siècle*, 1. Université de Paris VII, Centre d'Études et de Recherches Intereuropéennes Contemporaines (CERIC), Centre de Recherches Hispaniques, 50-67.
- Font, J. (2013). Le Musée Mémorial de l'Exil de la Jonquera (MUME). Entre musée d'histoire de l'exil républicain et lieu de mémoire démocratique de référence. *Témoigner. Entre histoire et mémoire* [En ligne], 115 | 2013, consulté le 21 mars 2018. URL : <http://temoigner.revues.org/455> ; DOI : 10.4000/temoigner.455.
- Galitzine-Loumpet, A. (2013). Pour une typologie des objets de l'exil, *Fondation Maison des sciences de l'homme*. [En ligne], n° 46 | septembre 2013, consulté le 21 mars 2018. URL : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00862480>.
- Iniesta, M. (2009). Patrimonio, ágora, ciudadanía. Lugares para negociar memorias productivas. In Vinyes, R. (dir.), *El Estado y la memoria. Gobiernos y ciudadanos frente a los traumas de la historia* (pp. 467-498), Barcelona : RBA libros.
- Topofilia, Y.F. (2007). *Un estudio de las percepciones, actitudes y valores sobre el entorno*. Barcelona: Editorial Melusina.
- Wahnich, S. (dir.) (2002). *Fictions d'Europe. La guerre au musée*. Paris : Archives Contemporaines.

Le Grand orchestre de la transition dans l'agglomération de Dijon, France

Le grand orchestre de la transition, ou comment explorer l'imaginaire local de la transition écologique sur une scène

François Ribac

Cimeos, EA 4177, Université de Bourgogne, France

Prologue

Je coordonne un projet de recherche de trois ans intitulé ASMA (Arts de la Scène et Musique dans l'Anthropocène) dont l'objectif est de réfléchir à la contribution des mondes du spectacle et de la musique face aux défis écologiques. L'un des axes du projet consiste à concevoir et à présenter à l'hiver 2018 un spectacle collaboratif à Dijon. Cette idée découle de plusieurs constats.

Tout d'abord, il est patent que nombre des discours et actions écologiques sont d'ordre environnemental. Il s'agit de trier des déchets, de décarboner l'énergie, de relocaliser la production agricole, etc. Même si l'écologie comporte bien d'autres aspects, comme par exemple la promotion de formes plus démocratiques de décision et d'exercice du pouvoir ou le rééquilibrage des rapports nord sud, cette dimension reste prépondérante, d'autant que le réchauffement climatique implique — au moins au premier abord — de se concentrer sur les terrains traditionnels de l'écologie.

Ensuite, les différents types de discours écologistes — qu'ils émanent d'institutions, d'activistes, d'ONG, de philosophes et d'artistes — utilisent bien souvent le registre prophétique, l'annonce de l'imminence de la catastrophe (Afeissa, 2014), afin d'alerter et de mobiliser les sociétés.

Néanmoins, lorsque des collectifs s'engagent pour la transition dans un territoire, pensons au mouvement des Transition Towns qui s'engagent dans des actions collectives (Hopkins, 2011) ou encore à la ZAD de Notre-Dame-des-Landes, leurs actions sont comprises — y compris par leurs détracteurs — comme des sortes de préfigurations d'un autre monde. Cependant, celles-ci semblent, là encore, concentrées sur les terrains les plus « solides » de l'écologie ; l'agriculture maraîchère, les jardins partagés, les énergies renouvelables, la démocratie participative, l'entraide etc. Ces pratiques esquissent un proche futur, elles explorent plutôt la transition que l'étape

suiuante. Peut-être que les soucis auxquels l'écologie (politique) est confrontée — ses thèses sont acceptés mais son audience semble stagner — tiennent en partie à ce manque d'imaginaire.

La contribution des arts

Lorsqu'ils évoquent l'écologie, les arts adoptent souvent ses terrains usuels et le registre prophétique, par exemple une pièce de théâtre destinée à former les usagers au recyclage des déchets, ou une exposition d'art contemporain où la maquette d'un data center alerte sur le coût énergétique d'Internet et la pollution qu'il génère. Or, ces façons de faire se heurtent à, au moins, deux objections. Tout d'abord, pourquoi continuer à sensibiliser le public aux désastres écologiques alors que ceux-ci ne sont plus vraiment contestés ? Ensuite, les solutions liées au « développement durable » — c'est-à-dire celles qui faisaient le pari de réguler « environnementalement » le capitalisme — sont insuffisantes, y compris dans le monde du spectacle (Pedelty, 2012 ; Ballereau, Pirolli, Reboud, Ribac & Sinapi à paraître), et pire, ont été instrumentalisées par les transnationales (Monsaingeon, 2017). Pour faire face au *greenwashing* et à la trop faible réaction des gouvernements face aux défis climatiques, les arts peuvent pourtant nous aider à imaginer d'autres chemins, d'autres mondes à venir, le « pas encore » (Bloch, 1977). Chacun et chacune d'entre nous sait qu'un livre, un disque, une représentation peuvent nous transporter ailleurs, nous faire envisager les choses autrement. De nombreux chercheurs, y compris parmi les pionniers de la Révolution Scientifique (voir l'exemple des astronomes décrit par Aït-Touati, 2011) ont d'ailleurs utilisé la fiction pour s'arracher à ce qui semblait impossible et rendre crédible des mondes lointains (dans le temps, dans l'espace). De nombreux auteurs utilisent actuellement le cinéma, la science-fiction, la littérature pour « fabuler » d'autres relations au monde (Haraway, 2012, 2016 ; Hache, 2014), ou expliquer en partie l'avènement de nouveaux paradigmes (Hayles, 1999). Plus généralement, des auteurs venus des *science studies* ou de la philosophie ont montré que la différence radicale entre fiction/arts et science (supposée se limiter aux faits) n'est pas si flagrante, et qu'elle n'a pas cessé de se reconfigurer (Galison & Jones, 1999 ; Rancière, 2017).

Les lieux (choisis) : l'agglomération dijonnaise et (sur) la scène

Certaines expériences récentes ont entrepris de mettre l'anthropocène sur scène, comme par exemple le *Global Gaïa Circus* qui a théâtralisé certains des travaux de Bruno Latour ; mais il faut noter que cette tentative est en quelque sorte « hors sol », elle implique une équipe professionnelle et parle de situations extra-territoriales et advenues (un lobbyiste pétrolier dans une conférence sur le climat, la déesse grecque Gaïa etc.). Sans contester l'efficacité de ce genre de dispositifs, *Le grand orchestre de la transition* se propose d'imaginer la transition écologique dans l'agglomération de Dijon,

puis de convertir cette narration en un spectacle interprété par des collectifs d'amateurs et des professionnels liés à ce territoire. Ce que nous souhaitons expérimenter, c'est comment (si) l'imaginaire de la transition et de son au-delà peuvent trouver une dimension scénique et locale en s'émancipant du registre prophétique et, peut-être aussi, de la dimension strictement environnementale. Un collectif peut-il se projeter ailleurs, s'inventer un avenir là où il vit avec les outils et les narrations propres au spectacle ?

Quels dispositifs scéniques ?

J'ai parlé plus haut d'une installation d'art contemporain et de la façon dont la littérature est utilisée comme une « plate-forme d'anticipation » par de nombreux chercheur-es. Ces deux exemples rappellent que les arts visuels et les textes que l'on lit seul et en son for intérieur ont souvent le monopole lorsqu'il s'agit de dessiner (encore une métaphore visuelle !) l'avenir. Mais d'autres expériences comme l'exposition *Le grand orchestre des animaux* de Bernie Krause (où l'on s'immerge dans des soundscapes enregistrés par Krause depuis 40 ans) (Krause & Chandès, 2016 ; Ribac, 2016) ou le *Pigeon Blog* de Beatriz da Costa (où des pigeons voyageurs et des colombophiles collaboraient avec des activistes et des hackers pour mesurer la pollution de l'air en Californie) suggèrent d'autres voies ; d'autres assemblages entre humains et non-humains, d'autres formes de performances, de représentations, d'expériences (Born, 2013 ; Haraway, 2016). *Le grand orchestre de la transition* explorera précisément des formes scéniques où le son (au fait, quel est le son de l'anthropocène ?), la musique, les chansons, les marionnettes, le jeu théâtral nourriront la narration. Celle-ci s'élabore encore au moment où sont écrites ces lignes, mais certains points sont néanmoins déjà actés. Une journée de travail a réuni une vingtaine de personnes — activistes écologiques, institutions dédiées au développement durable, chercheurs (en sciences dures et sociales), équipes artistiques et acteurs culturels — fin novembre 2017. Trois groupes ont travaillé en plénière et en ateliers à l'élaboration de scripts qui ont été présentés en fin de journée et ont donné lieu à trois performances filmées. Ces petits films ont fourni la matière du spectacle à venir : ils sont tous interprétés de façon très chorale, parfois sans qu'un mot soit échangé, et deux d'entre eux évoquent un effondrement (soudain ou progressif). Ce sera donc notre point de départ ; nous imaginerons des histoires qui mettront en scène ce qui se passe(ra)it dans cette configuration d'effondrement. Ces récits pourraient être situés à des endroits particuliers de l'agglomération et performés les uns après les autres. Nous ne savons pas encore s'ils seront présentés dans le même lieu ou à divers endroits, sur la même scène ou plusieurs, dans un « vrai » théâtre ou ailleurs. Ce qui par contre est certain, c'est que l'un des défis de ce projet consistera à mettre sur la scène (et à interpréter) non pas seulement des humains, mais aussi des animaux, des choses, des environnements, des lieux. Ces non humains parleront-ils/elles ? Si oui, comment, à qui ? Ces questions devront recevoir des réponses dramaturgiques, scéniques, scénographiques, sonores, gestiques. Des

discussions sont actuellement en cours avec des collectifs qui pourraient s'engager à nos côtés.

Quelles pensées induites? Produites?

Une performance consiste tout à la fois à penser avec son corps (côté scène et public) et à ce que cette action prenne sens dans le cours de son déroulement (Ingold, 2013). Si l'on échappe aux conceptions intellectualistes (sans corps) de la pensée et que l'on considère celle-ci comme un processus, *Le grand orchestre de la transition* se propose bien de penser l'avenir d'un fragment de territoire et d'un groupe de personnes sur un plateau.

Il n'est pas nouveau d'articuler un récit avec un territoire et des intrigues locales (c'est ce que les troupes de commedia dell'arte et Molière faisaient), mais l'idée est ici de penser et de représenter le futur plutôt que le passé ou le présent du « local ». De même, le fait que des équipes artistiques professionnelles et des amateurs collaborent n'est pas non plus nouveau (c'est ce que faisaient Copeau ou Gatti et que d'innombrables projets expérimentent tous les jours), mais le parti pris d'empowerment est pour nous central. Ce qu'il s'agit aussi de penser, c'est cette situation d'effondrement — hypothèse qui pour certains chercheurs paraît dorénavant inéluctable (Servigne & Stevens, 2015). Ce crash se traduirait-il par la barbarie à la *Mad Max* ou des formes d'entraide pourraient-elles surgir, comme le suggèrent Servigne & Chapelle (2017)? C'est tout cela qu'il s'agit d'explorer avec les outils du spectacle et à une échelle qui soit à notre portée.

Bibliographie

- Afeissa, H.-S. (2014). *La fin du monde et de l'humanité : Essai de généalogie du discours écologique*. Paris : PUF.
- Aït-Touati, F. (2011). *Contes de la lune (essai sur la fiction et la science moderne)*. Paris : Gallimard.
- Ballerau, V., Fabrice, P., Reboud, S., Ribac, F., & Sinapi, C. (à paraître en 2018). Pour une géologie des instruments de musique. In *Les arts du spectacle au prisme du développement durable* (Claire Dupont, Christine Sinapi & Daniel Urrutiaguer). Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- Bloch, E. (1977). *L'esprit de l'utopie*. (A.-M. Lang & C. Piron-Audard, Trad.). Paris : Gallimard.
- Barry, A., & Born, G. (Éd.). (2013). *Interdisciplinarity. Reconfiguring of the Social and Natural Sciences*. Oxford: Routledge.
- Galison, P., & Jones, C. A. (Éd.). (2013). *Picturing Science, Producing Art*. New York: Routledge.

- Hache, É. (dir.). (2014). *De l'univers clos au monde infini*. Paris : Éditions Dehors.
- Haraway, D. (2012). *SF Speculative Fabulation und String-Figures* (dOCUMENTA (13)). Kassel.
- Haraway, D. (2016). *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. London: Duke University Press.
- Hayles, N. K. (1999). *How we became post human. Virtual bodies in Cybernetics, littérature and informatics*. Chicago: University Chicago Press.
- Hopkins, R. (2011). *The transition companion. Making your community more resilient in uncertain times* (Chelsea Green Publishing).
- Ingold, T. (2013). *Marcher avec les dragons*. (P. Madelin, trad.). Paris : Zones sensibles.
- Krause, B., & Chandès, H. (dir.). (2016). *Le Grand Orchestre des Animaux* (Catalogue de l'Exposition). Paris : Fondation Cartier pour l'Art Contemporain.
- Monsaingeon, B. (2017). *Homo detritus - Critique de la société du déchet*. Paris : Seuil
- Pedelty, M. (2012). *Ecomusicology : Rock, Folk, and the Environment*. Philadelphia: Temple University Press.
- Rancière, J. (2017). *Les bords de la fiction*. Paris : Seuil.
- Ribac, F. (2016). Bernie Krause's The Great Animal Orchestra — an exhibition. *Sound Studies*, 2 (2), 201–204.
- Servigne, P., & Stevens, R. (2015). *Comment tout peut s'effondrer : Petit manuel de collapsologie à l'usage des générations présentes*. Paris : Seuil
- Servigne, P., & Chapelle, G. (2017). *L'entraide : L'autre loi de la jungle*. Paris : Les liens qui libèrent.

L'exposition *Il Nilo a Pompei* au Musée des antiquités égyptiennes à Turin, Italie

La mise en scène des artefacts.

L'exposition temporaire *Il Nilo a Pompei*

Chiara Rubessi

Cinesthea, Litt&Arts, UMR 5316, Université de Lorraine, France

Italo Calvino, dans le texte *Prima dell'alfabeto* (Calvino, 2015), remarque comment les artefacts historiques, silencieux dans leur emplacement d'origine, deviennent *parlanti* (des objets qui prennent la parole) grâce à une scénographie d'exposition qui les rend compréhensibles et communicatifs (Davallon, 1992-1999). Depuis plusieurs années, l'exposition d'archéologie (ou plus en général scientifique), et notamment par une pratique qui vise transmettre et prendre connaissance des résultats des travaux récents, est aussi devenue un espace où voir se dérouler le « spectacle » (Debord, 1967) du passé. Dans cette contribution, nous tenterons d'examiner le processus de pensée produit par l'exposition *Il Nilo a Pompei*¹ lors de la visite. Il s'agit d'une investigation *in situ*, une étude phénoménologique où le chercheur en position de visiteur.

L'exposition *Il Nilo a Pompei*

L'exposition, entièrement dédiée à la rencontre entre la culture romaine et celle de l'Égypte antique, raconte la fascination que le monde égyptien, avec son histoire millénaire, a pratiqué durant des siècles sur les civilisations méditerranéennes. À partir d'Alexandrie d'Égypte, en passant par l'île de Délos et arrivant à Pozzuoli en Campanie, nous suivons l'évolution des motifs iconographiques égyptiens. Cette exposition se concentre en particulier sur les sites archéologiques de Pozzuoli, Cuma et Benevento, avec une exploration de Pompéi et d'Herculanum. L'exposition ne recourt pas à une médiation numérique (il y a seulement la possibilité d'utiliser l'audio-guide). À l'entrée de l'exposition, le visiteur est accueilli par une grande carte géographique et historique, imprimée sur le sol, qui rassemble le cours du Nil dans le bassin méditerranéen. Elle amène le visiteur, physiquement et symboliquement, dans la mémoire des objets exposés : la culture de l'Égypte antique — avec ses

¹ Musée des antiquités égyptiennes, Palazzo dell'Accademia delle Scienze, Turin, 2016.

manufactures précieuses et sa production artistique, mais aussi avec ses symboles, ses rites et ses mystères — capable de se répandre et de remonter toute la péninsule italienne jusqu'au Piémont. Ainsi, le visiteur est plongé dans une narration historique produite par des objets, avec plus de 330 œuvres, parmi lesquels des fresques, des sculptures, des bronzes, des céramiques, des meubles, des précieux papyrus. Les objets proviennent des musées nationaux et européens les plus importants. La visite continue dans une séquence fluide de neuf salles correspondant à des sections thématiques. Les objets sont présentés comme des œuvres d'arts, en privilégiant une scénographie axée sur la beauté de l'objet. Celui-ci est posé sur un support monochrome et géométrique, lui-même posé dans une vitrine. Il s'agit de créer une dramatisation de l'objet — rendre l'objet plus vivant — par le biais d'un éclairage ponctuel et localisé. Les cartels offrent une description sommaire de l'objet. Ainsi, chaque salle possède sa propre identité visuelle qui fonctionne sur un même principe scénographique : l'éclairage ponctuel (jeux de lumière et d'ombres), la couleur, les lignes de force et la circulation du regard, des regards. La lumière et la couleur donnent aux différents supports un fort impact visuel en focalisant le regard du visiteur. L'exposition interpelle donc le visiteur sur différents modes de sensibilité comme la lumière, les couleurs, la transparence. Le visiteur est donc stimulé à se promener dans les salles. Par exemple, dans la salle grise le visiteur est plongé dans les cultes liés aux mystères d'Isis avec ces objets séduisants. En revanche, dans la salle rouge le visiteur découvre les fresques des villas de Pompéi et leurs fantastiques jardins imaginaires qui projettent le Nil à Pompéi.

Le processus de la pensée

Dans ce contexte, le processus de la pensée passe par les stratégies spatiales mises en scène. Or, l'exposition *Il Nilo a Pompei* produite une sorte de « promenade dans le temps » en fonction de la mise en valeurs des objets exposés, ouvrant la voie à une approche plus spécifiquement liée aux éléments de la scénographie. À ce propos, nous pouvons faire référence à l'idée de « promenade architecturale » de Le Corbusier par rapport aux stratégies mises au sein des espaces d'exposition. La notion de « promenade architecturale » se compose de trois éléments essentiels : i) l'utilisation de divers moyens architecturaux pour créer une entrée qui suscite la curiosité du visiteur, ii) la production de points de vue variés et multiples et, enfin, iii) le rapport entre les fragments et l'unité architecturale de l'espace (Le Corbusier, 1929). Ces trois éléments sont bien configurés dans l'exposition *Il Nilo a Pompei* : une entrée qui suscite la curiosité : la grande carte géographique-historique imprimée au sol ; une variété de points de vue et de circulation : neuf salles, des variations chromatiques, une lumière ponctuelle, des supports géométriques de différentes hauteurs, des maquettes ; une relation entre l'objet et l'espace : un équilibre visuel entre la place des objets exposés et la configuration de l'espace qui apporte un sentiment d'unité, d'ordre et de stabilité.

Dans cette perspective, le visiteur est donc invité à trouver sa place dans ce lieu en cherchant de se relier au monde proposé. Les artefacts exposés qui portent sur eux les traces du passé nous fascinent tant par leur distance (conservation dans le temps) que par leur proximité (leur existence). Ces objets offrent au visiteur un regard considéré comme perdu.

Pour conclure, nous constatons que l'exposition *Il Nilo a Pompei* défend son identité comme lieu d'altérité, tout en représentant un lieu d'histoire extratemporelle ou un lieu d'art extraterritorial. En même temps, l'exposition configure le concept de lieu dans un sens anthropologique (Augé, 1992). Autrement dit, le processus de pensée ne se produit pas dans son actualité, mais dans l'altérité. En tant qu'île du temps, l'exposition archéologique *Il Nilo a Pompei* est une scène pour des objets physiquement capables d'être vécus par le visiteur.

Bibliographie

- Calvino, I. (2015). *Prima dell'alfabeto* (1982). In *Collezione di sabbia*. Milano, Italie : Mondadori.
- Davallon, J. (1992). Le musée est-il vraiment un média ? dans *Publics et Musées*, n° 2. Lyon : Presses Universitaires de Lyon
- Davallon, J. (1999). *L'exposition à l'œuvre : stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris : Harmattan.
- Debord, G. (1967). *La société du spectacle*, Paris : Gerard Lebovici.
- Le Corbusier, & Jeanneret, P. (1943) *Œuvre Complète 1910-1929*. vol.1. Zurich : Ed. Dr. H. Girsberger.
- Marc, A. (1992). *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris : Le Seuil.

Le Musée de l'Homme à Paris, France

Le musée de société en tant que lieu pour penser

Magdalena Ruiz Marmolejo

Musée de l'Homme

Muséum national d'Histoire naturelle

Penser l'Homme et l'Autre

Redéfini à partir de 2003, le Musée de l'Homme conçoit une triple approche de l'Homme, à la fois constitutive, évolutive et prospective. La première partie *Qui sommes-nous ?* saisit l'universel de l'humain à travers le corps, la pensée, la vie en société et le langage. La deuxième partie *D'où venons-nous ?* donne une approche évolutive de l'Homme en cinq étapes. La dernière partie, *Où allons-nous ?* interroge à la fois son devenir ainsi que son impact sur le monde anthropisé. Le discours est d'une puissance égale avec celui qui est utilisé dans une exposition temporaire et mis en scène dans le parcours permanent : un phénomène rare pour les parcours permanents de musée.

Dans l'approche globalisante de l'Homme, l'altérité va naître par exemple dans les nuances culturelles : être de chair, mais souhaitant personnaliser sa peau avec des tatouages. En rendant visible l'épaisseur historique de la présence humaine et sa diversité (Denisovien, homme de Florès...), mis en scène par des moulages et multimédias, c'est le sentiment de relativisme et d'héritage (2 % de néandertal en nous) qui est réveillé chez le visiteur. Interpellé et stimulé par la multiplication d'interactions et d'expériences (bornes kinects, playlist, objets à manipuler, observations scientifiques...) qui sont en réalité autant de zones didactiques, le visiteur active par sa participation le contenu à mémoriser. La culture est donc agissante.

La dernière partie du musée questionne la réalité actuelle, notre identité, provoque le raisonnement sur des enjeux actuels et s'ouvre au monde. Engagé depuis ses origines, le Musée de l'Homme reste une institution d'inclusion sociale et culturelle comprenant des liens intergénérationnels et en défendant des valeurs citoyennes dans chacune de ses actions. Ses partenaires de travail actuels sont donc aussi variés : Palais de Tokyo, Chef Mundiya Kepanga, Unesco...

Ce musée ne laisse pas uniquement la part à l'universalisme européen, décolonisé. Il présente également les discours réactionnaires (cf. bustes phrénologiques, l'exposition *Nous et les autres*) et montre comment ils

s'élaborent. C'est une astucieuse manière pour le musée d'éviter de dire comment il convient de penser. Le musée introduit aussi le discours critique : la science s'élabore et peut faire des erreurs, des falsifications, comme en Mezzanine. On est loin du musée temple !

Processus et fonctionnement

La Galerie de l'Homme, parcours permanent du Musée de l'Homme est le fruit d'une réflexion d'une dizaine d'années, des comités de rénovation piloté par Jean-Pierre Mohen et le comité d'orientation du Musée. Le premier constat est que l'âme du Musée créé en 1937 par Paul Rivet est restée la même : être une porte ouverte sur le monde, favoriser la pluridisciplinarité, être à la fois un lieu de recherche, de conservation et d'enseignement.

La deuxième observation concerne plus la transformation du musée. En réalité, elle correspond à celle qu'ont vécu en général les musées d'ethnologie ces vingt dernières années car le champ d'étude du musée s'est décentré et passe de l'objet vers l'Homme. L'intégration du temps est aussi différente : il ne s'agit plus d'évoquer uniquement le passé, ni le monde traditionnel exotique, mais aussi le présent.

« Les objets contemporains ont ainsi fait leur entrée dans les salles des musées. Mais si leur présence est acceptée le temps de l'exposition [...] elle semble beaucoup plus problématique lorsqu'il s'agit d'envisager leur pérennisation dans les collections » (Battesti, 2009 : 14)

Rareté, ancienneté, authenticité, intérêt artistique ne sont plus en effet les seuls critères pour collecter les objets. La mutation du musée pensée, réalisée, est ensuite expérimentée par le visiteur. Or il est difficile pour le public d'apprécier et d'estimer ces objets contemporains, car l'intérêt n'est pas souvent perçu. La scénographie se doit alors d'être plus inventive, plus interactive, pour faire naître la curiosité. Actuellement, l'accessibilité au public est un des critères pour réajuster le parcours permanent et en poursuivre sa transformation.

Les grands axes d'action du Musée sont prédéfinis dans des comités d'orientations stratégiques communs aux douze sites du Muséum. Le Musée adapte et priorise ensuite en fonction de ses besoins qui seront explicités dans le prochain Projet scientifique et culturel. La gestion des collections s'inscrit dans une chaîne opératoire, dont chaque étape est balisée, avec un acteur définit. Dans le parcours permanent, les rotations en arts graphique sont prévues sur une durée de trois ans et actuellement étendues à d'autres œuvres, en fonction des demandes de prêts et d'autres raisons de conservation.

Les collections d'anthropologie et de préhistoire du Musée de l'Homme sont figées : la sélection de ces objets (...) montre l'ancrage temporel fondamental des choix de collecte, imprégnés par la logique de chaque époque, qui fait que

ces séries d'objets anciens dont nous avons hérité en disent souvent plus long sur les intentions du collecteur que sur le contexte sociale d'origine des pièces qui la composent (Battesti, 2009 : 24).

La troisième collection, d'ethnologie connaît un enrichissement croissant. Bien différentes par leur nature et fonctionnement, ces collections sont régies par le principe de transmission qui peut être considéré comme le fondement de notre patrimoine. Pourtant, faire entrer en collection, patrimonialiser les objets contemporains oblige le musée à s'interroger sur sa position dans le temps, à chercher les jalons qui relieront l'homme d'aujourd'hui à celui de demain.

Si les critères de sélection sont en cours de définition, d'emblée, les collectes ethnologiques témoignent de ce qui nous caractérise dans notre humanité, de son incorporation et rendent compte de notre relation avec l'environnement et avec les autres espèces. Le défi pour nous est à présent de collecter ce qui constitue la trace d'un tournant dans notre humanité et ce qui remet en question notre humanité (transhumanisme, esclavage...).

Du fait de la polysémie de l'objet, le musée offre une alternative intéressante à cette information mondialisée, comme archive démonstrative des transformations culturelles au sens anthropologique du terme (Colardelle, 2009 : 98).

Quelques dispositifs présents comme la tente monghol, ou le banc de Tyler Coburn, génèrent une réflexivité chez le visiteur et sur le processus de sociabilité. Le Musée de l'Homme apparaît finalement moins comme le miroir d'une société spécifique qu'il ne s'intéresse aux changements sociaux, et propose ainsi des essais de muséologie expérimentale.

Dimension participative au Musée

Le premier type de participation qu'a mis en place le Musée de l'Homme le rapproche de son visiteur. Il répond à l'injonction de créativité et d'expérimentation, que ce soit au travers des ateliers et des soixantes points multimédias interactifs qui jalonnent le parcours permanent. Le numérique occupe donc une place importante instaure un dialogue avec le visiteur, au-delà de sa visite. Ainsi, le Livre d'or numérique a permis aux équipes du musée de prendre en compte les besoins du visiteur pendant le temps d'exposition de « Nous et les autres, du préjugé au racisme ». La playlist créée pour cette exposition a beaucoup circulé dans les réseaux sociaux et contribué au succès de celle-ci.

Un autre type de participation est né dans les actions de transmission, soit dans le numérique, par les MOOC sur l'Homme, soit par la rencontre directe avec les chercheurs du Muséum présentant à la fois leurs métiers et leurs recherches au Balcon des sciences. Le dernier type de participation mis en place au Musée de l'Homme est amené à se développer avec le rôle croissant

des peuples autochtones dans la vie du Musée. Mundiya Kepanga, chef Papou, a réalisé des conférences en Europe entre 2012 et 2015, en vue de reconsidérer les peuples autochtones et d'avoir une démarche plus responsable envers l'écosystème. Il offre un ensemble de sa parure au Musée en 2012, après la restitution des crânes Maori. Quant à Marcos Terena, leader indigène des Terena, il diffuse dans la dernière vidéo de la Galerie de l'Homme un message sur la place des peuples autochtones dans le monde actuel.

Dès sa renaissance, le Musée de l'Homme élabore différentes manières de participer au musée, le rendant non seulement ludique et sensible, mais aussi comme un lieu de refuge un catalyseur de réflexions et de nouveaux process muséologiques.

Racontant l'épopée de l'immigrée ou l'odyssée de l'Homme, ces musées illustrent la bien définition qu'en donne Judith Spielbauer (1987), comme pouvant donner « la perception de l'interdépendance de l'Homme avec les mondes naturel, social et esthétique, en offrant information et expérience, et en facilitant la compréhension de soi grâce à ce plus large contexte » (Mairesse, 2017 : 39).

Chacun à leur manière, peuvent être considérés comme un musée émancipateur dont le contenu fait sens dans le cœur de chaque individu qui peut alors « être à même d'élaborer un projet de vie (et d'espérer ainsi vivre une vie autre que celle qu'on été appelé à mener [...], une vie digne d'être vécue, une « vie bonne » [...], une vie passionnante, et de développer ses potentiels » (Mairesse, 2017 : 270).

Bibliographie

Battesti, J. 2009. Le musée de société et ses collections à l'épreuve du temps.

Dans Battesti, J. (dir.). *Que reste-t-il du présent ? Collecter le contemporain dans les musées de société*. Bordeaux, Bayonne : Le Festin. pp.14-27.

Colardelle Michel. 2009. Le difficile regard du musée « de société » sur le contemporain : objets-preuves, objets-témoins. Dans Battesti Jacques (dir.). *Que reste-t-il du présent ? Collecter le contemporain dans les musées de société*. Bordeaux, Bayonne : Le Festin. pp. 98-111

Mairesse, F. (dir.). 2017. *Définir le musée du XXI^e siècle, matériaux pour une discussion, ICOFOM*.

Le Cimetière communal de walferdange au Luxembourg

Les défunts sous le regard des vivants, vivre l'hétérotopie du cimetière

Daniel Schmitt, Virginie Blondeau

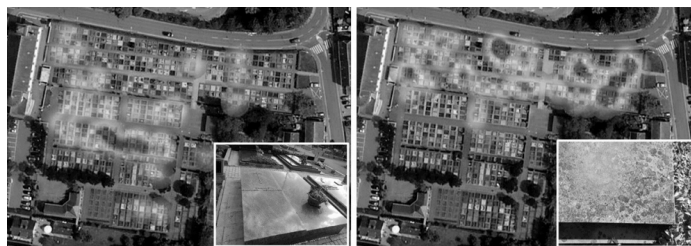
DeVisu, Université de Valenciennes, France

Sonja Kmec, Thomas Kolnberger et Christoph Klaus Streb

Institut d'Histoire, Université du Luxembourg

Projet

Que se passe-t-il lorsque l'on demande à des personnes dans un cimetière, d'imaginer leur tombe ? Thomas Kolnberger, Christoph Streb et Sonja Kmec, membres du projet de recherche *Material Culture and Spaces of Remembrance* étudient les processus qui façonnent les monuments funéraires (cf. Kolnberger, 2018). Dans la plupart des cimetières, au-delà des variations de détails et de finitions, les tombes se ressemblent. Les titulaires des concessions funéraires adaptent-ils leurs préférences aux concessions alentour selon un effet de proximité ? Quel rôle les entreprises de marbrerie jouent-elles dans ce processus de création ? Le cimetière communal de Walferdange au Luxembourg, a servi de terrain d'expérience. Devant un emplacement vide et délimité, des personnes réfléchissent à leur propre pierre tombale. Puis un artisan d'une entreprise de marbrerie locale vient esquisser avec eux le monument funéraire qu'ils ont imaginé.



Les monuments funéraires, similarité et contiguïté des formes et des matériaux dans le cimetière de Walferdange, Luxembourg (photos : Christoph Streb)

Méthode

La méthode d'enquête mise en œuvre dans ce projet s'appuie sur la reviviscence stimulée de la personne enquêtée (Schmitt et Aubert, 2016). Cette méthode s'inscrit dans le courant *stimulated recall*. On enregistre des traces de l'activité d'une personne pour stimuler ultérieurement sa remémoration. Bloom (1953) a initié ce courant avec des enregistrements audio, puis Nielsen (1962) a poursuivi avec des enregistrements filmés appelés *self-confrontation*. La proposition de Bloom (1953 : 161) est toujours adéquate : « *The basic idea underlying the method of stimulated recall is that a subject may be enabled to relive an original situation with vividness and accuracy if he is presented with a large number of the cues of stimuli which occurred during the original situation* ». Dans le cas de la reviviscence stimulée, nous utilisons un *eyetracker* pour enregistrer l'activité visuelle et auditive subjective de la personne. On stimule ensuite la reviviscence de la personne en lui faisant visionner son enregistrement. Cette personne peut alors aisément verbaliser son activité, ses pensées, ses émotions de seconde en seconde. Nous résumons l'expérience de cinq personnes enquêtées.

Expériences

Pour Élodie, d'une façon générale les cimetières luxembourgeois sont étranges et vides. Les tombes sont « fermées » par la tombale en marbre du monument funéraire, alors qu'elle aime les tombes ouvertes avec des plantes (sans tombale). Elle est résignée et pense qu'elle doit « faire avec » ce qui se fait, avec les usages. Une fois dans le cimetière, elle regarde les tombes fermées alentour, elle cherche, elle se projette dans le futur, aidée par la réalité de l'environnement : peut-elle accepter l'idée d'une « tombe fermée » ? Tous ces petits objets sur les tombes fermées donnent-ils vie ? Non, pour elle ce n'est pas possible « les tombes fermées, ce n'est pas beau du tout, c'est même horrible ». Au cours de son déplacement, elle perçoit des différences entre les tombes, des différences entre les pierres utilisées, les inscriptions, les épitaphes, les accessoires comme les bougies ou les bénitiers. Pour Élodie, ces différences ne sont pas anodines, elles ne sont pas qu'un effet de surface, au contraire, ces différences expriment parfois une profondeur, une grande intimité comme un portrait d'enfant, la consonance des noms, leur origine géographique ou historique. Elle ne veut pas d'une tombe « différente » qui attirerait l'attention, mais au vu des détails des monuments funéraires, elle pense qu'elle peut se laisser aller à son idée de tombe ouverte avec des plantes et que malgré tout, cette tombe ne sera pas perçue comme une incongruité. Élodie s'arrête devant une tombe ouverte avec des plantes et éprouve un sentiment agréable. Cette solution lui « permettrait d'être en contact avec sa mère pendant qu'elle arrangerait les plantes ». Devant cette tombe ouverte avec des manifestations de vie (mousses, plantes, feuilles tombées), son idée de réaliser une tombe différente, ouverte se renforce et elle sait que c'est juridiquement possible.

Au départ, Élodie perçoit le cimetière comme uniforme, vide, sans vie, mais à travers l'expérience située du cimetière, les petites différences formelles entre les tombes lui paraissent très signifiantes de sorte que son envie de « tombe ouverte » n'apparaît plus comme une singularité. Élodie arrive à définir son concept de tombe idéale et sait qu'elle peut le réaliser.

Jason et Liz s'appuient sur les monuments funéraires alentour pour évaluer, juger, décider de ce qu'ils souhaitent faire. Ils évoquent une tombe avec des plantes, mais cela représente « trop de travail, c'est embêtant ». Ils souhaitent une pierre tombale qui ne se salit pas, qui reste propre, qui ne s'abîme pas, avec une couleur où l'on ne voit pas les traces des intempéries et du temps qui passe. Ils se décident pour une pierre de couleur « rouge », une couleur qu'ils n'avaient pas imaginée au départ, mais suggérée par d'autres monuments alentour. La hauteur de la stèle ? comme celles de la rangée de la concession. Une croix ? oui, mais pas trop grande. Des fleurs ? oui, mais avec un support sur la pierre tombale pour ne pas laisser de traces. Comme dans le cas d'Élodie, une tension guide cette activité de comparaison : imaginer une tombe singulière tout en respectant le contexte, réussir à créer quelque chose de différent, mais qui ne se distingue pas vraiment.

Pour Edana et Victor, le marbre n'est pas vivant, c'est une matière morte. Ils veulent une tombe avec de la terre et des plantes vivaces parce qu'ils partagent avec leurs défunts un goût prononcé pour le jardinage. Avec une tombe ouverte, ils peuvent planter et changer les plantes, mais également se souvenir des défunts tout en jardinant et en admirant les fleurs. Ils évoquent l'idée de mettre un symbole de livre en marbre sur la stèle, mais Victor n'en veut pas, il redoute le jugement des autres : que vont-ils penser de nous ? On voudrait se faire passer pour ce que l'on n'est pas ! Edana et Victor s'entendent, il n'y aura pas de symboles religieux, pas de bougies, juste une plaque avec les noms et les dates de naissance. Ils préfèrent le naturel à l'artificiel, à l'image d'un pissenlit que personne n'a planté mais qui est « comme un petit sourire » dans le carré de la tombe voisine.

Le cimetière, un lieu public chargé d'intrigues

À travers ces expériences situées, le cimetière apparaît en premier lieu comme un espace public chargé d'intrigues. Une plaque commémorative sur des soldats américains de la Première Guerre mondiale évoque la guerre passée et la guerre en général bien qu'Edana ne l'ait pas vécue, mais entendue, racontée par ses proches. Les consonances des noms sur les stèles interrogent les origines géographiques (des noms allemands au Luxembourg). Ces intrigues peuvent se transformer en énigmes, des questions sans réponses : des noms allemands avec des prénoms français dans un cimetière luxembourgeois, est-ce en relation avec la période prussienne ? Mais les dates ne conviennent pas. Alors pourquoi ? se demande Elodie. Les photos, en particulier les effigies d'enfants, constituent des intrigues où l'on s'interroge sur les conditions, le

contexte, les causes du décès... Le plus souvent ces questions restent sans réponses. Un lieu où se donne à voir la relation des vivants aux défunts avec des traces et des indices, mais sans histoire ou *storytelling* qui relierait le passant aux défunts. On sait que dans les musées, la récurrence des énigmes conduit à ressentir des émotions négatives (Schmitt, 2015). Dans le cimetière, ces énigmes ne paraissent pas créer des états émotionnels désagréables, mais semblent marquer la limite de la relation privé-public : on donne à voir, on donne à savoir, mais de façon réservée, limitée et mesurée. Ces énigmes semblent marquer des suspensions de jugements qui signifient la dimension intime et privée de la relation aux défunts, elle-même exposée dans l'espace public.

Tensions entre la relation aux défunts et la relation aux vivants

Penser la mort, penser aux défunts dans un cimetière, produit une tension entre l'intimité de la relation aux défunts avec par exemple la photographie d'un enfant décédé en bas âge, les textes dédiés (famille, mon tendre, notre chère...) et l'extimité, extériorisation de cette relation dans l'espace public, contrôlée par la pression des conventions (Tisseron, 2007). Peut-on montrer l'intime et jusqu'où l'exposer ? Diverses tensions s'expriment comme la représentation idéale de la sépulture souhaitée et la matérialité des tombes environnantes : nature de la roche, forme, facture de la pierre, couleur de la pierre, texte dédié, lettrage, symboles, plantes... tous les éléments sont arbitrés dans la tension installée par le lieu, entre désir de l'intime et exposition publique de l'intime, tension entre ce que nous désirons et les pratiques sociales alentour.

Le cimetière apparaît comme un lieu matériel qui permet de nous relier aux défunts en les faisant revivre à travers notre souvenir stimulé par des indices (tombale, stèle, inscriptions, épitaphes, effigies, accessoires...), un lieu de mémoire, d'intimité et d'émotions, un lieu privé. Mais ce faisant, cette relation privée devient publique, elle est exposée aux vivants. Le cimetière crée une tension entre les indices disposés pour rendre hommage aux défunts, favoriser leur souvenir et la visibilité publique de l'expression de cette relation. Une tombe « neutre » ne permettrait pas d'établir des relations avec les défunts (Élodie), une tombe chargée d'indices donnerait trop à voir. Quels que soient les choix opérés, nous donnons à voir publiquement la relation qui nous avons avec les défunts et les vivants sont convoqués pour juger cette relation : qu'est-ce que les autres vont penser de moi si je laisse le foutoir sur la tombe ? (Victor). Les plantes naturelles peuvent être vues explicitement comme un dispositif de médiation symbolique avec les défunts, une stratégie de légitimation du temps qu'on leur accorde (s'occuper des plantes, c'est s'occuper des défunts). Une tension explicite s'exprime dans le désir de singulariser une relation tout en se fondant dans les expressions sociales matérialisées alentour afin de ne pas risquer de publiciser cette relation.

De cet essai

Il apparaît assez nettement que penser la création d'un monument funéraire sur le lieu même où il doit être construit est largement conditionné par la perception et l'interprétation de l'environnement. La matérialité du cimetière semble se construire à travers un ensemble de négociations subtiles qui tentent d'exprimer une relation avec les défunts sous un double regard : sous le regard des défunts eux-mêmes, qu'auraient-ils pensé de... ? et sous le regard des autres, que vont-ils penser de... ? Le monument funéraire peut être appréhendé comme un dispositif de médiation qui nous donne à lire l'hétérotopie du cimetière au sens de Foucault (1984) : un lieu qui juxtapose des espaces incompatibles, l'espace privé et l'espace public, un lieu qui relie les défunts et les vivants, un lieu qui déstructure le temps en prêtant vie aux morts et anticipant la mort des vivants. Ainsi, même quand le cimetière est vide, nous ne sommes jamais seuls : nous sommes habités par les défunts et nous vivons cette relation sous le regard sentencieux des vivants.

Bibliographie

- Bloom, B. S. (1953). Thought-processes in lectures and discussions. *Journal of General Education*, 7, pp. 160–169.
- Foucault, M. (1984). « Des espaces autres ». *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5, pp. 46-49.
- Kolnberger, T. (sous presse). Cemeteries and urban form: a historico-geographical approach. *Urban Morphology*.
- Nielsen, G. (1962). *Studies in self confrontation*. Copenhague : Munksgaard.
- Rix, G., Biache, M.-J. (2004). Enregistrement en perspective subjective située et entretien en re-situ subjectif : une méthodologie de la constitution de l'expérience. *Intellectica*, 38, pp. 363-396.
- Schmitt, D. (2015). Ce que *comprendre* signifie pour les jeunes visiteurs dans un centre de culture scientifique. *Questions de communications, série actes*, 25, pp. 225-238.
- Schmitt, D., Aubert, O. (2016). REMIND, une méthode pour comprendre la micro-dynamique de l'expérience des visiteurs de musées. *RIHM, Revue des Interactions Humaines Médiatisées*, 17(2), pp. 43-70.
- Theureau, J. (1992). *Le cours d'action : analyse sémio-logique. Essai d'une anthropologie cognitive située*. Berne : Peter Lang.
- Tisseron, S. (2007). De l'intimité librement exposée à l'intimité menacée. *VST - Vie sociale et traitements*, 93, 74-76.

L'appartement – Memorial de Marija Jurić Zagorka, Zagreb, Croatie

Marija Jurić Zagorka's Memorial Apartment – a place of memory, learning and knowledge

Helena Stubić

*Department of Information and Communication
Sciences*

University of Zagreb, Croatie

Zarka Vujić

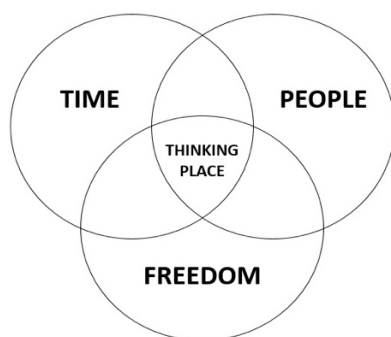
University of Zagreb, Croatie

The processes of contemplation, cognition and learning are continuous, pervasive and contingent on the fact that humans are sentient beings. In a broader sense, there are certain places where these processes are intensified and are designated for them to occur. When we talk about such places, we talk about *thinking places*. The notion evokes memories of our first experiences of home and family, and is related to the acquisition of basic notions about ourselves and the world around us, and of a place of learning that shapes us from an early age, that is, school. However, many other places can also be considered *thinking places*. These are places we primarily associate with the process of cognition and learning, such as museums, libraries, archives, theatres, etc.

In order to outline the notion of a *thinking place* more precisely, we first have to define the notion of place. Although unquestionably linked, place and space are two distinct notions. A possible dictionary definition of *space* would be *a boundless three-dimensional extent in which objects and events occur and have relative position and direction*. That is, it refers to a physical environment. *Place*, on the other hand, includes *certain meanings, individuals, groups or societies* inscribed within a certain space (Relph, 1976). In other words, in addition to physical traits, “place” implies certain non-physical properties conditioned by human activity. Therefore, people are the ones who transform a space into a place. A place is composed of people, history and memory inscribed in a space. This includes the way we interpret the elements inside it and ascribe meaning to them.

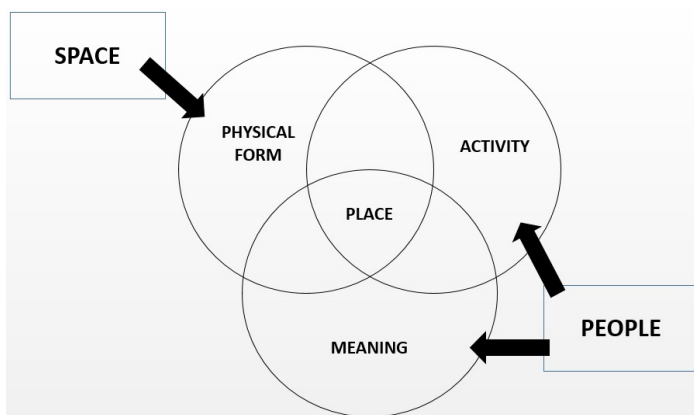
Pierre Nora wrote on the importance of *places of memory* (Nora, 1986), pointing out that one of the traits of a place is its history, as well as the memories associated with it. Nora states that, in the process of examining a place, it is also necessary to take into account its diachronic component, that is, the fact that it exists through time and evolves; its existence is shaped by what was, what is and what is to come. Montgomery (1998) also deals with the concept of place, specifically listing its main components as: physical space, activity and meaning. However, these components do not exist on their own, but rather are greatly determined by human activity. Therefore, we suggest a supplement to Montgomery's diagram by adding key supra-components—space and people (Image 1).

Therefore, a *thinking place* can be defined as a specific place where the processes of contemplation, cognition and learning occur. As such, it is marked by three key components: people (contemplation), time (being a process), and freedom as a prerequisite for cognition. The necessity of including the element of freedom stems from the belief that every act of contemplation must be free, that is, unencumbered and independent (Image 2). Here we rely on the theory of cultural hegemony expounded by Antonio Gramsci (Hoare, Nowell, Smith, 2003), who criticised traditional intellectual elites believing their position to be partial, and socially conditioned by the norms of the ruling class, which precludes their independence. According to Gramsci, their position is highly dependent, promoting dominant ideologies and cultural norms that stem from them. On the other hand, we perceive a *thinking place* as authentic only when it is a space of freedom.



Elements of space (Stublić and Vujić)

This becomes important in the analysis of traditional institutions such as museums, libraries, archives, theatres and other thinking places. Are they truly independent and free places of contemplation?



Elements of thinking places (Stublić and Vujić)

The Amalgamation of the Centre for Women's Studies and Zagorka's Memorial Collection

In order to more closely test our definition of a *thinking place*, we will examine the example of Marija Jurić Zagorka's Memorial Apartment, which operates within the Centre for Women's Studies in Zagreb. Marija Jurić Zagorka (1873–1957) was a renowned Croatian writer and journalist. In her life and work she distinguished herself in the struggle against social injustice and discrimination and as a strong women's rights activist. She became famous as the first female Croatian journalist at a time when women were not allowed to write for newspapers. She spent the last two decades of her life at the apartment on Dolac no. 8, in the very centre of Zagreb, leaving behind a rich cultural and literary heritage.

Zagorka graduated from a girls' secondary school in Zagreb and though she was a gifted child, her parents did not let her continue her education, rather, she was made to marry and moved to Hungary. The marriage was unhappy and she ended it five years later. After returning to Zagreb, she decided to become independent by writing for a local paper. She also published a series of historical novels and is considered one of the most widely-read Croatian authors (Jakobović-Fribeć, 2008). This brief summary speaks volumes both about the circumstances in which she grew up and lived and about her character as a woman who fought for freedom.

The Centre for Women's Studies is a Croatian organisation founded in 1995 with the aim of providing education in the field of women's studies, raising women's awareness, encouraging research and publishing on women's studies and feminist subject matters. The Centre's primary activity is conducting a one-year educational programme in the field of feminism, gender theory and related subjects, combining historical knowledge, theory and practice in a

unique way, with the aim of developing critical thought on gender issues. Furthermore, the Centre is quite active in publishing, managing the Zagorka Memorial Apartment (an exhibition space and accompanying collection), organising, lectures, guided tours for the public, panel discussions, workshops and other socially oriented and useful activities. It also boasts a library with over 4500 books and magazines with subjects relating to the field of women's studies, gender studies and feminist theory. As an NGO, it manages or is involved in numerous cultural, artistic and research projects.

In 2009, through an agreement with the City of Zagreb, the Centre became the custodian of the M. J. Zagorka Collection. This relationship seemed logical since the association had previously worked on Zagorka's women's heritage, and placed a special emphasis on the organisation of Marija Jurić Zagorka Days, cultural-scientific events, which have taken place since 2007. By assuming the custodianship of Zagorka's Memorial Collection, the Centre acquired a necessary space for its own work and activity. Thus, began the symbiotic relationship between Zagorka's apartment and the Centre for Women's Studies.

It is important to mention that this space (which subsequently became a symbolic place) was a key factor in Zagorka's life, as well as in the life of the organisation. Virginia Woolf wrote about the importance of having one's own space in *A Room Of One's Own* (1929), pointing to the necessity of having a space (and means) in order to ensure freedom of work, thought, and indirectly, life.

Case analysis

Based on the above-explained notion, we consider the space of the Centre for Women's Studies and M. J. Zagorka's Memorial Apartment to be an exemplary case of a *thinking place* in the fullest sense of the word. Nora's concept of a *place of memory* is perfectly applicable here, since the space in which the Centre operates is, historically viewed, both the private and work space of a historical figure important for Croatian literature, journalism and women's rights activism. It is a space where Zagorka spent many years writing and creating, one she secured through her work and effort, "a room of her own" in the Woolfian sense, both literally and metaphorically. It is the space in which she lived until her death, and which, towards the end of her life, unfortunately, became a tragic place. A homosexual couple, who became Zagorka's guardians, used her deteriorating health to gain ownership of the apartment. There is evidence that apart from neglect, Zagorka suffered physical and psychological abuse in the apartment (Prleđa, 2015). Considering that from its very beginnings, in addition to feminist and gender issues, the Centre for Women's Studies has dealt with issues relating to other marginalised groups, (The Centre ardently advocates for the rights of the LGBTQ community) this historical fact presents a special challenge in interpreting Zagorka's life and

work, as well as the LGBTQ scene of the period. The Centre's educators, therefore, expressly ensure that homosexuality is neither omitted from the story nor stigmatised¹. Furthermore, this detail perfectly demonstrates that it is possible, both within the educational programme and during individual visits to the Memorial Apartment, to problematise both the topic of visibility/invisibility of LGBTQ individuals in Croatian society and the ever-present issue of violence against women. Instead of allowing this historical fact to represent a burden, it serves in several ways to initiate constructive discussion of taboo topics.

If we reflect again on Montgomery's notion of place, and then on the suggested range of elements necessary to comprise a *thinking place* (Stublić and Vujić), this is undoubtedly a special place where numerous meanings and activities intertwine, that is, it is a place that carries numerous identities and becomes a site of cognition, learning and creation. What also makes it a *thinking place* is the work of the Centre, which, being an NGO, operates from the margins. It assumes a clear stance, guided by the idea that this is a place of freedom for everyone who wishes to broaden their views on the position of women in society and of other marginalised groups. Additionally, to apply Gramsci's term, it is a place devoid of the influence of dominant narratives and cultural norms, because the Centre's policy is created by its members and supporters. The Centre's activities often re-examine pervasive and dominant ideologies, which serve to preclude independent action at other public institutions, such as state museums, libraries, theatres, etc., due to their openness to the influence of political structures.

By analysing this example, we conclude that it is a real space of freedom, made possible by the fact that it is not strictly institutionalised. It is run by an NGO that, in its essence, promotes the ideal of freedom for all marginal groups, but also for people in general. It is a living, active place, symbolically linked to the writer M. J. Zagorka, and therefore to women's heritage, but it is also a real space for contemplation, learning and creative action, the only sort of place where it is possible to establish a better future.

Bibliography

Hoare, Q., Nowell Smith, G. (Eds.). (2003). *Selections from the "Prison notebooks" of Antonio Gramsci*. London: Lawrence and Wishart.

Jakobović-Fribec, S. (2008). *Vodič Zagorčinim tragom kroz Zagreb*. Zagreb: Centar za ženske studije.

¹ Sandra Prlenda has written extensively on the topic in her 2005 article « Queer Dolac: Zagorčin stan na ružičastoj mapi grada ».

- Montgomery, J. (1998). Making a City : Urbanity, Vitality and Urban Design. *Journal of Urban Design*, 3 : 1, 93–116.
- Nora, P., Kritzman, L. D. (Eds.). (1996). *Realms of memory: rethinking the French past*. New York: Columbia University Press.
- Prlenda, S. (2015). Queer Dolac: Zagorkin stan na ružičastoj mapi grada. In Dremel, A., Čale Feldman, L., Dujić, L., Borić, R., Prlenda, S., Grdešić, M., Jambrešić Kirin, R. (Eds.), *Kako će to biti divno ! Uzduž i poprijeko. Brak, zakon i intimno građanstvo u povijesnoj i suvremenoj perspektivi*. Centar za ženske studije : Zagreb.
- Relph, E. (1976). *Place and Placelessness*. London: Pion.
- Woolf, V. (1929). *Vlastita soba*. Zagreb : Centar za ženske studije (2003).

Le Musée National de Yaoundé, Cameroun

Quand le musée théâtralise la vérité d'État : la mémoire nationaliste à l'épreuve du Musée National de Yaoundé

Tièmeni Sigankwé

Centre National d'Éducation, Yaoundé, Cameroun

En Afrique noire, le Cameroun est la seule colonie française où le mouvement nationaliste prit les armes pour revendiquer l'indépendance. De 1955 à 1971, une guerre cachée fit plus de 100 000 morts. Tous les leaders du groupe furent tués et, à l'indépendance, le pouvoir échut à ceux qui n'avaient jamais réclamé celle-ci¹. Un peu comme-ci, à la Libération, les collabos avaient gardé le pouvoir. Si partout dans le monde la mémoire de ce type de lutte contre l'envahisseur étranger constitue presque toujours le socle des consciences historiques nationales est inscrite dans le marbre et célébrée par les calendriers liturgiques républicains, au Cameroun, par contre, le récit national a plutôt organisé une amnésie d'État autour de l'histoire indépendantiste. Érigé en 1988, le Musée National de Yaoundé semble parachever cette action d'oblitération mémorielle. Consciemment ou non, la philosophie de ses expositions paraît contribuer à faire oublier ou, tout au moins, minimiser l'histoire de l'indiscipline coloniale dans le pays, tant celles-ci minorent la symbolique indépendantiste. À travers ce qu'on pourrait bien appeler une absente présence de la mémoire des « martyrs » de l'anticolonialisme, ce musée donne une image minimaliste (c'est un euphémisme !) des figures tutélaires du nationalisme camerounais. Inspirée, en partie, des théories bourdieusiennes de la reproduction, notre texte se propose, à travers une étude empirique enrichie de modèles paradigmatiques qu'induisent les données de

¹ Le mouvement nationaliste camerounais est incarné par l'Union des Populations du Cameroun (UPC), créée en 1948, à Douala, et seul véritable parti interethnique. Subissant toutes sortes de vexations et brimades (parfois meurtrières) de la part de l'administration coloniale française, empêchée de fonctionner normalement et dissoute en 1955, l'UPC entre en guérilla en décembre 1956. Jusqu'en 1971, elle tient tête à la France et à ses affidés locaux. Um Nyobè, Félix Moumié, Ossendé et Ernest Ouandie, ses leaders, sont tués, assassinés ou exécutés par la France. Pour en savoir plus, lire notamment Delthombe *et al.*, 2011 et 2016 ; Mbembe, 1996 ; et Joseph, 1986. À côté de ce mouvement clairement anticolonialiste, existaient également d'autres formations « indigènes ». Mais, celles-ci, au Cameroun français, étaient essentiellement pro-françaises et fortement régionalistes. Il s'agit notamment du BDC d'Aujoulat, de l'USC, d'Okala, de l'ESOCAM de Bissek, du PDC de Mbida (tout premier premier ministre), de l'UC d'Ahidjo (premier président). À l'indépendance, le pouvoir échut à ces derniers qui ne l'avaient jamais réclamée. Ce qui explique sans doute, à suffisance, le déficit de muséification de l'anticolonialisme camerounais (*Ibid.*)

terrains, de montrer comment, en usant de violence symbolique, le seul musée gouvernemental camerounais est devenu un important appareil idéologique de l'État au service d'une cause non avouée officiellement : la volonté de repenser les représentations et l'histoire du nationalisme camerounais comme un véritable non-événement et/ou un non-moment. Le cas de ce musée est intéressant, non pas vraiment du point de vue d'un processus de pensée explicite et prosaïquement identifiable mais, surtout, en ce que ses collections invitent plutôt à ne pas penser un moment-clé de l'histoire récente du pays, apportant ainsi sa contribution à la chape de silence officiel qui pèse déjà, depuis 60 ans, sur la mémoire de ceux qui luttèrent et furent tués parce qu'ils exigeaient la réunification et l'indépendance du Cameroun.

Du nationalisme camerounais comme épiphénomène muséal

Au Musée National de Yaoundé, le nationalisme camerounais et ses figures de proue semblent bien loin de faire partie des priorités dans le parcours des expositions. Les visites que nous avons effectuées, au cours des deux dernières années, dans le cadre de nos recherches, dans cet ancien palais colonial de 5000 m², construit en 1930, pour les hauts commissaires de la France au Cameroun (Abwa, 2000) avant devenir le palais présidentiel (1960-1982), ont confirmé cette impression qui s'était déjà dégagée de nos premières visites ici, il y a environ 12 ans. Plusieurs éléments concordants tendent à démontrer un intérêt relativement limité de ce musée pour la mémoire indépendantiste locale.

Le premier indicateur, visiblement anodin, est sans doute la position apparemment secondaire de la mémoire nationaliste dans le parcours de visite du musée. En effet, la photothèque — ensemble d'expositions parmi lesquelles figurent des photos de leaders indépendantistes — est située au premier étage. Lorsque le visiteur y arrive, il a déjà passé environ la moitié voire les 3/5 de son temps de visite dans six premières expositions (au rez-de-chaussée) que sont : 1 — Polyptique, 2 — Coiffes royales, 3 — Sculptures grassfields, 4 — Habitat patrimonial, 5 — Vêtements traditionnels et 6 — Égypte antique.

L'exiguïté et le déficit d'illumination des salles d'exposition dédiées en constituent la seconde illustration. L'espace d'exposition des photos des figures du nationalisme camerounais contraste avec les autres du fait de son exiguïté. Les seules salles aussi petites sont les salles d'exposition « Égypte antique » (un couloir) et « Décennie 1990-1999 ». Par ailleurs, cette exposition ne semble pas être suffisamment éclairée ; tout au moins, en comparaison de la plupart des autres salles.

Le troisième indicateur du caractère secondaire du nationalisme camerounais ici, s'articule autour du nombre d'éléments figurant cette mémoire. En effet, seules six photos en constituent l'exposition. Elles se répartissent au milieu de deux expositions : 1 — Décennie 1950-1959 et 2 — Décennie 1960-1969. La

visite commence ici par « 1960-1970 », où se trouvent les photos de Ernest Ouandié², Takala Célestin et Ouambo le Courant, jugés à Yaoundé et exécutés le 15 janvier 1971, à Bafoussam, pour leur résistance armée au pouvoir colonial et à son appendice néocolonial. Ensuite, « 1950-1959 » expose les photos de Félix Moumié, président de l'UPC, empoisonné à Genève par un espion français, en novembre 1960 ; de Ruben Um Nyobè, la plus importante figure du mouvement, tué le 13 septembre 1958, près de Mbumnyébel, par l'armée française ; et d'Abel Kinguè, autre leader indépendantiste, mort en exil au Caire, en 1964, après de multiples emprisonnements au Cameroun ; d'autres figures importantes du mouvement comme Castor Ossende Afana, premier docteur en économie du Cameroun, abattu et décapité en mars 1966, à Ndélé. En outre, des photos de leaders de moindre importance et de simples combattants auraient également pu être exposées...

Le quatrième indicateur est la taille des photos de ces figures nationalistes. Leur format fait partie des plus petits formats de tirages vus dans cet espace muséal. Elles oscillent autour de 30/20 cm. Et si on exclut l'espace occupé par la légende, les images elles-mêmes semblent encore plus petites.

Par ailleurs, deux faits anodins donnent l'impression que les images des figures nationalistes ne sont pas disposées de manière à vraiment les mettre particulièrement en exergue. Le premier, c'est le fait que ces images ne soient pas disposées dans un espace particulièrement dédié. Elles sont juste classées parmi les photos des autres personnalités de l'époque concernée. Pour autant, ces six photos de nationalistes, qui sont disposées séparément, à raison de trois par « décennie » concernée, paraissent presque « noyées » dans un flot d'images. Ainsi, les photos d'Um Nyobè, Moumié et Kinguè sont disposées de manière visiblement aléatoire sur un mur qui en contient 28. Et celles d'Ouandié, Takala Célestin et Ouambo le Courant se trouvent sur un mur de 17 photos, dont l'une, géante (face aux leurs, minuscules), représente Ahmadou Ahidjo. Le deuxième fait anodin est justement ce « mélange », qui contribue, consciemment ou non (?), à créer la confusion chez le visiteur, puisque, sur les mêmes murs, sont disposés les images des « martyrs » du nationalisme camerounais et leurs bourreaux, tels Louis-Paul Aujoulat ou Ahidjo, pour ne citer que ceux-ci. Finalement, les figures historiques qui y sont représentés sont essentiellement des collaborateurs zélés des administrations coloniale française et postcoloniale camerounaise. Pourtant, il arrive parfois qu'un guide présente rapidement ces murs comme représentant les nationalistes, ce qui en rajoute à la confusion de fait que crée ce mélange éminemment discutable.

Enfin, à l'exception de ces six photos, rien d'autre ne figure le mouvement indépendantiste camerounais dans ce musée national. Il n'existe, dans cette exposition, ni artefacts (fusils artisanaux, couteaux, arcs, flèches, chaussures

² Président de l'UPC de 1962 à 1971 et dirigeant de l'Armée de Libération Nationale du Kameron (ALNK).

etc.) des combattants indépendantistes, ni lettres ou documents de propagande.

Finalement, le seul élément lié aux figures du nationalisme camerounais à être véritablement mis en exergue est la loi du 16 décembre 1991 portant réhabilitation de ces hommes (voir photos). Seulement, ce n'est pas un document émanant du mouvement lui-même...

De l'absente-présence : réflexion sur une philosophie muséale

Explications officielles

Pourquoi une telle muséification minorée du nationalisme camerounais dans le seul musée national du Pays ? Officiellement, à en croire son directeur, l'archéologue Neba'ane Assombang, « il n'y a pas une volonté de minorer la mémoire nationaliste ». Dans un entretien du 3 mai 2018, il expliquait que « cette disposition des photos des nationalistes camerounais est due au modèle d'exposition adoptée. Le musée avait préféré segmenter la photothèque en décennies ». D'après lui, ce modèle ne permettait pas de mettre particulièrement en exergue certaines figures historiques. Pourtant, les images de certaines figures présentées sont monumentales, à l'exemple de celles de Paul Biya et d'Ahmadou Ahidjo. Reconnaisant néanmoins que les figurations du nationalisme camerounais pourraient être plus importantes, il promet que dans le cadre d'une réflexion en cours, « le musée réorganisera les expositions, pour passer à une segmentation thématique des objets. Dans ce contexte, on pourrait avoir une exposition "histoire politique" dans laquelle les photos des nationalistes jouiraient d'une position plus intéressante ». Le calendrier d'exécution n'est cependant pas connu.

Le musée national comme miroir de la vérité d'État

En réalité, pour comprendre cette minoration de la mémoire nationaliste au musée national de Yaoundé, il faut d'abord connaître les particularités de l'histoire de la décolonisation du Cameroun français et le sens de l'histoire officielle promue par le pouvoir de Yaoundé. En effet, lorsque le Cameroun accède à l'indépendance, en 1960, il est dirigé par Ahmadou Ahidjo, qui restera aux affaires jusqu'en 1982. Imposé par la France dès 1958, cet homme a combattu le mouvement nationaliste et organisé, en intelligence avec la France, la traque et l'élimination de ceux qui, d'après Richard Joseph (1986), auraient dû diriger le Cameroun indépendant. Puis, il laisse le pouvoir à Paul Biya, autre poulain présumé de l'ancienne métropole. Celui-ci semble d'ailleurs devoir sa longévité au pouvoir (36 ans) au soutien de l'Hexagone. Dans ce contexte, la mémoire de ceux qui furent tués en réclamant le départ de la France pouvait difficilement être popularisée. D'ailleurs, jusqu'en décembre 1991, la simple évocation de ces hommes était encore sévèrement punie par l'ordonnance de mars 1962, portant répression de la subversion. Ce n'est donc

qu'à partir de 1991 que la mémoire nationaliste put commencer à être évoquée publiquement sans risques. Toutefois, malgré ce relatif retour en grâce, le pouvoir de Yaoundé n'a pas vraiment promu cette mémoire à travers la parole officielle, l'adressage des rues et bâtiments publics, les monuments ou l'entretien des lieux de mémoire de fait du nationalisme camerounais. Le président Biya lui-même n'a jamais prononcé ou écrit (dans son livre, 1987) les noms des leaders nationalistes : Um Nyobè, Ouandje, Moumié, Kinguè ou Ossendé Afana.

De ce fait, la philosophie muséale emprunte, consciemment ou non, à l'histoire officielle, ce qu'on pourrait bien appeler l'absente présence. Une stratégie qui consisterait à présenter une chose d'une façon qui la rende peu visible voire, invisible. De la même façon que le pouvoir a réhabilité la mémoire des leaders nationalistes sans faire de véritables efforts pour sortir leur figure du maquis dans lequel le roman national l'a relégué. Les programmes officiels d'histoire, en effet, ne leur accorde que quelques chapitres, de la 6ème à la 11e (voir Segnou, 2015). La philosophie du musée national, en la matière, ne relève pas forcément d'une prescription gouvernementale explicite. Elle pourrait aussi tenir davantage de l'implicite ou d'une sorte d'habitude à l'oblitération de la mémoire nationaliste, puisque, d'après le directeur du musée, la composition des expositions a été conçue par d'éminents universitaires comme les historiens Daniel Abwa et Verkijika Fanzo ou l'homme de culture Miche Ndoh. Toutefois, le gouvernement n'a rien fait pour améliorer la situation, ce qui peut dénoter de ce que cela correspond à ce qu'il souhaite.

De ce fait, la philosophie d'exposition de la mémoire nationaliste au musée national semble, en définitive, inviter les visiteurs à ne pas penser ce moment-clé de l'histoire du pays. Un moment qui aurait dû constituer le socle de la conscience nationale au Cameroun.

Bibliographie

- Abwa, D. (2000). *Commissaires et hauts-commissaires de la France au Cameroun 1916-1960. Ces hommes qui ont façonné politiquement le Cameroun*. Yaoundé, PUCAC.
- Biya, P. (1987). *Pour le libéralisme communautaire*. Lausanne : Favre.
- Bourdieu, P. (1970). *La reproduction. Éléments pour une théorie du système d'enseignement*. Paris : Minuit.
- Delthombe, Th., Domergue, M. & Tatsitsa, J. (2011). *Kamerun ! Une guerre cachée aux origines de la Françafrique 1948-1971*. Paris : La Découverte.
- Delthombe, Th., Domergue, M. & Tatsitsa, J. (2016). *La guerre du Cameroun. L'invention de la Françafrique*. Paris : La Découverte.

Entretiens avec Raymond Neba'ane Assombang, directeur du musée national de Yaoundé. Yaoundé, avril 2018.

Entretiens informels avec des guides du musée national du Cameroun, lors de la visite des expositions. Yaoundé, 2017 et janvier, mars et avril 2018.

Joseph, R. (1986). *Le mouvement nationaliste au Cameroun*. Paris : Khartala.

Segnou, E. (2015). *Le nationalisme camerounais dans les programmes et manuels scolaires*. Paris: L'Harmattan.

Pavel Tchelitchew's *Hide and Seek* au Museum of Modern Art, New York

Raw thoughts: Tchelitchew's *Hide-and-Seek* at the Museum of Modern Art (New York) as case study

Sara Torres

Museum of Modern Art, New York, Etats-Unis

“Nothing in the world hears as many silly things said as a picture in a museum”, said the poet Wallace Stevens, quoting a 19th-century French source, in a 1951 lecture at the Museum of Modern Art. In many cases, “Silly things” is a rough term for the expression of unfiltered and sporadic raw thought. Museums can potentially be environments which are conducive to relaxed, receptive, exploratory, playful and humorous ways of thinking. The objects housed in museums sometimes serve as the spark for a raw thought that might later become a fully developed idea.

The Museum of Modern Art (MoMA) in New York was founded in 1929 under an educational charter by Abby Aldrich Rockefeller, Lillie P. Bliss and Mary Quinn Sullivan. According to Alfred H. Barr, MoMA's first director, “The Museum of Modern Art is a laboratory: in its experiments the public is invited to participate” (1939 : 15). MoMA was not intended to exhibit incontestable truths but rather sought to provide an environment where ideas could be tested, challenged and co-created. The objects on view, which include painting, sculpture, American Popular Art, photography, film and art by children, embody an open-ended approach to art. MoMA was established as a place for thinking about modernity and the role of art in people's lives. Modern and Contemporary creative processes necessitated a strong sense of experimentation, and MoMA was a risk-taker, exposing Manhattan audiences to examples of modernism which were relatively new to them.

As a cultural institution, MoMA has been instrumental in the production of scholarly thinking. This thinking has enriched exhibitions, catalogues and other publications. However, perhaps less well recognised is MoMA's importance as a facilitator of the kind of thinking that is formulated by people from all walks of life in response to the artwork on display in its galleries. Some objects have sparked more ideas than others and some have found a place in the visitor's memory for years after their visit, as is the case with Pavel Tchelitchew's painting *Hide-and-Seek*.

Pavel Tchelitchew's painting *Hide-and-Seek*

The painting presents an utterly fantastical portrayal of children playing hide-and-seek, around the branches and limbs of a vast tree. It was painted in 1942 by the Russian-born American artist Pavel Tchelitchew. Like so many of the elements in this painting, the tree is a kind of double image; if one looks at the base of the tree, one realizes that some of the details form realistic representations of toes and, in its upper limbs, the fingers of a hand appear. Upon closer inspection many of the spaces between the branches are composed of representations of children's heads. For example, the fingers in the upper-left hand corner of the painting each contain a child's head. Much of the painting's imagery recalls holes and veins and there are also suggestions of sexual organs. This visceral picture has, on occasion, been described as horrific and in many ways it is unsurprising that it was produced at the height of the Second World War.

During the 1940s Tchelitchew's reputation at MoMA and elsewhere was on par with that of Matisse or Picasso. The history of art however took a different turn and the hyperrealistic, detailed and precise use of imagery, so integral to *Hide-and-Seek*, was not valued to the same degree as other experiments in Modern art. Despite this, audiences expressed a particular interest in this artwork. The type of thinking this painting facilitates, and the nature of people's interactions with it make *Hide-and-Seek* an interesting case study.

An explanation of the thought process (es) induced or produced

In general, people's behavior in galleries corresponds to what John Cleese and Robert Skynner (1983) identified as the two main work modes: open and closed. The *closed mode* is the most common mode used at work. When we are at work, there is a common feeling that there are a lot of things to be done and that we have to get on with our to-do list if we're going to get through it all. In a museum, there is a similar sensation of having to see every object on view. There is a fear of having an incomplete visit or not gleaning the meaning we are supposed to get from being in the presence of museum displays. Viewing a modern artwork in this mode of thinking leads to a feeling of "not understanding what the art means". The closed mode is an active, impatient and anxious mode. It is a mode in which we are very purposeful. In galleries, the closed mode provokes a particular interest in historical facts and a perceived need to be thorough in analyzing the artworks during a visit. This mode is important when approaching the historical and technical aspects of an artwork, but it does not have creativity at its heart.

By contrast, the open mode is a mood in which curiosity for its own sake can operate because there is no pressure to get anything specific done. Thinking becomes playful and humorous and welcomes unexpected ideas. This mode allows our natural creativity to surface.

Many reactions to Pavel Tchelitchew's painting *Hide-and-Seek* first decisively adopt the open mode, before later fluctuating towards the closed mode. Records of visitors' reactions to this painting have been gathered since 1942 when the painting was acquired by the museum. The thoughts this painting has provoked over the years range from fear to amazement, from amusement to obsession. This case study will review historical records of thoughts expressed relating to this painting collected by MoMA lecturers in 1947.

According to MoMA lecturers, Tchelitchew's *Hide-and-Seek* was greatly appreciated by adults and children alike. Its fame spread by word of mouth and lecturers observed that, although some people discovered the painting by chance, many went to the Museum in search of it. Rarely called by its title, Tchelitchew's *Hide-and-Seek* was often referred to as "that large painting about life" (Olson, Seckler & Chanin, 1947). Whether it was liked or disliked, it had a universal attraction and was, as it still is, a source of polemic.

Common reactions to the painting tend to follow two different patterns. The first pattern is the one of excitement about the lyricism of the painting. "It's like a garden of Eden," one of the visitors explained shyly as his companions made innumerable pleasing discoveries of birds, blue skies, flowers and infants.

The second pattern corresponds to unpleasant feelings about the painting. On one occasion a young spokesman for a group of children who were equally fascinated, drew herself back from the canvas. "It's pain", she announced, apparently looking at the representation of an infant at the base of the tree. "It makes me afraid." "Just makes me feel all over uncomfortable," squirmed one of the boys. Both kept their eyes on it while they spoke.

Lecturers noticed that the feelings this painting awoke did not depend on age. All kinds of people were willing to accept the canvas as a clear invitation to interpretation. The most common interpretation focused on the idea of the "Garden of Eden" or "life". These interpretations seem to have been partly determined by the little girl in the centre of the painting who is reaching for an apple or by the imagery of birth and representations of infants. More sophisticated appraisals tended to be very subjective. An elderly woman pronounced it "a picture of age and youth, youth happily active and age (the tree) protective." Others found Oedipus, or saw Kronos devouring his children. Specialists from different disciplines contributed information and interpretations conditioned by their own experiences. A doctor suggested that the infant figure is pre-natal and that the bones of the autumn child resemble an x-ray; a psychologist that the problem of the little girl in the center was her rejection of life. The variety of these contrasting explanations indicates that each person was allowing some individually chosen part of the painting to represent the whole. Lecturers remarked that this painting has an enviable quality of meaning—it has something which feels significant to almost everyone.

In terms of taste, the vivid colors in the painting were consistently cited as a primary reason for liking it. Another was its intricate detail and the technical skill necessary to produce it. According to a young high school student, “The shapes are so many and so real there must be some important meaning behind them.”

When asked whether the painting would be desirable to own, viewers were of divided opinion. Those for whom the visual game of *Hide-and-Seek* was pleasant, or who thought the painting was true to life, mostly answered “yes”. Those who found the endless search for images frustrating, or for whom the painting communicated pain, tended to answer either “no” or suggest that they would hang it in some special place where it would only be viewed at will. Whether or not viewers would have liked to own the painting, subsequent correspondence between visitors and the museum suggests that, in any case, *Hide-and-Seek* had become part of people’s imaginations and had stayed with them as a memory long after their visit.

Because *Hide-and-Seek*’s style suggests naturalism, viewers felt that they had a fighting chance of applying personal interpretation to it. In general, when in open mode, people are able to spend a long time contemplating and describing the painting in detail. They let their imaginations get lost in its shapes and double images but hardly ever know its title or author. After expressing raw thoughts produced in this creative *open mode*, people often inquired about *Hide-and-Seek* in a closed mode. The switch from raw thoughts in an open mode to a closed mode sometimes happened in the course of the same conversation at the museum. However, it occasionally also took place years later. In the latter case, sometimes people contacted the museum because they were not certain of the existence of the painting and simply wanted confirmation that it was real. Many inquiries came from people who had seen the painting as children and wanted to add factual information to their memories.

The deep, playful and sometimes humorous experience that *Hide-and-Seek* has provoked in the past, and continues to provoke to the present day, provides an opportunity for us to reflect on the kind of thinking that museums encourage. To be meaningful, experiences in museums need to be of relevance to people’s lives. In daily life, we need to be in the *open mode* when we’re pondering a problem. Once we come up with a solution, we must then switch to the *closed mode* and narrow our focus in order to implement it. After it has been carried out, we should once again switch back to *open mode* to review the feedback arising from our actions. This review helps us when deciding whether the course that we have taken has been successful, whether we can continue onto the next stage of our plan, or whether we should create an alternative plan to correct any error we have perceived.

A *closed mode* way of visiting a museum places an emphasis on historical facts, information on techniques and the context surrounding the creation of the

artworks. This approach is quite commonly displayed in labels and educational walk-throughs. An *open mode*, however, is not so often encouraged. Museums are seen by many as solemn places where what is said in response to an artwork must be the result of careful consideration of the available sources. “Silly things” and purposeless comments are considered improper in a serious conversation regarding a work of art. However these raw thoughts need to be encouraged at museums as they are extremely important in developing creativity.

MoMA’s collection itself is proof of the importance of experimenting with ideas towards an unknown outcome. Most artworks at MoMA are the product of an artist’s mastery of switching between an open mode and a closed mode. Just as Tchelitchew’s *Hide-and-Seek* plays with the eye, revealing different things the more you look at it, museum objects can potentially encourage the two modes of looking: an *open mode* that sets the viewer on a journey of self-discovery and a *closed mode* which reviews and filters the relevance of the results of free exploration. The artworks in the MoMA collection are the result of carefully executed artistic processes but the spark that initiates these processes is very often a sporadic, unplanned, apparently stupid or unexpected raw thought.

Bibliographie

- Art in our time; an exhibition to celebrate the tenth anniversary of the Museum of Modern Art and the opening of its new building, held at the time of the New York World’s Fair.* (1939). New York.
- Cleese, J. and Skynner, R. (1983). *Families and How to Survive Them*. 1st ed. London: Oxford University Press.
- John Cleese on Creativity.* (1991). [video] Directed by J. Cleese. London: Video Arts SMI.
- Olson, R., Seckler, D. and Chanin, A. (1947). *The Questioning Public on The Bulletin of The Museum of Modern Art*, 15, 1, 3–19. New York: The Museum of Modern Art.
- Stevens, W. (1951). *Five Evenings With Modern Poets*. New York: The Museum of Modern Art Archives, Monroe Wheeler Papers.
- The Museum of Modern Art (2018). MoMA Audio. [podcast] *Pavel Tchelitchew Hide-and-Seek*. Available at: <https://www.moma.org/collection/works/79501> [Accessed 9 Apr. 2018].

Le Musée d'ethnographie de Neuchâtel, Suisse

Vers une muséologie de la pensée. L'expérience du Musée d'ethnographie de Neuchâtel

Fabien Van Geert

*CERLIS, UMR 8070, Université Sorbonne Nouvelle
-Paris 3, France*

Compris sur le temps long, il est possible de définir différentes optiques muséologiques quant au rôle du musée et au sens des collections qu'il conserve. Ainsi, dès les années 1970, et pour ne reprendre que les grandes étapes de l'histoire de la muséologie, le musée a pu être perçu comme un lieu de débat, voire comme un « forum » (Cameron, 1971) au sein des réflexions rattachées à la « nouvelle muséologie ». De nombreux auteurs ont depuis suivi cette approche, tout particulièrement dans le monde anglo-saxon, en insistant sur ce rôle social du musée. Ainsi, selon Richard Sandell, « les musées peuvent fournir un espace de tolérance où des problématiques contemporaines difficiles peuvent être explorées en sécurité et dans un esprit de dialogue » (Sandell, 2007 : 3). C'est également le cas de Fiona Cameron (2008) pour qui les musées incarneraient des « endroits sûrs pour l'exploration d'idées risquées » (*museums as safe places for the exploration of unsafe ideas*).

Outre ce rôle du musée en tant que lieu de débat, d'autres auteurs tels que Serge Chaumier ont également pu établir une série de différences entre une « logique de recherche » au sein des musées, visant à transmettre une connaissance ou un savoir scientifique aux visiteurs à partir des objets exposés, et une « logique communicationnelle », plus contemporaine, et articulée autour d'un discours ou d'un message à transmettre au visiteur au travers des objets (Chaumier, 2012 : 65). De lieu de connaissance, le musée a ainsi pu devenir un lieu de communication, visant parfois à convaincre les visiteurs du bien-fondé de certaines idées. En tant que « lieux d'idées plus que lieux d'objets » (Boyd, 1998), les musées constituent en effet des lieux de diffusion de valeurs, civiques et morales (Bennett, 1995), qui définissent les critères de nos identités communes. Ainsi, à partir des années 1990, ces institutions tentèrent d'encourager notamment l'acceptation de la diversité culturelle, en devenant des acteurs majeurs dans la construction d'une nouvelle identité multiculturelle (Watson, 2007 : 6).

Lieux de débat donc, mais aussi d'apprentissage, de communication, de conviction, ou encore de rêve (Jelmini et Hainard, 1986), les musées ont également pu incarner des lieux propices à la pensée, à l'image du Musée

d'ethnographie de Neuchâtel, emblématique de cette approche dans le monde francophone. En lien avec l'Institut d'ethnologie de l'Université de Neuchâtel, ce dernier propose en effet, depuis les années 1980, des approches thématiques dont l'objectif vise à déconstruire nos préjugés (GHK, 2002 : 9). Sous la direction de Jacques Hainard, puis sous celle de Marc-Olivier Gonseth jusqu'à son départ en 2018, le musée a ainsi souhaité développer une « anthropologie de soi », réfléchissant non plus sur les autres mais sur nous-mêmes, à partir d'une approche réflexive qui questionne nos constructions, nos connaissances et nos manières de faire. Suivant cette volonté muséologique, selon Gonseth (2005 : 377), les expositions réalisées au Musée d'Ethnographie de Neuchâtel peuvent être réparties en trois groupes distincts. Le premier regroupe les expositions thématiques portant sur la déconstruction des catégories culturelles et sociales ainsi que sur le jeu des symboles et des classifications dans certains domaines tels que l'art, le corps ou encore le genre¹. Le second groupe concerne une série d'expositions théoriques portant sur la déconstruction des processus sociaux et des dynamiques socioculturelles qui conditionnent notre vie quotidienne². Enfin, le troisième regroupe une série d'expositions méta-discursives portant sur la déconstruction de l'essence et des matériaux de la démarche muséographique³, comme ce fut le cas de l'exposition « Le Musée cannibale » (2002). Au sein de cette dernière, devenue emblématique, le musée proposait en effet une réflexion portant sur la « pratique cannibale » propre aux institutions ethnographiques qui consisterait à ingérer l'autre symboliquement dans un contexte plus global de refus de l'altérité. Selon cette optique, les musées d'ethnographie offriraient dès lors un « espace pour l'ingestion de l'autre et un simulacre d'ouverture à l'altérité en laissant penser que cet autre devenu même est enfin assimilable » (GHK, 2002 : 13).

Réflexives et déconstructivistes dans leurs approches, ces expositions se rapprochent ainsi en de nombreux points de la « muséologie critique », dont

¹ Ce fut le cas des expositions « Le corps enjeu » (1983), « Des animaux et des hommes » (1987), « Les ancêtres sont parmi nous » (1988), « Les femmes » (1992), « Natures en tête » (1996) ou encore « L'art c'est l'art » (1999).

² Ce fut le cas des expositions « Être nomade aujourd'hui » (1979), « Naître, vivre et mourir » (1981) sur les rites de passage, « Le mal et la douleur » (1986) sur l'ordre et le désordre, « À chacun sa croix » (1991) sur la commémoration et l'argent, « Si... » (1993) sur la pensée ordinaire, « Marx 2000 » (1994) sur la toute-puissance du marché, « La différence » (1995) sur la construction sociale de l'inégalité, « Pom pom pom pom » (1997) sur la musique et les rapports sociaux, « X-spéculations sur l'imaginaire et l'interdit » (2003) sur l'imaginaire et les interdits sexuels face à la consommation, « Remise en boîtes » (2005) sur le marché de la mémoire.

³ Ce fut le cas des expositions « Collections passion » (1982) sur ce que signifie le fait de collectionner, « Objets prétextes, objets manipulés » (1984) sur ce qu'est un objet de musée, « Temps perdu, temps retrouvé » (1985) sur ce qu'est un musée, « Le salon de l'ethnographie » (1989) sur le marché des biens symboliques, « Le trou » (1990) sur le discours sur l'imaginaire, « Derrière les images » (1998) offrant une réflexion sur l'image, « La grande illusion » (2000-2001) sur l'exposition face au texte et « Le musée cannibale » (2002) sur le musée face au patrimoine des autres.

l'objectif réside, selon Anthony Shelton, à déconstruire la muséologie « appliquée » en abordant « les imaginaires, les narrations, les discours, les agencements, les régimes visuels et optiques » articulés au sein de productions culturelles tels que les musées (Shelton, 2013 : 8). Au sein de cette approche, les institutions priorisent en effet une « posture d'analyse critique des productions du discours d'exposition et d'interprétation des collections, visant à renouveler et transformer les pratiques muséographiques » (Lorente et Moolhuijsen, 2015 : 19). Au sein de cette logique, le musée neuchâtelois a tout particulièrement développé de nouveaux traitements des collections et des pratiques expositives. Plus que n'importe quel autre musée, l'institution s'est en effet proposé de « regarder à nouveau l'objet », aspirant à « narrer une histoire », à « réveiller l'esprit critique » et à « provoquer l'émotion dans la compréhension et la découverte de nouveaux sens » (Jelmini et Hainard, 1986 : 275).

Ainsi, selon Hainard, « fonctionnel d'abord, polysémique ensuite, [l'objet] ne prend de sens que dans un contexte » (Hainard, 1984 : 189), « en tant qu'expôt qui peut raconter des histoires » (Desvallées, 2005). L'approche méthodologique du musée fut de la sorte qualifiée par Élise Dubuc « d'objet-poème », au sein de laquelle, à la manière d'un calligramme, l'esthétique polysémique des objets est mise en valeur (Dubuc, 2002 : 46-47). Le concepteur de l'objet accorde ainsi une place au hasard, à partir de l'idée que toutes les interprétations possibles sont *a priori* incluses dans l'objet. Ce fut ainsi l'une des premières fois, outre quelques exemples de muséologues non conformistes (tels que Anthony Shelton ou encore Mary Bouquet), que des objets n'ayant rien en commun entre eux étaient confrontés afin de dialoguer entre eux, augmentant encore d'une certaine manière le caractère hétérotopique de ces institutions jadis soulevé par Michel Foucault. Par ce déplacement à la fois contextuel, temporel, spatial et géographique des collections afin de leur redonner un nouveau rôle, cette pratique muséale fut qualifiée de « muséologie de la rupture », dans le sens où elle rompt « la relation sacralisante existante entre l'objet et le visiteur au travers de l'utilisation des collections afin de susciter l'esprit critique des visiteurs au travers d'un regard décalé sur les objets se connotant par opposition plus que par rapprochements » (Desvallées et Mairesse, 2011 : 635).

À partir de cette approche méthodologique et de cette conception particulière des collections, la muséologie élaborée à Neuchâtel depuis les années 1980 tenta de mettre « en scène les objets comme on met en place les mots dans un discours » (Hugli, 1989 : 10). Hainard percevait en effet le musée comme « un dictionnaire dont les objets sont les lexèmes », où le travail des organisateurs d'expositions réside dans la construction d'un discours à partir d'une syntaxe (Hainard, 2003 : 64-65). En effet, alors que selon Gonseth, « l'activité la plus spécifique de la mise en exposition pratiquée au Musée d'ethnographie de Neuchâtel consiste à inscrire dans l'espace, et donc de façon tridimensionnelle, un récit ou un discours théorique » (Gonseth, 1998 : 339-340), les objets sont

exposés comme « arguments d'une histoire qui met en perspective l'une ou l'autre de ses caractéristiques, que celles-ci soient esthétiques, fonctionnelles ou symboliques » (Hainard, 1984 : 189).

Ces différentes caractéristiques discursives, méthodologiques et expositives du Musée d'ethnographie de Neuchâtel permettent ainsi de tracer certains des contours d'une approche que nous pourrions qualifier de « muséologie de la pensée ». Faisant du musée un « lieu de pensée », mais aussi un « lieu pour penser la muséologie », cette approche privilégie en effet une participation intellectuelle active du public (et des muséologues), en proposant un récit muséal croisant l'ethnologie, l'essai philosophique, l'approche théâtrale et l'installation artistique. En insinuant plutôt qu'en imposant des relations particulières entre objets et médiation dans la construction de sens, cette muséologie favoriserait de la sorte les associations d'idées chez le visiteur, tout en faisant place à ses sensations en tant que supports pour la construction de la pensée (« je sens, donc je pense, donc je suis »).

Parfois complexe, ardue, voire cryptée, bien que toujours stimulante, cette approche du musée a constitué sa « marque » de fabrique *sui generis*. D'autres institutions ont pu développer depuis d'autres formes de cette « muséologie de la pensée », souvent sous l'influence du musée romand, l'un des principaux moteurs, voire explorateurs de cette conception du musée. Ainsi, alors que le musée neuchâtelois inaugurerait ses nouvelles salles d'expositions permanentes fin 2017 et qu'une nouvelle équipe pris alors la tête de l'institution, ouvrant sans aucun doute le musée vers de nouveaux horizons, l'histoire de cette institution continue de nourrir de nombreux aspects de la réflexion muséologique. Près de trente ans après ses premières expérimentations expositives, ses pratiques « avant-gardistes » continuent en effet de questionner le musée, tout en fournissant certaines des clés permettant à cette institution de s'inventer, ou de se réinventer, en lieu pour penser le monde, la société, le musée et les collections.

Bibliographie

- Bennett, T. (1995). *The birth of the museum*. Londres : Routledge.
- Boyd, W.L. (1998). Museums as Centers of Controversy. *America's Museums*, 128/3:185–228.
- Cameron, D. (1971). The Museum, a temple or a forum. *Curator*, 14/1 :11–24.
- Cameron, F. (2008). Safe place for unsafe ideas? *Social history in Museums*, 32 :5–16.
- Chaumier, S. (2012). *Traité d'expologie. Les écritures de l'exposition*. Paris : La Documentation française.

- Desvallees, A. (2005). L'incorrect. Dans Gonseth, M-O., Hainard, J. et Kaehr, R. (dir.). *Cent ans d'ethnographie sur la colline de Saint-Nicolas, 1904-2004*. Neuchâtel : Musée d'ethnographie.
- Desvallees, A. et Mairesse, F. (dir.) (2011). *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Paris : Armand Colin.
- Dubuc, E. (2002). Entre l'art et l'autre, l'émergence du sujet. Dans Gonseth, M.O., Hainard, J. et Kaehr, R. (dir.), *Le Musée Cannibale*. Neuchâtel : Musée d'ethnographie.
- GHK (2002). Le musée cannibale. Dans Gonseth, M.O., Hainard, J. et Kaehr, R. (dir.), *Le Musée Cannibale*. Neuchâtel : Musée d'ethnographie.
- Gonseth, M-O. (1998). Mise en image. *Derrière les images*. GHK (eds). Neuchâtel : Musée d'ethnographie.
- Gonseth, M-O. (2005). Les expositions du MEN (1981 à 2004). Gonseth, M-O., Hainard, J. et Kaehr, R. (dir.). *Cent ans d'ethnographie sur la colline de Saint-Nicolas, 1904-2004*. Neuchâtel : Musée d'ethnographie.
- Hainard, J. (1984). La revanche du conservateur. Dans Hainard, J. et Kaehr, R. (éds), *Objets prétextes, objets manipulés*. Neuchâtel : Musée d'ethnographie.
- Hainard, J. (2003). La nouvelle cuisine muséographique. *Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian*, 45 : 63-73.
- Hugli, P. (1989). De l'ethnographie considérée comme un des beaux-arts. *Voir*, Septembre : 9-12.
- Jelmini, J-P. et Hainard, J. (1986). Le rêve ou la rupture. *Nos monuments d'art et d'histoire : bulletin destiné aux membres de la Société d'Histoire de l'Art en Suisse*, 37 : 271-278.
- Lorente, J-P. et Moolhuijsen, N. (2015). La muséologie critique : entre ruptures et réinterprétations. *La lettre de l'OCIM*, 158 : 19-24.
- Sandell, R. (2007). *Museums, Prejudice and the Reframing of Difference*. Londres : Routledge.
- Shelton, A. (2013). Critical Museology. A Manifesto. *Museum Worlds Advances in Research*, 1/1 : 7-23.
- Watson, S. (2007). Museums and their Communities. Watson, S. (ed.). *Museums and their Communities*. Londres : Routledge.

Le Musée-mémorial de Auschwitz-Birkenau, Pologne

Un lieu pour se rendre compte. L'activité réflexive des visiteurs au Musée-Mémorial Auschwitz-Birkenau

Nathanaël Wadbled

CREM, EA3476, Université de Lorraine, France

Pour comprendre les processus de pensée en jeu dans la visite d'un musée-mémorial, il faut à la fois interroger les visiteurs et poser la question de ce qu'ils veulent dire lorsqu'ils en parlent. C'est ce qui a été fait lors d'une enquête menée auprès de lycéens ayant été au Musée-Mémorial d'Auschwitz-Birkenau dans le cadre d'une journée organisée par le Mémorial de la Shoah de Paris (Wadbled, 2016a). Le Musée-Mémorial est composé d'un site *laissé en état* où les visiteurs traversent des ruines avec très peu d'interprétation et d'un musée où sont présentés des objets et des photographies dans des bâtiments d'origine restaurés. Si le musée inscrit les éléments matériels dans une muséographie, celle-ci intègre également peu d'interprétation. Les informations contextuelles sur l'histoire de la Shoah et d'Auschwitz, sur la vie et le fonctionnement du camp, ainsi que les anecdotes sur les déportés sont données oralement par les guides.

25 entretiens ont été réalisés entre un et deux mois après une visite faite le 14 janvier 2016. Lorsqu'ils racontent leur visite, tous les visiteurs montrent que la visite les a fait penser. Cette activité apparaît essentiellement lorsqu'ils racontent ce qu'ils ont appris. La méthode suivie dans cette recherche est à même de permettre de comprendre ce qu'ils veulent dire lorsqu'ils en parlent. Il s'agit d'entretiens compréhensifs d'explicitation (Vermersch, 2008 ; Kaufmann, 2011 ; Hoyaux, 2013) étant donné que l'enjeu était de rendre compte de la manière dont les visiteurs vivent et donnent du sens à leur expérience.

Se rendre compte

Lorsqu'ils racontent la manière dont ils ont pensé pendant leur visite, les visiteurs interrogés utilisent ce qui leur est dit et ce qu'ils perçoivent pour « se rendre compte ». Ils signifient alors l'élaboration de notions générales sur ce qu'ont été la Shoah et le camp Auschwitz. Cette activité passe par l'interprétation et le fait de donner sens à ce qu'ils perçoivent pendant la visite. La pensée du récepteur est mise au premier plan dans la mesure où il produit ce qu'il pense (Iser, 1997 ; Davallon, 1999 : 14) : la signification d'Auschwitz et

de la Shoah est produite par celui qui reçoit une information dessus en se la réappropriant. La dynamique de la visite s'oppose au simple constat d'une information répétée et compilée. Dans la mesure où les visiteurs interrogés l'identifient à un apprentissage, ce dernier doit lui-même être considéré comme une activité et non comme la réception passive d'informations déjà produites et transmises. Les visiteurs interrogés intègrent et s'approprient activement ce qui leur est proposé dans leur champ d'expérience, au lieu de prendre acte passivement d'une signification donnée. Il s'agit donc d'un apprentissage actif et dynamique qui n'est pas l'imposition d'une façon de faire ou de penser (Falk et Dierking, 2000). Ce n'est pas la réception passive, l'intégration et la capacité à rendre exactement une information.

Cette différence apparaît bien dans la manière dont est élaboré le contenu même de cette pensée. Il ne s'agit pas de reprendre les informations historiques données, qui n'ont pas été apprises. Les visiteurs interrogés s'en servent de manière active pour en tirer des informations d'ordre plus général. Elles ne permettent pas de comprendre historiquement l'événement mais d'en définir conceptuellement la nature ou l'essence. Elles sont décontextualisées. Il s'agit donc bien d'un acte de pensée qui reproduit celui traditionnel de la philosophie aristotélicienne : à partir des accidents de la réalité concrète et matérielle, remonter à la compréhension de la nature des choses. Si les visiteurs interrogés ne se souviennent pas toujours des informations données explicitement comme telles par les accompagnateurs ou par l'exposition, ils se souviennent de ces pensées produites par les usages qu'ils en font. La Shoah et Auschwitz sont ainsi définis à trois échelles qui en définissent la nature : à partir d'idées générales se déploient des notions qui en précisent des moments en précisant ce qu'est la concentration ou l'extermination. Il ne s'agit toujours pas alors de dire quelque chose sur ce qui s'est passé de manière historique, mais de définir ces notions de manière conceptuelle.

Une pensée sensible

Cette pensée est dite concrète par les visiteurs interrogés. Ils veulent alors dire qu'elle a une dimension sensible qui lui octroie un statut de véridicité supérieur à d'autres formes de pensées sur la Shoah et l'Holocauste, quand bien même celles-ci seraient scientifiquement produites. Cela prend deux formes, qui renvoient en fait aux deux sens que peut prendre la sensibilité. D'un côté, ce qui est pensé l'est à partir des éléments matériels perçus par les sens des visiteurs. L'histoire n'est pas une idée abstraite, mais quelque chose dont il est possible de faire l'intuition phénoménale. D'un autre côté, la pensée est intriquée avec des ressentis émotionnels. L'histoire est ainsi vécue comme présente dans le champ d'expérience actuelle. Elle concerne directement puisqu'elle touche.

Lorsqu'ils évoquent la dimension perceptive de leur pensée, les visiteurs interrogés l'opposent à ce qu'ils imaginaient préalablement et qui peut par

opposition être qualifié de pensée abstraite. Ce qui différencie les deux, c'est qu'elles s'élaborent à partir d'éléments ayant des natures différentes. Les visiteurs d'Auschwitz perçoivent directement les traces et les éléments matériels authentiques. La pensée s'élabore suivant le paradigme de la culture matérielle (Lubar and Kingery, 1993; Kavanagh, 1996) : l'expérience perceptive des traces et restes matériels permettent d'appréhender ce qui a eu lieu, de sorte que l'idée de la nature de l'événement est indissociable de l'expérience des traces matérielles. Le rapport à la vérité est alors ce que l'historien Carlo Ginzburg nomme le paradigme indiciaire où la vérité historique se déchiffre dans les traces matérielles (Ginzburg, 1989). Le fait d'être concret donne à la pensée de la Shoah et d'Auschwitz un degré de vérité supérieur par rapport à ce qui a peut être par exemple été appris en classe à partir de ce qui est considéré comme étant des idées transmises de manière discursive. Cela ne signifie pas que des informations historiques ne sont pas données pendant la visite ni que les enseignants n'utilisent pas de documents. Ces éléments sont alors mis au service de ce qu'il est possible de penser respectivement à partir des éléments matériels et des informations discursives. Cependant, ils permettent de préciser et de compléter ce qui est respectivement perçu et entendu (Wadbled, 2017 ; Wadbled, 2016).

Ce caractère sensible de la pensée ne tient pas seulement à son origine perceptive. Elle apparaît également dans sa forme même dans la mesure où les notions dont les visiteurs se rendent compte sont intriquées avec des ressentis émotionnels. Dans la manière dont ils racontent leur visite, les visiteurs interrogés disent ressentir et se rendre compte de manière indistincte. Il ne s'agit pas d'émotions qui existeraient indépendamment ou se surajouteraient à ce qu'ils apprennent cognitivement. Les deux sont en fait indissociables, comme les deux modalités de la même activité envisagée du côté cognitif ou du côté sensible. L'expérience émotionnelle n'est pas l'une des expériences qu'il est possible de faire au musée à côté de la pensée.

Une posture réflexive minoritaire

Parmi les visiteurs interrogés, un seul n'a pas actualisé cette manière concrète de penser. Au lieu d'insister sur l'intrication de la pensée et de la sensibilité, il oppose explicitement les deux. Il qualifie sa pensée non de concrète mais de réflexive. Il considère que les autres ont une expérience sensible. Il ne renonce pas à se rendre compte et à ressentir, mais il veut le faire selon une autre logique : sa pensée s'élabore à partir des informations données plutôt qu'à partir de ce qui est perçu, et elle se construit dans un retour réflexif critique sur ce qui est donné par le Musée-Mémorial au lieu d'être une réaction immédiate.

D'un côté, il y a une différence dans la manière de mettre en œuvre l'apport des différents éléments donnés pendant la visite. Le rapport entre la perception des éléments matériels et la compréhension cognitive des informations données discursivement est inversé. Les informations contextuelles sont

centrales, et ce sont les éléments matériels perçus qui permettent de les préciser ou de les incarner. La réflexion permet d'ajouter un commentaire à la description des éléments matériels pour les mettre en perspective et en dépassant ce qu'il est possible d'en dire en les percevant simplement. Il s'agit de produire des connaissances sur Auschwitz et sur la politique nazie d'extermination qui ne soient pas seulement l'explicitation des prédicats impliqués et contenus dans ce qui est présenté par le musée. Cependant, cette perspective réflexive n'implique pas pour autant que le visiteur interrogé affirmant l'avoir se souvienne parfaitement de ces informations. S'il en a une meilleure appréhension que les autres, de la même manière qu'eux il a appris ce qu'il a pensé à partir d'elles.

D'un autre côté, qualifier la pensée de réflexive signifie qu'elle est critique. Lorsque le visiteur interrogé affirmant être dans cette perspective dit que les autres ont un rapport sensible à ce qui leur est donné au sens, il veut dire que celui-ci est immédiat. Ils n'interrogent pas ce qu'ils perçoivent. La sensibilité désigne de ce point de vue non l'expérience des sens, mais un certain rapport aux choses transmises fondé sur l'acceptation passive. Affirmer cette passivité ne remet pas en cause l'activité de pensée des autres visiteurs : elle désigne le rapport aux éléments à partir desquels cette activité se développe. Au contraire, la réflexion renvoie à la capacité de se faire sa propre opinion ou de se rendre compte par soi-même. Elle fait se détacher de l'effet attendu par un dispositif mis en place en s'attachant à en comprendre la logique pour la déconstruire. Le rapport à la vérité historique est semblable à celui que prend Maurice Halbwachs lorsqu'il entreprend de déconstruire la perception que les pèlerins ont de la vérité de l'Évangile en Terre Sainte (Halbwachs, 2008). Si le visiteur interrogé prenant cette posture se contente de la poser comme principe sans véritablement mener à bien cette déconstruction comme le fait Maurice Halbwachs, la perspective est similaire. Maurice Halbwachs montre que l'expérience du paradigme indiciaire se fonde sur une méprise quant à la véritable nature du lieu de mémoire. Il montre que la certitude de la vérité historique doit être comprise en un sens phénoménologique et non ontologique : elle ne désigne pas le savoir de ce qui a véritablement eu lieu mais la perception d'une vérité produite par le dispositif présentant les traces du passé. La question de l'existence réelle est suspendue, non pas parce que son existence serait mise en doute, mais parce que la nature de ce qui a existé est mise en forme par le lieu de mémoire. Lorsque Maurice Halbwachs parle de « topographie légendaire », il ne fait pas référence au caractère hypothétique de l'existence de Jésus, mais à la nature de toute mémoire dans la mesure où elle est le résultat d'une reconstruction. Il s'agit de lever la confusion entre les rapports indiciaires donnant l'existant et les rapports iconiques donnant la nature de ce qui a existé, que le paradigme indiciaire confond (Wadbled, 2018).

Conclusion. L'imagination : une autre manière de penser ?

La pensée qu'élaborent généralement les visiteurs d'Auschwitz-Birkenau consiste à se rendre compte de notions générales intriquées avec des ressentis. Elle se fait à partir des traces matérielles perçues. Cette manière de penser peut être dite sensible non seulement dans la mesure où elle est intriquée avec des ressentis, mais également car elle se déploie à partir des traces matérielles perçues par les sens et est le résultat d'un rapport immédiat non interrogé à ce qui est perçu. Cette manière de penser s'opposerait alors à une pensée réflexive de trois manières. Une pensée réflexive serait respectivement une activité cognitive indépendante de toute affectivité, une pensée qui s'articule à partir d'informations conceptuelles ou discursives, et une pensée interrogeant de manière critique ce qui la fait penser. Il semble qu'une pensée réalisant ces trois critères n'ait pas lieu à Auschwitz-Birkenau. Cependant, il apparaît qu'une forme de pensée réalisant les deux derniers peut exister de manière occasionnelle. Elle reste intriquée avec des ressentis, mais s'élabore à partir d'informations discursives qui sont interrogées.

Bibliographie

- Davallon, J. (1999). *L'Exposition à l'œuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*. Paris : L'Harmattan.
- Falk, J. & Dierking, L. (2000). *Learning from Museums: Visitor Experiences and the making of Meaning*. Walnut Creek: Alta Mira Press.
- Ginzburg, C. (1989). Traces. Racines d'un paradigme indiciaire. Dans Ginzburg, C., *Mythes, emblèmes, traces ; morphologie et histoire*, pp. 139-181. Paris : Flammarion.
- Halbwachs, M. (2008). *Topographie légendaire des Évangiles en Terre sainte*. Paris : PUF.
- Hoyaux, A.F. (2013). Géographie et phénoménologie : perspectives théoriques et méthodologiques autour de la proximité et de l'authenticité. In Frère, B. & Laoureux, S. *La phénoménologie à l'épreuve des sciences humaines*, pp.73-88. Bruxelles : Peter Lang.
- Iser, W. (1997). *L'Acte de lecture, théorie de l'effet esthétique*. Liège : Pierre Margara.
- Kaufmann, J.C. (2011). *L'entretien compréhensif*. Paris : Armand Colin.
- Kavanagh, G. (1996). *Making Histories in Museums*. London: Leicester University Press.
- Lubar, S. & Kingery, D. (1993). *History from Things. Essays on Material Culture*. Washington and London: Smithsonian Institute Press.

- Vermersch, P. (2008). *L'Entretien d'explicitation*. Paris : ESF.
- Wadbled, N. (2016a). *Raconter Auschwitz : l'expérience de visite d'un espace mémoriel. Le cas d'un voyage scolaire organisé par le Mémorial de la Shoah*. Thèse de doctorat. Université de Lorraine.
- Wadbled, N. (2016 b). L'expérience scolaire de la culture matérielle : spécificité et fonction de l'usage pédagogique des visites de musée. In Barratault, M. & Delassus, J. (dir.), *De l'école au musée, interroger les modes de transmission des savoirs*. (pp. 101-113). Paris : CHCSC. HAL-SHS. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01397580/document>.
- Wadbled, N. (2017). Sentir Auschwitz : Un apprentissage corporel et émotionnel au — delà de la fascination morbide. *Espaces. Tourisme et loisir*, 337, pp.12-22.
- Wadbled, N. (2018). Apprendre l'histoire à Auschwitz : l'expérience d'une histoire écrite avec des objets. In Nanta Novello Paglianti & Eléni Mitropoulou (dir.), *Exposition et communication*, MEI, 41, 253-262.

Le musée selon Dewey

John Dewey : une expérience topographique de la pensée en institution muséale

Aline Wiame

ERRAPHIS, EA 3051, Université Toulouse 2 Jean Jaurès, France

Disponible dans la plupart des librairies des grandes institutions muséales du monde, *L'Art comme expérience* (*Art as Experience*, 1934) de John Dewey n'est pourtant pas tendre avec le musée d'art. Les musées, y écrit Dewey, sont la manifestation d'un isolement de l'art par rapport à la vie sociale :

« Nos musées actuels dans lesquels les œuvres d'art sont emportées et entreposées illustrent bien une des causes qui ont engendré un isolement total de l'art au lieu d'un faire un élément essentiel du temple. On pourrait écrire une histoire instructive de l'art moderne en termes de formation des institutions typiquement modernes que sont les musées et les galeries d'exposition. »(Dewey, 2005a : 37)

Institutions typiquement modernes en ce qu'elles témoignent d'une fragmentation de l'expérience, les musées se voient aussi critiqués pour leurs liens à d'autres phénomènes massifs amplifiés par la modernité : le militarisme et le nationalisme (le Louvre où sont accumulés les butins de Napoléon) ; le capitalisme (le marché de l'art et la fascination pour les collectionneurs). C'est, dès lors, en tant que système de production d'un art ayant perdu toute vitalité sociale et politique que l'institution muséale est dénoncée par Dewey. Shusterman relève avec force les termes du problème :

« En faisant de l'art un refuge dont on ne jouirait que dans les pauses de la vie réelle, les institutions et les pratiques de notre société les plus absurdes et les plus opprimantes se trouvent légitimées et renforcées comme des nécessités auxquelles doivent se soumettre l'art et la beauté, selon le principe de réalité. »(Shusterman, 1992 : 40)

Il n'est dès lors pas étonnant que les héritages de la pensée de Dewey se déploient d'abord en dehors du musée, et en dehors des cadres institutionnels qui ont produit « l'isolement total » des Beaux-Arts. En faisant de l'art une expérience relationnelle, où se dissolvent les frontières strictes de l'objet (l'œuvre) et du sujet (le spectateur), où peuvent s'intégrer les différents degrés de l'expérience (organique, sociale, intellectuelle, spirituelle), Dewey ouvre la voie à toute une série de pratiques hors institution. On peut penser notamment à la propagation « hors les murs » de la culture artistique lors du *Federal Art*

Project américain (1935-1943), influencé par les thèses de Dewey (Cahill 1973 : 38) : le projet favorisait le développement de *community art centers*, de l'éducation artistique, de l'artisanat, de l'art populaire et du design. On pensera, encore, à l'impact que les thèses de Dewey relayées par le Federal Art Project eurent sur toute une génération d'artistes américains (Jackson Pollock et les expressionnistes abstraits en tête) soucieux de l'enracinement de l'art dans la vie sociale, et réticents à consigner l'objet artistique dans un musée qui le couperait de son rapport à son environnement (voir la postface de S. Buettner à Dewey, 2005a : 567). De manière générale, à l'inverse de l'esthétique classique, *L'Art comme expérience* permet de penser les pratiques artistiques défiant les limites institutionnelles posées par le musée (happening, performance, *land art*, etc.).

Mais voir dans la pensée de Dewey une condamnation pure et simple de l'institution muséale serait un contresens complet. Le musée, en lien vivant avec la pratique artistique, peut être au centre de toute éducation visant une intégration des différentes composantes de l'expérience. En attestent de simples plans diagrammatiques dessinés par Dewey à l'occasion d'une série de conférences sur l'école et la société données en 1899 (voir Hein, 2004¹). L'objectif de Dewey est de penser l'institution scolaire comme un lieu de façonnement de l'expérience, ouvert sur l'extérieur (la maison, la nature, l'université, la société civile, l'entreprise) et ouvert en son sein à la circulation des différentes formes d'expérience (manuelle, artisanale, scientifique, littéraire, artistique). Le plan du dernier étage de l'école — son point culminant, « idéal » — comprend, en son centre, un musée. Le musée est entouré de quatre « coins », avec lesquels il est en échange constant : l'art, la musique, les laboratoires de physique et de chimie, et le laboratoire de biologie. Si le musée se tient au centre, c'est parce que Dewey prend comme modèle le processus artistique (au sens large) pour comprendre le mouvement propre à l'éducation : « [L'école] est une union vivante de la pensée et de l'instrument d'expression. Cette union est symbolisée en disant que, dans l'école idéale, on considère l'œuvre d'art comme celle des ateliers, passant par les alambics de la bibliothèque et du musée, et retournant à nouveau vers l'action. » (cité dans Hein, 2004 : 418)

Il n'est donc pas question, ici, de clouer le musée au pilori en tant qu'institution sclérosée et sclérosante. Au contraire, il s'agit de le penser comme institution expérimentale, ouverte, qui permet un processus constant d'apprentissage en étant lui-même en apprentissage de son fonctionnement, en relation avec d'autres institutions soumises au même régime d'ouverture (l'école, la bibliothèque,...). Sur base de cette tension entre deux aspects du musée chez Dewey — le musée comme cloisonnement ; le musée comme

¹ L'article de Hein, avec la reproduction des plans de Dewey, est accessible gratuitement à l'adresse : http://george-hein.com/downloads/Hein_DeweyMuseumEd.pdf.

expérimentation –, je voudrais esquisser deux courtes propositions entrecroisées :

1. Pour permettre la pensée, l'institution muséale doit être envisagée comme *processus*, comme *réinstitution* permanente ;
2. Cette réinstitution prend davantage d'ampleur et de consistance si elle est comprise dans sa dimension topologique et s'appuie sur des plans, cartes, diagrammes.

Proposition 1 : si Dewey, dans *L'Art comme expérience*, dénonce le musée comme institution typiquement moderne isolant différents aspects de l'expérience, c'est parce que l'institution muséale devient une forme figée et sclérosante. Or, sa compréhension de ce que devraient être les institutions est à l'image de sa vision de la démocratie et de la culture : des processus, sans cesse en péril, sans cesse à améliorer. Le cas de la culture est particulièrement intéressant, puisque Dewey envisageait, à la fin de sa vie, de remplacer son concept d'« expérience » par celui de « culture ». La culture, chez Dewey, n'est pas un ensemble de connaissances isolées de la vie sociale, ou de faits définissant une nation *a priori* ; elle est une activité positive de création permettant que le flux des idées demeure vivant. Si les institutions la réifient, alors, elles ne sont que coquilles vides, coupées du processus démocratique lui-même : « À moins que nous ne parvenions à produire une culture démocratique qui émane directement de nos institutions, notre démocratie sera un échec » (Dewey, 2018 : 380).

On se méprendrait en pensant que, parmi ces enjeux de culture démocratique, le cas du musée ne serait que secondaire. Si l'art est une expérience « totale », intégrant tous les aspects de l'expérience, de l'organique au social et au spirituel, alors le rôle des musées d'art est central dans la production (ou non) d'une culture démocratique. C'est que la démocratie, pour Dewey, n'est rien d'autre que la croyance dans les capacités humaines à développer et à enrichir l'expérience de tous, sans soumettre l'expérience à quelque autorité extérieure – même les sujets et les institutions doivent être subordonnés au principe social de mise en commun des expériences (Dewey, 2014 : 263-4 ; Dewey, 2018 : 430). Dès lors, « la démocratie, comparée à d'autres modes de vie, est la seule façon de vivre fondée sur la croyance inentamée dans le processus de l'expérience comme fin et comme moyen » (Dewey, 2018 : 430-1).

S'agissant du musée, et singulièrement du musée d'art, il faut comprendre la critique de Dewey comme une méfiance radicale envers ce qui est « rigidement *institué* » (qui coupe le processus d'expérience démocratique) et comme une préférence pour des structures permettant l'expérimentation et « une perspective plutôt *réinstitutante* pour les pratiques artistiques » (Quintyn, 2017 : 183). Réinstaurer, c'est-à-dire nourrir, enrichir, donner une consistance sans cesse plus marquée au processus démocratique d'amplification et de mise en commun de l'expérience.

Proposition 2 : Comment penser un musée qui, en lui-même, serait réinstituant, à même de relancer des expériences — démocratiques — de pensée ? Si l'on s'inspire, cette fois, de la méthode prônée par Dewey, la réponse doit impliquer *une enquête*, c'est-à-dire un processus d'expérimentation collective dans lequel les objets de l'enquête sont subordonnés aux capacités d'expérience des individus. Autrement dit, les objets de l'enquête doivent être constitués de telle sorte qu'ils permettent des formes de discussion, de confirmation ou d'examen (Zask dans Dewey 2005b : 329).

Le musée, pour être lieu de pensée, doit encourager des formes d'enquête, bien davantage que de contemplation : voilà qui serait une première réponse à la question qui nous occupe. Mais je voudrais faire un pas plus loin, en faisant l'hypothèse que, pour comprendre davantage le potentiel réinstituant du musée, il faut d'abord l'envisager de manière topographique. Après tout, ce sont bien les plans « diagrammatiques » de Dewey qui nous ont mis sur la piste de sa pensée processuelle des institutions. Les plans de Dewey indiquent que le musée doit d'abord être pensé spatialement, en fonction de ses articulations à l'espace social, et en fonction de la circulation des expériences qu'il permet en son sein.

On a trop souvent tendance à considérer les cartes et plans comme les institutions : des représentations rigides, des états de fait, plutôt que des supports pour un processus de réinstitution. Pourtant, cartes et plans sont moins des objets mimétiques que des supports de navigation, modifiables, traversant des données hétérogènes et permettant d'y éviter les écueils (November, Camacho-Hübner, Latour, 2010). Cartes et plans sont moins des appareils de capture que des techniques d'addition : ce sont des performances qui ajoutent au monde, y font exister de nouveaux possibles (Gerlach, 2014).

Et si les diagrammes proposés par Dewey, et si les plans de musées, réels ou souhaités, étaient le point de départ de notre enquête ? Ils sont des supports de navigation, des techniques d'addition qui font de la pensée en institution muséale un enjeu résolument démocratique de constitution de l'espace social — un enjeu, donc, résolument topographique.

Bibliographie

- Cahill, H. (1973). « Foreword », à F. V. O'Connor (dir.), *Art for the Millions. Essays from the 1930's by Artists and Administrators of the WPA Federal Art Project*, Greenwich (Conn.), New York: Graphic Society.
- Dewey, J. (2005a). *L'Art comme expérience*, trad. fr. J.-P. Cometti et alii, Paris : Gallimard.
- Dewey, J. (2005 b). *Le Public et ses problèmes*, trad. fr. J. Zask, Paris : Gallimard.

Dewey, J. (2014). *Reconstruction en philosophie*, trad. fr. P. Di Mascio, Paris : Gallimard.

Dewey, J. (2018). *Écrits politiques*, trad. fr. J.-P. Cometti et J. Zask, Paris : Gallimard.

Gerlach, J. (2014). *Lines, contours and legends: Coordinates for vernacular mapping*. *Progress in Human Geography*, vol. 38 (1), 22–39.

Hein, G. E. (2004). *John Dewey and Museum Education?* Curator: The Museum Journal, n° 47, 413–427.

November, V., Camacho-Hübner, E., & Latour, B. (2010). Entering a Risky Territory: Space in the Age of Digital Navigation. *Environment and Planning D: Society and Space*, vol. 28, n° 4, 581-99.

Quintyn, O. (2017). De quelques usages critiques de Dewey pour l'esthétique aujourd'hui. In J.P. Cometti, G. Matteucci (dir.), *Après L'Art comme expérience* (pp. 167-192). Paris : Questions théoriques.

Shusterman, R. (1992). *L'Art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, trad. fr. Christine Noille, Paris : Minuit.

Call Cutta in a box, Hausbesuch et Remote X, de Rimini Protokoll

Penser le lien social : les dispositifs scéniques de Rimini Protokoll

Priscilla Wind

CELIS, EA 1002, Université Clermont Auvergne, France

Rimini Protokoll propose un théâtre qu'on classe comme « documentaire », c'est-à-dire qu'il ne s'agit pas de pièces de théâtre basées sur le modèle d'une intrigue et de personnages, mais dans lesquelles des « experts du quotidien » sont invités à venir parler de leur vie en rapport avec des sujets prédéfinis. C'est le cas dans *Call Cutta in a box* où chaque spectateur rentre en interaction avec un réel employé d'un *call center* de Calcutta. Dans *Hausbesuch* et dans *Remote X*, le collectif artistique pousse la démarche jusqu'au bout et place les spectateurs eux-mêmes dans le rôle d'« experts du quotidien ».

Dans ses spectacles *Call Cutta in a box*, *Hausbesuch* et *Remote X*, Rimini Protokoll fait ainsi sortir le spectateur de la salle de théâtre. Dans *Call Cutta in a box*, les spectateurs rentrent de manière individuelle dans un bureau ; dans *Hausbesuch*, ceux-ci sont conviés en petits groupes au domicile d'un hôte européen ; dans *Remote X*, les spectateurs se retrouvent en petit groupe dans la rue pour une promenade urbaine. Par ce biais, le collectif bouleverse totalement les attendus du théâtre : la scène et son quatrième mur, d'un côté, les sièges du public, de l'autre, sont abolis. Le public fait partie intégrante du spectacle, il est guidé à travers lui et devient « spectacteur » en participant à l'avancée de celui-ci dans une sorte de jeu interactif.

Qu'est-ce qui caractérise encore ces projets comme des pièces de théâtre ? La procédure d'accès reste pourtant la même que pour n'importe quelle autre pièce : le spectateur doit se présenter muni d'un billet de spectacle acheté auprès d'une institution théâtrale. Ensuite, le spectateur est pris en charge par l'équipe du spectacle qui peut l'emmener en dehors de la salle de spectacle. Rimini Protokoll définit *Call Cutta in a box* comme une « pièce de téléphone intercontinentale ». Pour *Remote X*, il se contente de parler de production et publie sur le site un article qui le définit comme une performance immersive. *Hausbesuch* est, quant à lui, bien présenté comme un spectacle. Rimini Protokoll repense complètement les fondements d'une pièce, tant au niveau de la structure dramaturgique (absence d'acteurs, de scène, d'intrigue, de personnages, de fiction même) que scénographique (plus d'exploitation d'un espace scénique mais exploration de lieux du quotidien comme un bureau, la ville du spectacle ou le domicile d'un spectateur). C'est la notion même de

spectacle qui est interrogée, dans sa définition minimale de ce qui est porté au regard et à notre attention. La mise en scène est le dernier élément qui permette encore d'identifier clairement ces pièces comme théâtrales, car elles suivent malgré tout un agencement spatial et temporel prédéfini par le groupe artistique d'une part, et d'autre part elles s'articulent autour d'accessoires précis qui jouent un rôle-pivot dans l'évolution des pièces, servant à la fois de « protocole » et de scénographie. Ce sont ces dispositifs qu'il convient d'analyser pour mieux comprendre les conditions d'émergence de la pensée à l'intérieur de ces spectacles.

Analyse des dispositifs scéniques

Trois spectacles sont envisagés pour l'analyse. Tout d'abord, *Call Cutta in a box*. Ici, le spectateur s'installe dans un bureau à l'intérieur d'un immeuble professionnel, disposant d'un canapé, d'une table basse avec une plante verte, d'un bureau avec ordinateur, d'une webcam, d'une imprimante, d'un téléphone portable et d'autres accessoires qui sont portés à l'attention de la personne lors du déroulement du spectacle. Le spectacle se déroule selon un protocole de questions et de gestes instruit par l'employé du call center. En voici quelques exemples : « Es-tu satisfait de ta vie ? Crois-tu en la réincarnation ? Dans ta prochaine vie, quel animal souhaiterais-tu être ? As-tu envie de partager avec moi les plus grandes erreurs de ta vie ? Ferme les yeux, je vais te chanter une chanson : Que vois-tu quand tes yeux sont fermés ? ». Parallèlement, le « spectateur » fait plus ample connaissance de l'employé par l'intermédiaire d'accessoires : sa carte de visite, une visite virtuelle de son lieu de travail, un chewing-gum indien puis un petit autel à la déesse Khâli dont la réplique trône dans sa voiture. À la toute fin, l'employé du call center encourage son interlocuteur à rester en contact avec lui par mail. La fin de l'appel téléphonique et l'arrêt de la webcam sonnent un retour à une réalité très aseptisée.

Dans *Hausbesuch (Home Visit Europe)*, un hôte habitant dans la ville du spectacle reçoit. Il invite chez lui deux amis auxquels peuvent se joindre jusqu'à treize spectateurs autour d'une grande table recouverte d'une nappe avec la carte d'Europe et des crayons de couleurs. À l'aide d'une tablette, un animateur anime la séance qui est présentée comme une « pièce de théâtre » à cinq niveaux : « Il y sera question des hommes et des femmes qui sont ici autour de cette table et également des réseaux et relations entre vous et de vos liens vers l'Europe et le monde. Et de qui aura la plus grosse part de gâteau. » En effet, en parallèle au spectacle, un gâteau cuit dans le four qui sera dégusté à la fin du spectacle.

Sur la table est disposée une petite machine qui tourne dans le sens des aiguilles d'une montre. À chaque fois qu'une alarme retentit, il faut appuyer sur le bouton vert. La machine imprime alors comme des tickets de caisse avec des instructions. Chaque niveau débute par le rappel d'un fait lié à l'histoire de

la construction de l'Europe (les traités européens, le compromis de Luxembourg en 1966, les révisions des accords en 1986, la Convention de Dublin en 1990, le traité de Lisbonne en 2009). Là encore, chaque niveau avance selon un protocole de questions. Dans le premier niveau, il est question de la notion de débat. Dans le deuxième, de l'engagement de chacun pour la communauté. La thématique du troisième niveau est clairement annoncée par l'animateur : « Il y sera question de comment un groupe arrive à prendre des décisions ». Le quatrième s'interroge à propos de la concurrence, du pouvoir des décisions anonymes : un jeu de questions — réponses par équipe est mis en place afin de collecter des points, ce qui décidera de qui aura quelle part de gâteau à la fin du spectacle. Le niveau 5 annonce le résultat du jeu et détermine les parts de gâteau.

Enfin, le spectacle *Remote X* repose sur un principe un peu différent : une vingtaine de spectateurs sont invités à participer à une promenade urbaine, dirigés par une voix électronique par l'intermédiaire d'un casque audio. Le parcours commence toujours dans un cimetière et un appel à « laisser les morts et les zombies derrière soi et aller vers la vie, la ville, le réseau ». La voix affirme être le berger de ce troupeau. Elle entraîne le groupe dans différents lieux afin de s'interroger sur la ville comme organisme (observer les voyageurs dans le métro et identifier qui essaie de se distinguer pour être un individu, observer les caisses d'un supermarché comme expression de la concurrence, choisir une voiture dans un parking souterrain et s'interroger sur les points communs avec les autres). Parallèlement à ces questions ouvertes dont le résultat n'est pas collecté (contrairement aux deux autres spectacles) mais qui ont plutôt une visée contemplative, la voix électronique ordonne des actions de groupe (courir, reculer, danser, sauter du métro). Ici, le spectateur est toujours acteur du spectacle et suit un protocole, néanmoins l'interaction se situe entre l'homme et la machine et fait évoluer la communauté humaine ensemble et en même temps de manière séparée, faisant réfléchir le public sur les comportements grégaires et notre rapport quotidien aux nouvelles technologies.

Processus de pensée

Les trois spectacles sélectionnés utilisent une scénographie spécifique et un protocole d'actions et de questions afin de faire réfléchir le public sur les interactions entre les personnes voire les groupes de personnes, entre les personnes et le lieu, entre les personnes et les objets qui les entourent et ainsi penser le lien social des hommes entre eux mais aussi des hommes et de leur environnement au sens large. Les spectacles se fondent toujours sur un aspect de notre société technique et technocratique : pour *Call Cutta in a box*, il s'agit de la délocalisation des centrales téléphoniques (ici en Inde) et de la grande distance relationnelle qu'engendrent ces coups de fil de *call centers* que nous cherchons le plus souvent à éviter. Dans *Hausbesuch (Home Visit Europe)*, c'est le système politique européen et ses décisions d'en haut qui sont remis en

question. Dans *Remote X*, le spectacle interroge la déshumanisation de la ville, sa conception en termes de réseau, de communication et de mobilité, et notre propre comportement dans des communautés régies par les nouvelles technologies.

Dans les trois spectacles, il s'agit avant tout de construire ensemble une pensée autour du lien social, dans la mesure où le spectacle, bien que dirigé par un protocole précis, donne à chaque représentation un résultat différent et en résonance avec le groupe particulier qui y a participé. Dans *Call cutta in a box*, le lien social interrogé est celui de personne à personne, d'une culture à l'autre. Il s'agit d'apprendre à connaître l'autre de manière personnelle, au-delà de son métier en abordant des sujets émotionnels (« Que ressens-tu quand tu entends cette musique ? ») ou concernant la vie privée (« Es-tu satisfait de ta vie ? »), mais aussi en découvrant la culture de l'autre afin de développer l'empathie et la tolérance chez les participants. En cela, Rimini Protokoll propose un théâtre de la compassion, qui remplace au XXI^e siècle le principe aristotélien de pitié. Le processus mimétique qui permet l'identification et la compassion est activé par la mise en relation personnelle entre participants réels. Partager une expérience avec les spectateurs, c'est faire rentrer le public dans une communauté de l'humain. Elle permet ainsi de replacer le théâtre au cœur de la cité, c'est-à-dire dans le champ politique, parce que ces pièces traitent d'événements qui touchent la société civile et son fonctionnement afin de la faire évoluer.

Hausbesuch, spectacle proposé dans différentes villes d'Europe, propose aux participants de réfléchir sur leur statut de citoyen européen et comment ils se positionnent par rapport aux statistiques et aux décisions politiques de l'Union Européenne, en expérimentant les dynamiques de groupe et les stratégies mises en place lors des prises de décision.

Enfin, *Remote X* place le « spectateur » dans une position dirigée et contemplative, partie intégrante d'un groupe entièrement dirigé par une voix électronique. Le regard et la pensée sont guidés par les suggestions d'observation et de gestes symboliques et des questions ouvertes qui doivent aider les participants à penser leur place dans une communauté urbaine.

Dans ces constructions de la pensée, les protocoles mettent en place un certain nombre de règles et d'étapes à suivre, très similaires au jeu de société. Ainsi ces pièces remplacent le jeu des acteurs par un jeu entre spectateurs et « experts du quotidien » ou simplement entre eux par l'intermédiaire d'une machine (imprimante de tickets dans *Hausbesuch*, casque audio dans *Remote X*). La production de la pensée est donc conditionnée, dans ces spectacles, d'une part par la présence de plusieurs personnes qui participent d'un processus heuristique, d'autre part par l'interaction avec de nouvelles technologies (webcam également dans *Call Cutta in a box*). Ainsi l'intermédialité inhérente à ces spectacles est elle-même au cœur de l'émergence de cette pensée. Rimini Protokoll reflète ici une problématique éminemment contemporaine d'une

société qui développe un savoir rhizomatique à l'image d'Internet. S'il y a encore une quinzaine d'années, nous parlions essentiellement d'une « société de l'information », l'ère Internet a opéré un changement de paradigme, passant de l'information (ce que j'apprends) au savoir (ce que je fais de ce contenu), car en réalité, grâce au web, tout le monde a accès rapidement à tous types d'information et est en mesure de les mettre en lien avec ses expériences et opinions personnelles. Il est ainsi possible non seulement de collecter des informations mais aussi de les échanger et de les évaluer, de sorte que chacun peut s'autoproclamer « expert ». En propulsant le spectateur lui-même en tant qu'expert du quotidien, les spectacles de Rimini Protokoll proposent au public de penser en réseau, soit en tandem, soit en groupe, par l'intermédiaire d'une machine, afin d'aboutir à un savoir empirique établi à partir de liens sociaux et intellectuels. La dimension ludique des spectacles participe d'un apprentissage du processus de pensée à l'image d'Internet, qui renoue avec la mission instructive et didactique du théâtre documentaire des années 1960 selon Peter Weiss.

Enfin, tout comme le théâtre documentaire des années 1960, c'est un théâtre qui revêt une dimension « politique » dans la mesure où il interroge la vie citoyenne dans ses interactions sociales et marchandes (*Call Cutta*), sa place dans la cité (*Remote X*) mais aussi son rôle en tant que citoyen européen (*Hausbesuch*) par rapport aux institutions gouvernementales.

Contributeurs

Isabelle Antonutti est conservateur des bibliothèques, responsable de formations à Médiadix, service de l'université Paris Nanterre. Docteure en histoire, elle est membre du laboratoire du Centre d'histoire culturelle des sociétés contemporaines (Université de Versailles Saint Quentin en Yvelines).

Hanna Araujo est professeur au Centre d'Éducation, des Lettres et des Arts à l'Université Fédérale d'Acre, Rio Branco, Brésil. Pédagogue et Docteur en Arts Visuels, de l'Universidade Estadual de Campinas, sous la direction de Lucia Reily. Parmi ses publications : “Heranças gráficas que deram origem ao livro de imagem”, *Pensares em revista*, vol. 1, p. 4–22, 2017¹; “Vira logo a página ! Mediação de leitura e processo de criação de livro de imagem », *Leitura : Teoria e Prática*, v. 34, p. 93-110, 2016² ; « Hoje tem espetáculo ? Tem ! Sim, senhor ! Dança, teatro e brincadeira na educação infantil », *Revista ASPAs*, v. 4, p. 80, 2014 ; « Livro de Imagem : três artistas narram seus processos de criação de narrativas visuais », *Cultura Visual (Impresso)*, vol. 15, p. 06-16, 2011³.

Marie Ballarini est doctorante en Sciences de l'Information et de la Communication à l'Université Sorbonne Nouvelle — Paris 3 au sein de l'IRCAV et du LabEx ICCA (Industries culturelles et création artistique). Ses travaux portent notamment sur le financement et le mécénat individuel dans les Musées de France.

Alexandra Baudinault, historienne de formation, est agrégée de géographie depuis 2005. Elle a enseigné dans le secondaire jusqu'en 2009, et exerce depuis comme PRAG à l'ESPE de Paris. Elle a mené un master recherche en géographie et cosmographie médiévale sous la direction de Patrick Gautier Dalché à l'EPHE en 2007, et a réalisé une thèse entre 2013 et 2017 sous la direction d'Isabelle Lefort. Intitulée *Géo-graphies en mouvements. Pour une Ethnographie des savoirs géographiques à l'école élémentaire* (<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01663917>), celle-ci propose un cadre méthodologique novateur (non didactique) relevant de l'ethnographie et de la sociologie pragmatique. Il s'agissait de penser les savoirs géographiques scolaires comme des processus, comme des savoirs mêlant des Faire et des Dire, déployés dans un ensemble de gestes, de mots, d'images et d'imaginaires, de routines et de techniques.

Eliane Beaufiglioli est maître de conférences en études théâtrales à l'université Paris 8, membre de l'EA 1573 « Scènes du monde ». Elle est l'auteur des livres *Violences sur les scènes allemandes* (Paris, Presses Universitaires de Paris Sorbonne, 2010), *Quand la scène fait appel... Le théâtre contemporain et le poétique* (Paris, L'Harmattan, 2014), *Being-With in Contemporary Performing Arts* (Berlin, Neofelis, 2018) ainsi que d'articles, pour la plupart relatifs à ces divers domaines.

¹ <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/pensaresemrevista/article/view/30906>

² <https://ltp.emnuvens.com.br/ltp/article/view/449>

³ <https://portalseer.ufba.br/index.php/rcvisual/article/view/4850>

Robert Belot, professeur des universités en histoire contemporaine, partage sa recherche entre la construction sociale de la mémoire et l'analyse des enjeux socio-politiques du phénomène patrimonial. Après avoir animé un laboratoire pluridisciplinaire dédié à l'étude du patrimoine industriel et technoscientifique (RÉCITS, Université de Technologie de Belfort-Montbéliard, France), il dirige le Département des Études en patrimoines & paysages culturels (Université Jean Monnet/Université de Lyon) et le Master *Histoire Civilisations & Patrimoines*. Il coordonne actuellement le Partenariat stratégique *Projet Patrimoine Européen pour un Avenir Culturel Ensemble* (financé par l'UE) et anime le partenariat franco-qubécois *Patrimoines et médiations numériques* avec le professeur Laurier Turgeon (Université Laval de Québec). Il est à l'initiative du programme *Patrimoines et Nouvelles Conflictualités* (financé par la Région Auvergne-Rhône-Alpes) qui analyse les solutions que peut apporter le numérique pour la valorisation et la préservation des patrimoines. Il est membre de l'UMR CNRS EVS n° 5060. Dernières publications : « La patrimonialisation du pire a-t-elle des vertus véritatives et préventives ? Le Dôme d'Hiroshima comme lieu de *dé-mémoire* », revue *Ethnologies*, Vol. 37, 2, université Laval (Canada), 2017, p.3-28 ; « Firminy-Vert ao risco da História: Uma época, uma política, um novo espírito urbanístico », *Anais do I Seminário Live Modern Heritage*, São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAAUSP), 2017, pp.19-38 ; *Auguste Bartholdi, portrait intime du sculpteur*, ID Éditions, 2016.

Yves Bergeron, titulaire de la chaire de recherche UQAM sur la gouvernance des musées et le droit de la culture, directeur de l'Institut du patrimoine de l'UQAM et membre du CÉLAT (Centre de recherche Cultures — Arts — Sociétés), est détenteur d'un doctorat en ethnologie de l'Université Laval et de l'HDR en Histoire et histoire de l'art à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne sous la direction de Dominique Poulot ; il est professeur titulaire de muséologie et de patrimoine au Département d'histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal. Il enseigne notamment aux programmes de maîtrise et de doctorat en muséologie. Ses travaux portent sur l'histoire des collections et des musées, les tendances sociétales qui transforment le monde muséal et la gouvernance stratégique des musées. Il a publié de nombreux articles sur le sens des objets et l'histoire de la muséologie nord-américaine. Il a notamment participé à la réalisation du *Dictionnaire encyclopédique de muséologie* publié chez Armand Colin sous la direction d'André Desvallées et de François Mairesse.

Pamela Bianchi est historienne de l'art et docteur en Esthétique, Sciences et Technologies des Arts de l'Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis depuis 2015. Depuis 2012, elle est chercheuse rattachée au laboratoire AI-AC de l'Université Paris 8, où elle a enseigné, pendant plusieurs années, l'histoire de l'espace d'exposition. Actuellement, elle est ATER à l'Université Savoie Mont-Blanc. Ses recherches incluent l'histoire de l'espace et de l'architecture d'exposition, les théories expographiques, l'esthétique et la phénoménologie des arts, les études muséographiques et les nouvelles approches curatoriales. Elle est l'auteure de nombreux articles, et de l'ouvrage *Espaces de l'œuvre, espaces de l'exposition. De nouvelles formes d'expérience dans l'art contemporain*, Paris, Connaissances et Savoirs, 2016.

Virginie Blondeau est doctorante au sein du laboratoire DeVisu (Université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis) sur le projet ANR : MemoMines. Ses travaux de recherche concernent la conversion de traces mémorielles du patrimoine minier proche de la disparition en dispositifs de médiation innovants. Dans les recherches auxquelles elle

participe, elle privilégie les entretiens en reviviscence stimulée pour les enquêtes de public menées dans des muséums, musées d'arts et musées de société.

Julie Botte est doctorante contractuelle en Esthétique et sciences de l'art à l'Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, au sein de l'École Doctorale 267 Arts et Médias et du CERLIS (Centre de recherche sur les liens sociaux). Ses recherches portent sur les musées de femmes et sur la façon dont ils lient la préservation du patrimoine des femmes avec un engagement social en faveur de leurs droits. Elle a publié l'article « Les musées de femmes : de nouvelles propositions autour du genre et du rôle social du musée » en 2017 (*Culture & Musées : Musées au prisme du genre*, n° 30 : 51-71) ainsi que « Les *women's museums* avec des collections d'art. Vers la construction de nouveaux récits et d'une autre société » en 2016 (*La Lettre de l'OCIM*, n° 166 : 28-33).

Barbara Bourchenin est doctorante agrégée en Arts (Histoire, Théorie, Pratique) et ATER à l'Université Bordeaux Montaigne (France). Sa thèse s'intitule « Livrer le monde : "expérience lectrice" et *illettrisme esthétique* de l'art actuel » (titre provisoire). Elle s'intéresse aux théories de lecture en art ainsi qu'aux livres, bibliothèques et lectures performées de l'art moderne, contemporain et actuel. Publications : « Poétique de l'altération : enjeux politiques des livres et bibliothèques altérés, des autodafés modernes aux pratiques artistiques de Thu Van Tran, Ann Hamilton et Emily Jacir » (à paraître, Revue *Essais*) ; « Livres et bibliothèques à l'épreuve du feu : néant, réserve et in-signifiant chez Anselm Kiefer et Claudio Parmiggiani » (à paraître, ouvrage collectif).

Cécile Camart est maître de conférences en histoire de l'art contemporain et muséologie au département Médiation culturelle de l'université Sorbonne Nouvelle — Paris 3, où elle coordonne les masters. Elle est membre du LIRA (Laboratoire international de recherches en arts, EA 7343). Ses recherches dans le champ de la muséologie portent sur l'espace, l'histoire et la théorie des expositions, et dans le contexte de l'art contemporain, sur les musées fictifs, les fictions d'artistes, et les pratiques de la critique institutionnelle. Elle a récemment codirigé les ouvrages *Abécédaires au fil des arts (Ligeia, 2017, avec F. Maurin et C. Schenck)*, et *Les Mondes de la médiation culturelle (Approches de la médiation, vol. 1, Médiations et cultures, vol. 2, L'Harmattan, 2016, avec F. Mairesse, C. Prévost-Thomas et P. Vessely)*. Elle collabore en tant qu'historienne et critique d'art à différentes revues et structures d'exposition (cycles de conférences au centre d'art de L'Onde, depuis 2017).

Leonel Martins Carneiro est acteur, directeur et professeur adjoint des universités. Il dirige actuellement le cursus d'Études théâtrales à l'Université Fédérale d'Acre, Rio Branco (UFAC), Rio Branco, Brésil. Il a soutenu une thèse de doctorat en Arts du Spectacle à l'Université de São Paulo, sous la direction de Silvia Fernandes et de Marie-Madeleine Mervant-Roux (CNRS, Université Paris 3, Sorbonne Nouvelle). Parmi ses publications : « A experiência do teatro : de John Dewey ao espectador do teatro contemporâneo », *Sala Preta*, vol. 13, n° 2, 2013, p. 56-71 ; « Espaços de memória : experiências de Bom Retiro 958 Metros », in A. C. Valente et R. Capucho (dir.), *Avanca Cinema*, 2014, Avanca, Edições Cine-Clube de Avanca, vol. 1, 2014, p. 220-229 ; « A atenção nas teorias do teatro do século XX : de

⁴ <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/69076>

Stanislávski à Lehmann », Sarrebruck, Novas Edições Acadêmicas, 2015 ; « Memória encarnada : o corpo do espectador em Bom Retiro 958 metros (Teatro da Vertigem) São Paulo, Brasil », *Plural Pluriel*, n° 13, automne-hiver 2015⁵; Um artesão da imagem e do som: entrevista com Romeo Castellucci, avec Eli Borges Jr., *Art Research Journal*, vol. 3, n° 1, 2016, pp. 194-209⁶; « A construção do espectador teatral contemporâneo », *Sala Preta*, v. 17, n° 1, pp. 20-47⁷; « La voix du spectateur : la construction de l'expérience de l'événement théâtral », *Revue Sciences/Lettres* (en ligne), n° 5, 2017⁸.

Andrea Caruso Saturnino est docteur en Arts de la Scène, commissaire d'expositions et de projets multidisciplinaires. Depuis 2008, elle est directrice de la maison de production *Performas* où elle développe plusieurs projets de théâtre contemporain au Brésil, notamment avec des artistes et des compagnies comme Robert Lepage, Angélica Liddell, Mapa Teatro et Wajdi Mouawad. Plus récemment, elle a été commissaire du projet multidisciplinaire *Living Theatre, presente !* (2017). Membre de la toute nouvelle association *Plataforma Brasil*, dédié au développement des arts de la scène au Brésil, notamment dans les champs de médiation, de formation du public et d'internationalisation. Ses travaux de recherche portent sur les subjectivités postcoloniales dans le champ des arts de la scène, sur les dispositifs de scène et, plus largement, sur l'appropriation artistique des espaces non conventionnels et entre-deux urbains. Parmi ses dernières publications : « Ce Je c'est Moi – le public en scène à travers les outils technologiques » dans *Corps en scène, l'acteur face aux écrans*, sous la direction de Josette Féral, éditions L'Entretemps (2018); « Poéticas da tela na cena teatral contemporânea » dans *Telalternativas*, sous la direction de Junia Barreto, éditions Horizonte (2018).

Lisa Chupin est docteure en sciences de l'information et de la communication et chercheuse associée au laboratoire Dicen-IDF (EA 7339). Ses travaux portent principalement sur les médiations numériques de la communication scientifique et de la valorisation du patrimoine et sur leurs enjeux pour les nouvelles stratégies de mobilisation de publics contributeurs.

Sarah Clément est PRAG de lettres au Pôle métiers du livre de Saint-Cloud, docteure en histoire et sémiologie du texte et de l'image et membre du Centre des Sciences de la littérature française (CSLF) de l'université Paris – Nanterre. Elle a été responsable pendant six ans de la licence professionnelle bibliothèque de l'université Paris – Nanterre et dirige actuellement un ouvrage sur S.I.Lex, le blog du conservateur Lionel Maurel, à paraître aux Presses de l'Esssib fin 2018.

Clémentine Cluzeaud, formée au théâtre à l'université d'Aix-en-Provence en parallèle à des études de philosophie, poursuit son cursus à la HEAR (Haute école des arts du Rhin), en section scénographie où elle obtient son DNSEP en 2012. Elle s'engage aux côtés de compagnies et d'artistes qui placent l'espace et l'objet au cœur de leurs recherches comme La Machine, Ilotopie ou Les Frères Chapuisat. Elle crée des installations et des performances

⁵ http://plural.espacoestudio.com/index.php?option=com_content&view=category&id=91&Itemid=54

⁶ <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/8301>

⁷ <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/129342>

⁸ <http://rsl.revues.org/1062>

(Nuit Blanche de Metz, Biennale d'art contemporain du Sentier des Passeurs) et a co-fondé le collectif de scénographes Milieu de Terrain. Elle prépare actuellement une thèse intitulée « La scénographie peut-elle faire œuvre pour elle-même ? », sous la direction de Sandrine Dubouilh (laboratoire CLARE de l'école doctorale Montaigne Humanités – Bordeaux). Dans le cadre de ces recherches, elle est accueillie en résidence au TJP, Centre Dramatique National d'Alsace à Strasbourg. Parmi ses publications récentes : « Porosité, infiltration et anticipation dans l'actionfield : Les liens entre architecture et scénographie dans "Archivolte", de David Séchaud », *Nouvelle revue d'Esthétique* n° 20, 2017/2.

Samuel Cordier, directeur de l'Office de coopération et d'information muséales (Ocim), a soutenu en 2005 une thèse en muséologie, intitulée *Tendances et particularismes des collections provinciales au XVIIIe siècle : l'exemple du nîmois Jean-François Séguier (1703-1784)*.

Cécile Davrieux-de Bechedièvre est archiviste paléographe, conservateur de bibliothèque, et lauréate du concours de conservateur du patrimoine. Elle est membre du consortium international Data for History, Pôle histoire numérique du laboratoire LARHRA (UMR 5190). Conservateur en poste à Europeana, à la Bibliothèque nationale de France de 2010 à 2013, au service Gallica, elle est responsable du service de la bibliothèque numérique – numelyo et des catalogues – depuis 2013 à la Bibliothèque municipale de Lyon.

Xavier de la Selle, ancien élève de l'École nationale des chartes, se spécialise d'abord dans l'histoire politique et religieuse de la fin du Moyen Age. Il soutient en 1990 une thèse d'École des chartes consacrée à l'entourage religieux des rois de France, publiée en 1995 sous le titre *Le service des âmes à la cour. Confesseurs et aumôniers des rois de France du XIIIe au XVe siècle*. Il passe 14 ans à Troyes comme directeur des Archives départementales de l'Aube, une période pendant laquelle il expérimente de nouveaux modes d'exploitation du patrimoine écrit : lectures d'archives, installations d'art contemporain, expositions ludiques. Sa sensibilité au rôle social et citoyen des archives l'amène à s'intéresser à être recruté par la ville de Villeurbanne en 2007 pour diriger le Rize, centre mémoires et société, inauguré en 2008. La vocation du Rize est de transmettre un récit de la ville, co-construit avec les ressources des archives, la parole des habitants et le regard des chercheurs. Par ces fonctions à Villeurbanne, il travaille sur les thématiques de l'histoire urbaine contemporaine, des mémoires de l'immigration et des cultures ouvrières. En mai 2015, il est nommé directeur des musées Gadagne (musée d'histoire de la ville de Lyon et musée des arts de la marionnette). La Ville de Lyon lui confie également la mise en œuvre de la nouvelle direction des musées d'histoire de Lyon, qui regroupe également le musée de l'Imprimerie et de la communication graphique et le musée Henri-Malartre-musée de l'automobile. Parmi ses publications : « Chercheurs en résidence... l'expérience du Rize », dans *Musées et recherche : cultiver les alliances*, actes des rencontres organisées par l'Office de coopération et d'information muséales et l'École nationale supérieure de Lyon, sous la direction de Joëlle Le Marec, Ewa Maczek et Serge Lochot, OCIM, 2012 ; « Le Rize, une expérience ethnologique ? », *Cultures et recherche*, n° 127, automne 2012, p. 15-16 ; « Détournement de fonds : les publics à la rencontre des archives », dans *Patrimoines*, édition de l'Institut national du patrimoine, 2007, p. 68-75 ; « La mémoire des migrations à Villeurbanne : l'exemple du Rize », dans *Mémoires des migrations. Patrimonialisation et citoyenneté*, Actes du colloque international, Université François Rabelais, Tours, 2011 ; *Le service des âmes à la cour. Confesseurs et aumôniers des*

rois de France, XIII^e - XV^e siècles, Paris, 1995 (Mémoires et documents de l'École des chartes).

Neli Dobрева est philosophe, titulaire d'un doctorat Art et sciences de l'art, spécialité Esthétique, dont les interrogations portent sur les « Enjeux esthétiques et politiques des images du 11 septembre 2001. *Mise en récit et kitschification des événements* ». Affiliée à la Fondation Maison des Sciences de l'Homme à Paris, elle enseigne depuis 2006 la Philosophie de l'art et l'Esthétique à l'Université de Paris 1 Panthéon – Sorbonne. Actuellement ATER, depuis 2016, de Philosophie de l'art et Esthétique, à l'Université de Paris 1 Panthéon – Sorbonne au sein de l'UFR 04 Institut ACTE Esthétique. En 2009, elle était *Research fellow* du National Museum of American History de la Smithsonian Institution à Washington D. C. aux États-Unis. Elle a publié plusieurs articles dans son domaine de recherche : la philosophie de l'art, l'esthétique, la psychanalyse et la littérature comparée. En février 2011, elle a été lauréate d'une bourse de recherche du Program *Memory & Memorialization* de l'Unité Mixte Internationale 3199 « Transitions » du Centre National de la Recherche Scientifique et de New York University, à New York, États-Unis. En 2013, elle rejoint l'équipe Sémiotique Cognitive et Nouveaux Médias et son programme Archives Audiovisuelles de la Recherche, ESCoM-AAR/FMSH, où elle est en charge de la production et de la création de contenus numériques, communication et valorisation des activités de l'ESCoM-AAR et R&D dans les « digital humanities ».

Pauline Donizau, diplômée de l'École Normale Supérieure de Paris et agrégée d'Histoire, est actuellement doctorante en Études théâtrales à l'Université Paris Nanterre, et chercheuse associée au CEDEJ (Centre d'études et de documentation économique, juridique et sociale) basé au Caire. Ses recherches portent sur la notion de théâtre politique, à travers l'étude du théâtre égyptien au cours de la période révolutionnaire et sa genèse (2004-2017). Parmi ses récentes participations scientifiques : colloque « Représenter l'événement » (Le Caire, 04/2018), colloque « Discours sur la mer, résistance des pratiques » (Brest, 11/2017), journée d'études « Politique de la fable contemporaine » (Paris, 09/2017) ; parmi ses publications : « Théâtre de la révolution, théâtre révolutionnaire, révolution du théâtre en Égypte ? *No Time For Art* (2011), de Laila Soliman », *Acta Litt&Arts*, n° 4 (2017), « Transfert des esthétiques politiques du théâtre européen dans le contexte égyptien chez Laila Soliman et Ahmed el-Attar », *Horizons/Théâtre*, n° 10, Presses Universitaires de Bordeaux (2018), « Contre-cultures révolutionnaires : activisme culturel et nouveaux médias dans l'Égypte en Révolution », *Les Cahiers Interdisciplinaires de Recherche en Communication Audiovisuelle*, n° 27, L'Harmattan (2018).

Vanessa Ferey est docteur en Muséologie, spécialisée en Histoire de la culture matérielle à travers l'axe « Objets et Patrimoine » au sein du Centre de recherche Cultures-Arts-Sociétés (CELAT) et du groupe Espace [recherche] Muséologie et Société de l'Université du Québec à Montréal en partenariat avec le Centre d'Étude et de Recherche sur les LIens Sociaux (CERLIS) (UMR 8070 Sorbonne Nouvelle/Paris Descartes/CNRS/USPC). Après avoir obtenu une maîtrise en Muséologie à l'Université de Montréal, Vanessa Ferey a soutenu en décembre 2017 une thèse canado-française en cotutelle entre l'Université du Québec à Montréal (Ph. D. Muséologie, médiation, patrimoine) et la Sorbonne Nouvelle – Paris 3 (Doctorat Esthétique, sciences de l'art) intitulée *La collection ethnographique du cabinet d'Histoire naturelle du Muséum national de Versailles 1767-2007 : trajectoires et interprétations des patrimoines*

de *l'Amérique du Nord*, sous la direction d'Yves Bergeron et de François Mairesse. Elle a publié en 2009 dans le catalogue *Musée du quai Branly : La Collection*, en 2013 en codirection avec Yves Bergeron, l'ouvrage *Archives et musées le théâtre du patrimoine, France-Canada* aux éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques de France (CTHS), ou encore « Le musée partenaire de l'université, un pari gagnant pour les établissements d'enseignement supérieur et de recherche » dans *Définir le musée du XXI^e siècle, Matériaux pour une discussion* auprès de l'International Committee for Museology (ICOFOM) en 2017.

Frédéric Gai est attaché temporaire d'enseignement et de recherche au pôle des métiers du livre de Saint-Cloud (Paris Nanterre) et chercheur associé au LASLAR (Université de Caen). Spécialiste de l'œuvre de François Mauriac, il a interrogé la notion d'œuvres complètes pour la construire, au travers d'une écriture plurielle et d'ambitions éditoriales multiples, comme un dispositif multimédia répondant aux usages contemporains. Il poursuit actuellement ses recherches sur la publicité littéraire, en assurant notamment le commissariat d'une exposition en ligne sur le matériel promotionnel des éditeurs (1880-2000).

Emilie Garcia Guillen est assistante au sein du master de gestion culturelle de l'Université libre de Bruxelles depuis octobre 2015, et doctorante en sociologie, au Centre de recherche Mondes modernes et contemporains, sous la direction de Pierre Lannoy (Université libre de Bruxelles) et Christine Servais (Université de Liège). Elle a travaillé auparavant plusieurs années comme conservatrice de bibliothèque à Paris, puis au sein de l'équipe de direction de PointCulture (Médiathèque de la Communauté française de Belgique).

Flore Garcin-Marrou est maître de conférences en études théâtrales à l'Université Toulouse Jean Jaurès, auteure d'une thèse intitulée *Gilles Deleuze, Félix Guattari : entre théâtre et philosophie. Pour un théâtre de là venir*, sous la direction de Denis Guénoun (Université Paris-Sorbonne, 2011). Pendant dix ans, elle a suivi une triple formation en pratique théâtrale et mise en scène (Conservatoires du 7^e arrondissement, Conservatoire National Supérieur d'Art dramatique de Paris), en philosophie (Université Paris-Panthéon Sorbonne) et en études théâtrales (Université Paris-Sorbonne nouvelle), ce qui l'a amenée à faire de la relation théâtre/philosophie le centre de gravité de ses recherches. Son champ disciplinaire est l'esthétique théâtrale. Co-fondatrice du Labo LAPS (2011-2015), co-organisatrice de colloques internationaux (Images et fonctions du théâtre dans la philosophie française contemporaine à l'ENS-Ulm, 2012 – Théâtre, Performance, Philosophie à l'Université Paris-Sorbonne, 2014), elle est désormais membre du laboratoire LLA CREATIS de l'Université Toulouse Jean Jaurès, associée à l'équipe de recherche EsPAS (Esthétique de la Performance et des Arts de la Scène) de l'Institut ACTE (Université Paris 1/CNRS). <https://www.floregarcinmarrou.com/>.

Simon Gauchet, jeune artiste de la scène contemporaine, est metteur en scène, acteur et plasticien. Il est diplômé de l'École supérieure d'art dramatique du Théâtre national de Bretagne et a conduit depuis sa sortie plusieurs projets interdisciplinaires (théâtre, arts plastiques, arts de la performance, édition, danse) : *L'Expérience du feu, Pour en finir avec Jeanne d'Arc* (2014) ; *Pergamon Altar* (2015) ; *Le Projet apocalyptique* (2016) ; *Faire campagne* (exposition, 2017) ; *Le Campement millénariste* (2016) ; *Le Musée recopié* (2016) ; *Le Radeau utopique* (2017). Il est lauréat 2018 de la Villa Kujoyama à Kyoto, où il se rendra

pendant trois mois, de septembre à décembre, autour du projet « L'expérience de l'arbre ». Il a monté une école, l'École Parallèle Imaginaire, qui fonctionne sur le principe de la mutualisation des savoirs et savoir-faire. Ses activités sont consultables sur le site : <https://www.ecolepi.com/>.

Michaël Goudoux est bibliothécaire référent pour la science politique et responsable de la bibliothèque de recherche à la bibliothèque de Sciences Po Paris. Il est en charge de l'acquisition en science politique et anime le guide thématique science politique qui informe sur l'actualité et les ressources de la discipline. Il est également chef de projet de la Cartographie des centres de recherche en science politique, dans le cadre des missions CollEx-Persée de la bibliothèque.

Rossila Goussanou, diplômée de l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Nantes, a rejoint l'équipe CRENAU de Nantes en octobre 2015 pour y réaliser un doctorat en Architecture (Université de Nantes – ENSAN, UMR AAU). Son sujet de thèse, co-dirigé par l'historienne de l'art Emmanuelle Chérel et la sociologue Elisabeth Pasquier, porte sur les représentations et les usages de trois lieux de mémoire liés à l'esclavage négrier et à la traite transatlantique : en France, avec le mémorial de l'abolition de l'esclavage de Nantes (2012) et le mémorial ACTe à Pointe-à-Pitre (2015), au Bénin, avec la « Route des esclaves » de Ouidah (1993). Depuis septembre 2016, Rossila dispense des cours de sociologie urbaine à l'école d'architecture de Nantes.

Antonella Huber enseigne la muséologie contemporaine à l'École de Spécialisation en Patrimoine Historique et Artistique de l'Alma Mater Studiorum à l'Université de Bologne, en Italie. Elle travaille en tant que consultante pour l'aménagement d'expositions et de musées et dans l'organisation de séminaires et de recherches sur le thème du musée contemporain, sur les modèles utilisés dans la construction de l'espace d'exposition et sur les pratiques d'exposition les plus significatives du XX^e siècle (Université de Bologne, IUAV de Venise et Université de Alghero-Sassari). Parmi ses publications : « Le Musée italien. La transformation des espaces historiques en espaces d'exposition. Actualité de l'expérience italienne des années 50 », *Lybra*, Milan 1997 ; « Le ragioni del museo/ The Museum's Reasons », Clueb, Bologna 1999 ; « C. F. Neickel, Muséographie, Guide pour une juste idée et un aménagement utile des Musées », Clueb, Bologne, 2005.

Ernest Kpan est conservateur de musée, et directeur régional de la Culture et de la Francophonie du nord-est ivoirien (Région du Bounkani-Bouna), Ministère de la Culture et de la Francophonie de Côte d'Ivoire.

Sonja Kmec a fait des études d'histoire à Paris, Durham et Oxford (doctorat en 2004). Depuis 2010 elle est assistant-professeur à l'Université du Luxembourg, où elle enseigne l'histoire. Ses domaines de recherche sont l'histoire culturelle, les études de mémoire et les études de genre. Elle a publié, entre autres, « Inventing Luxembourg. Representations of Time, Space and Language from the Nineteenth to the Twenty-First Centuries » (2010) et co-édité « Spaces and Identities in Border Regions. Politics—Media—Subjects » (2016), « Identitätsbildung und Partizipation im 19. und 20. Jahrhundert. Luxemburg im europäischen Kontext » (2016) et « Histoire partagée – Mémoire divisée. Erinnerungskultur in grenzüberschreitender Perspektive » (2016).

Thomas Kolnberger a fait des études d'histoire à Innsbruck, Vienne, Passau et Luxembourg. Sa thèse de doctorat (2012) porte sur Phnom Penh, l'histoire de l'architecture et du développement urbain. Il est le co-éditeur des séries « Expansion – Interaktion – Akkulturation : Historische Skizzen zur Europäisierung Europas und der Welt » (27 vol. depuis 2002) et « Krieg und Gesellschaft » (4 vol. depuis 2006) et a publié des articles scientifiques sur la morphologie urbaine, la migration militaire et l'histoire des cimetières et crématoires. Il est actuellement chercheur et coordinateur du projet *Material Culture and Spaces of Remembrance. A Study of Cemeteries in the Context of the Greater Region* (transmortality.uni.lu) à l'université du Luxembourg.

Nikola Krstović is assistant professor at University of Belgrade, Faculty of Philosophy (2017) and research associate of Center for Museology and heritage studies (2012). He has been in the museums and heritage field since 2003, being the ICOM's curator of the year in 2017. He is board member of ICOM and Europa Nostra Serbia, board of trustees of Museum of Yugoslavia. He is the author of the book *To live or revive everyday life: open air museums and Nine lives of a curator* (as a series of on-line chapters). He has been editor in chief of International Yearbook Open air museums (2012–2017) which gathered over 80 professionals from 40 countries worldwide. He is also author of numerous exhibitions and museum projects. His academic interests range from innovative and critical curatorial practices to interpretative methodologies and concepts and museums and heritage performative qualities. He was fellow of EXARC/CW Foundation and Polish ministry of culture and cultural heritage (*Thesaurus Poloniae* program in ICC Krakow) for the research projects *museumOFFboundaries* and *EAST&W/R: est* respectively in 2017.

Muriel Lefebvre est professeure en Sciences de l'information et de la communication à l'Université Toulouse 2 Jean Jaurès, rattachée au laboratoire LERASS. Elle travaille sur la circulation des connaissances scientifiques, sur le patrimoine scientifique universitaire et sur les expériences de visite de visiteurs dans des musées de sciences. Elle est responsable du master « Médiations scientifiques, techniques et patrimoniales » à l'Université Toulouse Jean Jaurès.

Hélisenne Lestringant, ancienne élève de l'École normale supérieure de Lyon, agrégée d'allemand, est doctorante en Études théâtrales sous la direction de Marielle Silhouette à l'Université Paris Nanterre, en cotutelle avec l'université d'Hildesheim en Allemagne, sous la direction d'Annemarie Matzke. Elle rédige une thèse sur l'œuvre du réalisateur, performeur et metteur en scène contemporain Christoph Schlingensief. Après une recherche sur la mise en scène allemande de la Révolution française, elle valide un Master en Études Germaniques par l'étude des collectifs du Freies Theater dans le théâtre allemand contemporain à Berlin. Alliant théorie et pratique théâtrales en France et en Allemagne, elle effectue des stages à la Volksbühne de Berlin sous la direction de Frank Castorf. Elle est aussi à l'origine de performances dans des lieux insolites : dans des appartements particuliers à Paris avec le collectif 7x7 qu'elle a fondé, ou encore à l'Ancienne Fonderie de métal de Lichtenberg à Berlin (avr. 2017). À paraître : *Christoph Schlingensief und die deutschsprachige Avantgarde*, actes du colloque de « Schlingensief et l'avant-garde » (Bielefeld, févr. 2017).

Violette Loget, titulaire d'une bi-licence droit-histoire de l'art (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne) et d'une maîtrise en muséologie (Université de Montréal), est lauréate du Prix

Roland Arpin 2016 qui récompense l'excellence de la recherche de la relève en muséologie au Québec. Candidate au doctorat en muséologie, médiation et patrimoine (Université du Québec à Montréal) et boursière du Fonds de recherche du Québec-Société et Culture, ses recherches portent sur les fondements de l'inaliénabilité et les enjeux de l'aliénation des collections. Ses travaux et conférences s'intéressent aux donateurs des musées ainsi qu'à la gestion des collections.

François Mairesse est Professeur d'économie de la culture et de muséologie à l'Université Sorbonne nouvelle — Paris 3 (CERLIS UMR 8070, labex ICCA). Il enseigne également la muséologie à l'École du Louvre. Il a auparavant dirigé le Musée royal de Mariemont en Belgique (de 2002 à 2010). Il est président du comité international de muséologie de l'ICOM (ICOFOM). Il a publié de nombreux articles et ouvrages dans le domaine de la muséologie, de l'économie de la culture ou de la médiation culturelle, dont, parmi les plus récents : *Enquête sur les pratiques savantes ordinaires* (Le bord de l'eau, 2017, avec J. Le Marec), *Accueillir et surveiller. Les métiers du gardien de musée* (La Documentation française, 2017, dir., avec A. Monjaret), *Gestion de projets culturels* (Armand Colin, 2016), *La médiation culturelle* (PUF, 2016, avec B.N. Abouddrar), *Nouvelles tendances de la muséologie* (Documentation française, 2016, dir.), *Economie des arts et de la culture* (Armand Colin, 2015, avec F. Rochelandet), *Le culte des musées* (Académie royale de Belgique, 2014).

Sandra Mellot est maîtresse de conférence en Sciences de l'Information et de la communication à l'Université Catholique de l'Ouest, Nantes, membre du LAMPA, équipe Présence et Innovation, Arts et métiers, Angers. Directrice de collections d'art contemporain de 2006 à 2013, sa recherche porte sur les dispositifs numériques de médiation (en contexte culturel, territorial, solidaire, éducatif) et l'impact de ces outils sur les formes d'engagement et de résistance des usagers. Dernières publications : « Des modes de vie durables : la stratégie des ONG sur le web », *Actes Sémiotiques*, éditions CAMS/O, 2017 ; « Analyser les parcours d'interaction sur le web comme expériences d'immersion : entre promesses des dispositifs numériques et mode de perception de l'utilisateur », dans la revue *Les enjeux de la communication*, ed. Gresec, Université Stendhal, avril 2016 ; « Les dispositifs exploratoires de la ville (dé)font-ils les nouveaux explorateurs ? », in *Sciences du design*, n° 3, mai 2016, p.84-95.

Chloé Mougenot est doctorante en Sciences de l'information et de la communication à l'Université Sorbonne Nouvelle Paris 3 au sein du CEISME (Centre d'Étude des Images et des Sons Médiatiques) et au LabEx ICCA (Industries culturelles et création artistique). Ses travaux s'inscrivent dans une démarche sémiotique et narratologique et portent sur les médias audiovisuels.

Aurélié Mouton-Rezzouk est maître de conférences en Études Théâtrales à l'Université Sorbonne-Nouvelle Paris 3 (IRET, EA 3959). Ses travaux de recherches portent tant sur les arts de la scène – lieux et institutions, publics, médiations, patrimoines – que sur les musées et expositions qui leur sont consacrés, et qui ont fait l'objet de sa thèse, *Exposer le théâtre*. Elle s'intéresse, plus largement, aux territoires communs au musée, à l'exposition, aux arts du spectacle, à la performance, et à la littérature. Parmi ses dernières publications : « Déployer le

poème. La poésie dans l'exposition : de la mise en espace de l'œuvre au parcours des corps »⁹, « L'opéra baroque sur la scène muséale, ou l'opéra autrement », en collaboration avec Julie Deramond (université d'Avignon), *Culture et Musées*, n° 29, juin 2017; « Remédiation. Les arts du spectacle dans l'exposition, un art de la manipulation » dans Dominique Dewind et Nicole Leclercq (dir.), *Corps/esprit/objet : Réinventons nos collections*, TLA, Performing arts resources #32, New York, 2016; « Exposer le théâtre ? », dans Bernadette Dufrière et Jérôme Glicenstein (dir.), *Histoires d'Expositions*, Paris, Hermann, 2016.

Laurent Neyssensas est responsable de la cellule d'innovation pédagogique à l'École de design de Nantes Atlantique et membre du Design Lab READi, plateforme créative d'expérimentations créée par l'École de design Nantes Atlantique en mars 2011, qui a pour objet d'articuler la pédagogie, le monde des entreprises (PME et grands groupes) et celui de la recherche autour du développement d'innovations centrées sur les usages dans le domaine des technologies de l'information et de la communication¹⁰. Après une expérience significative en management de projet multimédia, notamment dans le domaine du e-learning, Laurent Neyssensas a intégré l'équipe permanente de l'École de design Nantes Atlantique en 2004. Directeur adjoint du READi design LAB depuis janvier 2012, il est aujourd'hui responsable de la cellule d'innovation pédagogique de L'École de design Nantes Atlantique. Ses sujets de recherches actuelles sont les interconnexions des méthodes design (thinking, service, UX) et de la pédagogie. Ce travail concerne la conception, l'application et l'évaluation des outils et méthodes au regard des nouvelles pratiques et usages en pédagogie. Parmi ses publications : *Design du service public en collectivité locale : le passage à l'acte*, La Documentation française, 2014¹¹; *Lire+Écrire, un livre numérique sur l'édition, la lecture et l'écriture en réseau*, édition numérique, 2013¹¹.

Elsa Olu, historienne de l'art, muséologue et muséographe, conduit depuis plus de 20 ans pour les collectivités des projets muséaux (études de positionnement, faisabilité, concept, programmations muséographiques, direction, rédaction des contenus, etc.) (www.museologie.fr). Chargée de cours à l'université et au CNFPT pour lequel elle assure la formation sur le pilotage de programmes muséaux, elle poursuit parallèlement une activité de chercheuse et publie régulièrement dans les domaines de la muséologie. Publications choisies : « Retravailler la définition du musée : peut-on définir pour inventer ? », *Définir le Musée du XXI^e siècle*, Actes du Colloque international ICOM — ICOFOM Sorbonne Paris, Juin 2017; « L'usage des TIC/dispositifs de perception sensorielle dans les pratiques muséo-scénographiques », Actes du Colloque CNRS — Le Sensolier, *Les outils numériques et le sensible*, Paris, 17 octobre 2013; « La muséographie sensorielle », in *Le marketing sensoriel, De la stratégie à la mise en œuvre*, Agnès Giboreau et Laurence Body, Editions Vuibert, juin 2012; « Dans le pli du pouvoir : les pratiques de liberté des agents de la culture », Publication 2012; « L'argument culturel du touristique, symptôme de "la fin du muséal" »,

⁹ <http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?deployer-le-poeme-la-poesie-dans-l.html>

¹⁰ <http://readidesignlab.lecoledesign.com/>

¹¹ <https://www.publie.net/livre/lireecrire/>

Revue *Téoros*, décembre-janvier 2009 ; « Photographie, musée et pouvoir : formes, ressorts perspectives », *La Lettre de l'OCIM* n° 117, juin 2008.

Emmanuèle Payen est conservateur en chef des bibliothèques, chef du Service du développement culturel & Actualité à la Bibliothèque publique d'information du Centre Pompidou. Elle a publié de nombreux ouvrages et articles autour de l'action culturelle, et intervient régulièrement dans des journées d'études et de formation autour de la production de contenus culturels. Elle est commissaire d'exposition et de manifestations, principalement dans les domaines de la littérature et de l'art graphique. Parmi ses publications : Introduction au catalogue d'exposition « Gaston, au-delà de Lagaffe », Éditions Dupuis, 2016 ; *Exposer la littérature*, avec Jérôme Bessière (dir.), Éditions du Cercle de la Librairie, Paris, 2015 ; « L'action culturelle en direction des publics jeunes, quels enjeux ? », dans *Bibliothèques et jeunesse*, Éditions du Cercle de la Librairie, Paris, 2015 ; « Action culturelle et production de contenus », in *Valorisation et production des savoirs en bibliothèque*, BBF, 2011, n° 1 ; « L'action culturelle en bibliothèque », in *Le métier de bibliothécaire*, Cercle de la Librairie, Paris, 2010, (rééd 2013, 2018) ; *L'action culturelle en bibliothèque*, avec Bernard Huchet (dir.), Cercle de la Librairie, Paris, 2008.

Christophe Point est doctorant en philosophie de l'éducation, sous la direction d'Eirick Prairat (Université de Lorraine, France) et de Luc Bégin (Université Laval, Québec). Également membre du l'équipe NeV (Normes et Valeurs) du laboratoire LISEC (Laboratoire interuniversitaire des Sciences de l'éducation et de la communication). Parmi ses publications : *Faire de la démocratie une éthique et une pédagogie*, Revue Éthique en éducation et en formation — Les dossiers du Groupe de recherche sur l'éducation éthique, n° 4, (en ligne), avril 2018 ; « Quelle valeur a notre enseignement aux yeux des élèves ? Prolongement de la théorie de la valuation de Dewey dans la réflexion pédagogique », dans la revue *The Ethics Forum*, vol.° 12, n° 1, (en ligne), 2017 ; « Enseigner pour apprendre : un défi pragmatiste ? », *Revue Implications Philosophiques*, (en ligne), juin 2017.

Milan Popadić is Associate Professor of Museology and Heritage Studies at the University of Belgrade — Faculty of Philosophy. He is researching and lecturing about the theoretical and methodological problems of museology and heritage studies, with a focus on the notion of heritage, its historical, institutional and practical use, and its cultural, social and educational role. Popadić is the author of two books, *Who Owns Michelangelo's David? Heritage in Everyday Life* (2012) and *Time Past in Time Present: Introduction to the Heritage Studies* (2015). He is also the author of a number of research and scientific papers and coeditor of two-volume collection of papers *Spaces of Memory: Architecture — Heritage — Art* (2013). For his critical writings on contemporary visual culture and heritage he won prestigious national award « Lazar Trifunović » in 2014

Virginie Pringuet, de Montréal (Festival du nouveau cinéma, Centre d'arts Quartier éphémère) à Paris (Nuit Blanche), en passant par Nantes (Scènes nationale Le lieu unique, biennale Estuaire) et Lille (Capitale européenne de la culture), a progressivement glissé depuis 2011 de la programmation artistique vers la recherche en Esthétique et en humanités numériques à travers une démarche de curation de données artistiques et culturelles. Depuis 2011, elle pilote le projet Atlasmuseum (atlasmuseum.net) qui est à la fois un objet d'étude évolutif (thèse en Esthétique et Humanités numériques à l'Université Rennes 2, 2017) et un

outil ouvert d'inventaire et de cartographie sémantique des œuvres d'art dans l'espace public. Elle a enseigné à l'École des Beaux-Arts de Nantes et elle a été en charge depuis 2017 de la coordination du réseau UDPN (Usages des Patrimoines Numérisés) à l'USPC. Articles récents : « Vers un musée réticulaire des œuvres dans l'espace public : la question de l'inventaire numérique », *Revue Home Cinéma*, n° 8, à paraître en 2018 ; « L'œuvre d'art à l'époque de la curation de ses données », *L'art même*, n° 74, Bruxelles, 2017 ; Anarchive n°6—Masaki Fujihata, direction éditoriale Anne-Marie Duguet, Masaki Fujihata, Meta-monuments Shared Virtual Communities, 2016.

Marck Prokucek, Ph.D., est chercheur et professeur dans le domaine de la gestion des arts et de l'économie culturelle à l'Université d'économie de Prague. Ses recherches portent sur la mesure du rendement dans les musées, l'évaluation et les modèles d'affaires novateurs des organismes artistiques et culturels.

Serge Proust est maître de conférences HDR, en sociologie. Ses principaux axes de recherches concernent la structuration du théâtre public, les professions artistiques, la division du travail artistique et les mobilisations relatives au régime de l'intermittence du spectacle. Parmi ses publications : « Directeurs artistiques et administratrices : une distribution sexuée des rôles dans les compagnies de théâtre indépendantes », *Travail, genre et société*, 2017, 38, p. 95-112 ; « Qu'est-ce que faire grève dans la production symbolique universitaire et artistique », *Sociologie du Travail* [en ligne], vol 59, n° 2, 2017 ; « Les incertitudes de catégorisation au cœur des mobilisations collectives relatives au régime de l'intermittence », dans Chloé Delaporte, Léonor Graser et Julien Péquignot (dir.), *Penser les catégories de pensée*, Paris, L'Harmattan ; « Ouverture philosophique », 2016, p. 171-187 ; « Les metteurs en scène de théâtre entre réussite sociale et remise en cause ontologique », dans Nathalie Heinich et Roberta Shapiro, *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*. Paris, éditions de l'EHESS (coll. Cas de figure), 2012, p. 95-111.

Rachel Rajalu enseigne la philosophie et l'esthétique à l'École supérieure d'arts et de design — TALM site du Mans. Elle est docteure en Esthétique de l'Université Rennes 2 depuis décembre 2016, après avoir soutenu une thèse sur les conditions d'expérience des scènes contemporaines et leurs effets existentiels, éthiques et politiques (dir. Pierre-Henry Frangne et Christophe Bident). Elle a obtenu en 2017 les qualifications en 17^e (Philosophie) et 18^e (Arts) sections du CNU. Elle est diplômée (Masters 2) en Études politiques (EHESS), Philosophie (Rennes 1) et Management du spectacle vivant (UBO). Elle est également chargée de cours à l'Université Catholique de l'Ouest (Angers). Parallèlement à ses activités d'enseignement et de recherche, elle contribue à la Revue *Critique d'art* et collabore avec des artistes. Ses deux dernières publications sont « L'œuvre-archivé de Claire-Ingrid Cottanceau : un paradigme pour penser le discours sur l'œuvre », dans Denis Huneau, Nathalie Le Luel, Laura Naudeix, Anne Vincent (dir.), *L'œuvre d'art dans le discours : signe, forme, projet*, Sampzon : Éd. Delatour, 2017, p. 235-249 et « Improvisation, jeu des acteurs et dispositifs numériques », dans Sylvie Chalaye, Pierre Letessier et Gilles Mouëllic (dir.), *Esthétique Jazz : Écriture et improvisation*, Paris : Éditions Passages, 2016, p. 119-129.

Inmaculada Real est lectrice à l'Université de Rouen Normandie. Docteure en Histoire de l'Art, diplôme d'Études Approfondies et Master de Conservation préventive des œuvres d'arts et des biens culturels. Participation à des congrès nationaux et internationaux, publication

d'articles scientifiques et codirection d'expositions sur l'art en exil. Membre de l'Équipe de Recherche Interdisciplinaire sur les Aires Culturelles (ERAC) de l'Université de Rouen. Parmi ses publications : *El Laboratorio de Formas y las políticas de la memoria*. Editorial Académica Española, 2018 ; *Cartas inéditas de Vela Zanetti a Victoriano Crémer. Epistolario inédito*. Editorial Tirant Lo Blanch, Valencia, 2018 ; *El retorno artístico del patrimonio del exilio*. Editorial Síntesis, Madrid, 2016 ; (dir.) *Patrimonio artístico en el exilio*. Asociación Española de Museólogos, Madrid, 2017.

François Ribac est compositeur de théâtre musical et sociologue, maître de conférences à l'Université de Bourgogne–Franche-Comté/Laboratoire Cimeos. Il est actuellement en délégation CNRS à l'IRCAM (Équipe Analyse des Pratiques Musicales). Il est notamment l'auteur de *L'aveur de rock* (La Dispute, 2004) et, avec Catherine Dutheil-Pessin, de *La Fabrique de la programmation culturelle* (La Dispute, 2017). Il coordonne un projet de recherche de trois ans intitulé « Arts de la Scène et Musique dans l'anthropocène ». Ses disques ont été publiés par les labels No Man's Land et Muséa.

Chiara Rubessi est docteure en arts du spectacle à l'Université Grenoble Alpes, où elle est rattachée au laboratoire CINESTHEA. Elle est actuellement ATER à l'IECA-Université de Lorraine. Sa recherche porte sur le traitement de l'espace (scénographie d'exposition, cinéma, événementielle, installation). En 2009, elle a obtenu un Executive Master en *Exhibition designer* au Politecnico de Milan. Elle a publié dans les revues *Fata Morgana*, *IDEA Journal* (Queensland University of Technology, Brisbane), *MEI* (Médiation et communication), ainsi que dans des actes de colloques et d'ouvrages collectifs. Parmi ses publications : « Le phénomène "carte blanche à un designer". Pratiques de communication dans le musée Mudac », in *Mei 40*, 2017 ; « Beaubourg de Roberto Rossellini, ou la mise en scène du public », in *Collections en regard. Les bibliothèques à l'écran*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2017, Le comptoir des presses d'université-AFRHC, 2016, « Fitzcarraldo de Werner Herzog. Le bateau comme rêve et folie », in *Un autre regard sur l'objet*, Ed. Université de Savoie, 2015.

Amanda Rueda est maîtresse de conférences en Sciences de l'information et de la communication à l'Université Toulouse 2 Jean Jaurès, rattachée au laboratoire LERASS. Ses travaux portent sur les écritures audiovisuelles et sur les processus de création et de production des cinématographies d'Amérique latine. Elle vient de publier l'ouvrage *L'Amérique latine et France. Festivals de cinémas et territoires imaginaires* (PUM, 2018). Elle est membre de l'ARCALT (Association Rencontres Cinémas d'Amérique latine de Toulouse) et du conseil de rédaction de la revue *Cinémas d'Amérique latine*.

Magdalena Ruiz Marmolejo, conservatrice du patrimoine, est spécialisée dans les arts amérindiens, les arts du XX^e siècle et en ethnologie. Diplômée de l'École du Louvre d'un master 2 en recherche en muséologie, elle poursuit actuellement un doctorat co-encadré par l'Université de Paris 1 — Sorbonne. Formée à l'Institut national du patrimoine en tant que conservateur du patrimoine, elle a enrichi son parcours professionnel en travaillant dans plusieurs institutions culturelles françaises et sud-américaines avant de rejoindre le Musée de l'Homme. Également membre de l'ICOM et de la Société des Américanistes, elle s'est par ailleurs investie dans la sauvegarde des forêts tropicales, en co-fondant l'ONG franco-colombienne « Action for forest » en 2015. Sélection des publications récentes :

« Prélèvement : collecte artistique auprès de 31 auteurs et artistes », *Espaces*, n° 16, CNES, mars 2018 ; « Marie Curie et la presse », *Histoire par l'image*, (<https://www.histoire-image.org/etudes/marie-curie-presse>) ; « Brève histoire du racisme en images », *Hommes et migration*, n° 1313, mars 2016 ; « Migrar », de Javier Martinez Pedro, *Frontières*, catalogue d'exposition, musée national de l'histoire de l'immigration, novembre 2015 ; « Le Mémorial des peuples indigènes de Brasilia », *Actes du 3ème congrès international de l'archéologie amazonienne*, Quito, 2014.

Daniel Schmitt a mené plusieurs projets muséaux en France et à l'étranger, tout en rédigeant sa thèse en sciences de l'Information et de la communication à l'Université de Strasbourg. Actuellement Maître de Conférence à l'Université de Valenciennes, ses recherches se concentrent sur l'expérience du visiteur au sein des musées, et, de manière plus générale, de la construction du sens et des processus de décision. Parmi ses publications les plus récentes : « Comment construit-on du sens lors de la visite d'un musée ? », dans Jean-Marie Barbier et Marc Durand, *Encyclopédie d'Analyse des Activités*, PUF, 2017 ; « Le musée fictionnel », (avec Rachel Amalric et Muriel Meyer-Chemenska)j, dans François Mairesse, *Le musée du XXI^e siècle, matériaux pour une discussion*, ICOFOM, 2017 ; REMIND, une méthode pour comprendre la micro-dynamique de l'expérience des visiteurs de musées (avec Olivier Aubert), *RIHM, Revue des Interactions Humaines Médiatisées*, Europia, vol. 17, n° 2, pp. 43-70, 2016.

Christoph Streb a fait des études de gestion (doctorat en 2007), puis des études d'archéologie de l'Université de Leicester et fait actuellement un second doctorat en histoire en co-tutelle aux Universités du Luxembourg et de Durham. Son projet de thèse est intitulé *Mortuary Spaces in Luxembourg : Changing Forms of Commemoration, Self-Expression and Social Exchange* (transmortality.uni.lu). Il y cherche à combiner les théories économiques avec des instruments d'analyse spatiale pour faire une étude empirique d'archéologie contemporaine.

Helena Stublic, PhD, is postdoctoral researcher and lecturer. In 2008, she graduated in Art History and Museology and Heritage Management at the Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Zagreb. From 2008, she has been working at the same Faculty as a research and teaching assistant at the Department of Information and Communication Sciences. She completed her doctoral thesis, *Interpretation Strategies of Permanent Exhibitions in Art Museums*, in 2014. Since 2009, she is an active member of the International Committee for Museology (ICOM—ICOFOM). Her personal interests are mostly focused on interpretation in art museums, difficult and contested heritage, as well as gender and feminist perspectives in museology. Recent publications: Vujić Žarka, Stublic Helena, "Acknowledged and Empowered Visitors in Socialist Croatia: Diachronic Exploration", in Ann Davis, Kerstin Smeds (ed.), *Visiting the Visitor—An Enquiry Into the Visitor Business in Museums*, Bielefeld, Germany: transcript Verlag, 2016, pp. 183–199; Vujić Žarka, Stublic Helena, "Museology as Part of Information and Communication Sciences in Croatia: a View on a Thirty-Year-Long Experience", in Bruno B. Soares, Kerstin Smeds (ed.), *ICOFOM Study Series—Museology exploring the concept of MLA (Museums-Libraries-Archives)*, Paris: ICOM—ICOFOM, 2016, pp. 37–45.

Zarka Vujic, PhD, full professor, graduated in 1988 from the Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Zagreb by defending the thesis entitled *Painting as a Museum Object at the Art History Department*. After completing the graduate programme of information sciences at the Faculty of Organization and Informatics in Varaždin in 1992, she obtained an MA degree in Museology (Foundation and Development of Art Museums and Galleries in Zagreb). She received a PhD degree in the same field in 1998 at the Department where she is currently employed (the thesis entitled *The Concept of Museum and Forms of Collecting in 17th-century Croatia*). In 1993 she started working as an assistant researcher at the Museology Sub-Department where she advanced to the position of full professor in 2012. Her interests have since the very beginning of her scientific work been focused on three research areas—historical museology (history of museums and collecting in Croatia), theoretical museology (collecting and collection formation, ascribing meaning and creating heritage) and the interdisciplinary field combining museology and art history. Recent publications: Vujic Žarka, Stubić Helena, “Acknowledged and Empowered Visitors in Socialist Croatia: Diachronic Exploration”, in Ann Davis, Kerstin Smeds (ed.), *Visiting the Visitor—An Enquiry Into the Visitor Business in Museums*, Bielefeld, Germany: transcript Verlag, 2016, pp. 183–199; Vujic Žarka, Stubić Helena, “Museology as Part of Information and Communication Sciences in Croatia: a View on a Thirty-Year-Long Experience”, in Bruno B. Soares, Kerstin Smeds (ed.), *ICOFOM Study Series—Museology exploring the concept of MLA (Museums-Libraries-Archives)*, Paris: ICOM—ICOFOM, 2016, pp. 37–45.

Tièmeni Sigankwé est chargé de recherche en histoire au Centre National d'Éducation de Yaoundé, au Cameroun. Ses travaux portent sur l'histoire et la mise en mémoire du nationalisme camerounais. Il est l'auteur, entre autres, de « Des sites des massacres coloniaux au Cameroun comme non-lieux de mémoire. L'emblématique cas des chutes de la Metché », à paraître dans les actes du colloque *Mémoires des massacres au XX^e siècle* (Mémorial de Caen, 22-24 novembre 2017); de « Mémoire nationaliste versus mémoire colonialiste. Réflexion sur un paradoxe camerounais », en cours de publication dans *Socioanthropologie n° 37. Mémoires coloniales*; de « Boko Haram, une nouvelle version du Maquis upciste ? », dans F. Wassouni et A. Gwoda, *Les dynamiques dérivées du phénomène Boko Haram*, Schabel, 2017.

Hui Shang est une ancienne étudiante de Sciences-Po Toulouse, doctorante en histoire, affiliée au laboratoire FEMTO – RECITS (UMR 6174), à l'université Bourgogne – Franche-Comté. Sous la direction du professeur Robert Belot, Hui Shang termine une thèse intitulée : « L'Exposition universelle de 2010 (Shanghai) : histoire, enjeux géopolitiques et impacts urbains d'un événement emblématique de la stratégie du “soft power” de la Chine ». Elle s'intéresse également aux échanges culturels sino-français, à travers notamment l'introduction des ouvrages d'historiens français en Chine. C'est ainsi qu'elle a traduit en chinois l'ouvrage de Mignet *Charles Quint, son abdication, son séjour et sa mort au monastère de Yuste* qui va être prochainement publié par la maison d'édition de l'Académie des sciences sociales de Shanghai.

Sara Torres Vega is an Education Researcher at the Museum of Modern Art, New York. Her training is in fine art, with a focus on educational, relational and participatory practices that have art as a catalyst for social connectivity. She got her PhD in 2016 at the Faculty of Fine Arts of the Complutense University of Madrid. She has been a visiting researcher at Tate

London and New York University. She has given talks at the Museum of Modern Art (New York), New York University, Culturgest (Lisbon), the Bergen Academy of Art and Design, Fundación Telefónica (Spain) and the Tate (London).

Cécile Toutou est chargée de mission marketing à la bibliothèque de Sciences Po Paris, après avoir été chef de projet « Public et démarche qualité » à la Délégation à la stratégie et à la recherche de la BnF. Elle a auparavant exercé comme consultante au cabinet Tosca consultants et comme documentaliste tant en France qu'aux États-Unis et au Canada. Membre de la commission CN46-8 de l'Afnor, elle a été co-rédactrice du livre blanc « Qu'est-ce qui fait la valeur des bibliothèques ? ». Elle a écrit plusieurs articles dans le *BBF* et a dirigé récemment la publication de « La valeur sociétale des bibliothèques : construire un plaidoyer pour les décideurs » (Éditions du Cercle de la Librairie, 2017) et « Évaluer la bibliothèque par les mesures d'impacts » (Presses de l'Enssib, 2016, coll. « La Boîte à outils », #37).

Fabien Van Geert est docteur en gestion de la culture et du patrimoine de l'Université de Barcelone. Enseignant du Département d'Anthropologie sociale de l'Université de Barcelone entre 2010 et 2015, il est, depuis 2017, maître de conférences en muséologie à l'Université Paris 3 — Sorbonne Nouvelle. Ses principaux thèmes de recherche portent sur la rénovation des musées ethnographiques, sur l'influence du multiculturalisme dans les musées et le patrimoine, sur les musées de société et sur les processus de patrimonialisation dans le monde hispanique. Parmi ses publications récentes, notons : « Du musée colonial au musée des diversités. Intégrations et effets du multiculturalisme sur les musées ethnologiques actuels ». Rennes : Presses Universitaires (à paraître) ; « Du musée ethnologique au musée multiculturel ? Bilans et enjeux d'une rénovation institutionnelle. Le cas du Musée de la culture mondiale de Göteborg », *Muséologies*, vol. 8 (2017) ; « Légitimer la prédation ? Entre colonialisme et approche multiculturelle des collections ethnographiques », *ICOFOM Study Series*, vol. 45 (2017) ; et « Usos políticos del patrimonio ». Barcelone : Universitat de Barcelona (2016).

Nathanaël Waddled est doctorant en Muséologie, Médiation, Patrimoine à l'Université du Québec à Montréal et en Sciences de l'Information et de la Communication à l'Université de Lorraine. Après avoir mené des masters d'histoire et de philosophie ainsi qu'une recherche en philosophie à la MSH Paris-Nord sur la question de l'exposition documentaire, il poursuit actuellement un doctorat sur l'expérience de visite des musées d'histoire. Il est également associé au Centre d'Études Féminines et d'Étude de Genre de l'Université Paris 8 où il travaille sur les représentations du corps, et chargé de cours en Arts Plastiques dans la même université où il enseigne le rapport à la culture matérielle.

Aline Wiame est docteur en philosophie de l'Université Libre de Bruxelles et maître de conférences en arts et philosophie à l'université Toulouse — Jean Jaurès. Ses intérêts de recherche concernent les croisements entre philosophie et performance, la raison cartographique, et la mutation des récits face à la crise écologique. Elle est l'auteure de *Scènes de la défiguration. Quatre propositions entre théâtre et philosophie* (Les Presses du réel, 2016) et de plusieurs articles récents sur les récits de la terre chez Deleuze (par exemple « Fabulating the Earth with Deleuze and Haraway », *Deleuze Studies*, automne 2018). Elle prépare actuellement un colloque sur la cartographie entre arts et philosophie qui aura lieu en 2019-2020 à l'Université Toulouse — Jean Jaurès.

Priscilla Wind est agrégée d'allemand et maître de conférences de littératures et civilisation germaniques à l'Université de Franche-Comté puis à l'Université Clermont Auvergne depuis 2016, rattachée au CRIT (EA-3224). Auteur d'une thèse sur « La notion de mise en scène dans les pièces d'Elfriede Jelinek » en cotutelle avec l'Université de Vienne, elle est spécialiste de théâtre contemporain germanophone, de l'intermédialité ainsi que de la postmodernité. Elle a rédigé plusieurs articles sur le rapport entre les médias de masse et la scène contemporaine, l'évolution des genres dramatiques dans le théâtre contemporain ainsi que sur le corps scénique. Elle concentre actuellement ses recherches sur les formes du théâtre documentaire. Parmi ses publications : la direction de l'ouvrage collectif *Corps violentés au théâtre*, Annales littéraires, Presses Universitaires de Franche-Comté, janvier 2015, 210 p. ; « L'art du re-enactment chez Milo Rau », *Intermédialités*, numéro « Refaire/Redoing », mars 2017 ; « La notion d'intermedia dans *Leben und Kunst : Die Funktion der Intermedia* » (Art et Vie : La fonction de l'intermedia) d'Udo Kultermann », in Pauline Chevalier (dir.) *Intermedia : résonances historiques et généalogie d'une notion*, Dijon, Presses du Réel, à paraître en 2017 ; « Théâtre in-er-face dans l'espace roumanophone contemporain : mise en scène de la violence et rapport au réel », in Susan Blattes et Samuel Cuisinier — Delorme (dir.), « Le théâtre in-er-face aujourd'hui : bilan et perspective », n° 28, *Coup de théâtre*, 2015, pp. 159-174.

Peut-on, comme d'autres ont défini des lieux de mémoire, ou des lieux de savoirs, envisager certains lieux aujourd'hui comme des espaces (publics) plus propices que d'autres à la pratique de la pensée, comme des lieux de pensée? Dans quelle mesure, comment, et à quelles fins, des lieux – le musée, le théâtre, la bibliothèque... – peuvent-ils impulser, élaborer ou modeler de la pensée? Quels sont les dispositifs (institutionnels, architecturaux, scénographiques) que mobilise et construit une telle volonté des pratiques professionnelles et artistiques de s'inscrire dans des enjeux de pensée? Quels sont les enjeux, les bornes, les moyens, les effets de ces dispositifs?

Les études de cas réunies dans cet ouvrage permettent de mettre à l'épreuve une hypothèse : que ces lieux déterminent des modes d'exercice de la pensée qui leur sont propres, tant du côté de ceux qui y « œuvrent » que du côté des publics – visiteurs, spectateurs ou usagers; qu'ils peuvent, conjointement, être conçus – c'est à dire fabriqués, pensés, analysés, interprétés – comme des espaces de pratique de la pensée, voire de l'exercice philosophique, en son sens le plus ouvert de pratique d'une pensée contemplative, réflexive ou critique.

À propos des auteurs

Flore Garcin-Marrou est Maître de conférences en études théâtrales à l'Université Jean Jaurès de Toulouse. Elle est membre du Laboratoire LLA CREATIS de l'Université de Toulouse, du réseau anglo-saxon Performance philosophy et d'EASTAP (European Association For the Study of the Theatre and Performance).

François Mairesse est Professeur d'économie de la culture et de muséologie à l'Université Sorbonne nouvelle – Paris 3 (CERLIS UMR 8070, Labex ICCA). Il enseigne également la muséologie à l'École du Louvre et préside le comité international de muséologie de l'ICOM (ICOFOM).

Aurélié Mouton-Rezzouk est Maître de conférences en Études Théâtrales à l'Institut d'Études Théâtrales de l'Université Sorbonne-Nouvelle Paris 3, membre de l'Institut de Recherches en Études Théâtrales (IRET), et de la Société Internationale des Bibliothèques et Musées des Arts du spectacle (SIBMAS).