

# Définir le musée du XXI<sup>e</sup> siècle

Matériaux pour  
une discussion

Direction  
**François Mairesse**

# Définir le musée du XXI<sup>e</sup> siècle

Matériaux pour une discussion

Dir. François Mairesse

Comité éditorial :

Julie Botte, Audrey Doyen, Olivia Guiragossian,  
Zahra Jahan Bakhsh, Lina Uzlyte



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

# Définir le musée du XXI<sup>e</sup> siècle

qui s'est tenu à Paris, du 9 au 11 juin 2017, à la Sorbonne Nouvelle (sites Sorbonne et Censier) et au Musée des arts et métiers

## Comité scientifique du colloque

François Mairesse, Professeur, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3

Yves Bergeron, Professeur, Université de Québec à Montréal, Montréal

Karen Brown, Professeur, University of St Andrews, St Andrews

Bruno Brulon Soares, Maître de conférences, Unirio, Rio de Janeiro

Serge Chaumier, Professeur des universités, Université d'Artois, Arras

Yves Girault, Professeur, Muséum national d'histoire naturelle, Paris

Valérie Guillaume, Directrice du Musée Carnavalet, Paris

Joëlle Le Marec, Professeur des universités, CELSA, Paris

Anna Leshchenko, Museology lecturer, Russian State University, Moscow

Jette Sandhal, Director, Copenhagen museum, Denmark

Daniel Schmitt, Maître de conférences, Valenciennes

## Comité organisateur du colloque

Olivia Guiragossian, ICOFOM

Zahra Jahan Bakhsh, Docteur en sociologie, Cerlis

Julie Botte, Doctorante, Cerlis

Audrey Doyen, *Doctorante*, Cerlis

Lina Uzlyte, Doctorante, Cerlis

Saena Sadighian, ICOFOM

Pierre Antoine Coene, Doctorant, Cerlis

Anne Bessette, Doctorante, Cerlis

Ce colloque, organisé par l'ICOFOM et l'Université Sorbonne Nouvelle, a reçu le soutien du labex ICCA, d'ICOM international, du Centre de recherche sur le lien social (CERLIS), du Musée national des Arts et Métiers, des comités nationaux d'ICOM Belgique, d'ICOM France et d'ICOM Suisse.

Publié à Paris, ICOFOM, 2017

ISBN : 978-92-9012-424-5

# Le musée lictionnel

*Daniel Schmitt, Rachel Amalric  
et Muriel Meyer-Chemenska*

*Université de Valenciennes, France  
Musée de Millau et des Grands Causses, France  
Métapragis, France*

## Les collections de traces matérielles au cœur du musée

Nous soutenons que le musée est avant tout une institution qui travaille sur et avec des traces matérielles. La trace a toujours un support matériel, que cette trace soit inscrite dans des formes tangibles ou des formes dites immatérielles. Si nous raisonnons désormais en termes de paysages culturels (UNESCO, 2008) ou si le patrimoine culturel immatériel est devenu un concept partagé, il n'en reste pas moins que son étude « sur le terrain » et sa « transmission » dans le musée n'est rendue possible que par le truchement d'un support, quelle qu'en soit la forme. Le reportage photographique d'un espace culturel, l'enregistrement audio d'un chant traditionnel, la vidéo d'un rituel de passage, tous ces patrimoines immatériels nécessitent un élément matériel tangible. Les traces matérielles sont des biens ; le musée du XXI<sup>e</sup> siècle est avant tout une institution qui possède des collections de biens (Code du patrimoine, article L410-1), mais au sens de collections de traces matérielles.

## Se souvenir : un acte de réinvention

La trace seule est un indice, l'objet ne dit rien en lui-même (Lennon, 1999), il est équivoque et peut avoir une multitude de sens (Hooper-Greenhill, 1992, p. 6). La trace requiert l'interprétation, afin de circonscrire dans le monde ce qu'il faut voir, entendre et relier pour lui donner une identité. Dans la tradition muséale, on objective les collections de traces matérielles à travers un récit historique, scientifique, argumenté. La trace n'a pas de rapport au temps en elle-même. C'est lorsque nous mobilisons une trace-récit que nous instituons un rapport au temps, au passé. Nous créons ce que Bruno Bachimont (2010) appelle un « souvenir-objet » qui est une trace du passé parce que nous visons le passé à travers un « souvenir-processus ».

Les collections d'objets présentent une relative stabilité physique. Nous partageons l'idée qu'il suffit de fixer, conserver l'objet pour figer le « souvenir-objet ». Le rapport entre l'identité de l'objet et le « souvenir-objet » n'est qu'une question d'ajustement dont se chargent dans un premier temps le discours historique et scientifique, dans un second temps, la médiation. Mais les traces matérielles des patrimoines immatériels dans le musée interrogent le processus d'objectivation des objets. Les traces du patrimoine immatériel

s'altèrent et doivent être reconstruites à partir de ressources matérielles qui elles-mêmes évoluent : les logiciels d'hier qui pouvaient lire tel fichier ne le peuvent plus aujourd'hui ou alors dans des configurations différentes ou en modifiant le fichier source en tant que trace originelle. De sorte que ce patrimoine immatériel, stocké sur des ressources matérielles (un disque dur par exemple) et réaffiché à travers d'autres ressources matérielles (un logiciel, un écran) peut prendre des formes diverses (affichages, couleurs, son...) ou tout simplement disparaître, faute de lecteur approprié. La conservation et l'interprétation du patrimoine numérique nous engageant à reformuler le « souvenir-processus » : « tout remémoration, souvenir est une ré-invention et une reconstruction du contenu à partir d'une ressource ou trace. » (Bachimont, 2010). Ou comme l'affirme Francisco Varela de façon plus radicale, ce que nous nommons monde, environnement ou objet (de collection), ne contient aucun attribut définitif. Ce que nous percevons comme des attributs et que nous nommons comme tels, c'est l'histoire des interactions récurrentes et stabilisées qui les fait émerger (Varela, 2002).

### **Ce que les visiteurs font vraiment en visitant un musée**

Dans une visite en autonomie, quels sont les différents processus corporels et cognitifs mis en œuvre ? Dès que les visiteurs passent le seuil du musée, ils savent qu'il y a quelque chose à comprendre. De leur point de vue, les traces matérielles ainsi que la parole qui les accompagne sont hautement fiables (Schmitt, 2016). Il y a une intention, vécue comme une intrigue, une tension qui appelle une résolution, ce que l'on résume en disant que les musées sont des espaces tenseurs (Schmitt, 2014). Les visiteurs en autonomie vivent une expérience incarnée qui résulte des interactions situées, contextuelles avec le monde physique (Suchman, 1987). Au cours de ces interactions, les visiteurs circonscrivent des éléments de leur espace perceptuel, et tentent de les mettre en relation avec des éléments de leur espace mnémonique ou imaginaire. Ces relations peuvent présenter des dimensions attractives, répulsives qui créent de la résonance ou de la dissonance cognitive. Elles supportent les émotions, les sentiments et les interprétations ; nous les avons appelées « lictions » (Bougenies, Leleu-Merviel, & Schmitt, 2016). Comme le propose Paulette McManus (1994), « le musée offre l'opportunité d'observer l'apprentissage tel qu'il a lieu naturellement, quand le libre choix et la motivation personnelle sont prédominants. » En d'autres termes, le musée offre l'opportunité de comprendre la dynamique lictionnelle des humains en train de construire du sens et peut-être des connaissances. À partir des traces, les lictions des visiteurs constituent le substrat des actes d'invention, de récréation qui permet de créer des souvenirs-objets.

### **Le musée du XXI<sup>e</sup> siècle : le musée lictionnel**

Au sens de Pierre Nora, « un objet devient lieu de mémoire quand il échappe à l'oubli » (Nora, 1984, p. XXV). Pour qu'un objet ou une trace échappe à l'oubli, il faut se souvenir, se remémorer. Or nous l'avons vu, se remémorer,

c'est inventer, recréer à partir d'une trace, c'est engager une dynamique lictionnelle. C'est cette dynamique lictionnelle qui pourrait s'ajouter aux préoccupations du musée du XXI<sup>e</sup> siècle.

Par exemple, le musée lictionnel sait déjà que dans l'espace réservé de la constitution des traces signifiantes, un récit critique, historique, scientifique est mis en œuvre. Mais il saurait que lorsque les visiteurs s'exposent aux traces-récits, pour produire des souvenirs-objets, le récit scientifique n'est qu'une modalité lictionnelle parmi d'autres : l'émotion et le sentiment participent aussi pleinement de la construction des connaissances et du souvenir-objet. Le musée lictionnel renoncerait consciemment à retrouver dans le souvenir-objet, l'identité de la trace-récit de science, pour favoriser des dynamiques lictionnelles, la création de relations afin que les traces soient vécues. Il ne se focalise plus sur ses publics-fiction consommateurs de services culturels (Le Marec, 2007, p. 200), mais sur les relations lictionnelles des visiteurs.

Le musée lictionnel assume la responsabilité des formes de médiation qui accompagnent la trace matérielle de ses patrimoines. C'est un lieu dynamique qui peut se tromper sur les propositions de lictions, mais qui prend garde de ne pas tromper son public, car il sait que sa parole est à la fois essentielle et inachevée. Le musée lictionnel ne délègue pas la forme des discours qui jouent un rôle important dans la dynamique lictionnelle (émotion, relation, création de sens) et de ce point de vue, il maintient que la dimension lucrative devrait rester hors du champ premier de ses objectifs.

Le musée lictionnel est un média spatial dont la maturité de ses formes d'écriture va de pair avec la connaissance du processus de la connaissance et de la fabrication des souvenirs-objets. Trouver ses propres formes d'écriture peut lui permettre de devenir un lieu créatif qui soit un lieu d'inspiration. Un lieu où l'on aurait la promesse d'y vivre des expériences singulières et originales, parce que ce sont les relations d'abord individuelles, ensuite collectives qui construisent et stabilisent les souvenir-objets dans le présent tout en nous faisons vivre un passé et qui fait émerger une identité, en nous reliant à nous-mêmes et aux autres. Un lieu qui élève notre esprit au-dessus des misères et des contingences de la vie ordinaire.

## Bibliographie

Bachimont, B. (2010). La présence de l'archive : réinventer et justifier.

*Intellectica*, 53-54, 281-309.

Bougenies, F., Leleu-Merviel, S., & Schmitt, D. (2016). Lictions et sens dans l'expérience muséale : capter le bricolage du réel pour faire corps avec le monde. Dans D. Bertrand, M. Colas-Blaise, I. Darrault-Harris, & V. Estay Stange, *Sens et médiation* (pp. 71-86). AFS Editions.

- Hooper-Greenhill, E. (1992). *Museums and the Shaping of Knowledge*. London: Routledge.
- Le Marec, J. (2007). *Publics et musées, la confiance éprouvée*. Paris : L'Harmattan.
- Lennon, K. (1999). The Memorial Museum: Diluent or Concentric Agent of the Museum Institution? *Museum Management and Curatorship*, 18(1), 73-80.
- McManus, P. (1994). Le contexte social, un des déterminants du comportement d'apprentissage dans les musées. *Publics et Musées*, 5, 59-78.
- Nora, P. (1984). *Les lieux de mémoire*. Paris : Gallimard.
- Schmitt, D. (2014). Vers une remédiation muséale à partir de l'expérience située des visiteurs. *Les Enjeux de l'information et de la communication*, 15/2a, 43-55.
- Schmitt, D. (2016). Pour une approche éactive de la muséologie. Dans B. Brulon Soares, & K. Smeds, *Museology exploring the concept of Museums-Libraries-Archives* (Vol. 44). ICOFOM Study Series.
- Suchman, L. (1987). *Plans and situated action. The problem of human machine communication*. Cambridge University Press.
- UNESCO. (2008). *Orientations devant guider la mise en oeuvre de la Convention du patrimoine mondial*. Paris : Centre du patrimoine mondial de l'UNESCO.
- Varela, F. (2002). Autopoïèse et émergence. Dans R. Benkirane, *La complexité, vertiges et promesses* (pp. 163-176). Paris : Le Pommier.

**Les limites du champ muséal sont mouvantes, certains établissements considérés comme des musées ne s'intitulent pas comme tels, et vice-versa. De nouvelles formes muséales émergent au fil des années, avec des rapports différents à la recherche, aux activités de médiation ou aux collections, mais aussi à l'économie. Par ailleurs, le phénomène muséal se propageant à travers le monde, certaines régions du globe ont développé des visions parfois très différentes de ce qu'est un musée ou de la manière d'identifier le patrimoine. Comment dès lors définir le musée dans un tel contexte en perpétuelle mutation? Faut-il changer la définition qui en est donnée par l'ICOM et dont les derniers changements remontent à 2007? Cet ouvrage présente un vaste panorama des définitions actuelles du musée dans le monde, ainsi que de leur place, notamment celle de l'ICOM, dans les législations nationales, mais aussi une quarantaine de brefs essais sur les principaux enjeux liés au questionnement sur cette définition.**

## À propos de l'auteur

**François Mairesse**, professeur de muséologie et d'économie de la culture à l'Université Sorbonne nouvelle - Paris 3 (CERLIS, Labex ICCA), est le Président du comité international pour la muséologie de l'ICOM (ICOFOM).