

Nouvelles tendances de la muséologie

Sous la direction de
François MAIRESSE

Sommaire

| | |
|---|-----|
| Préface | 9 |
| Anne-Catherine Robert-Hauglustaine | |
| Introduction | 13 |
| François Mairesse | |
| Muséologie et accélération | 27 |
| Daniel Jacobi | |
| Réfléchir sur le champ muséal : significations et impact théorique de la muséologie | 41 |
| Teresa Scheiner | |
| De la nouvelle muséologie à la muséologie critique : une revendication des discours interrogatifs, pluriels et subjectifs | 55 |
| Jesús Pedro Lorente | |
| Pourquoi la muséologie ne devra plus être une composante du patrimoine | 67 |
| Serge Chaumier | |
| Les musées face à la crise économique ou les musées en crise ? Défis et stratégies dans le cas de l'Espagne | 81 |
| Xavier Roigé | |
| Quels musées pour la Chine d'aujourd'hui ? | 95 |
| Bernard Schiele | |
| Des premiers musées africains aux banques culturelles : des institutions patrimoniales au service de la cohésion sociale et culturelle | 111 |
| Yves Girault | |

**L'irruption du numérique au musée :
de la muséologie à la noologie** 145
Bernard Deloche

**Stratégies de communication et dispositifs de médiation
à l'ère numérique : vers des « musées ouverts » ?** 159
Brigitte Juanals et Jean-Luc Minel

**Écrire le patrimoine à l'âge des datas –
enjeu de l'indexation contributive** 195
Vincent Puig

**Pour une poétique du musée et de la muséologie
aujourd'hui** 219
Marie-Sylvie Poli

**Musées et muséologie : entre cryogénisation,
ruptures et transformations** 229
Yves Bergeron

Préface

Anne-Catherine Robert-Hauglustaine
Directrice générale de l'Icom

Le musée de l'Aga Khan à Toronto, le MuCEM à Marseille, la Fondation Vuitton à Paris, le musée des Confluences à Lyon, le MEG, nouveau musée d'Ethnographie à Genève, et tant d'autres en Chine, en Asie, en Amérique latine et en Amérique du Nord, tous ces nouveaux musées récemment ouverts nous rappellent l'injonction d'André Gob dans la préface de son traité de muséologie publié en 2003¹ : *Le musée a la cote*.

Dix ans plus tard, Yves Bergeron revient sur cette extraordinaire efflorescence inédite de constructions, de rénovations et d'extensions de musées. En effet, l'histoire des musées a connu de nombreuses évolutions, certains parlent même de révolutions. Un monde muséal en mutation qui rencontre de nouveaux défis.

Mais revenons un instant à la définition du musée proposée par l'Icom lors de sa conférence triennale à Vienne en 2007. Issue d'une longue maturation de son comité de déontologie et des travaux d'Icofom, cette définition² reste sujette à de nécessaires évolutions en fonction des tendances actuelles de la muséologie en lien notamment avec les récents débats sur la question de la notion d'institution muséale versus celle de musée, des musées sans collection, des musées fermés au public ou encore à but lucratif³.

Catherine Grenier rappelle dans son ouvrage *La Fin des musées* que depuis les années 1980, la définition du musée s'est élargie à toutes les composantes du centre d'art⁴. Mais jusqu'où peut-on aller sans perdre son âme ? Question d'actualité dans ces nouveaux musées, ces fondations et lieux d'expositions d'art contemporain à la recherche de leur public. Mais quel public ? Celui qui est au centre de nos préoccupations de professionnels ? Celui qui se précipite pour visiter ces grandes rétrospectives artistiques, ces grandes expositions temporaires, ces nouveaux lieux muséaux⁵ ?

Mise en scène et médiatisation des inaugurations présentées comme événements culturels à travers le monde, les musées se développent, les expositions temporaires se multiplient. Mais sont-elles le reflet de la bonne santé de nos musées ? Jouent-elles un rôle de vitrine des acquisitions et présentations exceptionnelles de

1 GOB A., DROUGUET N., *La muséologie, histoire, développements, enjeux actuels*, 2^e édition, Paris, 2003, repris dans la préface de la 4^e édition par Yves Bergeron, Paris, édition Armand Colin, 2014, p. 11.

2 « Le musée est une institution permanente sans but lucratif, au service de la société et de son développement, ouvert au public, qui acquiert, conserve, étudie, expose et transmet le patrimoine matériel et immatériel de l'humanité et de son environnement à des fins d'études, d'éducation et de délectation. »

3 Conférence annuelle de CIMAM à Doha, novembre 2014.

4 GRENIER C., *La fin des musées*, Paris, Éditions du Regard, 2013, p. 17.

5 Le MuCEM depuis son ouverture en 2013 a connu une fréquentation de plus de 500 000 visiteurs par an.

chefs-d'œuvre dont le public est friand ? Sont-elles au centre d'enjeux économiques au moment où les diminutions budgétaires touchent une grande majorité de nos institutions muséales ? La diversification des ressources reste essentielle avec l'apparition ces dernières années de nouveaux acteurs tels que les associations d'amis de musée, des fondations et des fonds de dotation qui peuvent aider au financement des musées et des expositions. Ces expositions temporaires connaissent d'ailleurs un franc succès en partie grâce à une meilleure lisibilité des œuvres mises en scène comme au théâtre, dans des espaces dédiés, avec une réelle prise en compte des publics et de la qualité de la visite. Ainsi, l'éclairage dans les expositions, longtemps négligé, devient un élément à part entière de la muséographie⁶.

Ainsi, de nouveaux modèles économiques émergent, dans la continuité du « musée hybride » décrit par François Mairesse⁷, avec un focus particulier en Chine où des centaines de musées se créent, et imposent dès lors la formation de professionnels qui devront gérer ces institutions muséales nouvelles. Depuis 2013, l'Icom a ainsi fondé un centre de formation, l'ITC-Icom à Beijing en étroite collaboration avec l'association des musées chinois et le Palace Museum⁸. Deux sessions d'une semaine sont organisées tous les ans afin de permettre à une trentaine de jeunes professionnels du monde entier de se former aux métiers du patrimoine et des musées. Cette initiative s'est prolongée par un séminaire en Afrique en 2015.

L'Afrique se réveille, peut-on lire dans la presse, elle s'organise et tente de créer des structures muséales pérennes. Si le continent reste en proie aux effets dévastateurs du trafic illicite⁹, une réflexion sur le patrimoine culturel matériel et immatériel se structure¹⁰ progressivement et des actions, des séminaires et des formations, se multiplient tant au Burkina Faso qu'au Sénégal, ou qu'en Tanzanie. En suivant les travaux d'Yves Girault, on découvre les premiers résultats d'expérimentations africaines qui montrent les enjeux d'une muséologie participative en questionnement, le rôle des sites classés au patrimoine mondial par l'Unesco et leur nécessaire développement particulièrement pour les infrastructures de visite et d'ouverture au public¹¹.

Si la notion de muséologie participative peut intriguer, elle se répand dans le monde comme une solution possible de diversification des ressources, des modes de présentation et des processus de sélection. Le rôle des communautés est mis en avant rencontrant certaines difficultés comme au Canada où la question des *First Nations* implique un processus muséal complexe.

Depuis plusieurs années, les musées sont confrontés à une réflexion en amont sur leur rôle éthique. La question des restitutions d'œuvres se pose de manière centrale pour certains musées et une approche diplomatique est essentielle pour apaiser les tensions issues de ces demandes. La question extrêmement sensible du devenir, de l'exposition et de la restitution des restes humains est au cœur de

6 EZRATI J.-J., *Éclairage d'exposition. Musées et autres espaces*, Paris, Eyrolles, 2014.

7 MAIRESSE F., *Le musée hybride*, Paris, La Documentation française, 2010.

8 International Training Centre, Icom, Beijing.

9 Listes rouges de l'Icom, Afrique de l'Ouest et Mali, 2015.

10 EL-ABIAD J., *Le patrimoine culturel immatériel*, Paris, L'Harmattan, 2014.

11 Site du Loropeni, Gaoua, Burkina Faso.

nos réflexions éthiques, ainsi les restitutions de têtes Maoris par le Muséum de Rouen, ou d'Oslo ne sont que le début d'un long processus où les débats sur la question du sacré prévalent.

Oui, les musées ont définitivement la cote, à nous d'en développer les outils pour l'avenir. Réintroduire la culture dans un monde qui souffre d'acculturation, pour des générations qui oublient leur passé. La rédaction d'un nouvel instrument normatif¹² pour les musées par l'Icom à la demande des états membres de l'Unesco et le vote de celui-ci par la Conférence générale, le 17 novembre 2015, est un pas dans cette direction.

12 MAIRESSE F., « Faire résonner la voix des musées », *Icom News*, 68, 2, septembre 2015, p. 6-7.

Introduction

François Mairesse

Le monde des musées semble assister à la fin de ses trente glorieuses, entamées au début des années 1980. La remise en cause de l'institution, après 1968, a donné lieu à nombre d'innovations originales de la part du secteur, comme l'invention des écomusées, une transformation de la manière de penser la muséologie, mais aussi le développement d'infrastructures spectaculaires, à l'instar du Centre Pompidou¹. Ces changements ont été accompagnés d'une croissance ininterrompue de l'institution à travers le monde, tant pour ce qui concerne le nombre d'établissements que leur fréquentation, du moins en Occident. On s'est bien sûr interrogé, au passage à l'an 2000, sur les transformations que pourrait connaître le secteur durant le *xxi*^e siècle, car tout le monde semble accepter le fait que le musée, forme instable en mutation constante, sera encore appelé à se métamorphoser pour répondre aux besoins de la société. La crise économique de 2007 a marqué les esprits. Cette période de transformations et de paupérisation, pour de nombreux pays, induit un questionnement sur le financement des institutions de la culture. Certains considèrent que les musées (mais aussi les théâtres ou les opéras) sont trop nombreux et qu'il conviendrait d'en fermer la moitié²; d'autres plaident au contraire pour un renforcement de la culture, arguant que celle-ci doit être vue comme un investissement qui contribue à cette nouvelle économie créative, solution miracle pour les économies occidentales en voie de désindustrialisation³.

Le monde des musées, lui-même, s'interroge sur son avenir. En témoignent les nombreux rapports de prospective qui tentent de projeter l'institution dans les dix ou quinze années à venir⁴. L'évolution démographique, le développement des technologies, les transformations du monde de l'éducation mais aussi les réductions des subventions publiques constituent autant de facteurs susceptibles d'entraîner des conséquences directes au sein du monde des musées. C'est dans un tel contexte que le comité international pour la muséologie du Conseil international des musées (Icofom) a organisé en 2014 à Paris son 37^e symposium sur le thème des nouvelles tendances de la muséologie⁵. Le présent ouvrage cherche à

1 MAIRESSE F., *Le musée, temple spectaculaire*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2002.

2 HASELBACH D., KLEIN A., KNÜSEL P., et OPITZ S., *Der Kulturinfarkt* (« L'infarctus culturel »), München, Knaus, 2012.

3 BOUQUILLON P. (dir.), *Creative economy. Creative Industries, Des notions à traduire*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2012.

4 J'ai abordé ce sujet dans « L'économie et/ou le social ? Quel rôle futur pour le musée ? », in BARRÈRE A., MAIRESSE F., *Culture et inclusion sociale*, Paris, L'Harmattan, 2015. Je reviens sur cette question dans la seconde partie de cette introduction.

5 Le colloque a été co-organisé par le Laboratoire d'excellence « Industries créatives et création artistique » (Labex ICCA), en partenariat avec le Cerlis, les universités Paris 3 Sorbonne nouvelle et Paris 13, l'Institut national du patrimoine, l'École du Louvre, le Muséum national d'histoire naturelle, le ministère de la Culture et Icom France. Il a accueilli plus de 200 participants, chercheurs de tous les continents, autour de près de 90 communications dont la plupart ont été publiées dans la revue en ligne de l'Icofom, les *Icofom Study Series*. Le site de l'Icofom est <http://network.icom.museum/icofom/L/2/>

poursuivre cette réflexion, à partir d'interventions d'experts (dont plusieurs étaient présents lors de ce colloque) issus d'Europe et d'Amérique. Il n'a pas pour ambition de proposer une synthèse exhaustive sur les tendances mondiales de la muséologie ; en revanche, il présente un certain nombre d'essais sur la plupart des points susceptibles de transformer le champ muséal dans les prochaines années. À commencer par la notion de muséologie elle-même, dont l'évolution se poursuit mais dont les acteurs, c'est le moins que l'on puisse dire, ne partagent pas tous la même vision. De manière plus spécifique, le monde des musées lui-même connaît des transformations importantes, d'abord en Europe dans le cadre du contexte économique évoqué plus haut, mais surtout aussi sur d'autres continents, comme l'Afrique ou l'Asie.

L'inexorable évolution de la muséologie

« Si quelqu'un avait parlé ou écrit, il y a vingt ou trente ans, sur la muséologie comme science, il aurait été traité avec un sourire condescendant. Aujourd'hui, la situation est fort différente⁶. » La phrase de Johann Theodor Graesse, publiée au début des années 1880, a été reprise par de nombreux muséologues, notamment au cours des années 1980. À cette époque, l'Icofom, fondé en 1977, s'était donné pour objectif, entre autres, d'établir la muséologie comme discipline scientifique universitaire⁷. De nombreux débats sur la nature de la muséologie (science, pratique, art, philosophie...) accompagnèrent les travaux du comité à son origine, mais si ces questions sont loin d'avoir disparu des débats, force est de reconnaître qu'elles sont souvent passées au second plan ou qu'elles ont été totalement évacuées par les générations de chercheurs ultérieurs.

Bernard Schiele est récemment revenu sur cette question, posant un regard critique sur les différentes tentatives visant à établir la muséologie en tant que discipline scientifique. « Dit simplement, l'idée de constituer une discipline a été abandonnée, et, corollairement, celle d'imposer un coût d'entrée à quiconque entend s'en réclamer. La muséologie – trente ans plus tard – se présente donc toujours comme un champ hybride aux contours flous, empruntant ici et là des outils au besoin⁸. » Il est vrai que la principale tentative pour développer une méthode propre à la recherche muséologique, présentée par Peter van Mensch dans sa thèse, n'a pas réellement fait l'objet d'applications importantes⁹. C'est donc en le présentant comme un champ de recherches multidisciplinaires « orientées objets », que Schiele définit la muséologie, les recherches du projet muséal visant donc à résoudre les problèmes qui lui sont posés, comme la connaissance des visiteurs et

6 GRAESSE J. T., « Die Museologie als Fachwissenschaft », *Zeitschrift für Museologie und Antiquitätenkunde*, Dresden, n° 15, 1883, p. 1.

7 Sur l'histoire de la muséologie, voir MAIRESSE F., DESVALLÉES A., 2011, « Muséologie », in DESVALLÉES A., MAIRESSE F., (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris, Armand Colin, p. 343-384.

8 SCHIELE B., « La muséologie. Un domaine de recherches », in MEUNIER A. et LUCKERHOFF J., *La muséologie, champ de théories et de pratiques*, Québec, Presses universitaires de Québec, 2012, p. 79-100 ; p. 88.

9 VAN MENSCH P., *Towards a Methodology of Museology*, University of Zagreb, Faculty of Philosophy, Doctor's Thesis, 1992.

de leurs pratiques de visite, la lecture critique des expositions (à partir du post-colonialisme ou du genre), etc. Dans cette perspective, l'opposition théorie/pratique, telle qu'est présentée par le binôme muséologie/muséographie, s'avère de plus en plus caduque, la recherche ayant largement évacué cette dichotomie fondamentale/appliquée (très présente en revanche au cours des années 1970, à l'époque du développement de la muséologie) au profit de domaines plus hétérogènes et multidisciplinaires, en contexte d'application.

Une telle proposition mérite d'être examinée dans un contexte plus large, car si elle s'adapte de manière assez précise aux contextes anglo-saxon et francophone, elle n'en demeure pas moins le reflet d'une conception relativement dominante mais passant sous silence bon nombre d'approches différentes, encore en cours dans d'autres cénacles. En l'occurrence, l'analyse de Schiele, au même titre d'ailleurs que les présupposés de la muséologie scientifique, interroge la muséologie à partir de son objet ou de ses résultats mais n'évoque que de manière incidente le poids de ses acteurs. Le développement des sciences (et la potentielle institutionnalisation d'une discipline) fonctionne d'abord à partir d'un principe de reconnaissance lié certes à des méthodes, des schémas et des recherches, mais aussi surtout en rapport à des acteurs (des laboratoires et des collègues), des instruments, des revues et des collections de données, des liens avec l'État ou l'industrie, ainsi qu'avec le grand public, bref, tous les éléments constitutifs d'un réseau complexe tel que détaillé par un Latour depuis plusieurs années¹⁰. Force est de reconnaître, à ce stade, que nous ne possédons pas de vision détaillée de l'ensemble de ce réseau dans le monde, même si bien sûr notre connaissance locale de la muséologie s'avère un peu plus précise.

Il convient d'abord de remarquer que si le monde des musées se présente comme un phénomène très populaire à l'échelle mondiale, celui de la muséologie (*museum studies* ou *Museumswissenschaft*) demeure relativement restreint. Même en évoquant le champ muséal dans un sens très large, le nombre d'acteurs considérés comme produisant une recherche académique (sinon scientifique) avoisine les quelques centaines, chiffre à confronter à d'autres champs disciplinaires plus classiques comme la sociologie ou la physique, composés de dizaines de milliers de scientifiques. Ce petit monde, on le sait, ne dispose pas d'outils partagés ou de concepts unanimement acceptés, ni même d'une langue réellement commune. Un tel constat ne diffère guère de celui que l'on peut poser sur l'ensemble des sciences humaines – la sociologie est loin de se présenter comme un continent monolithique – mais la taille relativement réduite du champ muséal rend les logiques d'émiettement encore plus palpables. L'approche de ce que l'on pourrait intituler l'École d'Avignon¹¹, en matière de muséologie, s'est inscrite, à partir des années 1990, au cœur du discours académique muséal francophone. Fondée sur la notion de muséologie comme champ de recherche, elle y a étroitement associé des disciplines comme la sémiotique, la psychologie et la sociologie. C'est à partir d'un tel positionnement

10 LATOUR B., *Le métier de chercheur. Regard d'un anthropologue*, Paris, INRA, 2001.

11 On songe bien entendu au rôle fondateur de Jean Davallon à cet égard, mais l'action de ce dernier s'inscrit dans un contexte plus vaste dont rend compte Daniel Jacobi dans le chapitre de cet ouvrage. Voir DAVALLON J., *L'exposition à l'œuvre*, Paris, L'Harmattan, 1999 ; DAVALLON J., *Le don du patrimoine : une approche communicationnelle de la patrimonialisation*, Paris, Lavoisier, 2006.

que Daniel Jacobi présente, dans cet ouvrage, le développement du musée et celui de la muséologie à partir de la logique médiatique qui s'est emparé de l'institution, contribuant à transformer en profondeur ses modes de fonctionnement ; à commencer par la place réservée aux expositions dont la temporalité ne cesse de s'accélérer, enjoignant le musée à se métamorphoser en machine événementielle. Le musée et la muséologie, dans une telle perspective, semblent condamnés à se transformer en profondeur, du moins une partie d'entre eux.

On peut cependant discerner d'autres points de vue, toujours en cours à certains endroits du globe, conditionnant d'autres manières de penser le musée et la muséologie. Il existe d'une part encore des partisans de la muséologie comme discipline scientifique, notamment en Allemagne et en Autriche, où l'ouvrage de Friedrich Waidacher, proche de Stránský, demeure une référence¹². Une telle perspective n'est pas sans rappeler une temporalité centrée sur le temps de la recherche structurelle fondamentale, telle qu'elle était appliquée par un Rivière au cours des années 1960 et 1970, au service d'un projet centré sur le long terme. De manière générale, l'étude théorique du phénomène muséal est encore assez largement privilégiée en Russie et dans de nombreux pays de l'Est, mais aussi par plusieurs enseignants d'Amérique latine (réunis à travers le réseau Icofom-Lam) et notamment au Brésil, où la muséologie se développe de manière particulièrement dynamique. C'est notamment ce principe que rappelle Tereza Scheiner dans cet ouvrage, positionnant la muséologie sur le plan philosophique et déplorant l'impérialisme franco-anglo-saxon de la littérature, mobilisant l'essentiel de l'attention des chercheurs.

C'est à partir d'un autre plan que se transmet également la pensée muséologique, un plan que Daniel Jacobi qualifierait de « théorème en actes » (formalisation d'une pratique en vue de la communiquer ou de la transmettre à d'autres), certes largement développée par des muséologues praticiens, mais aussi théorisée par un certain nombre de chercheurs. Dès les années 1970, le courant de la nouvelle muséologie, avant d'être défini par un certain nombre de professionnels de musées (Georges Henri Rivière, Hugues de Varine ou André Desvallées) se pose d'abord comme un corpus de réalisations et d'expériences concrètes. La limite entre les deux mondes – celui de la recherche et celui de la pratique – demeure dès cette époque floue : plusieurs praticiens, comme Rivière ou plus tard Mayrand, enseignent et transmettent au sein de l'université ; ce qui distingue la recherche-action de l'action-recherche, ou de la recherche en contexte d'application, n'est guère aisé à définir. Quoi qu'il en soit, c'est à partir d'un tel contexte que d'autres courants vont progressivement voir le jour. Jesús Pedro Lorente évoque ici le passage progressif de la nouvelle muséologie à la muséologie critique, courant présent en Grande-Bretagne (et relativement proche de la *New museology*), mais également dans plusieurs pays d'Amérique latine. C'est sans véritablement se définir à partir de la muséologie, comme le remarque Lorente, que le courant de la nouvelle muséologie s'était déployé, et c'est approximativement de la même manière que de nouvelles appellations voient le jour, à commencer par le terme de *critical museology*, issu des milieux académiques, domaine se formant, comme il le précise dans cet

12 WAIDACHER F., *Handbuch der Allgemeinen Museologie*, Wien, Böhlau Verlag, 1996 (2^e éd.) ; WAIDACHER F., *Museologie – knapp gefasst*, Wien, Böhlau Verlag, 2005.

ouvrage, « autour de l'idée que les musées ne devraient pas éviter les controverses mais plutôt les rendre explicites » en exposant leurs doutes et leurs incertitudes. Mais c'est aussi autant avec des chercheurs travaillant au sein de musées qu'avec des universitaires et des pratiques muséographiques recensées dans un certain nombre d'établissements, que se dégagent les principes de la muséologie critique. L'analyse de Lorente illustre, de manière opportune, le rôle des pays hispanophones et lusophones dans les développements récents de la muséologie. En l'espace de quelques années, une littérature originale s'est très largement développée, non seulement autour de la sociomuséologie (résurgence de la nouvelle muséologie) ou de la muséologie critique, mais de manière plus générale à travers l'ensemble du monde des musées¹³.

La liste des termes qui semblent se succéder en autant de slogans est longue, comme ceux de *post-critical museology* ou de *radical museology*¹⁴. Par-delà l'inflation des mots, il importe de reconnaître une volonté de transformation du champ de la recherche, renforçant son caractère hétérogène sans pour autant insister sur ses fondations communes – la plupart du temps tout aussi hétérogènes, mais parfois aussi quasiment inexistantes.

Si la muséologie se doit d'évoluer, peut-elle continuer de s'accommoder du patrimoine ? C'est en quelque sorte le questionnement, provocateur, qu'envisage Serge Chaumier dans sa contribution. L'auteur analyse les liens anciens – et (forcément) patriarcaux – du patrimoine avec le musée : le second serait en quelque sorte issu du premier qui guiderait son devenir et en conditionnerait les valeurs. À cette vision, Chaumier en suggère une autre, radicale, visant la séparation des deux domaines. Le patrimoine suppose la collection au cœur de l'institution, alors que ce sont les publics qui dès les années 1970 sont pressentis par la nouvelle muséologie pour jouer ce rôle. Le débat est ancien, on le retrouve déjà chez un John Cotton Dana¹⁵ et il continue d'animer le Landerneau muséal actuel sur le sens et les priorités du musée : la préservation des collections, la recherche ou l'émancipation des citoyens ?

En évoquant ces principes, Chaumier rappelle que la muséologie – comme éthique du muséal¹⁶ – traite forcément des questions de valeurs et des finalités du musée ou de l'institution qui pourrait lui succéder. Mais si elle se présente comme un champ théorique interdisciplinaire et si elle pourrait potentiellement se passer du patrimoine, la muséologie peut-elle se passer du musée ?

13 La maison d'édition Trea, par exemple, en donne une illustration particulièrement éclairante. Voir notamment LORENTE J. P., *Manual de historia de la museología*, Gijón, Trea, 2012. Voir également, sur l'Amérique latine : CASTILLA A., *El museo en escena. Política y cultura en América Latina*, Buenos Aires, Paidós & Typa, 2010.

14 DEWDNEY A., DIBOSA D., et WALSH V., *Post-critical Museology. Theory and Practice in the Art Museum*, Londres, Routledge, 2013 ; BISHOP C., *Radical Museology, or What's "Contemporary" in Museums of Contemporary Art ?*, London, Koenig Books, 2013. Voir aussi GREWCOCK D., *Doing Museology Differently*, London, Routledge, 2014.

15 DANA J.C., *The New Museum Series*, Woodstock, Elm Tree press, 1917-1920.

16 DELOCHE B., *Le musée virtuel*, Paris, Presses universitaires de France, 2001.

L'évolution du muséal à partir des musées

Pour certains muséologues, la muséologie pourrait en effet exister sans les musées¹⁷ puisque la forme muséale n'est pas stable et qu'elle est condamnée à évoluer, voire disparaître. Il est cependant indéniable que c'est à partir de la conception du musée moderne qu'elle s'est développée et que la question qui intéresse au premier plan les muséologues est celle de l'avenir de cette institution à peine bicentenaire. Nombre de formes nouvelles liées au champ muséal sont ainsi apparues au cours des décennies précédentes, sans pour autant être d'emblée reconnues comme en lien avec l'institution, à l'instar de l'écomusée, d'abord dénigré par la Direction des musées de France (« un musée sans collections n'est pas un musée »¹⁸), ou plus récemment les cybermusées.

L'Espagne, à cet égard, constitue comme plusieurs autres pays européens un lieu de réflexion des plus intéressants pour interroger le futur muséal. On sait combien la crise économique a frappé durement ce pays, à la suite d'une vague de spéculation immobilière particulièrement importante qui semble avoir poussé l'ensemble du pays à se doter d'infrastructures de niveau international. Le syndrome (ou l'effet) Bilbao, on le sait, a largement dépassé les frontières du Pays basque, poussant nombre de villes à se doter d'infrastructures publiques supposées d'exception, afin de se rendre plus attractives aux yeux des investisseurs et des touristes culturels ou d'affaire. Nombre de chantiers de musées, initiés dans l'euphorie du début du XXI^e siècle, ont été parfois abandonnés ou tournent au ralenti. C'est ce contexte qui est évoqué par Xavier Roigé, explorant les conséquences de la crise sur le développement ou la survie des musées, analysant les alternatives de financement se présentant aux musées, tous plus ou moins directement confrontés au phénomène. La crise de 2007 sonne-t-elle le glas de la croissance du phénomène muséal ou ne constitue-t-elle qu'un épisode parmi d'autres du développement du phénomène ? Il est évidemment trop tôt pour répondre, mais il est indéniable que la période conduit nombre de membres de la profession muséale à se repositionner à travers l'Europe, comme en témoignent l'ensemble des rapports des associations de musées s'interrogeant sur la forme que l'institution pourrait prendre dans les années à venir¹⁹.

Généralement, ce sont essentiellement trois types de répercussions qui sont le plus souvent évoqués comme source de facteurs de transformation : la retraite des *boomers*, la récession et le *crowdsourcing*. La génération du baby-boom, née après la Seconde Guerre mondiale, est justement celle qui a popularisé le phénomène muséal ; elle continue de le fréquenter et sa mise à la retraite ne devrait pas influencer directement ses pratiques (son pouvoir d'achat est généralement important), mais nombre de professionnels savent que les musées devront sans doute s'adapter à cette population vieillissante, à l'image de l'Europe. Car le phénomène est

17 MAROEVIĆ I., « Museology in the Future world », in STRÁNSKÝ Z. Z. (ed.), *Museology for Tomorrow's World*, München, Müller-Straten, 1997, p. 21-29.

18 DEBARY O., *La fin du Creusot ou l'art d'accommoder les restes*, Paris, Éditions du CTHS, 2002.

19 J'ai déjà évoqué cette question dans MAIRESSE F. (2015), *op. cit.*, et dans « Éléments de prospective muséale », *La lettre de l'Ocim*, 150, 2013, p. 9-14. Le paragraphe qui suit s'inspire directement de ces deux articles.

essentiellement occidental, au même titre que la récession qui a surtout frappé les pays anciennement industrialisés. Le constat dressé par Roigé pourrait être largement adopté, avec quelques nuances, pour bon nombre d'autres pays européens, comme la Grande-Bretagne, la France ou les Pays-Bas, la plupart des professionnels semblant se résigner au fait que les subventions publiques seront, à terme, diminuées, se préparant dès lors à d'autres alternatives de financement. Parmi celles-ci, la participation du public ou de la *community* (terme plus large que celui de communauté), constitue l'une des voies les plus largement évoquées, pour autant que les musées se renouvellent de manière à se présenter comme réellement au service de celle-ci. La notion de participation, ancienne (on songe au bénévolat et aux sociétés d'amis, dont la pratique remonte aux origines du musée moderne) regroupe ce que l'on envisage sous la forme de *crowdfunding* et de *crowdsourcing*²⁰, mais se concentre également sur les questions d'inclusion sociale et de recherche de publics actuellement peu engagés dans les activités muséales²¹. Le problème de la gestion des collections est lui aussi très largement à l'ordre du jour, celles-ci étant parfois mises de côté²² au profit d'un recentrement vers la question des publics mais sont en tout état de cause amenées à plus de mobilité²³.

La plupart de ces transformations sont largement connues et débattues dans les musées occidentaux. Il convient de noter, par ailleurs, qu'elles ne s'appliquent pas de la même manière pour tout le monde : les plus importants, les « *superstars museums* »²⁴, apparaissent de plus en plus éloignés des modes de financement et de la logique générale de fonctionnement des autres établissements, ayant à gérer des flux de plus en plus cosmopolites largement conditionnés par le tourisme mondial. Mais bon nombre d'autres musées dans le monde, et notamment en Amérique latine, en Asie ou en Afrique, semblent très largement influencés par d'autres logiques de fonctionnement, étrangères aux mouvements économiques ou de natalité tels qu'ils prévalent en Occident.

La Chine constitue, à cet égard, un cas particulièrement révélateur des transformations muséales en cours dans le monde. Bernard Schiele montre, à partir d'une étude remontant à la création des premiers musées chinois, les différents discours qui ont contribué à façonner la logique de leur développement. La transformation du parc muséal chinois, à partir du début des années 2000, ainsi que son extension, constituent un phénomène particulièrement remarquable pour le monde des musées. Forcément, les acteurs de ce réseau jouent sur un registre partiellement

20 Voir BLACK G., *Transforming Museums in the Twenty-first Century*, London, Routledge, 2012 et bien sûr SIMON N., *The participatory museum*, Museum, s. l., 2.0, 2010 (disponible également sur le site Internet de Simon : <http://www.participatorymuseum.org/>).

21 Il s'agit notamment de la logique de l'inclusion sociale telle que présentée dès la fin des années 1990 par Richard Sandell. SANDELL R., « Museums as agents of social inclusion », *Museum Management and curatorship*, 17, 4, 1998, p. 401-418 ; SANDELL R., NIGHTINGALE E., *Museums, Equality and Social Justice*, Londres et New York, Routledge, 2012.

22 On peut voir notamment les débats tournant autour de la présentation du rapport de la *Museums Association, Museums 2020 Discussion Paper*, London, Museums Association, 2012. Disponible sur Internet <http://www.museumsassociation.org/download?id=806530>

23 PETTERSSON S. et al. (ed.), *Encouraging collections mobility – A way Forward for Museums in Europe*, Helsinki, Finnish National Gallery, Amsterdam, Erfgoed Nederland et Berlin, Staatliche Museen.

24 FREY B., « Superstar museums : an economic analysis », *Journal of Cultural Economics*, n° 22, 1998, p. 113-125.

différent de celui que l'on retrouve en Occident, à commencer par le rôle de l'État, à l'initiative de la création de la plupart des établissements, mais aussi celui de la population fréquentant ces derniers. « Les emprunts culturels d'une société à l'autre portent d'abord sur les aspects concrets, sensibles et tangibles – comme le sont les pratiques de mise en exposition – sans que les discours et les valeurs – le substrat culturel en quelque sorte – ne soient assimilés », remarque Schiele dans le présent ouvrage, qui laisse ouverte l'évolution du monde muséal en Asie.

Quelques années plus tôt, un renouveau de l'architecture muséale s'opérait ainsi depuis le Japon, conduisant à la construction de remarquables édifices traduisant une esthétique à la sobriété particulière. L'influence du Japon, mais surtout celle de la Corée, quelques années plus tard, conduisaient l'Unesco à adopter, au début du nouveau millénaire, une convention sur la protection du patrimoine immatériel. La présence grandissante des pays asiatiques sur l'échiquier économique, mais aussi sur celui de la culture mondiale, ne peut manquer d'entraîner de nouvelles transformations de notre relation au musée ou de la manière de concevoir notre rapport au savoir et aux collections.

Un tel constat vaut pour l'ensemble du monde muséal. Dès les années 1970, Stanislas Adotevi dénonçait le colonialisme de la pensée occidentale en Afrique, visant à installer des musées à l'image des pays européens, sans lien réel avec les conceptions de la culture africaine²⁵. Le continent africain a certes largement évolué en l'espace de quarante ans, probablement pas de la manière dont on l'envisageait au moment de la « crise des musées » dans le sillage de 1968. Il n'en reste pas moins que bon nombre d'expériences très novatrices ont émergé en Afrique, qu'Yves Girault s'emploie à décrire avec précision. Proportionnellement, l'Afrique est sans doute le continent pour lequel nous disposons du moins d'informations sur les musées, aussi la synthèse proposée ici vient-elle à point nommé. Retraçant dans un premier temps l'histoire du phénomène muséal en Afrique, Girault explore les formes les plus novatrices de travail contemporain sur le patrimoine actuel, détaillant avec l'aide de Danièle Wozny le système des banques culturelles tel qu'il a été mis en place ces dernières années, dont il présente la synthèse actuelle la plus exhaustive. Depuis quelques années cependant, c'est moins sur terre qu'à travers Internet que se présentent certaines des innovations les plus radicales.

Le musée à l'époque de sa reproduction numérique

La logique des bases de données informatiques et leur application aux méthodes de classement et de description des objets ont intéressé, dès les années 1960, bon nombre de responsables de collections muséales. La possibilité de numériser des photos permet aux musées, à partir des années 1980, de présenter des informations nettement plus riches sous différents formats numériques puis sous forme

25 ADOTEVI S., « Le musée dans les systèmes éducatifs et culturels contemporains », in *Actes de la neuvième conférence générale de l'Icom*, Grenoble, 1971, p.19-30.

de CD-Rom. Comme le suggère Marshall McLuhan à partir des années 1960, le médium influence le message, et donc aussi la manière pour le visiteur ou le spectateur d'appréhender ce dernier. McLuhan, qui s'intéresse alors à la logique télévisuelle, perçoit déjà les transformations qui pourraient être induites par l'ordinateur dans les années à venir, notamment dans les musées qui sont sommés, sous peine d'un désintérêt total du public, à adapter leur structure (et donc leurs méthodes de présentation) aux visiteurs baignant dans une culture non-linéaire comme celle de la télévision²⁶, ou plus tard celle d'Internet. Si la télévision a déjà très largement bouleversé notre rapport au réel préalablement fondé sur la vue et les supports écrits, il est difficile de ne pas voir combien les technologies de l'information et de la communication (TIC) sont également en train de le modifier à nouveau. Certes, il ne s'agit pas d'imaginer d'ici quelques années, la machinerie patrimoniale totalement prise en charge par la toile, ou le Louvre contraint de fermer ses portes, mais il importe de voir combien notre relation au patrimoine et au savoir est en passe de se transformer de manière radicale.

La notion de patrimoine immatériel, mise en valeur à partir de 2003 par l'Unesco, insiste notamment sur la logique d'appropriation successive et de transmission pour qu'un bien ou qu'un geste puisse traverser les siècles. Avant d'être un objet plus ou moins matériel (un château ou une représentation théâtrale), le patrimoine se présente d'abord comme un ensemble de relations plus ou moins solides entre des êtres humains et des objets. Forcément, l'avènement des TIC contribue à transformer assez radicalement ces relations, d'une part en les multipliant de manière exponentielle (par le biais du Web), d'autre part en élargissant également le domaine du patrimonialisable mais aussi en développant l'action du public sur le patrimoine.

En retraçant l'histoire de l'informatique au musée et notamment le passage de l'ordinateur centralisé à la micro-informatique, Bernard Deloche évoque les transformations considérables opérées par l'interconnexion généralisée qui en résulte. La subversion des valeurs de référence et l'effritement des régimes d'authenticité, la transformation des pratiques du musée (l'interactivité non linéaire), le détournement de la relation sensible ou la dissolution du musée et la muséalisation du virtuel : autant de changements modifiant la nature actuelle du musée, mais aussi celle de la muséologie. « [L]a muséologie telle qu'elle est pratiquée actuellement se révélera très probablement inapte à penser l'esprit global du cyberspace, la "noosphère" », et c'est dans cette perspective que Deloche évoque la *noologie* comme perspective d'évolution de la muséologie. La tâche principale de cette nouvelle discipline viserait à explorer et cartographier le cyberspace, afin de rendre intelligible le désordre dont il est composé – tâche que le musée n'a cessé de réaliser tout au long de son existence, à partir de ses collectes, fouilles et achats. Selon les mêmes principes que la muséologie, Deloche envisage aussi la question de l'éthique qui devrait figurer au centre des préoccupations de la noologie, afin de réfléchir sur les valeurs de « cette prothèse monstrueuse » sans foi ni loi que constitue la noosphère.

26 McLuhan M., Parker H., et Barzun J., *Le musée non linéaire – Exploration des méthodes, moyens et valeurs de la communication avec le public des musées*, Lyon, Aléas [1969], 2008.

Brigitte Juanals et Jean-Luc Minel analysent dans le même contexte, à partir de plusieurs terrains de recherche, les stratégies de communication et les dispositifs des musées à l'ère du numérique. L'analyse des stratégies des musées américains leur permet de dresser un premier panorama des outils à disposition de ces établissements pour le développement des fonctions de préservation, de recherche et bien sûr de communication, qu'ils comparent dans un second temps avec les pratiques mises en œuvre au musée d'Histoire de Marseille, afin d'étendre le musée à l'ensemble des vestiges situés sur le territoire de la ville. Les politiques de médiation, on le sait, ont très largement profité des développements des TIC, mais peut-être plus encore celles de communication à travers les réseaux sociaux. L'analyse de la *MuseumWeek*, lancée en partenariat avec la firme américaine Twitter et le ministère de la Culture, permet d'évoquer les multiples enjeux véhiculés par les réseaux sociaux mais aussi les différents modes de participation des communautés touchées *via* ce mode de transmission à mi-chemin entre la médiation et l'événementiel.

Les transformations successives du Web – Internet des objets et Web sémantique – conduisent les musées à espérer de nouvelles possibilités d'exploitation de leurs ressources... pour autant qu'elles puissent être partagées. C'est dans la perspective d'un espace numérique intermuséal de transfert de données issues des collections que se jouent une partie des enjeux du musée de demain et des types de recherche qu'ils pourront mettre en œuvre. Mais le Web de données ouvert (*Linked Open Data*) exige l'interopérabilité des données pour la création d'un nouvel espace culturel réellement partagé, ce qui suppose des normes internationales communes. Tel n'est pas encore le cas aujourd'hui et nombre de modèles d'échange coexistent, fondés sur des logiques d'indexation différentes : espaces d'échanges partagés, communautaires ou balkanisés, autant de possibilités n'offrant pas, à terme, les mêmes perspectives d'évolution du champ muséal et de ses liens avec la recherche.

Selon le même contexte et pour les mêmes objectifs, c'est sur le plan des relations entre les objets numérisés et le public que se focalise l'intervention de Vincent Puig. Le niveau des métadonnées qui accompagnent un objet numérique conditionne un grand nombre d'enjeux susceptibles de développer les relations de cet objet avec les autres, donc sa place ou sa présence au sein du Web, en fonction des caractéristiques descriptives qui lui sont accolées. La description et le classement se trouvent au cœur du musée lui-même, celui-ci s'est historiquement construit comme une sorte de machine classificatrice visant à explorer et décrire le monde. C'est un tel travail qu'il importe de poursuivre à l'échelle du numérique et du Web, soit à partir d'algorithmes exploités par des moteurs de recherche commerciaux, classant et restituant l'information à partir de nos requêtes et de notre activité sociale sur le Web (comme Google), soit à partir d'un travail de classement et d'enrichissement opéré par des êtres humains (selon les mêmes principes adoptés depuis des siècles par les bibliothèques, musées et dépôts d'archives). On sait combien ces activités de classement sont sources de richesses économiques, pour les grandes compagnies du Web ; celle-ci induit donc des relations de pouvoir et de contre-pouvoir : scientifique, politique et économique. Les actions collaboratives autour de l'écriture qui accompagnent les objets sur la toile, que Puig détaille à partir des projets menés par l'Institut de la recherche et de l'innovation créée par le Centre Pompidou, montrent l'importance et les potentialités de ce travail d'indexation

contributive au niveau de la constitution des bases de données, et donc du développement des connaissances.

Poétique du musée

Le développement des cybermusées laisse supposer des transformations ultérieures du monde des musées dans les années à venir, mais il modifie aussi la manière dont nous pensons notre rapport au réel. Ainsi, le principe de l'accumulation, que l'on retrouve au cœur du processus muséal (et dont témoigne déjà l'organisation du Mouseion d'Alexandrie) semblait avoir touché ses limites physiques : en témoignent les pratiques de collectionnisme des plus grands établissements, mais aussi les difficultés rencontrées par les collectionneurs privés pour organiser leurs possessions²⁷. La fragile frontière entre la constitution d'une collection classée et l'amassement compulsif se situait aux alentours des quelques dizaines de milliers d'objets pour un particulier, et de quelques millions (ou parfois beaucoup moins) pour un établissement. C'est une tout autre vision qui semble émerger avec les possibilités de traitement des *big datas* numériques, dont le nombre peut s'élever à plusieurs milliards de données²⁸. Il ne s'agit plus, en effet, d'organiser mais de concevoir des machines susceptibles de trier sur place et de manière quasi instantanée, à travers la jungle informationnelle, les données pertinentes. Les algorithmes permettant ce type d'opérations, s'ils fournissent des résultats étonnants, induisent aussi des changements considérables quant à notre manière de sélectionner, de classer et de retrouver l'information, bref ce qui constitue le cœur du processus muséal.

Le processus muséal contemporain, qui jusqu'aux années 1970 s'inscrivait encore pleinement dans cette logique de classement et de production de connaissances, a progressivement évolué pour se recentrer sur ses fonctions de communication à travers des expositions (de plus en plus) temporaires et des événements. Ce moment, qui induit l'avènement du média exposition, comme le rappelle Daniel Jacobi dans le présent ouvrage, voit le rôle du musée se concentrer sur des questions plus pédagogiques, stylistiques et ergonomiques, destinées aux visiteurs/consommateurs afin de les aider à mieux apprécier les connaissances ou à se délecter des objets présentés, préalablement (de plus en plus) sous-traités à des chercheurs et des commissaires indépendants²⁹. En tout état de cause, en se concentrant sur

27 Voir BATTISTI J. (dir.), *Que reste-t-il du présent ? Collecter le contemporain dans les musées de société*, Bayonne, Musée basque et Le Festin, 2012.

28 MAYER-SCHÖNBERGER V., CUKIER K., *Big Data, La révolution des données est en marche*, Paris, Robert Laffont, 2014.

29 Le musée se transforme ainsi en une sorte d'espace de visualisation (Voir SCHÄRER M., *Die Ausstellung. Theorie und exempel*, Munich, Müller-Straten, 2003) ; il importe dès lors de voir comment se développe son rôle en regard des méthodes de présentation des connaissances générées par les nouvelles informations issues du monde numérique. La présentation actuelle des données numériques (LIMA M., *Visual Complexity. Mapping Patterns of Information*, New York, Princeton Architectural Press, 2011), si elle donne parfois lieu à un certain nombre de propositions visuelles plutôt attractives, n'en demeure pas moins relativement sommaire, et on peut se demander si l'exposition, comme média mais surtout comme espace physique et social, ne permettrait pas de mieux communiquer les informations que l'écran individuel installé dans notre bureau.

les aspects de communication et notamment d'expositions (au détriment de la recherche), le musée a très largement amélioré sa manière de présenter et de transmettre objets et informations. C'est probablement pour cette raison qu'au cours des années 1980, celui-ci se popularise et envahit peu à peu l'imaginaire du grand public, pour être évoqué dans nombre d'autres médiums : romans, bandes dessinées, films de cinéma, pièces de théâtre... Certes, la littérature ou la télévision n'ont pas attendu ces années pour évoquer le musée, que l'on songe aux noces de Gervaise dans *L'Assommoir* ou à *Belphegor* au milieu des années 1960. Il n'en reste pas moins que le musée s'inscrit alors de manière rare et diffuse dans l'imaginaire collectif; une tout autre image, moins austère mais aussi parfois plus fantasmée (par exemple le cycle des films « La nuit au musée ») voit alors le jour.

C'est cet imaginaire que Marie-Sylvie Poli analyse finement à partir de quatre romans détaillant la vision du musée telle qu'elle est évoquée au fil des pages. L'étude d'un tel monde, si elle reflète des représentations parfois sommaires (pour un professionnel), n'en demeure pas moins révélatrice du constat que la société pose, en général, sur cette institution encore souvent envisagée comme élitiste, mais néanmoins de plus en plus à la mode.

L'impermanence en conclusion

Yves Bergeron, au terme de cet ouvrage, souligne les principales tendances qui se dessinent pour le devenir du musée tout en rappelant celles qui, moins citées, contribuent aussi aux transformations de la muséologie. Reprenant les catégories proposées par Bernard Schiele, il revient sur la fragmentation du « nous », sur le présentisme, sur la culture numérique ainsi que sur l'événementiel, qui ont conditionné les transformations du champ muséal. Insistant sur le contexte économique, Bergeron souligne l'écart grandissant entre les revenus des établissements, induisant un fossé au sein même du monde des musées, que la crise économique n'a pas conduit à diminuer. Le numérique, très clairement, induit une transformation majeure de notre univers perceptif et de notre relation au patrimoine. L'influence de la reconnaissance du patrimoine culturel immatériel constitue ainsi autant un symptôme qu'une source d'influences de ces changements majeurs.

Au même titre que Peter et Léontine van Mensch³⁰, Bergeron insiste sur les rapprochements relativement récents, au sein du secteur patrimonial, entre bibliothèques, archives et musées. C'est précisément à travers la dématérialisation des collections que ces trois institutions, longtemps rassemblée (jusqu'à la fin du XVIII^e siècle et la création du Louvre), puis progressivement cloisonnées au gré de leur professionnalisation et du développement des techniques muséographiques, bibliothéconomiques et archivistiques, se voient à nouveau réunies à travers des portails comme Europeana, tandis qu'on songe parfois à les rassembler physiquement, par mesures d'économies. À nouveau, le monde des TIC joue ici un rôle

30 VAN MENSCH P., *New Trends in Museology*, Celsje, Museum of Recent History, 2011.

considérable dans l'évolution d'un champ qui dépasse le musée mais rejoint l'ensemble des pourvoyeurs de collections et de bases de données.

On peut certainement, avec Yves Bergeron (mais aussi Anik Landry et Bernard Schiele³¹), conclure à l'impermanence du modèle muséal tel qu'il existe actuellement, et envisager comme lui, les répercussions de ses transformations sur la recherche et l'enseignement de la muséologie. Si l'on se doit en effet d'établir une distinction entre musées et muséologie et envisager cette dernière comme plus vaste, il n'en reste pas moins que la recherche autant que l'enseignement lié au champ muséal ne sauraient être présentés de manière stable, comme on pouvait peut-être encore l'envisager au début des années 1970.

Revenons au sujet du présent ouvrage – les tendances de la muséologie – pour nous rendre compte que celles-ci sont largement examinées, comme le montrent nombre de contributions, à partir des tendances du musée lui-même. On pourrait cependant, en se concentrant sur la muséologie comme champ de recherche et d'enseignement, évoquer directement cette question comme je le suggérais plus haut³², à partir des tendances influençant d'abord les acteurs. Si l'on retient les principales tendances évoquées pour les musées par le *Center for the Future of Museums*, créé par l'*American Alliance of Museums*³³, il convient de reconnaître que la démographie, l'éducation et l'évolution des technologies influencent non seulement les musées mais aussi, d'emblée, la manière de faire de la recherche et de la diffuser.

Un changement générationnel est en train de s'opérer dans le monde de la muséologie, forcément lui aussi influencé par la génération du baby-boom, qui conduit une génération très influente de muséologues à progressivement s'effacer : un enseignant-chercheur, après avoir pris sa retraite (autour de 65 à 75 ans), est généralement encore actif une dizaine ou une quinzaine d'années (soit la génération très active dans les années 1980-1990, comme S. Pearce, Z. Stránský ou A. Desvallées), tandis que de nouvelles générations s'affirment déjà, formées à partir d'autres perspectives et développant de nouveaux axes de recherche. L'éducation des nouveaux muséologues passe à son tour par des références différentes de celles de leurs pères : le monde des universités s'est considérablement transformé (on a assisté à une double révolution de l'université de masse, autour de 1960 puis de 1980), tandis que les technologies de l'information et de la communication (moins probablement le mobile que d'autres modes de réception) sont en train de permettre le développement de solutions d'éducation transnationales, à travers MOOC, SPOC et autres modes d'apprentissage. À ces trois tendances, il convient également d'ajouter l'importance des enjeux linguistiques, comme l'évoque Tereza Scheiner dans son chapitre, de même sans doute que les différences de formation philosophique des acteurs mais aussi – à nouveau – le poids de l'économie de marché. La muséologie a pu ainsi parfois se définir en réaction contre le modèle néolibéral dominant (avec la nouvelle muséologie par exemple) comme on peut encore largement l'apprécier à partir de la muséologie critique ou de la sociomuséologie. À

31 LANDRY A., SCHIELE B., « L'impermanence du musée », *Communication & Langages*, n°175, mai 2013, p. 27-46.

32 J'ai traité une première fois cette question dans l'article « Museology at a crossroads », *Museologia Brunensia*, autumn/2, 2015, p. 4-9. Le paragraphe qui suit s'inspire de cet article.

33 <http://www.aam-us.org/resources/center-for-the-future-of-museums> (consulté en janvier 2015).

l'inverse, c'est aussi dans le droit fil de l'économie (néolibérale) de la créativité³⁴ que se déploie une pensée visant à concevoir le musée comme une sorte de parc d'attractions spectaculaire³⁵ destiné aux touristes de passage, à l'amélioration de la qualité de vie des nouveaux habitants/contribuables et à l'attractivité de la ville en matière d'investissements divers.

De tels développements semblent parfois bien éloignés du champ muséal classique ; ils n'en demeurent pas moins fondamentaux pour la compréhension de l'évolution de la muséologie. Il est difficile, à ce stade, d'augurer de l'évolution de ces tendances. Mais il est indubitable que le champ muséal et celui de la muséologie vont continuer à se transformer, parfois de manière cosmétique, par le biais d'une formule plus ou moins dans l'air du temps, peut-être aussi de manière structurelle.

34 Portée à partir de la notion de l'artiste en travailleur. Voir MENER P.-M., *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphose du capitalisme*, Paris, Le Seuil, 2002.

35 CHAUMIER S. (dir.), *Expoland. Ce que le parc fait au musée : ambivalence des formes de l'exposition*, Paris, Complicités, 2011.

Muséologie et accélération

Daniel Jacobi

Professeur, Centre Norbert-Elias, UMR CNRS 8562,
équipe Culture & communication, université d'Avignon

Muséologie et paradigme de la collection

La muséologie, domaine polysémique

Évoquer les nouvelles tendances de la muséologie suppose au préalable de préciser ce que l'on entend par muséologie. Dans le mot *muséologie*, on entend toujours la racine *musée*. Avec d'autres, nous avons dissocié le musée (une institution culturelle) et l'exposition (un média produit par toute institution ayant un projet de nature muséographique). L'éclatement de la notion de muséologie et l'élargissement des significations auxquelles on rattache le mot tendent à brouiller la recherche d'un consensus qui déciderait de ce qu'est (ou n'est pas) la muséologie. À commencer par l'assimilation de l'idée d'exposition à celle de musée¹. Dans le sens commun, un musée est en effet un lieu dans lequel on se rend pour visiter une exposition, c'est-à-dire des items disposés dans un espace au sein duquel on déambule.

Trois muséologies

Cependant, à partir d'un corpus de publications récentes, on peut assez facilement mettre en évidence trois tendances dans les pratiques contemporaines définitoires de la muséologie. Le sens 1 désigne la muséologie ordinaire. Il tend à faire du mot une notion basique renvoyant à la vie du musée et à ses activités les plus connues du public : la valorisation des collections à l'aide d'expositions et la publication de catalogues². Dans ce sens 1, la muséologie est une notion gratifiante à caractère savant qui – comme cela avait été le cas pour l'ethnographie par contraste avec celle d'ethnologie – a effacé la notion de muséographie en l'ennoblissant en quelque sorte du suffixe savant *logos*.

Le sens 2 désigne la muséologie comme pratique réfléchie d'un professionnel qui, par son expérience et son talent, mais aussi très souvent par l'expérience de l'enseignement, conduit une réflexion sur sa pratique et la formalise en vue de la communiquer ou de la transmettre à d'autres. Dans ce sens, la muséologie devient une

1 JACOBI D., « Les musées sont-ils condamnés à séduire toujours plus de visiteurs ? », *La Lettre de l'Ocim*, 1997, p. 9-14.

2 POULOT D., *Musée et muséologie*, Paris, La Découverte, 2005.

sorte de théorème en actes (un mode d'agir relié à un système de représentations) visant à améliorer l'efficacité de pratiques professionnelles³.

Le sens 3 considère la muséologie comme un domaine de recherche. Dans ce cas, la muséologie correspond à la production de nouvelles connaissances sur l'histoire des musées, sur celles de leurs collections, sur les institutions muséographiques, les expositions et leurs publics. S'il est facile de se mettre d'accord sur cette acception, il est plus délicat de définir la discipline, sinon d'appartenance, en tout cas proche de ce domaine de recherche. Certes, il est évident que ce ne peut être l'histoire ou l'histoire de l'art comme on le croit parfois à cause de la formation initiale des conservateurs des musées de beaux-arts puisque les musées ne sont pas tous, il s'en faut de beaucoup, des musées d'art. La référence à l'histoire de l'art met l'emphasis sur les œuvres et les collections et non pas sur les publics ou l'exposition.

L'originalité de l'École d'Avignon qui a participé à la création et au développement de la muséologie dans le paysage universitaire francophone est de combiner des méthodes d'inspiration sémiotique (analyse formelle des expositions ou des médiations) et d'autres plus proches de la psychologie et de la sociologie (acculturation et publics).

Pour évoquer la muséologie du point de vue de la recherche, nous proposons de distinguer trois grandes étapes dans l'évolution des musées : le musée moderne hérité du dix-neuvième, le siècle de l'instruction obligatoire ; le musée de la fin du vingtième siècle qui vit au rythme de l'exposition ; la prééminence de l'événement et de l'immédiateté accompagnée du pari sur le virtuel, conséquence de l'accélération.

Des collections patrimoniales muséographiées à des fins éducatives

Rappelons qu'un musée, quels que soient les débats sur sa définition, est une institution en rapport avec le patrimoine et qui conserve, gère et met en valeur une ou plusieurs collections. Et la gestion de ces collections devenues un vecteur de valeurs essentielles suppose qu'elles soient transmises et partagées. Cette conception du musée moderne s'est fortifiée au cours du XIX^e siècle. Période où en France a été généralisée l'instruction laïque et obligatoire pour tous les enfants. Période connue aussi pour avoir été celle de l'âge d'or de la vulgarisation scientifique. Dans chaque musée une exposition permanente invariablement présentée en respectant strictement les exigences taxonomiques consensuelles des sociétés savantes, permet à l'ensemble de la population de s'imprégner des connaissances scientifiques et des valeurs culturelles accumulées par les générations qui les ont précédées.

Le paradigme de la collection dessine l'image d'un musée dirigé par un conservateur qui étudie et analyse des éléments patrimoniaux, les inventorie ou les catalogue patiemment, sélectionne les items les plus représentatifs et les présente au public dans une exposition permanente inamovible, disposée le plus souvent dans un monument historique. La solennité de l'institution, le fait qu'elle se soumette

3 VERGNAUD G., «La théorie des champs conceptuels», *Recherches en Didactique des Mathématiques*, 10, 2-3, 1990, p. 133-169.

invariablement à une présentation organisée selon une logique scientifique, donne le sentiment d'un ensemble immuable que la présence de gardiens en uniforme rend encore plus intimidante pour les jeunes ou nouveaux visiteurs...

Dans un muséum d'histoire naturelle, on prétend donner à voir l'ensemble des milieux vivants. Et cette présentation est toujours faite selon le découpage traditionnel (monde minéral, végétal et animal) adopté par les naturalistes du XVIII^e. Leurs classifications en ordres, familles et genres et les noms latins sont rigoureusement respectés. De même un musée de beaux-arts ne saurait déroger ni à la chronologie (des primitifs aux modernes), ni au découpage en écoles.

L'émergence du média exposition

À partir du dernier quart du xx^e siècle, les musées, partout dans le monde, entrent dans ce qu'on a appelé l'ère de la communication. Leur priorité n'est plus la gestion de leurs collections dont seule une faible partie est valorisée et diffusée sous la forme de l'exposition permanente. Pour attirer et intéresser le public, les grands musées d'abord, suivis rapidement par les plus entreprenants des moyens et petits équipements, décident d'organiser des expositions temporaires au rythme d'au moins une ou deux par an. Certains musées abandonnent l'exposition permanente au profit d'expositions temporaires de moyenne durée (d'un à trois ans) ou d'une exposition permanente d'un nouveau type dans laquelle l'accrochage d'une partie de la collection est renouvelé chaque année.

L'exposition temporaire transforme le musée

Les conséquences de la priorité accordée au temporaire vis-à-vis du permanent, avec le recul de plusieurs dizaines d'années, semblent quasi irrémédiables⁴. Il serait assez difficile de prétendre les recenser toutes d'autant qu'aucune étude n'a été conduite afin de comparer le fonctionnement des musées avant les années 1960-1980 et celui de la période suivante. On a souligné qu'avec le développement des expositions temporaires, c'est en quelque sorte la mission du musée qui s'est modifiée : il ne s'agit plus seulement de conserver et transmettre le patrimoine et des collections mais de les faire connaître, aimer et partager au plus grand nombre⁵. Ce changement, souvent résumé par l'affirmation que dorénavant le public est placé au centre d'un dispositif de communication, est bien connu. Et il a notamment été porté par le mouvement de la nouvelle muséologie⁶.

Pour un musée, il convient de continuer à assurer la conservation des collections et le travail scientifique sur celles-ci afin de mieux les préserver, les compléter, les

4 DAVALLON J., « L'évolution du rôle des musées », *La Lettre de l'Ocim*, 1997, p. 4-8 ; SCHIELE, B, *Le musée des sciences. Montée du modèle communicationnel et recomposition du champ muséal*, Paris, L'Harmattan, 2003.

5 JACOBI, D., « L'exposition temporaire et le développement de la recherche dans les musées », in LE MAREC J. et al. (ed.), *Musées et Recherche ; cultiver les alliances*, Dijon, Les dossiers de l'Ocim, 2012, p. 33-46.

6 DESVALLÉES A. (ed.), *Vagues ; une anthologie de la nouvelle muséologie*, Macôn et Savigny-le-Temple, vol. 1, Éditions W et MNES, 1992.

enrichir et produire des connaissances sur le patrimoine. Mais petit à petit, s'installe l'idée qu'il faut conquérir le public, l'intéresser, le faire venir et même revenir à chaque nouvelle exposition. En somme, le projet scientifique de l'institution se double d'un projet culturel qui inclut une politique des publics⁷.

Ce changement a évidemment des conséquences sur la nature des activités du personnel des musées : le conservateur devient moins chercheur et spécialiste que concepteur ou commissaire d'exposition ; la communication joue un rôle plus important et rythme la vie du musée ; enfin, le service des publics est créé ou augmente de taille ; ce qui suppose une réflexion sur la nature des outils de médiation ainsi que des aides à l'interprétation et, plus généralement, un développement des médiations en direction de différentes catégories de publics.

Cette transformation résulte de changements profonds de la société comme l'allongement du temps des loisirs, l'augmentation du niveau d'éducation, le développement de la communication et l'apparition des moyens de transport rapides, et bien sûr la généralisation des déplacements touristiques...

Le patrimoine et les monuments, les musées, la culture, les festivals deviennent des atouts qui prennent place dans une économie du tourisme qui, particulièrement en France, compte tenu de sa situation géographique en Europe, devient la première (ou la seconde) destination du monde. On comprend alors qu'il faut modifier les priorités ou les rééquilibrer.

Quelle est, en effet, l'utilité sociale ou économique d'un musée aux riches collections fort bien conservées et gérées par des professionnels compétents mais qui ne reçoit pas un nombre suffisant de visites ? Ce qui conduit inévitablement à une interrogation sur le public et notamment son renouvellement ou son extension à d'autres catégories habituellement absentes de tels lieux. Les expositions temporaires apparaissent comme le moyen de régénérer et stimuler l'offre tout en conférant aux musées un atout décisif : ils entrent dans l'actualité culturelle en offrant, comme d'autres secteurs de la culture (musique, spectacle vivant, cinéma, littérature contemporaine), des nouveautés.

Exposition temporaire et média

Les expositions temporaires ne sont pas qu'une innovation d'ordre muséal. Certes réunir en un même lieu des œuvres éparpillées dans le monde, cachées dans des réserves ou prêtées pour le temps de l'exposition par des propriétaires privés, est une offre nouvelle. Permettre à un public de curieux, de découvrir pour un temps limité, un ensemble habituellement impossible à voir simultanément, est attractif. Non contente de donner à voir des pièces vedettes, une exposition temporaire peut innover dans l'interprétation et le discours tenu sur ce qu'elle montre dans la mesure où elle n'est plus tenue de respecter les traditions disciplinaires contraignantes propres aux collections permanentes.

7 JACOBI D., « La muséologie et les transformations du musée », in MEUNIER A. (ed.), *La muséologie, champ de théories et de pratiques*, Montréal, PUQ, 2012, p.133-150.

L'exposition temporaire, et c'est un autre de ses avantages, met en valeur le commissaire, le conservateur ou le concepteur qui peut mettre en évidence l'excellence de ses talents de chercheur, de son goût ou, en somme, de son expertise. Résultat de la recherche ou du travail approfondi d'un conservateur, commande faite à un commissaire invité qui trouve une occasion, dans un lieu mis à sa disposition, de faire étalage de ses idées ou de sa perspicacité, de faire le point sur un domaine précis peu exploré, l'exposition temporaire est une entreprise collective dirigée par un auteur.

Avec le recul, il apparaît que l'exposition temporaire est aussi une innovation d'ordre médiatique. Les items réunis ou construits pour l'exposition temporaire sont libérés des contraintes architecturales où ils sont habituellement conservés et visibles. Décontextualisées, rapprochées d'autres, les pièces choisies peuvent bénéficier d'une muséographie totalement dévouée à leur mise en valeur. Cette expographie, libérée des contraintes et des traditions disciplinaires, emploie toutes sortes de moyens et de techniques dont l'usage est hautement improbable dans un musée fréquemment installé (en tout cas en France) dans un monument historique classé multipliant les interdits.

Mobilier créé spécifiquement à la demande, décor original, éclairage soigné, textes plus développés que de coutume, catalogue spécifiquement publié à cette intention..., l'exposition temporaire fait prendre un coup de vieux à la collection permanente. D'autant que la communication du musée porte presque exclusivement sur le temporaire en effaçant l'exposition permanente.

Les professionnels de la communication entrent dans les musées. Le dossier de presse se généralise. On invite les journalistes de la presse spécialisée et des médias nationaux à des visites en avant-première qui leur sont réservées. La publicité et l'affichage sont mobilisés. Le chapitre communication devient une ligne de plus en plus consistante du budget.

Les chercheurs en communication comprennent les premiers que ce qui se produit n'est qu'une manifestation d'une tendance lourde qui relève du rôle et de la place des médias dans la société contemporaine. Et ils démontrent que l'institution muséale (et au-delà patrimoniale) est confrontée à l'émergence d'une logique spécifique de la vie des médias. Que dorénavant le cœur battant du musée, celui qui fait courir le public et le fait venir parfois de loin ou de très loin, soit changeant, provisoire et à terme caduc, ne présente pourtant pas que des avantages.

L'exposition temporaire est aussi une innovation économique. Son prix de revient est sans commune mesure avec le budget de fonctionnement du musée qui gère une collection permanente. Pour mettre en place une politique d'expositions temporaires, il doit nécessairement rechercher des moyens nouveaux : l'exposition coûte cher. Et comme les ressources de fonctionnement et celles escomptées de la billetterie ne sauraient suffire, il faut solliciter les tutelles administratives ou trouver des sponsors et des mécènes. Les fondations et les grandes firmes sont donc démarchées et sollicitées. Les noms de marques célèbres apparaissent sous le titre donné à l'exposition temporaire (banque, informatique, énergie, luxe). Et rapidement, on en vient à se demander si un conservateur n'ayant reçu aucune formation en gestion est bien le mieux placé pour manager un musée moderne.

L'exposition temporaire, comme tout média moderne, modifie le rythme de vie de cette très vénérable institution traditionnelle qu'est le musée. Dès le vernissage d'une exposition achevée, tout l'élan des professionnels est tourné vers... l'exposition temporaire suivante. La logique du média transforme le mode de travail et modifie les priorités. Dorénavant, c'est le flux de production des nouveaux contenus, originaux, attractifs et si possible individualisés qui détermine l'emploi du temps de chacun. L'exposition, comme tout média, est destinée à se renouveler rapidement. Au point que le musée dépourvu d'exposition temporaire est comme orphelin. Devenu silencieux, on le pense fermé ou en panne en quelque sorte.

Comme tous les médias, l'exposition devient un genre qui impose son format et ses règles. Au point que toutes les expositions, en dépit de leur singularité, ont comme un même « air de famille » ainsi qu'Antoine Compagnon le dit à propos du genre⁸. Avec la prééminence des expositions, tous les musées, du moins en apparence, paraissent se ressembler quels que soient la nature de leurs collections ou le contenu de ce qu'ils proposent au public. Au passage, les technologies de la communication sont entrées en force et gare aux institutions qui ne les mobilisent pas : elles passent pour être vieillottes et comme déclassées.

La transformation de l'exposition en un média fait aussi du public un enjeu : elle instaure une course à l'audience. Un peu comme si la qualité du média se mesurait à son succès et au nombre de visiteurs que cette exposition parvient à faire venir. Un musée coûte cher et le renouvellement des expositions rend cette dépense permanente. Plus l'exposition est coûteuse et plus on s'attend à ce que son audience soit importante...

L'exposition et la logique de flux

L'exposition temporaire n'a pas fait disparaître la collection permanente mais elle introduit dans la vie du musée la logique propre à tout média : celle d'un flux continu. Donc le fonctionnement du média exposition contamine celui du musée et produit un paradoxe : le temporaire efface le patrimoine permanent et ses trésors. Dorénavant, le musée cesse d'apparaître comme une institution inamovible, il est devenu un lieu dans lequel des expositions se succèdent. On est passé petit à petit d'une institution un peu solennelle qui était destinée à gérer et à transmettre le patrimoine collectif et les valeurs qui fondent le sentiment national, à une machine culturelle où il doit se passer quelque chose au risque de disparaître.

Puisqu'un média de diffusion qui cesse de renouveler ses contenus ne tient plus le haut de l'affiche, l'institution muséale est condamnée à fabriquer, inventer et diffuser en continu selon le rythme qui est celui de la durée de vie de l'exposition temporaire, c'est-à-dire un produit cher et complexe dont la durée de vie est courte, de quelques semaines à quelques mois.

L'entrée dans la communication et l'obsolescence de plus en plus rapide des styles muséographiques, accentuées par l'impossibilité d'archiver, reproduire ou

8 COMPAGNON A., « La notion de genre : cours d'Antoine Compagnon », 2000, *Fabula*, <http://www.fabula.org/compagnon>.

rediffuser une exposition temporaire, la rend par nature d'ordre strictement performatif. Elle ne communique que dès lors que, venu sur place, on en découvre le parcours. En cela l'exposition échappe à la reproductibilité propre au film, à la télévision ou à la musique. Le musée ne peut espérer alimenter son agenda par la possession ou le contrôle d'un stock de dispositifs ou de contenus prêts à l'emploi autorisant une émission ininterrompue à coût réduit telle que les médias audiovisuels en ont la possibilité.

Des médias de flux, les musées ont aussi copié l'obsession quasi tyrannique du score de fréquentation. Et pas parce que, à la différence du cinéma, il s'agit d'une question de rentabilité du média. La recherche d'un succès d'affluence, ou la longueur de la queue devant l'entrée du musée apparaissent comme la seule confirmation pertinente de l'excellence muséale ou mieux muséologique. Et ce d'autant plus, que dans la logique des médias, les musées, même si cette question est un grand tabou dans le milieu professionnel, deviennent concurrents les uns des autres.

Tous les services du musée sont dorénavant concernés par ce but : attirer un public suffisant et le faire revenir à chaque exposition. Les médiations et les médiateurs sont particulièrement sollicités. On leur demande d'aller au-delà des médiations pédagogiques destinées au public captif des écoles, des collèges et des lycées. D'abord en préparant le public avant l'ouverture et en tentant d'intéresser les groupes habituellement exclus. Cet effort volontariste n'a pas de conséquence quantitative sur la fréquentation tant il est difficile d'attirer le non-public mais il est symboliquement fort⁹. De même les médiations pédagogiques (elles parviennent à attirer jusqu'à un tiers de l'affluence annuelle d'un musée) sont surdéterminées par les directives officielles qui orientent la coopération école/musée. Compte tenu de leur dépendance vis-à-vis des programmes scolaires, c'est une autre voie, celles des médiations culturelles, qu'adoptent les services des publics. D'abord pensée comme un complément de l'exposition ou un enrichissement opportuniste de l'offre, la programmation culturelle des musées tend à s'autonomiser.

Prééminence du temporaire et transformation des musées

L'importance de l'exposition temporaire entraîne donc des modifications importantes du régime précédent basé sur les collections et l'exposition permanente. D'abord, nous l'avons déjà pointé, au niveau des qualifications et des métiers comme au plan de la gestion économique. La subvention annuelle reste stable ou diminue tandis que la recherche de financement au coup par coup se développe. Mais ses conséquences sont plus profondes comme par exemple pour ce qui concerne l'architecture des musées et leur insertion dans l'espace urbain.

Au modèle ancien d'un bâtiment découpé en deux espaces (réserves et espace de travail, d'un côté, accueil et galeries d'exposition, de l'autre) succède un ensemble plus complexe prévoyant un vaste plateau réservé aux expositions temporaires,

9 JACOBI D., LUCKERHOFF J. (dir.), « À la recherche du non-public », *Loisirs & société*, université Laval (Québec), 32, (1), 2010.

un espace de documentation ouvert aux chercheurs, un auditorium polyvalent pouvant accueillir des conférences mais aussi des spectacles et des concerts, des espaces destinés à accueillir des médiations pour les publics captifs.

Ces transformations architecturales qui en quelque sorte prennent acte des nouvelles fonctions des musées sont accompagnées par d'autres qui, même si elles paraissent étrangères à la mission patrimoniale, culturelle et éducative du musée n'en sont pas moins révélatrices de sa nouvelle place dans la cité. Dessiné par un architecte de premier plan, le musée devient un élément majeur du tissu urbain. Non content d'abriter en son sein une boutique et une librairie de grande taille, il abrite aussi un restaurant gastronomique où travaille un chef étoilé de renom. Ainsi se crée *de facto* autour de lui un espace de chalandise qui attire, non plus les sempiternelles boutiques de « souvenirs » pour touristes mais les grandes enseignes de magasins de vêtements de luxe ou les marchands de matériel informatique. Toutes les métropoles urbaines veulent aujourd'hui, pour tenir leur rang, disposer de leur grand musée et elles font le pari qu'il sera un élément clef, sinon de leur développement économique, en tout cas de leur attractivité vis-à-vis de la population des décideurs, des cadres et dirigeants comme des enseignants.

Les musées à l'ère de l'accélération sociale

Musées ou équipements culturels ?

Cependant, pour diverses raisons, il semble que le paradigme de l'exposition temporaire soit sur le point de s'achever¹⁰. En tout cas il ne parvient plus seul à rythmer la vie des institutions muséales. L'exposition temporaire n'a pas fait disparaître la collection permanente mais, à son tour, elle semble incapable d'assurer seule l'entrée du musée dans le *xxi*^e siècle.

Quelles sont les raisons de cet essoufflement ? Elles sont multiples. Il est de plus en plus difficile de faire une nouvelle exposition tout à fait originale et vraiment inédite. Et cela suppose d'engager d'importantes dépenses : on scénographie à grands frais et il faut faire preuve d'originalité pour surprendre le visiteur ; les coûts de transport et d'assurances ne cessent d'augmenter, quand ce n'est pas le prêt lui-même qui tend de plus en plus à se faire à titre onéreux. La multiplication des expositions temporaires a aussi un effet pervers de banalisation : il y en a tellement qu'il devient difficile d'attirer l'attention avec l'ouverture de la *énième* exposition temporaire de la saison...

Ces grands musées insérés dans les métropoles urbaines ont tous intégré la logique de flux du temporaire. Leur première exposition temporaire est inaugurée le jour de leur ouverture. Ils embauchent des personnels avec d'autres compétences ; ils aménagent et transforment leurs bâtiments en faisant appel aux plus grands architectes ; ils développent des services hautement rentables (boutiques de produits

10 JACOBI D., « Exposition temporaire et accélération : la fin d'un paradigme ? », *La Lettre de l'Ocim*, Demain les musées, 150, 2013, p. 15-23.

dérivés, restaurants gastronomiques chics, grande librairie spécialisée...). Le renouvellement des expositions est pour eux l'occasion de proposer des programmations culturelles en synergie avec leur offre muséographique (conférences, concerts, spectacles, projections de films...). En effet, ils disposent d'espaces bien équipés pour cette programmation (auditorium, salle de projection ou de concert) qu'ils peuvent à l'occasion louer à des fins commerciales (congrès, émissions de télévision, tournage de films).

L'analyse de la politique de l'offre des grands musées et plus encore celle de leur communication prouve sans ambiguïté qu'ils basculent dans l'événementiel et l'éphémère tout en se diversifiant et en entrant de plus en plus dans l'économie marchande. Le nom d'un grand musée est dorénavant à la fois une marque et un savoir-faire d'excellence que l'on peut reproduire en région et mieux encore vendre et exporter à l'étranger.

Un sondage informel conduit auprès de quelques musées très actifs en Région montre sans ambiguïté qu'ils suivent un cheminement parallèle à ceux des grands musées : dorénavant, ils consacrent un volume d'activités chaque année plus important à l'organisation d'événements culturels. Qu'il s'agisse de grandes manifestations orchestrées nationalement (journées du patrimoine, nuit des musées, printemps des musées) ou localement (par exemple, en Paca, en 2013, l'opération Marseille-Provence capitale européenne de la Culture), chaque exposition est prétexte à mettre en place un accompagnement culturel riche de dispositifs plus ou moins spectaculaires et de médiations élaborées.

En somme, il s'agit de faire comprendre que *faire* une seule fois (au sens touristique) un musée n'a plus de sens : on vient et on revient dans le musée comme on le fait pour le théâtre ou le cinéma car il s'y passe toujours quelque chose. Il ne s'agit plus de faire revenir le public au musée (ce qui était le but assigné à l'exposition temporaire) mais de le fidéliser. On table ainsi moins sur le nombre de visiteurs que sur le nombre de visites pour augmenter ou maintenir, à un niveau élevé, la fréquentation annuelle¹¹.

La prééminence de l'exposition temporaire comparativement à l'exposition permanente n'est certes pas pour l'instant remise en cause. Mais la programmation d'événements éphémères vient renforcer et compléter la palette culturelle des musées. L'événementiel parviendra-t-il à éclipser totalement l'exposition temporaire ?

Un programme fait d'une succession d'événements culturels ?

Le déclin de l'exposition temporaire n'est qu'un symptôme qui cache les fondements de l'évolution des musées. Mieux les analyser et les comprendre permettrait de disposer d'un corps conséquent d'observations et de recherches autour de cette question. En attendant, on en est réduit à esquisser une macro-hypothèse. Pour cela,

11 EIDELMAN J., *Musées et publics : la double métamorphose. Socialisation et individualisation de la culture*, HDR, université Paris Descartes, 2007.

nous prendrons appui sur la théorie récemment exposée par Harmut Rosa, un philosophe allemand appartenant à la dernière génération de l'École de Francfort¹².

Analysant la vitesse qui caractérise le monde moderne et l'accélération des changements techniques comme leur adoption et leur généralisation de plus en plus rapide, il insiste sur l'idée que le rythme change : le tempo de la société occidentale du vingt et unième siècle s'accélère et il est dorénavant rapide. Rosa, pour interpréter les transformations culturelles et sociales, postule que la postmodernité résulte d'une triple accélération. Accélération du changement technique, avec son signe le plus manifeste qui est, comme l'avait souligné Paul Virilio, la vitesse¹³. Vitesse qui on le sait modifie les distances, la nature des communications et les modes de production comme la productivité du travail. Mais le changement technique – et cela n'a pas été souvent souligné – ne simplifie pas vraiment la vie sociale et professionnelle car il est accompagné d'une multiplication de tâches et d'obligations.

La vie moderne est dominée par l'accélération des rythmes, la tendance à la multi-occupation qui génère l'encombrement de l'agenda individuel dont on ne peut plus se passer. Les hommes actifs sont constamment « débordés » et peinent à trouver le temps de tout faire. L'accélération ne libère pas du temps : elle contribue au contraire à l'encombrement, à la surcharge et à l'asphyxie. L'immédiateté et l'instantanéité accroissent le sentiment d'urgence et l'angoisse de l'acte manqué.

Enfin, troisième plan, l'accélération provoque une transformation individuelle du cours de la vie biologique et sociale. Finie l'image d'une sorte de long fleuve tranquille. C'est dorénavant une série de projets personnels de vie de courte et moyenne durée qui se succèdent et transforment les structures familiales et au-delà sociales.

Le musée-monde à l'heure des médias informatisés

Cette accélération et le changement d'échelle ainsi que le rétrécissement de l'espace qu'elle entraîne a des effets immédiats : les transports et les communications rendent proches les expositions de tous les grands musées. On réserve depuis New York une place pour une exposition à Amsterdam ou à Venise. Près de 80 % des visiteurs du Louvre sont des étrangers dont une proportion sans cesse croissante vient d'Asie. À l'aide de ce modèle (l'accélération technique et les modifications sociales et culturelles qu'elle entraîne), quelle lecture peut-on faire de la vie des musées aujourd'hui. Et comment l'accélération sociale a-t-elle transformé la vie et l'agenda des musées ?

Le musée du XIX^e siècle était entièrement dédié au patrimoine et à la patrimonialisation avec une mission forte : transmettre de génération en génération les valeurs symboliques qui fondent le sentiment d'identité nationale. Instruments inamovibles de diffusion par l'exposition de collections par nature inaliénables et

12 ROSA H., *L'accélération. Une critique sociale du temps*, Paris, La Découverte, 2010. Voir aussi WEIZENBAUM J., WENDT G., *Wo sind sie, die Inseln der Vernunft im Cyberstrom, Auswege aus der programmierten Gesellschaft*, Freiburg, Herder Verlag, 2006.

13 VIRILIO P., *L'inertie polaire*, Paris, Christian Bourgois, 1993. Voir aussi VIRILIO P., « Les révolutions de la vitesse », in *La vitesse*, catalogue d'exposition, Fondation Cartier, Paris, Flammarion, 1991.

imprescriptibles, ils veillaient à ce que leur exposition n'obéisse ni aux caprices, ni aux modes.

La révolution industrielle et le changement technique ne s'opposent pas réellement à cette mission. Ils ne sont qu'un moteur de la patrimonialisation. Le changement technique (la révolution industrielle, puis celle des technologies) rend obsolètes et inutiles des pans entiers de l'agriculture, des industries, des techniques et des arts. Avec comme conséquence une augmentation quasi exponentielle des gestes de patrimonialisation, des collections et des types d'équipements muséographiques (écomusées, parcs naturels régionaux, centres d'interprétation du patrimoine dit immatériel).

Néanmoins, l'institution muséale est toujours un lieu scientifique, en relation avec un patrimoine dûment collecté ou étudié et laissé en place qui en quelque sorte résiste au temps, institue le devoir de mémoire et perpétue la transmission des objets et de la culture symbolique associée à ces derniers. À ce stade, le patrimoine et ses institutions de conservation/diffusion apparaissent comme un système de thésaurisation et d'empilement de la culture, inscrit dans un temps lent, voire immobile, comme suspendu dans une exposition justement nommée permanente.

Nous avons ensuite décrit comment l'exposition temporaire a transformé en profondeur le musée en le faisant fonctionner selon une logique de média. L'ouverture d'une nouvelle exposition temporaire est en soi un événement et son potentiel de renouvellement de la communication a été évidemment utilisé à profusion. La succession des expositions temporaires relève donc déjà d'un changement de rythme dans le renouvellement de l'offre.

Cependant, le potentiel d'accélération engendré par le renouvellement de l'exposition temporaire (entendue comme média) a rencontré des limites. Le renouvellement des expositions n'est pas assez rapide et surtout il ne parvient pas à stabiliser la fréquentation des musées ni à provoquer, ce qui est le rêve de tous les producteurs des médias, la fidélisation du public. Comment changer de vitesse ? Deux palliatifs vont s'imposer sans bruit et sans que l'on puisse en dater l'irruption dans la sphère muséale : associer d'autres types de manifestations culturelles à l'exposition ; développer une offre complémentaire en utilisant la possibilité de rendre le musée présent en ligne et ses collections consultables à distance.

Les grands musées modernes se transforment donc en des équipements pluriculturels dont l'offre se renouvelle chaque semaine. Tout aussi prégnante est devenue l'ardente obligation d'être présent et actif sur le réseau Internet. Numérisation des collections, mise en ligne de visites dites virtuelles, développement des dispositifs mobilisant ce que Jeanneret a appelé les « médias informatisés », procédés de simulation, multimédia, réalité augmentée... les industries numériques se ruent sur les musées¹⁴.

Non pas que ces derniers aient fait appel à leurs services, mais parce que, tout comme Bill Gates l'a pressenti, les grands groupes informatiques trouvent, dans l'univers des musées et de leurs immenses collections ainsi que dans le média exposition,

14 TARDY C., JEANNERET Y. (dir.), *L'écriture des médias informatisés : espaces de pratiques*, Paris, Hermès-Lavoisier, 2007.

un défi à la hauteur de leur appétit de conquête et une vitrine idéale pour l'étalage de leur savoir-faire. Ils offrent gratuitement, en tout cas dans un premier temps, de faire la preuve de leur virtuosité pour résoudre des questions lourdes et coûteuses en temps. Et ils font miroiter les prodiges des technologies qui, selon eux, vont non seulement voler au secours des musées, mais aussi ringardiser toutes les institutions qui ne s'adapteront pas rapidement à ces technologies qui signent en quelque sorte l'entrée des musées dans la modernité.

Collections numérisées, visite virtuelle, fiches et documents téléchargeables, liens avec les réseaux sociaux, cette activité occupe dorénavant toute une équipe de professionnels. Au tempo rapide du renouvellement des expositions temporaires succède le rythme haletant du musée devenu machine culturelle, insérée dans l'espace public et redoublée dans celui des nouveaux médias par un site appelé à se transformer et à vivre quasi au jour le jour pour bien démontrer qu'il est débordant d'activité.

Le musée est-il condamné à s'adapter aux technologies numériques ?

Où conduit l'accélération ? Tous les musées peuvent-ils prétendre s'insérer dans un système économique, social et culturel de ce type ? Est-il possible de résister à cette force ? L'accélération ne génère-t-elle pas aussi son contraire : la pétrification ? On reconnaîtra dans ces questions bien sûr les thèmes qu'abordent tous les observateurs de la mondialisation et de ce qu'il est convenu d'appeler, depuis Lyotard, la postmodernité¹⁵. Une accélération qui dépasse le rythme d'adaptation des acteurs qui sont censés la faire vivre a-t-elle encore du sens ? Ne risque-t-on pas d'aboutir à ce que Rosa, suivant Virilio, appelle judicieusement « l'immobilité fulgurante »¹⁶ ?

Le musée, dépassé par les événements et les manifestations qu'il programme et qu'il est condamné à faire se succéder de plus en plus vite, est-il encore en phase avec ses missions premières ? La volonté de remplacer les collections et les vraies choses par une longue liste d'items numérisés et dématérialisés consultables à distance ou soi-disant visitables virtuellement est-elle réellement un dispositif alternatif de diffusion et d'appropriation des connaissances et des valeurs transmises par les collections immenses, uniques, inimitables exposées dans les musées ou soigneusement préservées de l'usure dégradante et altérante du temps dans des réserves ?

Les transformations de plus en plus rapides ne secrètent-elles pas des formes de rejet, de refus ou même de résistance ? Une bonne façon de tester la validité d'un modèle est d'examiner dialectiquement son contraire. Que peuvent devenir les musées qui n'ont ni les moyens, ni les forces leur permettant de s'insérer dans ce modèle de l'accélération ? Faut-il considérer qu'ils sont des oubliés ou des laissés pour compte parce qu'incapables de s'adapter aux changements inexorables que provoque l'accélération ou des résistants conscients et courageux ? Les équipements

15 LYOTARD J.-F., *La Condition postmoderne*, Paris, Éditions de Minuit, [1979] 1994.

16 ROSA H., *op. cit.*

muséographiques et patrimoniaux du ^{xxi}^e siècle ne seront-ils que des dispositifs de diffusion de contenus, certes culturels, mais produits, non pas par eux et chez eux, mais par d'autres experts et ailleurs comme c'est déjà visiblement le cas ? Contenus qu'ils se contenteront de plagier ou de recopier faute d'avoir à disposition, non seulement les collections originales, mais aussi les compétences et le temps pour les examiner afin de produire des analyses et des connaissances à leur propos et d'inventer des formes innovantes d'exhibition...

Musée sans fin ou fin de l'exposition ?

On pressent en tout cas quelque chose qui ressemblerait à la fin d'un paradigme, celui du règne de la seule exposition temporaire. Comme si, au moins en apparence, on avait épuisé tout son potentiel d'innovation et d'entraînement. Que sera la muséologie dans ce nouveau contexte ? Un équipement muséal ou patrimonial est-il destiné à gérer des collections, à produire des expositions temporaires deux fois l'an et/ou à faire se succéder des événements ?

Dans cette perspective, au sortir du paradigme tout-exposition-temporaire, le musée pourrait hésiter entre deux voies. La première ferait du musée un établissement culturel polyvalent programmant des événements, des concerts, des conférences, des ateliers, des films en plus des expositions. On passerait de la logique de l'exhibition à celle de l'événementiel. La seconde, à l'exemple de la cité des sciences est de tout miser sur un modèle d'espace de diffusion des sciences et des techniques utilisant exclusivement ce que l'on appelle, assez abusivement, l'interactivité mais qui serait directement reliée à l'Internet et à ses usages dominants. On voit bien qu'aujourd'hui ce modèle est lui aussi valorisé, en tout cas pour sa promesse.

Ce qui est sûr est qu'il pose question concernant l'avenir des musées. Qu'est-ce qui singulariserait un musée de tout autre lieu culturel ? Et pour l'autre voie que serait un musée qui n'a plus de collection et qui se contente d'utiliser des médias ? Est-il destiné à devenir un lieu qui ne produit plus aucun discours original et qui se contente de répliquer et de reproduire ce qui est diffusé partout ailleurs ? Du coup, est-ce qu'il est vraiment utile d'aller dans un équipement culturel pour finalement y faire et y voir ce qu'on peut faire en restant chez soi et en consultant des sites en ligne ? L'avenir du musée qui ferait le pari de tout confier aux médias informatisés paraît très incertain. Que serait un musée qui se contenterait d'offrir un condensé de ce qu'on pourrait appeler la google-isation de la culture et du savoir ?

L'irruption du numérique au musée : de la muséologie à la noologie

Bernard Deloche

Professeur émérite, université Jean-Moulin Lyon 3

Doit-on imaginer le musée de demain comme un lieu entièrement robotisé où le visiteur serait totalement conditionné par l'omniprésence des techniques de l'information et de la communication (TIC)¹ ? Avec les développements de l'informatique depuis une quarantaine d'années², nous voilà confrontés à une véritable rupture technologique³ dont il faut mesurer l'impact effectif sur le musée.

L'idée d'un musée du futur a souvent hanté les muséologues. Avant l'apparition des audioguides, des bornes interactives et autres musées en ligne, qui ont fait le régal des conservateurs friands de nouveautés techniques, Luc Benoist avait imaginé non sans quelque naïveté un musée mécaniquement automatisé⁴, doté de nacelles qui déplaceraient le public devant les collections ou inversement, mais désormais l'informatique et ses incroyables moyens s'est substituée à la mécanique et à l'électronique entraînant un brutal changement d'ordre. La mutation opérée par le numérique est telle qu'elle nous propose non seulement un encadrement « intelligent » mais une immersion radicale dans un monde artificiel capable de mimer à s'y méprendre la *very life* (VL).

Ces nouveaux moyens ont-ils réellement renouvelé le musée ? L'exemple français du traitement du mobilier traditionnel au musée national des Arts et Traditions populaires (MNATP), s'il n'est pas chronologiquement le premier, permet de se faire une idée des difficultés rencontrées comme des perspectives qui se sont ouvertes de l'informatique centralisée à la micro-informatique interconnectée.

L'informatique centralisée

Au début des années 1980, le MNATP était l'un des premiers musées en France à exploiter la puissance de calcul de l'ordinateur du ministère de la culture non seulement pour dresser l'inventaire des collections – ce qui était déjà classique – mais pour en ébaucher la connaissance systématique. Ce fut notamment le cas du

1 Comme le faisait, par exemple, Serge Renimel en 1985 dans une sorte de *remake* muséal de la célèbre fiction d'Aldous Huxley, *A brave New World* (1931). RENIMEL S., « Musée présent, techniques actuelles », in NICOLAS A. (dir.), *Nouvelles muséologies*, Marseille, MNES, 1985, p. 115-134.

2 Particulièrement aux États-Unis où l'informatique apparaît en 1963 au Muséum d'histoire naturelle de New York, puis en 1967 ce furent notamment la fondation du *Museum Computer Network* et la création du Cidoc (comité de l'Icom pour la documentation), etc.

3 La technologie ne se réduit pas à la technique, mais elle désigne un environnement global lié au développement d'une technique.

4 BENOIST L., *Musées et muséologie*, Paris, PUF, 1969, p. 121-122.

mobilier traditionnel servi en cela par l'EMT⁵ et ses quelque 14 000 dossiers descriptifs constitués durant la deuxième guerre mondiale. C'était une première révolution dans la mesure où l'objet de musée cessait d'être isolé dans son identité paradigmatique pour se révéler comme un simple élément dans un système de type tabulaire. Révolution mentale et spirituelle, car l'objet de musée, perdant sa vertu d'objet de culte unique, allait perdre du même coup son caractère sacré. Il est vrai que l'objet ethnographique, comme le témoin archéologique, était à la charnière de l'art et de l'usage, donc déjà partiellement désacralisé.

Pour le développement de la connaissance, l'instrument apparaissait tout d'un coup comme l'idéal. Fondé sur l'objectivité, doté d'une légitimité rationnelle, il balayait les traditionnels obstacles à la démarche scientifique dans le domaine de l'art. C'était la mission du musée qui se trouvait, dans ses grands principes, remplie par l'informatique : archiver, traiter et faire connaître. La fonction mémorielle était satisfaite, de façon symbolique certes (car on pouvait désormais ne conserver que des traces, Malraux avait déjà amorcé la rupture avec son musée imaginaire en substituant à l'objet concret sa trace photographique), mais mieux que jamais dans la mesure où cette mémoire était enfin structurée et démultipliée. En couplant une image et une description, il devenait enfin possible de retrouver et de comparer des objets parfois distants de plusieurs milliers de kilomètres, comme les vantaux d'un polyptyque médiéval dispersés au cours des siècles. Par ce moyen, le musée cessait d'être un simple réceptacle d'objets plus ou moins étrangers les uns aux autres, car il devenait la clé de lecture d'objets organisés en témoins d'une connaissance qu'il était enfin possible de partager. De plus, aspect majeur pour des conservateurs souvent frileux, il permettait du même coup de respecter l'intégrité des collections puisqu'on ne travaillait pas directement sur les objets eux-mêmes, mais seulement sur des substituts numériques censés les représenter parfaitement (des séries de chiffres considérées comme une modélisation de la réalité). Même si certains s'offusquaient de cette universelle conversion des collections en tableaux de chiffres, il y avait pourtant là de quoi rêver⁶. Dans de telles conditions, le domaine de l'art, généralement considéré comme à part, pouvait enfin entrer officiellement et de plein droit dans le champ de la connaissance scientifique.

Toutefois cette innovation devait soulever de multiples difficultés, car elle supposait la mise en place d'un outil descriptif⁷ dans la lignée duquel s'inscriront aussi bien le *Thesaurus iconographique* de François Garnier⁸, que les travaux de l'Inventaire

5 Enquête sur le mobilier traditionnel ou chantier 909, voir le numéro spécial d'*Ethnologie française*, t. 15, n° 3, 1985.

6 Le calcul permettant de dégager les règles de production d'un artiste, il devenait concevable, par exemple, de procéder à l'attribution automatique d'œuvres anonymes. La phrase célèbre de Kandinsky à propos du tableau, « la formule numérique sera inévitable », devenait réalité. Voir THOMPSON B., THOMPSON W., « Finding rules in data. An algorithm for extracting knowledge from data », *Byte Archive*, vol. 11, issue 12, 1986, 149-158 ; et DELOCHE B., *Une Esthétique expérimentale. Contribution à la théorie de l'attribution*, Lyon, Le Cosmogone, 1990.

7 VIRVILLE M. DE, (dir.), *Système descriptif des objets domestiques français*, Paris, RMN, 1977.

8 GARNIER F., *Thesaurus iconographique, système descriptif des représentations*, Paris, Le Léopard d'or, 1984.

général⁹ ou ceux des archéologues¹⁰, car il fallait interposer une grille d'analyse entre les objets eux-mêmes et leur intégration à un ensemble de données. Cette grille servait à cadrer, en les normalisant, les informations recueillies, mais déjà une difficulté majeure se faisait jour, car chaque entreprise créait son propre vocabulaire descriptif (un code) en parallèle par rapport à d'autres du même type. D'où la nécessité d'un minimum de consensus afin de décroquer des recherches qui pouvaient s'avérer complémentaires sur des domaines parfois identiques ou voisins¹¹. Voilà qui supposait avant tout un certain nombre de choix appuyés sur un débat d'ordre épistémologique et même éthique. Fallait-il tout unifier de manière à stabiliser, voire à figer, le codage descriptif ? L'idée d'homogénéiser les descriptions étayait celle de la centralisation des données¹². C'est dans ce contexte que vont se développer en France les grandes bases de données, comme la base Mérimée pour les Monuments historiques, les bases Joconde et Narcisse pour la peinture, Palissy pour l'Inventaire général, etc.

Mais très vite on a compris qu'il n'était pas concevable d'imaginer qu'un système à la fois unique et clos allait résoudre les problèmes liés à la connaissance des collections. Le souci de cohérence (harmonisation des travaux en cours) et d'économie (ne pas refaire ce qui a déjà été fait) imposait de fédérer les différentes recherches dans une sorte de communauté scientifique globale (la cité scientifique de Gaston Bachelard), tout en admettant que le système devait rester ouvert (en s'appuyant sur un code descriptif évolutif, par exemple) afin de pouvoir accepter l'inconnu, notamment les cas imprévus qui ne trouveraient pas leur place dans la grille, car la connaissance est à la fois historique et cumulative. C'était là une véritable quadrature du cercle dans la mesure où il est presque impossible de parvenir à un accord sur des conventions sans cesse mouvantes. L'histoire donnera raison à l'ouverture diversifiée au détriment de l'unité centralisée¹³.

Naissance de la micro-informatique avec pour conséquence le monde interconnecté

La micro-informatique est née au début des années 1980 comme une sorte de gadget qui s'est répandu dans les ménages sous la forme d'une curiosité ludique,

9 VERDIER H. (dir.), *Système descriptif des objets mobiliers*, ministère de la Culture, Direction du patrimoine, avril 1987 (multigraphié).

10 Par exemple *Code pour l'analyse des formes de poteries* (GARDIN J.-C., dir.), Centre de recherche archéologique, analyse documentaire et calcul en archéologie, Paris, CNRS, 1976.

11 Il suffit pour s'en convaincre de comparer, par exemple, le bordereau descriptif des meubles proposé par l'Inventaire général en 1972 (*L'Informatique et l'Inventaire général*, p. 103 et 124) ou encore *Grilles mobilier*, Paris, Commission nationale de l'Inventaire, février 1976, multigraphié, avec ceux du Centre d'ethnologie française-MNATP (*Ethnologie française*, t. 15, n° 3, 1985, p. 216-217).

12 *L'Informatique et l'Inventaire général* revendiquait, non sans naïveté, « l'esprit d'objectivité scientifique absolue », même si, dès cette époque, on commençait à favoriser les réseaux plutôt que l'organisation centralisée (p. 2-6).

13 Le dilemme a été parfaitement perçu par Ross Parry, lorsqu'il a mis en parallèle un texte de 2005 vantant la diversité avec un autre de 1968 évoquant le rêve de la documentation culturelle centralisée (PARRY R., *Recoding Museum*, Londres, Routledge, 2007, p. 1).

un passe-temps destiné à aiguïser l'intelligence de chacun, parents et enfants¹⁴, et nul n'aurait imaginé qu'elle pourrait devenir une arme contre les gros systèmes, encore moins qu'elle révolutionnerait la vie sociale. Toutefois, on commençait à comprendre quelle pourrait être son utilité à court terme (gain de temps, mémorisation à grande échelle, accessibilité accrue des données, croisement des informations, etc.), c'est ainsi que, mesurant la nécessité pour les musées de s'adapter aux techniques nouvelles, sous peine de voir se confirmer leur réputation poussiéreuse et désuète, assez vite les pouvoirs publics décidèrent de les doter d'un micro-ordinateur, il semblait donc que le problème était au moins en partie résolu puisque la dépendance à l'égard d'un serveur central omnipotent tendait à s'estomper au profit d'une libre manipulation des données à partir d'un *personal computer* (PC). Mais, ce faisant, nul n'a compris alors la nature du dérapage en train de s'opérer, tant il est vrai que le support médiatique, ce simple outil de travail, est à l'origine des plus grands bouleversements sociétaux (W. Benjamin, M. McLuhan, R. Debray).

On sait cependant quelle fut l'inertie des institutions culturelles – en France comme à l'étranger –, qui se contentèrent de remplacer la vieille machine à écrire de leur secrétariat par un micro-ordinateur voué au seul traitement de texte, sans le moindre effet sur le musée lui-même et *a fortiori* sur ses collections. En France, pourtant, on commençait timidement à prendre la mesure de l'événement, et la MNES¹⁵, sous la responsabilité de Serge Renimel et de William Saadé (musées de la Nièvre), organisait, en décembre 1983 à La Charité-sur-Loire, une première rencontre consacrée à l'informatique légère en cherchant d'ailleurs davantage à en évaluer les modalités d'exploitation qu'à en mesurer les effets subséquents. Mais on était alors loin d'imaginer l'impact que pourrait avoir quelque vingt ans plus tard cette nouvelle version de l'ordinateur, qui semblait cantonnée au mieux dans des tâches modestes et fragmentaires d'inventaire. C'est ainsi que l'un des participants montrait comment il élaborait avec l'ordinateur sa fiche d'inventaire des poteries, qu'il appelait pompeusement une typologie, tandis qu'un autre jouait tout simplement avec les outils ludiques de type Nintendo proposés alors par Apple. Mais, de révolution dans le monde des musées, point, ou si peu.

Et c'est pourtant de cette micro-informatique, en apparence si anodine et inoffensive, qu'allait surgir le plus important bouleversement de cette fin de xx^e siècle : par une sorte de révolution copernicienne, l'univers médiatique allait se trouver transformé de façon radicale, car la micro-informatique couplée au réseau d'Internet changeait totalement la donne et, pour paraphraser les mots célèbres de Montesquieu, on découvrait que le cybermonde « est une sphère infinie dont le centre est partout et la circonférence nulle part¹⁶ ». Aujourd'hui, les réseaux sociaux et leur pouvoir pratiquement incontrôlable témoignent de l'anarchie née de cette généralisation d'un outil au départ fort modeste, dont la puissance de calcul et d'interconnexion n'a cessé de s'accroître.

14 On programmat alors en Basic, un langage simplifié dérivé du Fortran alors implémenté sur les gros ordinateurs, mais un langage non structuré qui, dans son désordre même, laissait déjà entrevoir l'évolution à venir de la micro-informatique.

15 Association « Muséologie nouvelle et expérimentation sociale » fondée à Marseille au début des années 1980 par Évelyne Lehalle sur une idée d'André Desvallées.

16 MONTESQUIEU C. DE, *De l'esprit des lois*, XV, 5, Genève, 1748.

Alors que l'apparition de l'informatique centralisée tendait à renforcer le pouvoir en place et à conforter la pratique de l'État policier, en revanche, avec la micro-informatique interconnectée c'est exactement l'inverse, à savoir l'impossibilité de contrôler les contenus avec pour conséquence la diffusion anarchique de l'information dont nous sommes témoins aujourd'hui. On est donc très loin du « grand récit » explicatif d'esprit totalitaire, fruit escompté d'une centralisation de l'information que dénonçait Jean-François Lyotard en 1979¹⁷, car désormais tout est fragmentaire, c'est le règne de l'interactivité et du non linéaire, bref celui du désordre institué.

La révolution engendrée par la micro-informatique interconnectée fut à l'origine d'une mutation sociétale dont les effets sur le musée ne sont peut-être que des retombées relativement secondaires¹⁸, encore qu'elles aient à terme modifié radicalement l'essence du musée, à savoir son système de valeurs, son mode de fonctionnement, sa relation avec le sensible et même son statut ontologique, au point de générer une réalité culturelle absolument nouvelle et imprévisible.

Les musées ont spontanément manifesté leur inquiétude face à l'irruption du numérique, inquiétude qui s'est traduite par une prudente retenue. Une fois passée l'époque où le micro-ordinateur remplaçait la vieille machine à écrire, où de grands musées ne disposaient pas encore d'un lecteur de CD, les musées ont tenté d'intégrer les progrès techniques en produisant des bornes interactives et des audioguides de plus en plus perfectionnés. On a même imaginé des cybermusées – appelés à tort virtuels¹⁹ – c'est-à-dire des musées sur CD-Rom consacrés à des artistes (Van Gogh, Cézanne ou Manet) ou même à des musées institutionnels (Louvre, Versailles ou Orsay). Mieux, on a mis en ligne sur Internet les collections de certains musées, provoquant la frayeur des conservateurs inquiets de voir la fréquentation en passe de se réduire face à cette concurrence qu'ils jugeaient déloyale. Diverses études ont cependant montré qu'il n'en était rien et que, si concurrence il y avait vraiment, elle ne se situait pas là²⁰.

Bref, l'informatique s'est d'abord mise au service de la communication, en exploitant parfois l'attrait impur de la dimension ludique. Mais de réelle interrogation sur le processus en cours, point, ou si peu, alors qu'une révolution allait éclater comme derrière le dos de l'institution.

17 LYOTARD J.-F., *La Condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979.

18 Par exemple, la revue américaine *Trends Watch, Museums and the Pulse of the Future* présente à juste titre ses articles en précisant à chaque fois l'impact sur la société et sur le musée lui-même.

19 J'ai tenté de montrer que le musée virtuel n'était pas nécessairement un musée informatisé mais qu'il représentait le halo de solutions possibles à l'actualisation du problème musée, qui est d'ordre virtuel. Dans ces conditions, le cybermusée n'est qu'un cas particulier de cette actualisation (DELOCHE B., *Le Musée virtuel*, Paris, PUF, 2001).

20 LE MAREC J., « Les études d'usage des multimédias en milieu culturel : une évolution des questions », *Culture et Recherche*, n° 102, 2004, p. 16.

Quels bouleversements pour le musée ?

Tous les perfectionnements techniques petits ou grands, parfois dignes de notre concours Lépine, n'ont fait que conforter le musée dans son statut et dans ses fonctions. On a amélioré la visite, l'accueil du public, la présentation des collections et leur protection, etc., mais on a conservé institution, public et collections, sans voir que les gadgets plus ou moins élaborés ou spectaculaires que fournissait l'informatique avaient pour effet de dissimuler une série de mutations d'une tout autre importance, qui allaient à terme entraîner la dissolution pure et simple du musée tel que nous le connaissons. Mutations ambivalentes qui portent en elles à la fois un risque et une ouverture bénéfique. En voici un bref inventaire.

Subversion des valeurs de référence

C'est d'abord l'effritement du vrai au profit d'une sorte de scepticisme généralisé. Avec Internet, l'abandon de la centralisation, d'esprit totalitaire pour un système multipolaire dans lequel chacun est à la fois émetteur et récepteur allait entraîner une nouvelle conception du vrai, une autre appréciation des valeurs, car chaque point de vue s'y exprime autant que son contraire, tout comme l'école faillit à sa mission d'éducation lorsqu'elle donne à l'enfant l'illusion de tout savoir et la fallacieuse impression que son opinion vaut autant que celle du maître. Il est bien évident que cette révolution n'affectait pas que le musée, tout à fait marginal face à l'ampleur du phénomène, mais bien le comportement social dans son ensemble, au point que l'opinion, la *doxa* (figure théorique du micro-trottoir d'aujourd'hui), contre laquelle Platon s'était battu sans relâche, devenait en quelque sorte la nouvelle norme.

C'est aussi l'authentique qui vacille dans sa définition. Déjà, dès les années 1930, Walter Benjamin avait souligné le faisceau de conséquences liées à la reproductibilité technique de l'œuvre d'art : sa mécanisation, sa diffusion illimitée et sa banalisation qu'il avait nommée la perte de l'aura. Les substituts prennent la place des objets, le concept d'authenticité tend à s'altérer et l'unicité de l'œuvre à se dissoudre, comme ce qui s'est produit en parallèle dans le champ artistique avec l'art contemporain : certains artistes, tels que Fautrier ou Vasarely, ont produit délibérément des « originaux multiples » en choisissant de relativiser l'authenticité. Le substitut, dans son rôle heuristique comme outil de recherche, est donc en passe de devenir plus important que l'original authentique²¹. Certes, les substituts ont-ils toujours existé dans les musées, sans confusion aucune avec les faux²², mais l'informatique a entraîné à la fois leur généralisation et leur changement de

21 DELOCHE B., « Et si le substitut valait plus que l'original... », journées-débat sur la conservation préventive, université Paris I, 3-4 mai 2001, *Cahier technique*, n° 8, Paris, avril 2002.

22 A. DESVALLÉES a fait l'inventaire de ces fonctions dans *Brises*, n° 10, « Un tournant de la muséologie », 1987, p. 5-12.

nature, puisque désormais tous les calculs s'opèrent sur des signes²³ – des séries de nombres – destinés à les représenter par l'intermédiaire de grilles conventionnelles de description²⁴. Cette conversion constitue une mutation radicale dans la production et l'usage des substituts, au point qu'il est désormais concevable d'imaginer l'actualisation d'objets virtuels, c'est-à-dire d'œuvres d'un artiste qui étaient concevables selon les règles de sa production mais qui n'ont pas été actualisées, bref des spécimens fictifs capables de prolonger la série connue²⁵.

Glissement des objectifs et des pratiques du musée

Pour rester dans le cadre d'une muséologie classique avec un type de musées encore traditionnel, on relèvera la concomitance entre la naissance d'Internet et l'apparition des musées dits de société²⁶, qui suivent en cela les préconisations de McLuhan et Parker en 1967, pour qui les musées doivent offrir au visiteur la possibilité de construire lui-même sa visite de façon non linéaire et sans cartels²⁷, où le public est pris à partie par ce qu'il expérimente de façon sensible et peut réagir. Les musées de société, en même temps qu'ils restreignaient le rôle des collections au profit d'une attention accrue portée au public des visiteurs, offraient à ces derniers la possibilité d'une participation active. Or, c'est Internet qui leur a fourni ce modèle opératoire qu'est l'interactivité non linéaire. Reste à savoir si c'est une bonne chose et si le musée ne risque pas de se soustraire de cette manière à l'une de ses principales missions, celle de transmettre – ou plus exactement de faire partager – une expérience sensible et même sensorielle, c'est-à-dire non intellectuelle. Si le modèle d'Internet semble avoir sonné la fin de la relation de transmission unilatérale au profit d'une communication réciproque, la fonction de transmission subsiste cependant du fait que c'est le musée qui crée la situation qu'il offre au visiteur dans un jeu subtil de relations entre connaissance et communication ; il peut même anticiper les réactions du public. Ainsi, en dépit des inquiétudes relatives à l'effritement de la fonction de transmission, le principe d'interactivité non linéaire peut être en partie contrôlé. Les musées tendent alors à convertir la transmission en donnant la priorité aux questions plutôt qu'aux réponses. Ou, tout au moins, le principe de la réponse unique – du type du catéchisme d'autrefois – laisse place à un faisceau de réponses destiné à provoquer doute et questionnement, dans une démarche qui vise à limiter le scepticisme évoqué plus haut.

23 C'est ainsi que J.-F. Lyotard pilotera l'exposition « Les immatériaux » en 1985 au Centre Pompidou. Il s'agissait d'un espace labyrinthique voué à la communication. Les immatériaux sont des matériaux d'essence langagière, numérique, purs produits de l'esprit. Messages sans référentiels réels, signes ne renvoyant qu'à des signes. <http://appareil.revues.org/797>

24 PARRY R., *op. cit.*, p. 58-68.

25 Ce que j'ai nommé jadis les « transuraniens de l'art ». Voir MOLES A., *Art et ordinateur*, Paris, Blusson, 1990 (2^e éd.), p. 104 ; et DETOISIEN E., « Systex. Logiciel d'attribution automatique et de production d'œuvres fictives », in *Copia e invención. Modelos, replicas, series y citas en la escultura europea*, Museo nacional de escultura, Valladolid, 2014, p. 262.

26 L'idée de la construction d'un réseau date de 1964 (Paul Baran) et sa première application (ARPANET) de 1968, mais on était fort loin de sa généralisation.

27 C'est une proposition de Harley Parker in MCLUHAN M., PARKER H. et BARZUN J., *Le musée non linéaire, exploration des méthodes, moyens et valeurs de la communication avec le public par le musée* [1967, publié par la ville de New York en 1969], trad. fr., Lyon, Aléas, 2008, p. 62.

Dans cette mutation et par-delà les risques qu'elle porte en elle, le musée s'est découvert un nouveau rôle, celui de comprendre les phénomènes sociaux, il devient alors une sorte d'observatoire interactif de la vie sociale, car les expôts ne montrent plus comme jadis les trésors de l'humanité, mais servent désormais de miroir à la société pour se comprendre elle-même et mieux affronter les réalités auxquelles elle se trouve confrontée. Avec la création à Marseille du musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (MuCEM), le MNATP, l'exemple dont nous sommes partis, s'est déplacé physiquement et surtout théoriquement, car l'objectif de Michel Colardelle, son initiateur, était avant tout de créer des liens entre les différentes populations du monde méditerranéen afin qu'elles puissent comprendre ce qu'elles ont de commun et ce qui est propre à chacune. Avec les musées de société, l'institution a certes changé de visage mais elle demeure encore un musée au sens habituel du terme.

Détournement de la relation sensible

Les musées ont souvent été fascinés par le rêve borgésien d'une carte de l'Empire qui coïnciderait en tout point avec l'Empire lui-même, à savoir une simulation parfaite du réel ou la production d'une réalité parallèle. Or les moyens techniques dont nous disposons aujourd'hui permettent enfin cet exploit²⁸. Avec le numérique, le sensoriel n'a pas disparu, car il réapparaît sous une nouvelle forme, l'immersion polysensorielle par médias interposés : les visiocasques, les gants numériques, les capto-senseurs voire l'implantation d'électrodes, etc. Toutes ces prothèses ne relèvent plus de la science-fiction²⁹ mais forment l'outil majeur de ce que l'on a appelé probablement à tort la réalité virtuelle (*virtual reality*, VR). Le problème de la surréalité (*augmented reality*, AR) est bien une question muséale, car le musée n'a cessé de redoubler le réel en tentant de créer l'illusion pour mimer la vie même (*very life*, VL)³⁰. On a rêvé parfois de transformer le musée en salle d'immersion dans une réalité expérimentale par le biais de ces techniques sophistiquées qui simulent le réel en créant artificiellement un monde de sensations multiples au point que le public risque parfois de confondre cette vie artificiellement reconstituée avec la vraie vie et ne plus faire le partage entre la réalité et le leurre. C'est l'expérience polysensorielle portée à son comble au point de provoquer une sorte de délire hallucinatoire. On est alors dans l'illusion de la « vraie chose » qui se confond désormais avec son substitut au grand dam des conservateurs, mais le rôle du musée n'est pas là et peu importent ces prouesses où la technique flirte avec les paradis artificiels de l'alcool et de la drogue pour procurer des états seconds.

28 Sur l'expérience polysensorielle au musée on se reportera, par exemple, à « Synesthesia : Multisensory experiences for a multisensory world », *TrendsWatch* 2014, p. 16-22.

29 Microsoft vient de mettre au point le casque de réalité augmentée Hololens, qui sera commercialisé en 2016. Ce casque recouvrira les yeux de l'utilisateur tout en lui permettant d'entendre les sons qui l'entourent. Équipé de lentilles transparentes et de capteurs, il superposera des *../././AppData/JE8809AA/AppData/Roaming/Microsoft/Word/* <http://www.ouest-france.fr/e3-de-los-angeles-demain-jouera-avec-un-hologramme-3492155> hologrammes transparents en 3D aux objets du monde réel. Source : *Ouest-France*, 6 août 2015.

30 « AR is an opportunity for museums to enhance the “really real” with the virtual, potentially tapping the best of both worlds; it also represents a challenge, as superimposed layers of augmented reality can overwhelm the objects and reality underneath. », JEFFERY J., *TrendsWatch* 2012, « More than Real », p. 20-21.

Voilà qui pose le problème de la possibilité de sortir de ce monde parallèle, de se déconnecter et, par là, d'échapper à l'intoxication³¹.

Si le musée est caractérisé par l'expérience sensible qu'il offre au visiteur, à savoir de présenter à nos sens des choses plutôt que des idées, l'omniprésence du numérique suggère néanmoins de nouvelles fonctions. Avant de produire un spectaculaire et illusoire clonage du réel, le développement des outils informatiques qui viennent d'être évoqués devrait enfin permettre une appréciation objective de l'impact des données perceptives sur le public en mesurant ses réactions sensori-motrices face à un spectacle proposé, ce qui n'est pas une moindre conquête, car le perçu engendre une motricité propre qui a pour effet de structurer le comportement du sujet percevant et de produire indirectement du sens³². C'est la fonction d'évaluation de l'impact sensori-moteur des expôts – la mesure du sensible – qui peut, à terme, contribuer à transformer le musée en laboratoire d'expérimentation sensorielle.

De même, la simulation d'un monde parallèle ne se réduit nullement à un leurre dangereux car le musée se découvre une autre fonction trop rarement mise en évidence, la fonction utopique : on ne réfléchit pas impunément la vie sociale sans esquisser sa mutation³³. Au musée tout fait image, c'est-à-dire que tout s'objective et se distancie, et, du même coup, tout devient hypothèse d'une réalité autre³⁴. L'image, le spectacle qu'offre le musée, n'est pas simplement un reflet de la réalité, mais un moyen d'en ébaucher la transformation, car la redite du réel n'a aucun intérêt, sauf si elle sert à le juger et à le modifier. Évaluation et anticipation sont ainsi les deux faces complémentaires de cette expérimentation numérique du sensible par le musée.

Dissolution du musée et muséalisation du virtuel

Il faut aller beaucoup plus loin encore dans l'analyse des effets du numérique sur le musée. Car, plus qu'un musée entièrement robotisé ou que la simulation intégrale du réel, ce qui se produit sous nos yeux sans que nous le percevions clairement est l'apparition d'une conscience globale, certes immatérielle mais universelle

31 « In our always-on, hyperconnected world, people are beginning to assess the potential downside of being tethered to the Internet and hand-held devices. Turns out, however, that digital detox isn't always easy; the umbilical Internet is literally addictive and cutting the cord takes real effort. The desire to unplug opens opportunities for museums to flaunt one of their classic strengths, as places of contemplation and retreat. », « Disconnecting to Reconnect Can People Unplug from a Hyperconnected World ? », McLEAN K., *TrendsWatch 2013, Back to the Future*, p. 30 sq.

32 DELOCHE B., « Éléments pour une psychophysique de l'image. Une tentative de modélisation », in WUNENBURGER J.-J., CARBONE M. et VLADUTESCU G. (dir.), *Images, formes et déformations*, Lyon, université Lyon 3, 2005.

33 Le texte qu'Henri Focillon, fondateur en 1926 de l'Office international des musées, cet ancêtre de l'Icom, consacre à la peinture de Van Dyck est rigoureusement transposable aux musées de société ; il explique en effet que ce peintre décrit une société qui n'existe pas encore : « On peut se demander [...] s'il n'a pas, dans une large mesure, contribué à créer un milieu social, renversant ainsi les termes d'une proposition communément admise », *Vie des formes*, Paris, PUF, 1970 (6^e éd.), p. 96.

34 « Les cités virtuelles peuvent être accueillies comme des "utopies", écrit Anne Sauvageot, non pas seulement en ce qu'elles sont idéelles et "idéales", mais en tant que méta-lieux où s'expérimente, s'essaie et se construit une socialité nouvelle », SAUVAGEOT A., « Art, technologie et recomposition du sensible », in BORILLO M., SAUVAGEOT A., *Les Cinq Sens de la création*, Seyssel, Champs Vallon, 1996, p. 217.

et en grande partie virtuelle car non pleinement actualisée, bref un nouvel espace muséal pour des objets dématérialisés. En effet, de manière beaucoup plus audacieuse et révolutionnaire que la course aux innovations techniques, le musée se découvre une sorte de géométrie variable. Non seulement il accueille des substituts mais il devient en quelque sorte un substitut de lui-même, au point qu'on est « en situation de musée » dans des contextes totalement étrangers au musée. Celui-ci est comme délocalisé et n'a plus besoin de murs (*without walls*)³⁵ ni même d'objets matériels à conserver. Certes Malraux avait-il déjà amorcé ce processus avec son musée imaginaire, mais, cette fois, on a basculé dans le monde des signes par définition indéfiniment combinables et variables³⁶. Au musée institutionnel, qui fait un peu figure de dinosaure face à cette innovation, est en train de se substituer un « musée universel » pour reprendre l'expression de Pierre Lévy dans son ouvrage *World Philosophie*³⁷, c'est-à-dire un *cyberespace* entièrement décloisonné et interconnecté qui remplace de façon non institutionnelle l'ensemble des institutions culturelles au point de former ce qu'il appelle une « *noosphère* »³⁸. On découvre que l'esprit est une réalité collective et universelle à caractère symbolique, une immense prothèse immatérielle en puissance de multiples transformations dans un processus global d'homínisation³⁹.

La théorie exposée par Pierre Lévy repose sur sa conception originale du virtuel compris non comme l'irréel ou le numérique mais comme ce qui est en puissance ou en attente d'actualisation. Le monde qui en résulte est rhizomatique : « L'ordinateur est à la fois machine à lire et machine à écrire, musée virtuel planétaire et bibliothèque mondiale⁴⁰ » et le musée lui-même disparaît alors dans le cyberespace, cet « espace de communication universelle ». Dans ce contexte, l'éducation n'est autre que l'actualisation de la culture dans les individus, qui n'en sont que virtuellement et collectivement possesseurs⁴¹. Voilà l'esprit universel en pleine expansion dynamique, non pas selon une dialectique linéaire, comme l'est l'histoire de l'esprit décrite par Hegel, mais dans une sorte de dialectique baroque, non linéaire, c'est-à-dire totalement désordonnée, discontinue et réticulée, qui

35 « Le musée sans son lieu » a fait l'objet d'une communication au congrès de l'ACFAS à Sherbrooke (Québec) le 20 mai 1991.

36 QUÉAU P., *Éloge de la simulation*, Seyssel, Champ Vallon, 1986, p. 31.

37 « Le cyberespace deviendra un extraordinaire musée, où seront exposés toutes les formes et leurs rapports », LÉVY P., *World philosophie*, Paris, Odile Jacob, 2000, p. 172. Il rappelle en cela la théorie du troisième monde de Karl Popper, celui des productions de l'esprit humain, qui évolue indépendamment des sujets eux-mêmes ; mais désormais ce troisième monde est unifié et diversifié, sans être organisé.

38 Le terme (du grec *noûs*, esprit) est emprunté à Pierre Teilhard de Chardin (*Hominisation*, 1922) qui le tenait de Vladimir Vernadsky.

39 Ce cyberespace ne doit pas être confondu avec le thème du « musée intégral » évoqué notamment lors de la conférence de l'Icom à Santiago du Chili en 1973, qui proposait alors d'englober dans la démarche muséale classique l'ensemble de la réalité sociale, avec ou sans murs, et non plus seulement l'art et la belle nature. Il s'agit au contraire ici d'une virtualisation de la culture dans son ensemble.

40 LÉVY P., *op. cit.*, p. 168. Cette théorie du virtuel est inspirée de celle de Gilles Deleuze.

41 *Ibid.*, p. 179.

serait l'œuvre d'un « Hegel philosophiquement barbu⁴² », le dieu Pan dans lequel se dissout finalement toute individualité⁴³.

En résumé, la récente mutation des musées est bien une conséquence de l'évolution technologique des trente dernières années, mais elle ne saurait en aucun cas se confondre avec des gadgets ou même avec des améliorations techniques plus ou moins sophistiquées, car il s'agit d'une série de ruptures d'ordre ontologique. À chaque fois, on est tenté de se tromper au risque de ne pas voir la réalité en face, car le substitut numérique est en rupture, et non en continuité, avec le substitut traditionnel (moulage, maquette ou photographie) ; le musée de société ne se réduit pas à une simple transposition du musée d'ethnographie mais renverse la manière de traiter les problèmes en provoquant les interrogations et les réactions du public ; le développement des techniques polysensorielles n'est pas l'émergence d'un nouveau leurre aux confins de la psychose ni un pur produit de la théâtralisation chronique du musée, mais une fiction exploratrice à caractère évaluatif et utopique ; enfin le décroisement des institutions culturelles apporté par Internet n'est pas un simple regroupement économique de moyens entre musées, bibliothèques, conservatoires et autres institutions culturelles, mais l'apparition d'un monde radicalement nouveau, le cyberspace, certes entièrement dépendant du support numérique et de son substrat industriel (la construction des machines, la production d'électricité, etc.), bien qu'illimité dans son étendue.

De la muséologie à la noologie

Reste la question de savoir comment va évoluer la muséologie. On a depuis longtemps annoncé la fermeture du musée (Germain Bazin, 1967), souvent dans un esprit frileux de sauvegarde des collections afin de les préserver d'un public irrespectueux, ou même beaucoup plus récemment la mort programmée d'une « coquille vide⁴⁴ », mais cette fois, avec le cyberspace, la dernière étape est franchie par la dissolution du musée dans son principe même, la « noosphère », son lieu géométrique. Non pas une disparition pure et simple, mais la découverte de l'incommensurable galaxie à laquelle il appartient et dont il n'est en fin de compte qu'une minuscule parcelle, un cas particulier. Alors, la muséologie peut-elle survivre en tant que discipline à son objet en train de s'effacer sous ses yeux ?

Certes, les musées vont-ils continuer d'exister empiriquement durant un ou plusieurs siècles, comme la machine à vapeur a survécu au moteur à explosion et au moteur électrique, alors que son champ d'inventivité s'est considérablement rétréci car la thermodynamique n'a guère évolué depuis le XIX^e siècle et son fameux principe de Carnot. Il en ira probablement de même du musée et de la muséologie,

42 Si l'on permet cette exploitation détournée des mots de Gilles DELEUZE, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968, p. 4.

43 *Op. cit.*, p. 196.

44 Laurent GERVEREAU parle à propos de la fondation Louis Vuitton d'une « coquille vide à ne pas remplir ». « Confluences, MuCEM, Vuitton : trois étapes de la disparition du musée », *La Tribune de l'art*, 23 décembre 2014. Voir également l'analyse plus factuelle d'Anne DE CONINCK, « Les musées aussi sont mortels », *Slate*, fr, 5 septembre 2014.

bien que celle-ci ne soit pas une discipline scientifique comme la thermodynamique. On pourra continuer de théoriser sur des institutions supposées en voie de disparition⁴⁵, mais en vain, car il existe désormais une réelle concurrence culturelle, ailleurs et infiniment plus prégnante : non seulement les médias produisent une culture parallèle mais ils sont désormais « la culture » elle-même, la seule⁴⁶. La question se joue en effet sur un autre terrain que nous n'avons pas encore pleinement appréhendé.

En revanche, la muséologie telle qu'elle est pratiquée actuellement se révélera très probablement inapte à penser l'esprit global du cyberspace, la « noosphère ». Cela faute d'ouverture à l'ampleur du champ et faute d'une réelle faculté d'appréhension du virtuel, car le cyberspace est un monde en puissance qui ne sera jamais totalement actualisé, tant il est vrai que sa dimension ontologique est radicalement nouvelle et déstabilisante. Alors que le comité international de l'Icom pour la muséologie (Icofom) est né assez tardivement, dans les années 1970, d'un effort pour tenter de réconcilier l'Est et l'Ouest en fédérant des populations séparées depuis plus d'un demi-siècle par le Rideau de fer, il risque désormais d'être dépassé par le vent de la mondialisation, qui ne procède pas d'une tentative de regroupement ou de coordination mais d'une réalité universelle incontournable et incontrôlable qui s'est constituée de façon anarchique en dehors des groupes établis, par le biais des réseaux interconnectés.

Comment comprendre et gérer cette énorme prothèse mentale faite de concepts, de percepts et même d'affects ? Une prothèse virtuelle, certes, non parce qu'elle est informatique ou numérique, mais parce qu'elle est en puissance d'actualisation en chacun de nous sans être jamais totalement actualisée. Une nouvelle discipline doit désormais s'élaborer sur les ruines de la muséologie que nous connaissons. Elle devra prendre en charge l'ensemble de la « noosphère », du cyberspace, en bref il lui faudra devenir pleinement universelle, c'est-à-dire couvrir, autant que faire se peut, l'ensemble du champ mental.

Il est néanmoins possible de commencer à ébaucher timidement son cahier des charges. Cette nouvelle discipline, que l'on pourra qualifier de « noologie⁴⁷ », ne se préoccupera plus de conservation d'objets témoins, la mémorisation se faisant automatiquement et symboliquement dans la « noosphère », elle n'aura plus pour mission de gérer les grandes orientations d'une institution devenue désuète, ni même d'accueillir un public de visiteurs, car la visite du cyberspace est d'un tout autre ordre et se fait aujourd'hui par machine interposée. Elle fonctionne de façon non linéaire, c'est-à-dire que, contrairement au rat qui ne peut explorer que successivement les différentes branches d'un arbre, elle opère comme le singe qui saute de branche en branche dans un parcours en apparence désordonné, suivant un

45 Comme l'a fait GRENIER C. dans *La Fin des musées*, Paris, Éditions du Regard, 2013.

46 C'est tardivement, mais avec un réel enthousiasme, que j'ai découvert l'ouvrage prophétique (au sens biblique du terme) de Pierre Lévy. J'avais déjà attiré l'attention sur la concurrence des médias, ces vrais producteurs de culture face au musée (DELOCHE B., *La nouvelle Culture. La mutation des pratiques sociales ordinaires et l'avenir des institutions culturelles*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 160-167), mais le processus étudié alors n'était que fragmentaire par rapport au phénomène global décrit par Pierre Lévy en 2000.

47 Déjà présent dans le dictionnaire de Littré en 1872-1877, ce terme fut utilisé en 1964 par le linguiste Luis Jorge Prieto pour désigner la théorie fonctionnelle du signifié, puis, plus tard en 1986, Edgar Morin en fera la vie des idées.

trajet orienté par les décisions successives du sujet explorateur, au coup par coup dans le cyberspace selon le principe du lien hypertexte. D'ailleurs, tôt ou tard, on ne se demandera probablement plus ce que sont un musée, une bibliothèque, un conservatoire voire une université ou même une académie, ni à quoi ils sont destinés, chacun pouvant accéder directement au cyberspace et se l'approprier à sa manière de façon plus ou moins efficace tout en contribuant à son édification (l'encyclopédie en ligne Wikipédia en est une illustration tout à fait pertinente).

En revanche, la noologie aura d'abord pour tâche d'explorer le cyberspace, voire de tenter de le cartographier⁴⁸ ou de chercher des pistes, des parcours privilégiés, afin d'y voir plus clair et d'apprendre à s'orienter dans ce désordre inextricable. Cette fonction répond dans le champ de la muséologie à l'inventaire et à la connaissance des collections, mais cette fois les collections sont d'une autre nature parce que totalement virtuelles, de même que la complexité et l'étendue de la tâche sont sans commune mesure avec le travail du musée tel que nous le connaissons. En outre, la noologie conservera plus que jamais la fonction éthique de la muséologie⁴⁹ : en effet, que faire de cette prothèse monstrueuse et protéiforme dans laquelle ne règnent ni foi ni loi ? Bergson n'avait sans doute pas tort lorsqu'il réclamait un supplément d'âme pour diriger un corps matériel devenu gigantesque, mais désormais ce n'est plus le corps doté de machines plus ou moins complexes et perfectionnées, mais bien l'esprit lui-même dont il est question, un esprit collectif, celui qu'Hegel définissait comme « un moi qui est un nous, et un nous qui est un moi »⁵⁰ mais porté à la énième dimension. Dans ce désordre universel, cette éthique, comme celle qui veille aujourd'hui aux destinées du musée, ne pourra jamais être que contractuelle, c'est-à-dire le produit d'une succession d'accords entre les participants, donc vraisemblablement à jamais en cours d'élaboration.

Ainsi la noologie, qui n'est en rien une négation de la muséologie mais plutôt le produit de sa virtualisation, est en passe de devenir la discipline universelle de l'esprit, la seule. Tous les débats qui animent depuis un demi-siècle la muséologie sur son statut disciplinaire (est-elle une science, un art, un travail pratique, une philosophie ?) témoignent d'une démarche qui se sait inachevée, hésitante et en cours de constitution, peut-être est-ce simplement parce qu'elle sent confusément que l'ampleur véritable de son champ d'application est d'une tout autre dimension. Il est essentiel de rappeler que nous ne sommes pas là dans la fiction mais bien en pleine réalité, car les deux mondes – le musée classique, matériel et palpable, et la « noosphère », immatérielle et virtuelle, – coexistent actuellement. Mais nous ne voyons rien de ce qui se déroule réellement sous nos yeux et dans lequel nous sommes totalement immergés, car, comme l'écrivait McLuhan en 1968, « nous ne pouvons jamais voir les nouveaux vêtements de l'empereur mais nous sommes de grands admirateurs de son vieil habit »⁵¹.

48 Le terme est de P. LÉVY, *Qu'est-ce que le virtuel ?* Paris, La Découverte, 1998, p. 114.

49 Cette proposition de traiter la muséologie comme une éthique a fait l'objet d'une leçon à l'École internationale d'été de muséologie (ISSOM) de Brno (République tchèque) le 1^{er} septembre 1995, publiée en 1999 dans *ISS 31* sous le titre « Muséologie et philosophie ».

50 HEGEL G. W. F., *Phénoménologie de l'esprit*, trad. fr. B. Bourgeois, Paris, Vrin, 2006, p. 199.

51 MAC LUHAN M., « Les vieux vêtements de l'empereur », in KEPES G. (dir.), *L'objet créé par l'homme*, Bruxelles, La Connaissance, 1968, p. 90.