

École du Louvre

Léa DODANE

L'Histoire exposée

Etude de la réception d'une chronologie par les publics
sur le plateau des collections du musée du quai Branly

Mémoire d'étude
(1ère année de 2ème cycle)
présenté sous la direction
de Mme Carine PELTIER

Mai 2015

Le contenu de ce mémoire est publié sous licence *Creative Commons*



Résumé

Le musée du quai Branly se présente comme le lieu où dialoguent les cultures. Pour que ce dialogue reste vivant et qu'il soit continuellement actualisé, il doit être nourri et pour cela, le renouvellement de la présentation des collections de l'institution y contribue. En juillet 2012, sur le plateau des collections, une partie du parcours Afrique est remaniée en ce sens ; la section exposant des œuvres du royaume du Danhomè (actuel Bénin) est modifiée et s'enrichit en outre d'informations sur les artistes, la traite des esclaves et la conquête coloniale. Une chronologie accompagne cette nouvelle présentation et demeure aujourd'hui la seule ligne de temps de ce format sur le plateau. En étudiant la réception par les publics est l'objet du présent mémoire et à l'issue de ce travail, nous tenterons de comprendre comment cet élément de contextualisation pourra s'insérer au mieux dans un espace muséographique et quelles sont les premières caractéristiques d'une bonne chronologie.

Mots-clefs :

Afrique – Bénin – chronologie – collections extra-européennes – Dahomey – Danhomè – étude de réception – expographie – exposition – expositions permanentes – histoire – ligne de temps – médiations – mise en espace – musée du quai Branly – muséographie – périodisation – publics – plateau des collections – temporalité.

Remerciements

Nous remercions, en premier lieu, Carine Peltier, responsable de l'iconothèque au musée du quai Branly et directrice de recherche dans le cadre de ce mémoire. Sa présence tout au long de l'année, ses conseils et sa curiosité pour l'ensemble des sujets proposés dans le groupe de recherche ont été particulièrement stimulants. Nos remerciements vont également aux deux personnes-ressources qui ont suivi l'avancement de notre travail : Gaëlle Beaujean-Baltzer, responsable des collections de l'unité patrimoniale Afrique au musée du quai Branly à qui nous adressons toute notre reconnaissance pour sa disponibilité, ses recommandations bibliographiques et son accompagnement ; Manuela Meunier-Noël, chargée des études et de l'évaluation au sein de la Direction des publics du musée du quai Branly que nous remercions pour son véritable soutien dans l'orientation de ce travail et ses éminentes explications lors de nos échanges, nous familiarisant ainsi avec les études de publics.

Nous tenons à remercier Jean-André Assié, chargé des archives administratives au musée du quai Branly, pour son accueil et sa disponibilité ainsi que Candice Chenu, responsable des nouvelles technologies, médiation et information au musée du quai Branly pour avoir pris le temps de répondre à nos questions.

Nous adressons toute notre gratitude aux personnes qui ont permis d'enrichir l'étude des chronologies : Amaëlle Favreau, guide-conférencière au musée du quai Branly ; Maïnig Le Bacquer, chargée d'exposition au musée des Confluences ; Marie Perrier, chargée des collections Afrique et Océanie et chargée des expositions au musée des Confluences ; Christian Sermet, attaché de conservation du patrimoine, chargé d'expositions et des collections Archéologie et Préhistoire au musée des Confluences ; Philippe Mathez, adjoint de direction, conservateur et responsable des expositions au musée d'ethnographie de Genève ; les visiteurs interrogés dans le cadre de cette étude.

Enfin, remercions Véronique qui a lu et relu ce mémoire ainsi que Rémi pour son grand soutien dans l'ensemble des tâches annexes.

Sommaire

Introduction	1
I Les conditions d'une histoire dans le temps et non plus hors du temps	5
1 Le cadre de la recherche	5
1.1 Le musée du quai Branly	6
1.1.1 Histoire de l'institution et des collections du royaume du Danhomè	6
1.1.2 Un musée et des espaces	10
1.1.3 Qu'en est-il de la perception des visiteurs ?	13
1.2 Les liens avec l'exposition <i>Artistes d'Abomey</i>	15
1.2.1 Les sujets de l'exposition	15
1.2.2 L'exposition et son élaboration	16
1.2.3 L'exposition temporaire au service des recherches sur le plateau des collections	16
2 La chronologie dans une exposition	17
2.1 La chronologie dans une exposition temporaire : exemple de l'exposition <i>Artistes d'Abomey</i>	17
2.1.1 La chronologie présentée lors de l'exposition	17
2.1.2 Une chronologie appuyant l'héritage historique; un lien entre passé et présent	18
2.2 La chronologie sur le plateau des collections	20
2.2.1 Chronologie et muséographie	20
2.2.2 Chronologie et médiations	24
2.3 Des chronologies venues d'ailleurs	27
2.3.1 Le musée d'ethnographie de Genève	27

2.3.2	Le musée des Confluences	27
II	La chronologie à travers sa réception de la part des publics	29
1	Les questions de méthodologie	29
1.1	De l'étude préalable à l'étude sommative : les types d'évaluation dans le cadre muséal	30
1.1.1	L'étude préalable	30
1.1.2	L'étude formative	30
1.1.3	L'étude sommative	30
1.2	Deux grandes approches : quantitative et qualitative	31
1.2.1	Quantitative	31
1.2.2	Qualitative	31
1.2.3	Le croisement entre approche quantitative et approche qualitative	31
1.3	Des méthodes courantes	32
1.3.1	Observer	32
1.3.2	Questionner	33
1.3.3	S'entretenir	34
1.4	Des méthodes récentes	36
1.4.1	L'observation directe	36
1.4.2	L'entretien collectif	36
1.4.3	L'entretien itinérant (« thinking aloud »)	36
1.4.4	L'entretien filmé	37
1.4.5	L'enquête par analyse d'un corpus constitué : le livre d'or	37
1.4.6	L'étude du fonctionnement psychologique du visiteur	37
2	Le choix de la méthode	38
2.1	L'objet d'étude	39

2.1.1	Le contexte de l'étude	39
2.1.2	Les objectifs de l'étude	40
2.1.3	Hypothèses de recherches	40
2.1.4	Choix des outils d'évaluation	40
2.2	Méthodes d'enquêtes privilégiées	41
2.2.1	Déroulement de l'étude	41
2.2.2	Une phase d'observation	42
2.2.3	Des entretiens semi-directifs	44
III	Résultats et analyses	46
1	Ce que nous montrent les observations	46
1.1	Taux de consultation	46
1.2	Nature de la consultation	47
1.3	Temps de consultation	49
2	Ce que nous disent les entretiens	49
2.1	Des connaisseurs aux moins connaisseurs : quels rapports à la chronologie?	49
2.1.1	Raisons et circonstances de la visite	49
2.1.2	Connaisseurs du Danhomè	50
2.1.3	Moyennement connaisseurs du Danhomè	50
2.1.4	Non-connaisseurs du Danhomè	51
2.1.5	Comment consulte-t-on une chronologie sur le plateau des collections?	51
2.2	La perception et la compréhension du contenu	53
2.2.1	Abomey, Afrique, Europe : trois entrées appréciées	53
2.2.2	La compréhension de l'histoire	54
2.2.3	«C'était plus par rapport à du général en fait» (E12, H, 35, ingénieur)	55

2.2.4	Une chronologie et des objets	57
2.3	La mise en forme du contenu	58
2.3.1	«Ça aurait peut-être pu être un peu plus imagé» (E15, H, 67, retraité)	58
2.3.2	L'importance de l'emplacement et du support	59
2.3.3	«C'est pas un détail finalement, l'aspect graphique des choses» (E23, H, 30, cadre)	59
2.3.4	L'introduction du numérique	60
3	La chronologie idéale existe-t-elle? Quelques pistes	61
3.1	Un format synthétique toujours apprécié	61
3.1.1	Pour une contextualisation efficace	61
3.1.2	Différents niveaux d'informations	62
3.2	Intelligibilité et réseau	63
3.2.1	Un système qui ne doit pas saturer l'espace	63
3.2.2	Des réseaux au-delà de l'espace de visite	63
3.3	Des chronologies facilement modulables	64
	Conclusion	65
	Bibliographie	66

Introduction

«Est considérée comme musée, au sens du présent livre, toute collection permanente composée de biens dont la conservation et la présentation revêtent un intérêt public et organisée en vue de la connaissance, de l'éducation et du plaisir du public.»

Article L410-1, Code du Patrimoine ¹

«Un musée est une institution permanente sans but lucratif au service de la société et de son développement ouverte 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.»

ICOM, statuts, 2007 ²

Par ces deux définitions du musée, l'on saisit immédiatement la place éminente qui est attribuée au public dans l'institution muséale au début du 21^e siècle. Ce dernier y occupe une position centrale et interagit fortement avec les autres fonctions de l'établissement.

Le présent mémoire prend justement pour cadre d'étude le musée du quai Branly (MQB), institution emblématique du paysage muséal français du début de ce 21^e siècle, inaugurée en juin 2006. Le MQB ouvre ses portes avec l'objectif de réunir deux collections : celles du musée national des arts d'Afrique et d'Océanie (MNAAO) d'un côté et celles du laboratoire d'ethnologie du musée de l'Homme de l'autre. À partir des quelques 300.000 objets et artefacts de ses collections, l'institution se consacre ainsi aux arts d'Afrique, d'Asie, d'Océanie et d'Amérique et en expose près de 3500. Pour Stéphane Martin, le MQB est avant tout un outil social, «un lieu au fonctionnement institutionnel, un outil public. Et un outil qui se juge à sa capacité de répondre à une attente de la société» ³. Cette perspective rejoint bien la définition du musée et met l'accent sur la responsabilité de l'institution envers ses interlocuteurs privilégiés : les publics. Seulement, pour répondre pleinement à ces attentes, le MQB se doit de connaître au mieux ses visiteurs. Notre recherche s'insère justement dans le champ des études de publics et poursuit donc une réflexion sur cette entité fondamentale du musée.

D'une manière générale, bien que le public n'ait pas toujours tenu le rôle notable que lui accorde le musée actuellement, l'intérêt pour son comportement dans l'environnement muséal n'est pas nouveau.

1. Article L410-1, Code du Patrimoine, Version consolidée au 22 mars 2015

2. ICOM, statuts, 2007 <http://icom.museum/la-vision/definition-du-musee/L/2/>

3. S. Martin, «Un musée pas comme les autres. Entretien» in *Le Débat*, n° 147, 2007, p.16

Aux États-Unis, dès les années 1930 paraissent des études sur la présentation d'objets ou l'écriture de textes d'exposition. Elles posent les prémices d'une réflexion en gestation sur le rôle pédagogique des musées. En fait, l'institution muséale devient petit à petit le lieu d'une éducation informelle où la question de l'apprentissage s'affranchit du modèle didactique propre à l'école, allant au-delà de la modalité pédagogique stricto sensu. La portée éducative du musée est mise en évidence par le Conseil International des Musées (ICOM) au début des années 1950 et continue aujourd'hui à s'inscrire dans les caractéristiques de l'institution⁴. C'est d'ailleurs une des raisons pour lesquelles le musée tente de convoquer en son sein les catégories d'un public plus large et composite.

En France, cette recherche se fait surtout suite à la publication de *L'amour de l'art* en 1969⁵. Cette étude sociologique menée par Pierre Bourdieu et Alain Darbel porte exclusivement sur le profil des visiteurs, leurs catégories de diplôme et leur milieu social d'origine. Si ce travail demeure pionnier dans le domaine de la Sociologie de la culture, il n'offre qu'une typologie sociale des publics de musée et n'informe pas sur les comportements ou les perceptions des individus en situation de visite. Les enquêtes ultérieures s'orientent donc différemment et visent une meilleure compréhension du comportement du visiteur, les raisons de sa visite au musée et tentent de cibler les informations qu'il en retire. Avec le premier Observatoire des publics créé en 1977, une dynamique favorable s'installe durablement pour la mise en place plus systématique d'études de public et de réception d'expositions.

L'«expérience du musée»⁶ que John Falk et Lynn Dierking décrivent est caractéristique d'une connaissance des visiteurs enrichie et des intérêts qu'offrent des recherches sur leur comportements et leurs réactions dans le musée. Les chercheurs insistent sur l'hétérogénéité de l'expérience muséale où chaque visiteur s'approprie de façon singulière les messages de l'institution et interprète selon ses connaissances l'information communiquée. C'est d'ailleurs à la suite de tels constats qu'un changement syntaxique s'opère : on passe de la prise en compte du public à celle « des publics ». Ainsi, en souhaitant s'adresser à une diversité de publics l'idée d'un musée comme système de communication semble évidente. Cependant, se pose alors la question du contenu et de la modalité : **que communique-t-on ? Comment communique-t-on ?** Dans tous les cas, la communication se doit d'être nécessairement modulable en considérant la part active que joue le visiteur dans la construction de son parcours. Elle doit l'être également par la multiplicité des constructions qui s'élabore au vu de la diversité des publics que nous venons d'évoquer. L'exposition comme lieu de mise en espace d'une ou de plusieurs collections tient à ce titre une place fondamentale. Elle «se définit alors non seulement

4. Pour la prégnance de la notion d'«éducation» dans la définition du musée au fil de ses évolutions, voir «Évolution de la définition du musée selon les statuts de l'ICOM (2007-1946)», archives de l'ICOM, http://archives.icom.museum/hist_def_fr.html

5. P. Bourdieu, A. Darbel, *L'amour de l'art, Les musées et leur public*, 1969 (Première diffusion en 1966)

6. J. Falk, L. Dierking, *The Museum Experience*, 1992

par son contenant et son contenu, mais aussi par ses utilisateurs – visiteurs ou membres du personnel [...]. Le lieu de l'exposition se présente alors comme un lieu spécifique d'interactions sociales, dont l'action est susceptible d'être évaluée»⁷.

Par ailleurs, l'exposition s'insère dans un ensemble plus vaste que l'on intitule de manière générale le «programme muséographique». La muséographie, selon la définition qu'en donnent André Gob et Noémie Drouguet, est présentée comme «une activité intellectuelle tournée vers l'application pratique, celle qui consiste à définir ou à décrire et analyser la conception d'une exposition, sa structure, son fonctionnement»⁸. Ainsi, la muséographie s'étend à la fois aux contenus de l'exposition et ses impératifs et se lie intimement au programme scientifique de l'institution. Elle comprend également «l'ensemble des liens fonctionnels entre les espaces d'exposition et les autres espaces du musée»⁹. La muséographie, par son essence-même est donc bien un élément pluriel. À ce titre, se pencher sur un élément d'une exposition par le biais de sa réception par les publics devient nécessairement une étude polysémique. Elle ne peut exclure d'autres questionnements connexes qui se rapportent aussi à l'histoire des objets exposés, leurs statuts, les regards qui sont portés sur eux et le discours dans lequel ils s'inscrivent. Cela rejoint la pensée d'Hana Gottesdiener pour qui «il est possible de dépasser la simple affirmation selon laquelle l'exposition est une situation de communication pour procéder à une analyse sémiotique d'une exposition particulière (...) ou à une analyse sémiotique et sémiologique de la chaîne de production d'une exposition»¹⁰.

En effet, au gré des recherches menées par l'institution muséale, son discours s'actualise et se renouvelle. Dans ce contexte, les collections peuvent s'appréhender comme des structures vivantes. Elles s'imprègnent d'ailleurs des regards qui leur sont portés et s'en enrichissent. Ces collections sont animées par un souci de conservation d'une part, et donc par un nécessaire mouvement dans leur présentation. Elles le deviennent d'autre part, suivant un renouveau muséographique mettant en lumière de nouvelles perspectives que l'avancée des connaissances permet.

Toute exposition s'accompagne donc d'une intention. Elle s'appuie sur des éléments de mise en exposition qui supportent et enrichissent ce discours de façon à le rendre plus perceptible pour les publics. Dispositifs de médiation, cartels, panneaux longs, multimédias, cartes géographiques etc. autant d'éléments d'«expographie»¹¹ qui soutiennent la cohérence d'un propos autour des objets exposés, la

7. A. Desvallées, M. Schärer, N. Drouguet, «Exposition» in *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, 2011, p.133

8. A. Gob, N. Drouguet, *La Muséologie. Histoire, développements, enjeux actuels*, 2010 (3e éd.), p.16 cité dans A. Desvallées et F. Mairesse (dir.), «Muséographie», *op.cit.*, p.326

9. *ibid*, p. 321

10. H. Gottesdiener, *Évaluer l'exposition*, 1987, p. 22

11. Terme proposé par André Desvallées pour désigner la mise en exposition et ce qui a trait uniquement à la mise en espace. Il définit les tâches – à l'intérieur de la muséographie – spécifiquement liées à l'exposition. Voir A. Desvallées,

compréhension de ces derniers, de leurs sens et de leurs histoires par les visiteurs.

Notre terrain de recherche se situe sur le plateau des collections du MQB mais l'objet d'étude porte sur un élément spécifique de cet espace muséographique : **une chronologie**. Celle-ci accompagne la présentation des œuvres de l'ancien royaume du Danhomè (actuel Bénin), section rattachée à la zone Afrique du plateau des collections¹². Si cet élément peut paraître à première vue insignifiant, il n'en est rien pour le rôle fondamental qu'il joue au sein d'un espace expographique à saisir dans sa globalité. En effet, il s'agit bien d'un élément de contextualisation qui prend tout son sens à l'intérieur d'une structure opérant la muséalisation de ses objets et un transfert de leurs statuts. La chronologie s'insère à la fois dans le cadre de recherches scientifiques menées par le musée, dans une muséographie renouvelée à la suite de ces recherches mais également dans un discours de la part des concepteurs. Nous portons notre attention sur cet élément à travers sa réception par les publics. Cette étude est donc l'occasion de solliciter et d'interpeller le visiteur dans son esprit critique à propos de cette ligne de temps afin de comprendre plus clairement l'usage qu'il en fait, la perception et la compréhension qu'il en a.

Nous nous efforcerons ainsi de cerner les méthodes et stratégies muséographiques choisies pour l'insertion d'une chronologie dans la nouvelle présentation du royaume du Danhomè et la réception de ce nouvel outil par les publics. Il s'agit de se pencher sur les conditions qui ont favorisé l'intégration de cette ligne chronologique et de nous questionner, par extension, sur sa place dans un musée qui présente en outre des artefacts africains. Conjointement, la réception et la perception de cette chronologie par les publics sont interrogées. Dès lors, cette problématique permet de placer notre étude au-delà de la simple analyse d'un message puis de sa réception.

Cette approche nous a conduit à structurer notre travail suivant trois moments. Dans un premier temps, nous décrivons le cadre historique et muséographique dans lequel s'inscrit notre étude. Cette première partie sera surtout focalisée sur les conditions de la représentation de l'Histoire au MQB. Détailler les outils méthodologiques utilisés pour les études de publics et justifier le choix de la méthode privilégiée ici feront l'objet d'une seconde partie. Le troisième temps de notre recherche correspond à l'analyse des données produites lors de l'enquête de terrain.

«Recherche et muséographie» in *Musées et Recherche*. Acte du colloque, 1993, Dijon, OCIM, 195, pp. 177-186

12. Voir annexes II, fig.7 p.7 et annexes II, chap.3, fig.3.1, p.44, fig.3.4, p.46

Première partie

Les conditions d'une histoire dans le temps et non plus hors du temps

Chapitre 1 : Le cadre de la recherche

Nous l'avons évoqué en introduction, le noyau des collections du MQB est issu de deux institutions – le musée de l'Homme et le MNAAO. Des objets très divers tant dans leurs formes que leurs fonctions, leurs provenances géographiques et leurs datations y sont ainsi rassemblés. Le MQB s'inscrit dans une histoire longue et il convient de revenir sur l'histoire institutionnelle et muséographique des collections d'objets se rapportant au royaume du Danhomè pour mieux saisir à quelles présentations succède l'actuelle muséographie d'une partie de ces pièces. Cela nous permettra de comprendre que ces objets sont indissociables de l'histoire coloniale. Le MQB, en présentant des collections d'objets extra-européens, doit également s'avancer comme un lieu de mémoire vis à vis de ce long et complexe épisode de l'Histoire. Nous verrons comment le MQB a abordé cette question à travers sa muséographie et quelle en a été la perception par les visiteurs. En dernier lieu, nous porterons une attention spécifique sur l'exposition temporaire *Artistes d'Abomey – dialogue sur un royaume africain*, présentée au MQB de novembre 2009 à janvier 2010. En effet, elle-aussi a appuyé les conditions d'une Histoire dans le temps et non plus hors du temps.

1.1 Le musée du quai Branly

1.1.1 Histoire de l'institution et des collections du royaume du Danhomè

En Europe, les premières collections d'objets africains se forment à la Renaissance. Ce collectionnisme initial prend surtout de l'ampleur à la fin du 18^e siècle. Les musées publics se développent, de nouvelles catégorisations apparaissent et des logiques intellectuelles, culturelles et politiques influent sur la considération des pièces extra-européennes. En France, les objets africains sont dans un premier temps rassemblés dans les collections du Museum d'Histoire naturelle. Ils voisinent des spécimens de botanique et de zoologie et sont considérés de la même façon.

À la fin de la Restauration, l'expansion territoriale – enjeu majeur de la puissance politique de l'Etat – est servie par la colonisation. Des premières pièces rattachées au royaume du Danhomè rejoignent les collections françaises au milieu du 19^e siècle. Il s'agit par exemple de cadeaux diplomatiques offerts par le roi danhoméen de l'époque, Ghézo¹³, à Napoléon III¹⁴. L'expansion coloniale conduit à un afflux massif d'objets envoyés par des naturalistes ou des administrateurs coloniaux. À partir de ces pièces, le musée d'ethnographie du Trocadéro va devenir le lieu idéal pour la glorification des territoires conquis.

Au musée d'ethnographie du Trocadéro

Ouvrant ses portes en avril 1882, le musée d'ethnographie du Trocadéro (MET) se place dans la suite directe de l'Exposition universelle de 1878 et ambitionne un triple dessein de nature scientifique, pédagogique et politique. Lieu de conservation et d'étude, le musée permet également l'instruction de missionnaires, d'explorateurs, de médecins et d'administrateurs à partir des objets de ses collections. Pour Nélia Dias, «le musée devient cet espace dans lequel il est possible de confronter les données, de faire de l'expérimentation, "d'administrer des preuves" et d'extraire des lois»¹⁵. En fait, le MET s'impose comme le laboratoire du savoir anthropologique. L'approche évolutionniste fait prendre aux objets le statut de témoignage, voire de documents. Ils s'intègrent dans une perspective comparatiste où l'orientation classificatoire est conceptualisée dans la muséographie par Ernest-Théodore Hamy¹⁶.

Concernant l'Afrique subsaharienne, «les collections augmentent au rythme de la conquête coloniale et de l'exploration des territoires. [...] À défaut d'acquisitions, le Musée d'ethnographie du Trocadéro était tributaire des dons d'explorateurs et d'administrateurs pour l'accroissement des col-

13. Pour la dynastie des rois du Danhomè, voir annexes I, fig.6, p.5

14. Voir annexes I, fig.3 et fig.4, p.4

15. N. Dias, *Le Musée d'ethnographie du Trocadéro (1878-1908). Anthropologie et Muséologie en France*, 1991, p.97

16. Ernest-Théodore Hamy (1842-1908) – Ancien médecin et anthropologue, conservateur du MET jusqu'en 1906.

lections africaines»¹⁷. Les objets du royaume du Danhomè rejoignent les collections du MET de cette manière, dans le contexte de la guerre coloniale où un conflit armé oppose la France au Danhomè à partir de 1890. À l'issue de cette guerre, le royaume conduit alors par le roi Béhanzin rejoint la colonie du Dahomey en passant sous protectorat français en 1894. À la suite de la bataille de Cotonou¹⁸ ayant eu lieu en 1890, des premières donations sont faites par l'explorateur Edouard Foà. En 1893 et 1895, le Général Dodds fait don d'une partie des pièces collectées notamment dans les palais d'Abomey, capitale du royaume. Par ailleurs, une statue dédiée au dieu Gou – aujourd'hui exposée au Pavillon des Sessions du musée du Louvre – a été quant à elle, offerte au MET par le Capitaine Fonsagrives en 1894¹⁹. Les saisies sont présentées en «trophée dans le musée»²⁰. Ils symbolisent la puissance impériale française et sont également abordés comme des objets d'étude ethnographique. Dans les années 1910, de nouveaux regards croisent ces premières analyses et de plus en plus d'artistes avant-gardistes interrogent la reconnaissance esthétique pour l'appréhension des pièces exposées. Ils sont rejoints dans cette direction par des marchands ou des historiens d'art tels que Charles Ratton ou Carl Einstein. Pour Guillaume Apollinaire, dans un musée «qui contient un grand nombre de chefs-d'œuvre des artistes africains ou océaniens», la statue dédiée au dieu Gou est la «perle de la collection dahoméenne»²¹. Pourtant, l'enthousiasme du poète n'est pas celui du public qui délaisse de plus en plus le MET dans le premier quart du 20e siècle. Les expositions d'art africain et d'art océanien rencontrent davantage de succès. En 1928, Paul Rivet accède à la direction du MET et accompagne le développement institutionnel d'une discipline en progression : l'ethnologie. Dans ce cadre, de nouvelles instructions d'enquête et collecte s'établissent; l'approche par l'objet est favorisée et oriente ainsi un nombre considérables de missions dont les multiples envois témoignent²². La muséographie conçue par Georges Henri Rivière (GHR) rejoint ces nouveaux raisonnements, rompant définitivement avec le principe d'accumulation privilégié jusqu'alors. Cet aspect sera particulièrement manifeste au musée de l'Homme qui succède au MET à la fin des années 1930.

17. N. Dias, *op.cit.*, pp.182-183

18. Pour une situation géographique du royaume du Danhomè et des principales villes citées tout au long du mémoire, voir cartes en annexes I, fig.1 et fig.2(a) et fig.2(b), p.3

19. Pour le détail de l'histoire et une analyse de cette sculpture, voir M. Murphy, «Du champ de bataille au musée : les tribulations d'une sculpture fon» in *Histoire de l'art et anthropologie*, 2009

20. G. Beaujean-Baltzer, «Vers l'Afrique : au rythme d'une promenade», in M. Gispert et M. Murphy (dir.), *Voir, ne pas voir*. Actes des journées d'étude, Paris, 4-5 juin 2012, mis en ligne décembre 2013, p.3. Voir également G. Beaujean-Baltzer, «Du trophée à l'œuvre : parcours de cinq artefacts du royaume d'Abomey», *Gradhiva*, n°6, 2007

21. G. Apollinaire, « Exotisme et Ethnographie » in *Œuvres en prose complètes*, t. 2, Paris, Gallimard, 1991, p.473

22. La mission Dakar-Djibouti (1931-1933) à laquelle participent, entre autres, Marcel Griaule et Michel Leiris dans une équipe pluridisciplinaire en est un exemple.

1931 : Deux expositions

En 1931 ouvre l'exposition coloniale internationale de Vincennes alors que des prises de position contestent de plus en plus la politique française en matière de conquête coloniale. Aussi cette manifestation est d'abord conçue comme une célébration et une mise en récit de la légitimation de l'empire colonial français face à ces critiques. Peu de temps après, le MET présente lui aussi une exposition consacrée aux colonies françaises, complémentaire de l'exposition de Vincennes. Pour l'exposition organisée par le MET, un nombre conséquent d'objets du royaume du Danhomè sont exposés. Pour Gaëlle Beaujean-Baltzer, «malgré une muséographie en pleine mutation, le choix d'Abomey nous incite à penser qu'il s'agit encore de valoriser l'entreprise coloniale plutôt que de l'aborder sous un angle scientifique nouveau alors même que l'ethnologie est en plein essor»²³. D'ailleurs, Nélia Dias insistait sur la «haute valeur symbolique» des objets se rapportant au Danhomè «vu qu'il s'agissait du butin rapporté par les troupes françaises lors de l'assaut du palais du roi du Dahomey [...]»²⁴. Si la présentation des pièces atteste de la signature muséographique de GHR, la réunion de ces objets vise surtout à faire découvrir les signes et objets-témoins du prestige d'un royaume vaincu²⁵.

À la fin de l'exposition de Vincennes, le Palais des colonies reste permanent et devient musée des Colonies. Il prend ensuite le nom de Musée de la France d'Outre-mer puis Musée des arts africains et océaniques avant de trouver son dernier intitulé dans le MNAAO en 1990. Sa mission est alors la conservation des témoignages de l'histoire coloniale et la diffusion des arts non-occidentaux. Le choix des pièces et leur exposition se trouve «inspirée par un projet d'universaliser la notion d'art»²⁶. En 2003, le musée ferme ses portes et ses collections rejoignent celles du MQB. Des objets liés au royaume du Danhomè étaient aussi présents dans ces collections, arrivés après des saisies militaires.

Le musée de l'Homme

Inauguré en 1937, le musée de l'Homme est articulé selon l'idée d'un «musée-laboratoire». Les pièces sont documentées sur leur usage, le contexte et la société dans lesquels elles ont été produites et une sélection d'objets emblématiques est accueillie dans de hautes et longues vitrines. Malgré ce renouvellement d'approche, la question de l'attribution est laissée de côté et le nom de l'atelier, du sculpteur ou sa place sociale seront généralement lacunaires. Pour les pièces en rapport avec le Danhomè, un don important est fait par Bernard Maupoil à la fin des années 1930. S'initiant à la géomanie, il fréquente le devin Guédégbé qui «lui offre [...] son matériel le plus raffiné et, probablement par

23. G. Beaujean-Baltzer, «Du trophée à l'œuvre : parcours de cinq artefacts du royaume d'Abomey» in *Gradhiva*, n°6, 2007, pp.70-85

24. N. Dias, *op. cit.*, p.183

25. Voir annexes I, fig.5, p.5

26. A-C. Taylor, «Les vies d'un objet de musée» in *TDC, Le musée du quai Branly*, n°918, 2006, p.9

son intermédiaire, lui permet d'acquérir des objets en lien avec les grands dignitaires du royaume»²⁷. D'autres pièces rapportées du Danhomè pendant des missions ou ayant été commandées par des administrateurs sont également conservées dans la collection. À la fermeture de l'institution en 2003, la plupart de ces objets rejoignent le MQB.

Vers le quai Branly

Une commune passion pour les arts extra-européens rassemble Jacques Chirac et Jacques Kerchache²⁸ au musée du Louvre où ils projettent l'ouverture d'un nouveau département consacré aux arts d'Afrique, d'Asie, d'Océanie et des Amériques. Inauguré en avril 2000, le Pavillon des Sessions «cherche à être un lieu de reconnaissance légitime de l'art de peuples longtemps méconnus ou sous-estimés»²⁹. Dans cet espace épuré, revendiquant la mise en valeur de la dimension esthétique et formelle des pièces élevées au rang de chefs-d'œuvre, la place de l'histoire est réduite «au statut d'un complément interprétatif»³⁰. Les éléments permettant de comprendre le contexte de création et d'utilisation des œuvres d'«Arts premiers»³¹ sont amplement dissociés de l'environnement immédiat des pièces. C'est une même reconnaissance des pièces comme œuvres d'artistes qui oriente la création du MQB mais l'histoire y est abordée d'une façon bien distincte.

Le concours architectural lancé pour la construction du futur MQB est remporté à la fin de l'année 1999 par les Ateliers Jean Nouvel. L'aménagement muséographique intérieur est également confié à son équipe donnant ainsi à l'architecte une place prééminente dans l'ensemble du projet muséal. L'établissement est inauguré le 20 juin 2006 et abandonne dans son titre la terminologie disciplinaire du musée d'ethnographie ou du musée d'art³². C'est d'ailleurs ce qui permet à l'institution d'élargir clairement la conception de l'objet d'art. Les diverses pièces exposées sont regardées sous l'angle assumé de l'histoire de l'art mais une orientation anthropologique de l'étude se développe conjointement afin de renseigner le sens et le rôle des pièces dans les sociétés qui les ont inventées. Des espaces différents mais liés permettent de structurer un discours global à partir des collections de l'institution. Stéphane Martin explique en 2007 : «Il faut une fois pour toutes distinguer le terme "musée" du terme "plateau

27. G. Beaujean-Baltzer, «Vers l'Afrique : au rythme d'une promenade», in M. Gispert et M. Murphy (dir.), *Voir, ne pas voir*. Actes des journées d'étude, Paris, 4-5 juin 2012, mis en ligne décembre 2013, p.6

28. Jacques Kerchache (1942 – 2001) – Ancien marchand d'art parisien.

29. Musée du Louvre, «Collections, départements et domaine. Le Pavillon des Sessions» <http://www.louvre.fr/departments/le-pavillon-des-sessions>

30. B. de L'Estoile, *Le goût des Autres. De l'Exposition coloniale aux Arts premiers*, 2007 (2010), p.573

31. Le terme «Arts premiers» est utilisé alors par Jacques Kerchache, désigné commissaire pour la sélection des pièces du Pavillon des Sessions. L'ambiguïté sémantique de l'expression est vivement critiquée par une partie de la communauté scientifique.

32. C. Mazé, F. Poulard, C. Ventura (dir.), *Les Musées D'ethnologie. Culture, Politique et Changement Institutionnel*, 2013, p. 86

de référence" [actuel plateau des collections]. Pour moi, le musée c'est l'institution, c'est-à-dire des espaces très différents [...] et un projet culturel au sein de cette institution que le plateau ne reflète que partiellement»³³. Pierre Hanotaux parle quant à lui de «véritable petite cité culturelle»³⁴. Pourtant, les principales critiques adressées au musée à son ouverture, portaient essentiellement sur le plateau des collections, ne prenant donc que rarement en considération le musée comme entité globale. Ainsi, dans le cadre d'une étude comme la nôtre, portant sur une composante de la muséographie du plateau des collections et sa réception par les publics, il est nécessaire d'appréhender cet élément comme partie d'un ensemble plus vaste. La chronologie à laquelle nous nous intéressons est en effet inscrite dans un réseau de données qui elles-aussi apportent aux visiteurs des repères historiques. Afin de mesurer la place de l'Histoire au sein de cet établissement, il convient d'évoquer quelques-uns des espaces et des dispositifs qui ont permis d'aborder cette question.

1.1.2 Un musée et des espaces

Le plateau des collections

Le plateau des collections est divisé en quatre zones correspondant aux espaces géographiques dont les collections du musée proviennent : Océanie, Asie, Afrique, et Amérique³⁵. Près de 3500 artefacts y sont exposés. Pour Aurélien Gaborit, «si l'unité muséographique est sensible au sein du plateau de référence, chaque zone géographique affiche une certaine personnalité»³⁶. Des groupes de travail ont été constitué selon les zones géographiques et ces missions de préfiguration ont fourni la base d'un programme scientifique détaillé à l'architecte devenu muséographe.

Pour la zone Afrique, il a été tenté de réunir des aspects historiques, géographiques et culturels. L'espace est partagé autour de sous-régions – Afrique du Nord/Proche-Orient, de l'Ouest, centrale, australe et orientale – et fait également apparaître des séquences thématiques. Dès les premiers comptes-rendus du groupe de travail apparaît la question de l'Histoire. Michèle Coquet³⁷ propose une réflexion en quatre points dont le premier est de «Redonner leur place aux Histoires : à l'histoire des contacts, des regards, des arts»³⁸. Pour l'histoire des regards, le constat suivant est fait : «L'histoire des arts exotiques est la grande absente des musées ethnographiques. Il faudrait y faire apparaître une certaine chronologie, car une histoire sans chronologie n'est pas une histoire»³⁹. La nécessité «d'en

33. S. Martin, *op.cit.*, p.18

34. P. Hanotaux, «La Politique des publics du Musée du quai Branly» in *Afrique : musées et patrimoines pour quels publics ?*, 2007

35. Voir annexes II, fig.7, p.7

36. A. Gaborit «Muséographie et public(s)» in *Afrique : musées et patrimoines pour quels publics ?*, 2007, p.111

37. M. Coquet préside le groupe de travail «Afrique» aux cotés de Youssouf Tata Cisse.

38. Archives du MQB, *compte-rendu de la réunion du groupe de travail «Afrique», mercredi 28 octobre 1998*, p.2

39. *ibid*, p.3

finir avec la chronologie pré-coloniale et post-coloniale» est d'ailleurs soulignée⁴⁰. Néanmoins, avec l'avancement du projet, l'axe portant précisément sur l'Histoire trouve de moins en moins de visibilité. Hélène Joubert constate par exemple «des inventaires de formes et de styles organisés selon le sempiternel parcours géographico-ethnique» et des «partis-pris contestables concernant notamment l'histoire parfois reléguée en marge»⁴¹. En fait, le programme élaboré et finalisé s'éloigne des orientations de départ. Les questionnements scientifiques et les problématiques évoqués dans les groupes de travail semblent bien souvent évincés au profit des visions de l'architecte. James Clifford évoque notamment la forte emprise exercée par l'architecture sur ce qu'elle enveloppe : «Dans le "plateau des collections" permanentes, la domination de l'architecture sur le contenu est extrême»⁴².

Dans sa lettre d'intention, Jean Nouvel imagine un musée «où tout est fait pour provoquer l'éclosion de l'émotion portée par l'objet premier»; «Exit [...] les socles, les vitrines, les cartels [...], qu'ils disparaissent de notre vue et de notre conscience, qu'ils s'effacent devant les objets sacrés pour autoriser la communion»⁴³.

Finalement, l'architecte dessine ses vitrines. Les cartels propres à identifier les objets figurent sur le côté de celles-ci, des informations contextuelles et historiques sont placées discrètement sur leurs tranches. La relation entre savoir et délectation est ainsi davantage dichotomique que multidimensionnelle et équilibrée. La place accordée aux repères historiques reste donc minimale. Si des panneaux à l'entrée de chaque zone évoquent les cadres géographique et historique auxquels se rapportent les objets présentés, les informations restent générales et peu développées. Par ailleurs, des programmes et des dispositifs vidéos disposés dans des «alcôves interactives»⁴⁴ ponctuent l'ensemble du parcours. Dans la zone Afrique, les écrans proposent une rubrique «Histoire» renseignant sur les espaces politiques ou les traites des esclaves. Un onglet «Dans le temps» donne accès à une chronologie allant de -3000 à 1880; ponctuée d'évènements se rapportant à l'Afrique et au reste du monde⁴⁵. Enfin, en dehors de ces multimédias, l'histoire coloniale d'une façon plus large n'est évoquée à ce moment – avant l'arrivée de la chronologie à laquelle nous nous intéressons – que sur une petite partie de la rivière⁴⁶. Un court paragraphe intitulé «Explorer – collecter, fragments de voyage» accompagne

40. *ibid*, p.3

41. Archives du MQB, H. Joubert, *La muséographie permanente du secteur Afrique au Quai Branly : analyse critique*, note du 19/09/2000, pp.2-3

42. J. Clifford, «Le Quai Branly en construction», *Le Débat*, n°147, 2007, p.30

43. Jean Nouvel, lettre d'intention pour le concours international d'architecture, 1999, <http://www.jeannouvel.com/fr/desktop/home/#/fr/desktop/projet>

44. Site internet du MQB, <http://www.quaibrantly.fr/fr/musee/espaces/plateau-des-collections.html>

45. Voir annexes II, chap.1, fig.1.4 et fig.1.5, p.12

46. La rivière désigne un long espace sensoriel cheminant entre les collections du plateau. Voir annexes II, fig.7 et fig.8, p.7

des images imprimées sur le cuir qui recouvre la paroi; celles-ci représentent les portraits de missionnaires, explorateurs et ethnologues collecteurs. Il s'agit surtout d'une zone de circulation où l'obscurité de certains passages perturbe la consultation des éléments présentés. Aujourd'hui, le manque de luminosité occasionne toujours des difficultés pour la lecture du texte ainsi que pour distinguer les visages des collecteurs affichés⁴⁷.

Si les informations historiques et contextuelles sont présentes sur le plateau, leur éloignement par rapport aux œuvres peut constituer un frein à leur consultation. D'ailleurs, ces partis-pris ne furent pas sans incidence sur la perception des visiteurs. C'est ce que nous verrons un peu plus loin dans cette partie.

Le théâtre Claude Levi-Strauss

Le théâtre Claude Levi-Strauss (CLS) accueille des conférences et des manifestations scientifiques. Certaines d'entre elles se rapportent directement à la question de l'Histoire. L'Université populaire du quai Branly aborde «les rapports entre les cultures et les questions d'universalité, d'altérité et de mémoire»⁴⁸. Le cycle initial proposé avait pour titre «Histoire mondiale de la colonisation» et abordait l'histoire de la colonisation et de la décolonisation sur une période allant du 15^e siècle au 20^e siècle.⁴⁹ Le cycle débuté en 2012, «Histoire mondiale de l'esclavage» mettait en lumière «différentes formes connues ou méconnues d'esclavages, de l'Antiquité à aujourd'hui»⁵⁰.

Le salon de lecture Jacques Kerchache

Plus intimiste que le théâtre CLS, le salon de lecture propose des rencontres en lien avec les expositions du moment ou axées sur des thématiques données. Aussi le thème de l'histoire est largement abordé et un exemple récent l'illustre. Du 2 janvier au 30 avril 2015, un programme intitulé «L'Éthiopie, à la confluence des temporalités» propose une entrée sur ce pays à travers différentes composantes de son histoire. Le programme revient sur la profondeur historique du pays en présentant l'Éthiopie antique ainsi que médiévale et aborde des thèmes contemporains et actuels en analysant les évolutions politiques, économiques et sociales⁵¹.

47. Voir annexes II, fig.9, p.8

48. Site internet du MQB, <http://www.quaibranly.fr/fr/programmation/universite-populaire-du-quai-branly.html>

49. Site internet du MQB, <http://www.quaibranly.fr/fr/programmation/prog-archives/conferences/le-programme-de-la-saison-2006-2007.html>

50. Site internet du MQB, <http://www.quaibranly.fr/fr/programmation/universite-populaire-du-quai-branly/histoire-mondiale-de-l'esclavage.html>

51. Voir le programme sur le site internet du MQB, <http://www.quaibranly.fr/fr/programmation/salondelecture/zoom-lethiopie-a-la-confluence-des-temporalites.html>

Les espaces d'expositions temporaires

L'exposition *D'un regard l'Autre* présentée de septembre 2006 à janvier 2007 inaugure la galerie jardin, espace entièrement destiné aux expositions temporaires du musée. Son parcours chronologique met en perspective la représentation que l'Europe se fait de l'altérité, de la Renaissance jusqu'au 21^e siècle. C'est une histoire des regards et de leurs variations à travers le temps qui est ainsi proposée. Interrogeant les représentations européennes de la culture des Autres, cette perspective poursuit en quelques sortes les explorations conduites par le musée d'ethnographie de Neuchâtel au début des années 1980 sur le fait de collectionner et sur la place du musée dans ce processus⁵². L'exposition temporaire *Artistes d'Abomey* est détaillée un peu plus loin dans notre étude.

Ces quelques exemples montrent comment le musée considéré comme une institution au sens où l'entend Stéphane Martin met bien en relation des objets et des savoirs. Mais ces relations sont-elles perçues et assimilées par les publics ? L'Histoire dans le musée est surtout présente dans des espaces conjoints à celui du plateau des collections, sur lequel elle est abordée mais ne semble pas l'être de manière optimale.

1.1.3 Qu'en est-il de la perception des visiteurs ?

Une étude commandée par le Département des publics du MQB en 2009, a permis d'analyser la réception de la muséographie du plateau des collections. Ce travail a été conduit par Octave Debary et Mélanie Roustan et leurs réflexions synthétisées dans l'ouvrage *Voyage au musée du quai Branly*⁵³. Les résultats de cette enquête font par exemple apparaître que «la séparation entre un régime de l'émotion [...] et un régime de connaissance [...] est moins présente que ne laissaient envisager les détracteurs du musée». En fait, «l'esthétique du musée n'exclut ni la pensée ni le questionnement» chez les visiteurs⁵⁴. «La découverte du Plateau des collections est vécue comme une expérience forte, riche et agréable alors même qu'ils [les visiteurs] s'y sentent perdus. Perdus à la fois dans l'espace (muséographique et conceptuel) et dans le temps (celui de la visite et celui que déploient les objets exposés)»⁵⁵. Ce paradoxe de l'expérience de visite, où la satisfaction est grande alors même qu'un manque d'informations se fait sentir, est une des particularités de la perception du plateau des collections par les visiteurs.

Les publics évoquent un «voyage», un ailleurs et des objets à rejoindre, ils sont marqués par

52. Voir par exemple J. Hainart et R. Kaehr (dir.), *Objets prétextes, objets manipulés*, 1984 ou plus récemment, M-O. Gonseth, J. Hainart et R. Kaehr (dir.), *Le Musée cannibale*, 2002

53. O. Debary, M. Roustan, *Voyage au musée du quai Branly*, 2012

54. *ibid*, p.61

55. *ibid*, p.27

l' «atmosphère» du lieu qui invite à la «flânerie» et à la «réverie»⁵⁶. Si ces registres émotionnels priment sur l'acquisition d'un savoir, la problématique historique reste au cœur de la pensée réflexive des visiteurs et suscite de nombreuses questions. «Il semble difficile pour les visiteurs d'interroger les notions d'histoire et de mémoire à partir du patrimoine ou de la culture matérielle présentés au sein du Plateau des collections»⁵⁷. Ainsi, «quand la question coloniale, la violence des conquêtes ou de l'esclavage, émergent parmi les interrogations des publics, elles ne le font pas en réaction à un point de vue de l'institution sur ces thèmes, mais au contraire à son absence. C'est un vide du musée qui se trouve comblé par les réflexions ou suppositions des visiteurs sur ces points douloureux qui affleurent au détour d'un objet ou d'un mot»⁵⁸. Cette idée rejoint le constat que faisait Susan Vogel en 2007 : «Au musée du quai Branly la présentation a largué les amarres de l'histoire. La France est suspendue dans un présent anhistorique étrangement délesté de la période coloniale et des réalités politiques actuelles»⁵⁹.

Malgré ces questionnements, les publics se montrent largement satisfaits de leur visite. En 2007, «les visiteurs évaluent à plus de 8/10 leur satisfaction de visite»⁶⁰. Le taux de satisfaction des visiteurs est de 96% en 2013⁶¹. En 2014, 94% des personnes interrogées recommanderaient la visite du musée à un membre de leur entourage⁶². Cependant, ces appréciations positives tiennent surtout à la qualité de l'accueil. Les critères touchant à la compréhension des œuvres, au contenu et à la clarté des informations invitent clairement le musée à revenir sur ces données. L'étude d'Octave Debary et Mélanie Roustan s'est d'ailleurs montrée sans équivoque sur ces points précis.

Ainsi, l'établissement a pu opérer des mises au point et des réajustements en tenant compte des résultats de cette enquête. Pour l'ensemble des collections présentées sur le plateau, il est alors question d'arriver à une approche plus intelligible de l'Histoire et de replacer dans le temps les épisodes et événements qui la composent. Cela se fait également par la politique d'acquisition du musée qui s'attache dans tous les cas à «combler les lacunes héritées du passé colonial»⁶³.

56. Les citations entre guillemets et en italiques sont des extraits d'entretiens reproduits dans *Voyage au musée du quai Branly*.

57. *ibid*, p.58

58. *ibid*, p.59

59. S. Vogel, «Des ombres sur la Seine. L'art africain, l'obscurité et le musée du quai Branly» in *Le Débat*, n° 147, 2007, p.186

60. Rapport d'activité 2007 du MQB, http://www.quaibranly.fr/uploads/media/RA2007-BRANLY_03.pdf

61. Rapport d'activité 2013 du MQB, http://www.quaibranly.fr/fileadmin/user_upload/pdf/presse/rapports_activites/ra_mqb_2013.pdf

62. Chiffres communiqués par Manuela Meunier-Noël, entretien du 7 avril 2015.

63. G. Viatte, *Tu fais peur tu émerveilles : Musée du quai Branly, acquisitions 1998-2005*, 2006, p.32

1.2 Les liens avec l'exposition *Artistes d'Abomey*

L'exposition *Artistes d'Abomey* est à prendre en compte dans le cadre de notre étude car la chronologie à laquelle nous nous intéressons a d'abord été produite pour cette exposition.

1.2.1 Les sujets de l'exposition

L'exposition a été présentée du 10 novembre 2009 au 31 janvier 2010 sur la mezzanine Est du MQB⁶⁴. Elle offre un éclairage spécifique sur diverses parties de l'histoire du royaume du Danhomè en prenant comme point de départ la ville d'Abomey et la place singulière que tiennent les artistes dans cette cité cosmopolite. Abomey devient la capitale du royaume au début du 17^e siècle jusqu'à l'exil du roi Béhanzin en 1894, moment où le Danhomè rejoint la colonie française du Dahomey. Une des lois du royaume exigeant qu'il étende continuellement son territoire, le Danhomè accroît son pouvoir en conquérant Ouidah en 1735. Le royaume entre alors en contact avec les Européens qui, présents dans cette ville portuaire de la côte Atlantique, développent la traite des esclaves vers l'Amérique. Le Danhomè participe à ce commerce transatlantique en vendant certains de ses prisonniers de guerre, ensuite échangés par les Européens contre des matériaux comptant entre autres des armes, des métaux, des tissus, des perles. Certaines des matières repartent à Abomey, sont transformées par les artistes et permettent à l'art de cour de se développer. Ainsi, l'image et les exploits du roi sont relatés sur divers supports⁶⁵.

En abordant le musée comme «lieu de prédilection en Occident, pour la célébration des artistes»⁶⁶, il est remarqué qu'un objet africain est paradoxalement anonyme. «Un grand absent s'impose : son ou ses auteurs»⁶⁷. Des recherches sont pourtant menées sur cette question ; l'exposition se proposant ainsi d'enrichir ces études. Au Danhomè, l'artiste avait une grande place dans la narration de l'histoire officielle. Ainsi, se pencher sur les œuvres, la place et le statut de l'artiste est aussi nécessairement le moment de recherches plus globales sur le contexte historique, liant héritage colonial, traite des esclaves et mise en récit de l'Histoire. Pour cela, un long temps d'élaboration fut nécessaire pour la vérification d'hypothèses et la mise en forme du projet.

64. Tout comme la galerie jardin, les mezzanines Est et Ouest accueillent les expositions temporaires du musée. Voir annexes II, fig.7 p.7

65. Pour une histoire détaillée du royaume du Danhomè, voir G. Beaujean-Baltzer (dir.), *Artistes d'Abomey*, 2009

66. G. Beaujean-Baltzer, «Introduction», *op.cit.*, p.9

67. *ibid.*, p.9

1.2.2 L'exposition et son élaboration

De 2002 à 2008, plusieurs projets d'exposition se succèdent et éclairent le cheminement qui mènera à la proposition d'exposition finale. La question de l'Histoire est largement présente avec la volonté d'afficher ouvertement l'héritage historique des objets de la collection. L'axe se dirige ensuite en faveur de la mise en lumière de la place de l'artiste dans un royaume africain.

En 2002, un premier projet d'exposition propose de «présenter au public français un aperçu complet d'un pan de l'histoire africaine par le royaume danhomè et présenter une série d'objets très particuliers de cette royauté (les récades)»⁶⁸. En 2004, les enjeux se précisent, il s'agit en outre de «mettre en évidence les différents enjeux historiques dans le commerce triangulaire[...]. Cette collection n'a jamais fait l'objet d'une exposition en soi. Au contraire, nos voisins britanniques ne cachent pas l'expédition punitive du royaume de Bénin, au Nigéria. L'heure est peut-être venue de briser un tabou»⁶⁹. Au mois de mars 2008, il est indiqué que «les enjeux muséologiques reposent sur deux aspects : la reconnaissance de l'artiste et de l'esthétique dans une culture africaine ; le dialogue entre des représentants de différents pays dont le pays d'origine»⁷⁰. L'idée de lier différents événements des continents africain, européen et américain est toujours d'actualité tout en s'attardant sur la place de l'artiste et de l'atelier dans le royaume.

À l'ouverture de l'exposition, le parcours est découpé en 5 séquences⁷¹. L'histoire du royaume, des contacts avec les Européens et le contexte d'arrivée de certaines des pièces à Paris sont traités à travers un multimédia placé à l'entrée de l'exposition. Ces questions sont aussi abordées plus synthétiquement sur la chronologie qui accompagne la présentation, c'est ce que nous allons voir plus en détail dans peu de temps.

1.2.3 L'exposition temporaire au service des recherches sur le plateau des collections

Nous l'avons compris, l'exposition temporaire peut être perçue comme un véritable terrain de recherches à partir des collections du musée. Dans le cas d'*Artistes d'Abomey*, le travail effectué a permis d'identifier 80% de la sélection d'œuvres retenue et autant que possible il a également été tenté

68. Archives du MQB, *Archives de l'exposition «Artistes d'Abomey» non classées (Unité pat. Afrique, Gaëlle Beaujean-Baltzer), «Projet d'exposition dossier», 31.05.2002, p.1*

69. Archives du MQB, *Archives de l'exposition «Artistes d'Abomey» non classées (Unité pat. Afrique, Gaëlle Beaujean-Baltzer), «Projet d'exposition dossier», 05.10.2004, p.1*

70. Archives du MQB, *Archives de l'exposition «Artistes d'Abomey» non classées (Unité pat. Afrique, Gaëlle Beaujean-Baltzer), «Projet d'exposition, Artistes de la cour d'Abomey – Dialogues sur un royaume africain», 03.2008, p.8*

71. Les 5 séquences sont les suivantes : 1. La mémoire des noms ; 2. L'artiste de cour, maître-servant ; 3. Le palais, vitrine du monde ; 4. La distinction par les arts ; 5. Sur les murs des palais.

de leur présenter une chronologie⁷². Ainsi, l'exposition temporaire est également un des moteurs du renouvellement du plateau des collections. En envisageant de nouvelles perspectives de recherches sur les objets, de nouvelles réflexions sur les collections ont pu émerger. Si l'exposition temporaire a certes une durée de présentation limitée, son temps peut être prolongé par l'intégration de certains de ses éléments sur le plateau des collections ; la chronologie en est un exemple.

Chapitre 2 : La chronologie dans une exposition

En rapport avec cette perspective de l'exposition de l'Histoire, nous nous attardons ici sur la place occupée par une chronologie dans des contextes muséographiques différents. D'un format temporaire ou davantage permanent, nous l'avons vu, l'exposition présente et met en valeur des œuvres, des collections ou des thématiques et suppose une articulation entre ces contenus et les moyens expographiques retenus pour leur présentation. Dans cette composition, la chronologie permet une mise en perspective historique en tant qu'élément de contextualisation. En reprenant les termes de Susan Vogel, nous pouvons d'ailleurs parler d'un outil de «recontextualisation des objets dans le musée»⁷³ pour qualifier une ligne chronologique. Quels sont les choix expographiques mis en œuvre pour sa présentation lors de l'exposition *Artistes d'Abomey*? Pour son intégration sur le plateau des collections par la suite? La description de la chronologie présentée sur le plateau à laquelle nous allons procéder servira de base de compréhension pour l'étude de réception de cet élément de la part des publics.

2.1 La chronologie dans une exposition temporaire : exemple de l'exposition *Artistes d'Abomey*

Nous retrouvons ici l'exposition temporaire décrite antérieurement. Penchons nous dorénavant uniquement sur la chronologie qui y apparaissait.

2.1.1 La chronologie présentée lors de l'exposition

La volonté d'une chronologie en tant qu'élément expographique apparaît explicitement dans le projet d'exposition de novembre 2007 : «Prévoir une frise chronologique avec en regard les évène-

72. G. Beaujean-Baltzer, «Vers l'Afrique : au rythme d'une promenade» in M. Gispert et M. Murphy (dir.), *Voir, ne pas voir*. Actes des journées d'étude, Paris, 4-5 juin 2012, mis en ligne décembre 2013, p.11

73. S. Vogel, «Always True to the Object, in Our Fashion» in I. Karp, S. Lavine, *Exhibiting cultures : The Poetics and Politics of Museum Display*, 1991, p.192

ments en Europe et en Amérique»⁷⁴. Dans celui de décembre 2007, des éléments chronologiques sont clairement listés⁷⁵ et l'évocation d'une frise chronologique est toujours d'actualité dans le projet d'exposition en 2008⁷⁶. C'est finalement une chronologie débutant avec l'année 1441 et se terminant à 1960, date de l'indépendance du Dahomey qui apparaît dans l'exposition. Les dates se rapportaient à Abomey d'une part et au reste du monde de l'autre⁷⁷.

Artistes d'Abomey occupait la moitié de la mezzanine Est, s'étendant ainsi sur 350m² agencés selon une scénographie confiée à l'Agence 17 avril conduite par Gaëlle Seltzer⁷⁸. La chronologie est visible une première fois à l'intérieur de la séquence 1 «La mémoire des noms» et une seconde fois dans les sections 3 et 4, respectivement «Le Palais, vitrine du monde» et «La distinction par les arts»⁷⁹. Dans les deux cas, elle se place un peu en retrait en prenant appui sur les bordures du garde-corps de la mezzanine, les dates figurant sur la ligne chronologique sont directement appliquées sur la paroi⁸⁰. De cette façon, la ligne temporelle n'interrompait en rien l'interaction du visiteur avec les œuvres ou les autres dispositifs expographiques. «Dans le concept d'exposition, nous mentionnions la présence d'une chronologie à deux entrées en arrière-plan, qui ne pouvait pas rivaliser avec les œuvres mais se découvrait dans des temps de repos»⁸¹.

2.1.2 Une chronologie appuyant l'héritage historique ; un lien entre passé et présent

La chronologie «permettait [...] d'indiquer la complexité de cet héritage [précisant les périodes d'installation des premiers artistes de chacune des typologies d'objets] et de mettre en exergue les temps politiques et historiques de la traite des esclaves outre-Atlantique ou des colonisations en Amérique et en Afrique. En contrepoint, revenaient des éléments d'histoire de l'art focalisés sur les collections parisiennes et identifiables par le grand public comme La Joconde ou Le déjeuner sur l'herbe en regard d'œuvres d'Abomey»⁸². Si le propos principal de l'exposition ambitionnait bien la mise en valeur des artistes, la chronologie renseignait non seulement sur l'arrivée des familles d'artistes dans le

74. Archives du MQB, *Archives de l'exposition «Artistes d'Abomey» non classées (Unité pat. Afrique, Gaëlle Beaujean-Baltzer), «Projet d'exposition L'art de cour d'Abomey – Dialogues sur un royaume africain», 11.2007, p.20*

75. Voir annexes II, chap.2, fig.2.2, p.14

76. Archives du MQB, *Archives de l'exposition «Artistes d'Abomey» non classées (Unité pat. Afrique, Gaëlle Beaujean-Baltzer), «Projet d'exposition L'art de cour d'Abomey – Dialogues sur un royaume africain», 03.2008, p.15 et p.24*

77. Pour l'ensemble des dates figurant sur la chronologie, voir annexes II, chap.2, fig.2.5 pp.16-18

78. Pour le plan de l'exposition, voir annexes II, chap.2, fig.2.1, p.14. Pour une ébauche de chronologie pour l'exposition, voir annexes II, chap.2, fig.2.4, p.15.

79. Pour l'emplacement de la chronologie dans la scénographie, voir annexes II, chap.2, fig.2.1, p.14

80. Voir annexes II, chap.II, fig.2.6, p.19

81. G. Beaujean-Baltzer, «Vers l'Afrique : au rythme d'une promenade», in M. Gispert et M. Murphy (dir.), *Voir, ne pas voir*. Actes des journées d'étude, Paris, 4-5 juin 2012, mis en ligne décembre 2013, p. 9

82. *ibid*, p.9

royaume mais permettait aussi de préciser les activités militaires et commerciales du Danhomè⁸³. Ces interactions rejoignent l'idée de Marie-Sylvie Poli pour qui «les titres, les sous-titres, les étiquettes, les panneaux, les légendes constituent un seul et même texte qui, en reliant des parties à un tout et le tout aux parties, construit le sens global de l'exposition»⁸⁴. La chronologie peut être ajoutée à ces diverses parties du tout.

En fait, le sujet de l'exposition et la présentation des œuvres permettaient d'insister sur ce que nomme Jean-Loup Amselle des «facteurs de dynamisme précoloniaux de ces ensembles sociaux»⁸⁵ et à ce titre, la chronologie pouvait rattacher clairement une expression artistique au déroulement du temps historique. Par exemple figurait l'information suivante : «Vers 1860, création de la statue du dieu Gou par Ekplékendo Akati à Doumé ou à Abomey». C'est aussi ce qui permet d'évacuer l'amalgame où se fondent «les individus et les générations tout entières dans une figure composite supposée représenter l'ensemble de ses congénères du passé et du présent»⁸⁶. C'est un même constat que fait Jean-Loup Amselle concluant *Rétrovolution, essais sur les primitivismes contemporains*, en dénonçant l'enfermement de l'individu dans un nous collectif qui a toujours lieu aujourd'hui à travers par exemple les «cultures du monde»⁸⁷. Or, «contrairement à l'idée que l'on s'en fait, les grands artistes danhoméens ne sont pas des êtres anonymes dont les traces se sont perdues avec le temps : ils ont appartenu à une culture qui a sauvegardé leur souvenir et leur rend encore hommage»⁸⁸. Ces indications de Marlène Biton corroborent la pertinence de prolonger la chronologie au contemporain dans le cadre de cette exposition. Les expériences et les métiers se transmettant de générations en générations, il était primordial de rendre compte de la place des artistes contemporains dans la ville d'Abomey et c'est aussi ce qui a été donné à voir. Cependant, en présentant par exemple les peintures de l'artiste contemporain Cyprien Tokoudagba⁸⁹ qui prolongeaient la datation des œuvres jusqu'à la fin du 20e siècle, ces dates récentes ne figuraient pas sur la chronologie – rappelons le, elle se terminait avec la date de 1960. Or, cette continuation aurait pu accentuer les notions de dynamisme, créativité et renouvellement propre à ces artistes, bien éloignées de l'homogénéisation d'un art perdant de ses spécificités⁹⁰.

83. *ibid*, p.11

84. M-S. Poli, *Le texte au musée, une approche sémiotique*, 2002, p.60

85. J-L. Amselle, *L'anthropologue et le politique*, 2012, p.56

86. S. Price, *Arts primitifs, Regards civilisés*, 2006, p.91

87. J-L. Amselle, *Rétrovolution, essais sur les primitivismes contemporains*, 2010, p.229

88. M. Biton, «Permanences, ruptures et tradition du statut de l'artiste à Abomey» in *Artistes d'Abomey*, 2009, p.88

89. Voir annexes II, chap.2, fig.2.3, p.15. Pour une description du travail de Cyprien Tokoudagba, voir M-C Zinsou, «Portraits, Cyprien Tokoudagba» in *Artistes d'Abomey*, 2009, p.129

90. Pour une illustration de ce dynamisme nous renvoyons également à l'*Océan noir*, œuvre réalisée par William Adjété Wilson entre 2007 et 2009. L'œuvre explore l'histoire des cinq derniers siècles, aborde l'épisode de la traite esclavagiste et retrace les liens qui y ont unit l'Afrique, l'Europe et l'Amérique. Réalisée à Abomey, l'œuvre reprend une technique

2.2 La chronologie sur le plateau des collections

Sur le plateau des collections, l'arrivée de la chronologie succède à un long temps de mise en condition. Pour la zone Afrique, l'introduction de perspectives temporelles marquées avait déjà été évoquée : «Il avait été envisagé de suivre parallèlement à ce parcours géographique de l'Afrique une ligne chronologique qui aurait fixé [...] les ensembles d'œuvres rattachées à des périodes historiques précises. Mais cela ne pouvait se faire sans brouiller le déroulement géographique du parcours. Cette perspective historique est donc moins évidente et seule l'information vient la souligner plus clairement» note Aurélien Gaborit ⁹¹.

2.2.1 Chronologie et muséographie

S'il existe une pluralité d'angles d'approche pour le langage de l'exposition, une perspective spécifique oriente toujours la construction de ce langage. En nous penchant à présent sur le rapport entre chronologie et muséographie dans la section du royaume du Danhomè nous pourrions mettre en évidence une mutation du langage expographique entre la présentation initiale de 2006 et la présentation actuelle, en 2015.

L'ancienne présentation du royaume du Danhomè et ses limites

À l'instar des orientations privilégiées pour l'ensemble du plateau des collections à l'ouverture du musée, la section du royaume du Danhomè est elle aussi marquée par un langage essentiellement esthétique. Il s'agit de présupposer que la beauté des objets interpelle directement le visiteur plongé dans la contemplation ; traduisant en lui une sensation unique ⁹². Pourtant, à propos du trône de Ghézo, Sally Price décrit une «présentation triviale» où «coincé dans un espace tout juste à ses dimensions, ce trône massif a pris une inquiétante allure [...]. Un si pauvre espace pour présenter ce qui fut jadis le symbole important d'un pouvoir incontesté renforce l'image d'un peuple vaincu» ⁹³.

James Clifford évoque quant à lui un effet théâtral dramatisant la présentation des statues de Glèlè et Béhanzin présentées de front ⁹⁴ : «Deux statues de bois monumentales du Dahomey [...] sont coincées dans un espace rectangulaire étroit pour donner l'impression qu'elles avancent vers le spectateur, ou qu'elles le menacent. On ne peut voir que d'un seul côté ces fabuleuses statues

historique de l'ancienne capitale du Danhomè : l'art des tentures «en appliqué». Site internet de l'artiste : <http://www.williamwilson.fr/locean-noir>

91. A. Gaborit «Muséographie et public(s)» in *Afrique : musées et patrimoines pour quels publics?*, 2007 p.113

92. A. Desvallées et F. Mairesse (dir), *op.cit.*, p.154

93. S. Price, *Au musée des illusions, le rendez-vous manqué du quai Branly*, 2011 (2007), p.256. Pour une illustration du trône de Ghézo, voir «Trône de Ghézo» dans annexes II, chap.3, «Liste des œuvres», p.26

94. Voir annexes II, chap.3, fig.3.2, p.45

tridimensionnelles»⁹⁵. Par ailleurs, une interrogation se pose au niveau des indications fournies sur les deux sculptures par les supports d'informations. Sally Price se penche sur un écran vidéo explicitant l'acquisition de ces deux statues et relève la difficulté à traiter de la question de l'histoire coloniale au musée tant l'élément est complexe ; «faire comprendre les relations coloniales à travers des cartels et des vidéos ne peut être qu'un exercice grossièrement réducteur [...]»⁹⁶. Seulement, elle reproche le ton partial qui est adopté pour véhiculer les informations et les données trop réduites figurant dans ces vidéos. Par ailleurs, le manque de renseignements concernant l'histoire des cultures, des objets eux-même, des pratiques de collecte est regretté par James Clifford pour qui ce parti-pris de l'oubli et de l'illusion n'est pas la solution adaptée, ni pertinente après dix années de gestation et de réunions de pré-programmation. «Au musée du quai Branly, "illusion" et "œuvre d'art" coexistent malaisément avec le réalisme de l'ethnographie et de l'histoire»⁹⁷.

Ainsi, afin de dissiper cette nébuleuse en formation autour des objets, outre des modifications sur leur mise en espace, un profond questionnement émerge sur l'introduction de ces pièces dans la représentation d'un temps historique et non plus dans une temporalité en suspens. La chronologie est à ce titre une ressource capable d'amener à la réintégration de l'Histoire au musée.

Une nouvelle présentation

En juillet 2012, la section mettant en lumière le royaume du Danhomè sur le plateau des collections renouvelle sa présentation, se nourrissant ainsi des apports de l'exposition temporaire *Artistes d'Abomey*. Les recherches conduites dans ce cadre ont permis d'enrichir une réflexion par la connaissance de noms d'artistes ou d'ateliers d'artistes dont on retrouve autant que possible la mention sur les cartels d'œuvres⁹⁸. La chronologie a pu quant à elle soutenir une nouvelle approche des objets, plus clairement re-situés historiquement.

La mise en espace des œuvres rehausse l'importance de leur tridimensionnalité. Les volumes des sculptures peuvent être appréciés sous leurs trois dimensions et sont dégagés des contraintes que leur faisait subir l'enveloppe architecturale⁹⁹.

Pour transposer la chronologie sur l'espace du plateau, plusieurs raisons ont conduit à opérer un choix restreint de dates¹⁰⁰. D'une part, la surface impartie à cette ligne temporelle est plus limitée

95. J. Clifford, «Le Quai Branly en construction», *Le Débat*, n°147, 2007, p.33

96. S. Price, *op.cit.*, p.250

97. J. Clifford, *op.cit.*, p.30

98. Voir annexes II, chap.3, fig.3.5, p.46

99. Voir annexes II, chap.3, fig.3.3, p.45

100. Les dates figurant sur la chronologie ont été transposées en annexes II, chap.3, fig.3.6, p.47 et des photographies de la chronologie sont proposées en annexes II, chap.3, fig.3.4, p.46, fig.3.7, p.48

que l'espace qui était disponible sur la mezzanine Est. Accueillir une chronologie aussi longue que celle de l'exposition était de fait impossible. D'autre part, les objets ne sont pas regardés sous l'angle qui a été choisi pour l'exposition temporaire. Il est davantage question d'insister ici sur l'ascendance symbolique des objets dans l'application du pouvoir au sein du royaume. Ils sont d'ailleurs autant de marqueurs d'un art ostentatoire portant l'histoire de la royauté. La mémoire du dynamisme de l'histoire et de ses événements est en effet une des caractéristiques de cet art royal. Par exemple, les portes des palais du roi Glèlè et la tenture exposées dans la section contribuent à la mise en valeur d'épisodes historiques signifiants qui sont représentés et évoqués par des symboles permettant de mémoriser l'histoire officielle¹⁰¹. Aussi la chronologie appuie la mise en avant de ces événements de l'histoire et leur appréhension : «L'idée était de rendre plus visible la profondeur historique du continent à partir d'un exemple régional»¹⁰².

«Le royaume du Danhomè dans l'Histoire» est le titre qui précède la chronologie présentée. Cette dernière débute en 1500 et termine sur les années d'indépendance des pays colonisés par la France : 1958-1962. Les dates qui y figurent permettent d'insister sur les échanges, les confluences et les réseaux inmanquablement engagés avec les contacts liant par exemple le Danhomè à d'autres royaumes de la région ou dans ses relations avec le continent européen¹⁰³. Ces rapports historiques rejoignent l'idée de «branchement» proposée par Jean-Loup Amselle pour mettre en avant le fait que des sociétés et des cultures ne sont jamais cloisonnées ni étanches mais toujours caractérisées intrinsèquement par une ouverture et une interdépendance¹⁰⁴. À ce titre, si le plateau présente bien la «collection française de ces cultures [Les cultures des quatre continents réunis sur le plateau des collections]»¹⁰⁵, les œuvres de la collection africaine proviennent par exemple de plus loin que le MET. Certaines pièces du royaume du Danhomè sont issues d'histoires partagées, aussi conflictuelles puissent-elles être. Rappelons ici que le Danhomè, participant à la traite des esclaves, permettait ainsi aux artistes du royaume de bénéficier de matériaux issus de ce commerce acquis à la suite de ventes ou d'échanges qui impliquaient aussi les Européens. Une version antérieure de la chronologie insistait particulièrement sur cet aspect mais c'est précisément ce qui lui valu d'être modifiée et allégée. Pour Gaëlle Beaujean-Baltzer, «Il a été beaucoup reproché aux institutions françaises de passer sous silence cet épisode historique majeur, on peut considérer que cette approche est le début de cette reconnaissance

101. Voir annexes II, chap.3, «Liste des œuvres», «Porte du palais royal d'Abomey», p.23-25 et «Tenture», p.35

102. Questions à Gaëlle Beaujean-Baltzer, email du 10 avril 2015

103. Voir par exemple EV4, EV10, EV13, EV21 dans annexe II, chap.3, fig.3.6 p.47

104. J-L Amselle, *Branchements, Anthropologie de l'universalité des cultures*, 2001. Cet ouvrage se situe dans le prolongement d'idées développées par l'auteur qui avait alors recours à la métaphore du «métissage». Jugeant par la suite cette expression trop marquée par la biologie, la thématique du «branchement» fut favorisée.

105. S. Martin, *op.cit.*, p.19

dans un musée national français»¹⁰⁶.

Ainsi, la chronologie rend compte d'un temps long dans lequel s'inscrivent artistes et œuvres, au-delà de la seule date de collecte des objets. Concernant d'ailleurs les conditions d'arrivée de certaines pièces dans la collection, le contexte colonial peut être clairement mis en relation avec l'histoire des institutions muséales. Sur la chronologie figure la création en 1878 du MET¹⁰⁷. Le conflit franco-danhoméen intervenant entre 1890 et 1894 apparaît ensuite. Ce dernier est détaillé en trois points dont le dernier est «janvier 1894 – Le Danhomè passe sous le protectorat français et rejoint la colonie du Dahomey». La date suivante dans chronologie est «1893-1895 – Le Général Dodds et le Capitaine Fonssagrives donnent une partie du butin de guerre d'Abomey au musée d'ethnographie du Trocadéro»¹⁰⁸. Nous pouvons donc comprendre à travers ces trois moments que le MET allait bénéficier d'œuvres du royaume du Danhomè suite à une prise de guerre ayant eu lieu dans un cadre de conquête coloniale. Ce travail de mémoire matérialisé par la chronologie est ainsi explicité par une remise en perspective historique.

Des questions d'ergonomie

En juillet 2012, une première chronologie fut installée et matérialisée par des cimaises verticales accolées sur la paroi de cuir longeant la section du royaume du Danhomè. Elles se situaient donc en arrière-plan des statues royales dressées au centre de l'espace¹⁰⁹. Cependant, d'une insuffisante lisibilité, elles furent rapidement remplacées par la chronologie actuelle. Cette nouvelle ligne de temps est quant à elle présentée directement sur une partie de la paroi de cuir. Elle est accompagnée d'une généalogie des rois du Danhomè et d'un support métallique comprenant une carte, un titre – «Royaume du Danhomè» – et un court texte présenté en français et en anglais¹¹⁰. Trois entrées successives sont proposées pour la lecture de la chronologie : «Abomey»; «Afrique»; «Europe». À chacune de ces entrées correspond une couleur – respectivement bleu; rouge; vert – reproduite sous forme de point coloré pour chaque date figurant sur la ligne de temps¹¹¹. Ces entrées accentuent la polysémie des objets et leurs dimensions inter-culturelles en fonction de la perspective adoptée – locale/régionale; continentale; mondiale/internationale.

Pour les concepteurs de la chronologie, celle-ci est associée aux composants «scripto-visuels»¹¹²

106. Questions à Gaëlle Beaujean-Baltzer, email du 10 avril 2015

107. Voir EV20 dans annexe II, chap.3, fig.3.6, p.47

108. Voir EV23 et EV27 dans annexe II, chap.3, fig.3.6, p.47

109. Voir annexe II, chap.3, fig.3.3, p.45

110. Voir annexe II, chap.3, fig.3.4, p.46 et fig.3.7(a), p.48

111. Voir annexes II, chap.3, fig.3.7(b), p.48

112. D. Jacobi et B. Schiele, «Les formes du savoir dans les panneaux des expositions scientifiques» in *Faire voir, faire savoir : La muséologie scientifique au présent*, 1989, pp.129–144

présents dans la section : Elle «est liée aux œuvres et aux différents supports d'informations (cartels, textes, multimédia et dynastie) [...]. Il s'agit d'un autre système d'information, plus synthétique et qui ajoute cette dimension historique qui n'est pas immédiatement perceptible même si, par exemple, tous les objets sont datés sur les cartels»¹¹³. Finalement, le langage particulièrement esthétisant qui caractérisait la première présentation des œuvres du royaume du Danhomè se double à partir de juillet 2012 d'un langage davantage didactique. Cette approche contextuelle et historique réintègre les objets dans le temps et vise à leur redonner toute la profondeur historique qui les a vu apparaître. «L'Afrique enfermée dans un passé hors du temps, sans acteurs individuels, sans innovation, sans modernité, mais dotée d'une culture sans visage, sans changement» que constate Susan Vogel à l'ouverture du musée¹¹⁴ est ainsi enrayée par les modifications et les réajustements qu'effectue le musée. Cela se fait aussi par l'introduction de nouveaux outils de médiation.

2.2.2 Chronologie et médiations

Les outils de médiation dynamisent les correspondances entre objets, leurs interactions à l'intérieur de systèmes informatifs et leurs mises en relation avec les publics. À ce titre, la chronologie peut elle aussi s'appréhender comme un support de médiation.

Un outil-média

En tant qu'expression de contenus, la médiation sert le propos de l'exposition et le prolonge en s'intégrant au parcours de visite. La pertinence des outils mobilisés, leur qualité et leur originalité participent fortement à la compréhension de la part du visiteur. La chronologie présentée permet d'élargir le champ d'application des médiations sur le plateau des collections sans pour autant que ces supports ne soient invasifs et sur-représentés. Il s'agit surtout de répondre au mieux à des publics caractérisés par leurs diversités. Au sein du service de la médiation du musée, la chronologie est à la fois désignée en tant que support, outil et média¹¹⁵. La chronologie est ainsi le moyen – en lien avec les autres dispositifs de médiation du plateau des collections et en particulier les supports d'informations relatifs à la section du royaume du Danhomè – de rehausser la visite des publics.

Une chronologie en lien avec les outils et les activités de médiation

Certaines des données apparaissant sur la chronologie sont aussi développées sur d'autres supports d'informations au sein de la section. Des cartes géographiques situent par exemple les villes dont le nom apparaît sur la chronologie ; les noms de rois cités se retrouvent sur des cartels ainsi que sur la

113. Questions à Gaëlle Beaujean-Baltzer, email du 10 avril 2015

114. S. Vogel, *op.cit.*, p.186

115. Entretien avec Candice Chenu le 20 février 2015

généalogie que nous avons évoqué précédemment. Enfin, le développement de la traite des esclaves et la période coloniale sont évoqués sur des panneaux longs ainsi que sur un écran multimédia situé à proximité de la chronologie ¹¹⁶.

Alors que la «muséographie de passage» ¹¹⁷ imprègne de plus en plus le champ muséal, il s'agit pour la médiation de mobiliser toutes les technologies et moyens disponibles afin de s'insérer dans un système englobant à la fois la visite au musée et le temps passé hors de l'espace muséal. Depuis décembre 2013, le service de la médiation et de l'accueil du musée participe justement au projet CULTE (Cultural Urban Learning Transmedia Experience) qui «a pour ambition de créer et valider l'intérêt d'outils génériques pour renouveler les techniques de médiation culturelle et la manière d'interagir avec les œuvres». Cela se fait à partir d'un jeu sérieux transmédia pervasif en élaboration, adaptable hors les murs et *in situ* pendant le temps de visite ^{118 119 120}. À l'intérieur du musée, il s'agit d'accompagner le visiteur dans un dialogue avec les œuvres par l'intermédiaire d'une traductrice virtuelle. Le visiteur est ainsi guidé et amené à s'appuyer sur d'autres dispositifs de médiation afin d'approcher plus profondément les objets. Pendant une phase de test conduite au mois d'avril 2015 sur une partie de la zone Afrique, une œuvre rattachée au royaume du Danhomè – la sculpture du roi Glèlè – apparaît parmi la sélection de pièces proposées par l'outil transmédia ¹²¹. Alors que la statue est surtout renseignée sur sa forme hybride et les symboliques de celle-ci ¹²², un renvoi à la chronologie pourrait aussi être le bienvenu. Ce serait une façon d'amener la ligne de temps à s'intégrer à cette application transmédia, complétant d'autant plus l'expérience de visite du visiteur par un outil de contextualisation historique.

116. Voir annexe II, chap.1, fig.1.3, p.11

117. A. Desvallées et F. Mairesse (dir.), *op.cit.*, p.48. La muséographie de passage est une notion proposée pour caractériser l'ensemble des fonctions du musée (de l'exposition à la boutique en passant par la cafétéria) «selon une approche englobante intégrant la réflexion expographique à la promenade du visiteur»; cette promenade étant appréhendée au-delà de l'enceinte muséale.

118. CULTE sur le site internet du MQB, <http://www.quaibrantly.fr/fr/enseignement/la-recherche/projet-culte.html>

119. Julian Alvarez définit le jeu sérieux comme «une application informatique, dont l'objectif est de combiner à la fois des aspects sérieux (Serious) tels, de manière non exhaustive, l'enseignement, l'apprentissage, la communication, ou encore l'information, avec des ressorts ludiques issus du jeu vidéo (Game) [...]». J. Alvarez, *Du Jeu vidéo au Serious Game : approches culturelle, pragmatique et formelle*. Thèse, Université de Toulouse II et III, 2007, p.9

120. Le transmédia caractérise des projets éditoriaux combinant plusieurs médias et mêlant discours linéaire et délinéarisé. À la différence du multimédia qui articule plusieurs médias à partir d'une seule interface, le transmédia désigne des productions pluri-interfaces. Voir G. Azémard, «Transmédia» in *100 Notions pour le crossmédia*, Paris : Editions de l'Immatériel, 2013, pp.208-209

121. Voir annexes II, chap.1, fig.1.2(a) et fig.1.2(b), p.11

122. Pour une description analytique et des usages de la statue, voir «usages» et «descriptions» de «Statue royale anthropo-zoomorphe bochio Statue royale de Glèlè» dans annexes II, chap.3, «Liste des œuvres», p.22

Au cours de l'année 2014, une note examinant l'intégration de repères temporels sur le plateau des collections fut rédigée par le service de la médiation et de l'accueil. À partir de données recueillies par les médiateurs-terrain auprès de visiteurs sur l'ensemble du plateau, les principaux manques de repères temporels et leurs natures purent être répertoriés. Dans le même temps, les possibles emplacements et la forme que pourraient prendre ces repères de contextualisations historiques furent étudiés. Ainsi l'on comprend que la réflexion sur les marqueurs temporels au sein du plateau des collections est en fait un questionnement récurrent et mené simultanément par différents Départements et Directions du musée.

Le temps de son intégration

Nous l'avons compris, différents dispositifs et activités de médiation sont proposés aux publics du musée pour contribuer à une meilleure connaissance des œuvres exposées. Néanmoins, tous ne renseignent pas de la même façon et le lien entre chaque support reste aléatoire. À ce titre, l'intégration de la chronologie à cet ensemble est loin d'être effective. Des contraintes essentiellement techniques freinent par exemple l'actualisation des informations diffusées par les audioguides. Le renouvellement général des enregistrements ne se faisant jamais avant trois voire quatre années de fonctionnement, un renvoi à la chronologie pendant l'écoute afin de pallier le manque de repères temporels constaté ne reste qu'à l'état d'ébauche.

Pour les visites guidées proposées dans la zone Afrique, chaque guide-conférencier est libre de choisir le parcours à suivre ainsi que les objets et outils de médiation sur lesquels il souhaite s'appuyer. Aussi, la chronologie peut être utilisée en fonction d'une demande spécifique de la part des publics sans pour autant être systématiquement intégrée à la présentation. Amaëlle Favreau, guide-conférencière précise son approche : «Personnellement, en tant que conférencière, je ne m'en sers pas mais je pense qu'elle est utile pour les visiteurs libres. Je travaille essentiellement avec des scolaires et souvent des primaires si bien qu'il ne me semble pas judicieux de donner les éléments chronologiques aussi précis lorsque je présente les œuvres du Danhomé [...]»¹²³.

Enfin, le guide d'exploration des collections adressé à tous les visiteurs pourrait lui aussi faire mention de la chronologie. Cependant, le parcours proposé ne comprend pas explicitement le royaume du Danhomè et offre davantage une base pour la visite qu'un développement¹²⁴.

123. Questions à Amaëlle Favreau, emails des 27 et 28 mars 2015.

124. Voir annexes II, chap.1, fig.1.1, p.10

2.3 Des chronologies venues d'ailleurs

Avant de nous tourner vers la partie proprement pratique de notre recherche, à savoir l'étude de publics, il est intéressant d'élargir notre horizon en se penchant sur des exemples de chronologies présentées dans d'autres musées récemment ouverts et exposant également des artefacts africains.

2.3.1 Le musée d'ethnographie de Genève

Le musée d'ethnographie de Genève (MEG), inauguré le 31 octobre 2014, propose un parcours par aires géographiques pour son exposition de référence. La présentation des collections des cinq continents ainsi que la collection d'ethnomusicologie sont précédées par un prologue historique où apparaît une ligne de temps¹²⁵. Il s'agit d'un écran tactile sur lequel figure la chronologie des collections ethnographiques genevoises jusqu'au MEG. Commencant avec l'année 1702 et terminant en 2014, 11 dates sont reproduites sur une ligne fléchée au bas de l'écran. En cliquant sur une date de son choix, le visiteur accède à la fiche détaillée correspondante qu'il peut déplacer à sa guise. Chacune des fiches informe sur un précédent lieu de conservation des objets ethnographiques des collections du MEG. Un plan synthétique de la ville de Genève accompagne le paragraphe explicatif et une image du lieu de conservation figure également au bas de la fiche détaillée. Plusieurs visiteurs peuvent suivre cette chronologie en même temps, néanmoins, la taille réduite de l'écran est peu accommodante pour une longue consultation.

2.3.2 Le musée des Confluences

À l'instar du MEG, le musée des Confluences a ouvert ses portes à la fin de l'année 2014, inauguré le 20 décembre 2014. Le parcours permanent est partagé en 4 thématiques distinctes : «Origines, les récits du monde»; «Espèces, la maille du vivant»; «Sociétés, le théâtre des Hommes»; «Éternités, visions de l'au-delà». Les collections africaines du musée sont abordées dans trois de ces thématiques. Pour Marie Perrier¹²⁶, «une chronologie n'était pas pertinente pour cela [approche thématique favorisée et non chronologique], par contre, la datation des pièces est cruciale, pour que le visiteur comprenne si ce qu'il voit est contemporain ou non»¹²⁷. Ainsi, les cartels proposent toujours une datation ainsi que des repères chronologiques dans les différents niveaux de texte. Une chronologie est tout de même présente au musée des Confluences, dans le parcours «Éternités, visions de l'au-delà»¹²⁸.

125. Voir annexes III, chap.1, fig.1.1 à fig.1.4 pp.51-52. Pour l'ensemble des dates reproduites sur la chronologie, voir la présentation de ce contenu sur l'eMEG : http://www.ville-ge.ch/meg/emeg/section_hi.php?no_section=1

126. Marie Perrier est chargée des collections Afrique et Océanie et chargée des expositions au musée des Confluences.

127. Questions à Marie Perrier, email du 2 mars 2015

128. Voir annexes III, chap.2, fig.2.1 à 2.2, pp.54-55

Christian Sermet¹²⁹ la décrit comme suit : «Une vitrine archéologique "typo-chronologique" [qui] reprend le principe d'une échelle des temps : il s'agit d'une présentation d'objets funéraires classés à la fois de manière typologique et chronologique pour permettre de comprendre l'évolution des formes du mobilier funéraire tout le long de l'utilisation (7 siècles) d'une nécropole»¹³⁰.

Ces différents exemples de chronologies illustrent la diversité des usages et des formes que peut prendre ce type de support informatif. Outil de «recontextualisation», de médiation, média à part entière, aide à la visite, la chronologie permet de saisir de façon synthétique des informations contextualisant historiquement les objets ou l'ensemble d'une collection. Elle est dans tous les cas une traduction muséographique de l'inscription historique de sociétés et de cultures données. L'intégration d'une chronologie sur le plateau des collections est à mettre en rapport avec l'évolution et le cheminement de l'institution sur des questions touchant à la période coloniale et à l'épisode complexe de la traite des esclaves; deux histoires intimement liées à celles de ses collections. Ainsi, les visiteurs entrent en contact avec un certain état des connaissances, transposé en une syntaxe choisie pour la mise en exposition. Sur le plateau des collections, la chronologie traduit à ce titre les premiers engagements d'un musée souhaitant s'avancer plus ouvertement comme lieu de mémoire; favorisant ainsi la mise en avant de la profondeur historique des œuvres de sa collection. Mais contribuer à afficher l'histoire de l'Afrique implique notamment un effort historiographique et critique constant¹³¹. Si le recours à une chronologie permet d'appuyer la compréhension d'histoires inscrites dans le temps, il s'agit toutefois de veiller à ce qu'elle ne les simplifie pas au détriment de leur complexité. Qu'en est-il alors de sa réception par les publics?

129. Christian Sermet est chargé d'expositions et des collections Archéologie et Préhistoire au musée des Confluences.

130. Questions à Christian Sermet, email du 4 mars 2015

131. J-P. Chrétien «Pourquoi l'Afrique, pourquoi l'histoire?», *Afrique et histoire*, 2003, p.10

Deuxième partie

La chronologie à travers sa réception de la part des publics

Chapitre 1 : Les questions de méthodologie

Il s'agira dans ce chapitre de considérer le terme d'évaluation muséale dans son acception la plus large en suivant notamment la ligne directrice qu'en donne Serge Chaumier : «l'évaluation est un outil pour mieux comprendre les utilisations et les modalités d'appropriation de l'exposition par ses visiteurs»¹³².

Une des caractéristiques des méthodes employées pour les études de publics dans le champ muséal se trouve dans leurs diversités, «la richesse de l'évaluation demeurant son polymorphisme»¹³³. Une évaluation peut par exemple porter sur une exposition, des espaces, des médiations, des publics ou un élément plus spécifique au sein de ces grandes catégories ; elle intéresse donc l'institution muséale au sens le plus large. Cependant, cette diversité d'études répond tout de même à des critères précis et se déroule à travers une démarche particulièrement rigoureuse. Il est important de revenir dans un premier temps sur les principales méthodes d'évaluation, de les expliciter et de saisir leur champ d'application afin de faire le choix le plus pertinent pour la présente étude. Nous détaillerons dans un second temps la méthode qui a été privilégiée.

132. S. Chaumier, «Les méthodes de l'évaluation muséale, quelques repères au sujet des formes et techniques», *La Lettre de l'OCIM*, 1999, p.13

133. *ibid*, p.13

1.1 De l'étude préalable à l'étude sommative : les types d'évaluation dans le cadre muséal

1.1.1 L'étude préalable

L'étude préalable désigne une évaluation ayant lieu avant la réalisation d'un projet d'exposition. Lucie Daignault explique qu'elle «associe, dès le début du projet, des échantillons du public visé au processus de réalisation»¹³⁴. Ainsi, le public devient lui aussi acteur de l'exposition dans le sens où ses attentes sont prises en compte de manière préalable. Ce type d'étude permet ainsi d'effectuer facilement des réajustements tant au niveau du message de l'exposition que des éléments de sa muséographie avant la présentation même de l'exposition.

1.1.2 L'étude formative

Le moment de l'étude formative intervient au cours de l'élaboration d'un projet donné. Il s'agit d'aider «l'équipe de conception à prendre les décisions appropriées sur son contenu ou sa mise en forme»¹³⁵. Dans les premiers temps, ce type d'évaluation visait à «mesurer les apprentissages»¹³⁶. Il s'agit actuellement de se pencher sur la compréhension du message : «c'est l'habilité à communiquer de l'exposition qui fait l'objet de l'évaluation et non les habiletés des visiteurs»¹³⁷. Il s'agit de vérifier la réception de discours véhiculés auprès d'un public ciblé afin de déterminer quelles modifications seraient à apporter à un projet en fonction des difficultés rencontrées par les visiteurs.

1.1.3 L'étude sommative

L'évaluation sommative se déroule lorsque l'exposition apparaît au public dans ses conditions définitives. Elle peut s'attacher à l'ensemble de l'exposition, d'une collection permanente ou porter sur un aspect précis de ces ensembles expographiques. «Les savoirs qui résultent de l'évaluation sont cumulatifs et peuvent être réinvestis dans les nouveaux projets»¹³⁸. Cette étude permet également d'effectuer les réajustements qui contribueront à une meilleure compréhension de l'élément testé. Pour Lucie Daignault, «une des limites de l'évaluation sommative réside dans le fait que les résultats sont rarement réinvestis dans l'exposition en cours, compte tenu du coût engendré par les modifications»¹³⁹.

134. L. Daignault, *L'évaluation muséale. Savoirs et savoir-faire*, 2011, p.33

135. *ibid*, p.37

136. M. Scriven, «The Methodology of Evaluation», Curriculum Evaluation, American Educational Research Association Monograph (Series on evaluation, n°1), 1967, cité dans *ibid* p.38

137. *ibid*, p.38

138. *ibid*, p.44

139. *ibid*, p.47

Or il est important de rappeler ici que l'évaluation trouve également son efficacité en s'insérant dans un processus de production, les compétences acquises devant ensuite être transférées. Une évaluation ponctuelle et unique est rarement fructueuse.

Dans l'évaluation préalable et formative, les éléments testés peuvent l'être en dehors de l'espace d'exposition. Il s'agit donc d'analyser les résultats avec attention car ils ne sont pas représentatifs du sens d'un élément particulier au sein d'un ensemble plus vaste constituant l'exposition. C'est l'avantage que présente l'évaluation sommative par rapport aux deux méthodologies précédentes : son environnement est fini. Il faut tout de même noter que ces trois évaluations sont consécutives et liées. Elles participent ensemble au déroulement d'une séquence didactique et instructive.

1.2 Deux grandes approches : quantitative et qualitative

1.2.1 Quantitative

Les méthodes quantitatives «tracent un portrait statistiquement représentatif des quantités caractéristiques d'une population, mais non le sens qu'on pourrait leur donner»¹⁴⁰. Elles doivent être menées auprès d'un vaste échantillon de visiteurs et fournissent ainsi des fréquences, des ordres de grandeur, des tendances et permettent d'établir des comparaisons. Un des inconvénients de cette approche est de ne pas pouvoir cibler les détails et les facteurs de différences ou de changements dans les résultats.

1.2.2 Qualitative

Un plus petit échantillon suffit pour une enquête privilégiant l'approche qualitative. Elle «permet de saisir le sens donné aux pratiques de visite et l'interprétation de ces pratiques par les intéressés»¹⁴¹. Il s'agit de mieux comprendre la perception d'une proposition culturelle, son interprétation par les visiteurs. Autant de dimensions touchant aux sens, aux émotions et demeurant donc délicates à repérer par une analyse statistique et quantitative. Il est bien question d'éléments propres à la singularité de parcours de chacun des visiteurs.

1.2.3 Le croisement entre approche quantitative et approche qualitative

Bien-sûr le choix de la méthode se fait toujours en fonction des questionnements de l'enquête et de ses objectifs. La complémentarité des approches quantitatives et qualitatives permet alors de

140. *ibid*, p.50

141. M-C.Habib, «Sur quelques questions de méthode à propos des études qualitatives des publics de la Cité des sciences et de l'industrie», in O. Donnat, S. Octobre, *Les publics des équipements culturels...*, 2001, p.129

rapprocher les potentiels propres à chacune des méthodes afin d'aborder de façon plus pertinente une situation. Par exemple, il est possible d'approfondir une approche quantitative par des interrogations plus ouvertes, relevant davantage d'une approche qualitative. Des précisions sont ainsi obtenues et ouvrent un angle davantage compréhensif, ce que les outils statistiques ne permettent pas directement.

1.3 Des méthodes courantes

1.3.1 Observer

L'observation est une méthode d'enquête issue du champ ethnologique qui mobilise la présence de l'observateur sur le lieu où se déroulent les faits que l'on souhaite étudier. Cette technique tente de mettre au jour toute la complexité de pratiques sociales. Elle est en quelques sorte le pivot de toute démarche scientifique. L'observation d'une pratique effective peut être «un moyen de résister aux constructions discursives des interviewés en permettant de s'assurer de la réalité des pratiques évoquées en entretien»¹⁴². En effet, ce que la personne interrogée dit ne correspond pas forcément à ce qu'elle fait. Ainsi, il importe de coupler l'observation avec d'autres techniques d'étude afin de pouvoir interpréter et mieux comprendre les données qui ressortent de cette première approche.

L'observation participante et non-participante

De manière générale, «l'observateur présent participe à une situation réelle»¹⁴³. Pour Jean Massonnat, «l'observateur est toujours impliqué vis-à-vis de la question qu'il veut aborder, du public qu'il choisit et de certains individus qu'il suit particulièrement»¹⁴⁴. En fait, ce niveau d'implication est variable et différencie l'observation participante et non-participante. L'observation participante consiste à comprendre la dynamique d'une situation en s'engageant soi-même dans la pratique. L'observation non-participante est quant à elle extérieure au sujet, elle tente d'avoir le moins d'interférence possible avec l'individu en se focalisant sur ses réactions spontanées.

L'observation suivie

L'observation suivie permet d'observer un individu tout au long de sa visite sans que celui-ci ne soit dérangé. Il s'agit d'identifier les parcours, les trajets, les déambulations, les facteurs d'arrêts du visiteur. C'est cette technique d'observation qui fut présentée par Eliseo Veron et Martine Levasseur dans leur ouvrage *Ethnographie de l'exposition*¹⁴⁵ et qui leur permis de distinguer et qualifier quatre

142. A-M. Arborio, P. Fournier, *L'enquête et ses méthodes. L'observation directe*, 2010, p.8

143. *ibid*, p.31

144. J. Massonnat in A. Blanchet *et al*, *Les techniques d'enquête en sciences sociales*, Paris : Dunod, 2013, p.48

145. E. Veron, M. Levasseur, *Ethnographie de l'exposition, L'espace, le corps, le sens*, 1983

types de comportement des visiteurs dans leurs pratiques concrètes de visite : la fourmi, le papillon, le poisson et la sauterelle.

Le cadre de l'observation

Le cadre de l'observation doit naturellement être pris en compte car il peut influencer le positionnement pratique de l'observateur. L'observation nécessite au préalable de préciser et déterminer la nature de l'élément observé et de délimiter clairement le champ d'observation en fonction de ce que l'on cherche à connaître. Bien-sûr, malgré ces focalisations, il est impossible de connaître à l'avance ce qu'il se passera dans le temps de l'observation.

L'observation présente des limites car il n'est pas possible de tout percevoir. Par exemple, observer le déplacement et les arrêts d'un sujet n'informe nullement sur ses pratiques cognitives. Il est également délicat de connaître le sens donné par des individus à une pratique donnée. Autant d'éléments touchant à la psychologie du visiteur.

1.3.2 Questionner

La méthodologie d'enquête par questionnaire se construit à partir d'un ensemble de questions normalisées et élaborées préalablement sur un thème donné. Cette méthode issue de la sociologie s'inscrit dans une approche explicative, quantitative et la plupart du temps objectiviste. Cependant, quelle que soit l'approche, « par ses méthodes, par son mode de construction du social, par les catégories qu'il utilise [...], le sociologue s'engage »¹⁴⁶.

Questions fermées

Par des questions fermées, il est possible de renseigner les caractéristiques sociologiques des individus (âge, sexe, niveau de formation, lieu de résidence etc.), obtenir des informations sur leur comportement pendant la visite, questionner la fréquence de leurs pratiques culturelles ou encore mesurer leur niveau de satisfaction par rapport à une exposition, un dispositif etc.

Questions ouvertes

Les questions ouvertes donnent une plus grande liberté de réponse à la personne interrogée. Intégrées dans un questionnaire à questions fermées, elles permettent au visiteur de compléter et d'enrichir l'information selon ses propres formulations, plaçant son propos au-delà de réponses préétablies et d'un vocabulaire dicté par le chercheur. Toutefois, deux raisons justifient de limiter les questions ouvertes dans un questionnaire : d'une part, elles demandent une plus grande concentration des per-

146. F. de Singly, *L'enquête et ses méthodes : le questionnaire*, 2005, p.119

sonne interrogée ; d'autre part, les réponses seront plus difficiles à analyser et interpréter selon la grille d'analyse de l'enquêteur.

L'échantillon

Afin de répondre à l'objet d'étude, il convient de se focaliser sur une partie délimitée et pertinente d'un ensemble de personnes auxquelles le questionnaire sera administré. Ce groupe de personnes constitue l'échantillon à partir duquel l'étude tentera d'atteindre les objectifs qu'elle s'est fixée. L'échantillon doit être justifié et représentatif par ses caractéristiques de la population qu'il représente.

1.3.3 S'entretenir

L'entretien est la méthode qualitative la plus fréquente en sociologie. Cette approche permet la production d'un discours sur un ou plusieurs thèmes et s'établit selon un rapport relativement égalitaire entre l'enquêteur et l'enquêté. C'est ce qui permet d'ailleurs de distinguer l'entretien de l'interrogatoire. Une des spécificités de l'entretien est «la production d'un savoir *in situ*. C'est en cela qu'il est une situation sociale de rencontre et d'échange et non pas un simple prélèvement d'informations»¹⁴⁷. Les questions posées à la personne nourrissent l'échange et se structurent à travers le guide d'entretien. Des thèmes et des sous-thèmes y sont référencés et se traduisent par des questions sur lesquelles on souhaite interroger les individus. Néanmoins, cet ordre peut être modifié en fonction des thèmes abordés spontanément par le visiteur. L'approche est compréhensive et se concentre sur la justification et la raison subjective d'une action par un individu. L'entretien peut ainsi porter sur des modes d'appropriation, des modalités ou des contextes de pratique. Cependant, des voies parfois inattendues font surface et enrichissent les questionnements de base. Ainsi, il n'existe pas une seule et même méthode pour l'entretien mais plusieurs, en fonction de ce que l'on désire connaître.

Entretiens directs

L'entretien directif est une méthode d'enquête qualitative proposant au visiteur des questions très ciblées et dont les réponses sont préétablies. Le temps de l'entretien est certes réduit mais la méthode présente une limite non négligeable : elle laisse de côté tout élément spontané ou naturel venant du visiteur.

Entretiens semi-directifs

Différents thèmes sont préalablement définis pour apparaître dans un guide d'entretien. Les personnes interrogées le sont autour des thèmes choisis. Les questions sont ouvertes et permettent à

147. A. Blanchet, A. Gotman, *L'enquête et ses méthodes : l'entretien*, 2013, p.15

l'individu de formuler et développer librement sa réponse. L'enquêteur est alors libre de relancer le visiteur sur ses propos ou de le recentrer autour du fil directeur de l'étude. C'est d'ailleurs cet élément qui distingue l'entretien semi-directif d'une conversation ou d'un dialogue continu. Selon ce que l'on cherche à connaître, l'entretien peut avoir lieu avant, pendant ou après la visite. Ces différents moments fournissent ainsi des renseignements sur les motivations, l'horizon d'attente du visiteur sans que la visite ne les influence.

Entretiens ouverts ou non directifs

Ce type d'orientation est emprunté au champ de la psychosociologie. Les questions ouvertes invitent la personne à élaborer et développer librement sa réponse. C'est la pensée de la personne interrogée qui doit guider les questions suivantes.

Entretiens compréhensifs

L'entretien compréhensif n'est pas une méthode dominante mais se situe au croisement de plusieurs approches lui permettant de trouver «une forte cohérence interne»¹⁴⁸. «L'enquêteur s'engage activement dans les questions, pour provoquer l'engagement de l'enquêté. Lors de l'analyse de contenu, l'interprétation du matériau n'est pas évitée mais constitue au contraire l'élément décisif»¹⁴⁹. En fait, l'entretien compréhensif propose une association entre le travail de terrain et la fabrication de la théorie qui a lieu elle-même lors de la phase de terrain. L'entretien prend progressivement la forme d'une conversation qui se justifie par la recherche d'une information authentique. La relation de confiance qui s'instaure entre l'enquêteur et l'enquêté, permet de recueillir des propos dans lesquels ressort une plus grande sincérité. Toutefois, cet engagement prononcé de la part de l'enquêteur peut entraîner la personne interrogée à s'exprimer sur des points qu'elle n'aurait peut-être pas abordé naturellement.

L'échantillon

L'échantillon est plus réduit dans le cas d'un entretien par rapport à une enquête quantitative par questionnaire. Il s'agit de recueillir les impressions, les opinions d'un petit nombre de personnes dans le but de construire un propos commun et subjectif. En fait, le nombre de personnes à interroger est lié au «seuil de saturation, lequel démontre qu'aucune nouvelle information n'apparaît dans les entrevues»¹⁵⁰. La délimitation définitive de l'échantillon se fait réellement au moment de la collecte des données, en fonction du principe de saturation que nous avons évoqué.

148. J-C. Kaufmann, *L'enquête et ses méthodes : l'entretien compréhensif*, 2008, p.10

149. *ibid*, p. 19

150. L. Daignault, *op.cit.*, p.115

1.4 Des méthodes récentes

À côté des méthodes courantes que nous venons de détailler, des outils plus récents sont utilisés ponctuellement dans le cadre d'évaluations.

1.4.1 L'observation directe

Il s'agit d'être sur place parmi les individus observés et de s'adapter au milieu pour observer les événements qui s'y déroulent. Il est aussi question d'enregistrer ces sujets et de prendre un maximum de notes. L'interprétation de la phase d'observation et la production d'un compte-rendu est la dernière étape de l'observation directe. «L'empirisme de l'observation directe consiste en l'exercice d'une attention soutenue pour considérer un ensemble circonscrit de faits, d'objets, de pratiques dans l'intention d'en tirer des constats permettant de mieux les connaître»¹⁵¹. Afin de mieux comprendre les comportements d'individus, l'observation directe vise à sonder les contextes qui régissent de manière sous-jacente ces pratiques et leur cohérence dans une situation sociale donnée.

1.4.2 L'entretien collectif

L'entretien collectif est une méthode qui réunit au moins deux individus et au plus dix à douze personnes. Les participants interagissent sur une question donnée; la discussion en groupe créant un climat favorable à la compréhension approfondie d'une attitude, d'une perception ou de représentations sociales. Des publics variés peuvent être réunis arbitrairement ou de façon réfléchie permettant ainsi une réelle dynamique par laquelle vont émerger de nouveaux sujets ou pistes de réflexion. Néanmoins, il faut noter que les individus réunis ne sont pas représentatifs d'une population étudiée et que certains d'entre eux auront des difficultés à s'exprimer librement devant les autres membres du groupe.

1.4.3 L'entretien itinérant (« *thinking aloud* »)

Dans l'entretien itinérant le visiteur ou un groupe de visiteurs se voit confier un appareil enregistreur équipé d'un microphone durant toute ou une partie de la visite. Il exprime à haute voix ses premières impressions, réactions et les enregistre. Cette méthode permet d'analyser les registres de réception des œuvres et de l'exposition, les univers du jugement mobilisés (émotions, connaissances, valeurs etc.) et surtout des réactions affectives qui sont plus rarement obtenues pendant un entretien. Ce type de méthodologie d'enquête entraîne directement un biais car le visiteur effectuera sans doute un parcours différent de celui qu'il aurait établi librement.

151. A-M. Arborio et P. Fournier, *op.cit.*, p. 54

1.4.4 L'entretien filmé

Les visites avec appareil photo ou vidéo permettent une intégration visuelle dans les études muséales. Cette méthodologie a été expérimentée par Hana Gottesdiener et Jean Davallon au musée des Arts et Métiers¹⁵². Les photographies étaient ensuite réutilisées comme support de l'entretien. Tout comme l'entretien itinérant, le comportement du visiteur est modifié par la méthode d'enquête en tant que telle. L'entretien filmé proposé par Lucille Bourroux et Mathilde Schneider tente justement de contourner ce biais et vise à «cibler plus précisément les sources de l'appropriation muséale»¹⁵³. Une première phase d'observation suivie informe sur le parcours du visiteur sans que celui-ci ne soit dérangé dans sa visite. Puis «il est demandé au visiteur, après sa visite libre, de revenir dans l'exposition pour qu'il montre à l'évaluateur ce qu'il a vu et compris, ses commentaires étant alors enregistrés avec une caméra»¹⁵⁴. Les résultats permettent de savoir comment et grâce à quoi les visiteurs retiennent et s'approprient un message plutôt qu'un autre. Il ne s'agit plus directement de savoir ce qu'il retiennent.

1.4.5 L'enquête par analyse d'un corpus constitué : le livre d'or

Analyser les livres d'or revient à étudier les propos laissés par des visiteurs à la fin d'une exposition ou de la visite d'un musée¹⁵⁵. Il est intéressant de considérer le livre d'or comme un corpus global lorsque le travail d'enquête porte sur ce support. En effet, il contient des messages qui se répondent les uns les autres et se trouve très représentatif des extrêmes : il est à la fois le reflet du mécontentement des visiteurs ou de leur très grande satisfaction. Néanmoins, son étude comporte des limites : tout est ignoré des auteurs des commentaires ; le livre d'or contient une hétérogénéité de messages qui rendent difficile voire impossible une analyse ciblée ; enfin, une part très faible des visiteurs intervient sur ce support.

1.4.6 L'étude du fonctionnement psychologique du visiteur

Cette méthodologie fait partie d'un ensemble plus vaste où sont mises en parallèle et reliées des données sur les intentions du concepteur, le comportement du visiteur et son fonctionnement psychologique. À partir d'une grille d'analyse, les propos du visiteur sont évalués lors de sa présence dans une salle d'exposition ; l'application de la méthode peut ainsi s'assimiler à l'entretien itinérant. La

152. H. Gottesdiener, J. Davallon, 1995

153. L. Bourroux, M. Schneider, «Création d'un nouveau protocole d'évaluation des expositions» in *Lettre de l'OCIM*, 2010, p.30

154. *ibid*, p.30

155. Pour une étude comprenant comme corpus des livres d'or, nous renvoyons à l'article de Nathalie Heinich : N. Heinich, «Les rejets de l'art contemporain» in *Publics et Musées*, n° 16, 1999, pp.151-162

méthode vise à dissiper tant que possible toutes les ambiguïtés inhérentes au comportement et tente de faire saisir l'importance de l'analyse de l'expérience psychologique pour une meilleure application de la muséologie et approcher le concept d'éducation muséale. Il s'agit de fournir au concepteur de l'exposition les informations nécessaires pour le développement optimal de l'exposition ; développement qui favoriserait chez le visiteur, une large utilisation de ses capacités cognitives et affectives. Le cadre expographique «devrait solliciter le visiteur et créer chez lui, sans le contraindre, une tension qui l'amène à dépasser son fonctionnement spontané»¹⁵⁶. Cependant, la compréhension du fonctionnement psychologique est variable, en effet, «l'activité verbale du visiteur ne saurait dépasser ce qu'il vit, alors qu'elle peut rester en deçà»¹⁵⁷. Une partie du fonctionnement psychologique peut être approchée mais l'étude ne peut rendre compte ni de l'étendue de l'expérience du visiteur ni de l'ensemble de ses attentes.

Finalement, si l'on reprend le découpage de Serge Chaumier, l'évaluation muséale est à la fois un outil pour comprendre, pour améliorer et pour préparer¹⁵⁸. «Fondamentalement, il s'agit d'analyser les schèmes d'appropriation et de compréhension par le visiteur»¹⁵⁹. Les dysfonctionnements tout comme les éléments probants peuvent ainsi être mis en avant et des opérations de remédiation peuvent émerger après les résultats d'une étude. Il est également possible d'intervenir en amont de la réalisation de l'exposition afin de réduire les risques d'erreur une fois l'exposition mise en place. Les objets sur lesquels peut porter l'évaluation sont multiples et à cette diversité correspond un large panel de méthodologies d'enquêtes. Cependant, toutes ont leurs limites et aucune méthode ne peut se substituer à une autre. Il convient de les adapter et les combiner le plus possible afin d'exploiter des résultats qui répondent avec pertinence et adéquation aux objectifs de l'objet d'étude.

Chapitre 2 : Le choix de la méthode

Dans notre étude, nous allons tenter autant que possible de nous dégager de l'opposition entre objectivité et subjectivité. En fait, par la méthode que nous choisissons, il s'agit davantage d'associer une inévitable subjectivité à une démarche d'objectivation scientifique afin d'en retirer un maximum d'éléments exploitables pour répondre à notre problématique.

156. C. Dufresne-Tassé, A. Lefebvre, *Psychologie du visiteur de musée. Contribution à l'éducation des adultes en milieu muséal*, 1996, p.13

157. *ibid*, p.38

158. S. Chaumier, *op.cit.*

159. *ibid*, p.14

2.1 L'objet d'étude

Étudier la réception par le public, de la chronologie qui accompagne la présentation du royaume du Danhomè s'inscrit dans un contexte spécifique à partir duquel des objectifs sont fixés et des hypothèses formulées. Selon ces critères, des outils d'évaluation sont privilégiés et élaborés pour répondre à l'objet d'étude.

2.1.1 Le contexte de l'étude

Nous l'avons compris dans la première partie de notre recherche, travailler sur l'histoire des objets d'une collection est un souci constant. S'il paraît évident d'étudier les complexités qui construisent l'histoire afin d'optimiser la compréhension d'un contexte en particulier, rendre accessible et intelligible cette histoire à l'intérieur d'une exposition l'est moins. Rappelons ici certaines des conclusions des travaux de recherche menés par Octave Debary et Mélanie Roustan sur la réception de la muséographie du plateau des collections : si tous les visiteurs attribuent une valeur historique aux artefacts présentés, «le repérage dans l'espace prime sur le repérage dans le temps, au sens où l'orientation physique et conceptuelle des publics s'appuie sur un découpage par continents [...]. Les visiteurs se perdent dans l'espace de l'exposition, tentent de s'y retrouver essentiellement sur un mode géographique aux dépens d'une compréhension historique»¹⁶⁰. Ces conclusions témoignent bien de la complexité à exposer le contexte historique d'une œuvre voire d'une collection. Elles doivent être gardées en arrière-plan de notre recherche qui est surtout à considérer à travers un filtre prospectif. Il s'agit d'étudier ce qui pourrait aider à un meilleur repérage historique, temporel sur le plateau des collections.

Cette étude a été proposée par la cellule administration, étude et coordination de la Direction des publics du musée afin d'étudier, à partir d'un modèle présent sur le plateau des collections, la pertinence ou non de reproduire d'autres chronologies au sein de cet espace. Nous prenons donc appui sur les données qui sont ressorties de l'ouvrage *Voyage au musée du quai Branly* pour construire notre recherche. Les chiffres du rapport annuel 2014 de l'Observatoire des Publics du MQB nous ont familiarisé avec les profils des visiteurs du musée, leurs motivations et pratiques de visite d'une façon plus globale¹⁶¹.

L'étude peut à la fois se positionner dans un cadre sommatif et préalable : sommatif car nous nous appuyons sur un élément déjà présent dans le parcours pour mieux en connaître son rapport avec les visiteurs interrogés au cours de leur visite ; préalable car l'ensemble des questions vise un objectif plus

160. O. Debary, M. Roustan, *op. cit.*, p.50

161. Chiffres communiqués par Manuela Meunier-Noël, entretien du 7 avril 2015

large : déterminer les éléments nécessaires pour constituer une bonne chronologie, support pouvant ainsi s'insérer ailleurs dans le parcours du plateau des collections selon les résultats de la recherche.

2.1.2 Les objectifs de l'étude

D'après son titre, la chronologie tente de mettre en lumière «Le royaume du Danhomè dans l'Histoire». Il s'agit donc d'évaluer la pertinence de cet élément proposé par l'Unité Afrique – tant au niveau de sa forme que de son contenu – par rapport à la réception qu'en fait le public.

Différents objectifs sont donc visés. Dans un premier temps, il est question de déterminer l'efficacité de la chronologie proposée. Il s'agit pour cela de comprendre son rôle d'aide à la visite, de s'interroger sur le confort de sa lecture et sa capacité à présenter des informations compréhensibles et mémorisables. Dans un second moment, il est question de relever les modes d'appropriation des messages par les visiteurs et de comprendre ce qui est retenu de la lecture, l'intérêt que le visiteur y trouve et les difficultés qu'il aurait pu rencontrer. Conjointement, il faut tenter de percevoir quels sont justement les éléments qui conduisent et facilitent l'acquisition de connaissances et une bonne appréhension du contenu ou au contraire ceux qui posent des difficultés. Enfin, selon les données recueillies auprès des visiteurs, un troisième objectif est de proposer quelques solutions aux difficultés rencontrées et tenter de déterminer ce qui caractérise une bonne chronologie.

2.1.3 Hypothèses de recherches

Les hypothèses de cette présente recherche se sont construites en s'appuyant sur ce que l'Unité Afrique voulait mettre en avant à travers la chronologie et sur des premières observations de terrain orientées sur le comportement des visiteurs à proximité de cette ligne de temps. La chronologie étant située dans l'environnement immédiat des œuvres du royaume du Danhomè, nous supposons qu'elle en sera un support de contextualisation historique. Étant la seule chronologie de ce type sur le plateau des collections, peut-être sera t-elle d'autant plus consultée. En interrogeant les utilisateurs de cet outil dans un premier temps et en analysant ces données dans un second moment, nous supposons que cette prise d'information nous renseignera sur la nature de la relation qui s'élabore entre un outil muséographique spécifique et ses utilisateurs. Nous présumons également que les premières caractéristiques d'une bonne chronologie pourront être dégagées à ce moment.

2.1.4 Choix des outils d'évaluation

Nous l'avons dit, le choix de la méthodologie dépend des questions et des objectifs posés préalablement. Ces éléments définis, il a été décidé d'associer une phase d'observation *in situ* et une série

d'entretiens semi-directifs pour approcher de manière compréhensive notre objet d'étude. Bien que la vérification ne soit pas directement au centre de notre étude, les observations qui accompagnent l'enquête par entretien nous permettront d'appréhender *in extenso* les logiques de parcours des visiteurs et une éventuelle corrélation entre itinéraire de visite et consultation de la chronologie.

2.2 Méthodes d'enquêtes privilégiées

2.2.1 Déroulement de l'étude

Espace, positionnement

L'espace dans lequel s'est déroulé l'étude en question correspond à la section du royaume du Danhomè que nous avons décrite dans la première partie de la recherche¹⁶². En effet, notre attention se portant sur la chronologie présentée au sein de cette séquence, il était évident de rester dans cet espace pendant tout le temps de l'étude. Cependant, notre position n'a pas été fixe mais mobile à l'intérieur même de la zone. Cette liberté de mouvement permettant de s'adapter à chacune des situations observées.

Temps de vacation

Le cœur de notre étude n'étant pas guidé par une approche quantitative de vérification, la question d'un échantillon représentatif ne se posait pas directement. Les moments du calendrier et les plages horaires n'influencèrent donc pas la répartition de notre temps de présence sur le plateau des collections. Seul le traitement des données recueillies justifiait la continuation ou non des vacations. Celles-ci se sont toujours déroulées l'après-midi, pendant huit journées du mois de mars 2015 :

162. Voir annexes II, chap.3, fig.3.1, p.44

Jour	Plage horaire
Vendredi 6.03.15	13h30 – 17h30 (4 heures)
Dimanche 8.03.15	14h – 17h30 (3 heures 30)
Mardi 10.03.15	13h – 15h (2 heures)
Jeudi 12.03.15	14h – 17h (3 heures)
Vendredi 13.03.15	14h – 17h (3 heures)
Mardi 17.03.15	14h – 17h (3 heures)
Jeudi 19.03.15	14h – 17h15 (3 heures 15)
Vendredi 20.03.15	13h15 – 17h (1 heure 45)
Total jours : 8 jours	Total heures : 23 heures 30

2.2.2 Une phase d'observation

Cette phase a été menée afin de décrire et de cerner le comportement de visiteurs sur différents points : leur parcours dans la section ; leur réaction à proximité de la chronologie ; des précisions sur le temps de consultation et sa nature si la chronologie est consultée. Il a surtout été tenté de comprendre si l'itinéraire avait un impact sur la consultation ou non de la chronologie.

Caractérisation des sujets

Tous les visiteurs entrant dans la section du royaume du Danhomè étaient susceptibles de faire l'objet de notre phase d'observation. Cependant, nous avons dès le début écarté l'observation des enfants ainsi que celle des personnes visitant en groupe organisé. Pour ces deux catégories de visiteurs, le parcours est en effet conduit et influencé directement par un tiers (parent, guide-conférencier etc.). Notons que les personnes observées n'étaient pas prévenues ; il fallait donc veiller à ne pas être repérable.

Collecte des données

Les phases d'observation se sont tenues pendant cinq après-midis du mois de mars 2015 :

Jour	Phase d'observation	Fiches d'observation
Vendredi 6.03.15	13h30 – 14h30 (1 heure)	7
Jeudi 12.03.15	14h30 – 16h30 (2 heures)	13
Vendredi 13.03.15	14h – 17h (3 heures)	30
Mardi 17.03.15	14h – 17h avec interruption de 20 minutes pour un entretien (2 heures 40)	31
Jeudi 19.03.15	14h – 17h avec interruption entre 15h et 15h30 puis 16h et 16h20 pour deux entretiens (2heures 10)	19
Total jours : 5 jours	Total heures : 10 heures 50	Total fiches : 100

100 fiches d'observation pré-imprimées ont été remplies durant cette phase et numérotées de 1 à 100¹⁶³. Chaque fiche est ainsi intitulée en fonction du numéro de visiteur correspondant. Par exemple, la fiche d'observation V12 se rapporte au douzième visiteur observé. Elles ont toutes été tapuscrites et font apparaître :

- Un plan de la section sur lequel figure l'itinéraire du visiteur.
- La caractérisation du sujet avec numéro de visiteur, tranche d'âge et sexe.
- Le temps passé dans l'ensemble de la section (temps chronométré puis arrondi).
- Le temps de consultation de la chronologie (temps chronométré puis arrondi) et sa nature si consultation il y avait.

Certaines observations comprennent des itinéraires menant à une longue consultation de la chronologie (temps de consultation supérieur à une minute trente). Chacune d'elle a été suivie autant que possible d'un entretien. Deux fiches d'observations sont ainsi complétées par les entretiens correspondants¹⁶⁴. Quoiqu'il en soit, rappelons que ces 100 fiches d'observation ne sont pas assez nombreuses pour garantir la représentativité des comportements de visiteurs dans la section en question. Les résultats de cette phase devront donc nécessairement être analysés au regard de cette condition.

Par ailleurs, selon des plages horaires données sur cinq après-midis, nous avons également tenté de cerner le nombre moyen de visiteurs passant dans la section ainsi que le nombre moyen de consultations de chronologie¹⁶⁵. Inévitablement, les chiffres comptabilisés restent approximatifs ; ils peuvent néanmoins fournir une base indicative et plus globale à notre étude.

163. Voir annexes IV, chap.1, fig.1.10, pp.62-87

164. Voir fiche d'observation V20 et fiche d'observation V94 dans annexes IV, chap.1, p.67 et p.86

165. Les détails de ces données se trouvent en partie 3, 1.1, fig.1.1, p.46

2.2.3 Des entretiens semi-directifs

Caractérisation des sujets

Pour les entretiens, il a été établi que seules les personnes ayant consulté la chronologie pendant un temps supérieur à 1 minute 30 seraient interrogées. Cette décision a été prise après un temps d'observation porté sur la durée de consultation de la chronologie. Surtout, elle s'est affirmée à la suite de deux entretiens infructueux avec des visiteurs ayant consacré entre 1 minute et 1 minute 15 à la chronologie. Ce temps de consultation trop court ne permettait pas une conversation assez fournie sur les points questionnés dans l'étude. Finalement, des sujets de sexes, d'âges, de nationalités et de niveaux d'études différents ont été questionnés. Toutes ces personnes sont francophones.

Il faut également noter que pour les premiers entretiens¹⁶⁶, les sujets ont été interrogés directement après avoir consulté la chronologie. Ainsi, un biais a été introduit dans ces quatre discussions car les visiteurs n'avaient pas terminé leur parcours dans la section du royaume du Danhomè. La seconde hypothèse que nous avons émise à propos du rapport entre œuvres et données contextuelles de la chronologie ne put donc être vérifiée lors des échanges. Ce défaut a été levé pour les rencontres suivantes : c'est une fois que les visiteurs quittaient l'espace du royaume du Danhomè que l'entretien était proposé. Les visiteurs revenaient donc à proximité de la chronologie afin que leurs propos puissent être recueillis. Autant que possible, il a été tenté de mener des entretiens individuels. Néanmoins, la chronologie a parfois été consultée par des groupes de deux personnes. Dans ce cas, deux options ont été rencontrées : soit une personne du groupe était désignée pour répondre à l'entretien pendant que l'autre continuait la visite ou patientait en retrait; soit les deux personnes répondaient ensemble mais il s'agissait de veiller à ce que chacun réponde aux différentes questions de manière distincte et individuelle.

Collecte des données

23 entretiens ont été réalisés dont 4 en groupe de 2 personnes¹⁶⁷. À chaque personne interrogée correspond un numéro à partir duquel elle est désignée pour la retranscription et la citation de ses propos. Tous les entretiens ont été enregistrés puis tapuscrits, leur durée est très variable, allant de 5 et 26 minutes avec une moyenne de 10,30 minutes pour l'ensemble. Une fiche individuelle à remplir précédait l'entretien¹⁶⁸, la section «PROFIL» de cette fiche étant quant à elle complétée au terme de la discussion. Cet échange prenait appui sur un guide d'entretien référençant un certain nombre de

166. Entretiens 1, 2, 3, 4.

167. Voir annexes IV, chap.2, p.92

168. Voir annexes IV, chap.2, fig.2.1, p.93

questions ouvertes indexées sous quatre thèmes principaux ¹⁶⁹ :

- Le royaume du Danhomè
- La chronologie et le royaume du Danhomè
- La chronologie et le parcours Afrique
- La chronologie en général

Les différentes questions permettent de renseigner le parcours du visiteur, ses connaissances et intérêts pour l'histoire du royaume du Danhomè, son comportement lors de la consultation de la chronologie, l'appréciation, la perception et la compréhension qu'il en retire. Des suggestions sont aussi attendues en fin de conversation. Il faut rappeler ici que l'ordre des questions n'est qu'indicatif. En effet, ce sont d'abord les aspects et les thèmes abordés spontanément par la personne interrogée qui guident la conversation. Seuls les propos sortant des limites du champ d'étude étaient recentrés par d'autres questions et des relances.

169. Voir annexes IV, chap.2, pp.88-91

Troisième partie

Résultats et analyses

Chapitre 1 : Ce que nous montrent les observations

La phase d'observation a produit une variété de cartes mettant en évidence une multiplicité de trajectoires au sein d'un même espace d'exposition. Vis à vis de la chronologie, bien que les consultations – nous allons le voir – furent peu nombreuses, des tendances et quelques récurrences peuvent être mises en avant à partir des observations.

1.1 Taux de consultation

En s'appuyant sur les données de notre base indicative référencées dans le tableau 1.1 ci-dessous, la chronologie est en moyenne consultée par 20,07 % des visiteurs passant dans la section. En se basant seulement sur les chiffres produits avec les fiches d'observation, la consultation est de 32%. Les prochaines données sont issues des fiches d'observation uniquement.

	Plage 1 - 3H	Plage 2 - 3H	Plage 3 - 1H45	Plage 4 - 3H15	Plage 5 - 3H	Phase d'observation	Total
Sans consultation	86	84	36	85	93	68	452
Consultation	42	30	15	30	32	32	181
Temps total	128	114	51	115	125	100	633
Moyenne	32.81%	26.32%	29.41%	26.09%	25.60%	32.00%	28.59%

Figure 1.1 – Base indicative taux de consultation.

Sur 56 femmes observées dans la section, seulement 11 d'entre elles consultent la chronologie. Les hommes sont plus nombreux à se pencher sur la ligne de temps : sur 44 hommes observés, 21 la

consultent¹⁷⁰.

Les sujets ont été catégorisés selon 5 tranches d'âges : 20-30 ans; 30-40 ans; 40-50 ans; 50-60 ans; 60-70 ans¹⁷¹. Si la catégorie 50-60 ans est la plus représentée dans la section devant les 40-50 ans, ce sont les 30-40 ans qui consultent le plus la chronologie. Ils représentent un peu moins de 43% sur l'ensemble de leur catégorie d'âge. Les 20-30 ans sont les moins nombreux à se tourner vers la chronologie; 20% d'entre eux la consulte.

Par ailleurs, les personnes consultant le plus la chronologie arrivent de l'entrée n°3 - entrée la plus proche de celle-ci¹⁷². En effet, sur ces 22 personnes, 17 consultent la chronologie, soit un peu plus de 77% de consultation depuis cette entrée. 18 personnes sont arrivées dans la section par l'entrée 2 mais aucune n'a consulté la chronologie. Sur les 60 personnes venant de l'entrée 1, 15 d'entre elles seulement ont l'ont (25%). Ainsi, l'itinéraire de visite et surtout l'entrée dans la section semblent bien influencer sur la consultation ou non de la chronologie.

1.2 Nature de la consultation

Pour les prochaines données, notre échantillon est de 32 personnes uniquement et ne peut être représentatif du comportement de l'ensemble des visiteurs. Quelques tendances se dégagent tout de même. La nature de la consultation a été classifiée selon 6 catégories :

- **1. Consultation en intégralité** : La personne consulte la chronologie du début jusqu'à la fin, en se penchant vraisemblablement sur l'ensemble des dates.
- **2. Focus sur un point fixe** : La personne consulte la chronologie en se penchant sur un ou plusieurs éléments précis.
- **3. Lecture support-texte** : Seule une lecture du support de texte est constatée, le sujet ne consulte pas pour autant la chronologie.
- **4. «Rebond»** : Attitude constatée chez des visiteurs arrivant dans l'environnement proche de la chronologie. Elle est vue mais aussitôt, le visiteur «rebondit» dans la direction opposée à celle de sa venue¹⁷³. Dans ce cas, le temps de consultation est inférieur ou égal à 2 secondes.
- **5. Photographie** : le visiteur prend une photographie de la chronologie.

170. Voir annexes IV, chap.1, fig.1.1 et fig.1.2, p.58

171. Voir annexes IV, chap.1, fig.1.3, p.59

172. Voir annexes IV, chap.1, fig.1.6, p.60

173. Les fiches d'observation V18, V31, V50 ou V76 sont par exemple caractéristiques, voir annexes IV, chap.1, p.67, p.70, p.75, p.81

17 personnes se penchent sur la chronologie en se focalisant sur un point fixe ¹⁷⁴. Elles sont les plus nombreuses. La deuxième nature de consultation est le «rebond» avec 12 personnes. Deux consultations appuyées sont constatées : V27 et V94. Le parcours de V27 montre que c'est l'ensemble de la visite qui est particulièrement appliquée ¹⁷⁵. La chronologie est consultée pendant 2 minutes, tous les dispositifs de médiation sont consultés, la grande majorité des objets l'est aussi à l'exception du trône de Ghézo. Le temps passé dans la section s'élève à 20 minutes. Une visite de la section particulièrement élevée par rapport au temps moyen passé dans la section qui est de 4 minutes 46 secondes. Pour V94 ¹⁷⁶, le temps total passé dans la section est de 4 minutes et la consultation de la chronologie a duré 2 minutes. V94 a répondu au guide d'entretien par la suite ¹⁷⁷. Il faut noter que la consultation en intégralité a débuté par une lecture du support-texte. Ainsi, V94 a combiné deux modes de consultation.

V14 et V84 ont également combiné plusieurs façon de consulter la chronologie. Prenons l'exemple de V14 ¹⁷⁸. D'après sa fiche d'observation, V14, arrivant dans la section par l'entrée 3, a d'abord «rebondit» sur la chronologie. Sa chute l'amène ensuite à se pencher sur un point précis au milieu de la ligne de temps. Il termine la consultation en se dirigeant vers la statue du roi Béhanzin au pied de laquelle il s'arrête avant de lire le cartel correspondant. À la suite de cette pause, V14 retourne au support de texte avant de continuer son parcours.

Si les personnes venant de l'entrée 3 sont les plus nombreuses pour la consultation, cette consultation n'est pas nécessairement appuyée, 58 % des personnes «rebondissent» sur la chronologie. 53% des personnes arrivant de l'entrée 1 «rebondissent» également dessus. D'après ces résultats, la chronologie ne semble donc pas présenter une grande efficacité quant à son attractivité pour les visiteurs.

Une de nos hypothèses se voit ainsi infirmée : bien que la chronologie soit la seule du plateau, elle n'est pas pour autant davantage consultée. En effet, sur les 32 personnes consultant la chronologie, moins de la moitié semblent s'attarder sur son contenu. Outre de courts rebonds, qu'en est-il du temps de consultation ?

174. Voir annexes IV, chap.1, fig.1.4, p.59

175. Voir fiche d'observation V27 dans annexes IV, chap.1, p.69

176. Voir fiche d'observation V94 dans annexes IV, chap.1, p.86

177. Voir entretien E20 dans annexes IV, chap.2, pp.161-164

178. Voir fiche d'observation V14 dans annexes IV, chap.1, p.66

1.3 Temps de consultation

Pour l'ensemble des personnes observées un peu plus de 3 minutes sont passées dans la section ¹⁷⁹. Les 32 personnes consultant la chronologie passent en moyenne près de 5 minutes dans la section. Sur ce temps de visite, 28 secondes sont consacrées à la consultation de la chronologie en moyenne. Ce temps de passe à 41 secondes en ne comptabilisant pas les «rebonds». Par ailleurs, 31 secondes en moyenne sont consacrées par les personnes provenant de l'entrée 1 et 25 secondes pour les personnes arrivant de l'entrée 3. Ainsi, ces dernières personnes, bien que plus nombreuses pour la consultation de la chronologie, ne sont pas pour autant celles qui y passeront le plus de temps.

L'angle essentiellement descriptif que nous a fourni la phase d'observation peut à présent être complété par les données des entretiens. Cette seconde phase a ajouté une perspective explicative dans le rapport des visiteurs avec la chronologie.

Chapitre 2 : Ce que nous disent les entretiens

2.1 Des connaisseurs aux moins connaisseurs : quels rapports à la chronologie ?

2.1.1 Raisons et circonstances de la visite

Les raisons et circonstances de la visite sont variées. Certaines personnes interrogées sont venues intentionnellement pour le plateau des collections et parfois pour la zone Afrique uniquement. D'autres ont l'occasion de le visiter après avoir vu une exposition temporaire. Par ailleurs, si la plupart des visiteurs interrogés sont accompagnés, cette compagnie de visite est différente. Des enfants aux parents, des conjoints aux amis, tous influent aussi sur l'expérience muséale du visiteur. D'ailleurs, ils peuvent à ce titre motiver la consultation de la chronologie ; E11 et E12 souhaitaient par exemple montrer la ligne de temps à leurs enfants. Dans tous les cas, toutes les personnes interrogées disent consulter les chronologie dans les musées. En questionnant les visiteurs sur leurs connaissances et intérêts pour le royaume du Danhomè, trois réponses distinctes permettent de répartir les personnes interrogées selon trois catégories : connaisseurs du royaume du Danhomè, moyennement connaisseurs du sujet – ces personnes expliquaient ne pas connaître le Danhomè mais le Dahomey –, non connaisseurs du sujet.

La familiarisation avec le Danhomè se fait surtout à partir de reportages à la télévision, de lectures

179. Voir annexes IV, chap.1, fig.1.5, p.59

personnelles ou d'émissions de radio. L'école et la famille jouent aussi un rôle tout comme le milieu professionnel. 2 personnes ayant consulté la chronologie ont expliqué avoir des liens de parenté et des origines béninoises ; facteurs de connaissance du royaume. Des connaisseurs aux moins connaisseurs, des différences apparaissent dans les motivations de consultation de la chronologie mais également dans sa considération.

2.1.2 Connaisseurs du Danhomè

13 personnes interrogées connaissent le royaume du Danhomè à proprement parler. Cependant, connaître le royaume ne signifie pas nécessairement connaître entièrement son histoire. C'est une des motivations pour la consultation : *«Je connaissais un peu l'histoire du roi Béhanzin, sa lutte contre la colonisation. Avant, c'était un peu plus flou»* (E8, H, 60, journaliste)¹⁸⁰. La chronologie est alors considérée comme une source complémentaire d'informations : *« je me suis dis "Ah tiens, je vais compléter deux trois petites connaissances"»* (E16, H, 30, intérimaire). Par ailleurs, des interrogations personnelles précises motivent aussi la consultation : *«Je pensais qu'il y avait une partie du Bénin actuel qui avait été colonie allemande. Avant la guerre de 14. [...] C'était plutôt ça que je cherchais»* (E10, F, 71, retraitée). Pour un autre, *«c'était tout d'abord un simple intérêt mais je m'intéressais aussi [...] à la représentation de l'histoire du Danhomè en France»* (E19, H, 44, professeur). E5 se questionne quant à lui sur des liens régionaux : *«Je suis originaire du Cameroun [...]. Je voulais voir un petit peu quels pouvaient être les liens, l'influence [...] ce qui se faisait à l'époque»* (E5, H, 44, médecin).

Utilisée comme complément d'informations, la chronologie est aussi utilisée pour vérifier des informations particulières. Des questions plus contextuelles tenant à l'histoire d'une région motivent souvent la consultation de la chronologie chez les connaisseurs du royaume du Danhomè.

2.1.3 Moyennement connaisseurs du Danhomè

Pour les 4 personnes moyennement connaisseur du sujet, la consultation se fait plutôt à partir d'éléments rencontrés au gré du parcours dans le musée. Comprendre la différence entre Danhomè et Dahomey motive aussi la consultation. La matérialisation de la chronologie elle-même est source de consultation : *«J'ai été accroché par le principe de présenter les trois zones géographiques»* (E4, H, 34, chercheur). L'attrait pour une raison plus personnelle est aussi présent : *«J'y ai trainé un petit peu. Mais bon, je connaissais pas l'histoire en fait. [...] Alors je me suis intéressé à ça»* (E15, H, 67,

180. Pour les citations d'entretiens, un code de correspondances a été adopté. Exemple de E10 : E10 = Entretien n°10 ; F = sexe du sujet interrogé ; 71 = âge du sujet ; retraitée = situation professionnelle. Par ailleurs, toutes les citations d'entretiens sont retranscrites entre guillemets et en italique.

retraité).

2.1.4 Non-connaisseurs du Danhomè

6 personnes interrogées ne connaissent pas le royaume du Danhomè. C'est précisément ce qui mène à la consultation mais bien souvent dans une perspective informative plus large : «*C'est moi qui me suis approchée. Parce que j'y connais pas grand chose justement [...]. J'y connais rien à l'histoire africaine*» (E7, F, 48, professeur); E21 explique «*je connais pas du tout, enfin je connais rien à l'histoire de l'Afrique en général, donc j'ai voulu voir*» (E21, H, 25, étudiant). En fait, ce n'est pas seulement l'histoire du royaume du Danhomè qui est recherchée ici mais également des informations plus générales portant sur l'histoire de l'ensemble du continent africain.

Quoiqu'il en soit, connaisseurs ou moins connaisseurs, tous se situent dans une démarche cognitive et revendiquent une volonté de s'informer. La plupart des personnes interrogées expliquent pour cela opérer un choix dans la lecture des textes et panneaux d'exposition dans lesquels la densité des écrits est un des motifs de non-lecture. Une lecture moins fatigante et plus automatique est recherchée. À ce titre, la chronologie semble être un format particulièrement approprié par son caractère davantage synthétique : «*Une chronologie, c'est synthétique, ça parle à tout le monde*» (E12, H, 35, ingénieur); «*ça permet simplement d'avoir une idée, sur 500 ans d'histoire, qu'est-ce qu'il s'y est passé*» (E12, H, 35, ingénieur). La possibilité de saisir promptement des informations ciblées ou concises est appréciée : «*C'est plus immédiat que les textes ou les panneaux du musée*» (E19, H, 44, professeur); «*c'est pas trop chargé*» (E5, H, 44, médecin); «*c'est précis et c'est rapide*» (E9, F, 39, cadre). C'est bien une lecture rentable qui est d'une certaine façon recherchée. Néanmoins, si cela peut-être «*suffisant et efficace*», E14 reconnaît tout de même qu'«*une chronologie, il faut prendre le temps de la lire*» (E14, H, 37, ingénieur).

2.1.5 Comment consulte-t-on une chronologie sur le plateau des collections ?

«Par le début jusqu'à la fin bien entendu !» (E13, H, 64, artisan)

Dans l'ensemble, les personnes interrogées consultent la chronologie du début à la fin : «*De 1500 à à peu près la fin*» (E16, H, 30, intérimaire); «*J'ai regardé dès le début [...], oui oui, ben j'ai regardé jusqu'à la fin*» (E17, F, 47, étudiante); «*J'ai tout regardé en fait*» (E23, H, 30, cadre). E18 s'est quant à elle appuyée sur le support-texte pendant la consultation : «*je suis très scolaire donc j'ai regardé les repères [...] je suis revenue [...] sur le support de texte pour situer en Afrique exactement*» (E18, F, 59, médecin). Pour E14, «*De gauche à droite en avançant dans le temps*», il ajoute «*plutôt en suivant le bleu et en descendant voir le vert quand il y en avait [...], je suivais le bleu*» (E14, H, 37,

ingénieur). En effet, la lecture peut aussi se faire de haut en bas : «*On monte on descend quoi. Je faisais des vagues moi*» (E8, H, 60 journaliste); «*J'ai plutôt fait des allers-retours, de haut en bas disons*» (E22, H, 72, retraité). Néanmoins, si la chronologie est consultée du début à la fin et peut l'être de haut en bas, tout n'est pas lu.

«*Moi honnêtement j'ai pas tout lu*» (E22, H, 72, retraité)

Des choix sont effectués pour la lecture du contenu à l'intérieur même de la chronologie. E10 a «*regardé surtout la fin de l'histoire*» (E10, F, 71, retraitée); pour E7, «*c'était plutôt un survol*» (E7, F, 48, professeur) tout comme E20 : «*Non mais j'ai pas passé assez de temps, vraiment j'ai survolé*» (E20, F, 53, consultante). E4 a lu la chronologie depuis le début «*sans faire attention à tous les détails*» (E4, H, 34, chercheur). Le support-texte, lui aussi situé au début de la chronologie, n'est pas toujours lu. S'il est parfois consulté, la lecture n'est pas nécessairement exhaustive : «*Je n'ai pas lu avec attention le texte*» (E8, H, 60, journaliste); selon elle, E7 a «*dû regarder la carte [...] mais le texte non*» (E7, F, 48, professeur).

Les raisons de la non-lecture

Un constat paradoxal peut d'emblée apparaître dans le mode de consultation de la chronologie. En effet, des informations supplémentaires et non connues sont recherchées par certains ; «*Des choses en plus, que je connaissais pas, c'est ça que je recherche en fait*» (E5, H, 44, médecin). Pour d'autres, ces données inconnues entraînent précisément la non-lecture : «*quand ça me parle pas, je passe à autre chose et puis c'est tout quoi. Je cherche pas à creuser*» (E20, F, 53, consultante). Le manque de repères connus peut être une explication, «*c'est quelque chose que je ne connais pas, donc il me faudrait quelque chose pour fouiller un peu plus. Je pourrais plus facilement le retenir je pense*» (E4, H, 34, chercheur); la disponibilité est aussi un facteur de non-lecture : «*si j'avais du temps etc. là je chercherais parce que ça m'intéresserait de savoir*» (E20, F, 53, consultante).

En fait, les visiteurs cherchent des informations qui correspondent à leur niveau de connaissances, «*Si j'étais natif de cette région là, je serais peut-être frustré mais là, j'apprends, à partir de zéro, donc ça me va*» (E1, H, 82, retraité) et le concept de saturation justifie le fait de ne pas vouloir davantage d'informations sur la chronologie «*On pourrait difficilement en avaler plus*» (E14, H, 37, ingénieur); «*Est-ce qu'il faut plus ? Ça va peut-être devenir trop fastidieux*» (E13, H, 64, artisan).

Par ailleurs, si la majeure partie des personnes interrogées ne souhaitent pas forcément trouver plus d'informations sur la chronologie, elles sont toujours prescriptrices d'une augmentation du contenu et produisent de nombreuses recommandations quant à la mise en forme d'une chronologie dans un musée.

2.2 La perception et la compréhension du contenu

2.2.1 Abomey, Afrique, Europe : trois entrées appréciées

La proposition d'une chronologie construite à partir de trois repères comparés est particulièrement appréciée et dans certains cas soulignée spontanément¹⁸¹. Cela tient à plusieurs aspects : la considération de la chronologie en tant qu'aide à la visite à partir de repères connus et donc plus accessibles d'une part - *«Moi ça m'a beaucoup aidé, d'avoir des repères que je connais»* (E2, F, 75, retraitée). D'autre part, grâce à sa capacité d'ouverture à la compréhension de l'histoire d'autres individus.

Des aides

«Je pense que pour un public uniquement français ça permet de se situer, donc c'est plutôt pas mal» (E11, F, 36, juriste). En effet, les repères comparés peuvent aider le visiteur dans la mesure où la consultation se développe à partir d'éléments connus. Pour E5, *«c'est un atout, [...] ça permet de mieux me situer dans la chronologie des choses»* (E5, H, 44, médecin). C'est ce que confirment respectivement E4 et E17, *«ça m'a aidé à me re-situer par rapport à ce que je peux connaître, justement, en particulier des régimes politiques»* (E4, H, 34, chercheur); *«on a quand même des explications plus larges sur le contexte. Ça permet de faire des liens avec ce que l'on connaît»* (E17, F, 47, étudiante). Pour E3, cette aide est la bienvenue dans le contexte de visite : *«ça fait du bien de retrouver ces repères parce qu'on perd très vite le fil, comme il y a des pièces de pas mal d'époques justement, on perd assez vite les repères»* (E3, H, 29, manager). L'aide est même primordiale pour certains visiteurs : *«ça m'a aidé, c'est indispensable je trouve»* (E7, F, 48, professeur). E8 confirme et va plus loin en expliquant qu'il s'agit aussi d'un lien important à faire sur le plan historique même : *«l'Europe, c'était important de la faire figurer. C'est des faits plus connus mais c'est aussi très lié à la côte ouest africaine. Il fallait que ça figure»* (E8, H, 60, journaliste).

Des ouvertures

Ces trois mises en parallèle sont perçues comme de réelles ouvertures à l'histoire d'autres hommes et semblent également favoriser l'appréhension de l'histoire selon *«une même échelle de temps»* (E13, H, 64, artisan). Pour E1, *«quand on parle de l'Histoire, chez nous, on est quand même un peu auto-centré. On a un petit peu de mal à se rappeler de ce qu'il se passait ailleurs»* (E1, H, 82, retraité). Cela relève de l'originalité mais surtout de l'utilité pour E14 : *«c'est vraiment très original et très utile je dirais parce qu'on a pas l'habitude d'entendre parler de ce royaume qui commence en 1500. On entend plutôt de parler de Christophe Colomb à ces dates là en général. Ça c'est bien fait l'aspect*

181. Voir par exemple E2, E3, E4 et E13 dans annexes IV, chap.2, pp.95-100; pp.101-106; pp.130-133

comparaisons» (E14, H, 37, ingénieur). Pour E20 «ce sont des histoires parallèles. Donc c'est intéressant de faire les ponts pour voir, pour montrer que, à telle période, chez nous, voilà ce qu'il se passait là bas, parce qu'on ne connaît que notre histoire. On connaît peu l'histoire des autres pays» (E20, F, 53, consultante).

«on est vraiment dans l'histoire avec un grand "H"» (E8, H, 60 journaliste)

Les trois entrées permettent également au visiteur de se situer dans une vision dynamique de l'histoire des cultures africaines. «Il y a quand même aussi bien une évolution en Afrique qu'en Europe et c'était bien de comparer les deux» (E13, H, 64, artisan); «C'est ça que j'ai trouvé intéressant justement. Le fait qu'il y ait trois parties différentes en parallèle pour multiplier les points de repère et se rendre compte dans quel temps global ça s'inscrit» (E23, H, 30, cadre). Cette lecture rejoint donc bien la volonté des concepteurs pour lesquels, rappelons le, «l'idée était de rendre plus visible la profondeur historique du continent à partir d'un exemple régional»¹⁸².

2.2.2 La compréhension de l'histoire

Une périodisation et une histoire moins floues ?

Deux questions du guide d'entretien tentaient de cerner plus précisément la compréhension du contenu et le degré d'acquisition de connaissances sur des éléments précis présentés sur la chronologie¹⁸³. Si les réponses aux deux questions sont parfois erronées, notamment en terme de datations pour la seconde – «J'allais dire 1700-1800» (E13, H, 64, artisan); la date demandée était 1890-1894 –, la compréhension globale est là. La colonisation et la traite des esclaves sont des éléments majoritairement perçus alors qu'ils ne semblaient pas avoir été assimilés avant la consultation : «ça m'a appris que quand même le Danhomè a participé pas mal à la traite des esclaves avec les pays européens et que c'était vraiment une source de bénéfices pour lui» (E18, F, 59, médecin). Des liens avec des informations présentées sur d'autres supports dans la section sont faits par certains «il y a participé puisqu'il vendait les esclaves. D'ailleurs j'étais curieux d'observer que des cultes vaudou avaient pu émerger à Haïti, de l'autre côté de l'Océan par cette traite des esclaves» (E23, H, 30, cadre).

182. Questions à Gaëlle Beaujean-Baltzer, email du 10 avril 2015

183. «La question de la traite des esclaves est évoquée dans la chronologie à plusieurs reprises. Selon vous, le royaume du Danhomè a-t-il participé à cet épisode de l'histoire, ou cela ne l'a-t-il pas concerné?» et «Un important conflit armé a opposé la France et le Danhomè, vous souvenez-vous à quelle période? (Siècle, partie du siècle voire dates précises)»; voir guide d'entretien (C. La chronologie et le royaume du Danhomè, 3. Compréhension) en annexes IV, chap.2, pp.88-91

Du passé au présent

À ce titre, présenter ces épisodes majeurs de l'histoire au musée est salué par plusieurs visiteurs : *«ce qui me fait plaisir c'est quand même qu'il y a une histoire ici. Quand on a des origines béninoises comme les miennes et qu'on vit ici, on perd un peu de vue toutes ces choses. C'est pour ça je trouve que c'est une super bonne idée»* (E11, F, 36, juriste). La nécessité d'aborder ces éléments est également perçue comme un travail de mémoire bénéfique au temps présent : *«elle apporte une lumière sur ce que nous pensons nous, sur nos civilisations à nous et les civilisations des autres pendant ce temps là, que apparemment nous ne connaissions pas, ou en tout cas, on trouvait pas ça important»* (E13, H, 64, artisan). Pour E1, *«c'est peut-être pas mal de s'en souvenir quand même ; pour éviter de recommencer»* (E1, H, 82, retraité).

Les trois entrées comparées sont ainsi reçues favorablement par la grande majorité des personnes interrogées. Cependant, elles peuvent tout de même incommoder certains visiteurs, les moins connaisseurs notamment. Cela a pu être le cas pour E6 : *«ma base est tellement, elle est nulle, ça a été très difficile à suivre»* (E6, H, 63, dirigeant d'entreprise). E6 considérant la chronologie comme une aide dans le parcours, celle-ci ne semble pas avoir joué son rôle : *«je connaissais pas donc ça m'a pas aidé», «Non. Perturbé plutôt», «J'étais pas trop à l'aise»* (E6, H, 63, dirigeant d'entreprise). Le même embarras est ressenti par E16 : *«J'ai pas poussé plus loin», «ça m'a plus refroidi qu'autre chose par exemple»* (E16, H, 30, intérimaire). L'on constate alors que c'est la précision même de la chronologie sur une région ciblée qui semble déstabiliser et provoquer l'incompréhension de certains.

2.2.3 «C'était plus par rapport à du général en fait» (E12, H, 35, ingénieur)

Bien que la chronologie se rapporte au royaume du Danhomè à partir d'entrées offrant simultanément une échelle régionale, continentale et internationale, les informations fournies semblent déjà trop spécifiques pour être assimilées aisément. E21 l'explique : *«Vu que j'y connais rien, c'est beaucoup plus éclairant je pense de mettre des trucs vraiment généraux»; «une chronologie générale, complètement générale [...] Parce que ça m'aide pas là»* (E21, H, 25, étudiant). Ainsi, d'après le titre de la chronologie – «Le royaume du Danhomè dans l'Histoire» – la deuxième partie de l'intitulé est privilégiée pour la consultation. Que faut-il donc entendre par informations plus générales? À quelles échelles ces informations sont elles demandées?

À l'échelle du continent

Une chronologie à l'échelle du continent est souvent suggérée par les visiteurs. Dans ce cas, l'idée d'une ligne de temps distincte par rapport à la région évoquée et à son emplacement dans l'espace muséal est formulée. Elle peut être une introduction au parcours : *«on a pu la faire sur le Danhomè,*

mais on a pas fait sur toute l'Afrique. Mais on pourrait peut-être avoir ça en entrée de zone» (E13, H, 64, artisan). Elle peut aussi concerner *«l'histoire d'autres régions que le Danhomè»* (E19, H, 44, professeur). E23 semble également aller dans ce sens : *«c'est pas très développé quoi [...] surtout au niveau de la chronologie de l'Afrique», «J'imagine que le royaume du Danhomè c'était pas le seul qui existe. Or là, on a l'impression [...] que le royaume du Danhomè c'est le seul qui existe et que les autres étaient pas du tout notable [...], ça pourrait être pas mal d'en avoir une plus générale sur l'Afrique. Et ce serait complémentaire de celle-ci»* (E23, H, 30, cadre). Pour E14, *«on manque de repères sur l'histoire de l'Afrique en général. Je sais pas où en est l'archéologie non plus mais [...] une très grande chronologie qui remonterait à très loin, si on sait des choses, moi j'en sais rien après tout. Oui ça manque ça. Dans un sens large, il en faut»* (E14, H, 37, ingénieur).

D'autres exemples relèvent davantage de «chronologies à la demande» et correspondent une nouvelle fois à des interrogations propres à chaque personne : *«je me souviens avoir lu que le Mali, il y avait eu une période, disons un âge d'or et j'aurais aimé peut-être, là où il y a les Dogons et tout ça, avoir une petite chronologie expliquant ça oui. ça aurait été une bonne idée»* (E10, F, 71, retraitée)¹⁸⁴.

Au-delà du continent africain

La volonté de chronologies portant plus largement sur une échelle internationale est aussi formulée. D'ailleurs, cette absence suscite des interrogations : *«Pourquoi on a exposé seulement la chronologie du royaume du Danhomè?»* (E19, H, 44, professeur); *«Mais pourquoi vous avez choisi une chronologie sur le royaume de Danhomè?»* (E17, F, 47, étudiante). Le cadre du musée lui-même est une nouvelle fois repris : *«Quelque part, ça manque un petit peu dans les autres collections. [...] C'est presque une technique générale pour une exposition qui fait voir toutes les collections du monde comme ça, qui devrait être refaite dans les autres continents»* (E13, H, 64, artisan). Les trois autres zones du musée sont citées spontanément : *«je pense aussi, en Amérique, [...] ce serait bien de recadrer toute l'histoire des Indiens dans une chronologie avant la découverte des Amériques par exemple...»* (E22, H, 72, retraité); *«ça aurait été bien si ils en faisaient aussi [...] pour d'autres continents, comme l'Océanie [...]. En Asie aussi»* (E17, F, 47, étudiante).¹⁸⁵ Cependant, si ces chronologies sont demandées, est-ce aussi pour faire un lien avec les artefacts exposés ?

184. Pour d'autres exemples de «chronologies à la demande», voir E7, E8, E17, E18 dans annexes IV, chap.2, pp.114-118; pp.148-151 ; pp.152-155

185. D'autres exemples avec E4, E5 dans annexes IV, chap.2, p.XX

2.2.4 Une chronologie et des objets

Le rapport entre la chronologie et les objets auxquels elle se rapporte est ambivalent. Certains visiteurs lient les œuvres à la chronologie, d'autres non.

Le lien peut être fait

Pour certains, le lien peut être fait et c'est d'ailleurs à partir des objets que l'on va à la chronologie : «on découvre des réalisations 19e, 20e siècle et puis là on se dit qu'on a raté un épisode, donc on va voir la chronologie» (E14, H, 37, ingénieur); «moi j'ai fait un lien par exemple avec les armes de Béhanzin» (E22, H, 72, retraité). L'idée d'une chronologie comme outil de compréhension par rapport aux objets est là pour E23 et E19 : «ça permet vraiment de comprendre quelque chose qu'on voit pas avec les objets» (E23, H, 30, cadre), «Toujours, il y a un lien entre une époque et un objet à mon avis donc en sachant la chronologie on peut mieux comprendre les objets» (E19, H, 44, professeur). Néanmoins, E19 considère que ce lien pourrait être explicité : «Après avoir lu la chronologie, on voit des choses, des œuvres, donc il faut expliquer que les deux sont liées» (E19, H, 44, professeur).

«Je sais pas quel objet est en rapport» (E21, H, 25, étudiant)

Le lien n'est pas directement fait par certains visiteurs : «elle renvoie à des événements historiques précis mais pas aux pièces directement donc, non c'est pas facile» (E3, H, 29, manager), il en est de même pour E20; «"Le développement des arts", donc forcément ça fait référence à des œuvres là. Mais en même temps, on sait pas lesquelles en fait. [...] Parce que là y'a pas de liens, enfin le lien est indirect» (E20, F, 53, consultante). Des informations explicitement reliées aux œuvres étaient attendues par E21 : «le siège là par exemple, j'avais pas envie de tout lire donc je pensais que je pourrais voir sur la chronologie, mais c'est pas indiqué» (E21, H, 25, étudiant). Pour E23, «il y a les objets d'un côté et après l'histoire, on a des fois du mal à suivre quand on regarde juste une succession d'objets. Même si on voit les dates sur les objets, c'est moins évident de replacer tout ça chronologiquement» (E23, H, 30, cadre). E4 confirme cet aspect : «j'aurais pas été capable de faire le lien entre les deux, de redire où se situe temporellement l'objet» (E4, H, 34, chercheur).

Ici la pensée des concepteurs quant au rapport entre œuvres de la section et chronologie n'est pas entièrement perçue par les visiteurs alors même qu'elle se situe dans l'environnement immédiat des objets présentés. Pourtant, certains expliquent l'intérêt de situer historiquement les œuvres : «les objets prennent plus de sens quand on réussit à les re-situer dans leur contexte historique» (E23, H, 30, cadre). D'ailleurs, des propositions sont faites pour lier plus facilement chronologie et œuvres : «Ce serait bien d'en avoir une mais avec les œuvres. Vous voyez, vous auriez pu mettre aussi, les numéros» (E11, F, 36, juriste); «ça peut être aussi des rappels [...] des objets qui sont exposés ici et

des rappels à faire avec la chronologie pour amener les gens et les situer dans le temps» (E12, H, 35, ingénieur). D'autres propositions touchent à la forme même de la chronologie pour appréhender un nouveau contenu.

2.3 La mise en forme du contenu

La forme de la chronologie est diversement appréciée. Les avis vont des plus favorables, *«c'est parfait»* (E1, H, 82, retraité), *«elle est bien présentée je trouve»* (E5, H, 44, médecin) aux moins enthousiastes, notamment concernant sa visibilité; *«Je trouve que ça ressort pas suffisamment»* (E6, H, 63, dirigeant d'entreprise), *«on la voit pas beaucoup»* (E23, H, 30, cadre). Dans tous les cas, ces appréciations sont toujours accompagnées de prescriptions.

2.3.1 «Ça aurait peut-être pu être un peu plus imagé» (E15, H, 67, retraité)

Pour situer d'autant plus le visiteur

Des images, illustrations, photographies, dessins et gravures sont proposés comme repères visuels plus évidents. *«Les images apportent beaucoup. [...] comme ça, on a une idée quand même de la personne représentée et ce qu'elle a fait, et les dates qui lui sont associées»* (E15, H, 67, retraité); *«en dessous de la date, une petite image avec la photo de la statue qui est derrière, là on fait le lien»* (E21, H, 25, étudiant); *«par exemple des images qui reprendraient certaines pièces qui peuvent être là, [...] ce serait plutôt pas mal»* (E4, H, 34, chercheur).

Les images sont évoquées également comme rappel visuel à l'échelle des collections de l'ensemble du plateau des collections : *«des petites photos avec d'autres endroits du musée»* (E12, H, 35, ingénieur).

Pour l'attractivité de la chronologie

Sans être uniquement textuelle, l'attractivité de la ligne temporelle se verrait renforcée par des images d'objets que le visiteur aurait pu déjà voir dans le musée. Pour E17, *«des images ça attire, ça attire l'œil déjà. Ensuite on se rapproche plus facilement»* (E17, F, 47, étudiante). *«Des images des rois par exemple oui. Ou leurs symboles, ça pourrait être bien de faire des rappels comme ça»* (E17, F, 47, étudiante).

«Pas trop non plus parce que sinon, on s'éparpille» (E18, F, 59, médecin)

Cependant, tout en proposant des repères imagés sur la chronologie, les personnes insistent sur la nécessité d'en restreindre ce nombre afin de ne pas surcharger la chronologie : *«Quelques images des*

rois par exemple mais pas tous» (E18, F, 59, médecin). D'autres craignent d'ailleurs des difficultés de lecture avec des images qui pourraient appesantir l'ensemble : «Moi ça me gêne pas qu'il n'y ait pas d'images [...] à la limite que ce soit épuré, ça facilite» (E7, F, 48, professeur); «L'image ça a tendance à [...] alourdir je trouve» (E16, H, 30, intérimaire).

2.3.2 L'importance de l'emplacement et du support

Une chronologie trop discrète ?

Plutôt discrète dans sa mise en forme, la chronologie est ainsi une ressource qui ne contraint pas le parcours des visiteurs. Cependant, cette discrétion semble gêner les publics : «pour inciter les gens à la voir, il faudrait peut-être la mettre un peu plus en valeur»; «à la base c'est un mur donc c'est pas là dessus qu'on jette un œil a priori» (E23, H, 30, cadre); «Disons que ça se voit pas assez je pense. [...] Nous on l'avait pas vu au début» (E17, F, 47, étudiante). L'éclairage est mis en cause par certains : «quand on arrive c'est vrai qu'on la voit pas beaucoup. C'est pas super bien éclairé» (E23, H, 30, cadre); «il y a des endroits où c'est très mal éclairé» (E15, H, 67, retraité).

«Le support n'est pas très bien choisi» (E6, H, 63, dirigeant d'entreprise)

Les propositions de supports sont nombreuses et d'un visiteur à l'autre, elles trouvent des avantages et des désavantages. Pour E13, «avoir ça sur un papier que l'on peut regarder à tout moment [...] un support mobile qui remettrait les gens en situation» (E13, H, 64, artisan) serait un format pertinent alors que pour E16, «prendre un papier [...] non. [...] on se dit, bon on le lira tout à l'heure et on continue. Tandis que si on a quelque chose de visuel, fixe, on se dit "bon, là on s'arrête"» (E16, H, 30, intérimaire). La fixité du support est aussi appréciée par E4, «le fait de l'avoir de manière très statique, [...] moi je préfère» (E4, H, 34, chercheur). Pourtant, pour E12, «là ça fait plus comme s'il s'agissait du décor peut-être» (E12, H, 35, ingénieur). Ainsi, au-delà du support en lui-même, graphisme, couleurs et typographie semblent être également des éléments essentiels pour une meilleure compréhension du contenu et l'attractivité de la chronologie.

2.3.3 «C'est pas un détail finalement, l'aspect graphique des choses» (E23, H, 30, cadre)

Graphisme et couleurs

Les couleurs semblent pouvoir attirer le visiteur et faire ressortir les informations du support simultanément. Pour illustrer son propos, E23 s'appuie sur la chronologie présentée dans l'exposition temporaire *Tatoueurs tatoués*¹⁸⁶ : «La couleur était là clairement sur toute la longueur quoi. Ça

186. Pour une image de la chronologie de l'exposition *Tatoueurs tatoués*, voir annexes I, fig., p.XX

attire plus en fait» (E23, H, 30, cadre). Pour E17, «*les couleurs attirent pas spécialement*» (E17, F, 47, étudiante) alors que le coloris pourrait aussi accentuer des thématiques : «*si c'était en rouge pour l'économie, en bleu pour le politique et en vert pour l'art, peut-être que ce serait plus clair*» (E10, F, 71, retraitée). Parfois, la mise en forme du code graphique lui-même pose problème.

Des points à la ligne

Les points de couleur présents sur l'actuelle chronologie ne sont pas toujours mémorisés : «*des lignes plutôt que les points. Parce que, les points, au fur et à mesure, quand on avance, on sait plus ce que c'est*» (E6, H, 63, dirigeant d'entreprise). D'ailleurs, les lignes seraient plus visibles pour E17, «*on les voit pas bien les points. Sur une ligne ça serait mieux*» (E17, F, 47, étudiante).

Les aspects visuels de l'écrit semblent donc déterminants pour le visiteur. En approfondissant ces points, l'hypothèse d'une meilleure acquisition de connaissances peut d'ailleurs être formulée. C'est en tout cas la supposition de Marie-Sylvie Poli : «*en modifiant [les variables graphiques] de manière à les rendre plus attractives pour l'œil du visiteur, on fait l'hypothèse qu'on intervient également sur les opérations cognitives liées à la réception de l'ensemble des registres de l'exposition*»¹⁸⁷.

2.3.4 L'introduction du numérique

La proposition d'introduire numérique et dispositifs multimédias pour présenter une ligne de temps suscite des avis différents. Le support numérique est surtout évoqué pour ses capacités à présenter un contenu à la demande et facilement adaptable aux questionnements de chacun. Cependant, pour d'autres visiteurs il s'agit là d'un format moins apprécié et appréhendé avec réserve, notamment au niveau de sa facilité d'utilisation.

«Plusieurs niveaux de lecture» (E14, H, 37, ingénieur)

Pour des visiteurs comme E14, E6 ou E23, un dispositif numérique permettrait une promenade à l'intérieur de la chronologie. «*Aller, il faut être moderne : elle est interactive et on peut toucher avec le doigt sur les petites pastilles bleues et rouges pour en savoir plus*», «*on aurait envie de naviguer là dedans [...]*» (E14, H, 37, ingénieur); «*comme ça, on a au départ, une vue d'ensemble, et au fur et à mesure, vous allez plus loin dans le temps*» (E6, H, 63, dirigeant d'entreprise); «*pour aller plus loin, se balader dans une chronologie, ça peut être super sympa oui [...]*» (E23, H, 30, cadre). Plusieurs visiteurs envisagent une correspondance plus évidente entre leurs interrogations et le contenu proposé par une ligne de temps interactive : «*cela permettrait peut-être d'avoir plus de choses sur ce que l'on souhaite, on pourrait choisir de s'intéresser à une partie de l'histoire en particulier*» (E18, F,

187. M-S. Poli, *Le texte au musée : une approche sémiotique*, 2002, p.102

59, médecin); *«j'aime bien le principe des web-documentaires. [...] Par exemple, si j'ai envie de creuser... ce que font les Portugais à Ouidah! «Pouf», je vais là et là je peux avoir une histoire plus détaillée»* (E20, F, 53, consultante). Aussi, la même chronologie pourrait-elle être proposée à divers endroits du parcours afin de situer le visiteur en fonction de ses découvertes tout au long du plateau des collections : *«La même chronologie numérique, accessible à différents endroits du musée pour pouvoir se balader dedans et y retourner quand on repasse devant»* (E23, H, 30, cadre).

Des limites aux supports numériques

Tous comme les autres supports évoqués, l'idée d'une chronologie numérique, interactive et tactile s'accompagne aussi de limites : *«moi personnellement, je suis pas trop fan des supports interactifs dans le sens trop mouvant»* (E4, H, 34, chercheur); *«généralement les trucs interactifs, les écrans tout ça, je les utilise jamais»* (E21, H, 25, étudiant); *«c'est toujours pareil avec un écran parce que s'il y a qu'une seule personne qui peut utiliser l'écran et qu'il y a plusieurs personnes qui veulent le voir... c'est pas pratique»* (E23, H, 30, cadre).

Chapitre 3 : La chronologie idéale existe-t-elle ? Quelques pistes

Finalement, les entretiens montrent bien qu'il pourrait exister des chronologies aussi variées que ses utilisateurs. Les attentes et les interprétations de ces derniers sont nombreuses mais il est évident que les visiteurs ne souhaitent pas s'engager dans un rapport de type offre/demande avec l'institution muséale. La volonté de découvrir de nouvelles choses est bien là et met en avant la complexité et la pluralité des relations qui existent entre des œuvres, leurs regardeurs et la perception des supports de médiation dans ce jeu de liaisons. À ce titre, la chronologie qui accompagne les œuvres du royaume du Danhomè est diversement perçue selon les publics qui la consultent. Cependant, quelques pistes se dégagent pour saisir les éléments pouvant caractériser une bonne chronologie.

3.1 Un format synthétique toujours apprécié

3.1.1 Pour une contextualisation efficace

Les personnes interrogées expliquent considérer les repères temporels et géographiques comme des bases de contextualisation dans le musée. La proposition de repères temporels fournis par une chronologie sont particulièrement appréciés grâce au format synthétique qui caractérise la ligne de temps. Il s'agit bien d'un support efficace pour assimiler plus aisément la datation des pièces ren-

contrées au fil de la visite mais également pour les restituer dans une temporalité dynamique plus facilement perceptible. L'interprétation et la découverte des œuvres s'en trouve clarifiée. Cependant, pour les plus connaisseurs, bien que l'aspect soit apprécié, des informations supplémentaires seraient les bienvenues. Dans ce cas, l'introduction d'un ou plusieurs dispositifs numériques tactiles pourrait être pertinente afin d'obtenir davantage d'informations sans pour autant surcharger leur interface.

3.1.2 Différents niveaux d'informations

Comme cela a pu être constaté dans la phase d'observation, les visiteurs se penchent généralement sur un point précis de la chronologie pour la consultation et les plus connaisseurs du thème le confirment lors des phases d'entretien. Pour les moins connaisseurs, l'effort de consultation se fait dans une quête d'informations générales qui permettraient de contextualiser à la fois objets et événements historiques relatifs à des cultures moins familières. Dans ce cas, il est essentiel de pouvoir lier informations connues et moins connues ; l'entrée comparée étant particulièrement pertinente pour mettre au point ce système d'ouvertures : *«s'il y a trop d'inconnu, en fait dans la chronologie, ça fait une histoire [...] un peu parallèle, en dehors de tout»* (E4, H, 34, chercheur). C'est d'ailleurs ce manque de repères initiaux qui peut aussi expliquer que tout n'est pas lu sur une chronologie, provoquant alors davantage d'incompréhension que d'aide.

Si le format numérique permet de structurer et proposer différents niveaux d'informations, plusieurs éléments sont à prendre en considération pour que ce système soit intelligible pour le plus grand nombre. Ainsi, il s'agit de veiller à la possibilité de consulter simultanément une même chronologie par plusieurs visiteurs. À cet égard, la chronologie proposée sur l'écran tactile du MEG n'est pas particulièrement adaptée du fait des dimensions réduites de l'écran¹⁸⁸. Par ailleurs, il s'agirait d'accompagner quelques dates significatives de la chronologie par des documents visuels proposant ainsi des sujets aussi variés que leurs médiums. Tout comme le multimédia «royaume d'Abomey», il serait possible de mêler photographies, illustrations de journal ou dessins. Les sujets pourraient quant à eux renvoyer directement aux œuvres exposées ou proposer une illustration plus contextuelle. Ces éléments permettraient également de mettre en valeur des informations disponibles sur la base de donnée numérisée proposée par le musée et d'exploiter ces ressources complémentaires.

188. Voir annexes III, chap.1, fig., p.XX

3.2 Intelligibilité et réseau

3.2.1 Un système qui ne doit pas saturer l'espace

L'espace ouvert du plateau des collections favorise la mise en place d'un réseau de chronologies disponibles pour l'ensemble des collections du musée. Des repères généraux pourraient être fournis en début de zones et des lignes de temps plus spécifiques à une séquence ou une section particulière offrirait des précisions sur une thématique ou une région donnée. Pour Catherine Coquery-Vidrovitch, une périodisation appliquée à l'ensemble du continent africain «ne dispense pas de périodisations régionales»¹⁸⁹. Aussi l'idée d'un réseau de chronologies permet de pallier la difficulté à schématiser et simplifier l'histoire de quatre continents sans en réduire la richesse. Ce réseau permettrait d'irriguer des contenus variés mais tous liés dans l'Histoire, en effet construite et dynamisée par des contacts, des conflits, des échanges et des confluences à l'échelle de plusieurs continents. Telles des «rimes visuelles»¹⁹⁰, ces lignes de temps pourraient s'établir également dans un système d'écho explicité par Hélène Joubert : «la pratique de la sélection, de l'isolement ou au contraire du regroupement, qui caractérise toute muséographie permet ainsi d'imaginer un grand nombre de parcours possibles où les objets sont la matérialisation d'un écho, l'idée sous-jacente servant alors de fil conducteur»¹⁹¹. En faisant reposer la muséographie sur une interdépendance des formes de médiation et donc de registres porteurs de sens, la chronologie rejoint ainsi un ensemble de supports qui permettent d'enrichir les potentiels à la fois didactiques et émotionnels des collections.

Il s'agit tout de même de veiller au bon dosage de ces supports de médiation. En effet, s'ils sont trop nombreux, le système peut perdre de son efficacité, au contraire si ces outils ne sont pas assez présents, un réel manque est ressenti¹⁹².

3.2.2 Des réseaux au-delà de l'espace de visite

Toujours selon l'idée de complémentarité, les données de la base «TMS (The Museum System) objets» peuvent s'articuler à ce système en renseignant les objets éventuellement présentés en rappel sur les chronologies. Les informations des différentes chronologies du plateau des collections peuvent

189. C. Coquery-Vidrovitch, «De la périodisation en histoire africaine. Peut-on l'envisager ? À quoi sert-elle?», in *Afrique et histoire*, 2004, p.48

190. D. Jacobi, Y. Jeanneret, «Du panneau à la signalétique : lecture et médiations réciproques dans les musées», in *Culture et Musées, Hors-série : La muséologie : 20 ans de recherches*, 2013, p.55

191. H. Joubert, juin 2000, musée du quai Branly, groupe muséographique Afrique. La place de l'histoire dans la future présentation du Quai branly : quelques pistes de réflexion et points de départ, p.3, archives du musée du quai Branly

192. Cette idée est particulièrement développée dans l'article de Daniel Jacobi et d'Yves Jeanneret, D. Jacobi, Y. Jeanneret, *op.cit.*, p.55

également compléter les ressources en ligne que propose le site internet du MQB. Aussi, les repères historiques pourraient être proposés sous forme d'application disponible sur téléphones à l'instar de l'application «Le musée en musique»¹⁹³. Ainsi, l'articulation entre différentes ressources de l'institution muséale et l'offre de supports variés permettrait de mettre autant d'éléments de connaissance à la portée du plus grand nombre.

3.3 Des chronologies facilement modulables

Les recherches menées par l'établissement muséal permettent d'approfondir la connaissance de ses collections et de les enrichir de données permettant de nouvelles compréhensions. L'aspect évolutif est ainsi primordial pour le renouvellement et l'actualisation des informations fournies par les dispositifs de médiation du musée. Les technologies numériques - à condition de toujours prévenir leur obsolescence - se prêtent le mieux au traitement de données évolutives et seraient à cet égard, particulièrement adaptées pour la présentation de l'Histoire au musée. Cette exposition de l'Histoire étant toujours d'une certaine façon une mise en récit appuyée sur les connaissances du présent ; au gré des recherches que mène l'institution, cette Histoire sera toujours actualisée.

193. Voir l'application sur le site internet du MQB, <http://www.quai-branly.fr/fr/musee/le-musee-sur-mobiles-et-tablettes/lemuseeenmusique.html>

Conclusion

Les renouvellements muséographiques qui ont lieu sur le plateau des collections du MQB mettent en lumière de nouvelles perspectives issues des recherches que mène l'institution. Dans ce cadre, l'exposition est le reflet de ce que ses concepteurs souhaitent mettre en avant et participe ainsi à la construction du discours général de l'établissement muséal. L'ouverture du musée du quai Branly a été accompagnée de vives critiques quant à la place à priori minimale dévolue aux informations de contextualisation historique des œuvres. Pourtant, l'institution se compose de plusieurs espaces et le plateau des collections n'est qu'une entité d'un tout plus vaste où de nombreux pans de l'Histoire sont abordés par des conférences, nourrissent des débats et sont présentés dans les expositions temporaires qui se tiennent au musée. À ce titre, c'est bien l'ensemble de ses collections qui se trouve inséré dans un réseau de signifiants qui alimentent toujours plus leur connaissance et rend compte de leurs histoires. Néanmoins, ces espaces ne sont pas toujours fréquentés par l'ensemble des visiteurs qui se rendent sur le plateau des collections ; c'est donc une partie du message qui ne les atteint pas.

En renouvelant la présentation des œuvres rattachées au royaume du Danhomè dans la zone Afrique du plateau, des repères de contextualisation historique apparaissent clairement auprès des objets avec l'insertion d'une chronologie au sein de cette section. Elle permet en outre d'afficher clairement les épisodes sensibles et complexes d'une histoire partagée entre la France et l'Afrique : celle de la colonisation et de la traite des esclaves ; la chronologie appuie surtout la profondeur historique des œuvres de cet art de cour en participant à la construction d'une véritable histoire de l'art africain. Ce travail de mémoire se mêle à une perspective de développement à laquelle l'ensemble des services du musée participe dans l'idée de rendre aux objets tous leurs sens. En interrogeant les visiteurs sur leur perception de cette chronologie dans l'exposition, ont pu être dégagés plusieurs éléments : leur compréhension de l'histoire exposée sur cette ligne de temps d'une part et l'appréciation qu'ils font de cet élément expographique d'autre part. À l'issue de ces échanges avec les publics, ce qui pourrait caractériser les premières bases d'une bonne chronologie a pu émerger.

Il y a au moins un double niveau de signification au musée ; celui de la mise en exposition et celui de l'expérience de visite. Ces deux composantes interagissent et produisent, de façon complémentaire, une véritable dynamique aux objets exposés par les regards qu'elles apportent au présent. Au sein de l'espace muséal, les œuvres trouvent d'autant plus de sens si ces dernières sont inscrites à l'intérieur d'une Histoire exposée.

Bibliographie

Musée

- [A1] Gaëlle BEAUJEAN-BALTZER : "Du trophée à l'oeuvre : parcours de cinq artefacts du royaume d'Abomey". *Gradhiva*, (6) :70--85, 2007.
- [A2] Gaëlle BEAUJEAN-BALTZER : "Vers l'Afrique, au rythme d'une promenade". *Université Paris 1 Panthéon Sorbonne - HISCA*, 2012.
- [A3] Gaëlle BEAUJEAN-BALTZER (Dir.) : *Artistes d'Abomey / Artists from Abomey*. Cotonou / Paris : Fondation Zinsou / musée du quai Branly, 2009.
- [A4] Anne-Marie. BOUTTIAUX : *Afrique : musées et patrimoines pour quels publics?* Paris : Karthala, 2007.
- [A5] Serge CHAUMIER : *Traité d'expologie, Les écritures de l'exposition*. Paris : La Documentation française, 2012.
- [A6] Jean DAVALLON : "Le musée est-il vraiment un média?". *Publics et musées*, (2) :99--123, 1992.
- [A7] Jean DAVALLON : *L'exposition à l'oeuvre, Stratégies de communication et médiation symbolique*. Paris : L'Harmattan, 1999.
- [A8] Jean DAVALLON (Dir.) : *Claquemurer pour ainsi dire tout l'univers*. Paris : Centre Georges Pompidou, 1986.
- [A9] Benoît DE L'ESTOILE : *Le goût des Autres : De l'exposition coloniale aux arts premiers*. Paris : Flammarion, 2007.
- [A10] Octave DEBARY et Mélanie ROUSTAN : *Voyage au musée du quai Branly : anthropologie de la visite du Plateau des collections*. Paris : La Documentation française, 2012.
- [A11] Revue LE DEBAT : Le moment du Quai Branly. 5(147), 2007.
- [A12] Bernard DELOCHE : *Mythologie du musée*. Paris : Le cavalier bleu, 2010.
- [A13] André DESVALLEES et François MAIRESSE (Dir.) : *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Paris : Armand Colin, 2011.
- [A14] Nélia DIAS : *Le musée d'ethnographie du Trocadéro (1878-1908)*. Paris : Editions du CNRS, 1991.

- [A15] Noémie DROUGUET et André GOB : "La conception d'une exposition : Du schéma programmatique à la mise en espace". *Culture et Musées*, (2) :147--157, 2003.
- [A16] Thierry DUFRENE et Anne-Christine TAYLOR (Dir.) : *Cannibalismes disciplinaires : Quand l'histoire de l'art et l'anthropologie se rencontrent (actes de colloque, Paris, 21-23 juin 2007, musée du quai Branly)*. Paris : INHA / Editions du musée du quai Branly, 2009.
- [A17] Bernard DUPAIGNE : *Le scandale des Arts premiers : La véritable histoire du musée du quai Branly*. Paris : Editions Mille et une nuits, 2006.
- [A18] John FALK et Lynn DIERKING : *The Museum Experience*. Washington : Howells House, 1992.
- [A19] Jacques HAINARD, Marc-Olivier GONSETH et Roland KAEHR (Dir.) : *Le Musée cannibale*. Neuchâtel : Editions du musée d'Ethnographie de Neuchâtel, 2002.
- [A20] Jacques HAINARD et Roland KAEHR (Dir.) : *Temps perdu, temps retrouvé : voir les choses du passé au présent*. Neuchâtel : Editions du musée d'Ethnographie de Neuchâtel, 1985.
- [A21] Revue HERMES : Les musées au prisme de la communication. (61), 2011.
- [A22] Daniel JACOBI et Bernard SCHIELE (Dir.) : "Les formes du savoir dans les panneaux des expositions scientifiques". pages 129--144, 1989.
- [A23] Ivan KARP et Steven D. LAVINE : *Exhibiting cultures (The poetics and politics of museum display)*. Washington : Smithsonian Press, 1991.
- [A24] Yves LE FUR (Dir.) : *D'un regard l'autre : Histoire des regards européens sur l'Afrique, l'Amérique et l'Océanie. Exposition du musée du quai Branly, 19 septembre 2006-21 janvier 2007*. Paris : Editions du musée du quai Branly / Réunion des musées nationaux, 2006.
- [A25] Yves LE FUR (Dir.) : *Musée du quai Branly : la collection*. Paris : Skira Flammarion, 2009.
- [A26] Jacques LOMBARD et Paul MERCIER : *Guide du musée d'Abomey*. Porto-Novo : IFAN, 1959.
- [A27] Camille MAZE, Frédéric POULARD et Christelle VENTURA (Dir.) : *Les musées d'ethnologie. Culture, politique et changement institutionnel*. Paris : Editions CTHS, 2013.
- [A28] Claire MERLEAU-PONTY et Jean-Jacques EZRATI : *L'Exposition : théorie et pratiques*. Paris : L'Harmattan, 2005.
- [A29] Maureen MURPHY : *De l'imaginaire au musée. Les art d'Afrique à Paris et à New York (1931-2006)*. Paris : Les Presses du Réel, 2009.
- [A30] Maureen MURPHY : "Du champ de bataille au musée : les tribulations d'une sculpture fon". *Histoire de l'art et anthropologie*, 2009.

- [A31] Revue CULTURE ET MUSEES : La (r)évolution des musées d'art. (16), 2010.
- [A32] Revue CULTURE ET MUSEES : La muséologie : 20 ans de recherches. (Hors série), 2013.
- [A33] Marie-Sylvie POLI : *Le Texte au musée : Une approche sémiotique*. Paris : L'Harmattan, 2002.
- [A34] APRAS (Association pour la recherche en anthropologie sociale : *Temporalité et muséographie : colloque*. Organisé par Claude François Baudez, Michèle Coquet, Brigitte Derlon, Antoinette Molinié. Nanterre : Laboratoire d'ethnologie et de sociologie comparative, 2001.
- [A35] Sally PRICE : *Arts primitifs ; Regards civilisés (traduit de l'américain par Geneviève Lebaut et Marie-Anne Sichère, 1989. Primitive Art in civilized Places. Chicago : the University of Chicago Press)*. Paris : Ecole nationale supérieure des Beaux-arts, 2006.
- [A36] Sally PRICE : *Au musée des illusions : le rendez-vous manqué du quai Branly. Traduit de l'américain par Nelcya Delanoë avec la collaboration de l'auteur*. Paris : Denoël, 2011.
- [A37] Bernard SCHIELE : "L'Invention simultanée du visiteur et de l'exposition". *Publics et musées*, (2) :71--95, 1992.
- [A38] Anne-Christine TAYLOR : "Au musée du quai Branly : la place de l'ethnologie". *Ethnologie française*, 38(4) :679--684, 2008.
- [A39] Françoise VERGES : "Exposer l'esclavage : méthodologies et pratiques. Colloque international en hommage à Edouard Glissant, 11,12 et 13 mai 2011, musée du quai Branly". *Africulture n°91*, 2013.
- [A40] Eliseo VERON et Martine LEVASSEUR : *Ethnographie de l'exposition : l'espace, le corps, le sens*. Paris : Centre Georges Pompidou, 1983.
- [A41] Germain VIATTE : *Tu fais peur tu émerveilles : Musée du quai Branly, acquisitions 1998-2005*. Paris : Éditions du musée du quai Branly / Réunion des musées nationaux, 2006.
- [A42] Germain VIATTE et Dominique FRANCOIS (Dir.) : *Le palais des colonies. Histoire du musée des arts d'Afrique et d'Océanie*. Paris : Réunion des musées nationaux, 2002.

Publics, études, évaluations, méthodes, sociologie

- [B43] Anne-Marie ARBORIO et Pierre FOURNIER : *L'enquête et ses méthodes : l'observation directe*. Paris : Armand Colin, 2010.
- [B44] Stephen BITGOOD et Harris H. SHETTEL : "Les pratiques de l'évaluation des expositions : quelques études de cas". *Publics et musées*, (4) :9--26, 1994.

- [B45] Pierre BOURDIEU et Alain DARBEL : *L'amour de l'art*. Paris : Editions de minuit, 1969.
- [B46] Lucille BOURROUX et Mathilde SCHNEIDER : "Création d'un nouveau protocole d'évaluation des expositions". *La Lettre de l'OCIM*, (130) :27--35, 2010.
- [B47] Estelle CHAMBERLAND : "Les thèmes de la contextualisation chez les visiteurs de musée". *Revue canadienne de l'éducation*, (16) :292--312, 1991.
- [B48] Serge CHAUMIER : "Les méthodes de l'évaluation muséale, quelques repères au sujet des formes et techniques". *La Lettre de l'OCIM*, (65) :13--21, 1999.
- [B49] Lucie DAIGNAULT : *L'évaluation muséale. Savoirs et savoir-faire*. Québec : Presses Universitaires du Québec, 2011.
- [B50] Jean DAVALLON, Hana GOTTESDIENER et Jean-Christophe VILATTE : "A quoi peuvent donc servir les recherches sur les visiteurs". *Culture et Musées*, 18(8) :161--172, 2006.
- [B51] François DE SINGLY (Dir.) : *L'enquête et ses méthodes : l'entretien*. Paris : Armand Colin, 2005.
- [B52] Olivier DONNAT et Sylvie OCTOBRE (Dir.) : *Les publics des équipements culturels*. Paris : Ministère de la Culture et de la Communication, 2001.
- [B53] Olivier DONNAT et Paul TOILA (Dir.) : *Le(s) public(s) de la culture, Politiques publics et équipements culturels*. Paris : Presses de Sciences Po, 2003.
- [B54] Colette DUFRESNE-TASSE et André LEFEBVRE : *Psychologie du visiteur de musée : Contribution à l'éducation des adultes en milieu muséal*. Hurtubise / HMH, 1996.
- [B55] Jacqueline EIDELMAN, Mélanie ROUSTAN et Bernadette GOLDSTEIN (Dir.) : *La place des publics. De l'usage des études et recherches par les musées*. Paris : La Documentation française, 2008.
- [B56] Laurent FLEURY : *Sociologie de la culture et des pratiques culturelles*. Paris : Armand Colin, 2008.
- [B57] Hana GOTTESDIENER : *L'Évaluation de l'exposition : Définitions, méthodes et bibliographie sélective commentée d'études d'évaluation*. Paris : La Documentation française, 1987.
- [B58] Jean-Claude KAUFMANN : *L'enquête et ses méthodes : l'entretien compréhensif*. Paris : Armand Colin, 2007.
- [B59] Bernard LAHIRE : *La Culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*. Paris : La Découverte, 2004.
- [B60] Joëlle LE MAREC et Serge CHAUMIER : "Évaluation muséale : Hermès ou les contraintes de la richesse". *La Lettre de l'OCIM*, (126) :7--14, 2009.

- [B61] Paulette MCMANUS : "Oh yes they do : How Museum Visitors Read Labels and Interact With Exhibit Text". *Museum Curator*, 32(3) :174--188, 1989.
-

Histoire

- [C62] Christine CHIVALLON : "Rendre visible l'esclavage". *L'Homme*, (180) :7--42, 2006.
- [C63] Jean-Pierre CHRETIEN : "Pourquoi l'Afrique, pourquoi l'histoire?". *Afrique et histoire*, (1) : 7--19, 2003.
- [C64] Jean-Pierre CHRETIEN et Jean-Louis TRIAUD (Dir.) : *Histoire d'Afrique : les enjeux de mémoire*. Paris : Karthala, 1999.
- [C65] Gaetano CIARCIA : "Mémoire de l'esclavage au Bénin. Le passé à venir". *Gradhiva*, (8) :4--9, 2008.
- [C66] Catherine COQUERY-VIDROVITCH : "De la périodisation en histoire africaine. Peut-on l'envisager? À quoi sert-elle?". *Afrique et histoire*, 2(1) :31--65, 2004.
- [C67] Catherine COQUERY-VIDROVITCH et Eric MESNARD : *Etre esclave : Afrique-Amériques, XVe-XIXe siècle*. Paris : La Découverte, 2013.
- [C68] Myriam COTTIAS, Elisabeth CUNIN et Antonio DE ALMEIDA MENDES : *Les traites et les esclavages. Perspectives historiques et contemporaines*. Paris : Karthala CIRESC, 2010.
- [C69] Octave DEBARY et Laurier TURGEON : *Objets et Mémoires*. Québec : Editions de la Maison des sciences de l'Homme / Presses de l'Université Laval, 1997.
- [C70] Adame Ba KONARE (Dir.) : *Petit précis de remise à niveau sur l'histoire africaine à l'usage du président Sarkozy*. Paris : La Découverte, 2008.
- [C71] Oissila SAAIDIA et Laurick ZERBINI (Dir.) : *La construction du discours colonial : l'empire français aux XIXe et XXe siècles*. Paris : Karthala, 2009.
-

Ethnologie, anthropologie

- [D72] Francis AFFERGAN : *La pluralité des mondes : Vers une autre anthropologie*. Paris : Albin Michel, 1997.
- [D73] Jean-Loup AMSELLE : *Branchements : anthropologie de l'universalité des cultures*. Paris : Flammarion, 2001.
- [D74] Jean-Loup AMSELLE : *L'Occident décroché : enquête sur les postcolonialismes*. Paris : Stock, 2008.

- [D75] Jean-Loup AMSELLE : "Retour sur "l'invention de la tradition"". *L'Homme*, 1(185-186) : 187–194, 2008.
- [D76] Jean-Loup AMSELLE : *Rétrovolution : essais sur les primitivismes contemporains*. Paris : Stock, 2010.
- [D77] Jean-Loup AMSELLE : *L'anthropologue et le politique*. Fécamp : Lignes, 2012.
- [D78] Jean-Loup AMSELLE et Elikia M'BOKOLO : *Au cœur de l'ethnie : ethnies, tribalisme et Etats en Afrique*. Paris : La Découverte, 1999.
- [D79] Jean BAZIN : *Des clous dans la Joconde : l'anthropologie autrement*. Toulouse : Editions Anacharsis, 2008.
- [D80] Alban BENSA : *La Fin de l'exotisme : Essais d'anthropologie critique*. Toulouse : Editions Anacharsis, 2006.
- [D81] James CLIFFORD : *Malaise dans la culture : L'Ethnographie, la littérature et l'art au XXe siècle. (Traduit de l'anglais par Marie-Anne Sichère)*. Paris : Ecole nationale supérieure des Beaux-arts, 1996.

Archives musée du quai Branly

- [E82] ARCHIVES MQB : *Archives de la muséographie plateau des collections, zone Afrique, royaume du Danhomè. Non classées (Unité patrimoniale Afrique, Gaëlle Beaujean-Baltzer)*.
- [E83] ARCHIVES MQB : *Archives de l'exposition «Artistes d'Abomey» non classées (Unité patrimoniale Afrique, Gaëlle Beaujean-Baltzer). 2002-2009*.
- [E84] ARCHIVES MQB : *Compte-rendus réunions groupe Afrique (2003-2005)*.
- [E85] ARCHIVES MQB : *Groupe de travail "Afrique" : comptes-rendus des réunions (1998-1999)*.
- [E86] ARCHIVES MQB : *Synthèses, propositions parcours et compte-rendus réunions Groupe Afrique (1999-2003)*.