

L'inconfort du conservateur face au musée « indiscipliné » : la mise en exposition dans le musée de société

The Curator's Malaise with the "Undisciplined" Museum:
Exhibition Making in the *musée de société*

Noémie Drouguet

Professeure de muséographie, muséologie et conservation préventive, École supérieure des arts Saint-Luc, Liège; Maître de conférences, Séminaire de muséologie, Université de Liège, Quai Roosevelt, 1B, 4000 Liège, Belgique

Professor of museography, museology and preventive conservation, École supérieure des arts Saint-Luc, Liege; Lecturer, Museology seminar, Université de Liège, Quai Roosevelt, 1B, 4000 Liege, Belgium

Reçu : 22 octobre 2015

Accepté : 29 février 2016

En ligne : 17 juin 2016

Received: October 22, 2015

Accepted: February 29, 2016

Online: June 17, 2016

Pour citer cet article (version originale)

Drouguet, Noémie. 2016. L'inconfort du conservateur face au musée « indiscipliné » : la mise en exposition dans le musée de société. *THEMA. La revue des Musées de la civilisation* 4:11-22.

To cite this article (English translation)

Drouguet, Noémie. 2016. The Curator's Malaise with the "Undisciplined" Museum: Exhibition Making in the *musée de société*. *THEMA. La revue des Musées de la civilisation* 4:23-34.

L'INCONFORT DU CONSERVATEUR FACE AU MUSÉE « INDISCIPLINÉ » : LA MISE EN EXPOSITION DANS LE MUSÉE DE SOCIÉTÉ

NOÉMIE DROUGUET*

Résumé

Les mutations qui marquent le champ muséal depuis une trentaine d'années sont profondes et déjà largement décrites. Dans le domaine autrefois dédié à l'ethnologie, l'influence de la Nouvelle muséologie et de l'écomuséologie a conduit à l'apparition du concept de « musée de société ». Ce paradigme s'accommode mal d'une vision disciplinaire du projet scientifique et culturel, forçant les conservateurs et les autres professionnels du musée à réévaluer leurs habitudes de travail, notamment en ce qui a trait aux processus de mise en exposition. Cet article a pour objectif de décrire et d'analyser les conséquences de l'abandon du cadre disciplinaire et de son remplacement par une approche plurielle, interprétative et interdisciplinaire dans le processus de mise en exposition des institutions qui s'inscrivent dans la mouvance du musée de société. Parmi les changements rencontrés, nous nous pencherons sur le rôle joué par le conservateur au sein d'équipes aux profils renouvelés. Bien qu'ils provoquent un inconfort, voire une perte de repères, ces changements peuvent aussi se révéler bénéfiques pour le positionnement et le devenir des institutions.

Mots-clés : musée de société; conservateur; chargé de projet; médiation culturelle; Nouvelle muséologie; muséographe

Il est devenu commun de constater les profondes mutations que connaît le musée depuis une trentaine d'années. Si elles affectent toutes les catégories de musées, les institutions autrefois dédiées à l'ethnographie ou à l'ethnologie suivent un chemin particulier. En effet, sous l'influence de la Nouvelle muséologie et de l'écomuséologie, on assiste à une sorte de recomposition de ce champ muséal autour du concept de « musée de société ». Ce paradigme, qui touche aujourd'hui les institutions les plus « progressistes », s'accommode mal d'une vision disciplinaire du projet scientifique et culturel, forçant les conservateurs et les autres professionnels du musée à réévaluer leurs habitudes de travail. La discipline de référence du musée constituait auparavant à elle seule une feuille de route pour planifier la recherche et répartir les tâches, mais aussi pour ordonner l'exposition, spécialement l'exposition permanente ou « de synthèse ». Dès lors, cette recomposition entraîne des modifications de l'équilibre des missions muséales, des ajustements aux « territoires » professionnels ou fonctionnels et une évolution significative de la politique d'exposition.

Cet article a pour objectif de décrire et d'analyser les conséquences de l'abandon du cadre disciplinaire et de son remplacement par une approche plurielle, interprétative et interdisciplinaire dans le processus

* Professeure de muséographie, muséologie et conservation préventive, École supérieure des arts Saint-Luc, Liège; Maître de conférences, Séminaire de muséologie, Université de Liège, Quai Roosevelt, 1B, 4000 Liège, Belgique. noemie.drouguet@ulg.ac.be

Reçu : 22 octobre 2015 Accepté : 29 février 2016 En ligne : 17 juin 2016

de mise en exposition des institutions qui s'inscrivent dans la mouvance du musée de société. Parmi les changements rencontrés, nous nous pencherons sur le rôle joué par le conservateur au sein d'équipes aux profils renouvelés. Bien qu'ils provoquent un inconfort, voire une perte de repères, ces changements peuvent aussi se révéler bénéfiques pour le positionnement et le devenir des institutions. Commençons par rappeler rapidement le contexte général et les fondements du musée de société.

DÉCOMPOSITION DU MODÈLE CLASSIQUE DU MUSÉE

Le modèle classique du musée – organisé par discipline selon une typologie stable autour d'une collection d'objets, suivant une approche référentielle de l'exposition et où le visiteur n'occupe qu'une place marginale – vacille aujourd'hui (Gob 2010:26-30). Dans ce modèle, le conservateur est le pivot de la vie muséale, et c'est à partir de lui que se définissent toutes les catégories de personnel. Depuis le dernier quart du XX^e siècle, ce modèle est largement remis en question, même si le musée classique ne disparaît pas pour autant.

Différents facteurs, déjà largement décrits et commentés dans la littérature, expliquent l'abandon (relatif) de ce paradigme, notamment sous l'impulsion de la Nouvelle muséologie, ainsi que les modifications et ajustements qui marquent les institutions, leurs missions et leur organisation professionnelle. Il s'agit en premier lieu de la montée du modèle communicationnel (Chaumier 2012; Schiele 2001), centré sur les publics et l'expérience de visite : l'exposition doit rendre accessible un discours destiné à des publics variés, tout en jouant un rôle dans la visibilité et la promotion de l'institution (Chaumier et Mairesse, 2013). Les métiers liés à l'exposition se multiplient (Le Jort 2014), et le concepteur de l'exposition n'est généralement plus le conservateur, même si celui-ci continue de jouer un rôle important (Poulard et Tobelem 2015). Il est aussi question, depuis les années 1980, du « tournant commercial des musées » (Bayard et Benghozi 1993) et de l'imprégnation du champ muséal – et de la culture en général – par de nouveaux modèles économiques et gestionnaires, par la recherche de visibilité et d'impact (Tobelem 2010). Cet impact est essentiellement d'ordre social et s'évalue par la fréquentation et l'accessibilité du musée à tous les publics, y compris éloignés. Les institutions font des efforts considérables pour satisfaire aux objectifs des politiques culturelles de la démocratie et de la diversité, parfois, il est vrai, au détriment de leurs missions traditionnelles, telles que l'acquisition ou la recherche (Paquette 2015). L'accent est également mis sur la participation des publics par le biais de dispositifs interactifs, d'événements divers en marge de l'exposition ou encore de la présence sur les réseaux sociaux. Rappelons enfin que, depuis les années 1980, les musées s'orientent vers une politique d'exposition axée sur l'abandon (relatif) du permanent au profit du temporaire, organisé selon différents formats. Le musée se serait engagé dans la voie du spectaculaire (Mairesse 2002) : il devient (ou est censé devenir) ludique et interactif, distrayant et accessible, performant et « rentable », au risque de confondre culture et divertissement. Ces éléments, rapidement énoncés, concernent le musée en général. Ils prennent une certaine forme au sein du musée de société, où ils engendrent des modifications et des recompositions particulières.

CARACTÉRISTIQUES DU MUSÉE DE SOCIÉTÉ AUJOURD'HUI

Le concept de musée de société est apparu en France au début des années 1990. Le colloque de Mulhouse-Ungersheim de 1991, intitulé *Musées et Sociétés*, en a constitué l'acte fondateur. L'expression s'est ensuite progressivement répandue, aux côtés de « musée de civilisation », après la fondation du Musée de la civilisation à Québec en 1988 (aujourd'hui renommé les Musées de la civilisation), sans que cette seconde formule s'impose aussi largement. D'abord envisagé comme une nouvelle catégorie ou typologie de musées, le musée de société est aujourd'hui décrit comme un champ muséal ou encore comme une approche spécifique. Le concept ne permet pas de décrire un groupe homogène d'institutions répondant à des caractéristiques ou à des formes communes (Drouguet 2015). Toutefois, les musées dits « de société » se distinguent par quatre traits principaux, qui constituent les fondements de ce paradigme muséologique actuel s'inscrivant dans le prolongement de la Nouvelle muséologie.

Le musée de société permet de repenser le musée d'ethnologie, d'ethnographie, d'art ou de culture populaire en mettant en question l'ancrage disciplinaire : on abandonne la référence à une discipline de base, trop étriquée pour servir de cadre d'interprétation unique et « fini » pour des problématiques de société, pour mettre de l'avant l'objet même du musée – la société – en jouant au passage sur l'ambivalence de l'objet et du destinataire. S'agit-il de musées *sur* la société ou *pour* la société ? Même si, par commodité, la plupart des institutions conservent leur nom, toute appellation typologique (musée d'histoire, d'ethnologie, d'art ou de culture populaire) semble aujourd'hui dépassée. Les termes de musée de société ou de musée de civilisation s'y substituent, « au grand dam des spécialistes toujours prompts à considérer que les musées ont pour fonction l'illustration des vertus de leur discipline propre, censée fournir une proposition fondamentale sinon exclusive d'explication du monde, mais à la satisfaction de son « grand public » qui recherche davantage le moyen d'élargir son horizon qu'une clé universelle d'interprétation, dont il ressent la vanité » (Colardelle 2012:98). Ce refus du carcan disciplinaire sera développé ci-dessous.

Un deuxième trait marquant du musée de société concerne la collection, qui n'est plus la pierre angulaire du projet scientifique et culturel ; celui-ci tend à s'éloigner des collections déjà constituées et des motifs qui les ont fait exister, qu'il s'agisse de l'affirmation d'une identité, de la description d'un territoire ou d'une vision plus ou moins fixiste de la culture. Ce principe fondateur semble l'écarter irrémédiablement des projets muséaux orientés vers l'objet, en particulier du musée de beaux-arts, mais aussi des musées arc-boutés sur une discipline. La collection du musée de société est placée au second plan, et les questions de l'authenticité ou du « contexte d'origine » sont revisitées à la lumière de nouvelles recherches sur la culture matérielle et la « biographie » de l'objet (Bonnot 2014). Nous verrons que certains musées redonnent cependant une place centrale aux objets et « remettent à l'honneur » la collection – et la figure du collectionneur, privé ou institutionnel – dans leurs expositions.

Une troisième caractéristique récurrente, sinon indispensable de ce type de musée réside dans la collecte, l'étude et la valorisation du patrimoine oral et immatériel¹, en particulier à travers le témoignage. Certes, les musées d'ethnologie se sont toujours intéressés au patrimoine immatériel, puisque, dès les premières collectes, les folkloristes, puis les ethnographes ont voulu recueillir la parole et le geste qui accompagnent l'objet. Cet intérêt trouve une expression inédite dans le musée de société, car celui-ci contribue à la muséalisation des traces de ce patrimoine vivant en inversant la logique entre matériel et immatériel : le musée collecte des « portions de vie sociale » qui sont documentées par des objets matériels souvent tout à fait ordinaires, « sans qualité » (Davallon 2012). Pour ces raisons, le musée de société n'envisage son action qu'en étroite collaboration avec les populations, les groupes et les communautés, pas seulement pour transmettre des savoirs ou constituer des discours, mais pour permettre de révéler la mémoire collective. La participation est devenue le credo de nombre d'institutions ; beaucoup l'appliquent toutefois avec timidité, malgré que la volonté soit bel et bien là².

Un quatrième élément incontournable est l'ancrage dans le contemporain, dont la participation constitue précisément l'une des facettes. Ce trait est à la fois le plus marquant et le plus diffus du projet du musée de société, car il émane des autres et s'appuie sur eux. Il concerne d'abord la collecte du contemporain, souvent devenue « enquête-collecte ». Le musée rassemble et documente des objets qui n'ont pas de valeur d'ancienneté, historique ou artistique et qui peuvent même être issus d'une production en série, mais qui sont recueillis en raison de leur intérêt historique ou de l'intérêt social que l'institution leur accorde, de par le témoignage qui leur est associé et qui conditionne le choix (Pizzorni 2012). Ils incarnent « le présent », c'est-à-dire « un passé suffisamment proche pour que l'on s'en sente acteur : on en fait partie, que l'on soit concerné directement ou indirectement par son déroulement, et l'on éprouve à son évocation un sentiment de responsabilité ou de sujétion » (Colardelle 2012:100). Le musée de société affirme également son ancrage contemporain lorsqu'il porte un regard sur le passé, en particulier dans les expositions. Les problématiques sociétales et les faits sociaux historiques ou actuels présentés et développés par les institutions s'inscrivent dans un discours situé, daté et signé (collectivement par une

institution ou plus particulièrement par un commissaire), et ce, pour affirmer leur caractère d'énoncé relatif et subjectif propre à l'exposition.

Ces fondements sont partagés par nombre d'institutions, mais ignorés, voire refusés par d'autres, dépeignant au final un paysage muséal contrasté (Drouguet 2015:220-224). Ils font en tout état de cause vaciller les habitudes, et sont la cause d'un certain inconfort que nous allons tenter de décrire et d'expliquer.

INCONFORT ET INSTABILITÉ

Comme le suggère ce portrait brossé à grands traits, le musée de société ne doit pas être envisagé comme une catégorie muséale, mais plutôt comme un nouveau paradigme muséologique, en tant que système de connaissances et cadre de pensée, théorisé ou utilisé par une communauté de chercheurs en sciences humaines, de muséologues et de personnels de musée à un moment donné. Par définition, ce paradigme et les valeurs qu'il véhicule sont en perpétuelle mutation, dans un univers muséal lui-même en pleine évolution ou décomposition, selon qu'on l'observe avec optimisme ou pessimisme.

Aucun musée ne peut plus vivre « en autarcie ». Il est devenu impossible, impensable de trouver chez soi, au sein de son équipe, toutes les compétences (techniques ou scientifiques) nécessaires pour répondre aux exigences du moment en matière d'exposition. L'institution ne peut se replier sur un noyau interne d'experts « de base »; elle doit désormais s'ouvrir à des collaborations avec des scientifiques extérieurs, mais aussi à la participation de partenaires sociaux (communautés, publics). Envisageons d'abord la question du décloisonnement disciplinaire pour voir ensuite comment une nouvelle approche, interdisciplinaire, se traduit dans les missions muséales, et plus précisément dans l'exposition.

Les catégories de musées, fondées en grande partie sur un découpage disciplinaire, sont actuellement reformulées³. « Le cadre disciplinaire est né de la nécessité de limiter le champ de l'expérience en maîtrisant la collecte de l'information à partir de processus qui « temporalisent » les procédures de collecte et de traitement de l'information » (Fabiani 2012:130). La notion de discipline offre à première vue une manière commode, pragmatique et supposée universelle d'organiser la connaissance – et le champ muséal – en se basant essentiellement sur l'activité scientifique d'une institution, elle-même fondée en bonne partie sur l'existence et l'accroissement d'une collection. L'ancrage disciplinaire d'une institution ou de ses départements permet d'articuler un objet, une méthode et un programme. Or, les modes d'articulation du savoir en disciplines complémentaires sont instables⁴ et artificiels. « Le partage du territoire ne se fait jamais sous la forme d'un Yalta épistémologique, qui découperait le monde en cantons une fois pour toutes [...] La cartographie des savoirs ne présente pas de caractère pérenne » (Fabiani 2012:133).

La reformulation actuelle résulte entre autres d'une prise de distance par rapport à la construction des connaissances propre à l'université⁵, ainsi que d'un plus grand rapprochement du musée avec le monde actuel. L'institution cherche du reste à tisser davantage de liens avec ses visiteurs. Le musée de société entend questionner les enjeux contemporains, auxquels le public se voit confronté. Parallèlement, la recherche au musée est de moins en moins produite selon une répartition disciplinaire du travail, mais bien davantage selon une recomposition « post-disciplinaire », puisqu'elle est destinée aujourd'hui à produire des questionnements s'inscrivant largement dans une problématique de demande sociale. Les institutions ne fabriquent plus leurs expositions « en interne », mais s'ouvrent à des collaborations scientifiques toujours plus larges, de façon à multiplier les regards sur un sujet, sur une problématique désormais qualifiée de « sociétale ». La multiplication, à partir des années 1980, des musées thématiques a aussi contribué à la mise en œuvre d'une approche pluri- ou interdisciplinaire, de même que la montée du modèle communicationnel de l'exposition. Le système des disciplines, transposé dans la définition des catégories muséales, était pourtant bien implanté et réputé stable⁶. Le Musée des Confluences de

Lyon, ouvert à la fin de 2014, constitue un exemple emblématique de cette volonté de briser les cloisons disciplinaires, puisqu'il introduit un dialogue inédit entre sciences naturelles et sciences de l'homme.

L'exposition perd également de sa stabilité, car elle n'est plus faite pour durer : le musée de société s'inscrit pleinement dans le schéma dominant, centré sur un noyau semi-permanent autour duquel gravite une variété d'expositions temporaires et d'autres événements. L'abandon du permanent a pour corollaire le rejet (progressif) des grandes expositions de synthèse; le musée renonce à développer durablement un « manifeste » de sa discipline de référence et, dans le même mouvement, à un modèle fondé sur la stabilité, la neutralité et l'exhaustivité, toutes trois illusoire. « Face à l'inéluctable péremption des interprétations et des modes de présentation, l'exposition temporaire s'est imposée comme le moyen idéal pour suivre le cours du temps et les préoccupations du monde, sans courir le risque de figer les regards ou de laisser croire à des vérités éternelles » (Battesti 2012:16). Tout ceci concourt à créer une situation d'inconfort pour le conservateur, puisqu'il se retrouve face à des sujets d'expositions temporaires plus nombreux, plus pointus, qui le forcent à s'appuyer sur un comité scientifique, car il ne maîtrise plus l'ensemble des connaissances scientifiques nécessaires. Par ailleurs, il doit aussi faire la preuve de son dynamisme et de son ouverture à des collaborations extérieures, entre autres pour des raisons d'image et de communication. Jusqu'à récemment, il pouvait (et il peut encore parfois) rester la référence scientifique principale pour une exposition de synthèse. Aujourd'hui, on fait appel à des commissaires choisis pour leur maîtrise d'un sujet ou d'une problématique en particulier⁷. Cela est heureux, sans doute, pour l'institution, mais peut aussi s'avérer difficile à gérer pour une équipe.

Hier, un conservateur de musée pouvait encore apparaître comme le « commissaire idéal », puisqu'il connaissait mieux que personne ses collections. La difficulté ou l'inconfort ressentis par les conservateurs en ce qui concerne la maîtrise de l'exposition s'explique aussi par le fait que celle-ci ne s'appuie plus sur le socle des collections; pas plus que le projet muséal dans son ensemble. Ce trait est une des conséquences de l'abandon des références disciplinaires, mais aussi de la volonté d'orienter les activités de collecte, de recherche, d'animation et d'exposition vers les enjeux culturels et sociétaux contemporains. Ainsi, les différents caractères du musée de société se recourent et s'appuient mutuellement. Or, dans le musée d'ethnographie ou d'ethnologie, le poids de la collection contribue à l'inertie de l'institution et de son discours, empesé par la mise en scène d'une identité stable, l'évocation d'un paradis perdu, voire, plus prosaïquement, la glorification de la discipline elle-même. Le poids de la collection et de la collecte tire irrémédiablement le propos vers le passé et détourne les musées des questionnements actuels et des perspectives d'avenir. Combien de musées renoncent à produire des expositions sur des problématiques contemporaines sous prétexte qu'ils ne disposent pas de collection pour les illustrer ?⁸ Du reste, réinterpréter des collections acquises en référence à un temps et à un espace bien précis relève souvent du défi – beaucoup craignent donc de s'y risquer et préfèrent chercher une « valeur refuge ».

Pour donner le change et retrouver une forme de stabilité, certaines institutions vont en sens inverse et attribuent une place prépondérante à la collection, dans l'accomplissement des missions muséales en général ou dans la mise en exposition en particulier. On peut même avancer que l'objet fait un retour en force, grâce à une approche muséographique et scénographique qui s'apparente – ou qui singe – celle des musées des beaux-arts, voire des cabinets de curiosités. En dépit du fait que les objets qu'ils rassemblent sont rarement des œuvres d'art, certains musées cherchent à asseoir leur légitimité sur l'existence d'une collection, qu'on veut croire fondée sur des critères d'ancienneté, d'authenticité, de rareté et d'unicité propres aux beaux-arts, ce qui les écarte du projet du musée de société. Faire passer les collections ethnologiques, documents et objets du quotidien pour des « trésors » et des « chefs d'œuvre » a pour but de redorer le blason d'articles qui peuvent sembler ternes s'ils ne sont pas placés sous les projecteurs ou dans des vitrines-écrans, ou enchâssés dans des scénographies luxueuses. Les « arts populaires » sont magnifiés. Du reste, attribuer une valeur d'art aux objets ethnographiques les inscrit « dans un référentiel constant et *a priori* immuable, celui de l'univers des formes, plus stable que leur valeur documentaire,

susceptible d'être remise en cause par le passage du temps et les évolutions des préoccupations historiques » (Battesti 2014:75).

Ces orientations expliquent que la méthodologie et les protagonistes de la mise en exposition aient évolué concomitamment. Nous avons souligné que le musée de société tente aussi de jouer la carte de la participation avec ses publics et avec les communautés auxquelles il s'adresse – et qui deviennent parfois le sujet de ses recherches ou enquêtes-collectes. Là encore, il ne s'agit pas d'une démarche « classique » de la part d'une institution muséale, sauf pour celles qui en ont fait leur pain quotidien, à l'instar des écomusées. Les contacts et les enquêtes sont généralement gérés par plusieurs personnes, avec ou sans conservateur : médiateur, enquêteur, technicien (en cas de recueil de témoignages)... Le partage de la parole et la coconstruction des savoirs obligent à reconsidérer le rôle de chacun.

Tous les facteurs évoqués – ouverture à des collaborations scientifiques externes, partage de la parole avec des témoins, abandon du référent disciplinaire, rejet des panoramas synthétiques dans les expositions, approche relativiste de la valeur des objets – peuvent déstabiliser certaines institutions. D'autant plus que celles qui s'inscrivent dans une logique « de société » sont bien plus rapidement menacées de désuétude que les autres. Elles existent au prix d'une perpétuelle remise en question. Du reste, ces divers éléments tendent à brouiller les rôles de chacun et à redéfinir les missions et l'identité même du musée – et donc de ses conservateurs.

QUI FAIT L'EXPOSITION ?

Lorsqu'on lit un colophon, au sortir d'une exposition, on ne peut qu'être frappé par le nombre d'intervenants qu'elle comprend. Concevoir et réaliser une exposition est un travail d'équipe, sans aucun doute. Les acteurs se sont multipliés, au cours des trois dernières décennies, et le recours aux agences et aux prestataires spécialisés dans tous les domaines (scénographie, graphisme, soclage, produits numériques, transport, iconographie...) s'est généralisé, rendant plus que jamais nécessaire la présence d'un intervenant agissant comme « chef d'orchestre ».

Le conservateur, qui a longtemps assumé les différentes tâches de conception, allant jusqu'à dessiner lui-même les vitrines, n'est plus que rarement celui qui assume la direction des opérations⁹. Il lui appartient de sélectionner les objets et de définir, dans certains cas, le discours scientifique de l'exposition. Par contre, il ne dispose généralement pas de compétences suffisantes pour interpréter et représenter cette matière de l'exposition en vue d'une communication optimale avec des publics variés.

Il est évident que tout conservateur n'est pas compétent pour réaliser la scénographie d'une exposition, et qu'il ne l'est pas nécessairement davantage pour traduire la matière vive de la recherche scientifique en un langage compréhensible par le visiteur. Les exigences du design, mais aussi de la médiation étant de plus en plus grandes, les équipes importantes tendent à scinder les fonctions des uns et des autres, et l'exposition se révèle plus que jamais un travail de groupe. Assiste-t-on pour autant à la fin du métier de conservateur ? Le moins que l'on puisse dire est que son pouvoir est de plus en plus régulièrement remis en cause. (Chaumier et Mairesse 2011:491)

Dans ce contexte, la responsabilité et le suivi des expositions sont généralement confiés à d'autres personnes, comme le chargé de projet aux expositions, selon le modèle développé par les Musées de la civilisation à Québec, qui s'est largement répandu, même si, en Europe francophone, on parle plus volontiers de « muséographe ». Le premier présente un profil de gestionnaire, de « technicien » de l'exposition¹⁰. Il n'est donc qu'exceptionnellement un spécialiste du contenu; au contraire, on peut parler d'un « généraliste », qui conduit le processus de développement de l'exposition. Le profil du muséographe est davantage lié au contenu de l'exposition : il propose une mise en discours des données scientifiques

qu'il collecte, sélectionne et organise (Le Jort 2014:164). Sauf dans le cas où il est commissaire de l'exposition, le conservateur joue donc un rôle plus effacé, lié à la documentation et à la valorisation des collections. Ses compétences propres restent indispensables, puisqu'elles sont liées à la « maîtrise de l'idée » (Le Jort 2014:37-43), mais n'apparaissent plus comme premières dans une configuration et une optique « de société », où l'accent s'est déplacé de la présentation des collections vers l'échange avec les publics sur des sujets renouvelés, avec un regard interdisciplinaire.

On peut dès lors se poser la question suivante : Qui parle dans l'exposition ? Il y a encore quelques années, le conservateur apparaissait tout naturellement comme l'auteur, se confondant même avec l'institution et personnifiant son « autorité », ou du moins sa légitimité scientifique. Aujourd'hui, ce n'est plus le cas, dans le musée de société, du moins. Le traitement du savoir spécialisé a évolué vers un nouveau modèle. Les expositions s'écrivent à plusieurs voix, collectées par des chercheurs (tantôt conservateurs, tantôt reliés à d'autres institutions, notamment universitaires) et des médiateurs, et coordonnées par un muséographe.

Trait d'union entre la recherche et sa valorisation, le muséographe est celui qui vient construire le programme d'une exposition. Il est celui qui relie, qui élabore la méthodologie par laquelle le projet s'organise et se développe. Il est à la croisée des exigences du commanditaire, de la rigueur scientifique des chercheurs et de l'imaginaire créatif des scénographes. Son rôle est de conjuguer ces trois composantes, le regard fixé vers un quatrième pôle, le public, pour réaliser un projet sur mesure. (Chaumier et Levillain 2006:107)

Le muséographe n'est ni le conservateur ni un spécialiste du sujet de l'exposition (contrairement au commissaire, choisi pour son expertise ou son intérêt pour un sujet); il est le spécialiste de l'écriture de l'exposition¹¹. L'implication d'un muséographe dans les projets d'exposition n'a rien d'évident : beaucoup de projets et d'institutions se passent des services de ce professionnel, qui œuvre le plus souvent sous statut d'indépendant ou, plus récemment, au sein de bureaux de scénographie.

Cette dernière, aussi appelée « design d'exposition », a pris une place de plus en plus grande dans l'exposition, à mesure que le public et l'expérience de visite en sont devenus les enjeux principaux, conférant aux collections et parfois à la recherche un rôle secondaire, ce que d'aucuns regrettent (Paquette 2015). Le scénographe est maintenant une figure majeure de l'équipe muséographique. Son intervention est un acte de création. Il crée un espace de mise en relation entre des publics et un contenu, il façonne les ambiances et les univers, il poétise, rythme, cadence le parcours de visite. Il interprète le contenu ou scénario et théâtralise l'espace (Le Jort 2014:169). Lorsqu'il y a des « trous » ou du flottement dans le discours scientifique, et en l'absence d'un muséographe, il arrive que la scénographie colmate, à sa manière, les silences du conservateur. C'est prendre le risque de se retrouver avec des propositions spectaculaires mais creuses ou une esthétisation gratuite, qui n'est pas au service d'un message. Une expérience spectaculaire ou esthétique peut être exactement ce qu'on veut faire vivre au visiteur – dans ce cas, l'objectif est atteint. C'est alors le scénographe qui est l'auteur de l'exposition, de l'œuvre, qu'il signe, en quelque sorte. Mais si l'intention de l'exposition est de faire surgir un message ou de susciter le questionnement du visiteur sur un sujet, il se peut que le résultat ne soit pas à la hauteur.

La figure du médiateur tend à se faire plus présente dans la mise en exposition; parfois dès la phase de recherche et de préparation, notamment lorsque des médiateurs concourent à établir les contacts avec le monde socio-culturel et associatif. Toutefois, les conservateurs et commissaires gardent généralement le monopole des tâches situées en amont, les médiateurs étant encore peu consultés, malgré leur connaissance de l'impact des expositions sur les publics (Poulard 2015:12). Trop souvent, ils ne sont sollicités que lorsque l'exposition est prête à être montée¹² et qu'il est temps de concevoir des produits destinés aux différentes catégories de publics. Les médiateurs jouent également un rôle dans la recherche de nouveaux publics, y compris les publics défavorisés et éloignés du musée, en développant des dispositifs ou outils de médiation adaptés.

Cette « composition », dans le sens d'une écriture à plusieurs voix, mais aussi d'un aménagement professionnel sur lequel il faut s'accorder, couplée au relâchement du cadrage disciplinaire, peut générer de l'inconfort au sein des équipes. La richesse des échanges transparaît dans l'exposition; mais celle-ci peut aussi refléter les difficultés et les tâtonnements.

LE PARTAGE DE LA PAROLE

Partenaires scientifiques, réunis au sein d'un comité ou non, et partenaires sociaux (associations, acteurs de la société, communautés culturelles, témoins de situations décrites) peuvent être cosignataires du discours. Le public est confronté à la « pluriénonciation » ou à la « multivocalité » de l'exposition (Candito 2011:174), ce qui peut le surprendre, le brouiller et lui laisser une impression de confusion. Toutefois, c'est l'institution qui garde la main sur l'exposition et assume la responsabilité de son contenu général, veillant à la cohérence du propos au-delà des avis ou témoignages divers qui sont exprimés. Le musée offre un espace d'expression et de débat (à des scientifiques, à des artistes, à des témoins...), mais demeure l'énonciateur final. Le Musée dauphinois, à Grenoble, a mis en place une pratique de coécriture de l'exposition depuis les années 1980, croisant les mémoires et les données scientifiques qui s'y rapportent. Dans les expositions, les témoignages de diverses natures (témoignages écrits et oraux, objets, documents) côtoient les textes rédigés par l'équipe du musée. Cette dernière, au terme d'une étape appelée négociation (Duclos 2011:111-118), établit le programme muséographique, qui est ensuite développé par un scénographe. L'exposition n'est pas un outil concédé à un groupe pour s'exprimer lui-même sur lui-même. En partageant la parole, le musée de société ne se mue pas en une tribune pour les différentes communautés; au contraire, il produit son énoncé en le fondant sur une analyse critique – ce qui fait sa force.

L'insertion, l'incorporation du témoignage dans l'exposition – et dans la collection, puisque le témoignage devient du patrimoine – donne une place au témoin. Le musée de société, né dans le sillage des premières expériences communautaires, remet en question le principe d'autorité associé au modèle classique d'institution muséale. Il s'ouvre pour donner la parole aux acteurs, témoins, observateurs... et pour construire le savoir avec l'aide de ses publics et des communautés auxquelles il s'adresse, pour les inscrire dans l'exposition. Le voilà engagé dans une dimension dialogique (Idjéroui 2012) et participative, quoique encore timide (Chaumier 2013). Pour le public des musées, l'identification et l'émotion que les témoignages suscitent font partie intégrante de l'expérience de visite. En ce sens, ce fait est à mettre en relation avec la diffusion de l'approche interprétative de l'exposition. Ce n'est pas le témoin ou le partenaire social qui fait l'exposition pour autant. Au contraire, le témoignage est toujours « manipulé » par le concepteur de l'exposition qui travaille, coupe, monte, transcrit un matériau « brut »; la version originale n'est jamais présentée *in extenso* dans l'exposition, mais est conservée dans les collections du musée. L'institution partage la parole, mais n'endosse pas le discours du témoin. Elle atteste l'authenticité, mais pas la véracité des propos (forcément subjectifs) tenus par le témoin, et il semble crucial de trouver une solution muséographique qui sollicite la sensibilité, voire l'empathie du visiteur, tout en lui permettant de garder un certain recul, une distance critique par rapport à ce qu'affirme le témoin.

Pendant longtemps, l'action culturelle et la politique d'expositions temporaires dépendaient directement de la politique scientifique de l'institution. Actuellement, on observe plutôt le mouvement inverse : la programmation d'expositions temporaires et les occasions de collaboration, d'échange avec les communautés ou les publics et de partenariat avec d'autres opérateurs culturels déterminent les sujets de recherche (Drouguet 2015:213).

DES SILENCES EMBARRASSANTS

Cependant, l'inconfort dont il est question ci-dessus conduit parfois à l'apparition de silences dans le discours scientifique et muséographique, comme si le conservateur ou l'institution s'abstenait de parler, intentionnellement ou non. Nous avons souligné que la scénographie pouvait colmater ces « trous », pas toujours à bon escient.

Les « béances » sont alors comblées par d'autres intervenants : témoins, artistes, responsables de communication, auxquels on délègue la parole. Prenons quelques exemples. Le Musée de la Vie wallonne à Liège (Belgique) est le plus grand et le plus ancien musée d'ethnographie régionale du pays. Après une période de rénovation, il a inauguré en 2008 une exposition de synthèse¹³, permanente, dressant un vaste tableau de la vie régionale, hier et aujourd'hui. Étonnamment, dans la section consacrée à la « vie de l'esprit », et plus particulièrement dans la salle dédiée aux cultes pratiqués en Wallonie, les concepteurs de l'exposition gardent le silence. Pas un mot de leur part pour présenter les courants religieux et philosophiques. L'espace est scrupuleusement découpé en huit panneaux, comprenant un petit film et un texte... rédigé et signé par un porte-parole de chacun des cultes reconnus en Belgique. Le musée se tait, ne se risquant même pas à donner quelques mots d'introduction à cet espace, qui laisse le visiteur face aux convictions des représentants officiels. De toute évidence, l'institution ne partage pas la parole, elle la délègue totalement, en se retranchant derrière l'idée de « neutralité ». Il y a comme un « trou » dans le discours proposé par l'exposition.

Dans d'autres musées, la collection fait un retour sur le devant de la scène et, avec elle, la figure du collectionneur. Ceci est pour le moins paradoxal, compte tenu des fondements du musée de société. Les objets et les intentions ayant motivé leur rassemblement reviennent au premier plan, comme au MAS (*Museum aan de Stroom*), à Anvers, où la collection d'art précolombien Paul et Dora Janssens-Arts, provenant d'une donation très importante à l'État (ou, plus précisément, à la Région flamande), est mise à l'honneur. Par le biais d'un entretien filmé, c'est Dora Janssens qui est présentée comme la médiatrice principale d'une partie de l'exposition permanente, intitulée *De l'ici-bas à l'au-delà*, dont l'objectif est de montrer des trésors précolombiens en plongeant le « spectateur » dans une scénographie grandiose et un environnement obscur, pour qu'il soit « doublement subjugué » par la collection (*Le MAS dévoilé* 2011:154). Du thème principal, « La vie et la mort », on ne dit finalement pas grand-chose. Le « dépôt ouvert », espace de réserves visitables, contribue aussi à rappeler l'importance des collectionneurs et donateurs. Il est certes bienvenu (et habile) de louer la générosité des collectionneurs (pour en attirer de nouveaux), mais faut-il pour autant éteindre toute volonté de transmettre un message consistant et d'inviter le visiteur à la réflexion ?

Les partenariats avec les artistes et les commissaires issus du monde de l'art contemporain participent de la volonté d'inscrire l'exposition dans le temps présent, de l'ancrer dans le contemporain et d'ouvrir ses thèmes de recherche et d'exposition à des regards différents, décalés, dissonants. L'intervention artistique contribue à provoquer et à déstabiliser le visiteur, elle apporte un point de vue différent, qui s'ajoute aux regards multiples auxquels le convie l'espace de l'exposition. L'œuvre est un témoignage d'un autre ordre. En revanche, le recours à l'art contemporain devient problématique lorsqu'il dispense le concepteur de l'exposition d'aborder lui-même des sujets délicats, polémiques, ou simplement complexes. Il délègue alors la responsabilité du propos, et l'artiste substitue son intervention au discours scientifique. Au MuCEM, à Marseille, l'art contemporain est très (trop ?) présent dans la Galerie de la Méditerranée, l'exposition de référence. Selon Jean-Roch Bouiller, conservateur chargé de l'art contemporain, les interventions d'artistes permettent de dépasser le discours volontairement simplifié, « droit au but » de la muséographie, destiné à toucher un public large; elles réintroduisent de la complexité¹⁴. On peut toutefois se demander, vu leur nombre, si les œuvres ne permettent pas surtout de combler les lacunes résultant du désengagement des scientifiques et des concepteurs de l'exposition.

Au demeurant, une exposition ne dit pas *tout*. Des « trous » peuvent être laissés intentionnellement pour que le visiteur s'en empare et les comble lui-même, en faisant travailler sa mémoire et sa sensibilité et en utilisant ses cadres d'interprétation personnels. Il ne s'agit pas, dans ce cas, de silences gênés de la part du conservateur ou du commissaire, mais d'invitations ménagées dans l'exposition pour donner une place aussi importante à sa réception qu'à sa conception. Le visiteur, destinataire du message, recompose l'exposition et produit un énoncé qui a un sens pour lui et qui échappe, au moins partiellement, au concepteur. Ainsi, l'institution incite le visiteur à faire preuve de réflexivité; ce qui l'oblige du reste à faire de même.

CONCLUSION : VERS PLUS DE RÉFLEXIVITÉ

« L'instabilité est un atout du musée », souligne Joaquim Pais de Brito, directeur jusqu'à il y a peu du Museu nacional d'Etnologia de Lisbonne¹⁵. L'instabilité est salutaire si elle force l'institution à se remettre constamment en question. Il faut alors l'envisager comme un élément dynamique, un processus réflexif. S'interroger, se repositionner, douter, être conscient. Et inviter les visiteurs, les utilisateurs du musée à faire de même; n'est-ce pas là la finalité de tout musée, et à plus forte raison celle du musée de société?

Anne Watremez (2013:32) voit dans la « réflexivité muséale » la capacité de l'institution à tenir un discours critique vis-à-vis de sa propre histoire, de l'histoire de ses collections et de sa discipline d'appartenance, en vue de se renouveler continuellement. Dans un contexte où tout est soumis à évaluation et à la mesure de l'impact, chaque musée est exposé au feu de la critique extérieure. Tout musée dit « de société » semble également voué à se livrer à une autocritique régulière, continue, comme s'il s'agissait d'une composante « congénitale », inscrite dans l'ADN de son projet. Ce champ muséal, qui ne se présente pas au chercheur (ou au visiteur) comme étant homogène, est parcouru de tensions. Chaque musée apporte ses solutions, faites d'innovation, de conformisme, de renoncements, de négociations. En effet, les choix et positionnements des acteurs et des institutions ne sont pas forcément convergents.

Il n'est dès lors pas étonnant de constater que ces tensions, questionnements, tâtonnements, concernent aussi « l'arrangement » au sein d'une « écologie professionnelle » (Abbott 2003; Jeanpierre et Sofio 2015:114) également instable, et remettent en question la place et le rôle des acteurs principaux, d'autant plus qu'ils ne peuvent plus se reposer sur une collection ou sur les découpages d'une discipline qui dicteraient la structure de l'exposition. Des méthodologies existent pour conduire les projets d'exposition, mais elles doivent s'articuler avec les différents formats et les collaborations extérieures, des configurations provisoires à peine contrebalancées et encadrées par un « projet scientifique et culturel » – quand il existe. En cela aussi, le musée de société est « indiscipliné »: la hiérarchie du modèle classique est remise en question au profit d'approches matricielles, plus dynamiques. On ne peut que s'en réjouir, même si la gestion par projets est susceptible d'accentuer l'instabilité du personnel. La frontière est ténue entre une vision idéalisée et vertueuse de l'instabilité et la précarité ressentie par les membres non statutaires des équipes constituées (Poulard et Tobelem 2015), peu importe la taille des institutions. La place qu'occupe le conservateur dans la mise en exposition est dès lors très variable d'une institution à l'autre, mais surtout d'un projet à l'autre. Souvent libéré de la direction des opérations, il retrouve sa place dans l'étude, l'acquisition et la gestion des collections, mais il perd la visibilité et le statut « central » caractéristiques de la vision traditionnelle du musée.

NOTES

- 1 Comme le suggère, du reste, la définition du musée proposée par l'ICOM depuis 2007.
- 2 Le colloque annuel de la Fédération des Écomusées et Musées de société était consacré, en 2015, à la question de la participation (Marseille, avril 2015, *actes à paraître*).
- 3 On peut s'en rendre compte avec l'étude de Jean-Louis Postula (2015) portant sur le concept de « musée de ville ».

- 4 Ajoutons que les disciplines sont traversées de courants de pensée et de paradigmes, instables également.
- 5 Avec des variations, toutefois, comme pour l'anthropologie, qui n'a pas les mêmes contours en Europe et aux États-Unis, où elle comprend l'archéologie et l'anthropologie physique.
- 6 Son usage est conservé, du reste, au sein de certaines associations professionnelles, qui proposent à leurs musées-membres d'opter pour une de ces catégories (ethnologie, archéologie, art, sciences et techniques...), renforçant la croyance et le sentiment d'appartenance à l'une de ces catégories, vécue comme espace de reconnaissance mutuelle. C'est le cas en Belgique de l'association Musées et Sociétés en Wallonie.
- 7 Pour autant, cette tendance n'a pas de caractère général, car le conservateur peut encore jouer le rôle de commissaire lorsque le sujet de l'exposition (temporaire ou permanente) relève de ses compétences ou est son sujet de prédilection.
- 8 Comme l'a expliqué Roland Arpin au sujet des projets du Musée de la civilisation, «à l'inverse de ce qui s'est longtemps produit en muséologie, la collection ne conditionne pas le discours, mais le [soutient] et l'exprime. Cette inversion a pour effet de susciter des sujets inédits [...] qui pourraient sembler trop abstraits pour être «muséalisables», mais qui touchent profondément la sensibilité contemporaine» (Arpin 1998:120).
- 9 Dans les musées de taille modeste, le conservateur, comme les autres membres du personnel d'ailleurs, est polyvalent. Tous interviennent dans les projets d'exposition, qui sont traités en interne, avec un apport de compétences extérieures limité, selon les moyens dont le musée dispose. Dans ce contexte, le conservateur porte «plusieurs casquettes» et joue dès lors souvent le rôle de commissaire ou de muséographe.
- 10 «Cette profession cherche à combler un besoin grandissant des institutions à l'égard de personnes pouvant assumer à la fois la direction de la «communication muséographique» et la gestion, proprement dite, d'un projet d'exposition, tout en coordonnant les diverses ressources du projet, et ce, afin de le mener à terme [...] La chargée ou le chargé de projet joue le rôle de chef d'orchestre ou de chef d'équipe» (*Analyse de la profession. Chargée ou chargé de projet aux expositions*, 2000:VI).
- 11 Le développement des masters en muséologie, muséographie, expographie et communication des patrimoines contribue, depuis une vingtaine d'années, à former des spécialistes de l'écriture de l'exposition et de la médiation pour les publics. Au Québec, les chargés de projet aux expositions peuvent avoir des parcours de formation variables, pour autant qu'ils aient des compétences en gestion culturelle.
- 12 Une autre vision de l'implication de la médiation et de l'animation culturelle est présentée par Jonathan Paquette (2015), concernant les musées au Royaume-Uni. De façon assez surprenante, l'auteur déplore la place prépondérante prise par les services des publics et les métiers de l'éducation, pour lesquels l'institution ne serait qu'un vecteur de transformation sociale, et qui se permettent de contester les choix des conservateurs.
- 13 De ce point de vue, le musée liégeois détonne par rapport à la tendance générale, car il donne actuellement la primauté à son «parcours permanent», qui prend la forme d'une exposition de référence abordant de très (trop?) nombreux thèmes. Cette optique est aujourd'hui réévaluée et le musée tente de se renouveler progressivement, comme en témoigne la réflexion publiée à l'occasion de son centième anniversaire (*Le musée d'ethnographie, entre continuité et renouvellement*, 2014).
- 14 Communication lors des Rencontres scientifiques au MuCEM, le 5 décembre 2013.
- 15 Communication lors d'un séminaire à Lisbonne dans le cadre du Master en muséologie de l'Université de Liège, mars 2014.

BIBLIOGRAPHIE

- Société des musées québécois. 2000. *Analyse de la profession. Chargée ou chargé de projet aux expositions*, Montréal. *Le MAS dévoilé*. 2011. Anvers : MAS.
- Le musée d'ethnographie entre continuité et renouvellement*. 2014. Actes du colloque. Liège : Province de Liège/Musée de la Vie wallonne.
- Abbott, A. 2003. Ecologies liées : à propos du système des professions. Dans *Les professions et leurs sociologies. Modèles théoriques, catégorisations, évolutions*, dir. P.-M. Menger, 29-50. Paris : MSH.
- Arpin, R. 1998. *Le Musée de la civilisation, une histoire d'amour*. Québec : Musée de la civilisation/MultiMondes.
- Battesti, J. 2012. Le musée de société et ses collections à l'épreuve du temps. Dans *Que reste-t-il du présent ? Collecter le contemporain dans les musées de société*, dir. J. Battesti, 14-27. Musée basque de Bayonne/ Editions Le Festin.
- . 2014. Vendre son âme au temps qui passe ? Enjeux de la « mise à jour » au Musée Basque et de l'histoire de Bayonne. Dans *Le musée d'ethnographie, entre continuité et renouvellement*, actes du colloque, 71-76. Liège : Province de Liège et Musée de la Vie wallonne.
- Bayard, D. et P.-J. Benghozi. 1993. *Le tournant commercial des musées en France et à l'étranger*. Paris : La Documentation française.
- Bonnot, T. 2014. *L'attachement aux choses*. Paris : FNRS Editions.
- Candito, N. 2011. L'exposition de sciences et société : de l'adhésion à la critique, quelques postures de publics. Dans *La fabrique du musée de sciences et sociétés*, dir. M. Côté, 173-184. Paris : La Documentation française.

- Chaumier, S. 2012. *Traité d'expologie. Les écritures de l'exposition*. Paris : La Documentation française.
- . Musées, encore un effort pour être participatifs. Dans *Métamorphoses des musées de société*, dir. D. Chevallier et A. Fanlo, 117-126. Paris : La Documentation française.
- Chaumier, S et A. Levillain. 2006. Qu'est-ce qu'un muséographe? *La Lettre de l'OCIM* 107:13-18.
- Chaumier, S. et F. Mairesse. 2011. Profession. Dans *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, dir. A. Desvallées et F. Mairesse, 476-496. Paris : Armand Colin.
- . 2013. *La médiation culturelle*. Paris : Armand Colin.
- Colardelle, M. 2012. Le difficile regard du musée « de société » sur le contemporain : objets-preuves, objets-témoin. Dans *Que reste-t-il du présent? Collecter le contemporain dans les musées de société*, dir. J. Battesti, 98-111. Bordeaux : Musée basque de Bayonne et Editions Le Festin.
- Davallon, J. 2012. L'objet contemporain de musée, un objet sans qualités? Dans *Que reste-t-il du présent? Collecter le contemporain dans les musées de société*, dir. J. Battesti, 82-91. Bordeaux : Musée basque de Bayonne/Editions Le Festin.
- Drouguet, N. 2015. *Le musée de société. De l'exposition de folklore aux enjeux contemporains*. Paris : Armand Colin.
- Duclos, J.-C. 2011. La co-écriture au musée. Dans *La fabrique du musée de sciences et sociétés*, dir. M. Côté, 111-118. Paris : La Documentation française.
- Fabiani, J.-L. 2012. Du chaos des disciplines à la fin de l'ordre disciplinaire? *Pratiques* 153-154: 129-140.
- Gob, A. 2010. *Le musée, une institution dépassée?* Paris : Armand Colin.
- Idjeraoui, L. 2012. *Le témoignage exposé. Du document à l'objet médiatique*. Paris : L'Harmattan.
- Jeanpierre, L et S. Sofio. 2015. Chronique d'une « mort » différée. Les conservateurs de musée face aux commissaires d'exposition dans l'art contemporain français. Dans *Les conservateurs de musées. Atouts et faiblesses d'une profession*, dir. F. Poulard et J.-M. Tobelem, 111-139. Paris : La Documentation française.
- Le Jort, F. (dir.) 2014. *Projet d'exposition. Guide des bonnes pratiques*. Association Les Scénographes. Document électronique : http://www.icom-musees.fr/uploads/media/Actualites_museologiques/Guide_des_bonnes_pratiques_version_finale_bdef_140128.pdf (consulté le 28 février 2016).
- Mairesse, F. 2002. *Le musée, temple spectaculaire. Une histoire du projet muséal*. Lyon : PUL.
- Paquette, J. 2015. Le conservateur et la recherche au Royaume-Uni : perspectives d'outre-Manche. Dans *Les conservateurs de musées. Atouts et faiblesses d'une profession*, dir. F. Poulard et J.-M. Tobelem, 67-69. Paris : La Documentation française.
- Pizzorni, F. 2012. Le contemporain du MNATP au MuCEM, une articulation entre recherche et patrimonialisation. Dans *Que reste-t-il du présent? Collecter le contemporain dans les musées de société*, dir. J. Battesti, 32-44. Bordeaux : Musée basque de Bayonne/Editions Le Festin.
- Postula, J.-L. 2015. *Le musée de ville, histoire et actualités*. Paris : La Documentation française.
- Poulard, F. 2015. Malaise dans la culture? Les conservateurs et le rôle des personnels scientifiques dans les musées. Dans *Les conservateurs de musées. Atouts et faiblesses d'une profession*, dir. F. Poulard et J.-M. Tobelem, 7-20. Paris : La Documentation française.
- Poulard, F et J.-M. Tobelem. (dir.) 2015. *Les conservateurs de musées. Atouts et faiblesses d'une profession*. Paris : La Documentation française.
- Schiele, B, 2001. *Le musée de sciences. Montée du modèle communicationnel et recomposition du champ muséal*. Paris : L'Harmattan.
- Tobelem, J.-M. 2010. *Le nouvel âge des musées. Les institutions culturelles au défi de la gestion*. Paris : Armand Colin.
- Watremez, A. 2013. Des approches renouvelées des sociétés et des cultures. Trente ans d'expérimentation pour les musées de société. Dans *Métamorphoses des musées de société*, dir. D. Chevallier et A. Fanlo, 21-34. Paris : La Documentation française.