Musées-Mondes

La transmission culturelle dans les musées de société

Contextes, approches et pratiques

Sous la direction de
Anik Meunier, Jean-Marie Lafortune
et Jason Luckerhoff

La documentation Française

Sommaire

Avant-propos

Cadre et enjeux de la transmission culturelle dans les musées de société 9

Anik Meunier, Jean-Marie Lafortune, Jason Luckerhoff

Un processus transactionnel dans des espaces relationnels 11
Un constat de crise 12
Présentation de l'ouvrage et des auteurs 13

Section I

Modèles et approches de la transmission culturelle dans les musées de société 17

Chapitre 1

Quand le musée de société se met en récit dans le regard de ses visiteurs : une forme de transmission réciproque de patrimoines conceptuels 19

Marie-Sylvie Poli

Musée de société ou exposition de société ? Une question de regards 20
Trois expositions de société pour terrain d'analyse 21
La transmission culturelle par le regard du visiteur 28
Une médiation réciproque de patrimoines conceptuels à coconstruire 40

Chapitre 2

Quelles visions de la transmission culturelle dans les musées de société au Québec ? 43

Jean-Marie Lafortune, Anik Meunier, Jason Luckerhoff, Isabelle Goudou

Introduction 43
Transmettre un legs culturel par les musées de société ? 44
Trois études de cas 48
Analyse 52
Conclusion 58

Section II

La transmission culturelle : études de cas et monographies 59

Chapitre 1

Les technologies de l'information et de la communication (TIC) dans une sélection de musées et expositions sur la Grande Guerre : quelles potentialités didactiques pour le développement de la perspective historienne chez les élèves du secondaire ? 61

Sophie André

État de la question 62
Dispositif de recherche 72
Résultats 73
Discussion des résultats et conclusion 83

Chapitre 2

La transmission culturelle et l'avenir d'un territoire fragile 87

Laure Marchis-Mouren, Daniel Jacobi

Le gardian, la ferrade, les traditions bouvines et l'identité d'un territoire 87
Collections et collectionneurs en Camargue 89
De la collection privée au musée 96
La carrière de spectateur 97
Exposer la culture populaire dans un écomusée pour la pérenniser 100

Chapitre 3

Les expositions d'anthropologie au musée du quai Branly-Jacques Chirac et leur réception. Analyse fondée sur l'étude des livres d'or de l'exposition « La fabrique des images » (P. Descola) 103

Sonia Dheur

Préambule 103
La réflexivité ordinaire au musée du quai Branly-Jacques Chirac 104
Le musée de société, une hétérotopie 106
Le « musée du quai Branly-Jacques Chirac » 108
Des savoirs « propres » 108
Un musée de société où l'ethnologie tient une place particulière 109
S'instruire en s'interrogeant 110
Les expositions temporaires du musée du quai Branly-Jacques Chirac 111
« La fabrique des images » 112
Le thème du voyage 113
« Rêver et réfléchir » 114
Se laisser enchanter 115
L'unité de l'humanité 115

Exposition « Claire-obscure » 116
S'inscrire dans la culture, écrire la culture 118
« Merci pour ce cadeau » 120

Section III

Propositions de cadrage conceptuel de la transmission culturelle 123

Chapitre 1

Transmettre le patrimoine pendant la crise économique : la transformation des musées ethnographiques face aux réductions budgétaires en Catalogne et en Région Occitanie 125

Fabien Van Geert

Le modèle des « musées de société » et la transformation des musées ethnographiques 125
Les musées de société en Région Occitanie et en Catalogne 129
La crise économique et les réductions budgétaires 137
Quelle transmission culturelle pour quels « musées de société » ? 142

Chapitre 2

Le musée aux prises avec les mutations sociales et culturelles : muséalités et régimes de muséalité 145

Alexandre Schiele, Bernard Schiele

Muséalités 146
Régimes de muséalité 155
Conclusion 171

Chapitre 3

La transmission culturelle dans les musées de société : un processus modélisable ? 175

Jean-Marie Lafortune, Isabelle Goudou

Retour sur le concept 175
Tout est dans la manière 179
Vers un modèle théorique intégré 181
En somme 185

Bibliographie 187

Table des illustrations 205

Table des figures et tableaux 207

la possibilité de mener cette tâche à bien [26]. Les questions soulevées portent sur les pressions économiques et politiques qui menaceraient l'autonomie institutionnelle, les vertus pédagogiques d'une muséographie spectaculaire [27] et la place insuffisante des publics dans l'élaboration des projets muséaux [28].

Présentation de l'ouvrage et des auteurs

Par un nouveau cadrage du concept de transmission culturelle, cet ouvrage contribue à approfondir la compréhension des processus de patrimonialisation et des dispositifs de médiation dans les musées de société. Les allers-retours entre le monde universitaire et le milieu des praticiens que cette démarche a suscités favorisent un maillage étroit entre les chercheurs et les professionnels, mais aussi entre les praticiens en quête de lieux d'échange (en l'absence d'un ordre professionnel) et de reconnaissance formelle du statut de médiateur culturel.

L'ouvrage comporte trois sections. La première, intitulée « Modèles et approches de la transmission culturelle dans les musées de société », regroupe deux chapitres étudiant des stratégies muséales spécifiques. Dans son texte « Quand le musée de société se met en récit dans le regard de ses visiteurs : une forme de transmission réciproque des patrimoines conceptuels », Marie-Sylvie Poli compare les modalités de médiation, les missions éthiques et le fonctionnement sémiotique et communicationnel d'expositions de société présentées au Musée dauphinois de Grenoble, au Mucem de Marseille et à la Cité des sciences et de l'industrie de Paris. En considérant que tout musée est un musée de société du moment qu'il est un lieu de débats sur des questions sociales, elle s'interroge sur le patrimoine conceptuel produit à partir des débats sémantiques, épistémologiques et philosophiques que ces musées élèvent au rang de thématique d'exposition.

Dans le deuxième texte, « Quelles visions de la transmission culturelle dans les musées de société au Québec ? », Jean-Marie Lafortune, Anik Meunier, Jason Luckerhoff et Isabelle Goudou scrutent les modalités par lesquelles trois institutions ont renouvelé leur stratégie expositionnelle dans la foulée du tournant communicationnel des musées. L'interprétation des résultats issus d'une démarche d'évaluation formative de dispositifs de patrimonialisation et de médiation permet de dégager trois ensembles de considérations sur le fonctionnement des opérateurs humains, discursifs et spatiaux, les modalités et les contenus de la transmission,

26 PÉNICAUT, E. et TOSCANO. G. (2012), *Lieux de mémoire, musées d'histoire*, Paris, La Documentation française ; HOOPER-GREENHILL, E. (2007), *Museums and Education : Purpose, Pedagogy, Performance*, Londres, Palgrave Macmillan UK.

27 MARCUS, A., STODDARD, J. et WOODWARD, W. (2017), *Teaching History with Museums : Strategies for K-12 Social Studies* (2e éd.), Londres, Routledge, p. 25-64.

28 CUNO, J. (2009), *Whose Culture ? The Promise of Museums and the Debate over Antiquities*, Princeton, Princeton University Press.

et enfin les variations dans les approches et pratiques selon le palier de gouvernement (municipal, provincial et fédéral) dont relève chacune de ces institutions.

La deuxième section, nommée « La transmission culturelle sur le terrain : études de cas et monographies », regroupe trois chapitres étudiant des stratégies muséales et patrimoniales spécifiques. Dans un texte intitulé « Les technologies de l'information et de la communication dans une sélection de musées et expositions sur la Grande Guerre : quelles potentialités didactiques pour le développement de la perspective historienne chez les élèves du secondaire ? », Sophie André s'intéresse aux effets potentiels des technologies mises en place dans le cadre d'expositions *in situ* et virtuelles sur le thème de la Première Guerre mondiale. Ses résultats révèlent les potentialités des TIC dans le développement de la perspective historienne chez les élèves du secondaire.

Laure Marchis-Mouren et Daniel Jacobi sont les auteurs d'un texte consacré à « La transmission culturelle et l'avenir d'un territoire fragile » qui conjugue transmission culturelle intergénérationnelle et écomuséologie. Leur étude met en lumière les relations entre l'écomusée de la Camargue, créé en 1978 selon le modèle préconisé par Georges Henri Rivière, les partenaires locaux et le public des courses de taureaux dans la préservation et la transmission de ce patrimoine spécifique à la région. Ces résultats, issus d'entretiens semi-dirigés menés auprès de collectionneurs passionnés par les courses de taureaux, révèlent que la transmission de pratiques culturelles sur le long terme s'accompagne de processus de pré-patrimonialisation et de mécanismes d'échanges basés sur l'oralité qui ont échappé à la mondialisation.

Le dernier chapitre de cette section, signé par Sonia Dheur, « Les expositions d'anthropologie au musée du quai Branly-Jacques Chirac et leur réception. Analyse basée sur l'étude des livres d'or de l'exposition "La fabrique des images" (P. Descola) », se penche également sur la définition du musée de société. L'auteure considère celui-ci comme un lieu de réflexivité, une hétérotopie, un tiers-lieu qui raconte sa société et fait le pont avec d'autres, un miroir qui déplace le visiteur dans un tiers-temps et le dérange dans un tiers-espace. Les résultats de ses travaux – qui ont ciblé l'expérience vécue, la réception, les représentations interculturelles et les modes d'appropriation des visiteurs – mettent en lumière la place accordée à l'altérité dans la construction des savoirs.

La troisième et dernière section de l'ouvrage, « Propositions de cadrage conceptuel de la transmission culturelle », étudie les différents mécanismes de transmission culturelle adoptés dans divers musées et tente d'en conceptualiser les tenants et aboutissants. Dans un texte intitulé « Transmettre le patrimoine pendant la crise économique : la transformation des musées ethnographiques face aux réductions budgétaires en Catalogne et en Région Occitanie », Fabien Van Geert interroge l'influence du modèle des musées de société sur les institutions patrimoniales alors que le contexte social, économique et politique qui leur a donné naissance a radicalement changé. Il en conclut que la crise économique a, d'une certaine manière, accéléré la logique de transformation des musées

ethnographiques, les forçant jusqu'à un certain point à intégrer les perspectives des musées de société pour survivre.

Dans « Le musée aux prises avec les mutations sociales et culturelles : muséalités et régimes de muséalité », Alexandre Schiele et Bernard Schiele s'intéressent d'abord aux notions de muséalisation, de muséalité et de *muséalie* (*musealia*), en y apposant des définitions distinctes. Ils examinent ensuite les conjonctures historiques propres aux musées. En outre, ils passent en revue les différents régimes de muséalité depuis la Renaissance jusqu'à l'époque contemporaine en affirmant que le rôle culturel des musées s'est ancré dans la société de manière considérable, et ce, depuis la Révolution.

Enfin, Jean-Marie Lafortune et Isabelle Goudou proposent, dans « La transmission culturelle : un processus modélisable ? », d'établir les bases sur lesquelles un modèle de transmission culturelle adapté aux musées de société peut se construire. Articulé autour de six composantes, le modèle situationnel qu'ils développent admet des interactions simultanées entre les acteurs muséaux et les visiteurs et tient à la fois compte des dimensions cognitives et émotionnelles. Conscients des limites d'une telle démarche, ils suggèrent des pistes de réflexion pouvant guider l'adaptation de ce modèle dans des contextes d'application précis [29].

29 RITZER, G. (2008), « Georg Simmel », *Modern Sociological Theory*, *in* SOULIER, V. (2013), *Donner la parole aux autochtones. Quel est le potentiel de reconnaissance de l'exposition à plusieurs points de vue dans les musées ?*, thèse de doctorat, Montréal et Avignon, Université du Québec à Montréal et Avignon Université.

Section I

Modèles et approches de la transmission culturelle dans les musées de société

Chapitre 1

Quand le musée de société se met en récit dans le regard de ses visiteurs : une forme de transmission réciproque de patrimoines conceptuels

Marie-Sylvie Poli,
professeure émérite, Avignon Université,
Laboratoire Culture et Communication, EA 7542

Parce qu'elle attribue au musée de société un rôle politique, éducatif et culturel de premier plan, la problématique de la transmission culturelle mobilise depuis les années 1930[1] des chercheurs qui s'intéressent autant à la patrimonialisation qu'à la médiation muséale. On évoque moins souvent la situation – pourtant très stimulante – pour la muséologie où c'est le musée lui-même qui, par une écriture expographique dont il est le tenant, convie ses visiteurs à réfléchir au concept de transmission culturelle en général et au musée en particulier. Or, il se trouve qu'au cours de visites réalisées en 2016-2017, j'ai été interpellée par le fait que trois établissements (deux musées de société et un centre de culture scientifique) ont proposé trois expositions temporaires qui traitaient, chacune à sa manière, mais toutes trois selon une approche critique et réflexive, de la question de la transmission culturelle : par la chanson, par la langue, par les données numériques. Cette coïncidence de thématique, de regard et de calendrier m'incite à réactualiser la notion de transmission culturelle au musée de société à partir de ces trois expositions, en mobilisant les outils d'analyse de la muséologie et des sciences de la communication.

Débutons par une analyse comparative du fonctionnement sémiotique et communicationnel des trois expositions. Nous mobiliserons pour cela la notion de mise en récit du musée par l'écriture dialogique du débat et la notion de regard du visiteur. Ma vision pragmatique de ces deux notions s'appuie en grande partie sur des recherches en muséologie de la réception réalisées dans les musées d'art, de sciences ou de société. Ces travaux menés à partir du modèle interactionniste, qui veut que l'individu et la société se construisent lors d'interactions en relation avec un environnement spécifique, démontrent que le visiteur d'exposition, loin d'être un réceptacle culturel inerte des dispositifs de toute médiation

1 POLI, M.-S. (2013), « Éducation et musée », *in* GOTTESDIENER, H. et DAVALLON, J. (dir.), *Culture & Musées*, « La muséologie : 20 ans de recherches » (numéro hors-série), p. 165-189.

muséale, les manipule et les interprète à partir de ses attentes, de ses expériences, de sa personnalité et de son statut[2].

La seconde partie de ce texte sera consacrée à ma conception de la transmission culturelle dans et par ces expositions. Une forme de transmission buissonnante qui m'apparaît comme un processus continu de mise en débat démocratique et de réinterprétation collective de valeurs issues de la société des Lumières, dans lequel tous les genres de musées devraient trouver matière à s'engager même si, aujourd'hui, l'exercice n'est guère dans l'air du temps ni l'esprit d'une vision du champ muséal que nous qualifierions de décorative et lénitive. Pour ce faire, je proposerai la notion de patrimoine conceptuel, un patrimoine d'idées et de débats de société, auquel le musée assigne le statut et la fonction de patrimoine en lui consacrant une exposition temporaire.

Musée de société ou exposition de société ? Une question de regards

L'appellation « musée de société » fut forgée par des experts en patrimoines à partir de critères exclusivement patrimoniaux défendant un point de vue savant et institutionnel[3]. Ces critères se révèlent désormais réducteurs pour mener une réflexion critique sur la transmission culturelle par des expositions traitant de sujets de société mis en débat dans un espace public désormais ouvert aux quatre vents des médias et des réseaux sociaux numériques[4]. Il est dès lors plus pertinent de situer cette problématique dans une approche communicationnelle de la transmission culturelle au musée, ce qui implique de mettre le visiteur, destinataire attitré de tout travail de conception et de réalisation d'une exposition temporaire sur un débat de société, au centre des enjeux de communication et de transmission du musée.

Nous traiterons donc des messages que l'exposition de société transmet à ses visiteurs ainsi que des modalités de communication de ces messages. Ce en quoi nous restons proches du regard que Umberto Eco choisit d'adopter sur le musée de demain : « Nous ne parlons pas ici du point de vue de l'expert, qui dans tous les musées juge de la qualité de l'exposition, mais nous adoptons le point de vue du visiteur commun[5]. »

---

2 POLI, M.-S. et HOUBART, D. (2007), « L'impact du discours muséographique sur les visiteurs d'une exposition sur l'art italien de 1912 à 1935 », exposition présentée au musée de Grenoble de mars à juin 2005, *in* EIDELMAN J., ROUSTAN M. et GOLDSTEIN B. (dir.), *La place des publics. De l'usage des études et recherches par les musées,* Paris, La Documentation française, p. 185-198.

3 POULOT, D. (2006), *Une histoire du patrimoine en Occident, XVIIIe-XXIe siècle. Du monument aux valeurs*, Paris, Presses universitaires de France.

4 STIEGLER, B. (2013), « La société automatique », *in* JUTAND F. (dir.), *La métamorphose numérique vers une société de la connaissance et de la coopération*, Paris, Manifestô, p. 84-98.

5 ECO, U. (2015), *Le musée, demain*, Paris, Casimiro Livres.

Trois expositions de société pour terrain d'analyse

Trois expositions composent un corpus pertinent pour traiter de la problématique de la transmission culturelle au musée de société. Deux expositions sont conçues et présentées par des musées de société au sens institutionnel du terme [6] (le Musée dauphinois de Grenoble et le Mucem de Marseille), la troisième par la Cité des sciences et de l'industrie de Paris. En opérant ce choix de terrains nous réaffirmons notre approche sociosémiotique selon laquelle, puisque les musées s'adressent aux publics essentiellement par le média exposition, la traditionnelle typologie des musées distinguant musées de science, d'art, d'histoire, d'arts décoratifs et de société n'est plus la seule qui se montre opérationnelle en recherche. Ainsi, pour juger du type d'exposition auquel on a affaire d'un point de vue communicationnel, il faut considérer sa thématique, les conditions de relation avec les visiteurs, la diversité des savoirs mobilisés, les questions posées, les patrimoines mis en scène et les valeurs discutées [7]. En adoptant cette vision communicationnelle et interdisciplinaire de l'exposition, nous posons l'hypothèse que tout musée peut être considéré comme musée de société, du moment qu'il transmet des débats sur des questions de société par le média exposition.

Les débats qui portent sur des idées, des valeurs, des concepts, sont exprimés au musée par des termes à dimension conceptuelle et communiqués expographiquement en recourant à des patrimoines matériels et immatériels. De cette façon, ils acquièrent le statut de « patrimoines conceptuels ». C'est la thèse que nous discutons dans ce texte : nous proposons que les débats sémantiques ou philosophiques que des expositions de société élèvent au rang de thématiques d'exposition soient traités et reconnus comme des patrimoines spécifiques, des « patrimoines conceptuels ». Tout comme on reconnaît le statut de patrimoine matériel à des objets, à des œuvres d'art, à des monuments ; ou de patrimoine immatériel à des pratiques sociales, à des langues, à des formes de vie ou de communication [8].

J'argumenterai cette thèse en m'appuyant sur l'analyse comparative des modalités de communication de trois expositions exemplaires (au sens de symptomatiques) par lesquelles le type de musée qui opte pour ce genre de propositions caractérise explicitement son identité muséale, exprime explicitement ses inclinations éthiques et culturelles pour susciter la réflexion des visiteurs, propose une vision du débat en recourant à des arguments factuels (objets de patrimoines) et idéels (discours savants) ; tout cela en recourant aux moyens contemporains de

6 LE MAREC, J. (2007), *Publics et musées. Une confiance éprouvée,* Paris, L'Harmattan.

7 POLI, M.-S. (2002), *Le texte au musée. Une approche sémiotique*, Paris, L'Harmattan.

8 HEINICH, N. (2009), *La fabrique du patrimoine. De la cathédrale à la petite cuillère*, Paris, Maison des sciences de l'homme.

médiation et de communication[9]. Certains qualifient de « musées forums » ces établissements dont la politique de médiation est basée sur l'empathie envers les publics dans l'espace public en participant aux débats philosophiques ou scientifiques en cours :

> « La médiation consiste alors à créer des espaces où le public se sent respecté et reconnu dans sa différence, d'abord pour l'attention dont il est l'objet, pour cet effort d'hospitalité de l'institution qui l'accueille, qui tente autant d'expliquer, de traduire, que de donner des clés pour analyser les grands processus par lesquels se construit la culture légitime[10]. »

Nous préférons pour notre part considérer que de tels musées agissent avant tout comme une forme encourageante de caisse de résonance des débats de société contemporains dans laquelle les publics ne sont considérés ni de manière infantile ni de manière élitiste, mais interpellés et de plus en plus écoutés[11].

Ces trois expositions archétypales d'une exposition de société sont les suivantes : « Si on chantait ! La La La La… », présentée au Musée dauphinois de Grenoble du 17 décembre 2017 au 6 janvier 2018[12], est dédiée à l'objet chanson, à l'attachement des Français à la chanson populaire et aux pratiques privées et collectives de la chanson populaire aujourd'hui, avec une focale sur le territoire du Dauphiné. La chanson mérite-t-elle le statut d'« art véritable » ou celui de simple divertissement ? Détient-elle un impact symbolique fort sur notre imaginaire ou bien l'oublions-nous une fois entendue et fredonnée ? La créativité, la dimension politique et la poésie ont-elles cédé aux standards commerciaux ? Se retrouver pour chanter ensemble alors qu'on vient d'univers différents, est-ce une occupation du passé ou une pratique vivante sur les territoires ? En abordant toutes ces questions à sa façon (exposition multimédia, objets de patrimoines et patrimoines chantés, concerts, discussions, ateliers de création avec des artistes), ce musée d'archéologie, d'anthropologie, d'histoire et de société (ouvert en 1906) invite ses visiteurs à prendre part à la discussion toujours en cours sur « culture savante *versus* culture populaire[13] ». Ce n'est donc pas seulement l'objet chanson qui est considéré comme un patrimoine. La force performative de l'exposition fait que, en l'exposant, l'exposition élabore et légitime le concept même du débat l'opposition entre culture savante *et* culture populaire.

---

9 Lire à ce sujet BERNIER, R. et GOLDSTEIN, B. (dir.) (1998), *Public, nouvelles technologies, musées – Publics & Musées*, (13), p. 5-145.

10 RASSE, P. (2017), *Le musée réinventé. Culture, patrimoine, médiation*, Paris, CNRS Éditions, p. 273.

11 TOBELEM, J.-M. (2003), « Utilisation des études de publics et stratégie de développement des organisations culturelles », *in* TOLILA, P. et DONNAT, O. (dir.), *Le(s) public(s) de la culture,* Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, p. 251-260.

12 Musée dauphinois (s. d.), « Le musée en quelques mots », Musées. Isère, https://musees.isere.fr/musee/musee-dauphinois

13 LAHIRE, B. (2004), « Molière et le karaoké : le mélange des genres », *L'Histoire,* (291), p. 2.

« Après Babel, traduire » a été présentée par le Mucem de Marseille du14 décembre 2016 au 20 mars 2017[14]. En plaçant au centre de cette exposition la question de la multiplicité des langues et de l'impossibilité de tout traduire, le Mucem ne fait pas que démontrer, œuvres contemporaines et objets de patrimoines à l'appui, que l'homme est un être de langage perpétuellement en butte aux difficultés engendrées par nos usages de notre langue vernaculaire, de la langue des autres, de toutes les langues, y compris les langues des signes. Les arts, les religions, les savoirs, les émotions, les idées, les événements de la planète, tout ce qui concerne l'intérêt de l'humain pour le monde et ses semblables est tributaire des mots que nous employons pour nous positionner à leurs égards. Par ailleurs, on reste abasourdis par la puissance évocatrice de certains objets de patrimoine religieux ou de patrimoine scientifique montrés dans les vitrines, de manière sciemment conventionnelle. Le débat sur la supposée supériorité de certaines langues, donc de certains peuples et de certaines cultures vis-à-vis des autres, mais aussi notre incapacité à tout dire en mots est donc le sujet de cette exposition conçue par un musée de société d'envergure, inauguré en 2013. Ce n'est donc pas seulement l'objet processus de traduction qui est considéré comme un patrimoine. De fait, l'exposition élabore et légitime le concept du débat engendré par deux visions des langues, l'une qui les conçoit comme systèmes et l'autre comme outils de pouvoir.

Enfin, « Terra Data, nos vies à l'ère du numérique » présentée à la Cité des sciences et de l'industrie de Paris du 4 avril 2017 au 7 janvier 2018[15]. Cette exposition aborde de manière scientifique et philosophique les enjeux politiques, éthiques, économiques et culturels d'une nécessaire éducation aux problématiques de la profusion des données numériques de masse dites *big data*[16]. En mettant en exergue tous les abus de pouvoir induits par la diffusion non contrôlée de nos données numériques auxquels nous sommes déjà confrontés, l'exposition ne se limite pas à nous informer, elle nous alerte sur l'urgence à prendre nos destins en main à l'heure du tout numérique et de la mondialisation économique. En choisissant de consacrer une exposition très critique au débat sur les *big data*, un débat qui concerne l'humanité entière, la Cité des sciences et de l'industrie (inaugurée en 1986) peut être là considérée comme musée de société, même si elle n'est pas un musée au sens entendu par l'ICOM (Conseil international des musées) dès lors que la collection n'est pas au cœur de son identité muséale, c'est-à-dire qu'elle n'acquiert ni ne conserve des patrimoines matériels et immatériels de manière explicite (bien qu'elle possède une collection). Selon des critères de thématique mais également du point de vue du visiteur que je

14 Mucem (2016), « Après Babel, traduire », https://www.mucem.org/programme/exposition-et-temps-forts/apres-babel-traduire

15 Cité des sciences et de l'industrie (2017), « Terra Data, nos vies à l'ère du numérique », http://www.cite-sciences.fr/fr/au-programme/expos-temporaires/terra-data/lexposition/

16 DEWITTE, J. (2007), *Le pouvoir de la langue et la liberté de l'esprit. Essai sur la résistance au langage totalitaire*, Paris, Michalon.

place au centre de mes analyses, « Terra Data » relève du genre des expositions qui ouvrent les débats de société contemporains dans l'espace muséal. Pour cette raison, elle sera considérée ici comme une exposition qui assume les caractéristiques de médiation et les missions éthiques du musée de société. Comme pour les deux autres cas de notre corpus, ce n'est donc pas seulement l'objet *big data* (mégadonnées) qui est considéré comme un patrimoine, mais bien la Cité des sciences et de l'industrie qui élabore et légitime en l'exposant le concept du débat entre usage consommateur et usage citoyen de l'Internet.

Les stratégies de mise en récit du musée dans l'exposition de société

C'est Roland Barthes qui a fait entrer le récit dans le champ pluridisciplinaire des sciences de la communication auquel on rattache désormais en France la recherche et l'enseignement de la muséologie.

> « Innombrables sont les récits du monde. C'est d'abord une variété prodigieuse de genres, eux-mêmes distribués entre des substances différentes, comme si toute matière était bonne pour lui confier ses écrits : le récit peut être supporté par le langage articulé, oral ou écrit, par l'image, fixe ou mobile, par le geste et par le mélange ordonné de toutes ces substances ; il est présent dans le mythe, la légende, la fable, le conte, la nouvelle, l'épopée, l'histoire, la tragédie, le drame, la pantomime, le tableau peint (que l'on pense à Sainte-Ursule de Carpaccio), le vitrail, le cinéma, les comics, le fait divers, la conversation [17]. »

Cette célèbre formule écrite en 1966 décline les multiples fonctions communicationnelles et la diversité des formes sémiotiques du récit, bien avant les plateformes numériques, les algorithmes de narration et les vidéos sur YouTube. Notons toutefois que Barthes n'évoque ni le récit au musée, ni le récit de musée, alors que le musée et l'exposition constituent depuis leurs origines de formidables espaces de reconfiguration du récit de la connaissance qui permettent une transmission culturelle populaire d'excellence [18]. Et lorsque le musée se met en récit dans le regard de ses visiteurs, c'est-à-dire lorsqu'il s'adresse autant à la raison critique qu'à l'émotion esthétique sensible, ce procédé communicationnel lui permet d'instaurer une relation privilégiée entre eux et lui. Le récit de soi ainsi partagé crée *de facto* un lien de proximité.

Mais qui écrit ce récit ? Comment ? Où ? Généralement, ce sont les commissaires d'exposition et les chargés de la communication et de la médiation qui élaborent un texte narratif bref dont le musée est le principal protagoniste. De

17 BARTHES, R. (1966), « Introduction à l'analyse structurale du récit », *Communications,* (1), p. 1-27.

18 Voir notamment CAMBONE, M. (2015), « La mise en récit et la construction de mémoires collectives par les institutions patrimoniales », *Muséologies*, p. 33-55 ; voir également TRINQUET, É. (2007), « Élaboration d'un récit de fiction et questionnement scientifique », *Aster,* (44), p. 107-134.

façon désormais assez normalisée, l'institution est nommée à de nombreuses reprises, sa politique muséale antérieure est rappelée et ce rappel sert de caution au projet en cours. Ce bref récit institutionnel du musée par lui-même, qui rappelle certains titres d'expositions passées et reformule le titre de l'exposition en cours va, dès le prologue, permettre d'une part de montrer la diversité et la continuité conceptuelle des sujets abordés par le musée et va, d'autre part, permettre de donner au visiteur-lecteur[19] une idée précise de la diversité des personnes auxquelles ces expositions s'adressent.

Ainsi, l'identité culturelle du musée cherche à être valorisée par des petits récits comme celui qui présente l'exposition « Si on chantait ! La La La La… » :

> « Le Musée dauphinois inscrit périodiquement le patrimoine immatériel au programme de ses expositions temporaires : "Inventer le monde", "L'enfant et les croquemitaines", "Les êtres fantastiques"… C'est au tour de la chanson populaire, autre dimension de ce patrimoine, d'être le centre d'une exposition. "Si on chantait ! La La La La…" propose une sélection de près de soixante-dix chansons francophones. Troubadours, rockers, rappeurs et autres crooners composent la bande originale de notre histoire intime et collective[20]. »

Mais ce n'est pas tout. En référant explicitement à « notre histoire intime et collective », l'énonciateur musée réunit l'histoire de chaque visiteur et celle du musée, il rapproche l'histoire de la société et celle du musée, il conjugue l'histoire de la chanson et l'histoire de la société. Précisons que les termes et les enjeux du débat de société sont posés par ce prologue dans le couloir qui ouvre le parcours de l'exposition, le patrimoine et la médiation invoqués pour le traiter y sont nommés : une sélection de chansons, des auteurs-compositeurs, des interprètes choisis pour faire réfléchir et mobiliser l'attention du visiteur[21].

Parfois, comme dans le cas de « Après Babel, traduire », c'est, entre autres outils de communication, le livret pédagogique mis en ligne qui assure cette fonction de mise en récit du projet d'exposition dans le projet global du musée :

> « La première partie de l'exposition nous mène au berceau des civilisations méditerranéennes – là où ont été découvertes les plus anciennes traces d'écriture connues, vers 3400 avant notre ère, là où sont situés les événements narrés dans le récit biblique de la Genèse – jusque dans l'actuelle Europe, en passant par le bruissement de mille langues diverses dont quelques-unes tentent de s'imposer comme la langue unique, rejetant comme "barbare" l'incompréhensible étranger. »

Et ainsi de suite pour chacune des trois parties de l'exposition. L'auteur de ce texte raconte au lecteur, qui est donc un visiteur virtuel, que le musée a conçu

---

19 On sait que les textes placés en début exposition bénéficient d'un taux de lecture attentive important. Lire à ce sujet POLI, M.-S. (2010), « Le texte d'exposition, un dispositif de tension permanente entre contrainte et créativité », *La Lettre de l'OCIM*, p. 5-13.

20 https://musees.isere.fr/sites/portail-musee-fr/files/docs/sionchantait_dossier_de_presse.pdf

21 PHILIPPEAUX, F. et SPILLEMAECKER, C. (2016), *Si on chantait ! La, La, La, La…*, Grenoble, Éditions du Musée dauphinois.

l'exposition comme le récit de l'histoire des langues et des écritures à travers les cultures de l'Europe et de la Méditerranée qui constituent le concept scientifique muséal et les territoires de prédilection du Mucem [22]. Comme dans toute introduction à un long récit, on prépare le visiteur à passer d'étape en étape. Les racines culturelles des peuples sont nommées afin que tous se sentent concernés. Les grands textes fondateurs et les patrimoines de renom permettent à tous de se faire une idée des objets et des situations qui leur seront montrés. L'histoire quotidienne intime et sociale de chacun est mise en abyme par cette image du bruissement des langues. Enfin, le débat de société politique, économique et linguistique majeur auquel nous convie l'exposition est brossé en quelques mots : « … mille langues diverses dont quelques-unes tentent de s'imposer comme la langue unique, rejetant comme "barbare" l'incompréhensible étranger ».

Avec « Terra Data, nos vies à l'ère du numérique », c'est le communiqué de presse mis en ligne qui, par l'intermédiaire d'un court récit à vocation institutionnelle et explicative, parvient en quelques phrases tout à la fois à évoquer une exposition sur un sujet de société majeur mais également à préciser pour les valoriser, le mode de conception et les modalités de réalisation de l'exposition :

> « La Cité des sciences et de l'industrie a souhaité donner une dimension participative à cette exposition dont la thématique éminemment contemporaine, riche et complexe, se prêtait particulièrement à une consultation publique. En partenariat avec le cabinet *Res publica*, elle a mobilisé un groupe de soixante-dix personnes volontaires qui ont débattu et posé des questions, preuve d'un véritable engouement pour cette expérience innovante. Après trente ans de muséologie interactive basée sur l'expérimentation du visiteur et dans la continuité du comité de visiteurs mis en place dans les années 2000, la Cité des sciences et de l'industrie implique le public en amont dans la conception de ses expositions [23]. Innovante dans ses contenus, la Cité l'entend l'être aussi dans sa manière de faire. C'est ainsi qu'elle conçoit le rôle d'un établissement culturel du XXIe siècle. »

L'enjeu de ce récit est simple, il s'agit de persuader le lecteur que, dès sa fondation, la Cité considère le visiteur comme un interlocuteur et qu'elle le place au centre de sa politique culturelle. L'intérêt est aussi de raconter comment elle a mis en place une expérience dite innovante de conception d'exposition sur un sujet de société, avec les personnes intéressées à se prêter à cette expérience muséale encore peu fréquente en France. Le titre performatif de l'exposition « Terra Data, nos vies à l'ère du numérique », quant à lui, explicite ouvertement la thématique (la mondialisation des données individuelles) et l'enjeu sociétal majeur du propos

22 CASSIN, B. (2016), *Après Babel, traduire,* Arles, Actes Sud.

23 Depuis une dizaine d'années un comité de visiteurs mobilisé pour accompagner la conception des expositions a été mis en place avec l'aide du Cerlis (Centre de recherches sur les liens sociaux, Université de Paris, Sorbonne Nouvelle et CNRS). Voir DE MENGIN, A. (2009), « Un regard rétrospectif sur vingt-cinq ans d'évaluation et de prospective à la Cité des Sciences », in *La Lettre de l'OCIM*, (126), p. 36-43.

(qui laissons-nous décider de nos vies à l'ère du numérique ?)[24]. Avec la dimension participative, mais également pédagogique et politique de l'exposition ainsi mise en récit, le lecteur de ce communiqué de presse a normalement saisi l'enjeu du projet expographique.

On vient de voir, textes à l'appui, que le choix des supports de communication est varié et complémentaire en vue de proposer une relation des enjeux de l'exposition à travers une mise en récit du positionnement du musée. Ce récit institutionnel flatteur, valorisant, s'adresse donc, selon le support de communication, au visiteur du musée, à l'enseignant qui prépare une visite avec sa classe ou à l'internaute curieux qui s'informe sur Internet. Les affiches, les programmes d'exposition, les lettres aux abonnés, tous les supports de communication vont ainsi servir à renforcer la stratégie de médiation de ces trois musées qui consiste à se présenter comme porteur d'un projet de mobilisation et d'interpellation sur des sujets de société.

La mécanique sémiotique de ce récit

Quels sont les ressorts de cette mise en récit ? Quels sont également les bénéfices acquis par le musée de société qui se présente ainsi à ses visiteurs réels et potentiels ?

On constate tout d'abord que, dans les trois cas analysés, le musée se présente comme très éloigné des médias dominants et des opérateurs de la culture de divertissement. Avec ces récits de soi, si brefs soient-ils, il se situe du côté des dispositifs culturels qui remettent en question les idées reçues et les positions idéologiques des médias hégémoniques[25]. En s'affirmant comme le musée qui réexamine la partition entre culture dominante et culture populaire. En s'affichant comme le musée qui refuse l'idée d'une suprématie linguistique et donc culturelle sur les autres langues et les autres cultures. En mettant en procès les stratégies mercantiles des entreprises qui vendent nos données numériques personnelles ou développent de nouveaux outils de surveillance de la vie privée. Cette mise en récit critique engage politiquement l'institution. Par ailleurs, avec ce récit de son projet de mobilisation des intelligences et des consciences, le musée de société exprime des exigences fortes vis-à-vis de ses visiteurs : le projet ne se destine pas aux zappeurs, ni aux désenchantés ni aux paresseux. L'acteur culturel qui se dessine est un musée pour qui la transmission culturelle passe avant tout par la mobilisation de l'intelligence et du jugement, par la rupture du consensus et la réflexion critique. Un positionnement qui aujourd'hui, on le sait, n'est guère « vendeur » dans le monde de la culture de marques et des opérations de prestige. Enfin, en donnant au citoyen la possibilité de participer activement à la

24 ABITBOUL, S. et PEUGEOT, V. (2017), *Terra Data. Qu'allons-nous faire des données numériques ?,* Paris, Le Pommier.

25 STARQUIT, O. (2012), *L'extinction des Lumières,* Paris, Les Territoires de la mémoire, p. 79.

conception d'une exposition qui bouscule le rapport condescendant des experts envers les publics, ces musées racontent (même très succinctement) leurs processus de création d'exposition alors que ceux-ci sont généralement réservés aux professionnels : enrichir la bande-son pour le Musée dauphinois, poster des expériences individuelles pour le Mucem, participer à des réunions publiques pour la Cité.

À qui s'adressent ce type d'expositions ? Les études de publics démontrent que les visiteurs de musées y viennent avant tout pour vivre une expérience culturelle intime ou partagée et aussi pour voir des patrimoines matériels exceptionnels[26]. Les amateurs d'expositions d'idées ou de concepts sont minoritaires et, paradoxalement, on les rencontre plutôt du côté des amateurs d'expositions d'art contemporain où l'étanchéité entre les idées, les concepts et les pratiques esthétiques est plus ténue que dans les autres formes d'art ou de culture patrimoniale au sens commun du terme. Dans les expositions de société, avec la mise en scène de patrimoines conceptuels, c'est-à-dire de valeurs[27] et de visions du monde mis en discussion, la médiation devient un lieu d'expérimentation pour transmettre ces valeurs et ces concepts patrimoniaux. C'est le concept qui fait le visiteur, pourrait-on dire, en référence à la formule désormais célèbre de Marcel Duchamp : « Ce sont les regardeurs qui font les tableaux. »

La transmission culturelle par le regard du visiteur

Au musée comme dans toute autre situation sociale, le fait de regarder est une action volontaire qui, en plus de rendre actif celui qui regarde, transforme réciproquement le regardeur et le regardé : « Regarder, c'est choisir[28]. » La compréhension en finesse de cette double performance cognitive du regard du visiteur d'exposition est au cœur de récentes recherches menées en muséologie sur les modalités de réception d'expositions qui traitent de sujets polémiques ou de sujets de société, comme le font les trois expositions de notre corpus[29]. Nombre de musées consacrent parfois des moyens (budget, personnel, temps) pour faire des études quantitatives de satisfaction de leurs publics. Ces études réalisées en interne ou confiées à des partenaires extérieurs leur servent globalement à connaître la fréquentation de leur établissement et à évaluer les effets des dispositifs de

26 POLI, M.-S. (dir.) (2020), *Chercheurs à l'écoute. Méthodes qualitatives pour saisir les effets d'une expérience culturelle*, Québec, Presses de l'Université du Québec.

27 DAIGNAULT, L. et SCHIELE, B. (2014), *Les musées et leurs publics. Savoirs et enjeux,* Québec, Presses de l'Université du Québec.

28 BERGER, J. (2014), *Voir le voir,* Paris, B42, p. 8.

29 POLI, M.-S. et ANCEL, P. (2014), *Exposer l'histoire contemporaine. Évaluation muséologique d'une exposition : « Spoliés ! L'"aryanisation" économique en France 1940-1944 »*, Paris, La Documentation française.

médiation destinés à différents types de visiteurs (texte, multimédia, médiateurs, artistes, conférences, etc.) [30].

Pour saisir dans leur complexité cognitive les modalités du regard d'un visiteur, il faut avoir la possibilité de monter des protocoles d'enquêtes qualitatives qui permettent aux personnes interrogées de prendre le temps nécessaire de réfléchir, de se dédire, de mettre en place des récits ou des explications contradictoires, de se questionner en cours d'entretien, de prendre confiance dans sa parole. Ces enquêtes, qui relèvent plus de la recherche en muséologie de la réception que d'enquêtes de fréquentation, nécessitent un partenariat solide entre le musée et les chercheurs. Avec la généralisation dans le champ muséal des sites Web et d'une politique de communication active sur les réseaux sociaux numériques (RSN), ces travaux sont, quand c'est techniquement et juridiquement possible, désormais menés sur le terrain physique et sur le terrain numérique du musée [31]. Ce qui permet aux musées qui tentent l'expérience d'avoir une connaissance de leurs publics [32] non négligeable car ils connaissent les réactions de leurs visiteurs, leurs attentes aussi. Ces études confirment par des résultats factuels que les publics des musées évoluent incontestablement au fil des années, au gré des évolutions technologiques mises au service du design expographique et en relation étroite avec une conception innovante des formes d'exposition pour aborder des débats de société récurrents (la communication par les langues, arts majeurs/arts mineurs) ou émergents (les *big data* dans nos vies).

Au fil des études que nous avons menées sur le regard des visiteurs, nous avons pu mettre en évidence le rapport subjectif que chacun entretient avec la thématique de l'exposition [33]. Grâce à un processus d'entretien semi-directif à l'issue d'une visite, long et patient, l'échange débouche sur une interaction empathique avec l'interviewer. Ce qui permet à l'enquêté de réinterpréter avec ses mots, les éléments de sens et les émotions qu'il a sélectionnés pendant sa visite. Car la transmission culturelle opère par l'intermédiaire de la parole et du langage, c'est-à-dire de l'interaction avec d'autres que soi. Ce mode d'appréhension de la transmission culturelle du musée montre combien la subjectivité psychologique et émotionnelle du visiteur, mais aussi ses valeurs et sa culture

30 À propos des travaux sur les réactions des visiteurs : EIDELMAN, J., GOTTESDIENER, H. et LE MAREC, J. (2013), « Visiter les musées : expérience, appropriation, participation », *Culture & Musées*, « La muséologie : 20 ans de recherches » (numéro hors-série), p. 73-111. Et également HABIB, M.-C. et DE MENGIN, A. (2008), « Évolutions des attentes des publics et capitalisation des études pour les futures expositions de la Cité des sciences et de l'industrie », *in* EIDELMAN, J., ROUSTAN, M. et GOLDSTEIN, B. (dir.), *La place des publics. De l'usage des études et recherches par les musées*, Paris, La Documentation française, p. 77-89.

31 ANDREACOLA, F. (2014), « Musée et numérique. Enjeux et mutations », *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, https://journals.openedition.org/rfsic/1056

32 Les musées qui s'impliquent dans cette démarche établissent des collaborations scientifiques avec des laboratoires de recherche en muséologie.

33 ANCEL, P., NEYRAT, Y. et POLI, M.-S. (2007), « Pour une approche transdisciplinaire de la réception des œuvres d'art au musée », *in* QUÉAU, P.-L. (dir.), *20 ans de sociologie de l'art : bilan et perspectives,* Paris, L'Harmattan, p. 111-127.

personnelle brouillent les messages conçus par le musée. Lorsque l'exposition aborde des sujets de société en débat dans les médias, elle exige du visiteur qu'il s'adapte, au fil du parcours expographique, aux questions du musée, aux visions qu'il met en débat, mais aussi à sa représentation des personnes, des choses, du monde. Ce type d'exposition est donc approprié pour mobiliser le regard critique d'un visiteur qui, plus que venir au musée pour apprendre, y vient pour se confronter à des opinions divergentes des siennes et de son entourage culturel. Mais cette rencontre n'aboutit pas toujours, loin de là.

Les trois établissements qui présentent les expositions de notre corpus s'engagent régulièrement dans ce type de démarche et de recherche, ce qui les amène – c'est notre hypothèse – à tenter des projets d'exposition ambitieux du point de vue des débats mis en jeu et des modes de transmission culturelle qu'ils estiment pouvoir établir avec leurs visiteurs. Notre hypothèse tient en partie au fait que ces trois expositions de société présentent des points communs induits par la quasi-certitude que le sujet intéressera un certain type de public, curieux, assidu, amateur d'expérience de visite collective et participative ; un public qui reconnaît à ce musée sa constance à considérer le visiteur comme un citoyen éclairé, non comme un consommateur de produits culturels dans l'air du temps[34].

Les modalités sémiotiques de cette transmission culturelle

Le premier trait commun à ces trois expositions de société du point de vue des modalités de transmission culturelle est qu'elles expriment clairement une vision participative du rapport musée/visiteur.

Chanter au Musée dauphinois

Dans « Si on chantait… » tout un chacun est incité à chanter, à s'approprier la chanson comme un fait social qu'il va modifier à sa guise en l'accommodant à sa voix et à sa pratique. La scénographie et le design expographique invitent le visiteur à pousser la chansonnette à de nombreuses reprises dans le parcours, avec ou sans casque sur les oreilles, seul ou accompagné. On lui propose par exemple de participer à un karaoké, dans un original décor de douche.

Mais qu'on ne s'y trompe pas, la participation n'est pas envisagée de manière restreinte ou seulement « ludique » comme nous serinent les publicités pour les gadgets numériques. Participer, c'est surtout ouvrir les yeux sur la force politique de la chanson populaire, prendre conscience de son potentiel de résistance au désenchantement généralisé[35]. Ainsi, à partir d'un objet de patrimoine considéré par beaucoup comme anodin, la chanson de variété aujourd'hui, le musée confronte

34 ANCEL, P. (2016), « Murukami, le marché, le musée », *Culture & Musées*, (27), p. 83-95.

35 STARQUIT, O. (2012), *L'extinction des Lumières, op. cit.*, p. 68.



Invitation des visiteurs à un karaoké

le visiteur à des sujets de société douloureux comme la violence urbaine : « *Un jour au mauvais endroit,* interprétée par Calogero, a imprimé à jamais l'image de deux jeunes hommes sauvagement assassinés à Grenoble et soulève de graves questions sociétales[36].»

Parler au Mucem

Marseille est depuis ses origines une ville polyglotte et multiculturelle, où se mélangent des populations confrontées quotidiennement aux pièges de la traduction de leurs paroles ou de leurs sentiments. Les œuvres et les patrimoines exposés dans « Après Babel, traduire » sont là pour faire passer ce message au public local. Mais nul besoin de vivre à Marseille pour savoir que parler, écouter, dire, écrire, signer, c'est participer au grand méli-mélo verbal de la vie. Le regard du visiteur est interpellé par des dispositifs expographiques divers qui confirment que la fonction première d'une démocratie est de permettre au citoyen de pouvoir s'exprimer librement, de débattre et de porter sa voix dans les débats de société.

36 PHILIPPEAUX, F. (2001), *Le journal des expositions*, (26), Grenoble, Musée dauphinois, p. 3.

Pour « traduire » dans de nombreux registres de signes ce message principal, le Mucem, qui mène lui aussi régulièrement des études qualitatives auprès de ses publics[37], choisit des dispositifs multimédias qui invitent à une expérience de visite participative. Par exemple, pour faire prendre la mesure de la dimension culturelle et symbolique de la langue, le visiteur peut vérifier le manque de cohérence sémantique de Google Traduction lorsqu'il doit traduire un poème en plusieurs langues. Ailleurs on lui propose de découvrir en jouant que même les idiotismes tels le chant du coq ou le meuglement de la vache ne sont pas traduits par les mêmes sons en français, en anglais ou en espagnol. Ces exemples peuvent sembler anodins et même banals aujourd'hui alors que de nombreux établissements ont recours à des médiations numériques participatives de ce type. Dans cette exposition, ils sont destinés à nous faire voir notre propre rapport à la langue, à la communication, au savoir, au langage, à la culture, à autrui. Dans sa totalité, l'exposition montre également combien il est essentiel de posséder un vocabulaire riche pour être capable de jugement et d'exprimer ses opinions avec justesse. Participer à cette exposition consiste donc à saisir les enjeux politiques, à rester libre de porter une attention critique au choix des mots, aux jeux de mots, aux expressions toutes faites, à la liberté offerte par les langues pour dire une humanité parfois engluée dans des conflits linguistiques dramatiques.

À une époque où les réseaux sociaux dominent et nous amènent à réduire nos messages à une petite centaine de caractères, le visiteur participe à un débat grandeur nature sur l'importance pour le musée de rester libre d'être bavard et précis, interrogatif et savant. Tout au long du parcours, quantité d'objets de patrimoine issus des collections du musée, ainsi que des œuvres d'artistes et des dispositifs numériques invitent le visiteur à « écouter une polyphonie, plutôt que de n'entendre qu'une cacophonie[38] ».

Cliquer à la Cité des sciences et de l'industrie

Le Musée dauphinois et le Mucem s'appuient sur leurs connaissances des réactions de leurs publics à leurs expositions passées sur des sujets de société, et sur un territoire particulièrement concerné par les thématiques exposées, pour amener diversement les visiteurs à participer au projet, à s'impliquer activement et intellectuellement dans le parcours d'exposition.

Avec l'exposition « Terra Data » de la Cité des sciences et de l'industrie, nous sommes dans un tout autre registre de mobilisation du concept de participation, comme le rappelle avec satisfaction Bruno Maquart, président d'Universcience, dans le prologue du communiqué de presse de mars 2017 :

> « Le développement exponentiel du numérique est à l'origine d'une profonde et rapide transformation de nos vies. C'est sur ce sujet très actuel que se penche

37 CHEVALLIER, D. (2013), « Les musées de société : la grande mue du XXIe siècle », *in* CHEVALLIER D. (dir.), *Métamorphoses des musées de société,* Paris, La Documentation française, p. 8.

38 Dossier pédagogique de l'exposition en ligne, p. 7.

> l'exposition "Terra Data, nos vies à l'ère du numérique"; elle le fait d'une manière totalement nouvelle, ayant été conçue avec l'aide du public, selon un processus participatif inédit inspiré des méthodes de consultation citoyenne locale. La Cité des sciences et de l'industrie, forte de son expérience, poursuit ainsi son travail de décryptage des grandes questions de société [39]. »

La Cité se positionne ici en média capable de « décrypter », c'est-à-dire de lire les inquiétudes et les espérances de la société, en temps réel et par des méthodes de consultation dont l'efficacité est reconnue dans le domaine politique. La participation du public se fait donc en amont [40]. Il faut relativiser le propos Bruno Maquart, car depuis très longtemps des musées réalisent des évaluations préalables qui permettent aux visiteurs de donner leur avis sur la pertinence de la thématique d'un projet d'exposition, les thèmes à aborder, leurs attentes vis-à-vis d'une exposition de ce type et les médiations à mettre en œuvre [41]. Toutefois, cette démarche participative de la Cité pour « Terra Data » mérite d'être prise au sérieux dans la mesure où elle s'adosse à une déjà longue expérience d'évaluation préalable et sommative de ses publics réels et potentiels par son service dédié en interne à l'évaluation [42]. De plus, il s'avère que les consultations citoyennes sur l'objet *big data* ont très bien fonctionné, permettant ainsi aux muséographes [43] de s'inspirer des résultats obtenus, sans pour autant s'y soumettre. Comme le sujet s'y prête parfaitement, le muséographe, les scénographes et les designers ont créé des dispositifs numériques participatifs qui incitent les visiteurs à agir, à manipuler des écrans, à tenter des manipulations en temps réel et cela dès l'entrée dans l'exposition afin d'être ou non « tracé », son visage décrypté et son téléphone connecté au réseau des dispositifs de l'exposition. Le dispositif ci-dessous est assez représentatif de la manière dont le visiteur peut, s'il le souhaite, participer numériquement à l'exposition, il la transforme de fait, en la faisant, en quelque sorte, « son » exposition.

Plus loin, le visiteur peut tester que, même en éteignant son téléphone, en fermant ses applications et en verrouillant ses accès aux réseaux sociaux, des données qui fournissent des informations privées à son sujet continuent de circuler sur le Web, et au final ne pourront jamais être supprimées.

---

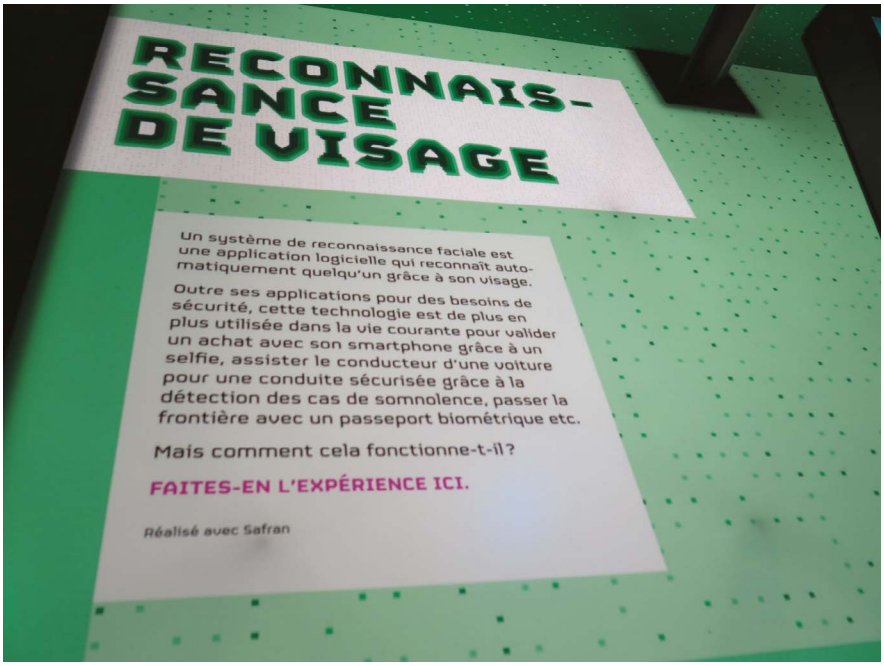
39 Cité des sciences et de l'industrie (mars 2017), *Terra Data. Nos vies à l'ère du numérique. Du 4 avril 2017 au 7 janvier 2018 à la Cité des sciences et de l'industrie* [communiqué de presse], https://www.cite-sciences.fr/fileadmin/fileadmin_CSI/fichiers/vous-etes/professionnel/presse-media/cp/CP_TERRA_DATA_FR.pdf

40 STARQUIT, O. (2012), *L'extinction des Lumières*, *op. cit.*, p. 66.

41 CHAUMIER, S. (2007), « Le public, acteur de la production d'exposition ? Le modèle écartelé entre enthousiasme et réticences », *in* EIDELMAN J., ROUSTAN M. et GOLDSTEIN B. (dir.), *La place des publics*, *op. cit.*, p. 241-250.

42 MENGIN, A. et HABIB, M.-C. (2005), *Les visiteurs de la Cité des sciences et de l'industrie : synthèse des études réalisées de 1986 à 2004*, Paris, Rapport de la Cité des sciences et de l'industrie, Direction des publics.

43 Pierre Duconseille et Françoise Vallas commissaires muséographes, Pierre Abitboul commissaire scientifique.



Incitation du visiteur à faire une manipulation de reconnaissance faciale

On le conçoit aisément, le visiteur vit *de facto* la thématique de l'exposition ; il est plongé au cœur du débat sur les enjeux soulevés par les *big data* sur nos vies. Il est autant acteur que visiteur. Ce design expographique entièrement numérique et réflexif facilite la prise de conscience du discours critique de l'exposition sur l'indifférence générale et la passivité quasi totale avec lesquelles la plupart d'entre nous nous laissons déposséder – et même facilitons ce rapt consenti – des informations privées ou collectives que nous déposons sur les innombrables applications, réseaux, messageries et plates-formes censés nous faciliter la vie [44]. Avec ce type d'exposition participative, le musée de société dénonce notre passivité vis-à-vis de l'hégémonie d'un système informatique marchand maîtrisé par un petit nombre d'entreprises hyperpuissantes. En cela, ce centre de culture scientifique répond bien à la mission d'un musée de société décidé à mettre sur la sellette des débats trop souvent réservés aux cercles fermés d'experts bien peu enclins à partager leurs expertises avec les curieux et les citoyens concernés.

44 CARDON, D. (2015), *À quoi rêvent les algorithmes. Nos vies à l'heure des big data,* Paris, Le Seuil.

Ouvrir le débat à des contradicteurs incontestables dans leurs domaines

L'écriture d'une exposition est par nature dialogique puisqu'elle fait intervenir des objets de patrimoines, des œuvres d'artistes, des objets multimédias, des textes, des propos de visiteurs, des témoignages d'acteurs sociaux ; bref, toute exposition (et pas seulement de société) donne la parole à une panoplie d'agents énonciateurs qui fabriquent un discours composite : le discours expographique [45]. Ainsi, le choix du commissariat d'exposition engage-t-il aussi cette mécanique dialogique qui fait que, obligatoirement, d'autres que le commissaire parlent dans l'exposition. Toutefois, le commissaire d'exposition détient le pouvoir d'inviter ces autres à parler avec lui, c'est-à-dire que c'est lui qui maîtrise le dialogisme de sa proposition.

Le second point commun entre ces trois expositions de société est qu'elles donnent la parole à des chercheurs ou à des experts connus pour leurs positions critiques, non consensuelles, dans leurs domaines de spécialité (« Si on chantait… » et « Terra Data ». La mécanique expographique qui consiste à placer un chercheur ou un intellectuel légitimé par ses pairs en position de commissaire (« Après Babel, traduire ») ou d'auteur principal des textes expographiques est devenue courante désormais. Nous sommes loin de l'époque où seuls les directeurs de musée et les conservateurs assuraient le commissariat d'exposition. Ce procédé d'écriture collaborative entre des auteurs réputés pour la singularité de leurs travaux et les professionnels du musée est désormais partagé par tous les types de musées et d'expositions, tout comme le fait de confier le commissariat d'exposition à des artistes ou à des collectifs n'est plus réservé au monde de l'art contemporain, qui l'initia dans les années 1970 [46].

En quoi et comment cette stratégie énonciative participe-t-elle à la transmission culturelle dans les expositions de notre corpus ? Les réponses à cette double question méritent quelques développements. Nous convoquerons pour cela les concepts de dialogisme et de ventriloquie, issus des sciences du langage et des sciences de la communication.

Des écritures collaboratives mises en société

Le Mucem a proposé à Barbara Cassin, directrice de recherche au CNRS, philosophe et philologue, d'assurer le commissariat de « Après Babel, traduire ». Ce choix mérite d'être considéré comme une prise de position politique et scientifique de la part du musée, car les travaux en philosophie du langage de Barbara Cassin sont reconnus comme préconisant de placer la dimension sociopolitique

45 POLI, M.-S. (2002), *Le texte au musée*, *op. cit.*, p. 88.

46 COMETTI, J.-P. (2015), *in* JEANPIERRE, L. et KIHM, C. (dir.), « Les expositions à l'ère de leur reproductibilité », *Art Press*, (36), p. 88-94.

de la traduction avant la dimension linguistique. Selon la philosophe du langage, parler des langues, c'est parler de politique, de nation et d'identité. Dans « Après Babel, traduire », le visiteur est incité à considérer la traduction comme « un apprentissage de la citoyenneté » bien plus que comme un processus de transcodage lexical et syntaxique. La focalisation du concept de l'exposition sur cette position philosophique sollicite directement la capacité du visiteur à percevoir cette lecture non consensuelle du plurilinguisme. C'est un parti pris muséographique exigeant qui demande au visiteur de réexaminer complètement la vision stéréotypée de la Tour de Babel, un mythe devenu aujourd'hui une expression toute faite, un poncif, pour dire la complexité de la communication entre les hommes Prenons pour exemples certains auteurs avec qui Barbara Cassin invite le visiteur à dialoguer :

> « L'original est infidèle à la traduction », Jorge Luis Borges.
> « Une langue, ça n'appartient pas », Jacques Derrida.
> « La traduction radicale commence chez soi », Wilard von Orman Quine.
> « La langue du monde, c'est la traduction », Umberto Eco.
> « S'il n'y avait qu'une seule langue, nous serions peut-être plus assurés de l'essence des choses », Hannah Arendt.

Tous les textes et toutes les œuvres d'artistes mais aussi tous les objets de patrimoines exposés dans « Après Babel, traduire » ainsi que les ouvrages disposés en fin de parcours tentent une interpellation politique du visiteur qui joue en faveur d'un processus de patrimonialisation d'un genre nouveau, la patrimonialisation du concept en débat, « système des langues *versus* pouvoir des langues ».

« Si on chantait ! La La La La… »

L'analyse du dialogisme dans la situation d'énonciation de « Si on chantait… » révèle une pratique plus traditionnelle du commissariat d'exposition dans un musée de société et par voie de conséquence du traitement polyphonique du débat sur la chanson populaire comme objet de patrimoine vivant. Même si, dans l'ours situé à la fin du parcours, Franck Philippeaux a tenu à nommer explicitement toutes les personnes qui ont collaboré à la conception et au montage, c'est lui qui en tant que conservateur au Musée dauphinois assure le commissariat de l'exposition. Pour autant, la trame discursive de l'exposition correspond formellement à celle d'un débat d'idées auquel prennent part des experts du sujet de manière directe (témoignages, paroles et enregistrements de chansons) ou indirecte (citations, références d'ouvrages, partitions, photographies). Certaines positions tranchées et opposées, comme celles de Serge Gainsbourg et Guy Béart sur le statut artistique de la chanson lors d'une émission de télévision, sont relatées et discutées. Les affirmations de ceux qui annoncent la mort des chorales et autres collectifs vocaux sont battues en brèche par les résultats d'une enquête qui démontre que, bien au contraire, les Français sont de plus en plus amateurs de ces moments de convivialité. Les témoignages d'artistes créateurs défenseurs d'une chanson populaire intelligente sont placés en fin de parcours pour



Table-librairie à la sortie de l'exposition « Après Babel, traduire »

combattre le poncif selon lequel des standards imposés par l'industrie du divertissement musical découragent aujourd'hui la création, la poésie et l'originalité. Par le recours à des arguments contradictoires formulés dans les titres, les textes, les documents, les fiches de présentation des chansons, les portraits filmés, « Si on chantait… » traite la chanson populaire comme l'art horizontal et collectif par excellence, une forme ancienne et actuelle vivante du « DIY » (*do it yourself*) prôné par des artistes de la mouvance punk. Le design scénographique et le design typographique tracés manuellement à la peinture bleu clair participent également, dans un autre registre sémiotique, à faire que le visiteur se sente chez lui. Ainsi est-il invité à traverser les différentes pièces d'un appartement standard où, dans chaque pièce (cuisine, entrée, chambre, salon, salle de bains, atelier, garage), des chansons connues interpellent sa mémoire, son émotion et son intelligence. Traitée comme un sujet de société et comme un objet de débat culturel, la chanson populaire est portée au rang de patrimoine populaire autant par le commissaire et les différents auteurs des textes, les patrimoines matériels ou sonores, que par un design expographique entièrement créé dans cette perspective. On retrouve là les ambitions d'une muséographie critique, défendue depuis les années 1980[47] et dont la vocation en matière de transmission est de donner

47 DUCLOS, J.-C. (2012), « De la muséographie participative », *L'Observatoire*, (40), p. 45-47.

leurs lettres de noblesse à des pratiques populaires et partagées de la culture, comme dans cette exposition qui patrimonialise ainsi le concept « débat culture savante *versus* culture populaire ».

« Terra Data, nos vies à l'ère du numérique »

Dans « Terra Data », Pierre Duconseille et Françoise Vallas, les commissaires d'exposition, donnent explicitement la parole à des experts du numérique, des artistes et des chercheurs en sciences humaines (témoignages vidéo, citations, œuvres, algorithmes). Une place particulière est attribuée à Serge Abitboul, directeur de recherche à l'Inria chargé du commissariat scientifique de l'exposition, qui explique oralement et avec des textes écrits ce que sont les données numériques pour un informaticien dans un témoignage vidéo au début du parcours (îlot n° 2).

Des experts comme le sociologue Dominique Cardon, la mathématicienne Françoise Souilé-Fogeman, la présidente de la CNIL (Commission nationale de l'informatique et des libertés) Isabelle Falqué-Pierrotin, l'artiste numérique Albertine Meunier s'adressent au visiteur par l'intermédiaire d'un témoignage vidéo dans lequel chacun prend part au débat sur la question des enjeux actuels et futurs de la prolifération exponentielle et encore fort peu contrôlée des *data*. Si l'artiste et le sociologue expriment les avis critiques les plus tranchés, les autres co-énonciateurs du discours expographique fournissent, comme c'est généralement le cas, des savoirs et des informations factuelles destinés à la diffusion des connaissances sur le sujet scientifique qui fait l'objet de l'exposition. Notons aussi que, comme c'est souvent le cas à la Cité, l'exposition est soutenue par des partenaires repérables à leurs logos, partenaires publics et privés dont certains ont participé à la conception des dispositifs de médiation.

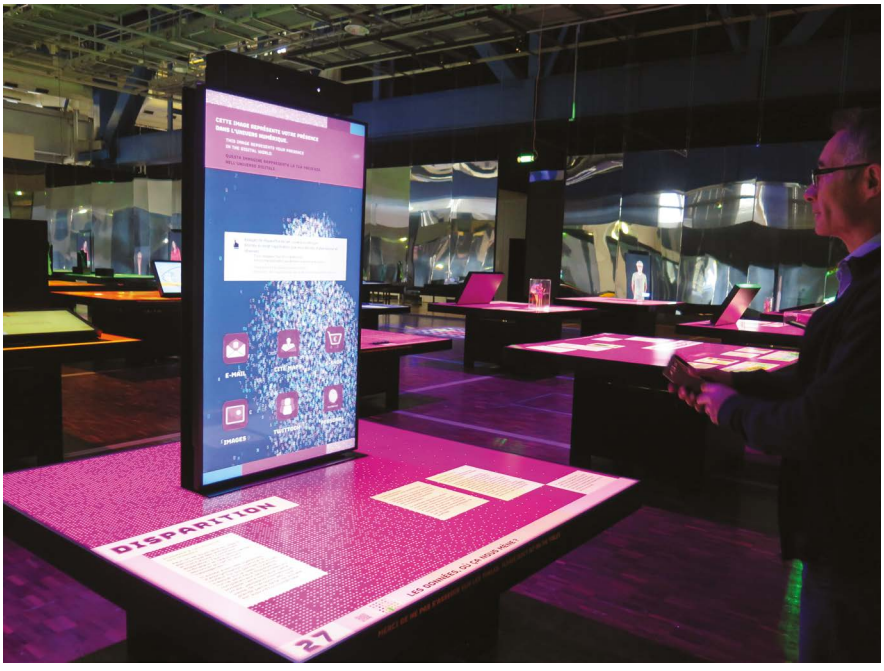
L'élément le plus intéressant en termes de communication tient, selon moi, au fait que les commissaires sont parvenus à faire concevoir des algorithmes et des dispositifs de médiation interactifs qui assument un rôle d'auteurs à part entière dans l'exposition. Ainsi, le visiteur qui le souhaite peut tester la validité des propos de l'expert quasiment en temps réel. La puissance des *data*, la vitesse infinie de leur propagation, l'ampleur encore inconnue de leurs usages demain, les dangers qu'elles font courir à notre liberté de penser et d'agir, tous ces arguments sont mis en scène par ces dispositifs. Au point qu'on peut affirmer que, dans « Terra Data », les algorithmes enrichissent le débat. De plus, comme au Musée dauphinois, le design expographique et le design graphique sont en adéquation avec le propos.

On peut là aussi les considérer, à l'instar des algorithmes et les outils numériques, comme des agents ventriloques non humains tels que ceux évoqués par François Cooren en accord avec Bruno Latour [48]. Si on ajoute à tous ces co-énonciateurs humains et non humains les personnes qui ont participé aux consultations citoyennes préalables à la conception de l'exposition, on réalise que les acteurs

48 COOREN, F. (2013), *Manière de faire parler. Interaction et ventriloquie*, Lormont, Le Bord de l'eau.



Serge Abiteboul, chercheur en informatique, s'adresse au visiteur à propos des données



Invitation à tenter d'effacer nos données personnelles sur un téléphone mobile

mobilisés pour participer à cette exposition de société ont toutes les chances de ne pas être d'accord entre eux. Ce qui fait tout l'intérêt d'une exposition qui invite à la table des musées un débat de société polémique et très contrôlé par les intérêts économiques de grands groupes du numérique. La Cité entraîne des chercheurs de haut niveau et des citoyens pour faire réfléchir tout visiteur sur le fait que nous sommes parvenus à un moment charnière du phénomène des *big data* qui doit au plus vite déboucher sur un engagement attentif et actif de chaque citoyen, de notre système éducatif. C'est l'enjeu de cette exposition de société qui patrimonialise ainsi le concept « usage consommateur de l'Internet *versus* usage citoyen de l'Internet ».

Une médiation réciproque de patrimoines conceptuels à coconstruire

Laissant aux historiens une approche diachronique ou généalogique de la transmission culturelle au musée de société, nous avons tenu à centrer la réflexion sur les pratiques actuelles de communication les plus notables de cette mission capitale du champ muséal aujourd'hui. Nous avons pour cela constitué un corpus de trois expositions ayant, entre autres traits communs, celui de traiter de questions culturelles qui font débat dans l'espace public aujourd'hui. Nous avons adapté à cette occasion une méthodologie sémiologique et le cadre conceptuel des sciences de la communication que nous avons fréquemment mobilisés pour analyser les dispositifs de médiation culturelle et le processus de patrimonialisation du dispositif exposition [49]. Nous avons donc choisi de développer une approche buissonnante [50] plutôt qu'une approche généalogique de la transmission culturelle dans l'exposition de société. Le résultat le plus frappant de cette analyse révèle un mode de communication commun à ces trois expositions de société : impliquer le visiteur dans un processus d'échange d'idées et de regards, processus élaboré par le commissariat d'exposition sur un objet de débat de société contemporain, en le traitant de manière non consensuelle. C'est cette implication horizontale et symétrique du visiteur interpellé avant tout comme un citoyen éclairé qui caractérise la transmission culturelle buissonnante que nous qualifions de « médiation réciproque de patrimoines conceptuels à coconstruire » par l'exposition de société.

S'il n'est pas nécessaire que le visiteur connaisse *a priori* les termes du débat à propos des concepts d'exposition, l'exposition vise sa coopération afin qu'il retire un bénéfice cognitif (apprendre) et symbolique (prendre position) de son

49 POLI, M.-S. (2003), « L'exposition produit-elle du discours médiatique ? », *MédiaMorphoses*, (6), p. 34-39.

50 ELREDGE, N. et GOULD, S. (1972), « Punctuated equilibris : an alternative to phyletic gradualism », *in* SCHOPF, T. J. (dir.), *Methods in Palebiology,* San Francisco, Freeman, Cooper & Co.

expérience de visite. Ici le but n'est pas seulement de transmettre des savoirs, mais de donner au visiteur les éléments et le désir de critiquer par lui-même les approches et les thèses divergentes exprimées dans l'exposition. L'enjeu premier est donc de parvenir à ce que le visiteur soit suffisamment accompagné (par les objets de patrimoines, par le texte, par les médiations multimédias) pour saisir que l'intérêt de tout débat d'idées n'est pas de déboucher sur une position unanime mais de susciter chez le citoyen le désir de mobiliser sa culture personnelle, quelle qu'elle soit. De fait, on sait bien depuis la théorie de la mésentente de Jacques Rancière que la liberté de penser réside avant tout dans la liberté de s'opposer, de rentrer dans les discussions conceptuelles en partant de sa pratique, de sa sensibilité, autant que de sa culture afin d'exprimer des prises de position libres, non consensuelles [51]. On pourrait donc considérer la transmission culturelle dans ces expositions de société comme une invitation à la mésentente, à la résistance aux concepts clichés.

L'exposition de société est représentative de l'image participative de la culture numérique ambiante

Dans ces expositions, le traitement matériel de la notion de transmission réciproque repose d'une part sur des dispositifs participatifs digitaux, d'autre part sur des médiations numériques de patrimoines matériels et immatériels. Sans doute le concept de débat d'idées induit-il l'interaction des participants ainsi qu'une prise en direct avec les débats en cours sur les réseaux sociaux. Si l'exposition de la Cité des sciences représente le parangon du design expographique par le recours au numérique, les concepteurs de celles du Musée dauphinois et du Mucem recourent également beaucoup au multimédia et aux dispositifs participatifs numériques pour inciter les visiteurs à interagir avec l'exposition et avec les autres visiteurs. Ce mode d'écriture expographique digitale est désormais très répandu dans le champ muséal, qui profite ainsi des ressources du numérique pour enrichir les contenus, exploiter des patrimoines physiquement absents, faire voir l'invisible à l'œil nu.

Au cours des vingt dernières années, les musées ont largement développé des politiques d'accès aux ressources culturelles en s'appuyant sur des supports et des technologies numériques, qu'il s'agisse d'écrans installés dans les expositions, de sites Web dédiés, d'applications développées pour les smartphones, de l'utilisation des réseaux sociaux ou des langages du Web sémantique [52].

Les visiteurs de musée font partie des catégories socioprofessionnelles très équipées en téléphonie mobile et en matériel informatique, il n'y a donc pas à douter qu'ils retrouvent dans ces expositions des modes de communication, de

51 RANCIÈRE, J. (1995), *La mésentente,* Paris, Galilée.

52 JUANALS, B. et MICHEL, J.-L. (2016), « Stratégies de communication et dispositifs de médiation à l'ère numérique : vers des "musées ouverts"? », *in* MAIRESSE, F., *Nouvelles tendances de la muséologie*, Paris, La Documentation française, p. 159-194, p. 159.

culture et d'interaction qu'ils pratiquent au quotidien. Du point de vue numérique et sémiotique, ces expositions de société se présentent comme une extension naturelle de la vie de tous les jours. Twitter, Facebook, Google et tous les autres nous inondent d'incitations à participer à des débats interactifs parfois réduits à des messages en 140 caractères. L'ampleur de la discussion, la richesse des arguments et la précision de la sollicitation sont d'une tout autre nature avec l'exposition qui, elle, favorise l'immersion dans un univers matériel, artistique, patrimonial, textuel, numérique et humain foisonnant. L'exposition de société enrichie de dispositifs numériques ne se satisfait pas, comme les moteurs de recommandation ou les réseaux sociaux, de marquer brièvement les esprits. Elle replace le débat de société dans la dynamique physique et émotionnelle des relations sociales et familiales, où les patrimoines sont coconstruits par des usages individuels complémentaires des usages collectifs. À l'heure de la tyrannie du format bref, l'exposition que nous qualifions d'exposition de société défend l'idée qu'un concept a besoin d'espace pour se déployer et d'espace pour être entendu. Ce temps long de la transmission culturelle est aussi un temps collectif et participatif, celui de la réception critique de l'exposition.

Chapitre 2

Quelles visions de la transmission culturelle dans les musées de société au Québec ?

Jean-Marie Lafortune,
professeur au Département de communication sociale et publique de l'Université du Québec à Montréal

Anik Meunier,
professeure titulaire au Département de didactique et aux Études supérieures en muséologie de l'Université du Québec à Montréal, directrice du Groupe de recherche sur l'éducation et les musées

Jason Luckerhoff,
professeur titulaire au Département de lettres et communication sociale de l'Université du Québec à Trois-Rivières

Isabelle Goudou,
doctorante, programme de muséologie, médiation et patrimoine de l'Université du Québec à Montréal

Introduction

Comment les musées de société construisent-ils et transmettent-ils un legs significatif dans leurs rapports aux populations résidant sur leur territoire d'implantation, aux publics qui les fréquentent et aux partenaires avec lesquels ils réalisent leurs activités ? Quels modes de communication emploient-ils pour rejoindre leurs interlocuteurs afin de les associer à la documentation des objets de collection et à la production des discours tenus sur des objets relevant tant du patrimoine culturel matériel qu'immatériel ? Telles sont les questions qui ont guidé la démarche dont fait état le présent chapitre.

L'évaluation formative des dispositifs de patrimonialisation et de médiation que nous avons menée dans trois importants musées de société au Québec permet de mieux saisir et, éventuellement, d'améliorer le fonctionnement des opérateurs humains, spatiaux et discursifs sur lesquels repose la transmission culturelle dans ce type d'institution. Cette étude s'est déroulée en 2017 et 2018 au Centre d'histoire de Montréal (CHM), au musée de la Civilisation, situé à Québec (MCQ), et au Musée canadien de l'histoire, situé à Gatineau (MCH), dans l'optique d'observer des variations relatives à des effets de tutelle puisque les institutions retenues sont respectivement sous juridiction municipale, provinciale et fédérale.

Alors que la première partie de ce texte s'intéresse à la notion de transmission culturelle et la définit selon une approche interdisciplinaire des enjeux de société comme un processus transactionnel inscrit dans des espaces relationnels aménagés par les institutions, la deuxième rend compte des pratiques observées à partir de trois études de cas. Nous cherchons alors à comprendre comment les dispositifs de médiation sont conçus et mis en place afin de mesurer la portée et les limites de la transmission en contexte muséal. S'ensuit dans la troisième et dernière partie une analyse des résultats obtenus. Celle-ci, de nature interprétative, s'articule autour de trois axes : le fonctionnement des opérateurs humains, discursifs et spatiaux ; les modalités et contenus de la transmission culturelle ; enfin, les variations dans les approches et pratiques en regard du palier de gouvernement dont relève chacune des institutions.

Transmettre un legs culturel par les musées de société ?

La transmission culturelle : notion interdisciplinaire, enjeu de société

La notion de transmission culturelle est d'usage courant en sciences humaines et sociales, où elle est définie comme le transfert d'informations cumulatives d'une personne, d'une catégorie sociale ou d'une génération à une autre[1]. Les écrits scientifiques distinguent les processus de transmission verticale, fondés sur l'imprégnation et pris en charge par les instances assurant la filiation historique des groupes (églises, familles, écoles) et les processus de transmission horizontale, qui passent par la communication et qui sont pris en charge par les instances assurant l'affiliation au sein des groupes (corporations professionnelles, médias, réseaux sociaux). Quel que soit son champ d'application, l'efficacité de la transmission culturelle dépend des conditions du transfert, tant en termes d'adaptation des contenus à des supports que d'établissement d'une relation de proximité entre les parties dans des contextes précis[2].

Différentes fonctions ont été élaborées dans les musées de société pour y affirmer une conception de la culture comme rapport à un savoir partagé par une collectivité. Dans la mesure où ils sont responsables des biens culturels d'une communauté, leur mission de conservation ne peut être dissociée de l'acte de collectionner. Il en va de même des missions d'éducation et de communication,

1 SCHÖNPFLUG, U. (dir.) (2009), *Cultural Transmission. Psychological, developmental, social and methodological Aspects*, Cambridge, Cambridge University Press.

2 BLAIS, M.-C., GAUCHET, M. et OTTAVI, D. (2014), *Transmettre, apprendre*, Paris, Stock.

qui découlent d'une volonté de transmission intergénérationnelle du patrimoine et des valeurs qui y sont attachées [3]. Les institutions muséales répondent ainsi à un même impératif : éduquer le public et, pour ce faire, communiquer à propos de leurs contenus dans une visée mobilisatrice de partage du savoir [4]. Leur ambition est donc de mettre en commun à la fois les biens culturels conservés, les valeurs qui leur sont associées et les connaissances sur ces derniers, de sorte qu'il est courant de les considérer comme des lieux d'éducation non formelle [5].

Un processus transactionnel dans des espaces relationnels

Du point de vue conceptuel, la définition de la transmission culturelle doit tourner le dos au modèle génétique de l'hérédité et au modèle familial de la succession, fondés sur l'univocité et la passivité des héritiers. Elle doit également rompre avec les conceptions unidirectionnelles qui caractérisaient d'anciens paradigmes dominants dans les théories éducatives et communicationnelles [6]. Transactionnel, l'acte de transmettre relie les acteurs dans la valorisation d'un patrimoine au sein d'espaces relationnels façonnés par les dispositifs de patrimonialisation et de médiation.

Le premier de ces espaces relève du dispositif de patrimonialisation, qui exige d'établir des consensus entre les acteurs impliqués dans les processus d'authentification et de désignation des objets ou des pratiques. Les deux autres espaces relationnels se déploient dans le dispositif de médiation : le premier, de nature éducative, est circonscrit par l'échange d'informations lors des visites *in situ* et virtuelles, permettant d'accueillir les discours divergents des visiteurs ; le second, de nature communicationnelle, est délimité par l'établissement d'une relation durable avec les publics et les partenaires, qui façonne de plus en plus les projets muséaux [7].

---

3 DAVALLON, J. (2006), *Le don du patrimoine. Une approche communicationnelle de la patrimonalisation,* Paris, Hermès Sciences-Lavoisier ; DAVALLON, J. (2016), « Penser le patrimoine selon une perspective communicationnelle », *Sciences de la société,* (99), p. 15-29.

4 MEUNIER, A. et LUCKERHOFF, J. (2012), « Le musée et le partage social du savoir », *in* MEUNIER A. et LUCKERHOFF J. (dir.), *La muséologie, champ de théories et de pratiques*, Québec, Presses de l'Université du Québec, p. 1-15 ; JACOBI, D. (2019), « Avant-propos », *in* JACOBI, D. (dir.), *Culture et éducation non formelle*, Québec, Presses de l'Université du Québec, p. xv-xviii.

5 JACOBI, D. et SCHIELE, B. (1991), « La vulgarisation scientifique et l'éducation non formelle », *Revue française de pédagogie*, 91 (1), p. 81-111. JACOBI, D. (2018), « Avant-propos », *op. cit.*, *in* JACOBI, D. (dir.), *Culture et éducation non formelle*, Québec, Presses de l'Université du Québec, p. 15-32.

6 Nous pensons particulièrement ici aux travaux fondateurs de la théorie de l'information de Shannon. Voir SHANNON, C. E. (1964 [1949]), *The Mathematical Theory of Communication*, Urbana, University of Illinois Press.

7 MAIRESSE, F. et CHAUMIER, S. (2013), *La médiation culturelle*, Paris, Armand Colin.

Les logiques institutionnelles à l'œuvre au croisement des discours scientifiques, didactiques et réglementaires confèrent à cette transaction un caractère asymétrique entre les pôles producteur (acteurs institutionnels et partenaires universitaires ou économiques) et récepteur. Cependant, les espaces relationnels aménagés par les musées tendent souvent à réduire cet écart. Lors des visites, l'éducation « suppose une dimension active d'accompagnement dans le processus de transmission [8] ». La transmission s'effectue ainsi sous la forme d'une pédagogie active, l'interprétation étant susceptible de s'étendre jusqu'à la coconstruction [9], voire la coprogrammation. L'engagement muséal se voit ainsi partagé sous la forme de relations avec les publics, les partenaires se trouvant de fait au cœur du projet médiatique [10].

Les musées accordent désormais une place privilégiée aux différentes catégories de visiteurs en les situant au centre des préoccupations qui sous-tendent leur projet culturel. Schiele [11] parle d'ores et déjà d'une médiation *pour le sujet* (les publics), plutôt que d'une médiation d'objets (les collections). Les activités liées au collectionnement et à la recherche n'auraient plus préséance sur la communication avec les visiteurs, devenue prioritaire. L'industrialisation de certains secteurs de la culture autrefois non marchands, la démocratisation de l'éducation [12] et le désir de rendre la culture plus accessible ont également participé à rendre de plus en plus poreuses les frontières entre ce qui était auparavant considéré digne d'être présenté dans un musée et ce qui était jugé trop commercial, trivial, amateur, populaire ou de masse [13]. Le propos savant, jusqu'alors le seul discours légitime du musée, a dès lors été concurrencé par d'autres activités. En outre, bien que le musée conserve toujours son aura scientifique, il en est venu à adopter des approches et des perspectives pluriculturelles [14].

---

8 CHAUMIER, S. (dir.) (2011), *La fabrique du musée de sciences et sociétés*, Paris, La Documentation française.

9 MEUNIER, A., BELANGER, C. et CHARLAND, P. (2019), « Des enseignants de sciences en immersion dans un musée. Une étude de cas sous l'angle de la théorie sociale de l'apprentissage », *Review of Science, Mathematics and ICT Education*, 13 (2), p. 5-37.

10 JEANNERET, Y. (2019), « La place des transformations médiatiques dans l'évolution des musées. Une problématique », *in* LE MAREC, J., SCHIELE, B. et LUCKERHOFF, J. (dir.), *Musées, mutations…*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, p. 97-124.

11 SCHIELE, B. (2014), « Les études de visiteurs. La formation, l'évolution et les défis actuels du champ », *in* DAIGNAULT, L. et SCHIELE, B. (dir.), *Les musées et leurs publics. Savoirs et enjeux*, *op. cit.*, p. 7-69.

12 Voir à ce propos les récents référentiels de compétences professionnelles définis à l'intention des enseignants ou, encore, le répertoire des compétences du XXIe siècle. Voir BAILLARGEON, N. (2019), « Les compétences du XXIe siècle », *Le Devoir*, 2 mars.

13 LUCKERHOFF, J. (2012), « Le Musée national des Beaux-Arts du Québec est-il condamné à séduire ? », *in* MEUNIER, A. et LUCKERHOFF, J. (dir.), *La muséologie, champ de théories et de pratiques*, Québec, Presses de l'Université du Québec, p. 41-78. LUCKERHOFF, J., MEUNIER, A., SCHIELE, B. et CHAMPAGNE-POIRIER, O. (2019), « La notion de non-public en débat », *in* LE MAREC, J., SCHIELE, B. et LUCKERHOFF, J. (dir.), *Musées, mutations…*, *op. cit.*, p. 227-246.

14 JACOBI, D. (2005), « Images originales et images de reproduction dans l'exposition », *in* JACOBI, D. et LOCHOT, S. (dir.), *Images d'exposition. Exposition d'images*, Dijon, Presses universitaires de Dijon, p. 90-127 ; EIDELMAN, J., GOTTESDIENER, H. et LE MAREC, J. (2013), « Visiter les musées : expérience, appropriation, participation », *Culture & Musées*, « La muséologie : 20 ans de recherches » (numéro hors-série), p. 73-111.

Une évaluation formative réalisée au moyen d'une analyse de contenu thématique

Réalisée à un niveau d'analyse macrosocial[15], la recherche menée s'inscrit dans une démarche d'évaluation formative et repose sur une méthode qualitative. Dans le secteur culturel, cette approche inductive[16] – exercice de réflexion plutôt qu'outil de contrôle ou de mesure de performance[17] – vise la production de connaissances « à partir des données, par opposition au raisonnement déductif, où les connaissances théoriques précèdent la lecture de la réalité[18] ». En recherche qualitative, cette perspective interprétative, qui valorise l'analyse des conduites humaines et sociales, permet de mettre au jour les attentes des acteurs impliqués en tant que partenaires du projet. L'évaluation ainsi entendue a consisté, dans le cadre précis de notre recherche, à clarifier les enjeux, à identifier les points forts et faibles des dispositifs et à dégager des pistes d'action susceptibles d'améliorer leur conception, leur mise en place et leur consolidation. De surcroît, cette méthode fournit des éléments nécessaires à la prise de décision, aide à déterminer les raisons d'un manquement ou d'un échec, soutient les institutions et les professionnels qui doivent agir de façon responsable et, au final, contribue à la connaissance des milieux et au débat public sur des dimensions fondamentales de la vie en commun, telle que la culture[19].

Les données primaires ont été collectées au moyen d'entretiens individuels semi-dirigés, réalisés autour de trois études de cas. L'échantillonnage intentionnel[20] avait comme objectif de comprendre le point de vue de huit experts dans le domaine, membres de la direction des musées étudiés. Ces professionnels occupent des postes liés à la communication, aux relations publiques, aux expositions, à l'éducation ou à la médiation culturelle ; certains accomplissent des tâches impliquant une part de recherche sur les publics. Recrutés par courriel, ils ont été interrogés en face-à-face sur les enjeux de la collaboration avec les publics, de même que sur le lien qu'entretiennent ces enjeux avec les missions et mandats de leur institution.

---

15 GARNEAU, S. (2015), « Les défis de la théorisation ancrée. Échelle d'observation et échelle de contextualisation dans l'analyse de récits biographiques », *Recherches qualitatives*, 34 (1), p. 6-28.

16 MEUNIER, A., LUCKERHOFF, J. et GUILLEMETTE, F. (2020), « Les entretiens inductifs en muséologie », *in* POLI, M.-S. (dir.), *Chercheurs à l'écoute,* Québec, Presses de l'Université du Québec, p. 13-28.

17 DAIGNAULT, L. (2011), *L'évaluation muséale. Savoirs et savoir-faire*, Québec, Presses de l'Université du Québec.

18 ANADÓN, M. et GUILLEMETTE, F. (2007), « La recherche qualitative est-elle nécessairement inductive ? », *Recherches qualitatives*, hors série, (5), p. 26-37.

19 JACOB, L. (2012), « Mesures et démesures : les leçons de l'évaluation », *in* LAFORTUNE, J.-M. (dir.), *La médiation culturelle. Le sens des mots et l'essence des pratiques*, Québec, Presses de l'Université du Québec, p. 79-101.

20 SAVOIE-ZAJC, L. (2007), « Comment peut-on construire un échantillonnage scientifiquement valide ? », *Recherches qualitatives*, hors série, (5), p. 99-111.

Une analyse de contenu thématique a permis l'interprétation des données par un exercice de repérage systématique des regroupements [21]. L'opération a consisté à transposer le corpus de transcriptions des réponses à nos questions selon les thèmes les plus représentatifs du contenu analysé en regard de la problématique adoptée. Cette classification catégorielle a été homogène (applicable à l'ensemble des transcriptions), exhaustive (le contenu intégral des transcriptions a été codé) et objective (fruit d'un accord interjuges). Dans cette perspective, la neutralité analytique n'existe pas, dans la mesure où le travail repose sur le primat voulant que la réalité soit signifiée par et dans les interactions sociales, elles-mêmes déterminées par des aspects politiques et sociaux qui affectent les points de vue des acteurs et chargent conceptuellement les données recueillies [22]. Par conséquent, l'interprétation des résultats s'élabore moins en fonction de la rationalité et de la causalité du discours qu'à partir d'un consensus [23].

Trois études de cas

Notre enquête au CHM, au MCQ et au MCH s'est articulée autour de quatre volets complémentant les stratégies de transmission culturelle déployées dans ces institutions :

1) la vision des missions institutionnelles ;
2) la constitution des collections en vue de la transmission ;
3) l'aménagement des dispositifs de médiation virtuels et *in situ* ;
4) la portée et les limites observées de la transmission en contexte muséal.

Vision des missions institutionnelles

Le mandat du CHM consiste à faire connaître et reconnaître l'histoire de Montréal et, dans certaines limites, à « changer la société ». Cet établissement se perçoit comme un « outil de communication » et un « lieu de rencontre multidisciplinaire » traitant simultanément de « patrimoine, culture, médiation et développement social » : « [L]a vraie collection du Centre, c'est la ville ! Vous êtes Montréal et nous allons parler de vous ! » Son fonctionnement, qui relève du « service au citoyen », s'appuie sur l'implication du public « dans une coconstruction de la collection ». L'idéal d'inclusion est partagé, sinon encouragé, par les élus municipaux et la haute direction de l'institution, ce qui facilite l'obtention de ressources et

21 PAILLÉ, P. (2019), « Trente ans de développement du champ de l'analyse qualitative », *Recherches qualitatives*, 38 (1), p. 13-31.

22 PAILLÉ, P. (2018), « L'analyse qualitative, l'interaction et vous », *Recherches qualitatives*, 37 (2), p. 1-9.

23 MEUNIER, A., LUCKERHOFF, J. et GUILLEMETTE, F. (2020), « Les entretiens inductifs en muséologie », *in* POLI, M.-S. (dir.), *Chercheurs à l'écoute*, *op. cit.*, p. 13-28.

permet à l'institution « d'offrir plus d'activités à plus grande échelle ». Le CHM propose également de partager son expertise dans les champs de la muséologie, de l'animation et de l'histoire avec des personnes issues de groupes associatifs, des organismes culturels, voire des services municipaux.

En tant qu'institution nationale, le MCQ « appartient au citoyen : c'est une agora et un lieu d'échange qui, par différents moyens, traite davantage de questions politiques et sociales ». Le partenariat représente pour cette institution un moyen clé pour développer des activités en période de compressions budgétaires, et ce, « sans trop accroître les revenus de la billetterie ». L'institution accueille ainsi une variété d'activités (documentaires, tables rondes, etc.) dont elle n'est pas l'instigatrice. Elle est récemment parvenue à « travailler différemment » dans le cadre de la création de l'exposition « C'est notre histoire. Premières Nations et Inuit du XXIe siècle », conçue en concertation avec les communautés autochtones du Québec. La mise en forme du fonds documentaire a été réalisée en travaillant avec des scénographes et des artistes autochtones. Le musée est par ailleurs devenu une ressource indispensable pour les groupes scolaires, contribuant de la sorte à « diffuser un savoir et un savoir-faire ».

Le mandat premier du MCH consiste à « développer et partager l'histoire du Canada » et à « créer quelque chose de tangible, le plus près possible de la réalité, qui présente une histoire au grand public ». L'institution poursuit cet objectif en développant des expositions temporaires et des projets tels l'inauguration récente de la salle de l'Histoire canadienne, qui est « vraiment le tremplin qui nous propulse vers une nouvelle réalité comme musée d'histoire car elle donne maintenant une identité au musée, chose qu'il n'avait pas avant ». Le second mandat est d'assurer une diffusion pancanadienne en faisant en sorte que le musée soit « connu et visible à l'échelle du pays ». Cette reconnaissance doit également s'étendre à l'échelle internationale, par le biais de propositions provoquant la rencontre de l'histoire canadienne et de l'histoire internationale. Le développement de partenariats « permet de faire des économies et participe à des échanges d'expertises selon des termes gagnant-gagnant ».

Constitution des collections en vue de la transmission

Le CHM tente de mettre en valeur la « mémoire de monsieur et madame Tout-le-Monde, quelles que soient leurs origines ». Le citoyen est au cœur du patrimoine que le musée met en avant : « [M]ême le touriste étranger, le temps qu'il est ici, fait à son échelle l'histoire de Montréal. » Le patrimoine réside essentiellement dans les témoignages et la mémoire des citoyens, « racontée par des gens qui ont été sur un territoire particulier dont on peut avoir les traces ». L'exposition permanente intitulée « Traces. Lieux. Mémoires » relate « les traces des humains qui ont vécu » sur le territoire montréalais. En prenant cette orientation, le CHM « s'est enrichi de la dimension plus humaine, plus sociale de l'histoire, mais en gardant son bagage ».

Au MCQ, les consultations ont permis d'identifier plusieurs aspects que les autochtones voulaient faire transparaître dans l'exposition mentionnée plus haut,

« dont l'humour, très important dans leurs valeurs mais difficile à insérer dans une exposition ». Il fallait que ce soit une exposition vivante, « parce que c'est arrivé souvent pendant les concertations qu'on entendait : "Ouais, mais quand tu entres au musée, c'est parce que t'es mort". » Aussi la présence de vidéos et d'images représentant des visages souriants induit-elle une perception dynamique, qui « aide le visiteur à comprendre que ce n'est pas quelque chose qui est terminé ». Selon les acteurs rencontrés, la contribution la plus significative du musée est de permettre aux gens de voir des objets concrets, car « on est de plus en plus dans un monde "virtuel" et au musée, notre souhait est [d']offrir [aux visiteurs] des lieux de rencontres et d'échanges ».

Le mandat du MCH repose quant à lui sur la mise en avant du patrimoine lié aux différents récits du passé et de « développer et partager l'histoire du Canada ». Ces derniers doivent représenter « quelque chose de tangible, mais aussi être le plus près possible de la réalité » afin de rejoindre le grand public. Cette approche semble avoir été « totalement intériorisée ». En outre, il règne au MCH une volonté d'ouvrir le champ d'expertise développé autour de l'histoire du Canada à l'histoire en général : « Il est important, impératif de parler du reste du monde. C'est fascinant et c'est extraordinaire de pouvoir le faire. » Pour cette raison, le travail collaboratif entre toutes les équipes de l'institution transparaît dans les réalisations ; aussi, « les expos qui permettent les expériences les plus riches » sont celles qui ont été conçues sur le principe voulant que « l'expertise de tout le monde qui arrive à la table importe ». Enfin, les projets y sont envisagés selon la perspective « qu'on travaille tous pour le visiteur ».

Aménagement des dispositifs de médiation

Les relations entre le CHM et ses publics se renforcent par différents projets, dont l'un des principaux est « Vous faites partie de l'histoire ! », destiné au public scolaire des classes d'accueil et réalisé en collaboration avec la Ville de Montréal, le ministère de l'Éducation, du Loisir et du Sports et le ministère de l'Immigration, de la Francisation et de l'Intégration du Québec. Ce genre d'initiative est toutefois limité, faute de ressources. Par ailleurs, l'idée des musées-écoles est à la base du concept d'« Expo Extra ! », développé par une cohorte du programme conjoint de maîtrise en muséologie de l'Université du Québec à Montréal et de l'Université de Montréal. Ce projet comprenait notamment un volet pratique permettant aux étudiants de travailler sur place : « [I]l y a vraiment un laboratoire de création autour de réflexions et de récits pour des historiens et des muséologues. » Par le passé, le CHM a aménagé différents dispositifs, tels que l'évocation théâtrale ou les expositions immersives, dont « Quartiers disparus » et « Scandales ! Vice, crime et moralité » représentent de bons exemples. Bien qu'il expérimente avec des groupes de tout-petits ou de personnes âgées, notamment avec « Expo67 », le CHM pratique de façon générale une médiation « faite de façon traditionnelle », principalement fondée sur les visites guidées sur réservation à destination des groupes et des individus en visite libre. Selon un participant,

pour faire plus, « ça prend soit un engagement extraordinaire des gens ou des moyens additionnels ».

Au MCQ, une vidéo sur grand écran procure une mise en contexte de l'exposition « C'est notre histoire ». En outre, six écrans interactifs superposent trois couches de significations : « [L]a première parle des tambours, la seconde étend le sujet et présente une vidéo liée au matériel et à la fabrication des tambours, la troisième est un parcours pour les enfants de 6 à 12 ans. » On retrouve aussi dans l'exposition « des stations d'écoute de légendes de création du monde ». L'institution estime toutefois fondamental pour un musée d'offrir une médiation active, qui passe par la rencontre humaine : « [L]e visiteur veut connecter d'une certaine façon, sentir qu'il peut poser des questions et recevoir une réponse, ce qui n'est pas toujours le cas avec une technologie. » Le contenu de l'exposition intrigue : « [Y]'a vraiment beaucoup d'espaces de discussion qui s'ouvrent à la suite de cette visite-là, beaucoup de questions qui surviennent en cours de visite aussi. » Autre activité qui s'adresse aux familles et aux groupes de camps de jour, *Clin d'œil autochtone* « est un jeu qui fait appel aux sens » et qui tourne autour de la culture matérielle. L'offre d'accompagnement est modulée selon l'âge des visiteurs, depuis le préscolaire jusqu'à l'université. L'interactivité passe « du tactile vers la réflexion, en laissant chacun faire lui-même les liens entre des concepts plutôt que de se les faire dire ».

Le projet de la salle de l'histoire canadienne traduit l'approche du MCH auprès du public. Ses différentes composantes (recherche, développement créatif et gestion du projet) ont été organisées en considérant le public comme la « valeur suprême ». Davantage que par le passé, les visiteurs sont « au cœur » des actions du musée : « [O]n ne fait pas des expositions pour les chercheurs ni pour les historiens ; il est important de faire un choix délibéré et savoir dès le départ pour qui l'exposition est produite. » L'institution estime que le rôle des acteurs muséaux est de sauvegarder des données et de les interpréter au meilleur de leurs connaissances, tandis que celui des visiteurs est d'interpréter les faits en percevant les choses de manière unique, « le bagage du visiteur [étant] énorme et singulier ».

Portée et limites de la transmission en contexte muséal

Au CHM, on souligne l'importance de « l'engagement à travailler avec des gens qui font et qui veulent faire de l'histoire ». La portée sociale de la constitution d'un patrimoine composé de témoignages est considérée importante :

> *« [S]i tu réalises un projet avec des gens de la communauté, quand tu fais un vernissage t'as l'élite, tes partenaires, les experts, tout le monde. »*

L'équipe s'interroge sur la fonction muséale et les moyens de communication mis à contribution dans les interventions ambitionnant de faire évoluer les perceptions :

> *« Le cinéma et la télévision sont des arts qui ont réussi : quand ils veulent faire pleurer, ils font pleurer, quand ils veulent conscientiser, ils conscientisent. Ce sont des médias beaucoup plus performants que les expositions pour changer les mentalités. »*



Borne interactive au musée de la Grande Guerre au Pays de Meaux permettant de dégager changements et continuités

Identifier les acteurs et leur rôle

L'identification des acteurs du passé, individuels ou collectifs, ainsi que de leur rôle dans le déroulement du conflit semble être encouragée par plusieurs types de dispositifs numériques : bornes interactives, diffusions audiovisuelles ou dispositifs en ligne. En effet, les bornes et les films explicatifs proposent fréquemment des cartes animées associées à des lignes du temps, ce qui donne l'occasion au jeune visiteur d'apprécier l'évolution géopolitique de la guerre et de percevoir les jeux d'alliance et le positionnement de chacune des nations belligérantes au cours du conflit. Certaines bornes, comme celles de l'Historial de la Grande Guerre de Péronne, s'accompagnent également de documents statistiques permettant de comparer les forces militaires en présence, qu'elles soient terrestres, aériennes ou maritimes. Au musée de la Grande Guerre au Pays de Meaux, une borne interactive souligne la mondialisation du conflit et, en associant carte interactive et ligne du temps, illustre l'évolution d'une guerre manichéenne entre « pays alliés » et « pays ennemis ».



Borne interactive à l'Historial de la Grande Guerre de Péronne autorisant l'identification des acteurs du passé et leur rôle

Nous mentionnerons également les deux expositions virtuelles, « Sur les chemins de la Grande Guerre » et « Les civils belges dans la Grande Guerre », qui l'une et l'autre concentrent leur analyse sur une série d'acteurs du conflit. Ainsi, la première exposition propose différentes rubriques, elles-mêmes consacrées à des acteurs collectifs du conflit, tels que les travailleurs chinois, les civils, ou encore les militaires, présents sur le front et à l'arrière. La seconde exposition virtuelle retrace, quant à elle, l'histoire d'acteurs individuels, des civils belges, au parcours singulier.

Ces différents dispositifs numériques, par les textes informatifs et les documents qu'ils proposent, nous semblent donc receler des potentialités formatrices en ce qui concerne l'identification des acteurs du passé, individuels et collectifs, et leur rôle dans le premier conflit mondial.

Faire preuve d'empathie historique

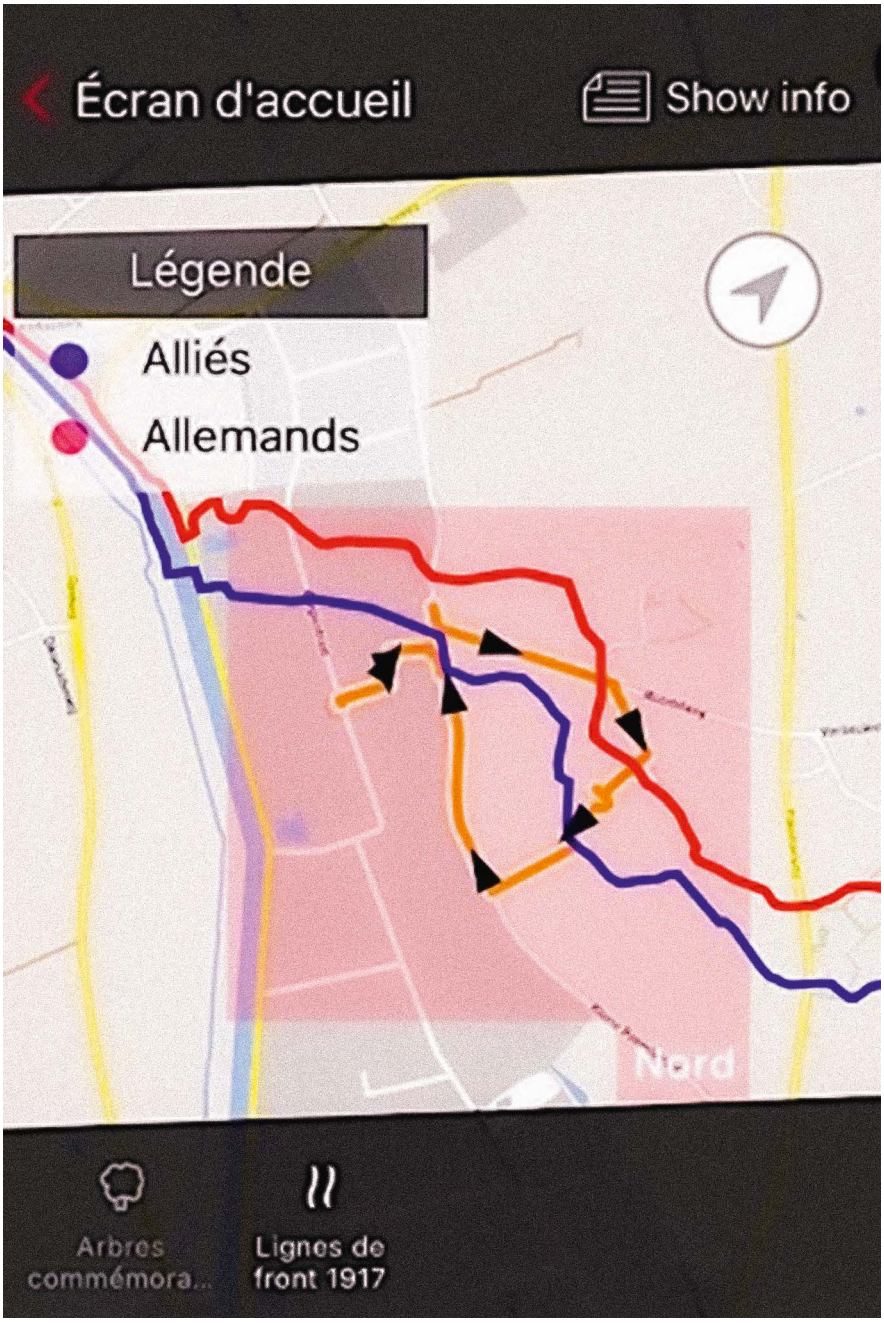
Nombreux sont les dispositifs numériques à contribuer au développement d'un sentiment de compassion et de compréhension envers les hommes du passé. Dans un premier temps, les diffusions audiovisuelles – bien souvent des images d'archives – et sonores ont en majorité pour vocation d'humaniser et de rendre concret le premier conflit mondial aux yeux du jeune visiteur. Nous mentionnerons ici une initiative développée au musée In Flanders Fields, lequel propose au visiteur des fictions à vocation documentaire qui mettent en scène des témoignages réels issus de diverses personnalités de l'époque et interprétés par des acteurs contemporains. La transmission de ces récits autobiographiques contribue incontestablement à humaniser le passé et nous semble en mesure de favoriser chez le jeune visiteur l'adoption du point de vue subjectif d'acteurs historiques.



Fictions documentaires dans les vitrines
du musée In Flanders Fields

La même institution a entrepris de développer divers dispositifs nomades susceptibles de contribuer au développement de l'empathie historique chez le jeune visiteur. « Le Saillant d'Ypres », circuit à vocation documentaire téléchargeable sur smartphone, propose de suivre un parcours de trois kilomètres dans le paysage d'Ypres, à l'aide de données GPS, en vue d'explorer le territoire où se déroula la guerre de tranchées. L'application offre au jeune visiteur des textes explicatifs relatifs aux différents points d'intérêt et permet ainsi de visualiser les lignes de front alliées et ennemies. En jouant sur les sens de l'élève-visiteur, par sa perception du terrain et de son relief, des conditions climatiques, particulièrement éprouvantes en période hivernale, comme par la mesure des distances entre lignes de tranchées, ce dispositif pourrait contribuer aussi à favoriser chez lui le développement de sentiments de compassion et de compréhension des actes des acteurs du passé dans le contexte particulier de la guerre de tranchées.

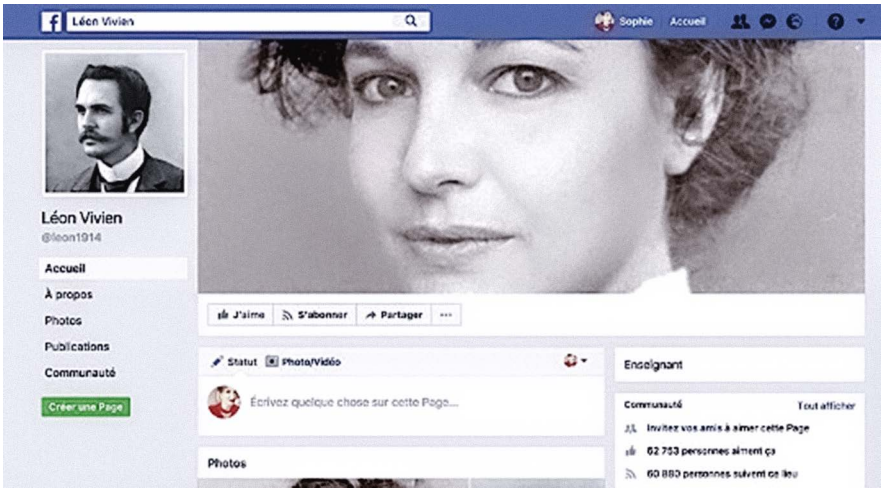
La même institution a entrepris de proposer un dispositif nomade particulièrement intéressant pour le développement de cette composante de la perspective historienne. Présenté sous la forme d'un bracelet en forme de coquelicot, il procède à l'aide d'un système de puce d'identification par radiofréquence. En début de parcours, l'élève-visiteur est invité à enregistrer ses données personnelles (genre, âge, lieu de résidence, nom de famille) en se connectant à une borne prévue à cet effet. Puis, en connectant son bracelet aux différentes bornes proposées au fil de son parcours, il pourra accéder à des témoignages et à de la documentation personnalisés et adaptés aux données enregistrées initialement, de telle sorte qu'il soit en mesure de s'identifier au mieux aux acteurs du passé.



Capture d'écran du circuit « Le Saillant d'Ypres »

Nous mentionnerons également le « docu-fiction interactif[47] » intégré à l'exposition « 14-18 : c'est notre histoire ! ». Après avoir pénétré dans une salle obscure comparable au dispositif cinématographique, le jeune visiteur est confronté à quatre témoignages d'acteurs du passé, partageant leur expérience face à une situation d'époque nécessitant une prise de décision. Muni d'un boîtier conçu à cet effet, l'élève est ensuite invité à voter pour le point de vue et le choix qui auraient été les siens s'il avait incarné un soldat de la Grande Guerre, exposé à une situation qui fut celle de milliers d'autres. Son vote, anonyme, permet ensuite de présenter les statistiques des réponses fournies par l'ensemble des visiteurs depuis l'ouverture de l'exposition et d'illustrer l'importance des actions humaines individuelles. Cette activité favorise ainsi chez le jeune une démarche complexe de compréhension des actions et des motivations des hommes du passé.

Enfin, nous terminerons par l'expérience particulière du profil Facebook d'un Poilu virtuel et réaliste de la Première Guerre mondiale, Léon Vivien, un projet initié et entretenu par les équipes du musée de la Grande Guerre du Pays de Meaux, associées à l'agence Web DDB. Sur la page, le personnage fictif, jeune instituteur français, partage quotidiennement aux utilisateurs du réseau social son expérience de la Grande Guerre, depuis l'attentat de Sarajevo le 28 juin 1914, considéré comme l'événement déclencheur du conflit, jusqu'à sa mort dans les tranchées le 24 mai 1915. Les dates des publications, scrupuleusement modifiées pour remonter jour pour jour cent ans plus tôt, respectent avec rigueur le déroulement des évènements historiques.



Capture d'écran du circuit « Le Saillant d'Ypres »

47 Nous définirions l'expression « docu-fiction interactif » comme un docu-fiction mettant en scène des personnages fictifs empruntés à une réalité passée et interprétés par des acteurs contemporains, et dont les interventions sont ponctuées de phases durant lesquelles les visiteurs sont amenés à interagir, à l'aide d'un dispositif technologique, dans le cas présent, un boîtier de vote.

La vision privilégiée est donc celle de l'humain, le questionnement initial étant d'imaginer ce qu'un Poilu du début du XXe siècle aurait pu partager de son quotidien, si un outil interactif tel que Facebook avait été mis à sa disposition. Le développement de l'empathie historique pourrait donc être favorisé dans la mesure où le jeune sera en mesure de constater, en temps réel, la durée d'une situation vécue et de comprendre plus aisément les éventuelles répercussions émotionnelles qu'elle engendre auprès de l'homme refusé sur le front, séparé de sa famille, ou englué dans la boue des tranchées.

Ces différents exemples témoignent donc des nombreuses potentialités des dispositifs numériques, qu'ils soient fixes, nomades ou en ligne, en vue de développer chez l'élève-visiteur sa capacité à faire preuve d'empathie historique à l'égard des acteurs du passé. Nombreux sont les dispositifs à tenter de favoriser une démarche d'identification, de compassion, voire de compréhension des choix posés par les hommes d'autrefois.

Dégager les causes et les conséquences

L'une des dimensions de la perspective historienne qui consiste à dégager les causes et les conséquences pourrait potentiellement être travaillée à l'aide d'un exemple de borne interactive installée au musée de la Grande Guerre au Pays de Meaux. Ce dispositif offre à l'élève-visiteur des interviews d'experts partageant leurs points de vue sur les conséquences survenues à l'issue du conflit, dans différents domaines de la société. Enfin, certains films explicatifs, par le pouvoir du montage, attirent l'attention sur des aspects emblématiques de l'évolution de la guerre, spécialement sur ceux qui sont considérés, à ce jour, comme les causes potentielles et les conséquences de ces évènements.

Nouveau regard sur les apports des TIC au plan de la perspective historienne

L'analyse de ces différents dispositifs permet d'apporter de nouveaux éclairages. En effet, divers dispositifs numériques parmi ceux observés nous semblent détenir le potentiel de développer d'autres composantes de la perspective historienne que celles déjà attestées dans notre état de l'art. Il en est ainsi de la capacité à percevoir la dimension éthique et morale de l'histoire. En effet, certains dispositifs permettent d'approcher les valeurs des hommes d'autrefois, et d'appréhender ce que furent leurs motivations. La création de la page Facebook d'un Poilu, fictif mais réaliste, nous semble en mesure de permettre à l'élève d'atteindre cet objectif. Le soldat partage en effet son expérience de la guerre, ses craintes, les difficultés auxquelles il est confronté, les dilemmes qui sont les siens, et attire l'attention sur le poids des valeurs dans ses prises de décision. Inévitablement, cette composante de la perspective historienne est étroitement liée à une capacité d'empathie historique à l'égard des acteurs du passé dont l'apprenti-historien devra apprendre à faire preuve.



Profil Facebook du Poilu virtuel Léon Vvien,
une initiative du musée de la Grande Guerre du Pays de Meaux

De même, le « docu-fiction interactif » développé à l'exposition temporaire « 14-18 : c'est notre histoire ! » du Musée royal de l'armée de Bruxelles nous semble témoigner de certaines potentialités dans la perspective du développement chez l'élève de sa capacité à percevoir la dimension morale de l'histoire. Il lui est en effet permis de voter et de partager la décision qui aurait été la sienne face à une situation survenue sur le front, et de percevoir, grâce aux statistiques illustrant les votes des visiteurs depuis l'ouverture de l'exposition, le poids de ses valeurs sur sa prise de décision et sur les conséquences qui auraient pu être celles du conflit.

Discussion des résultats et conclusion

Au regard de ces observations, nous pouvons mettre en avant et soutenir le potentiel des TIC pour le développement de la perspective historienne chez les élèves du secondaire. Les diffusions audiovisuelles nous semblent constituer des

outils particulièrement propices au développement des diverses composantes de la perspective historienne, à savoir la capacité à mettre en perspective temporelle, à dégager la pertinence historique ainsi que les changements et les continuités, à identifier les acteurs et leur rôle, à faire preuve d'empathie historique, mais aussi à dégager les causes et les conséquences.

Par ailleurs, certains dispositifs semblent plus à même de favoriser le développement de l'une ou l'autre composante de la perspective historienne. Les diffusions audiovisuelles, les bornes interactives, les dispositifs nomades et en ligne paraissent davantage susceptibles de développer l'apprentissage de la mise en perspective temporelle, dans la mesure où ils fournissent les textes informatifs, les cartes et lignes du temps nécessaires. Sur la base limitée de l'analyse des potentialités des dispositifs que nous avons réalisée, seules les diffusions audiovisuelles semblent à même, par le pouvoir des images qu'elles transmettent, de permettre à l'élève de dégager la pertinence historique. Les diffusions audiovisuelles, les bornes interactives, ainsi que les dispositifs nomades encouragent quant à eux la capacité à dégager les changements et les continuités, dans la mesure où ils incitent à comparer des de photographies anciennes et actuelles. À nouveau, les diffusions audiovisuelles et les bornes interactives, ainsi que les dispositifs en ligne, sont susceptibles de favoriser l'identification des acteurs du passé et de leur rôle, par les informations qu'ils mettent à disposition de l'élève-visiteur. Les diffusions audiovisuelles constituent des dispositifs fixes de choix pour permettre de favoriser chez l'apprenti-historien sa capacité à faire preuve d'empathie historique, par sa capacité à humaniser le passé et à favoriser l'adoption du point de vue des acteurs d'hier. Les diffusions audiovisuelles proposant des films explicatifs présentent également des potentialités pour permettre au jeune de développer son aptitude à dégager les causes et les conséquences. Finalement, nous avons épinglé deux dispositifs en particulier, le profil Facebook d'un Poilu fictif et le « docu-fiction interactif », qui pourraient encourager l'élève à percevoir la dimension morale de l'histoire.

Ces résultats demanderaient évidemment à être corroborés, nuancés et approfondis par une enquête plus poussée sur les pratiques, les usages et leurs effets réels auprès des élèves. Notre recherche s'étant restreinte à une petite sélection de musées et d'expositions, les résultats partagés dans la présente étude ne sont en rien représentatifs de l'ensemble des institutions muséales investies dans la transmission du patrimoine sur la Grande Guerre à l'aide de dispositifs numériques. Notre démarche a toutefois l'avantage d'identifier des pistes susceptibles de sensibiliser les jeunes à la construction de la pensée historienne. Comme nous l'avons précédemment souligné, notre propos étant limité à l'analyse de dispositifs et à la mise en évidence de leurs potentialités, il laisse entière et en suspens la question de leurs apports effectifs en termes d'apprentissage de la perspective historienne. Pour appréhender les apports réels au développement de cette composante essentielle de la pensée historienne, il conviendrait de mettre en œuvre un autre cadre de recherche qui permettrait d'observer les attitudes réelles des élèves face aux dispositifs numériques évoqués et d'évaluer leurs apprentissages

en situation. Cette recherche future pourrait prendre la forme d'une étude quasi-expérimentale dont l'objet serait d'évaluer les apprentissages effectifs des dimensions constitutives de la perspective historienne pour un public jeune (élèves de primaire ou de secondaire) qu'il s'agirait de cibler. Ce dispositif que nous souhaiterions mettre en place nous semble prometteur pour l'avancement de la recherche sur la contribution des TIC au plan de l'apprentissage de la pensée historienne en contexte muséal.

S'inscrire dans la culture, écrire la culture

La comparaison des thèmes abordés dans les livres d'or analysés et dans le discours du président Jacques Chirac à l'occasion de l'inauguration du musée du quai Branly en juin 2006, nous révèle que la vie culturelle de la société est en lien étroit avec le social et le politique :

> « … C'est pour moi une grande joie et une grande émotion que d'inaugurer aujourd'hui, avec vous, venus du monde entier, le musée du quai Branly. Je vous remercie très cordialement d'avoir répondu à mon invitation car c'est, je le crois, un évènement d'une grande portée culturelle, politique et morale. Cette nouvelle institution dédiée aux cultures autres sera, pour ceux qui la visiteront, une incomparable expérience esthétique en même temps qu'une leçon d'humanité indispensable à notre temps. Alors que le monde voit se mêler les nations, comme jamais dans l'histoire, il était nécessaire d'imaginer un lieu original qui rende justice à l'infinie diversité des cultures, un lieu qui manifeste un autre regard sur le génie des peuples et des civilisations d'Afrique, d'Asie, d'Océanie et des Amériques. […] Car il n'existe pas plus de hiérarchie entre les arts qu'il n'existe de hiérarchie entre les peuples. C'est d'abord cette conviction, celle de l'égale dignité des cultures du monde, qui fonde le musée du quai Branly. […] Germain Viatte et les conservateurs, dont la superbe présentation muséographique croise les parcours et dépasse l'opposition factice entre approche esthétique et approche ethnographique, invitant le visiteur au plaisir de la découverte et de la sensibilité, pour qu'il ouvre son regard et élargisse son horizon. […] Mais il est beaucoup plus qu'un musée. En multipliant les points de vue, il ambitionne de restituer, dans toute leur profondeur et leur complexité, les arts et les civilisations de tous ces continents. Par-là, il veut promouvoir, auprès du public le plus large, un autre regard, plus ouvert et plus respectueux, en dissipant les brumes de l'ignorance, de la condescendance ou de l'arrogance qui, dans le passé, ont si souvent nourri la méfiance, le mépris ou le rejet. Loin des stéréotypes du sauvage ou du primitif, il veut faire comprendre la valeur éminente de ces cultures différentes, parfois englouties, souvent menacées, ces "fleurs fragiles de la différence" qu'évoque Claude Lévi-Strauss et qu'il faut à tout prix préserver. […] le musée du quai Branly célèbre la luxuriante, fascinante et magnifique variété des œuvres de l'homme. Il proclame qu'aucun peuple, aucune nation, aucune civilisation n'épuise ni ne résume le génie humain. Chaque culture l'enrichit de sa part de beauté et de vérité, et c'est seulement dans leurs expressions toujours renouvelées que s'entrevoit l'universel qui nous rassemble. Cette diversité est un trésor que nous devons plus que jamais préserver. À la faveur de la mondialisation, l'humanité entrevoit, d'un côté, la possibilité de son unité, rêve séculaire des utopistes, devenu aujourd'hui la promesse de notre destin. […] Tel est aussi l'enjeu de ce musée. Dresser, face à l'emprise terne et menaçante de l'uniformité, la diversité infinie des peuples et des arts. Offrir l'imaginaire, l'inspiration, le rêve contre les tentations du désenchantement. Donner à voir ces interactions, cette collaboration des cultures, décrite par Claude Lévi-Strauss, qui ne cesse d'entrelacer les fils de l'aventure humaine. Promouvoir, contre l'affrontement des identités et les logiques de l'enfermement et du ghetto, l'exigence du décloisonnement,

de l'ouverture et de la compréhension mutuelle. Rassembler toutes celles et tous ceux qui, à travers le monde, s'emploient à faire progresser le dialogue des cultures et des civilisations. Cette ambition, la France l'a pleinement faite sienne. Elle la porte inlassablement dans les enceintes internationales et au cœur des grands problèmes du monde. Elle la porte avec ardeur et conviction, car elle est conforme à sa vocation, celle d'une nation de tout temps éprise d'universel mais qui, au fil d'une histoire tumultueuse, a appris la valeur de l'altérité.

Mesdames, Messieurs,
Plus que jamais, le destin du monde est là : dans la capacité des peuples à porter les uns sur les autres un regard instruit, à faire dialoguer leurs différences et leurs cultures pour que, dans son infinie diversité, l'humanité se rassemble autour des valeurs qui l'unissent. Puisse le visiteur qui franchira les portes du musée du quai Branly être saisi par l'émotion et l'émerveillement. Puisse-t-il naître à la conscience de ce savoir irremplaçable et devenir à son tour le porteur de ce message, un message de paix, de tolérance et de respect des autres. Je vous remercie [43]. »

Il est frappant de noter ici à quel point les préoccupations et même les ressentis des visiteurs du MQB concordent avec les objectifs visés par la politique du gouvernement français à l'époque de la création de cette institution culturelle. Et l'on ne peut que s'interroger sur le rôle tenu, dans le façonnement des imaginaires des visiteurs, par les médias qui ont alors tant écrit et diffusé sur les polémiques suscitées par le nouveau musée. Quoi qu'il en soit, le visiteur, en ethnologue (en herbe) qui se respecte, termine son « voyage » par la dernière étape de son parcours réflexif : l'écriture [44]. Et comme pour l'ethnologue, les livres d'or sont pour les visiteurs des occasions de prendre part à la « culture » en tant que somme d'expériences *vécues* et exprimées [45], une culture *vivante*, toujours en train de se faire, de s'élaborer, de se constituer, de s'instituer. En visitant une exposition d'anthropologie et en écrivant dans les livres d'or leur satisfaction, mécontentement, critique, suggestion, et le plus souvent, leur gratitude, les citoyens visiteurs participent de l'activité sociale du groupe auquel ils se sentent appartenir (communauté, société, humanité), ils *s'inscrivent dans* la « culture ». Ils sont aussi des acteurs, voire des *auteurs* de l'autonomie culturelle de la société dans laquelle ils s'inscrivent, une autonomie vis-à-vis d'une autorité transcendante – la Science, la Nature, Dieu ou autre chose – qui n'est jamais acquise une fois pour toutes, car les significations oscillent en permanence entre un état institué et instituant, en cours d'élaboration et d'établissement pour un temps [46]. Mais jusqu'où les visiteurs-auteurs des livres

43 <http://www.quaibranly.fr/fileadmin/user_upload/1-Edito/6-Footer/8-Missions-et-fonctionnement/Hommage_Jacques_Chirac/Discours_J.Chirac_-_inauguration_mqB.pdf>, consulté le 19 octobre 2017).

44 AUGÉ, M. (2009), *Pour une anthropologie de la mobilité,* Paris, Payot.

45 Selon Wilhelm Dilthey, d'après CAUNE, J. (2017), *La médiation culturelle. Expérience esthétique et construction du vivre-ensemble*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble.

46 CASTORIADIS, C. (1996), *La montée de l'insignifiance*, tome 4 : *Les carrefours du labyrinthe*, Paris, Le Seuil.

d'or peuvent-ils empêcher la clôture du sens ou assurer l'immanence des significations institutionnellement établies ? Dit autrement, *écrivent-ils* la culture ? De l'écriture et de la signature [47], Jean-François Lyotard dit ceci :

> « Elle rend compte, elle rend un compte qui serait perdu sans elle. En le rendant, elle fait être ce qui n'est pas, mais qui passe, l'existence événementielle. […] Le geste de signer anticipe la disparition de la main et de son corps et remplace sa présence par son nom. Pourtant, la signature authentifie que le corps qui porta ce nom fut bien celui qui fut présent à l'évènement. Elle présentifie son absence et absentifie sa présence. […] Ce mode signifie et qu'ils [les objets de l'écriture] ont déjà disparus et qu'ils ne disparaîtront pas. Disparus comme existant, durables comme écrits. Il faut qu'ils soient écrits pour ne pas oublier qu'ils s'oublient comme existants. Telle est la métamorphose du reste en trace. Trace : le néant de l'existant est mué en l'être de l'inexistant [48]. »

Les livres d'or de « La fabrique des images » ont aujourd'hui le statut d'archives, ils sont stockés dans le musée tout comme le sont les quelque 10 000 instruments de musique du monde exposés dans la tour de verre haute de 23 mètres, conçue par Jean Nouvel comme une pièce maîtresse et centrale dans l'architecture du bâtiment. Pour les livres d'or comme pour ces instruments mystérieux aujourd'hui muets [49], se pose la question de la musique, des voix qu'ils ont émises et des traces qu'ils nous laissent.

« Merci pour ce cadeau »

> *« Une exposition sublime, très riche. Merci pour ce cadeau. »* (FI L3, 64)

Essayons de ne pas nous laisser séduire par le système de représentations de ces « Cités Obscures », comme Isidore Louis, l'archiviste de François Schuiten et Benoît Peeters, pris dans le vertige d'une mise en abyme, et de comprendre ce qu'*offre* finalement le MQB à ses visiteurs à travers une exposition d'anthropologie telle que « La fabrique des images ». Que nous disent tous ces « merci » de l'objet de cette gratitude ?

> *« Merci pour cette heure de* ***réflexion****. »* (FI L2, 75)
> *« Quelle chance rare vous nous offrez de* ***percevoir le sens vrai des choses*** *! »* (FI L2, 75)
> *«* ***L'ethnologie*** *n'a jamais été aussi passionnante que lorsqu'on voit ce qu'elle permet de* ***partager*** *! Merci. »* (FI L3, 34)

---

47 Bien que nous les ayons anonymisés ici, notons que les visiteurs signent très souvent leur commentaire dans le livre d'or.

48 LYOTARD, J.-F. (1993), *Moralités postmodernes*, Paris, Galilée, p. 149.

49 Une quinzaine d'entre eux font l'objet d'une application pour smartphone permettant d'entendre leur son : Muséee du quai Branly-Jacques-Chirac (19 octobre 2017), *Le Musée en musique*, www.quaibranly.fr/fr/informations-pratiques/aller-plus-loin/outils-de-visite/applications/le-musee-en-musique. Les livres d'or ne sont accessibles qu'en version scannée, électronique.

« Merveilleuse exposition qui ***m'ouvre des mondes nouveaux*** *et* ***donne "à penser"****. Merci. »* (FI L1, 84)
« Extrêmement intéressant ! ***Donne à réfléchir*** *! »* (FI L3, 39)
« De super ***explications****, et de multiples* ***fenêtres sur le monde*** *que vous nous offrez, merci. »* (FI L3, 40)
« Une exposition qui ***invite à réfléchir*** *sur les systèmes de représentation.* ***Elle ouvre une fenêtre sur la pensée et la créativité humaine****. Merci. »* (FI L3, 40)
« Exposition passionnante qui réussit à ***rendre (presque) accessibles des analyses et réflexions de l'anthropologie au grand public****, en s'appuyant sur des pièces très belles et sur des commentaires clairs et synthétiques. Merci de* ***nous faire réfléchir*** *sur ce thème de la représentation et de l'image ainsi,* a fortiori *dans notre société contemporaine dans laquelle l'image est omniprésente. »* (FI L3, 41)
« ***Rayon de soleil culturel****. »* (FI L3, 46)
« Exposition très ***instructive****, merci de* ***nous faire partager toute cette culture.*** *»* (FI L3, 50)
« Une magnifique collection qui permet ***une ouverture*** *culturelle sur le monde* ***rarement possible dans une réalité plus tangible****. »* (FI L4, 9)
« C'est tellement ***mieux quand ça fait réfléchir. Merci d'avoir fait le plus gros travail de réflexion pour nous*** *quand même. »* (FI L4, 67)
« Une expo qui ***fait honneur à l'intelligence des visiteurs****. »* (FI L4, 70)
« C'est un excellent moment que nous avons passé dans ce musée, ***une parenthèse paisible*** *au milieu du bruit et du mouvement parisien, très belle exposition qui nous transporte dans le temps. »* (FI L5, 30)

Les visiteurs apprécient la « parenthèse » que leur offre le musée dans le temps et dans l'espace, à l'occasion de cette exposition ; ils remercient le musée de leur offrir les conditions pour qu'un *moment* de « réflexion » puisse avoir *lieu* hors de la « réalité tangible », « du bruit et du mouvement parisien ». Ils sont sensibles au fait que l'institution « fasse honneur à leur intelligence » en leur donnant *matière* « à penser », « à réfléchir », sur une base scientifique de savoirs anthropologiques institués qu'ils respectent et dont ils apprécient la mise en « partage » dans cette circonstance : merci de nous « ouvrir une fenêtre » pour que nous puissions laisser entrer un « rayon de soleil culturel ». Cette « matière à » qu'offre ici le MQB, c'est à la fois un sujet ou un thème anthropologique, des objets matériels, des œuvres, et une occasion concrète de s'instruire ou de mieux comprendre le monde, mais c'est surtout ce qui constitue l'occasion d'une action, celle de prendre part à l'élaboration de significations en cours d'institution, à la *vie* culturelle :

« On s'y perd, on s'y trouve, on s'agite, on observe. Ici on ***vit****. Merci [accompagné du dessin d'un arbre]. »* (RA L1, 97)
« ***Vive*** *la culture ! »* (RA L1, 97)
« Cela m'a fait ***vibrer****. »* (RA L1, 97 [50])

50 Il n'est pas rare de trouver des commentaires exprimant une idée commune sur la même page du livre d'or. Ces trois citations en constituent un exemple.