
La médiation de la science par l'institution muséologique

Gérald Grandmont, directeur
Service de la recherche et de l'évaluation
Musée de la civilisation

Aborder la question de la médiation de la science par l'institution muséologique, c'est immédiatement poser le postulat que le musée, à côté d'autres institutions, est un instrument qu'une société se donne pour observer, décrire, analyser, voire préparer sa transformation. Cela établit la connaissance non pas comme un « en soi », mais plutôt dans une mise en relation. Devant la diversité des conceptions et des pratiques muséologiques, il est utile de revenir à des repères historiques, de souligner certaines conceptions qui président à l'installation de ces institutions et d'observer le développement des moyens muséographiques qui sous-tendent aujourd'hui la mise en exposition. Après un examen sommaire de ces trois points de vue, je risquerai quelques observations, lesquelles susciteront de nouvelles questions quant à la médiation des savoirs.

ÉLÉMENTS HISTORIQUES DE LA MUSÉOLOGIE

Les écrits sur l'histoire de la muséologie ne sont pas légion ; plutôt récents – les plus complets semblent dater d'au plus une quinzaine d'années –, ces écrits tendent à montrer que la muséologie est en voie de devenir elle-même une discipline sans pour autant cesser de puiser dans l'ensemble des disciplines des sciences humaines.

Ainsi, dès la fin du XVIII^e siècle, les quatre fonctions de base de la muséologie sont connues : la collecte, l'étude, la conservation et l'éducation. On a parfois tendance aujourd'hui à les réunir dans un trinôme (conservation, recherche et diffusion), mais c'est là simplement un effet de langage scientifico-administratif, lequel ne cherche pas à être réducteur, car il ne peut y avoir d'activités de conservation sans collecte préalable, pas plus qu'il ne saurait être question de diffusion sans éducation, principalement lorsqu'on sait qu'un pourcentage important du public des musées est composé des milieux scolaires.

Donc, les cabinets de curiosités du XVI^e siècle constituent un des premiers exemples de collecte. Cherchant à rassembler des objets rares et remarquables, le cabinet de curiosités se fonde sur le concept de trésor appartenant ou ayant appartenu aux princes, aux grands de l'époque, aux rois, qu'il réunit dans une sorte de reliquaire. Les « pinakothèques » qui suivent sont les premiers établissements à introduire la fonction d'étude, notamment en élargissant la gamme des objets (arts, sciences, techniques, etc.).

Le Museum d'Oxford, à la fin du XVII^e siècle, suivi du British Museum soixante-quinze ans plus tard, puis les musées français au lendemain de la Révolution montreront les premiers signes d'ouverture au public, à des fins de formation d'artistes puis de diffusion dite de grand public. Des textes révolutionnaires se montrent précis à ce sujet et cette ouverture est inscrite dans des lois. À la même époque, on relève des activités de classement, d'inventaire, bref, les premiers gestes de systématisation de la connaissance. Deloche décrit bien l'influence du courant de pensée développé par les encyclopédistes sur la structuration du domaine muséologique : la fonction de conservation par le classement, le regroupement par famille, le repérage et la consignation des styles, des formes, des techniques, etc.¹.

C'est au XIX^e siècle, comme l'affirme Desvallées, que s'opère un repliement qui obligera le XX^e siècle à faire le chemin à rebours, celui d'une certaine rupture avec les masses. Même si auparavant l'ouverture au public signifiait l'enseignement des règles de l'art au peuple, les musées du XIX^e siècle élaborent un langage spécialisé, lui-même produit par le cloisonnement des disciplines². Le XX^e siècle sera essentiellement marqué par la réouverture vers l'éducation et l'élargissement des publics,

ce qui exigera le développement d'une muséologie qui emprunte à l'éducation, à l'action culturelle, à la communication et à la mise en œuvre des techniques de présentation.

Ces brefs repères historiques permettent d'entrevoir les influences qui agissent sur les conceptions du musée et qui en marquent l'évolution. Desvallées attribue encore à l'apparition d'une organisation sociale et politique fondée sur la démocratie et à l'évolution même des sciences humaines les changements qui s'effectuent dans les musées³. Il y aurait ici matière à de longues réflexions sur les rapports entre l'organisation sociale et le développement des sciences humaines dans l'orientation, la structuration, l'enrichissement des savoirs dont le musée est l'un des acteurs de médiation. Entre l'État et l'Université se déploie un réseau d'institutions qui ont toutes, à des degrés divers, pour fonction de transmettre ou d'utiliser des connaissances. Qui-conque s'intéresse à l'histoire contemporaine de la muséologie y retrouvera ces acteurs dans des rapports variés, tantôt harmonieux tantôt tendus, mais toujours présents. Ainsi, le musée occupe-t-il une place dans la médiation de la science.

LA CONCEPTION DE L'INSTITUTION

Il existe aujourd'hui une grande variété d'établissements muséologiques, depuis le Musée national d'ethnologie à Osaka au Japon jusqu'à l'écomusée, depuis le musée de plein air à l'agora culturelle en passant par les musées d'art, d'histoire, d'archéologie, d'ethnologie, de sciences, les centres d'exposition, les musées universitaires, publics, privés, d'entreprises, de communautés, etc. Il ne fait pas l'ombre d'un doute que ce large déploiement aurait été impossible sans un solide développement des savoirs. Tous les types de musée naissent d'une conjonction de facteurs : contexte social, *desiderata* politiques, rattachements administratifs, modes de financement et dynamisme des directions. Tous ces facteurs procèdent eux-mêmes d'une certaine appréciation des connaissances scientifiques, de leurs fondements, de leur étendue et de leur portée. Même lorsqu'on érige un musée à la mémoire de quelqu'un, qu'il s'agisse d'un Hugo, d'un Picasso ou d'un Dali, cet établissement sera soit un

lieu de contemplation, soit un lieu d'histoire, soit un lieu d'interprétation esthétique, mais toujours un lieu de connaissances.

C'est le poids relatif consenti aux diverses fonctions du musée, par une savante conjonction des choix, qui établira la médiation du savoir. Selon que le programme muséologique reposera sur une notion première de service au public ou de compréhension par la présentation de témoins matériels, l'ordonnancement sera totalement différent. Mais il s'agira « d'une différence de degré et non de catégorie », comme le souligne Desvallées. D'un côté donc, la réflexion portera vers la recherche d'un langage de communication de masse, vers la sensibilité aux attentes, aux motivations et aux pratiques muséologiques du public ; de l'autre, elle montrera une plus grande ouverture aux chercheurs, aux travaux de terrain, aux techniques de conservation et de restauration.

La nature humaine est ainsi faite qu'elle cherchera toujours à privilégier l'un ou l'autre aspect, même en affirmant que l'un ne va pas sans l'autre. La définition de l'Unesco décrit le propre du musée comme étant de collecter et d'utiliser des témoins matériels à des fins d'étude, de délectation et d'éducation. Il n'y a donc pas de système binaire dans cette définition, mais plutôt une indispensable articulation entre le public et l'objet.

Cependant, dès le moment où nous associons ces deux termes, public et objet, nous sommes instantanément renvoyés à la question suivante : mais de quel savoir s'agit-il ? Pendant les années 1960, on a cru que le musée allait devenir une nouvelle école, le lieu de l'éducation permanente. Or le public passe en moyenne deux heures dans le bâtiment, entre quinze et quarante-cinq minutes par exposition, plutôt vingt dans le cas des musées d'art, souvent un maximum de vingt secondes devant une scène ou un objet, et il y vient dans son temps de loisir, c'est-à-dire en ayant choisi le musée plutôt que le ski ou toute autre activité de loisir. Le public le plus assidu viendra plus de six fois par année, les autres viendront entre une et six fois. Nous sommes donc loin de l'école. Et pourtant, lorsqu'on l'interroge, le visiteur répondra invariablement huit fois sur dix qu'il fréquente le musée pour acquérir des connaissances.

Que doit alors communiquer l'exposition et pour quels publics ? Quel niveau de connaissances le public a-t-il en arrivant et jusqu'à quel degré de conceptualisation peut se rendre le message de l'exposition ? De nombreuses études ont posé les mêmes questions ; d'éminents sociologues ont décrit les comportements différenciés des divers publics, plusieurs pédagogues se sont penchés sur les méthodes d'apprentissage les plus appropriées, et pourtant la boîte noire existe toujours, même si elle est moins hermétique aujourd'hui qu'hier.

En résumé, deux types de rapports à la connaissance émergent comme champ de recherche : celui du musée lui-même, de son univers scientifique, de ses objets, de ses moyens muséographiques et de ses intentions, et celui de la nature du message qu'il entend communiquer et de ses fondements scientifiques. Il est manifeste que le musée est devenu un objet d'études pour la philosophie et la sociologie par exemple : il suffit de constater le nombre de colloques et autres rencontres, la prolifération des articles scientifiques et celle des ouvrages récents pour s'en convaincre. Quant aux messages et à leurs fondements scientifiques, force est de reconnaître que, même si la connaissance n'est pas absente de l'exposition, elle se livre beaucoup mieux par l'écrit. L'exposition est un médium qui fait appel autant à l'émotion et au sentiment qu'à la rationalité et elle constitue un moment privilégié de sensibilité à une réalité, à un ensemble d'objets.

Arrêtons-nous un instant aux objets. Leur médiation établit le rapport le plus direct entre la science et le musée. Ces objets entrent au musée souvent en quittant leurs fonctions d'usage pour prendre un caractère sacré. D'où l'exercice rigoureux d'identification de leur authenticité, de classification dans une série ou dans un ensemble, d'interprétation de leur valeur de témoignage ou de signifiant qui peut en justifier l'acquisition. Confiés aux experts de la conservation, ces objets seront jugés, on en reconnaîtra les ressemblances, les différences, les filiations ; ils seront comparés et confrontés. Bref, comme dit Deloche, l'expertise en autorise l'entrée au musée et la critique, sa sortie au public⁴. Ici, le savoir domine. Il en vient même à dicter la programmation. Telle période, telle technique ou tel style seront présentés s'ils ont fait l'objet d'une analyse suivie, telle thématique ou sous-thématique sera élaborée si elle peut être soutenue par des témoins matériels ou par des représentations de ces mêmes témoins.

MUSÉOGRAPHIE ET SAVOIRS

Les techniques muséographiques exercent à leur tour une influence considérable sur la connaissance. Dans un univers où la compétition pour l'obtention du temps libre des gens met en présence de multiples formes d'activités, le musée n'échappe pas à la nécessité de recourir aux techniques les plus savantes pour assurer son existence et son développement. Cette observation peut sembler mercantile pour une institution perçue souvent comme un temple élitiste du patrimoine. La démocratisation culturelle exige cependant que les œuvres soient connues et comprises du plus grand nombre.

Bref, on observe aujourd'hui une explosion considérable de moyens muséologiques. Mais cela avait commencé bien avant, soit au moment où l'architecture est entrée au musée, par le recours d'abord à la miniature puis plus tard à la photographie. On peut certes mettre en question l'apport de la vidéo et des jeux interactifs, l'utilisation de mannequins, le recours à des images fixes, animées, voire virtuelles, l'emploi de documents sonores, la place occupée par « la mise en scène », les changements apportés par le design qui utilise le symbole, même non visible, pour créer un climat favorable à la transmission des savoirs. On peut évoquer une forme de réduction de la recherche, de transformation du message, voire de contre-message, bref d'altération de la connaissance, mais il faut savoir que l'exposition n'est pas un syllogisme ni une thèse. Plus fondamentalement, il faut se rappeler les propos de Bachelard qui expliquait que « la science moderne ne s'est constituée qu'en rupture des traditions présocratiques, mais aussi et surtout en rupture avec toutes les formes de réalisme : elle a substitué le concept à la chose, la loi à l'image⁵ ». Voilà la question de fond. Au-delà des techniques de présentation qui peuvent aussi bien enrichir qu'obscurcir la connaissance – ce qui nous oblige à la vigilance – n'y a-t-il pas également une construction scientifique de l'art, du musée, qui crée de nouvelles connaissances?

La muséographie donc peut poser la question, dans son rapport au savoir, du ciment et de la pierre, c'est-à-dire du mortier qui unit les pierres entre elles dans la construction d'un édifice mental, mais également des limites du savoir des disciplines lorsqu'elles sont mises

en relation les unes avec les autres. Le décroissement que la muséographie implique, par exemple à l'égard du cinéma et du théâtre, est désormais bien apparent, ne serait-ce que dans le langage des muséologues : concept, scénario, synopsis, fil conducteur, récit, narration, trame de l'action, etc. Il est presque légitime de se demander si Boileau ne reconnaîtrait pas dans certaines expositions, issues d'une pratique du décroissement, un néo-classicisme de l'acte : « qu'en un jour, qu'en un lieu, un seul fait accompli tienne jusqu'à la fin un théâtre rempli ». Unité de temps, unité de lieu, unité d'action.

OBSERVATIONS ET QUESTIONS

Historique de la muséologie, conception des institutions et muséographie montrent un écheveau complexe de relations entre la connaissance et le citoyen, entre les savoirs et la société, entre les muséologues et les universitaires, entre la production et la transmission de la connaissance. Sans doute, d'autres éléments pourraient témoigner de ces rapports ; pensons aux fonctions de restauration, aux pratiques culturelles des visiteurs, à l'analyse fine que permettent les technologies, etc. Je m'en tiendrai à quelques observations et questions autour de ces trois éléments.

Le musée est sans conteste devenu un lieu d'expérimentation de la médiation de la science. N'est-il pas même en train de devenir une science ? Qui dit expérimentation dit à la fois découvertes, échecs, essais, erreurs. Ainsi en est-il du recours aux technologies informatiques en particulier, qui risquent de banaliser les savoirs lorsqu'elles réduisent, comme l'a montré Paul Carpentier récemment, les éléments d'identification et d'analyse d'un objet pour le faire entrer sur un support informatique compatible avec plus d'un univers (muséologie, patrimoine, etc.). Il peut s'ensuivre une présentation banale dans l'exposition mais aussi un blocage de la recherche de sens par l'occultation technique d'informations significatives.

Cette observation nous entraîne dans une série de corollaires communs à de nombreux musées : méthodes de collectionnement, abondance de productions de patrimoine, responsabilités des pouvoirs publics, coûts d'entreposage, de gestion, de diffusion, etc.

Analogiquement, le problème est le même pour les bibliothèques : les coûts de système et de gestion des innombrables objets qui méritent d'être conservés dépassent très souvent les frais d'acquisition. D'où le recours à l'informatique pour en faciliter l'accès, mais encore faut-il le faire au risque conscient d'une perte de savoir !

Deuxième observation, celle du nivellement du savoir par la dictature du public. Celle-ci peut aussi apparaître pour de nombreuses raisons, souvent légitimes lorsqu'elles sont prises une à une : justification des dépenses publiques par le succès d'affluence, appréciation du commanditaire qui, par ses contributions multiformes, recherche une présence auprès de segments de sa clientèle, réflexions pédagogiques qui cherchent un pont efficace entre le savoir et le degré de connaissance du public, etc. Ce nivellement du savoir par la didacture du public s'exprime également lorsqu'on cherche à moduler le discours en fonction des seules attentes connues. En d'autres termes, le public en voudrait pour son argent et uniquement pour son argent. Le musée n'a-t-il pas le devoir de dépasser les attentes du public en employant une véritable pédagogie qui n'a rien de commun avec la simplification et qui repose sur des connaissances rigoureuses ? Le musée assume une responsabilité non seulement dans le choix et la qualité de la production de connaissances qu'il entend utiliser, mais également dans sa transmission au public.

Troisième observation, celle des limites de la mise en scène. Celle-ci intervient lorsque le mortier se substitue à la pierre. Bien qu'il n'y ait rien de délibéré dans cet état de choses, cela peut se produire. Le médium exposition a ses limites, nous l'avons déjà signalé. La mise en scène et le design constituent des techniques de diffusion du message qui viennent compléter le discours ou l'écrit en faisant appel à d'autres sens, en misant sur l'émotion, sur l'interaction du visiteur. Ici, nous sommes au confluent de l'objet, du savoir et des moyens de diffusion. Comme à tout confluent, il y a des remous et il faut davantage d'énergie pour garder le cap. Lorsque le design prend la place de l'objet, le remplace en le reproduisant au lieu d'évoquer une atmosphère qui l'enrichisse, est-ce qu'il ne se produit pas une déperdition du message ? La frontière est parfois mince entre l'authentique et le carton-pâte !

Quatrième observation, celle du musée à domicile, intention généreuse s'il en est, mais aussi accompagnée d'effets pervers. Nous savons qu'il y a dans le champ des pratiques culturelles un déplacement de certaines pratiques vers une consommation à domicile. Cela est particulièrement vrai pour l'écoute de la musique avec le vidéoclip et le disque compact, également pour le cinéma avec le magnétoscope.

Avec des outils semblables commencent à poindre certaines initiatives muséologiques à domicile. C'est le cas au Louvre et à Orsay avec des enregistrements vidéo de certaines grandes œuvres que ces musées possèdent : contemplation à domicile. D'autres musées français qui ont mis une partie de leur collection sur vidéodisque travaillent actuellement à la rendre accessible à domicile par le Minitel. Déjà le musée pouvait être prolongé par l'achat du catalogue de l'exposition. Celui-ci servait à la fois de souvenir, de rappel de l'exposition et d'appareil critique, c'est-à-dire d'instrument de connaissances plus poussées. Cette fois, c'est de la représentation de l'exposition qu'il s'agit, comme la photographie d'hier qui représentait l'œuvre avant de devenir elle-même une œuvre. À quand le visionnement à domicile de l'exposition en louant la cassette au club vidéo ? Quels effets ces changements auront-ils sur le savoir ? Sans doute des changements en amont dans la présentation du savoir pour qu'il corresponde au médium vidéo et en aval dans la compréhension non plus du visiteur mais du citoyen. Nouvelles complications pour les producteurs de savoir ?

Conclusion

En prenant comme point d'appui le musée, lieu de transmission de connaissances, on peut conclure provisoirement sur certaines considérations.

Le producteur de savoir, d'abord absent du cabinet de curiosités, pénètre au musée comme esthète puis comme érudit, exposant ses connaissances dans un langage scientifique, autorisant l'entrée et la sortie des œuvres au nom du musée. Peu à peu, le chercheur devient partenaire et doit confier à des pédagogues la transcription de son discours, de ses théories, de ses découvertes. Avec le développement

muséographique et le décloisonnement des connaissances, il participe à la réalisation d'une œuvre muséographique : détenteur du savoir et détenteur des moyens de communication en interaction.

Parallèlement, le musée, lieu d'accumulation, devient lieu de mémoire. La collecte des objets s'en trouve alors modifiée, et elle doit s'appuyer sur des recherches, sur des travaux de terrain. Par sédimentation, le musée, comme acteur social, ajoute la transmission de la mémoire. La muséographie effectuée ainsi, à l'instar du développement de la pensée scientifique, une sorte de dématérialisation par l'introduction des symboles et des concepts qui se substituent au réel.

Il y aura toujours une demande de connaissances nouvelles, d'autant plus importante que nos sociétés, se complexifiant, exigent une plus grande maîtrise du savoir et un plus grand nombre de savoirs. L'exemple de l'évolution du musée témoigne à sa manière des nouveaux rapports qui apparaissent entre les chercheurs et la société : rapports d'éthique, rapports de partage et d'interaction, exigences réciproques de profondeur et de maîtrise, entre l'hermétisme et la vulgarisation.

L'évolution de la connaissance pèse ainsi de son poids sur les analyses, y compris sur celles qui concernent les institutions nommément mandatées pour la médiation de cette même connaissance. La muséologie est de celles-là et, à cet égard, elle est à cheval sur l'accessibilité des savoirs de même que sur la production de nouveaux savoirs, par l'autonomisation scientifique qui s'y développe lentement.

■

Notes

1. Bernard Deloche, *Contradictions et logique du musée*, Éditions W. et M.N.E.S. (coll. Muséologique), septembre 1989.
2. Alain Nicolas, *Nouvelles muséologies*, M.N.E.S., 1985, p. 46.
3. *Ibid.*, p. 47.
4. Bernard Deloche, *op. cit.*, p. 139ss.
5. Cité par Bernard Deloche, *op. cit.*, p. 66.