

## **\* Exposer une matière vivante et renouveler la relation aux publics**

Noémie DROUGUET

Les musées sont vus comme les gardiens du patrimoine, qu'ils donnent à voir aux visiteurs. Longtemps, ce patrimoine a été compris dans son sens matériel : des objets tangibles sont collectés, conservés, étudiés, exposés. Dans les musées qui se consacraient hier au folklore ou aux arts et traditions populaires et qui se disent aujourd'hui «de civilisation» ou «de société», l'intérêt pour le patrimoine culturel immatériel remonte bien avant la Convention de l'UNESCO. En revanche, celle-ci a popularisé l'expression et a contribué à stimuler l'ensemble du champ muséal à la préservation d'expressions et de traces du patrimoine immatériel. Les institutions tentent de se positionner et de gérer ce qui apparaît désormais comme un nouveau défi. Cet article se penche essentiellement sur la fonction d'exposition – le musée remplissant également des missions de conservation, d'étude et d'animation qui ont été abordées précédemment. Elle met en évidence, d'une part, qu'au sein de l'exposition muséale le PCI recouvre des réalités qui correspondent en partie seulement à la définition de l'UNESCO. D'autre part, la mise en valeur de la dimension immatérielle de toute collection constitue une opportunité de renouveler le discours des expositions ainsi que les relations entre l'institution et ses publics.

### **L'exposition, un outil de médiation**

Avant de se pencher sur la question du PCI, il convient de comprendre le fonctionnement spécifique de l'exposition en tant que média<sup>205</sup>. Abordons celle-ci par quelques éléments de définition proposés par la littérature muséologique, afin d'envisager la place que le patrimoine immatériel peut y occuper. Elle peut être considérée comme «un dispositif résultant d'un agencement de choses dans un espace avec l'intention (constitutive) de rendre celles-ci accessibles à des sujets sociaux»<sup>206</sup>.

<sup>205</sup> DAVALLON Jean et FLON Émilie, «Le média exposition», in GOTTESDIENER Hana et DAVALLON Jean, *La muséologie : 20 ans de recherche. Numéro hors-série pour les 20 ans de la revue, Culture et Musées, Actes Sud, 2013*, pp. 19-43.

<sup>206</sup> DAVALLON Jean, *L'exposition à l'œuvre. Stratégie de communication et médiation symbolique*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 11.

L'exposition est porteuse de sens, elle constitue un discours – c'est là son essence – sans s'appuyer uniquement sur le fonctionnement de la langue. Le dispositif associe des éléments verbaux (textes, commentaires sonores...) et non-verbaux, qui peuvent être des objets et documents aussi appelés «vraies choses»<sup>207</sup>, des espaces, des ambiances scénographiques, entre autres. L'actualisation et la réception de l'exposition dépendent des visiteurs, qui s'y déplacent et l'abordent à travers des cadres d'interprétation qui leur sont propres, reflets de leurs caractéristiques et appartenances sociales et culturelles. L'exposition est ainsi envisagée comme un «espace social». Au gré du concept initial retenu par le commissaire ou le muséographe, l'exposition est «une voix, une histoire, un parcours initiatique, un espace de jeux, une leçon savante, une découverte encyclopédique... Elle est un média à part entière. Qu'elle ait recours ou non à des objets authentiques, l'exposition se présente comme le développement de contenus»<sup>208</sup>. L'exposition est aussi décrite comme «un processus de visualisation explicative de faits absents au moyen d'objets et de mise en espace, utilisés comme signes (exposèmes). Une exposition peut évoquer, rendre sensible à la vue ce qui est invisible, ce qui est absent, indisponible, voire étranger. Elle en condense une sorte d'image»<sup>209</sup>. L'exposition ne se résume pas à montrer, à laisser voir une «vraie chose» pour elle-même mais bien pour ce qu'elle représente, pour la réalité qu'elle évoque<sup>210</sup>. En ce sens, l'exposition est une fiction, une composition: «on ne peut reconstituer une réalité absente ou irrémédiablement perdue comme le passé. L'histoire s'inscrit comme une construction abstraite du présent, dont on ne peut que muséaliser les «restes»»<sup>211</sup>.

À travers ces quelques éléments, le fonctionnement médiatique de l'exposition est esquissé, ainsi que les spécificités de cet outil de

<sup>207</sup> Concept muséologique qui désigne les objets que l'exposition présente pour ce qu'ils sont et non comme l'image (le substitut, le symbole, le modèle) de quelque chose d'autre. Il englobe les notions d'authenticité et d'originalité (dont il apparaît qu'elles s'opposent à la définition même du PCI). Il renvoie également à l'émotion que peut susciter un objet de musée, son aura. Le terme «expôt» est plus large car il comprend tout ce qui est ou ce qui peut être exposé et qui est porteur de sens, indépendamment de sa nature. Il peut s'agir dans ce cas d'une reproduction, d'un accessoire, d'un fac-simile.

<sup>208</sup> LE JORT François (dir.), *Projet d'exposition. Guide des bonnes pratiques*. s.l., Association Les Scénographes, 2014, p. 20. Document téléchargeable sur le site [www.scenographes.fr](http://www.scenographes.fr).

<sup>209</sup> DESVALLÉES André, SCHARER Martin et DROUGUET Noémie, «Exposition» in MAIRESSE François et DESVALLÉES André (dir.) *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 138.

<sup>210</sup> Voir GOB André et DROUGUET Noémie, *La muséologie...*, 2014, pp. 124-125 (biblio).

<sup>211</sup> DESVALLÉES André, SCHARER Martin et DROUGUET Noémie, *op. cit.*, p. 139.

communication. Exposer, c'est rendre sensible ce qui est invisible ou absent, à travers des fragments ou des traces et à travers une représentation, une fiction, une mise en relation. Exposer, c'est aussi évoquer, faire surgir, expliquer la réalité ou plutôt *une* réalité; c'est encore proposer un regard, une interprétation, un discours. Ainsi définie, l'exposition muséale suppose une articulation complexe de divers éléments au service d'un discours que chaque visiteur contribue à composer, à faire exister. Il n'est nullement question, de ce point de vue, de s'arrêter à la face visible d'objets matériels, tangibles.

### **Le paradoxe de l'exposition d'objets immatériels**

D'une certaine manière, les musées de folklore, d'arts et traditions populaires, d'ethnographie se sont toujours intéressés au patrimoine immatériel puisque dès les premières collectes à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, les enquêteurs se sont attachés à recueillir la parole et le geste qui accompagnent l'objet. L'enquête orale fait partie des méthodologies de ces disciplines. L'écomuséologie a, dès les années 1970, donné une nouvelle impulsion à ces enquêtes, en encourageant la collecte de témoignages au sein de la population d'un territoire. La Convention de l'UNESCO de 2003 puis l'ajout de la notion de «patrimoine immatériel» dans la définition du musée par l'ICOM, ont encore donné un coup d'accélérateur, à travers une forme d'injonction patrimoniale adressée à tous les musées. Ils doivent désormais inventorier, conserver, étudier, exposer et transmettre le patrimoine oral et immatériel, au même titre que le patrimoine matériel. Cette situation est vécue comme paradoxale car il s'agit d'expressions et de manifestations vivantes, largement ancrées dans le présent. Dès lors le musée ne peut en muséaliser que des traces, forcément matérielles, en leur garantissant le même traitement que celui réservé aux collections plus classiques. Ces traces peuvent être de différentes natures : objets, témoignages, photographies et enregistrements.

Si l'on s'en tient aux éléments de définitions rassemblés plus haut, les traces du PCI trouvent parfaitement leur place dans l'exposition. Exposer l'immatériel, c'est rendre sensible, évoquer, expliquer les pratiques, les représentations, les expressions, les connaissances et savoir-faire reconnus par des communautés et des individus comme faisant partie de leur patrimoine culturel. Quelques traces, enregistrements, fragments ou objets matériels doivent permettre de rendre perceptible et compréhensible une réalité vivante... mais absente de l'exposition. Par ailleurs, il faut garder à l'esprit que ce patrimoine vivant doit pouvoir être recréé en perma-

nence et qu'il s'agit d'un fait patrimonial total<sup>212</sup>. Ces aspects doivent également être transmis aux visiteurs. L'incorporation du PCI gagne dès lors à être accompagnée d'une réflexion sur les supports et moyens utilisés.

## Des musées consacrés aux «chefs-d'œuvre» du PCI

Certains musées sont entièrement consacrés à une manifestation du PCI et les moyens muséographiques qui sont mis en œuvre se révèlent (relativement) innovants – du moins par rapport à des institutions classiques, qui se contentent de faire de la monstration d'objets matériels et d'œuvres «tangibles». La mise en exposition des traces de toutes natures, l'explication du sens et des valeurs qui sous-tendent ces manifestations, la mise en évidence de leur caractère vivant, la mise à disposition de témoignages des porteurs de traditions... sont autant d'aspects qui posent question aux muséographes et qui appellent un traitement innovant.

En Wallonie, plusieurs musées sont dédiés à des éléments inscrits sur la Liste représentative du PCI de l'humanité, encore appelé «chefs-d'œuvre» en Fédération Wallonie-Bruxelles, même si cette expression tend à être bannie.

### **Le Musée international du Carnaval et du Masque à Binche**

*Le Musée international du Carnaval et du Masque a été fondé bien avant que l'UNESCO ne formule sa définition et que le célèbre carnaval ne soit reconnu en tant que PCI. L'exposition permanente n'est du reste pas seulement consacrée à cette manifestation. Outre qu'elle évoque rapidement d'autres carnivals belges et européens, tout un volet du parcours est consacré au masque, indépendamment du carnaval, et ce, sur tous les continents. Ce musée est actuellement en cours de transformation. En attendant l'ouverture d'une nouvelle aile, qui sera entièrement dédiée aux huit carnivals reconnus par l'UNESCO, tout en gardant une bonne place pour le carnaval de Binche, l'ancienne exposition est toujours visible. Un peu désuète, tant par son discours que par le traitement muséographique, celle-ci réserve une bonne place au diplôme décerné par l'UNESCO proclamant le carnaval «chef d'œuvre du patrimoine immatériel de l'humanité». Une phrase étrange, qui souligne l'impossibilité de communiquer l'essence d'une telle manifestation, est affichée dans la même vitrine : «Quiconque n'a jamais vécu le carnaval de Binche de l'intérieur (...) ne peut pénétrer le sens réel des mots «fête populaire» et «tradition ancestrale»<sup>213</sup>. Cette sentence, due à la plume de l'ancien directeur du musée, gonflée de sentiment identitaire, contient un petit quelque chose*

<sup>212</sup> Voir à ce sujet : JADÉ Mariannick, *Le patrimoine...*, 2006 (biblio).

<sup>213</sup> Citation de Michel RÉVELARD, tirée de son ouvrage *Le carnaval de Binche, une ville, des hommes, des traditions*, La Renaissance du Livre, Tournai, 2002, p. 6. Cette référence est indiquée dans la vitrine, sous la citation.

*de prétentieux ou de condescendant à l'égard d'autres traditions... dont les porteurs pourraient dire exactement la même chose. A-t-elle vraiment sa place dans une exposition censée justement expliquer ce qu'est le carnaval de Binche à des visiteurs qui ne le connaissent pas? En tout cas, elle souligne le paradoxe du rapport entre le musée et le PCI.*

### **Le Musée du Doudou à Mons**

*Autre exemple wallon, le Musée du Doudou à Mons a été créé, quant à lui, 10 ans après la proclamation de la Ducasse rituelle en 2005. Le musée – qui se définit lui-même comme un centre d'interprétation – utilise de nombreux supports muséographiques différents pour rendre compte de la fête, ses rites, ses personnages traditionnels. Le traitement des films principaux, projetés sur un mur courbe ou en plusieurs plans et provoquant une sensation immersive, n'est pas à proprement parler documentaire mais plutôt « impressionniste ». L'objectif recherché est que le visiteur se sente plongé dans la fête, tout proche de ses participants. C'est le seul dispositif qui permet de ressentir la joie, la ferveur, la solennité (selon les moments) des acteurs du jeu et de toute la population présente. Le reste de l'exposition, malgré les supports interactifs et la diffusion de quelques témoignages, demeure assez classique, notamment parce qu'elle fait la part belle à la légende de saint Georges et à la figure du dragon à travers le temps et l'espace. Certes, ces éléments didactiques ne sont pas inutiles, notamment pour prouver l'ancrage dans une haute tradition et démontrer que le Doudou s'inscrit pleinement dans la définition de l'UNESCO, mais ils éloignent quelque peu les visiteurs de la fête en elle-même.*

### **La Maison des Géants à Ath**

*Ouverte en 2000, la Maison des Géants à Ath est consacrée à la Ducasse locale et plus généralement aux fêtes où sortent des géants. Bien que l'exposition soit jalonnée d'objets matériels, ces derniers ne servent pas de fil conducteur. Ici aussi, l'intention muséographique est de rendre palpable l'émotion ressentie par l'ensemble des participants à la Ducasse : les porteurs de géants et autres figurants mais aussi le public. Le film présenté en cours de visite est très touchant, de ce point de vue. L'accompagnement musical ajoute une touche mélancolique et nostalgique, créant une ambiance où même ceux qui n'ont jamais vu un géant ressentent un « pincement », qui rend plus enclin à découvrir cette tradition avec davantage d'empathie, de compréhension. Alors que le propre de certaines manifestations du PCI est de sembler incompréhensibles à ceux qui n'y ont jamais participé, l'effet recherché ici est plutôt d'amener le visiteur à se sentir proche d'une tradition, comme lui-même en connaît probablement.*

Les intentions sont doubles dans ces musées, qui allient la volonté didactique à l'émotion et, dans certains cas, à l'immersion : il s'agit d'abord d'expliquer l'origine d'une manifestation et l'évolution de ses composantes et ensuite de rendre perceptible (autant que faire se peut) ce que ressentent les porteurs de la tradition. S'agissant des trois exemples ci-dessus, l'ensemble de la population qui y prend part (même sans être *Gille*, porteur de Géant ou personnage du *Doudou*) contribue à rendre ces fêtes vivantes et actuelles. Pour autant, l'exposition muséale ne prêche pas qu'aux convaincus ; elle ne s'adresse pas seulement aux connaisseurs, à ceux qui participent à ces manifestations du PCI, reconnues ou non. Au contraire, le défi pour ces musées consiste surtout à communiquer les contenus à des visiteurs qui n'ont jamais assisté à ces réjouissances populaires et qui n'ont pas de références en la matière pour accéder à la compréhension de ce qui est exposé. Le dispositif muséographique doit être conçu de manière à s'appuyer sur d'autres expériences vécues, dans d'autres contextes, pour amener ces visiteurs «non-initiés» à mieux percevoir ou deviner ce que ces fêtes représentent pour leurs porteurs. Il s'agit donc d'interpréter<sup>214</sup> le PCI, d'en permettre une traduction, une transposition, une représentation à destination de ceux qui ne l'ont jamais éprouvé directement, en le reliant à leur vécu d'être social, à travers un panel d'émotions et de sensations humaines, partagées.

## Exposer la face immatérielle des objets matériels

La volonté d'interpréter le patrimoine irrigue, avec plus ou moins d'intensité, l'ensemble des institutions muséales et pas uniquement celles dédiées au PCI. Dans bien des cas, l'exposition d'un objet matériel s'accompagne d'une évocation voire d'une visualisation, par différents moyens notamment scénographiques, des aspects immatériels qui lui sont reliés : le contexte d'utilisation de tel objet, le témoignage associée à tel autre, la portée historique ou mémorielle d'un événement, l'intention d'un artiste, la description d'un phénomène scientifique... Car à côté de quelques objets précieux, trésors et chefs-d'œuvre que les visiteurs cherchent et découvrent parfois et qui parviennent à combler leurs attentes par leur simple présence, musées et expositions présentent des

<sup>214</sup> Le concept d'interprétation du patrimoine a été théorisé par Freeman Tilden, qui la définit comme « une activité éducative qui veut dévoiler la signification des choses et leurs relations par l'utilisation d'objets originaux, par l'expérience personnelle et par des exemples plutôt que par la seule communication de renseignements factuels (...) L'interprétation, partant de la simple curiosité, doit développer celle-ci pour enrichir l'esprit de l'homme » (TILDEN Freeman, *Interpreting our Heritage*, cité dans GOB André et DROUGUET Noémie, *op. cit.*, p. 254) (biblio).

objets nettement moins impressionnants, en apparence anodins ou anecdotiques, qui valent moins par leur matérialité que par la réalité à laquelle ils renvoient. C'est le cas de la plupart des objets archéologiques, modestes traces d'un passé qui refait surface à travers quelques indices. C'est également le quotidien des musées d'histoire, qui exposent, entre autres, des documents dont la portée est rarement liée à l'aspect formel. Le message adressé au visiteur ne repose par fondamentalement sur la monstration d'un objet ou d'une œuvre pour ses qualités esthétiques ni pour ses valeurs d'unicité ou d'originalité.

Les dernières décennies ont conduit le musée à mettre en question la primauté longtemps accordée à l'objet au cœur de son travail, de ses missions et, partant, relativisent la place de l'objet dans l'exposition – sans intention d'abandonner les témoins matériels pour autant. Jacques Hainard, qui fut directeur du Musée d'Ethnographie de Neuchâtel (MEN), publie en 1987 un plaidoyer pour une « muséologie de la rupture », rejetant la sacralisation de l'objet mais l'utilisant comme prétexte à une rencontre et à un questionnement. Avec l'équipe du MEN, il a monté de nombreuses expositions dans lesquelles les objets sont « manipulés » et intégrés dans un argumentaire, non sans une bonne dose de provocation, pour prouver qu'ils ne sont la vérité de rien du tout. Les objets matériels, qui ne parlent pas par eux-mêmes, sont mis par le commissaire ou le muséographe au service du discours de l'exposition. Dans ce cadre, le MEN a procédé à l'acquisition d'objets ordinaires, issus de la vie courante d'aujourd'hui, tels que des produits directement achetés dans des supermarchés. Boîtes de conserves, machines à lessiver et autres denrées de grande consommation ont intégré la collection patrimoniale du musée. Ces objets « sans qualité » décrivent le monde contemporain ; les incorporer dans l'exposition muséale s'apparente à un pied de nez mais pose surtout la question du statut de l'objet. Il s'agit aussi de mettre en lumière le rôle du commissaire d'exposition, qui par ses choix scientifiques et esthétiques, décide de quoi l'objet doit témoigner. L'équipe formée autour de Marc-Olivier Gonseth a consacré deux expositions et publications au patrimoine immatériel<sup>215</sup>.

L'intérêt nouveau ou renouvelé pour la culture orale et immatérielle n'est pas étranger à ce mouvement de réflexion sur le statut de l'objet matériel au sein des collections muséales et singulièrement dans le discours porté par l'exposition. Il est également lié à l'essor de l'approche communica-

<sup>215</sup> Les expositions temporaires *Bruits* (2010) et *Hors-Champs* (2012) et les publications associées : GONSETH Marc-Olivier, KNODEL Bernard, LAVILLE Yann et MAYOR Grégoire (dir.) (biblio).

tionnelle de l'exposition ; celle-ci est envisagée comme un regard porté sur un domaine ou une problématique. L'institution muséale offre un point de vue, fondé sur des recherches scientifiques rigoureuses et néanmoins empreint de subjectivité. Ce regard, souvent daté et signé<sup>216</sup>, indique au visiteur que l'exposition est un énoncé marqué par son époque et par son auteur. Ce dernier, parfois, s'engage ou prend position sur des sujets de société, que ce soit le développement durable, la diversité culturelle, les valeurs citoyennes. La question du patrimoine immatériel, patrimoine vivant, invite à se questionner sur la façon d'aborder le présent et à adopter un regard contemporain<sup>217</sup>. Là réside un facteur de malaise voire de scepticisme de la part du musée à l'égard du PCI : en tant que patrimoine vivant, il force le commissaire d'exposition, et à travers lui l'institution, à s'intéresser au présent, à la vie contemporaine. Or, le musée était plutôt habitué à aborder des événements ou phénomènes du passé, fort d'un recul généralement vécu comme nécessaire pour s'en détacher, travailler sereinement et envisager de manière scientifique des thématiques potentiellement complexes ou sensibles. Désormais, il se voit contraint d'étudier et d'exposer « le contemporain », sans recul, sans filet. Quelle posture l'institution peut-elle adopter ? Une solution consiste à aborder le présent comme s'il s'agissait du passé, le décrire et l'analyser comme on le ferait d'un objet archéologique ou d'un événement ancien que l'on cherche à documenter. Toutefois, cette option comporte le risque de conférer une apparence « morte » à des manifestations actuelles voire de les « fossiliser », si l'exposition laisse penser que les traces du PCI rendent compte d'une tradition immuable – ce qui est l'inverse d'une tradition vivante, susceptible d'évolutions<sup>218</sup>. Une autre façon de procéder est de donner la parole à ceux qui vivent ces manifestations, aux porteurs de traditions, aux détenteurs d'un savoir-faire... Dès lors, nombre de musées font le choix d'incorporer à leurs collections et aux expositions des témoignages, qui attestent d'une réalité vécue et qui « donnent de la chair au propos », pour reprendre l'expression de Jean-Claude Duclos<sup>219</sup>, ancien directeur du Musée dauphinois de Grenoble, un musée pionnier en la matière.

---

<sup>216</sup> On le remarque, entre autres, dans le colophon situé à la fin des expositions et d'une façon plus générale dans la communication sur l'identité du commissaire, qui n'hésite pas (plus) à affirmer son point de vue. Il arrive d'ailleurs que le commissaire soit étranger au monde des musées : philosophe, homme ou femme de lettres, de théâtre, plasticien... sont parfois invités à apporter leur propre regard sur un sujet.

<sup>217</sup> Cette posture s'applique aussi sur des éléments du passé, que l'on songe à l'esclavage ou à la colonisation, que l'on traite en y appliquant une analyse renouvelée, contemporaine.

<sup>218</sup> Voir à ce sujet l'article d'André Gob introduisant ce chapitre.

<sup>219</sup> Expression utilisée lors d'un entretien avec l'auteur au Musée dauphinois, en 2005.



## Récolter et rendre compte de la mémoire individuelle et collective

Insérer du témoignage dans l'exposition est une manière de présenter les traces du patrimoine immatériel, si on l'envisage dans un sens plus large que la définition stricte de l'UNESCO. Dans les musées d'ethnographie, les opérations de collecte, d'étude et d'exposition ont suivi une évolution similaire à la discipline elle-même et aux pratiques relatives aux objets matériels : d'abord orientées « folklore » et centrées sur les chants, les fêtes traditionnelles, les savoir-faire artisanaux... la collecte et la valorisation du patrimoine oral et immatériel se sont ouvertes à de nouveaux domaines et à de nouveaux terrains<sup>220</sup>. Les musées d'histoire, hier consacrés aux grands hommes et aux batailles, s'intéressent désormais à l'histoire sociale, au présent et parfois à l'avenir et plus seulement au passé. Ce faisant, ces institutions entendent récolter la mémoire individuelle et collective et s'en faire l'écho dans l'exposition, en donnant la parole à différents témoins. Les musées de sciences et techniques ainsi que les musées d'histoire naturelle tendent à rapprocher leurs pratiques des sciences humaines et sociales, notamment à travers une politique d'expositions dont les thèmes couvrent des réalités vécues par les visiteurs. On s'éloigne ici de la définition du PCI véhiculée par l'UNESCO : les éléments envisagés ne répondent pas nécessairement aux caractéristiques d'une tradition et il ne s'agit pas de les inscrire sur une liste de sauvegarde. Pour autant, l'objectif des expositions reste le même : rendre sensibles des choses invisibles, immatérielles. Le musée s'adresse à des visiteurs en tant qu'acteurs sociaux et se veut un espace de rencontre, d'échange et de débat. L'utilisation du témoignage y contribue. L'identification et l'émotion que ces témoignages suscitent font partie intégrante de l'expérience de visite. La question de l'exposition du patrimoine immatériel, dans laquelle les objets et les témoignages, complémentaires, se répondent et s'épaulent mutuellement, conduit donc à renouveler la relation entre le musée et ses publics.

Dans tous les types de musées concernés par la collecte et l'exposition de témoignages, il s'agit d'étudier ceux-ci de manière critique et de les utiliser à bon escient, les interpréter, les replacer dans leur contexte d'énonciation.

---

<sup>220</sup> DROUGUET Noémie, *Le musée de société* (biblio).

## Le témoignage muséographié

Les traces du patrimoine culturel immatériel recueillies par le musée ou, plus globalement, les « portions de la vie sociale »<sup>221</sup> collectées, immatérielles mais documentées par des objets matériels et des témoignages, sont à considérer comme du patrimoine à part entière et non seulement comme une source documentaire. L'acquisition s'inscrit dans un cadre scientifique rigoureux et ces éléments ont été choisis en fonction de critères précis, définis au préalable par l'institution. Ceci indique que le musée n'a pas pour seul objectif d'utiliser l'objet, matériel ou immatériel, aujourd'hui mais entend aussi le transmettre à des destinataires encore inconnus : les générations qui nous suivent. Cet objet est donc susceptible de devenir du patrimoine, pour autant qu'il ne soit pas « nu » mais accompagné de savoir, de mémoire et de connaissances scientifiquement construites.

Ceci confère au témoignage un nouveau statut, qui se traduit aussi dans la muséographie. Il peut être exposé en tant que document ou archive, mais aussi en tant qu'objet patrimonial à part entière, soit sous forme écrite, retranscrite, soit par le recours à une diffusion sonore ou à la projection d'un film. Dans l'exposition, le témoignage écrit est reconnaissable en tant que tel pour éviter d'être confondu avec un texte explicatif rédigé par les scientifiques du musée ou par le muséographe. Il est placé entre guillemets, écrit en italique ou dans une police de caractère ou une couleur qui le différencie des autres types de texte. Le témoin est cité, que ce soit nommément s'il l'accepte ou de façon anonyme mais en indiquant les caractéristiques importantes par rapport au discours (« un ouvrier de l'usine en 1984 »...). Si le témoignage est donné à entendre ou à voir, on diffuse un ou plusieurs extraits de l'enregistrement original ou un montage, en spécifiant également par écrit qui parle, et éventuellement, dans quelles conditions l'entretien a été réalisé.

Quel que soit le support muséographique du témoignage (texte, son, film), celui-ci n'est jamais présenté *in extenso*. Le matériau brut est travaillé, coupé, monté<sup>222</sup>. Il est manipulé par le commissaire ou le muséographe qui l'incorpore dans l'exposition, c'est-à-dire à son propre discours. Le témoignage peut aussi jouer un rôle esthétique dans certains dispositifs, au même titre que n'importe quel objet matériel de la

<sup>221</sup> DAVALLON Jean, « L'objet contemporain de musée, un objet « sans qualité » ? », in BATESTI Jacques (dir.), *Que reste-t-il du présent? Collecter le contemporain dans les musées de société*, Musée basque de Bayonne et Editions Le Festin, pp. 82-91.

<sup>222</sup> Le document original intégral est conservé dans les collections du musée.

collection. Sujets à des utilisations variées dans l'exposition, les témoignages peuvent aller de l'anecdote tenant en quelques mots sur un cartel à un récit justifiant l'aménagement d'une salle entière, comme au Centre d'Histoire de Montréal, où plusieurs scénographies d'ambiance servent de cadre à la présentation de témoignages filmés. Ils peuvent aussi constituer un fil conducteur pour un cheminement particulier, comme au musée *In Flanders Fields* à Ypres, où chaque visiteur est invité à endosser l'identité d'une personne ayant vécu la Première Guerre mondiale, de manière à découvrir progressivement un destin singulier. Sur le plan muséographique, différents supports peuvent être utilisés, outre les moyens de diffusion traditionnels que sont les écrans et les stations d'écoute : média-guides, bornes interactives, tables tactiles, applications pour smartphones, douches sonores dans des espaces scénographiés... Grâce à ces dispositifs, le visiteur se projette dans une réalité extérieure à l'exposition, parfois éloignée dans le temps ou dans l'espace, non avec l'illusion de la revivre mais plutôt pour l'appréhender de façon sensible. Longtemps, le témoignage était vu comme suspect<sup>223</sup> mais aujourd'hui, il semble la voie privilégiée pour appréhender la singularité de l'expérience vécue. L'empathie créée par l'utilisation du témoignage permet de toucher le visiteur, et de le rendre plus réceptif et concerné par le contenu de l'exposition. Enfin, il contribue à rendre compte de la complexité des faits sociaux, culturels et politiques en donnant la parole à des personnes qui ont des points de vue ou des opinions différents<sup>224</sup>.

## **Le patrimoine immatériel au service d'une nouvelle relation avec les publics**

La collecte de témoignages, l'enregistrement de la mémoire, individuelle et collective, témoignent de l'engagement du musée à «partager la parole», et dès lors à partager les compétences. Donner une place au témoignage, c'est donner une place au témoin : le musée instaure alors une dynamique dialogique. En outre, l'insertion des témoignages dans l'exposition rend palpable la volonté du musée de travailler la matière contemporaine, vivante. La co-construction des contenus et de la mémoire pour aujourd'hui et pour demain est manifeste dans les relations et les partenariats que le musée instaure ou auxquels il répond. Il conserve sa légitimité, amplifie sa crédibilité et la pertinence de son action cultu-

<sup>223</sup> IDJERAOUI-RAVEZ Linda, *Le témoignage exposé*, p. 15 (biblio).

<sup>224</sup> DROUGUET N., *op. cit.*, pp. 167-174.

relle, tout en accomplissant, dans le même temps, le travail scientifique que la société attend de lui<sup>225</sup>.

En effet, le musée est fortement incité à entrer en contact avec les individus et communautés pour savoir ce qui fait sens et ce qui fait «patrimoine» à leurs yeux. En outre, il se réserve aussi la possibilité de proposer, de soumettre des faits culturels qui pourraient être en instance de patrimonialisation. L'expertise scientifique du musée lui permet de discerner, de faire émerger des faits culturels et des «portions de la vie sociale», par définition immatériels – peut-être pas encore du patrimoine et certainement pas au sens de la définition de l'UNESCO.

La volonté de rendre sensibles les expressions du PCI au sein des expositions n'est, bien entendu, qu'un des facteurs de cette évolution constatée des musées vers la construction de nouvelles relations avec les publics. Les autres déterminants n'ont pas été pris en compte dans cette brève analyse, qu'il conviendrait de compléter. Toutefois, l'intérêt pour le PCI et pour les collections immatérielles apparaît clairement un des catalyseurs de ces changements vers une plus grande ouverture du musée à la participation des visiteurs et utilisateurs, ainsi qu'à mise en valeur de la diversité culturelle.

---

<sup>225</sup> *Ibid.* p. 179.