

Musées-Mondes

La fabrique du musée de sciences et sociétés

Sous la direction de Michel CÔTÉ

 La
documentation
Française 

Sommaire

Exposer le paradoxe	7
Michel côté	

PREMIÈRE PARTIE

Métamorphoses	9
----------------------	---

La muséologie du point de vue	11
Jacques Hainard	

De la conscience des sciences à l'enrichissement des âmes : du musée de science au musée de sciences et sociétés...	15
Serge Chaumier	

Recompositions muséales et scientifiques : le musée-projet, l'exposition-musée	25
Joëlle Le Marec	

La place des questions sensibles dans les expositions de sciences et sociétés	41
Pauline Grison et Daniel Jacobi	

Quand le développement durable s'invite dans les musées de sciences et sociétés : un regard franco-québécois	53
Aude Porcedda et Johanne Landry	

DEUXIÈME PARTIE

Écritures	63
------------------	----

François Schuiten, une rencontre en images	65
Hervé Grosscarret et Mélanie Roustan	

L'écriture de l'exposition <i>D'où venons-nous ?</i> du musée des Confluences	81
Christian Sermet	

<i>Frontières</i>, où la mise en œuvre d'une expérience pluridisciplinaire au musée des Confluences	93
Hervé Grosscarret	

La co-écriture au musée	111
Jean-Claude Duclos	
Le jeu du tandem : relation expographe/scénographe au musée d’Ethnographie de Neuchâtel	119
Marc-Olivier Gonseth	
Pour qui conçoit-on une exposition ?	147
Martine Thomas-Bourgneuf	
Attentes des publics et conception des expositions de société à la Cité des sciences	157
Aymard de Mengin et Pierre Duconseille	

TROISIÈME PARTIE

Réceptions	171
L’exposition de sciences et sociétés : de l’adhésion à la critique, quelques postures de publics	173
Nathalie Candito	
Enquêtes sur les publics de sciences et sociétés : perspectives sur le rôle du sociologue	185
Olivier Moeschler et Olivier Thévenin	
Comment écrivent les critiques d’expositions de sciences et sociétés	197
Marie-Sylvie Poli	
Présentation des auteurs	209

Quand le développement durable s'invite dans les musées de sciences et sociétés : un regard franco-qubécois

Aude Porcedda et Johanne Landry

Le développement durable pose la question des limites du développement des sociétés modernes et, par conséquent du fonctionnement de ses institutions. Progressivement sorti du cercle fermé des programmes écologistes, il s'affiche dans le discours politique et dans les propos du monde des affaires. Chacun jongle entre les enjeux sociaux, économiques et environnementaux ainsi qu'entre les différents métiers et organismes. Un tel défi ne peut se comprendre que par l'exploration de plusieurs niveaux – la société, les institutions et les individus. Plutôt qu'invoquer la fin des musées au nom du développement durable ou l'inverse, demandons-nous si celui-ci peut-être un cadre d'action structurant pour les musées de sciences et de sociétés. Un bref historique du développement durable permettra de comprendre comment celui-ci a été saisi par le monde muséal. Nous traiterons ensuite de son impact sur les expositions pour terminer sur la gestion des musées. Des exemples de musées français et québécois illustreront notre propos.



Pavillon de la Tohu (Montréal) © Alain Laforest.

De la protection de l'environnement à la responsabilité sociale

Apparu au début des années 1970, le développement durable est mis à l'honneur en 1987 dans le *Rapport Brundtland*. Ce rapport démontre qu'il est le seul moyen viable et rationnel pour garantir le développement et la conservation de l'environnement dans les pays en voie de développement et les pays industrialisés. Au plan international, trois réunions sur le développement durable – la croissance limite à Stockholm (1972), les catastrophes écologiques à Rio (1992) et la responsabilité sociale à Johannesburg (2002) – ont conduit à l'adoption de calendriers tant politiques que civils tels que l'Agenda 21, la convention sur la biodiversité, le protocole de Kyoto, des chartes éthiques et des normes telles qu'ISO 14001.

Aujourd'hui, cinq pays ou États⁸¹, sur quatre-vingts engagés dans cette voie, se sont dotés de lois sur le développement durable qui intègrent les trois dimensions. Les autres considèrent essentiellement l'écologisation des pratiques. Trois approches de mise en œuvre du développement durable peuvent être distinguées⁸². L'approche réglementaire confère à l'État la prise en charge de problèmes à travers la création de ministères, la mise en place de droits ou de normes. L'approche éco-systémique met l'accent sur la protection, voire la mise en valeur des écosystèmes, en utilisant des connaissances techniques et scientifiques tout en favorisant une plus grande implication des citoyens désormais jugés capables de participer à la définition de leur cadre de vie⁸³. L'approche intégrée va plus loin en mettant au centre de la démarche l'implication et l'engagement d'une diversité d'individus et de rationalités.

Au début des années 1970, la notion d'éco-développement⁸⁴ émerge dans le même temps que celle d'éco-musée⁸⁵. Ces deux notions supposent que les communautés prennent en charge leur développement et la protection de leur environnement. Le Parc de la Villette (1984) tente de traduire cette vision en milieu urbain, avec l'embellissement de l'environnement pour le bien-être des collectivités locales, l'attractivité de nouvelles entreprises et le développement industriel et commercial du quartier et le partenariat avec les travailleurs sociaux pour l'implication des jeunes défavorisés du quartier à la sécurité de l'espace urbain.

Lors de la conférence de Rio (1992), les réflexions sur l'environnement questionnent les modes de développement et la manière d'utiliser les ressources. Au Québec, le musée de la Civilisation (1988), le Biodôme de Montréal (1992) et la Biosphère (1995) sont construits en réutilisant des bâtiments patrimoniaux⁸⁶ et en plaçant les « communautés » au cœur de la démarche muséale. À cet égard,

81 Belgique, Luxembourg, Oregon, Manitoba et Québec.

82 M. GAUTHIER, L. LEPAGE, « La mise en œuvre de la ville viable : une problématique d'action publique », in N. MATHIEU et Y. GUERMOND (dir.), *La Ville viable, du politique au scientifique*, Paris, Elsevier, coll. « Environnement/Natures Sciences Sociétés », 2005.

83 L. LEPAGE, M. GAUTHIER, P. CHAMPAGNE, « Le projet de restauration du fleuve Saint-Laurent : de l'approche technocratique à l'implication des communautés riveraines », *Sociologies pratiques*, n° 7, 2003, p. 65-89.

84 I. SACHS, « Transitions for the 21st Century », *Nature et Ressources*, n° 3, vol. 28, 1992, p. 4-17.

85 H. VARINE-BOHAN (de), *L'Écomusée : rêve ou réalité*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2000, n° 17-18 de la revue *Publics & Musées* [en particulier : « L'Écomusée est mort, vive le musée » par Octave Debary (p. 71-82), et « Entretien avec Hugues de Varine » 2000 (p. 203-210)].

86 A. VIEL, *La Veille environnementale, nouveau paradigme muséal*, Les entretiens Jacques Cartier, Lyon, 1994.

en 1998 à San José (Costa Rica), les musées des Amériques intègrent officiellement la notion de développement durable dans un programme d'action sous le titre *Museums and sustainable communities* ou « Musée et écologie culturelle »⁸⁷. Enfin, le troisième Sommet mondial de Johannesburg en 2002, qui a mis à nouveau en lumière les limites du développement durable, ouvre la voie à l'action et à la considération des dimensions culturelle et sociale.

Quant aux musées de sociétés, ils veulent « être dans la cité ». L'expression « enracinés localement et ouverts sur le monde » en témoigne. Le souci constant est de donner accès à la culture, de rendre le public actif et de développer de nouvelles expériences avec d'autres musées⁸⁸. Cette vision ne repose plus uniquement sur les collections, mais sur des expositions actuelles, multidisciplinaires, multi-communicationnelles, comparatives et interculturelles conduisant à rendre le public actif⁸⁹. Un projet comme « Culture-santé » au musée de la Civilisation de Québec, qui noue un partenariat avec les personnes séjournant dans les centres d'accueil, est un exemple de projet socialement responsable. Ces musées s'inscrivent dans la définition de la responsabilité sociale⁹⁰ qui est d'intégrer dans leur discours et leur projet, les perspectives économique, sociale et environnementale tout en construisant des projets avec des personnes issues d'autres secteurs de la société.

Pour comprendre comment le développement durable questionne le rôle du musée de sciences et de sociétés, il faut s'interroger sur la capacité d'apprentissage des individus qui le composent et interagissent avec lui. Cette capacité d'apprentissage est la possibilité de créer, d'acquérir et de transférer de la connaissance afin de modifier son comportement. Comment l'exposition peut-elle être un moyen d'apprentissage pour les professionnels ainsi que pour les publics ?



VERTiges sur les toits du musée, musée de la Civilisation
© Amélie Breton, Perspective (n° 0116_visit_0196).

87 A. PORCEDDA, J. LANDRY et L. LEPAGE, « Musées de sciences et développement durable : militantisme ou changement de paradigme ? », *L'éducation muséale vue du Canada des États-Unis et d'Europe : recherche sur les programmes et les expositions*, Groupe d'intérêt spécialisé en éducation et les musées (GISEM), Fédération canadienne des sciences humaines et sociales, XXX^e congrès annuel, Société canadienne pour l'étude et l'éducation, 29-31 mai 2003, Université de Dalhousie à Halifax (Canada), éd. MultiMondes, 2005.

88 À travers le projet intitulé « La Différence : trois musées, trois regards », Michel Côté a comparé l'impact des différentes manières d'exposer, d'aborder la réalité et de traiter une thématique. Durant tout le processus d'élaboration du projet, le musée d'Ethnographie de Neuchâtel (en Suisse), le Musée dauphinois de Grenoble (en France) et le musée de la Civilisation de Québec (au Québec) ne se sont jamais entretenus, abordant la thématique de la différence chacun à leur manière. Cette exposition a circulé de 1995 à 1997.

89 M. CÔTÉ, « La société et le musée, l'une change, l'autre aussi », *Actes du colloque tenu à Montréal dans le cadre des 9^e entretiens Jacques-Cartier*, 2-4 octobre 1996, Pointe-à-Callière, musée d'Archéologie et d'Histoire de Montréal, sous la dir. de Guy DORÉ, 1996, 188 p.; D. HUMMEL, A. PORCEDDA et L. LAPIERRE, *Michel Côté et le projet du musée des Confluences (2006)*, Centre de Cas, HEC Montréal, 2007.

90 K. DAVIS, « Social responsibility is inevitable », *California Management Review*, 19, 1 (automne 1976), 1976, p. 14.

Exposer, éco-exposer ou éco-socio-exposer ?

L'exposition est un outil que les muséologues utilisent pour dialoguer avec les visiteurs et sur lequel ils s'appuient pour faire évoluer leurs métiers. Dans le cadre du développement durable, nous parlons d'éco-conception ou d'éco-exposition. L'éco-conception est une démarche préventive qui se caractérise par une approche globale avec la prise en compte, de la conception au démontage, du cycle de vie du produit – depuis l'extraction de matières premières jusqu'à son élimination en fin de vie – dans le but de réduire son impact sur l'environnement. La réalisation d'un bilan carbone pour les expositions de la Bibliothèque nationale de France, l'éco-conception d'une exposition itinérante à la Cité des sciences et de l'industrie ou encore une éco-exposition sur le développement durable commandée à la Maison de l'environnement par le Conseil général des Hauts-de-Seine, attestent d'un changement.

Exposer dans la perspective du développement durable est toutefois loin d'être une pratique généralisée. Dans les faits, le choix de l'éco-conception est plus souvent lié à une réalité économique et pratique plutôt que politique et symbolique. Jusque-là, la conjoncture n'était pas propice à un tel changement : marché inexistant ou coûteux, fournisseurs peu nombreux, image négative de la vision écologique, vision esthétique de l'exposition, inadéquation des matériaux, etc. Par ailleurs, le choix des fournisseurs et des partenaires pose des problèmes éthiques. Doit-on accepter le partenariat avec un organisme qui ne respecte pas les droits de l'environnement et les droits de l'homme ? Enfin, la question se pose sur la manière de traiter la thématique du développement durable. Entre l'enchantement et le catastrophisme, où trouver le juste ton ?

Face à ces constats, quelles sont les spécificités des expositions inscrites dans le développement durable ? Pour y répondre, retournons à la définition des expositions et des musées. Davallon considère l'exposition comme un support qui permet de mettre en valeur les collections, de développer de nouvelles pratiques et de diffuser plus largement les connaissances scientifiques⁹¹. Les contenus sont mis en forme et mis en scène en fonction des publics auxquels ils sont destinés. Ainsi, le développement durable se situerait au niveau du choix des thèmes et des objets, mais également à travers des activités ou interactifs qui ouvrent au débat et à l'action citoyenne. L'interactif « le pique-prune », présenté dans l'exposition *Nature vive* au muséum national d'Histoire naturelle de Paris en 2002, illustre la diversité des représentations, des objectifs et des enjeux. Ce dispositif invitait le visiteur à s'informer, à prendre connaissance des solutions possibles à travers différents témoignages – vidéos de personnes impliquées dans ce conflit – et, enfin, lui offrait la possibilité de voter⁹².

91 J. DAVALLON, « Le musée est-il vraiment un média ? », *Publics & Musées*, n° 2, 1993.

92 C. FORTIN-DEBART, « Le musée de sciences naturelles, un partenaire de l'école pour une éducation relative à l'environnement : du message scientifique au débat de société », in M. GIRARD et E. DUCHEMIN (dir.), *ERE, Nature et culture : art et science au service de l'éducation relative à l'environnement*, Vertigo, la revue électronique en sciences de l'environnement, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2003.

D'autres exemples de projets illustrent la nécessité d'intégrer le musée au sein de la communauté locale et internationale. Depuis le printemps 2000, le Biodôme a développé le programme SEM'AIL, premier programme public d'ensemencement de l'ail des bois (espèce vulnérable au Québec) réalisé en collaboration avec les propriétaires d'érablières du Québec. Les chercheurs de ce musée ont développé deux programmes pour la protection des chauves-souris : le programme des dortoirs, en collaboration avec le Zoo de Toronto et le Réseau québécois d'inventaire acoustique des chauves-souris, projet réalisé avec des citoyens bénévoles, des institutions de recherche et des ministères. Depuis une vingtaine d'années en France, des programmes scientifiques similaires ont été conçus au muséum national d'Histoire naturelle avec la participation de bénévoles, dans le cadre des observatoires de la biodiversité (programme Vigie-Nature), que ce soit sur les plantes, les papillons ou la migration des oiseaux.

Pour Hooper-Grennhill, le musée est un microcosme qui doit trouver de nouveaux moyens de communication pour intégrer les différents publics et leurs mondes, ainsi qu'établir de nouveaux équilibres entre le pouvoir et les connaissances⁹³. Le musée se veut un lieu de mutualisation des compétences professionnelles dans lequel les connaissances sont construites avec les visiteurs plutôt que transmises au public⁹⁴. En introduisant la dimension environnementale, une nouvelle forme d'exposition apparaît. L'éco-exposition devient le symbole d'un engagement qui permet non seulement de mettre en débat les enjeux scientifiques et sociétaux, mais également de modifier les pratiques – charte interne de production, d'appels d'offres et de devis, éco-marketing, tri, collecte, surplus, etc. – des professionnels des musées, des fournisseurs, des organismes subventionnaires et des publics afin de réduire les impacts négatifs sur l'environnement. Les contenus sont mis en forme et mis en scène avec l'ensemble des acteurs sociaux qui participent à l'exposition de la conception au démontage.

Au début des années 1990, le leitmotiv « Penser globalement, agir localement » inspire le musée de la Civilisation à réaliser une trilogie thématique sur l'environnement – *Autopsie d'un sac vert*, *Saint-Laurent*, *Attention fragile!*, et *Forêt verte, planète bleue*⁹⁵. Par souci de cohérence avec le thème, l'exposition *Autopsie d'un sac vert* est conçue pour réduire son impact sur l'environnement. Un lieu d'entreposage est même déployé pour récupérer et recycler le mobilier d'exposition. Les muséographes, les chargés de projet et les techniciens ont depuis pris l'habitude de visiter cet entrepôt et les espaces d'exposition pour réutiliser le matériel. Le troc avec des professionnels de musées et d'autres organismes permet également de réduire les coûts de production et d'assurer les transferts de connaissances. Cette vision systémique et transversale conduit à faire du musée un lieu de dialogue, de réflexion, d'apprentissage et d'implication responsable.

93 E. HOOPER-GRENNHILL, *Museums, Media, Message*, Londres, Routledge, 1995.

94 J. LANDRY, « Vers une nouvelle dynamique muséale : professionnalisation et solidarité », *La société et le musée, l'une change, l'autre aussi*, Actes du colloque au Centre canadien d'architecture à Montréal dans le cadre des 9^e entretiens Jacques Cartier, 1996, p. 108-115.

95 C. SIMARD, « Au musée de la Civilisation, l'environnement à la une », *Muse*, hiver, 1991.



Vue générale de l'écosystème du Saint-Laurent marin, Biodôme de Montréal, Muséums Nature de Montréal © Maxime Harvey-Carrière.

Une éco-exposition revendique d'être un vecteur de développement humain et social, désireux d'apporter du bien-être aux populations et aux personnels des musées, de valoriser leur travail, mais également de provoquer un comportement plus responsable dans l'utilisation et le choix des produits et des services. Olivier Las Vergnas parle de l'« apprenance » et de l'*empowerment*⁹⁶ – accroissement du pouvoir d'action et de l'estime de soi – comme solution aux lacunes en culture scientifique de nos sociétés⁹⁷. Par exemple, à l'Insectarium de Montréal, le projet *Gare aux dards* a été mis en place avec la collaboration de bénévoles du milieu médical et syndical de la Ville de Montréal afin de prévenir les accidents du travail, parfois mortels, suite aux allergies aux piqûres d'insectes. Ce projet a contribué à la fierté du personnel et au développement de son identité, mais également a rassuré les publics et, plus particulièrement les parents d'enfants allergiques. Nous pourrions utiliser le terme « éco-socio-conception » qui place la personne humaine, la compréhension de son environnement et l'engagement social au centre des préoccupations du projet muséal.

Un tel changement est-il souhaitable ? Le musée est une microsociété dans laquelle interagissent des individus au sein d'une organisation constamment en changement. Ceux-ci contribuent individuellement et collectivement à définir le

96 J. LANDRY, Museums and empowerment for the New Millenium, Museums and Sustainable communities Canadian perspectives, ICOM Canada et Collection Muséo, 1998.
http://www.chin.gc.ca/Resources/Icom/English/Collection/e_texte_j.html

97 O. LAS VERGNAS, *Donner au plus grand nombre l'envie et les moyens de s'appropriier les démarches scientifiques*, 2005, http://enviedesavoir.org/stock/Cirasi_jhc.htm#_ftn1, consulté en septembre 2006.

fonctionnement⁹⁸ du musée. Par conséquent, le sacrifice de la vitalité de l'organisation est le lourd tribut à payer pour les rigidités du système : règles strictes, structures et descriptions de tâches rigides, forte hiérarchisation⁹⁹. La résistance étant plus souvent culturelle que technique, le changement ne pourra se construire qu'avec l'ensemble des individus qui composent et interagissent avec le musée. Quel est alors l'impact du développement durable sur la gestion ?

« Gérer le musée autrement... »

L'étude de la gestion des musées est souvent négligée en muséologie. Pourtant, la réflexion managériale et éthique qui sous-tend le développement durable conduit les responsables de musées à revoir leur stratégie globale. En Europe, en Asie ou en Amérique du Nord, des musées intègrent différemment ce concept. Certains l'introduisent comme thème des activités culturelles et éducatives pour créer des liens avec les communautés, d'autres s'appliquent à faire de la recherche interdisciplinaire et de la conservation préventive. La création de bâtiments LEED – *Leadership in Energy and Environmental Design* –, l'adoption de gestes éco-responsables et le développement de l'éco-conception viennent modifier le rapport du musée à son environnement. Quant aux responsables de musées, ils tentent de changer leur style de gestion en le voulant plus inclusif et transversal. Ils cherchent à considérer les effets sociaux de leurs actions – l'amélioration des conditions de vie et de travail des professionnels – ainsi que la question du développement des institutions et de sa relation aux parties prenantes (ensemble des individus qui interagissent de l'extérieur avec l'organisation : citoyen, association, école, université, entreprise, gouvernement)¹⁰⁰.

Pour explorer les impacts du développement durable sur la gestion des musées, nous utiliserons trois exemples : le musée national d'Histoire naturelle de Paris, les Muséums Nature de Montréal et le musée de la Civilisation de Québec. Dès le début de la réforme institutionnelle en 2000, le développement durable est considéré comme un axe stratégique de la politique du musée national d'Histoire naturelle. Pour le mettre en œuvre, la direction a privilégié une démarche classique dans la haute administration (de type *top down*) : nomination d'un conseiller, création d'un comité et rencontres avec les directeurs. Un état des lieux des connaissances, des pratiques et des outils a été réalisé et un séminaire de direction a été organisé afin de décider d'une stratégie sur le long terme. Depuis, une politique a été conçue et présentée au personnel : plusieurs actions participatives

98 M. CROZIER, E. FRIEDBERG, *L'Acteur et le système. Les contraintes de l'action collective*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.

99 H.R. MATURANA et F.J. VARELA, *L'Arbre de la connaissance*, Addison-Wesley, France, 1994.

100 C. BRODHAG, N. GONDRAN, K. DELCHET, « Du concept à la mise en œuvre du développement durable : théorie et pratique autour du guide SD 21000 », *Vertigo, la revue électronique en sciences de l'environnement*, vol. 5, n° 2, septembre 2004; J. PASQUERO, « La responsabilité sociale de l'entreprise comme objet des sciences de gestion : un regard historique », in M.-F. TURCOTTE, A. SALMON (dir.), *Responsabilité sociale et environnementale de l'entreprise*, Presses de l'Université du Québec, 2005, p. 80-111. M. CARON et F. QUARIEL-LANOIZELÉE, *La Responsabilité sociale d'entreprise*, Paris, La Découverte, 2007.

tendent de mobiliser les compétences et le savoir du personnel¹⁰¹. La transformation des infrastructures anciennes, le soutien et la mobilisation du personnel restent toutefois un défi. En effet, un tel changement exige une redéfinition profonde de leur propre identité, leurs valeurs et leurs attitudes au point de remettre en cause le *statu quo*¹⁰².



Vue de la «Caravane africaine», Grande Galerie de l'évolution,
Muséum national d'histoire naturelle de Paris
© F. Dumur/J. Leborgne – MNHN.

Les Muséums Nature de Montréal avaient intégré le développement durable dans la mission Biodôme (1992)¹⁰³. Bien qu'il n'y ait pas eu de véritable démarche formelle, les initiatives du personnel ont toujours été soutenues et encouragées par quelques directeurs (de type *bottom up*). Mais au début des années 2000, la planification stratégique et le plan développement durable de la Ville de Montréal ont permis de définir une mission commune et de mettre l'accent sur le développement

101 A. PORCEDDA, «Les Musées "apprenants" et le développement durable», *Mutations contemporaines des musées : Un espace public à revisiter ?*, Actes du colloque international des 4 et 5 juin 2009, organisé par l'Université de Toulouse 1, Paris, L'Harmattan, sous presse.

102 L. BORREDON, C. ROUX-DUFORT, «Pour une organisation apprenante : du dialogue et du mentorat», *Gestion*, vol. 23, n° 1, printemps 1998, p. 42-53.

103 P. BOURQUE, J. LANDRY, A. POUSSARD, *Montréal, le pari de la douceur*, Ecodécision, vol. 3, 1992.

durable, les ressources humaines et sur le service à la clientèle. De nombreux bilans, directives, analyses attestent des réflexions et des actions réalisées à l'échelle des bâtiments, des opérations ou encore des activités destinées aux publics. Dans ce cas, les transformations des comportements sont le fruit d'une adaptation et d'un ajustement de l'organisation aux *stimuli* de l'environnement¹⁰⁴. Les Muséums Nature se sont modifiés et transformés au fur et à mesure qu'ils ont acquis de l'expérience.

Dès sa création, le musée de la Civilisation a choisi un fonctionnement centré sur l'humain et basé sur une logique de projet. Depuis 2006, la loi gouvernementale sur le développement durable a obligé l'institution à formaliser son discours et ses actions volontaires en un plan d'action. En 2007, un officier au développement durable a été nommé pour interagir avec le gouvernement. En 2008, un audit a été réalisé avec une firme extérieure pour définir un plan d'action préalable. En 2009, un plan d'action officiel est inscrit dans la stratégie gouvernementale et un chargé de projet est recruté. Le premier plan d'action de cette institution muséale repose sur trois enjeux fondamentaux : développer la connaissance, promouvoir l'action responsable et favoriser l'engagement. Cette démarche se fonde sur un engagement politique de la direction générale à l'égard du gouvernement et sur la mobilisation des ressources volontaires autour des directeurs. Le musée de la Civilisation semble être en mesure de transformer ses cadres de référence fondamentaux et donc ses modèles mentaux pour saisir le changement¹⁰⁵. Toutefois, cette logique par projet oblige l'institution à toujours adopter de nouveaux enjeux. À long terme, les personnes du musée de la Civilisation peuvent soit consolider l'intégration du développement durable dans leurs pratiques, soit oublier ce projet au profit d'un autre.

La démarche de développement durable offre deux opportunités : une occasion de faire un pas vers le dialogue, l'écoute et la concertation du personnel, de l'encadrement et des parties prenantes ; un pas vers la recherche d'un équilibre entre les actions volontaires existantes et la structure formelle en place. Toutefois, chaque nouveau processus met en question et réinvente les points de repère et les compétences des individus. À travers tout projet de changement, des modes d'action participent à transcender les limites imposées par les manières de penser, les valeurs ou les paradigmes¹⁰⁶. L'accès à ce niveau d'apprentissage et de créativité nécessite néanmoins une libération de l'intelligence et des énergies qui sont normalement contenues dans des cadres de pensée rigides¹⁰⁷. Pour ces trois musées, une question subsiste : arriveront-ils à faire du développement durable un véritable projet d'organisation ou restera-t-il un enjeu politique ?

104 M.M CYERT, J.G. MARCH, *A Behavioral Theory of the Firm*, Prentice Hall, 1963. K. DAVIS, « Social responsibility is inevitable », *California Management Review*, 19/1, 1976, p. 14.

105 L. BORREDON, C. ROUX-DUFORT, « Pour une organisation apprenante : du dialogue et du mentorat », *Gestion*, vol. 23, n° 1, printemps 1998, p. 42-53.

106 G. BATESON, *Steps to an Ecology of Mind*, Ballantine Books, 1972.

107 B. SÉVIGNY, « La collectivité apprenante », *L'Agora*, vol. 10, n° 2, automne 2003.

Conclusion

Un changement culturel de cette importance dans les conceptions et les modes d'action ne va pas sans difficulté, sans tension et sans risque d'incompréhension¹⁰⁸. Les musées ne sont pas de simples empreintes de la société ; ils sont perméables à leur environnement ; ils définissent leur système d'action et se modifient avec le temps¹⁰⁹. Les musées se sont transformés autour de certaines idées telles que la patrimonialisation, l'éducation, le marketing, l'environnement, la gestion, le numérique ou encore le projet intégrateur proposé par le développement durable. Il n'y a donc pas un seul modèle de musée et encore moins un modèle idéal à atteindre, mais plutôt des solutions spécifiques à chaque organisation muséale.

Si nous imaginions le musée de demain avec une gestion durable, les individus ne seraient pas considérés en fonction de leur position hiérarchique et leur description de tâche, mais plutôt à travers leurs compétences et leurs capacités à faciliter les processus. Ainsi, chaque membre du musée passerait maître dans l'art de créer des relations, de favoriser la croissance et l'évolution des systèmes. Ceci impliquerait le développement de la capacité d'écouter, de communiquer – d'apprendre – et de travailler en équipe en dialoguant autour des conflits¹¹⁰. Pour demeurer concurrentiel, l'encadrement devrait maintenir les conditions nécessaires à la création, à la dissémination, au partage, à la formalisation et à la réutilisation des connaissances de leurs employés et de leurs parties prenantes¹¹¹. Il ne s'agirait pas uniquement de l'habileté à créer de nouveaux savoirs mais aussi de l'habileté à les transmettre et à les mettre en œuvre.

Cette vision intégrée et centrée sur l'individu invite à ne plus séparer l'être humain de son environnement afin d'atteindre un compromis entre les enjeux écologiques, économiques et sociaux. Également, les savoirs scientifiques et traditionnels ne s'opposent plus, mais s'arriment pour faire face à la complexité des enjeux contemporains. Pour tous les musées et, plus particulièrement ceux de sciences et de sociétés, le problème n'est donc pas de trouver la meilleure stratégie, pratique ou thématique, mais plutôt de s'interroger sur les régulations entre les individus, les organisations et les sociétés. Il s'agit de comprendre la manière dont nous construisons, protégeons et partageons les informations du passé et du présent ainsi que la manière dont nous imaginons et inventons le futur.

108 C. BALLÉ, *Les Aléas du changement*, thèse pour le doctorat d'État ès lettres et sciences humaines, Université Paris V René Descartes, 1987.

109 C. BALLÉ, « La modernisation des musées : les paradoxes d'une évolution », in J.-M. TOBELEM (éd.), *Musée : gérer autrement. Un regard international*, Paris, La Documentation française, 1996, p. 306-320.

110 M.J. WHEATLEY, M. KELLNER-ROGERS, « Bringing Life to Organizational Change », *Journal for Strategic Performance Measurement*, Avril/mai 1998, <http://www.margaretwheatley.com/articles/life.html>, consulté en décembre 2008.

111 P. SENGE *et al.*, *The Fifth Discipline Fieldbook : Strategies and Tools for Building a Learning Organization*, 1994.

L'écriture de l'exposition

D'où venons-nous ?

du musée des Confluences

Christian Sermet

L'exposition *D'où venons-nous ?*¹ est l'une des trois expositions *de synthèse et de référence* du musée des Confluences. Le concept d'exposition *de synthèse et de référence*² est préféré à celui d'exposition permanente, car, même si elles conservent des bases fixes, les présentations y sont voulues dynamiques et évolutives. Ce mouvement³ s'inscrit dans un principe de renouvellement partiel qui verra, selon des cycles de quelques années, soit une actualisation du propos, soit une rotation de collections capables de porter un propos équivalent.

Les trois expositions *D'où venons-nous ?*; *Qui sommes-nous ?*; *Que faisons-nous ?* jouent un rôle fondateur pour l'institution puisqu'elles constituent à chaque fois, au sein d'un parcours thématique, la synthèse d'une question transversale, tout en offrant aux publics des référentiels (théories scientifiques, figures emblématiques de la recherche, collections) comme autant de points de connaissances, d'éléments d'information, qui structurent le questionnement et aident les visiteurs à construire ainsi leur propre pensée.

D'où venons-nous ? questionne la notion d'origine, à travers le temps et l'espace. Elle tente de comprendre en quoi les sociétés partagent les mêmes grandes interrogations sur l'origine du monde, de la vie, sur notre relation à l'Univers et notre place en celui-ci, et selon quelles formes de représentations. Elle fait en outre le constat que la question de l'origine amène inmanquablement à celle de la fin, inévitable, que nous impose la nature, tant individuellement qu'au niveau de notre espèce.

Enfin, *D'où venons-nous ?* met en perspective le fait que ces questions sont fondamentales ainsi que d'actualité, couvrant la recherche sur l'Univers, l'aérospatial, comme le débat sur le néo-crétionisme ou sur la manipulation du vivant.

De par le grand potentiel de son sujet, se confrontant aux difficultés propres à la déclinaison d'une thématique autour d'une notion complexe, celle de l'origine, aussi générale, vaste, qu'ambiguë, *D'où venons-nous ?* constitue un exemple illustratif de l'approche thématique « Sciences et sociétés » telle que la conçoit le musée des Confluences. Ici, l'accent est mis sur le « et » de « Sciences et sociétés », ces deux appellations étant au pluriel. Ce faisant, cette exposition respecte une diversité de points de vue. Elle s'inscrit en cela dans l'approche culturelle institutionnelle

1 Titre provisoire.

2 Michel CÔTÉ et son équipe, *Du Muséum au musée des Confluences – Le projet culturel et scientifique*, Lyon, musée des Confluences, juin 2009, p. 49-50.

3 M. MILLET, « Des expositions en mouvement », in *Programme muséographique sommaire – Le contexte, document du concours scénographie*, Lot n° 1, musée des Confluences, p. 8-10, 2005.

qui traite des relations réciproques entre sciences et sociétés, aujourd'hui comme hier, ici comme ailleurs. C'est pourquoi *D'où venons-nous ?* propose un parcours interdisciplinaire et fait intervenir des collections de sciences et techniques, de sciences naturelles, d'archéologie et d'ethnologie, des collections historiques et des collections contemporaines.



Objets de *D'où venons-nous ?*, collections de sciences et techniques, de sciences naturelles, d'archéologie, d'ethnologie, contemporaines : Lunette méridienne, 1880, prêt de l'Université Claude-Bernard, Lyon 1 © Patrick Ageneau, musée des Confluences ; Fossile de Mosasaure, détail, Maroc, 70 millions d'années © Patrick Ageneau, musée des Confluences ; Statuette d'homme barbu, Haute-Égypte, 3800-3500 av. J.-C. © Patrick Ageneau, musée des Confluences ; Statue de Shiva Nataraja, Inde du Sud, XVII^e-XVIII^e siècle © Benoît Lapray, musée des Confluences ; *La Création du Monde*, Manasie Akpaliapik, Canada, premier quart du XX^e siècle © Patrick Ageneau, musée des Confluences.

Mais comment rendre compte fidèlement de cette diversité, tout en restant cohérent, c'est-à-dire, tout en ne perdant pas le visiteur dans un dédale de discours et de références polymorphes, de niveaux et de statuts différents, ouvrant un trop large spectre aux interprétations ?

Cette question implique celle du choix des disciplines retenues, celle de leurs rencontres réussies ou pas, et celle de leur capacité à participer à la construction des différents niveaux de discours.

Ainsi, avons-nous, tout au long du processus d'élaboration du concept, du programme muséographique et du projet scénographique, été particulièrement attentif à cela dans l'approche du sujet.

L'approche du sujet

La thématique de l'origine, inscrite aux échelles de l'univers et de l'évolution des espèces, induit des approches particulières selon le prisme d'expertise par lequel on l'aborde. Plus exactement, selon la famille de disciplines à laquelle on se réfère. Il n'est pas difficile ici de comprendre ce qui différencierait, dans l'approche des contenus et dans la forme expographique, une exposition sur les origines présentée dans un musée de sciences et techniques, du même sujet présenté dans un musée d'histoire naturelle ou un musée d'ethnographie.

Aborder et traduire toute la complexité d'une telle question (les origines) dans une approche « Sciences et sociétés » exige donc de rendre compte de la richesse humaine de tous ceux qui se sont questionnés, ont représenté, produit, sur le sujet et de faire appel à l'ensemble des sciences, tout en tenant compte de la pluralité des sociétés et donc d'autres approches. L'ensemble des sciences, c'est-à-dire l'ensemble des approches disciplinaires : cela englobe les sciences dites « exactes », expérimentales, mais aussi les sciences dites « sociales ». Pour autant, l'approche scientifique ne constitue qu'un moyen, aussi pertinent, rigoureux et riche soit-il, de se représenter le monde au travers de ce que l'on en observe. La pluralité des sociétés, cela veut dire que le monde ne se restreint pas aux sociétés occidentales – il comprend les sociétés extra-européennes – et que nos sociétés occidentales ne sont pas non plus « monochromes ». Elles sont également plurielles, dans la mesure où elles sont en partie composées de personnes originaires des sociétés extra-européennes. De plus, d'autres formes de savoir que celui issu des sciences existent et sont à l'origine d'approches et de représentations de notre monde. Enfin, si l'Univers change et, avec lui l'état des connaissances, en même temps, toutes les sociétés qui les produisent, les diffusent et celles qui les acquièrent, évoluent également. Elles apportent leurs propres représentations du monde, se sont influencées, s'influencent encore, parfois violemment.

Une approche rigoureuse et référencée, qui fonde la crédibilité et l'efficacité du musée nécessite de prendre en compte cette diversité pour offrir à chacun plus de pertinence dans la compréhension d'un monde toujours plus complexe.

L'organisation méthodologique dans l'écriture de l'exposition

Considérer les publics dans leur diversité et leurs individualités, leur reconnaître une autonomie de point de vue, implique que le musée quitte sa position doctorale de musée-école, lieu de la parole unique et de l'apprentissage qui s'adresserait à un public indistinct, pour tendre vers le musée de la parole multiple, témoin de la diversité des représentations et des approches, essayant, avec les visiteurs, de dénouer la complexité du monde. La diversité de parole sous-entend la présence d'un discours général cohérent, rigoureux et basé sur des références. Cette approche influence donc la composition et l'organisation des équipes qui écrivent les expositions.

L'équipe projet autour d'un chargé de projet

L'organisation des équipes chargées de l'élaboration des programmes d'exposition, et en particulier la place et le statut du chargé d'exposition vont alors se trouver naturellement modifiés. Ce dernier n'est plus un conservateur (spécialiste de l'objet de collection), ni un commissaire d'exposition (spécialiste du contenu), mais un professionnel de la médiation d'exposition, coordinateur du concept et de la muséographie : c'est un « chargé de projet ».

Il peut arriver que le chargé de projet ait ses propres spécialités scientifiques ou de collections, mais il n'est pas là pour les activer et leur laisser prendre le pas sur le cœur de sa mission : la médiation muséographique, qui doit garantir à la fois le maintien d'une diversité de points de vue et la cohérence de parole du musée. Ce recentrage vers la médiation muséographique permet une certaine neutralité vis-à-vis des spécialités et facilite l'interdisciplinarité. Ainsi peut-on construire un discours thématique de fond commun tout en permettant aussi à chaque discipline d'exercer son propre regard, ses propres représentations.

L'équipe d'exposition est composée par projet d'un duo chargé de projet/chargé de production. Le chargé de projet se voit attribuer le rôle d'animateur et coordinateur d'une équipe interne par projet. Il propose une ligne éditoriale de l'exposition. Il établit une synergie entre les partenaires, propose des orientations de contenu et de médiation. Il est en somme responsable de l'exposition, de ses prémices jusqu'à sa réalisation, phases de production comprises. En cela, il est le garant des partis pris de l'institution. Le chargé de production, quant à lui, met en œuvre la réalisation concrète du projet.

Ensemble, ils produisent le document de référence (le Programme) qui, à l'interface du musée et des différents protagonistes, traduit les contenus définis en programme scénographique.

Le duo doit travailler dans l'interdisciplinarité, dans la mise en dialogue et en harmonie avec les différents partenaires. Il s'appuie sur les expertises internes comme externes. En termes de méthode de travail interne, la posture institutionnelle exige très en amont une variété d'intervenants qui garantissent à la fois la rigueur scientifique et le débat.

La mise en œuvre de *D'où venons-nous ?* est le fruit de ce processus structuré et collaboratif.

Au duo premier, sont adjointes, au sein d'une équipe interne, les compétences d'un chargé des collections du musée et celles d'un chargé de la médiation humaine. Les quatre membres de cette équipe interne au musée composent l'équipe projet. Ils sont, au sein de l'équipe interne, les référents de leurs services respectifs. Ils informent leurs collègues de service de l'avancée du projet d'exposition et sollicitent leurs connaissances pour l'alimenter.

Cette organisation transversale par projet forme le cadre et les possibles d'un travail « partagé ». Ainsi, l'équipe projet participe à l'élaboration du programme muséographique dans ses différentes phases (sommaire, détaillé, définitif), l'enrichissant de ses travaux débattus lors de réunions mensuelles.

Autour de cette équipe projet gravitent un certain nombre de partenaires externes à l'institution : le comité scientifique, les scénographes.

L'écriture du concept avec le comité scientifique

Au départ du projet *D'où venons-nous ?*, un document d'orientation conceptuelle est produit par le chargé de projet, à partir d'un sujet, en l'occurrence « les origines » et du fonds dont il dispose (les collections de l'ancien Muséum d'histoire naturelle). Pour l'élaborer, il s'appuie également sur un corpus documentaire et sur plusieurs études préalables menées par la cellule Recherche et documentation⁴. Ce document est validé selon un processus par étapes, qui le fait passer par la Direction du service des expositions, le directeur du musée, le comité de direction qui rassemble l'ensemble des directions de services du musée. Il sert de base de travail pour la suite du projet.

Ce document est envoyé aux personnes pressenties pour devenir membres du comité scientifique dédié à *D'où venons-nous ?*.

Faire appel à l'ensemble des disciplines scientifiques, c'est bousculer le cloisonnement traditionnel entre sciences exactes et sciences sociales. S'il était donc entendu qu'elles seraient, ensemble, invitées à discuter autour de la table, il ne fut pas inutile de le préciser.

Ainsi, lors des premières rencontres du comité scientifique⁵, les débats sont empreints d'une certaine retenue. Après une période d'observation⁶, nous comprendrons qu'elle n'est en fait que l'expression d'un clivage classique. Certains se méprennent sur les intentions de l'équipe projet, la soupçonnant de laisser dire que tous les discours se valent. Les craintes se focalisent sur le fait que le public pourrait ne pas faire la différence entre une approche scientifique, basée sur l'expérimentation et à portée universelle, et une approche symbolique pour laquelle une partie des discours présentés émanent d'intervenants non scientifiques.

4 *Orientations thématiques des expositions de référence*, document de travail collectif, musée des Confluences, juillet 2002, 124 p.

5 Composition du comité scientifique : Roland Bacon, astrophysicien ; Élisabeth de Fontenay, philosophe ; Pierre Gibert, exégète critique ; Pascal Picq, paléoanthropologue ; Pierre Thomas, géologue.

6 Sur les rapports entre les comités scientifiques et les équipes-projets de musée, voir notamment J.-P. NATALI, « Le rôle des scientifiques dans les productions muséales », *Culture & Musées*, n° 10, 2007, p. 37-61.

Il faudra attendre quelques réunions afin de clarifier les intentions et dissiper la confusion. Il s'agit de convaincre les participants que lorsqu'on aborde un mythe sur les origines du monde ou une croyance, le discours est bien celui de scientifiques (historiens, ethnologues, sociologues, anthropologues, linguistes, exégètes critiques, etc.) et non celui de croyants. Il était également important de faire comprendre que si les sciences sont perçues comme apportant des éléments d'intelligence, on peut aussi porter sur elles un éclairage issu de la sociologie des sciences... Il fallait enfin souligner que le respect du visiteur passe aussi par une dialectique constructive du rapport science/non-science.

Lors des travaux d'évaluation⁷ du scénario de l'exposition, réalisés grâce à des *focus groups* représentatifs des différents types de publics, des réactions similaires étaient exprimées⁸, renvoyant tantôt à l'évidence d'une continuité entre sciences « dures » et sciences humaines, tantôt à une indépassable rupture épistémologique entre elles.

La pleine entente et la pleine collaboration des membres du comité scientifique seront finalement acquises après un patient travail sur l'altérité réciproque et la double reconnaissance des différences et des complémentarités. S'en est suivie une période de deux années d'élaboration du concept de l'exposition. C'est au cours de ce long processus, qu'ensemble, furent prises un certain nombre de décisions déterminantes quant à l'approche conceptuelle du sujet. Les membres du comité scientifique avaient conscience que le discours principal, parce qu'il sert d'ossature à l'exposition et devait rendre l'ensemble cohérent, revêtait un fort et complexe enjeu.

Or, ayant fait le choix de se baser sur l'ensemble des sciences, sur des collections représentatives de cette diversité d'appréhension du monde (scientifique et symbolique), comment produire alors un discours à la fois sans suspicion de relativisme extrême, que l'on résumerait par « la science est une simple convention sociale », ni réalisme extrême, que l'on résumerait par « le monde existe et la science en dit la vérité »⁹? Comment, ne pas tomber non plus dans un discours où toutes les références sembleraient se valoir? Comment dénouer la complexité sans être trop complexe ou trop simpliste?

Dès que l'on se confrontait à la future réalité spatiale de l'exposition, ces interrogations nous ramenaient chaque fois à la même question : devait-on traiter le sujet de l'origine de manière transversale en intégrant le scientifique et le symbolique ou en les séparant? Plus concrètement, une statue de *Shiva nataraja* exécutant sa danse cosmique à l'origine de la destruction et de la renaissance du monde dans une conception du temps cyclique pouvait-elle se retrouver dans la même vitrine qu'une horloge atomique égrainant un temps linéaire, tout en permettant au visiteur de faire la part des choses? Là fut toute la difficulté à trouver un compromis entre notre volonté de décloisonner le regard du visiteur vis-à-vis des sciences et du symbolique et celle de lui fournir les outils pour bien identifier l'un et l'autre. Lui permettre d'être le témoin de cette diversité culturelle dans les représentations, en lui évitant la dualité simplificatrice coutumière entre sciences exactes et

7 S. RIOU et N. CANDITO, « Groupes des 8, 10 avril et 5 mai 2008 : Consultation scénario exposition DOUVN », document de travail, 2008.

8 B. MOTARD, J. LAMY, L. MAISON-SOULARD, C. SERMET, « Les limites de l'expérience muséologique », *Les Cahiers du musée des Confluences*, vol. 2 : L'expérimentation, 2008, p. 73.

9 D. BESSON et L. MAISON (référénts collections et membres de l'équipe projet), « La culture de la preuve dans l'exposition de synthèse 1 », document de travail, musée des Confluences, 10 p., 2007.

sciences humaines et plus largement entre sciences et non-sciences et cela sans amalgames. En résumant, comment relier les différences sans les confondre ni les amoindrir, tout en les identifiant et sans les opposer ?

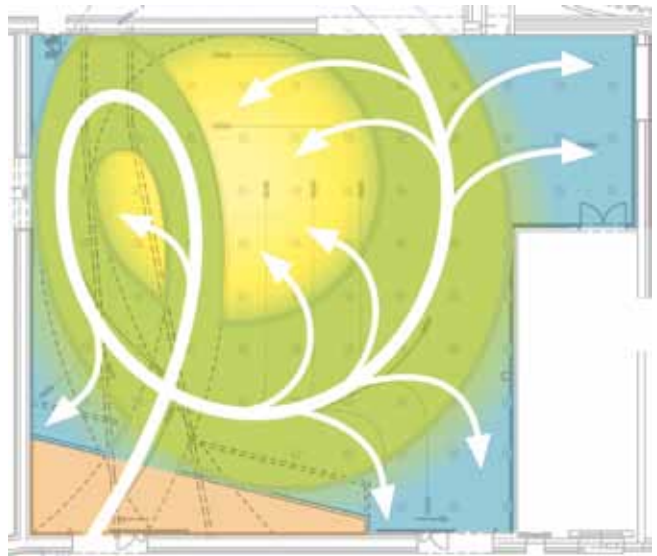
C'est alors que fut élaborée la logique de parcours dans l'exposition. Plutôt que de construire un discours illustré en même temps par des représentations de natures différentes, et au risque de les confronter dans l'esprit du visiteur, une autre manière d'aborder le sujet fut préférée.

Les membres du comité scientifique se sont ainsi accordés pour reconnaître que les différentes sciences constituaient bien les discours structurant de l'ensemble du double parcours, mais présentées comme culturellement et historiquement situées. Puis, il fut constaté que les approches scientifiques et symboliques sont souvent exclusives les unes des autres, font l'objet de confrontation stérile ou d'ignorance, et sont rarement mises en dialogue. Or, dans *D'où venons-nous ?*, il ne s'agit pas de comparer ce qui est incomparable, mais de comprendre ce qui est complémentaire, ce qui fait la richesse de l'humanité : cette diversité d'approches.

Finalement, il fut décidé que les collections et les différents contenus des deux champs de représentations (scientifiques et symboliques) seraient spatialement mis à distance, mais pour mieux dialoguer. Cette mise en regard des deux champs de représentations devait se faire autour d'un discours principal, le fil conducteur du parcours de l'exposition. Ce dernier est organisé sous la forme d'un cheminement linéaire qui met en exergue les grandes questions communes à l'ensemble des sociétés et renvoie vers le champ scientifique ou vers le champ symbolique.

À partir de ce cheminement, et dans un principe dynamique, les visiteurs sont invités, en toute liberté, à parcourir de manière transversale (d'un champ à l'autre) ou de manière linéaire (un champ, puis un autre) les discours secondaires dans chaque champ de représentations.

Première implantation scénographique du double parcours de l'exposition : cheminement linéaire (fond vert) ; les deux champs de représentations (fond jaune et fond bleu) © Mitia Claisse, scénographe.



Niveau bas

La Courbe, incarnation de la notion de confluence. Le dessin de la circulation est un rhizome.

Dans cette articulation, il s'agit de permettre aux visiteurs de bien distinguer les deux approches. N'étant pas de même nature, il faut apporter le plus grand soin à les identifier clairement dans l'exposition et permettre au visiteur de faire le lien entre, par exemple, un objet de collection et la thématique qu'il illustre.

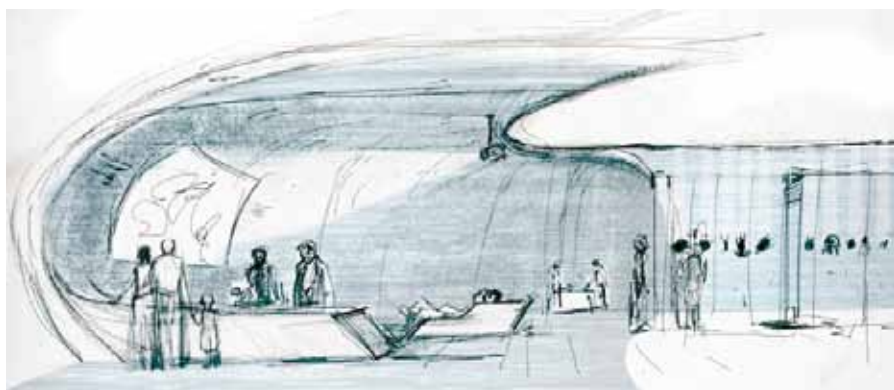
Dès lors, il fut possible d'y matérialiser un double parcours : l'un qui, à l'aide des sciences dites exactes, raconte, en succession chronologique, comment l'univers et la vie ont débuté et évolué ; l'autre, à l'aide des sciences humaines, qui montre comment, à travers le temps et l'espace, les sociétés se questionnent, réfléchissent et symbolisent autour de la question de l'origine et de la fin.

L'intention était enfin écrite. Dès lors le document concept¹⁰ fut réalisé, déclinant l'ensemble des thématiques de l'exposition, illustrées par une présélection de collections réalisée par les référents-collections de l'équipe projet. Il fallait alors passer à l'étape suivante, le programme muséographique.

L'écriture du programme muséographique avec le scénographe

À partir du concept, comment décliner cette grande histoire des origines et traduire muséographiquement cette narration ? Quel média pressentir, pour quelle information ? Pour atteindre quels objectifs vis-à-vis des publics ? Et comment articuler le tout de façon cohérente en respectant le dialogue entre les deux champs de représentations, sans en privilégier un ?

C'est ainsi, patiemment, que la première phase du programme muséographique, dite « sommaire », fut réalisée. Elle consista à déployer l'arborescence du discours, à positionner la collection, à définir, à chaque moment du parcours de l'exposition, les objectifs de contenu vis-à-vis du visiteur, pour mieux présélectionner les médias muséographiques adéquats.



Esquisse, concours scénographique © Mitia Claisse, scénographe.

10 C. SERMET, *Exposition de synthèse et de référence n° 1 – Origines et devenir – Document concept*, document de travail, musée des Confluences, 49 p., 2005.

Forts de nos choix, il fallait ensuite veiller à ce que la mise en scène organise un environnement qui renforce cette lisibilité, qui soit capable de tisser une narration à la fois linéaire et transversale, tout en garantissant le dialogue entre champs de représentations.

C'est alors qu'intervient le scénographe, lorsque le programme d'exposition doit être réinterprété et expliqué aux publics. Grâce à sa sensibilité et à son expérience, il autorise la mise en action d'une grammaire scénographique adaptée à la diversité de publics et de propos.

Sur la base du programme muséographique sommaire et à l'issue d'un concours, l'équipe de Mitia Claisse fut retenue.

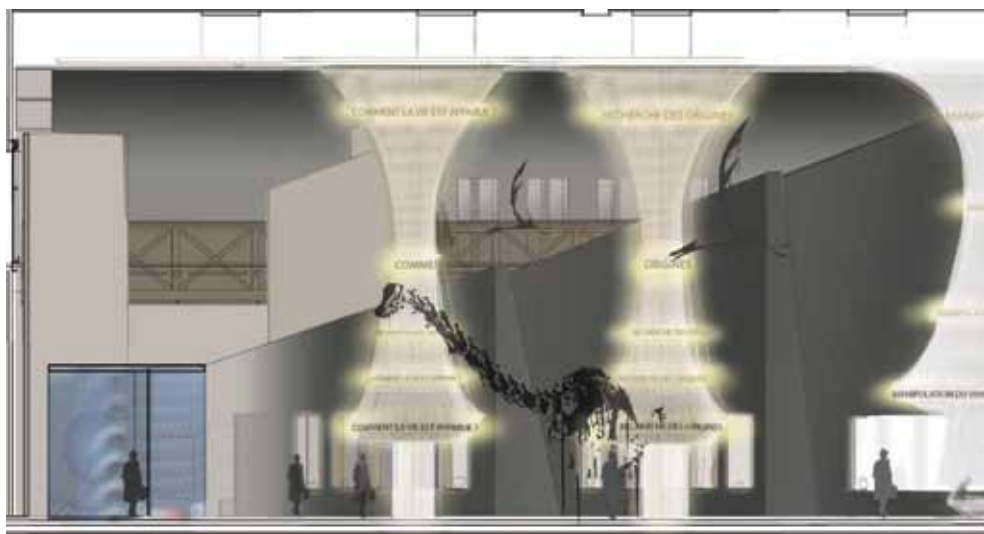
Le scénographe intervient très en amont ; durant la phase de réalisation de l'avant-projet sommaire scénographique, il est assisté, dans son équipe, par un muséographe. Dans une configuration plus classique, il serait simple prestataire délivrant une traduction littérale. La scénographie fait ici partie intégrante du développement du discours. Spécialiste de la spatialisation des contenus et de la valorisation des objets, son intervention permet de visualiser des scénarios et d'échanger pour opérer de meilleurs choix. La forme peut avoir une incidence sur le fond, l'aider à trouver un équilibre dans un espace à trois dimensions, parfois de le réajuster dans sa narration. Et si ce processus itératif s'avère long, le projet au final en tire tous les bénéfices. Cela permet d'anticiper, de tester la faisabilité des options, d'écarter rapidement des pistes et de renforcer celles dont la traduction scénographique se montre performante.

Pour *D'où venons-nous ?* et plus largement pour les trois expositions *de synthèse et de référence*, le scénographe est à la fois membre actif et à la tête d'un groupement d'entreprises ayant des compétences en termes : d'analyse de contenu ; de graphisme ; d'élaboration d'interactifs et de manipulations ; de conception de multimédias ; d'éclairage, d'acoustique ; d'économie de projet et d'ingénierie bâtiment. C'est lui notre principal interlocuteur et il anime son équipe.

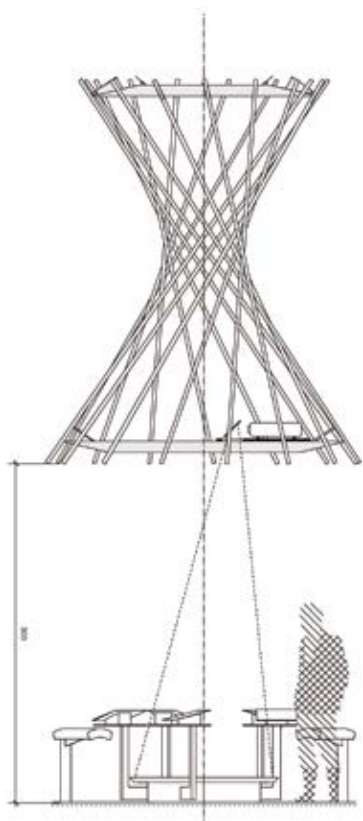
Il faut reconnaître qu'au départ, le duo chargé de projet/chargé de production s'est heurté avec l'équipe scénographique aux mêmes difficultés qu'avec le comité scientifique. Les scénographes n'avaient pas l'habitude de cette transversalité dans l'approche des contenus et abordaient eux aussi le sujet avec les mêmes représentations classiques. Nous avons ainsi dû insister, par exemple, pour que les objets de collections sciences humaines et sciences naturelles ne soient pas mêlés tout le long du fil conducteur qui devait justement rester « neutre » pour garder toute sa force et mieux orienter le visiteur vers son choix de parcours.

Mais ce moment de « mise en place » fut fondamental pour la poursuite de la collaboration. C'est ainsi qu'après plusieurs mois, le fil conducteur de l'exposition prit sa forme scénographique : le « Chemin de la confluence ».

Cette forme nous aida, à son tour, à mieux définir le contenu de l'exposition, renforçant à plusieurs étapes du parcours la rencontre du scientifique et du symbolique. Ainsi, à la fin de chacune des trois parties de l'exposition, des moments d'interaction autour de questions de sociétés (à forts enjeux contemporains liés aux rapports sciences-sociétés) doivent provoquer, chez les visiteurs, le déclic intellectuel mobilisant leur réflexion et surtout, les convient à faire le lien entre les deux champs de représentations.



Première interprétation scénographique : cheminement linéaire. Mobilier lumineux rythmant le parcours. Avant-projet sommaire © Mitia Claisse, scénographe.



La place de la science dans la société y est questionnée, entre la confiance et le doute, entre le progrès et les effets pervers, entre le savoir et le pouvoir... Par exemple, dans l'un d'entre eux, on propose la possibilité d'expérimenter les limites de la prise de décision politique sur une question de société. En invitant chaque participant à prendre position collectivement et à comprendre que la décision politique engage la société dans son ensemble, l'objectif est de déclencher sa propre capacité de discernement face à cette frontière difficile à positionner entre avancées scientifiques et techniques, réflexions d'ordre éthique et véritables enjeux.

Cette expérience d'une décision politique relative à l'activité scientifique doit faire apparaître que, comme le souligne Dominique Pestre, « la fonction du politique est précisément d'organiser le débat autour de ces différends qui n'ont pas de solution fondée sur la seule science¹¹ ». Il s'agit bien d'activer chez le visiteur une posture réflexive, aussi bien pendant la visite qu'après coup. Expérience interactive qui révèle concrètement la fonction civique du musée dans une société démocratique.

Évolution des mobiliers du « Chemin de la confluence ». Avant-projet définitif © Mitia Claisse, scénographe.

11 D. PESTRE, *Science, argent et politique. Un essai d'interprétation*, Paris, Inra éditions, 2003, p. 163.



Maquette de la partie n° 2 de l'exposition *Origine et évolution de la vie*
© Christian Sermet, musée des Confluences.

L'étape suivante fut la présentation du projet scénographique au comité scientifique – moment délicat où ses membres doivent paradoxalement se focaliser avant tout sur le fond et non sur la forme, alors même que c'est une mise en scène qu'ils découvrent, et qu'ils attendent avec impatience.

En effet, leur rôle n'est pas là de faire part de leur goût en matière de scénographie mais de s'attacher à ce que la mise en scène porte bien le discours et cela sans induire de brouillage ou de contresens. Il s'agit avant tout d'une validation des moyens mis en œuvre pour bien servir le fond et non pas d'une validation de la forme uniquement.

Conclusion

Le projet culturel et scientifique du musée des Confluences suggère de mettre toutes les sciences « en sociétés ». Le double parcours imaginé pour l'exposition *D'où venons-nous ?* propose une solution pour préserver l'identité des différents champs de représentations et celle des sciences qui les explorent, et permettre leur dialogue, qui prendra corps dans le cheminement de réflexion des visiteurs.

Mais des interrogations demeurent. Ce qui semble efficient « sur le papier » fonctionnera-t-il dans une mise en espace ? La forme scénographique du « Chemin de la confluence » questionnant les sociétés autour de la notion d'origine permettra-t-elle un dialogue réussi entre sciences et symbolique ?

Il s'est avéré que les membres du comité scientifique, les scénographes et un échantillon de visiteurs potentiels (*focus groups*, publics de nos expositions actuelles) avaient peu l'habitude de la transversalité dans l'approche des contenus et que certains les abordaient selon un clivage classique. Il faut sans doute y percevoir plus largement l'expression des représentations de notre société. Nous espérons alors, nous aussi, nous en être départis, avoir atteint les objectifs que nous nous sommes fixés, c'est-à-dire, simplement, avoir contribué au dialogue entre sciences et sociétés.