

ÉCOLE DU LOUVRE

Jeanne SPRIET

Intentions et perceptions des dispositifs non verbaux de la muséographie du Plateau des collections du musée du Quai Branly – Jacques Chirac

Mémoire d'étude

(1<sup>re</sup> année de 2<sup>e</sup> cycle)

Discipline : Muséologie

Groupe de recherche : Histoire des dispositifs de présentation de la Renaissance au XX<sup>e</sup> siècle

présenté sous la direction

de M<sup>me</sup> Cecilia HURLEY-GRIENER

Membre du jury : M<sup>me</sup> Gaëlle BEAUJEAN

Mai 2022

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

CC BY NC ND



# Table des matières

|   |    |
|---|----|
| <b>Remerciements</b>  | 2  |
| <b>Avant-propos</b>   | 3  |
| <b>Introduction</b>   | 5  |
| <b>I. La formation nébuleuse d'un musée, et de son exposition permanente</b>                            | 11 |
| 1. Une création très attendue : enjeux et réception publique  | 11 |
| 2. Une naissance ex nihilo  | 16 |
| 3. Le rôle prééminent de l'architecte   | 23 |
| <b>II. Particularités d'une muséographie : parcours défini ou voyage en terres inconnues ?</b>          | 31 |
| 1. Un espace unifié : analyse sémiotique d'une muséographie de point de vue                             | 31 |
| 2. Organisation du plateau des collections et identités propres aux différentes sections                | 38 |
| 3. La perception du média-exposition : quelle influence des dispositifs non verbaux ?                   | 41 |
| <b>III. 2006 – 2022 : Etat des lieux comparatif : quelles forces et faiblesses de la muséographie ?</b> | 54 |
| 1. Changements déjà opérés  | 54 |
| 2. Analyse de la réception du parcours et de ses dispositifs : l'« expérience du visiteur »             | 58 |
| 3. Perspectives et pistes muséographiques pour le futur   | 62 |
| <b>Conclusion</b>   | 68 |
| <b>Bibliographie</b>  | 71 |

## Remerciements

J'adresse tout d'abord ma plus sincère reconnaissance à Madame Cecilia Hurley-Griener, docteure en histoire de l'art, HDR, chercheuse rattachée aux collections spéciales, responsable du pôle patrimonial, Université de Neuchâtel (Suisse) membre de l'équipe de recherche, École du Louvre, en sa qualité de directrice de mémoire pour son intérêt immédiat et réel pour nos travaux et son accompagnement tout au long de l'année, sans lequel un premier exercice de recherche qu'est ce mémoire d'étude n'aurait pas pu être envisagé tel qu'il l'a été.

Mes remerciements s'adressent tout particulièrement à madame Gaëlle Beaujean, responsable de collections de l'unité patrimoniale Afrique, pour sa confiance en mon travail dès le départ, sa présence sur l'ensemble de ma période de recherches, et ses précieux conseils à tous niveaux.

Je tiens par ailleurs à remercier, pour leur aide précieuse, monsieur Manuel Valentin, Historien des arts de l'Afrique, Responsable scientifique des collections d'anthropologie culturelle, Département Homme & Environnement, au musée de l'Homme.

Au musée du Quai Branly-Jacques Chirac :

- le personnel du département du patrimoine et des collections, et tout particulièrement monsieur Yves Le Fur, directeur, et madame Valérie Boyer-Vidal, assistante de direction, pour leur disponibilité et leur enthousiasme.
- le personnel du service de la médiathèque, et de la documentation des collections et archives, précisément mesdames Sarah Frioux-Salgas et Angèle Martin, pour m'avoir permis la consultation de tous les documents souhaités ainsi que leur aiguillage dans mes recherches qui m'ont fait gagner un temps considérable.
- le personnel d'accueil et de surveillance.

Enfin, ce mémoire n'aurait pas pu voir le jour sans le soutien sans faille de mes proches, celui de mes parents en premier lieu et tout particulièrement celui de mon frère Benjamin Capellari, qui s'est prêté à l'exercice de relecture. Je tiens à remercier chaudement mes camarades de l'École pour leur rôle de pilier depuis maintenant plusieurs années et leurs conseils toujours avisés, ainsi que toutes celles et ceux avec qui j'ai partagé cette aventure de recherches et d'écriture, qui sauront se reconnaître.

## Avant-propos

L'idée de ce sujet m'est apparue naturellement dès le début de cette année. D'une part, j'ai développé depuis ma tendre enfance un attrait réel pour ce musée, purement sensoriel et esthétique donc dans un premier temps. Par la suite, mon enseignement de spécialité à l'Ecole du Louvre – anthropologie du patrimoine – n'a fait que renforcer cet intérêt, m'ouvrant aux cultures extra-européennes mais également à leur dimension infiniment vivante, en approfondissant les questions relatives au patrimoine culturel immatériel et le rôle des communautés dans la mise en valeur de leurs patrimoines et cultures. En couplant cela avec l'étude matérielle des objets et œuvres durant le Premier Cycle à l'Ecole, mon regard s'est ainsi forgé. Et des questionnements ont émergé, desquels découle la volonté de me pencher sur le musée du Quai Branly-Jacques Chirac et ses collections, représentatives d'une diversité culturelle me tenant particulièrement à cœur.

À cela s'ajoutent les nouvelles disciplines auxquelles nous ouvrent le premier semestre du Master de muséologie, qui ont, à la lumière des cours, renforcé mon intérêt pour la muséologie, et particulièrement la muséographie et dispositifs de présentation des expositions réalisées dans les différentes institutions muséales. Partant du constat de l'unicité de la proposition du musée du Quai Branly-Jacques Chirac, j'ai immédiatement souhaité porter une analyse sur celle-ci lors de mon intégration au groupe de recherche « Histoire des dispositifs de présentation de la Renaissance au XXe siècle » dirigé par Mme Cécilia Hurley-Griener.

Toute la difficulté du choix du sujet de cette étude a été de justifier celui-ci, y compris auprès de la communauté scientifique. En effet, nombre d'ouvrages ont déjà été publiés concernant le musée, sa réception et questionnant ses intentions, comme ceux de Sally Price, et dont la liste se trouve développée en bibliographie de ce mémoire. Toutefois, il m'était cher de m'atteler à écrire un travail qui offre une vision et un avis global sur la muséographie du Plateau des collections ainsi que de son évolution jusqu'au point où nous sommes aujourd'hui. Cette question de la temporalité reste importante car elle a guidé mon travail et a parfois pu être complexe à gérer entre éléments préexistants au musée, à son ouverture et sa nature contemporaine. Ainsi, le spectre des recherches a induit la consultation de sources très variées - et donc parfois trop nombreuses - type de travail pour lequel un esprit synthétique a été de rigueur. D'autre part, j'ai eu la chance d'avoir des interlocuteurs encore présents et l'exposition elle-même à portée de main.

C'est ce qui fait, tout l'intérêt, selon moi, de ce type de travail : pouvoir apporter quelque chose dans le présent, qui n'aura peut-être pas la prétention d'amener nombre de nouveautés scientifiques, mais permet d'offrir une approche nouvelle en appliquant des considérations muséographiques ayant encore évolué depuis l'ouverture du musée, ouvrant sur des hypothèses de

projets futurs. L'avantage est donc que l'on dispose du recul nécessaire pour dresser une sorte de bilan sur les dispositifs de présentation et d'offre aux publics et il s'agit là d'une analyse et non pas d'un simple constat brut. Toute l'étude repose sur la muséographie et la dimension théorique qui lui est inhérente. Dès le départ sont donc évacuées les activités hors-les-murs et de médiation accompagnée, ainsi que les espaces autres que le Plateau des collections en lui-même et ses accès, que sont les mezzanines, ateliers et galeries d'étude. De même, les expositions temporaires n'entrent pas dans l'analyse car leur nature est absolument différente de celle des collections permanentes et également dans la direction que leur donne le musée. Enfin, le contexte actuel de restitutions dans lequel se situe l'institution a également été écarté du propos, car il ne représente pas d'intérêt supplémentaire dans ma réflexion, dont la focale n'est pas la provenance des objets ni le discours verbal tenu sur les œuvres exposées, mais bien l'agencement de celles-ci dans l'espace par le prisme du parcours du visiteur.

J'ai choisi de centrer ce travail sur le Plateau des Collections, exposition permanente emblématique de l'établissement, recouvrant un champ déjà très large mais qui n'a volontairement pas été réduit car l'intérêt de l'analyse proposée résulte justement d'étudier la muséographie dans son ensemble unifié. Ajoutons à cela que les travaux précédemment réalisés dont j'ai pu avoir connaissance avaient pris le parti de ne traiter que de points précis des collections ou de la présentation. Ici, il ne sera donc pas question d'approfondir ces points précis mais réellement d'en donner une vision globale, ouvrant ainsi au spectre le plus large possible d'élargissements et d'approfondissements, pouvant être repris dans des recherches ultérieures, qu'elles soient miennes ou non. J'ai essayé de livrer un travail à la fois de constat, d'analyse, et d'hypothèses futures, en équilibrant le tout entre témoignages recueillis, observations et avis personnel, et sources scientifiques appuyant le propos.

Il convient de préciser l'utilisation des abréviations ci-après mentionnées, durant le corps de cette étude. ICOM pour International Council of Museums ; MQB pour musée du Quai Branly - Jacques Chirac ; GHR pour Georges-Henri Rivière ; JN pour Jean Nouvel ; AJN pour Ateliers Jean Nouvel ; MAAO pour musée des Arts d'Afrique et d'Océanie ; MET pour musée ethnographique du Trocadéro ; MNATP pour musée des Arts et Traditions Populaires. De plus, le Plateau des collections sera parfois désigné par « plateau ».

## Introduction

*“Les musées sont des lieux de démocratisation inclusifs et polyphoniques, dédiés au dialogue critique sur les passés et les futurs. Reconnaisant et abordant les conflits et les défis du présent, ils sont les dépositaires d’artefacts et de spécimens pour la société. Ils sauvegardent des mémoires diverses pour les générations futures et garantissent l’égalité des droits et l’égalité d’accès au patrimoine pour tous les peuples. Les musées n’ont pas de but lucratif. Ils sont participatifs et transparents, et travaillent en collaboration active avec et pour diverses communautés afin de collecter, préserver, étudier, interpréter, exposer, et améliorer les compréhensions du monde, dans le but de contribuer à la dignité humaine et à la justice sociale, à l’égalité mondiale et au bien-être planétaire.” (ICOM, 2019).*

Telle est la nouvelle tentative de définition du « musée » qui a conduit Jette Sandhal et trois de ses confrères à la démission de leurs fonctions à l’ICOM en 2019. Le texte proposé à Kyoto a alors provoqué un tollé dans le monde des musées, véritable tentative de rupture avec le passé. Certes, le « musée » et ce qu’il est et représente fait l’objet d’une continuelle évolution et sa définition se doit d’être reconsidérée : comment concilier passé, présent et futur ? Ces considérations nous amènent à une réflexion centrée sur le musée du Quai Branly-Jacques Chirac, qui devrait être représentatif de ce que l’on peut appeler les « musées du XXI<sup>ème</sup> siècle ». Il s’agit donc de proposer une étude de ce que peut être la muséographie proposée dans ces institutions, et comment le discours<sup>1</sup> est incarné dans celle-ci avec tout le poids qu’il possède en cette qualité.

Un parcours d’exposition guidé par le non verbal : les termes et enjeux clefs du sujet sont tout d’abord à définir de manière claire. La relation du visiteur à l’exposition peut être considérée entre intention(s) et perception(s). Nous analyserons les intentions de l’institution, incarnée par ses professionnels scientifiques, et concrétisées par les dispositifs de présentation, plus particulièrement dans le domaine du non verbal, qui n’est donc pas directement relatif à la parole, aux mots, au langage. L’intention (nom féminin du latin *intentio*, *-onis*, tension, de *intendere*, tendre vers) est la disposition d’esprit par laquelle on propose délibérément un but<sup>2</sup> - donc un dessein ou propos - pour ce cas il s’agit de la visée de l’exposition de la collection. La perception elle, nom féminin du latin *perceptio*, *-onis*) est l’action de percevoir par les organes des sens, l’idée, compréhension plus ou moins nette de quelque chose<sup>3</sup>. Elle relève d’une impression,

---

<sup>1</sup>Pour cela, il convient d’en prendre la définition par André Desvallées, in DE BARY, Marie-Odile et TOBELEM, Jean-Michel (dir.), *Manuel de muséographie*, éd. Segquier, coll. Option Culture, Biarritz, 2006, p.216.

<sup>2</sup>*Dictionnaire Larousse* en ligne (s.d.), disponible au lien suivant : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais> Valide le 30 avril 2022.

<sup>3</sup>*Dictionnaire Larousse* en ligne (s.d.), disponible au lien suivant : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais> Valide le 30 avril 2022.

d'un sentiment ou d'une connaissance et ces nuances sont donc à analyser. Plus techniquement, elle est définie comme l'événement cognitif dans lequel un stimulus ou un objet, présent dans l'environnement immédiat d'un individu, lui est représenté dans son activité psychologique interne, en principe de façon consciente. La muséographie (nom féminin, du latin *musegraphia*<sup>4</sup>), qui constitue l'objet de cette étude, peut être définie comme « la figure pratique ou appliquée de la muséologie, c'est-à-dire l'ensemble des techniques développées pour remplir les fonctions muséales et particulièrement ce qui concerne l'aménagement du musée, la conservation, la restauration, la sécurité et l'exposition »<sup>5</sup>. Dans l'acception française du terme, il est généralement utilisé pour désigner « l'art ou les techniques de l'exposition »<sup>6</sup>. Elle se démarque ainsi de la scénographie, qui elle, n'est pas propre au domaine du muséal, même si la muséographie contient assurément des notions d'architecture et de scénographie mais ne s'y réduit pas, notamment car elle est à destination du public et le prend donc en compte dans sa mise en place et est également régie par les contraintes d'exposition de biens patrimoniaux.

Le sujet nécessite également la définition des termes qui lui sont corrélés, ainsi nous nous concentrerons sur le parcours du ou des publics dans le musée, la déambulation du visiteur à travers les dispositifs d'exposition en se concentrant sur son mouvement. Le « parcours » (nom masculin du latin *percursus*) est l'itinéraire à suivre ou trajet suivi par quelqu'un, également l'ensemble des étapes et stades par lesquelles passe quelqu'un, un chemin<sup>7</sup>. En l'occurrence, les personnes concernées sont également à identifier, il s'agit du public (nom masculin du latin *publicum*) : ensemble de la population, des usagers d'un service, de la clientèle visée ou atteinte par un média, à qui s'adresse un écrit, un spectacle, etc.<sup>8</sup>, ici visés par le musée. Nous nous intéresserons à savoir si la nature de ce public est plus précisément définie par le musée : peut-on identifier un public spécifique, est-il homogène ?

L'individu, dès qu'il pousse les portes de l'institution, devient alors visiteur. Toutes ces personnes effectuent-elles alors plutôt une déambulation, (nom féminin du latin *deambulatio*, -*onis*, promenade) et donc une marche, promenade, au hasard, en divers sens<sup>9</sup>. Ou bien leur mouvement, soit l'action de se mouvoir, leur déplacement, changement de position dans l'espace est-il proprement guidé dans un parcours<sup>10</sup> défini. Celui-ci peut alors l'être grâce aux dispositifs

---

<sup>4</sup>Notons que si l'on en suit d'autres constats étymologiques, l'origine semble toutefois être du grec *μουσειογραφία*.

<sup>5</sup>*Dictionnaire Larousse* en ligne (s.d.), disponible au lien suivant : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais> Valide le 30 avril 2022.

<sup>6</sup>DESVALLÉES, André et MAIRESSE, François (dir). *Concepts clés de muséologie*. Paris, ICOM, 2010, p.53.

<sup>7</sup>*Dictionnaire Larousse* en ligne (s.d.), disponible au lien suivant : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais> Valide le 30 avril 2022.

<sup>8</sup>*Dictionnaire Larousse* en ligne (s.d.), disponible au lien suivant : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais> Valide le 30 avril 2022.

<sup>9</sup>*Dictionnaire Larousse* en ligne (s.d.), disponible au lien suivant : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais> Valide le 30 avril 2022.

<sup>10</sup>Pour cela, il convient d'en prendre la définition par André Desvallées, in DE BARY, Marie-Odile et TOBELEM, Jean-Michel (dir.), *Manuel de muséographie*, éd. Seguiet, coll. Option Culture, Biarritz, 2006. p.238.

de présentation, donc l'ensemble des pièces constituant un mécanisme, des mesures prises et moyens mis en œuvre pour une intervention précise<sup>11</sup>, ici l'ensemble des éléments de mise en scène des œuvres et objets exposés. Nous verrons que les moyens employés et les dispositifs peuvent être narratifs ou non.

Le musée du Quai Branly-Jacques Chirac est un établissement public de caractère administratif à compétence nationale, qui a ouvert ses portes en 2006. Il résulte de la fusion des collections du musée de l'Homme et du musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie. Créé dès 1937, le musée de l'Homme prend lui ses sources dans le musée d'ethnographie du Trocadéro, refondé sur des bases scientifiques et enrichi par les différentes expéditions menées au cours du XXème siècle, dans une volonté d'« inventaire des cultures matérielles mondiales »<sup>12</sup>. Peu à peu, le musée évolue, devient en 1935 musée de la France d'Outre-Mer pour l'ancien Musée des Colonies et dans une volonté de décolonisation, il devient ensuite en 1961 musée des Arts africains et océaniques puis en 1990 Musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie. Les intentions se dirigent alors pas à pas vers une perception esthétique des œuvres, et c'est cette esthétique que l'on retrouve encore aujourd'hui dans la muséographie proposée sur le plateau des collections du musée du Quai Branly-Jacques Chirac.

La problématique de l'étude est alors dégagée : quelles intentions transparaissent par les choix muséographiques effectuées sur le plateau des collections du musée du Quai Branly-Jacques Chirac, sont-elles explicites ou comment peuvent-elles être implicitement perçues par les publics lors de leur visite au musée ? Dans quelle mesure ces choix concernant les œuvres exposées sont-ils subjectifs par leurs intentions et perceptions ? Nous nous intéresserons donc à la relation indubitable entre muséographie et architecture dans ce cas particulier et ce qu'elle fait au parcours, par l'étude du projet muséographique dans sa globalité et les dispositifs de présentation mis en place en conséquence ainsi que leur évolution depuis l'ouverture des collections au public, et enfin l'analyse contemporaine des mouvements du visiteur parcourant ce plateau des collections.

A ces fins, les points à étudier sont donc les suivants : l'attention aux modes d'adresse est primordiale pour analyser le discours de l'institution<sup>13</sup>. Le postulat est de tout d'abord ne pas se concentrer pas sur la question du contenu textuel dans l'exposition, toutefois les indicateurs que sont les titres et présentations de sections ainsi que les présentations de groupes et cartels ne sont pas à négliger. C'est l'approche visuelle qu'il est choisi d'étudier en priorité. Car celle-ci fait aussi

---

<sup>11</sup> *Dictionnaire Larousse* en ligne (s.d.), disponible au lien suivant : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais> Valide le 30 avril 2022.

<sup>12</sup> Suivant la description qui en est faite sur le site internet du musée du Quai Branly, disponible au lien suivant : <https://quaibranly.fr/fr/collections/toutes-les-collections/histoire-des-collections/> Valide le 30 avril 2022.

<sup>13</sup> Questionné dans : DAVALLON, Jean, "Le musée est-il vraiment un média ?", in *Publics et musée* n°1, Lyon, PUL, 1992, pp. 99-124.

transparaître le parti pris du musée de ne pas noyer le visiteur dans une masse d'informations textuelles, ce qui reste le piège lorsque l'on pense une exposition : il faut peser ce que l'on inclut et la manière dont on l'inclut. Si celle-ci n'est pas basée sur des propositions narratives, par quels éléments est représentée la stratégie du musée ?

D'un point de vue architectural, le projet de Jean Nouvel est singulier. Ainsi, dans le cas du plateau des collections du musée du Quai Branly-Jacques Chirac. Quel était le postulat de départ de l'architecte sur le parcours général et la disposition des collections dans l'espace disponible ? Par ailleurs, le sujet de la déambulation ou flânerie au musée constitue une part importante de l'intégration des comportements du visiteur dans la mise en place d'une muséographie et des dispositifs d'exposition. Cette dimension, déjà théorisée fin XVIIème- XVIIIème siècle par Roger de Piles sera à questionner concernant la muséographie actuelle de l'espace étudié. Existe-t-il des repères visuels, qui peuvent-être apportés par les dispositifs de présentation ou les œuvres elles-mêmes, contenant une identité visuelle forte, qui guident le visiteur dans cette déambulation ? Ont-ils été délibérément choisis pour devenir des « *highlights* » incontournables ? Sur ce point, la question de la colorimétrie à observer, dans ce cas particulier et dialogue avec l'architecture ainsi que la signalétique, et cela dès l'entrée sur le « plateau », passant par la Rivière.

Le point central de l'étude questionne ce qu'attend le public lorsqu'il met le pied (au sens propre et figuré) dans l'établissement qu'est le musée. S'agit-il d'une volonté d'évasion et pour cela, souhaite-il être guidé ? La clef est-elle de le guider mais implicitement, par la disposition des œuvres et des dispositifs de présentation en eux-mêmes ? La distinction *schauen/sehen* (selon Goethe)<sup>14</sup> paraît alors essentielle pour rendre compte de ce que le public peut obtenir de sa visite au musée. Ainsi, comment orienter le discours ? Y-a-t-il un message, celui-ci est-il identifiable et cela directement en se dégageant des dispositifs de présentation ? Le visiteur est-il un consommateur uniquement, et que retire-t-il de sa visite en ces lieux ? Par l'analyse des archives du projet muséographique et de sa mise en place à son ouverture et de son évolution depuis lors, nous développerons : quelle volonté est celle de l'exposition, y-a-t-il un objectif éducatif, si oui l'est-il déjà de premier abord, ou bien le visiteur doit-il aller le chercher par lui-même ?

L'analyse de ce qui a récemment changé dans les différents dispositifs de présentation constitue donc une part importante de l'étude, qu'est-ce qui a changé, quand et pourquoi ? Un entretien avec Yves Le Fur, responsable de la mise en place du projet muséographique de départ et désormais à la direction du patrimoine et des collections de l'établissement, fut essentiel afin de confirmer les éléments relatifs à ces évolutions et leurs intentions, pouvant aider à confirmer les

---

<sup>14</sup>GOETHE, Johann Wolfgang von., "Lynkeus der Türmer Dramen", *Faust. Der Tragödie zweyter Theil*, 1832, Vers 11288.

constats tirés du travail de documentation et d'observation personnelle.

Un autre point important de l'étude des dispositifs est ce que les dispositifs de présentation font à la visite, en particulier lorsque ceux-ci ne sont pas à proprement parler de nature textuelle. Qu'apportent-ils dans le parcours d'exposition ? En l'occurrence, ils furent choisis volontairement pour endiguer le trop plein d'informations textuelles qui seraient, pour le propos en question, incompréhensibles. En effet, on retrouve notamment des dispositifs digitaux à des emplacements stratégiques, ayant pour but de donner à voir au public les éléments de décodage nécessaires à la compréhension des objets présentés en vitrine. Il s'agit alors de vidéos offrant à voir les objets ethnographiques exposés dans leur contexte originel, en « action ». Comment ont-ils été pensés et intégrés au parcours sur le plateau, dans quelle intention et quelle en est la perception ?

Enfin, une des particularités des objets exposés dans ces espaces est l'importance cruciale de leur matérialité : elle est implicite quand on regarde les collections du plateau et leur nature, mais cela ressort-il sur le visiteur ? Comment cette dimension est accentuée, ou non, par la muséographie ? Cela mène à une réflexion sur la contextualisation des œuvres : ici nous sommes face à un ensemble, pratiquement plus de frontières, on est plongé dans un univers unique et diversifié à la fois. Dans tous les cas, cela constitue le contrepied le plus total au « white cube », privilégié longtemps comme dispositif d'exposition. Cela est-il plutôt comparable à la muséographie voulue par Georges-Henri Rivière avec la « black box » ?<sup>15</sup> Selon lui, étant la solution la plus efficace en termes de dispositif de présentation pour rendre compte d'un « milieu social » total, et cela sans les faux mannequins mais dans une « muséographie du fil de nylon ». On observe que ce choix a été retenu ici pour la muséographie du Plateau des collections, tout en adaptant colorimétrie et éclairages aux objets exposés, s'agissant de costumes, objets du quotidien ou objets rituels. La muséographie mise en place actuellement au musée sera donc étudiée en ce sens, comparant les partis pris pouvant être ceux d'exposition d'objets ethnographiques, prenant en compte les particularités qui leur sont inhérentes.

Tout d'abord seront exposées les réflexions préambulaires au projet avec la genèse de l'ouverture de 2006 et état des lieux lors de l'ouverture de l'établissement au public. Ainsi, sont analysées les réflexions muséographiques générales, dont les archives sont des témoins. En effet, des groupes de travail et réflexions communes, notamment avec AJN en charge du projet. D'abondantes réflexions concernant la muséographie et la mise en exposition d'objets ethnographiques et de continents extra-européens sont alors menées et clairement explicitées par l'institution dans les volontés du projet. Le parcours proposé a suscité de nombreux débats et

---

<sup>15</sup> CHAUMIER, Serge et GONSETH, Marc-Olivier, *Traité d'expologie : les écritures de l'exposition*, Paris, ed. Musées-mondes, 2012, p.92.

ouvrages, notamment au sein de la communauté scientifique, qui seront pris en compte. Ainsi, sera établie une comparaison avec la situation actuelle et la présentation<sup>16</sup> contemporaine sur le plateau des collections, avec les différentes modifications et ajouts dans les dispositifs de présentation, avec une attention particulière portée sur les dispositifs numériques et interactifs : que reflètent-ils sur le discours et parcours proposé au visiteur ? Prenant en compte les résultats des études de publics réalisées dans les années 2010-2015, les intentions du projet de départ sont-elles toujours actuelles, et « efficaces » vis-à-vis du public ? Y-a-t-il désormais un public particulièrement visé, en particulier pour des améliorations envisagées ? La réflexion aboutira à la réponse aux questions de départ : les visiteurs sont-ils réellement guidés dans leur déambulation sur le plateau des collections ? Quels effets ont ces choix muséographiques sur leur ressenti de l'exposition et apports et impacts après leur visite ? Nous concluons sur les possibles ambitions futures et objectifs clairs sur l'offre envers les publics. Se voulant la plus ouverte possible, cela passe indéniablement par l'offre muséographique et signalétique du plateau des collections.

---

<sup>16</sup>Pour cela, il convient d'en prendre la définition par André Desvallées, in DE BARY, Marie-Odile et TOBELEM, Jean-Michel (dir.), *Manuel de muséographie*, éd. Seguir, coll. Option Culture, Biarritz, 2006, p.240.

# I. La formation nébuleuse d'un musée, et de son exposition permanente

Le domaine de la muséologie, désormais inscrit dans le champ plus général de la recherche, se trouve être continuellement en mouvement. En cette qualité, on y distingue différentes écoles et autant de visions différentes sur ce que sont ou devraient être les prérogatives des musées et les solutions qui devraient y être apportées et appliquées. La définition du musée selon l'ICOM valable au moment de la conception du musée du Quai Branly-Jacques Chirac demeurait celle de 1974, soit : *“Le musée est une institution permanente, sans but lucratif, au service de la société et de son développement, ouverte au public, et qui fait des recherches concernant les témoins matériels de l'homme et de son environnement, acquiert ceux-là, les conserve, les communique et notamment les expose à des fins d'études, d'éducation et de délectation.”* (ICOM, 1974). Celle-ci a été mise à jour en 2007, à la suite d'un long processus de débat, mais ne varie finalement que peu : *“Le 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, 2007). Telles sont donc définies les missions du musée, dans lesquelles il se doit donc de prendre en compte la nature et donc les attentes, possibles besoins, et goûts de ses publics. Et c'est la discipline tout entière qui doit évoluer en ce sens. Cela influe donc de manière directe sur la mise en espace<sup>17</sup> des collections, des expôts, et le XXIème siècle voit alors dans la recontextualisation une voie à adopter dans la muséographie, se démarquant du XXème siècle, qui prenait le parti de la décontextualisation, utilisant donc un mobilier sobre, inscrit dans des architectures muséales uniques et marquantes, plus vastes dans leurs espaces. Ce sont ces différentes considérations qu'il s'agira de questionner en premier lieu dans cette étude.

## 1. Une création très attendue : enjeux et réception publique

Il convient de commencer par rappeler le contexte de création du musée et surtout le postulat de départ qui a bien évidemment guidé les choix muséographiques opérés. Tel qu'il est présenté, il le musée a la volonté d'exposer la plus grande variété possible de cultures extra-européennes et l'Homme européen semble sensiblement moins présent aussi dans le discours que dans les musées précédents. Le dessein revendiqué est d'offrir une vision de l'« Autre » au visiteur mais tel que lui-même peut l'aborder, sans en réciter un discours mais de le guider de manière

---

<sup>17</sup> Pour cela, il convient d'en prendre la définition par André Desvallées, in DE BARY, Marie-Odile et TOBELEM, Jean-Michel (dir.), *Manuel de muséographie*, éd. Seguiet, coll. Option Culture, Biarritz, 2006, p.228.

tacite et distanciée vers cette découverte.

Pour quel public penser l'exposition ? Tel qu'il peut être défini, le « public » est « l'ensemble des utilisateurs du musée (le public des musées), mais aussi, par extrapolation à partir de sa destination publique, l'ensemble de la population à laquelle chaque établissement s'adresse<sup>18</sup> ». C'est un enjeu devenu majeur dans la réflexion muséale durant ces dernières décennies, et donc à prendre en compte lorsque l'on pense l'exposition. En France, « l'éducation et le plaisir du public » ont été ajoutées dans la définition de ce qu'est un musée avec la Loi musées de France de 2002. Il faut alors différencier le public c'est-à-dire les utilisateurs du musée, le grand public qui ne comporte pas uniquement des utilisateurs, ainsi que les publics spécifiques<sup>19</sup>, nombreux. Le défi est donc de pouvoir prendre en compte au mieux ces différents publics, à considérer dans leur pluralité et d'ouvrir le musée en ce sens : virage emprunté dès les années 1980 en France. L'extension peut même aller vers une définition du « public » comprenant toute la population du « territoire dans lequel ils s'inscrivent<sup>20</sup> ». Une « visite » pour un « public » est donc en construction. Ce « public » est-il ciblé, s'adresse-t-on à l'ensemble de la population ? De plus – et il s'agit de la volonté du nombre exponentiel d'études de réception – est-ce possible de connaître réellement le ou les public(s) auxquels on s'adresse<sup>21</sup> ?

L'exposition se pose alors comme présentation des œuvres au public, « où chacun peut se délecter, apprécier, juger, et finalement discuter avec les autres de ce qu'il voit<sup>22</sup> ». Et cette considération revient vers les volontés déjà exprimées d'un La Font de Saint-Yenne ou Diderot dès le XVIIIème siècle, prônant une plus large ouverture des collections. C'est alors par cette rencontre que les personnes peuvent se « constituer en un public<sup>23</sup> ». La visite puis la critique après-visite deviennent alors l'espace de réception de l'œuvre, dans un « dispositif communicationnel » que représente l'exposition et l'institution, par son discours, devient garant du bon fonctionnement de ce « dialogue » voulu<sup>24</sup>. Il est donc avéré que le plaisir de la visite doit donc rester dans les esprits lorsque l'on construit le média que représente l'exposition, car il fixe l'intérêt du visiteur<sup>25</sup>. Le projet en entier porte ce poids à sa création, la nécessité de nouveauté est

---

<sup>18</sup> DESVALLÉES, André et MAIRESSE, François (dir.). *Concepts clés de muséologie*. Paris, éd. ICOM, 2010, pp.75-76.

<sup>19</sup> « People, grand public, gros public, non- public, publics éloigné, empêché ou fragilisé, utilisateurs ou usagers, visiteurs, regardeurs, spectateurs, consommateurs, audience » : tels que mentionnées dans DESVALLÉES, André et MAIRESSE, François (dir.). *Concepts clés de muséologie*. Paris, éd. ICOM, 2010, pp.75-76.

<sup>20</sup> DESVALLÉES, André et MAIRESSE, François (dir.). *Concepts clés de muséologie*. Paris, éd. ICOM, 2010, pp.75-76.

<sup>21</sup> JACOBI, Daniel, *Les musées sont-ils condamnés à séduire ? et autres écrits muséologiques*, Collection Les essais médiatiques, Paris, éd. MkF, 2017, p.25.

<sup>22</sup> DAVALLON, Jean, *L'exposition à l'oeuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris, éd. L'Harmattan, 2000, pp. 238-241.

<sup>23</sup> *Ibid.*

<sup>24</sup> DAVALLON, Jean, « Le musée est-il vraiment un média ? », in *Publics et musée* n°1, Lyon, PUL, 1992, pp. 99-124.

<sup>25</sup> DAVALLON, Jean, *L'exposition à l'oeuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris, éd. L'Harmattan, 2000, p. 294.

induïte. Sur cela, Jacques Friedmann<sup>26</sup> assure que l'institution a su trouver sa place dans le paysage muséal préexistant et surtout répondre aux attentes des publics, que ses concepteurs « avaient compris cette nécessité culturelle <sup>27</sup> ». Stéphane Martin statue sur l'ambition du musée : « universaliste, laïque et plurielle » et Germain Viatte explicite qu'« il s'est agi de « libérer » les objets, en rassemblant la pluralité des regards qui les interrogent autour de leur présence<sup>28</sup> ». Le public attendu a été bien plus au rendez-vous que prévu<sup>29</sup>, allant jusqu'à 1,7 million la première année alors que la jauge haute restait estimée à un million. Mais selon Stéphane Martin, il ne s'agit là que de « surconsommateurs culturels », cible qui aurait désormais migré vers un « grand public » attendu et c'est ce sur quoi s'oriente la présidence<sup>30</sup>. Par ailleurs, il est ressorti des études de publics réalisées en 2020 - tenant compte de la situation de crise sanitaire - que les visiteurs les plus nombreux étaient issus de catégories socio-professionnelles élevées et visiteurs habituels des musées, et surtout majoritairement français et parisiens, et ce sur l'ensemble de la période<sup>31</sup>. En effet, c'est bien ce public habitué des musées qui peut se sentir perdu face aux propositions muséographiques adoptées, divergeant totalement avec ce qu'ils ont pu connaître au musée de l'Homme<sup>32</sup>. On cherche donc un nouveau public, qui va rester moins longtemps, mais qui revient volontiers. En se démarquant du modèle « classique » du musée, la jeunesse va se trouver attirée et selon Stéphane Martin, c'est ainsi qu'est prouvé que le musée n'est pas « mort<sup>33</sup> », et il devient alors réellement l'« équipement public » qu'il se doit d'être<sup>34</sup>. De plus, et face au public aussi, il se doit de garder cette dualité et complémentarité avec le Pavillon des Sessions au musée du Louvre, car la symbolique n'est pas la même à leurs yeux. Peut-être que cela sera à repenser si nous assistons à une disparition des espaces du Louvre à l'avenir ? Dans tous les cas, le changement de mode d'adresse est clair : on pense la réalisation « pour un public qui va, en ce cas, visiter l'exposition comme on va voir un spectacle<sup>35</sup> ».

Comme les ont abordés les concepteurs, les objectifs en termes de publics sont tels :

---

<sup>26</sup>Président d'honneur du musée nommé par Jacques Chirac lors de la mission de préfiguration, dès 1995 et jusqu'en 2006.

<sup>27</sup>Propos rapportés en introduction de LAVALOU, Armelle et ROBERT, Jean-Paul, *Le musée du quai Branly*. Paris, éd. Le Moniteur, 2006.

<sup>28</sup>*Ibid.*

<sup>29</sup>Archives du MQB, Fonds Hélène Dano-Vanneyre, 651/AA/92 : 1 million était attendu en régime de croisière.

<sup>30</sup>Emmanuel Kasarhéou a pris la suite de Stéphane Martin à la présidence du MQB en 2021.

<sup>31</sup>Rapport d'activités de 2021, voir graphiques, p.112. Disponible au lien suivant : [https://www.quaibrantly.fr/fileadmin/user\\_upload/1-Edito/6-Footer/8-Missions-et-fonctionnement/Rapports-activites/RA-MQBJC-2021\\_web.pdf](https://www.quaibrantly.fr/fileadmin/user_upload/1-Edito/6-Footer/8-Missions-et-fonctionnement/Rapports-activites/RA-MQBJC-2021_web.pdf) Valide le 30 avril 2022. En ce qui concerne précisément les visites du Plateau des Collections, il est notable que 43% sont des primo visiteurs et ont passé près de deux heures en moyenne au musée<sup>#</sup>, et 62% y sont venus afin de voir les collections permanentes, mais en ont parfois profité pour visiter les expositions temporaires par la même occasion. De plus, il est aussi intéressant de relever que 65% d'entre eux disent avoir la volonté d'y revenir et pour 49% dans l'année à venir, la satisfaction s'élève alors à 99%, puis entre 96 et 97% aux deuxième et troisième trimestres.

<sup>32</sup>MARTIN Stéphane in MARTIN, Stéphane, et al., *Le moment du Quai Branly. Le Débat (Paris. 1980)*. Paris, éd. Gallimard, 2007, p. 15.

<sup>33</sup>*Ibid.*

<sup>34</sup>*Ibid.* p. 16.

<sup>35</sup>DAVALLON, Jean, *L'exposition à l'oeuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris, éd. L'Harmattan, 2000, p.253.

« assurer un accueil de qualité pour un public nombreux, dans un contexte d'inauguration » et donc faciliter l'accès puis favoriser le confort<sup>36</sup> de visite puis dans un second temps de diffuser un maximum l'information sur place et en ligne et à travers de nombreuses manifestations ; « développer et fidéliser une fréquentation à haut niveau quantitatif pour relayer l' « effet d'ouverture » et diffuser auprès d'un public large la connaissance des collections » et cela par une politique tarifaire avantageuse ainsi qu'une offre en activités avec le spectre le plus large possible afin de s'adapter aux attentes de publics très divers ; « favoriser la fréquentation de publics particuliers : les jeunes, les communautés d'origine des collections, les publics réticents ou en difficulté » par des partenariats avec des établissements scolaires, universitaires, et activités favorisant la venue et participation des communautés d'origine des collections concernées, et enfin envers les publics handicapés concernant les accès mais également l'acoustique, éclairages, dispositifs comme la Rivière. Selon les réflexions préambulaires donc, le public vient chercher au musée « du sens, du rêve, de l'affect » et il faut lui favoriser l'accès à ses « droits »<sup>37</sup>.

Les choix muséographiques adoptés par l'institution s'inscrivent dans une critique plus générale de celle-ci dès son ouverture, rythmée par des scandales politiques mais surtout dans la communauté scientifique, qu'il s'agisse de la muséologie, de la conservation du patrimoine, ou de l'architecture. Tout cela naît du constat de départ comparaison avec le Musée d'ethnographie du Trocadéro, alors même qu'un siècle entier sépare les deux projets, et devrait donc en séparer considérablement les approches. Pourtant, on retrouve dans le MQB les aspects similaires d'une muséographie basée sur le sensoriel et une forme de représentation d'un idéal de voyage ou d'exotisme pour la présentation à Paris de cultures extra-européennes. Ces critiques sont-elles fondées ? Les points de vue divergent. Pour James Clifford, anthropologue, « l'espace d'exposition permanente du Quai Branly a été au centre de l'attention, car c'est l'élément le plus spectaculaire du projet<sup>38</sup> », mais il nuance : certes, la domination de l'architecture sur le tout est indéniable, et en résulte certaines faiblesses dans les dispositifs de présentation, mais, l'ensemble a tout de même fait l'objet de réflexions muséographiques importantes, et ce choix vise à toucher un plus vaste public – avec succès. De plus, comme développé dans la réflexion sur la nature même du musée, il ne se revendique ni uniquement de la valeur esthétique ni de la valeur ethnographique, opposition désuète : « C'est donc faire un mauvais procès à un musée qui n'a pas lésiné sur les efforts<sup>39</sup> ».

---

<sup>36</sup> Aussi mentionné dans le programme détaillé dans : Archives du MQB, Fonds Viatte, Série OUV - 680AA/496.

<sup>37</sup> Archives du MQB, Archives de la Mission de Préfiguration du MHAC, 32AP/152-32AP/156.

<sup>38</sup> CLIFFORD, James, « Le Quai Branly en construction » in MARTIN, Stéphane, et al., *Le moment du Quai Branly. Le Débat (Paris. 1980)*. Paris, éd. Gallimard, 2007, pp. 29-39.

<sup>39</sup> BERNARD, Carmen, « Aimer Branly ? », in MARTIN, Stéphane, et al., *Le moment du Quai Branly. Le Débat (Paris. 1980)*. Paris, éd. Gallimard, 2007, pp. 164-168.

Sur ce point, l'institution différencie les critiques des spécialistes ou publics très habitués des musées, et la réalité des chiffres de fréquentation et de satisfaction. Yves Le Fur affirme : « C'est-à-dire que les gens classiques, qui vont voir une exposition d'art africain, nous fusillaient, c'est évident. Mais il ne faut pas oublier qu'il y a eu un million deux par an, depuis 16 ans, donc il faut calculer le nombre de personnes qui sont passées par là et qui se sont dit « satisfaites » de la visite<sup>40</sup> ». De plus, une déception est toujours révélatrice. Car pour en arriver là, il faut avoir espéré. Ce constat est à faire non seulement lorsque l'on traite de la réception par une communauté de spécialistes, de l'opinion publique, des publics, mais aussi des concepteurs eux-mêmes. Ceux-ci sont en effet toujours amenés à évaluer leur choix, et sans cesse proposer de nouveaux développements, et cela même dans une exposition permanente ou une institution d'âge important<sup>41</sup>.

« Il y a une muséographie à inventer car la culture n'est pas le décor de l'objet » : tels furent les mots de Germain Viatte et de Maurice Godelier<sup>42</sup> sur ce qui était à créer<sup>43</sup>. Le terme d'« invention » revient souvent dans les ouvrages traitant d'analyse muséographique.<sup>44</sup> En quoi est-il pertinent de l'employer dans ce cas précis ? Comme défini précédemment, exposition rime avec dispositifs de présentation, et donc avec muséographie. C'est elle qui prend alors la charge du discours muséal. Et là réside toute la difficulté de l'exercice : cet ouvrage n'admet « aucune solution évidente<sup>45</sup> ». Cela se confirme lorsque l'on compare ce cas de figure avec les choix muséographiques d'autres institutions à la même époque. Le Pavillon des Sessions et le musée de l'Homme se trouvant d'ores et déjà développés dans l'analyse, nous mentionnerons ici l'exemple de Dapper à Paris. Il s'agit là de la création d'un musée dès 1986, qui s'élargira dans un nouveau site à Paris le 30 novembre 2000, avec la volonté de s'ouvrir à l'art contemporain (avec le sculpteur Ousmane Sow, par exemple). Le musée a connu ainsi un réel développement et devient en quelque sorte une référence d'exposition de l'art africain dans la capitale : le MQB exerce-t-il alors une concurrence dans le domaine dès 2006, serait-ce une des raisons qui ont mené à sa fermeture en 2017 ? Le point intéressant à relever en mentionnant le cas Dapper, est évidemment celui de la muséographie qui témoigne de ce tournant déjà esthétique<sup>46</sup> des musées d'ethnographie. Le

---

<sup>40</sup> Propos recueillis lors de l'entretien du 28/02/2022. Voir Annexe 1.2.

<sup>41</sup> JACOBI, Daniel, *Les musées sont-ils condamnés à séduire ? et autres écrits muséologiques*, collection les essais médiatiques, Paris, éd. MkF, 2017. p.248.

<sup>42</sup> Respectivement directeur du projet muséologique et directeur du projet scientifique pour la recherche et l'enseignement supérieur sur l'ensemble de la mission de préfiguration du musée (jusqu'en 2006).

<sup>43</sup> Rapports de 1998. Archives du MQB, Archives de la Mission de Préfiguration du MHAC, 32AP/152-32AP/156.

<sup>44</sup> Nous pouvons citer en exemple : Germain Viatte, Hélène Cerutti, et Susan Vogel.

<sup>45</sup> CLIFFORD, James, « Le Quai Branly en construction » in MARTIN, Stéphane, et al., *Le moment du Quai Branly. Le Débat (Paris. 1980)*. Paris, éd. Gallimard, 2007, p.31.

<sup>46</sup> DUPUIS, Annie, «Quelle muséographie pour l'art africain», in *Gradhiva*, 1989, pp. 104-108.

paradigme aurait donc changé, avec un passage de l'« ethnologie » à l'appréciation de l'art africain pour ses qualités esthétiques ici, au même titre que l'art contemporain en provenance de l'ensemble du globe, en en faisant par conséquent aussi grimper la côte sur le marché de l'art. Cela s'inscrit donc dans le mouvement de création de musées considérés comme « modernes » notamment outre-Atlantique, ou encore à Paris avec les expositions du musée de l'Homme qui montrent un intérêt grandissant pour les « chefs-d'œuvre » de l'art africain. Le geste de l'Etat français en ce sens n'apparaît que quatorze ans plus tard avec le MQB<sup>47</sup>. Le musée fut-il alors construit dans l'esprit des années 1970, en faisant abstraction de l'évolution de la muséologie et plus généralement des idées, depuis le temps qui s'est écoulé ? On note en effet dans ces années un changement de discours des musées américains pour se sortir d'une vision « primitive » des cultures exposées<sup>48</sup>. Sur ce point, accusant de vives critiques, le MQB se défend sur l'appellation « arts premiers », reprise des paroles de Jacques Kerchache et qui est devenue une « appellation conventionnelle<sup>49</sup> » et ne serait alors plus du tout dégradante pour quelque culture que ce soit. Toutefois, les interrogations subsistent sur le postulat de ce nouveau musée et de son exposition permanente. Deux appréciations s'affrontent sur la nouveauté proposée et peuvent se résumer ainsi : « Le musée du quai Branly est une merveille, un réel triomphe, en même temps qu'une catastrophe avérée, un échec patent aux conséquences à long terme.<sup>50</sup> » Comment s'est passée la gestation du projet qui a mené à cette naissance ?

## 2. Une naissance ex nihilo

Qu'en est-il des intentions et ambitions muséographiques de ces espaces créés ex nihilo ? Il s'agit de les identifier en exposant les tenants et aboutissants du travail de coopération réalisé entre les scientifiques ayant participé au projet, dans ce contexte bien particulier. La nature même du musée fait débat, et il faut la comprendre afin de pouvoir correctement analyser ses enjeux muséographiques. Qu'est-ce que cela est susceptible de modifier dans le discours – ou l'absence de discours – délivré au grand public ?

Dans ce cadre, on a<sup>51</sup> beaucoup reproché au MQB de n'être qu'une mise en commun de deux collections extra-européennes, celles du musée de l'Homme et du MAAO dans un nouveau

---

<sup>47</sup> VOGEL, Susan, « Des ombres sur la Seine », in MARTIN, Stéphane, et al., *Le moment du Quai Branly. Le Débat (Paris. 1980)*. Paris, éd. Gallimard, 2007, pp.178-192.

<sup>48</sup> Notons les expositions de Thomas Hirschorn au MET ou les réactions vives contre la vision jugée trop « primitive » au MOMA et au Canada, influant vers un changement de vision et prise en compte de la parole des communautés concernées.

<sup>49</sup> VOGEL, Susan, « Des ombres sur la Seine », in MARTIN, Stéphane, et al., *Le moment du Quai Branly. Le Débat (Paris. 1980)*. Paris, éd. Gallimard, 2007, pp.178-192.

<sup>50</sup> *Ibid.*

<sup>51</sup> Se référer aux critiques mentionnées dans la partie du développement dédiée à cela.

lieu, emplacement finalement vu comme idéal et choisi par imposition présidentielle, sans avoir d'autre but apportant nouveauté dans le paysage muséal. Mais ne se leurre-t-on pas en délivrant ce type de reproches à la muséographie qui sera adoptée, alors qu'elle ne prétend pas avoir une volonté encyclopédique et s'en défend ostensiblement<sup>52</sup> ? De plus, la séparation catégorique entre le régime du cognitif et celui de l'émotion vue comme parallèle à celle entre l'art et l'ethnologie, reposerait sur un faux débat et n'est en réalité pas partagée par beaucoup des récepteurs du musée<sup>53</sup>. Le concept de culture(s)<sup>54</sup> lui-même tente de résoudre cette opposition entre particulier et universel, dans un double-mouvement qui amènerait à considérer le MQB comme un « musée d'anthropologie des arts et des cultures extra-européens<sup>55</sup> ». Dans tous les cas, la dimension plurielle devient indéniable : la collection n'existe plus uniquement par les objets qui la composent, mais par « tous les témoignages, les sources et les liens qui lui sont associés », par conséquent par sa relation avec le public<sup>56</sup>. Pour cela, le musée doit s'assurer d'effectuer un travail de mise en relation de ces différents pôles et avec elle la signification et l'intérêt des collections pour des publics les plus variés possibles, pour chacun. Le MQB est un parfait exemple de cette « tentative de relecture des collections sur notre territoire<sup>57</sup> ». Analysons la réflexion de longue haleine adoptée alors sur le projet muséographique.

« Pour un musée neuf, l'impact de l'aspect fondateur correspond aussi à une définition et expression claires. Et l'architecture doit en être la représentation ». Le postulat est donc clair dès les premières réunions<sup>58</sup> sur le projet muséographique. Un état des collections a tout d'abord été réalisé dès le début de la mission de préfiguration pour le « musée de l'Homme, des Arts et des Civilisations », lancée dès 1997. Et dès les premiers comptes-rendus, on note un questionnement principal : « comment offrir au visiteur une diversité ou liberté de parcours ?<sup>59</sup> ». Nous constatons dans les décisions prises concernant la muséographie : « il ne s'agit plus d'imposer au visiteur un dispositif, mais que ce dernier fasse partie intégrante du processus de la visite permanente », et « il ne faut pas négliger le rapport affectif qui s'instaure entre le visiteur et les objets, l'émotion précède

---

<sup>52</sup> Tel que l'exprime Stéphane Martin.

<sup>53</sup> ROUSTAN, Mélanie et DEBARY, Octave, Étude de réception du Plateau des collections du musée du Quai Branly-Jacques Chirac, Paris, 5 mai 2010, p.78.

<sup>54</sup> Dans l'appréciation plurielle telle que développée par Claude Lévi-Strauss et appuyée lors de sa conférence prononcée à l'invitation de l'Unesco à Paris le 22 mars 1971.

<sup>55</sup> ROUSTAN, Mélanie et DEBARY, Octave, Étude de réception du Plateau des collections du musée du Quai Branly-Jacques Chirac, Paris, 5 mai 2010, p.30.

<sup>56</sup> MAIRESSE, François, in EIDELMAN, Jacqueline (dir.). *Inventer des musées pour demain, rapport officiel*. Paris, éd. La Documentation Française, 2017. Rapport au ministre de la Culture et de la communication (Audrey Azoulay). pp. 77-78.

<sup>57</sup> EIDELMAN, Jacqueline (dir.). *Inventer des musées pour demain, rapport officiel*. Paris, éd. La Documentation Française, 2017. Rapport au ministre de la Culture et de la communication (Audrey Azoulay), p.82.

<sup>58</sup> Rapports de 1998. Archives du MQB, Archives de la Mission de Préfiguration du MHAC, 32AP/152-32AP/156.

<sup>59</sup> Archives du MQB, Archives de la Mission de Préfiguration du MHAC, 32AP/152-32AP/156.

souvent la compréhension » avec la volonté de s'inscrire dans le présent tant « la sensibilité à l'objet est aujourd'hui plus grande qu'autrefois<sup>60</sup> ». La difficulté de la signalétique à réaliser est également mentionnée, et pour axe principal est choisie la géographie comme vecteur, car « lisible par tous<sup>61</sup> ». Le préprogramme conclut donc qu'il faut : un parcours de chefs-d'œuvre, ayant une « place stratégique à des endroits déterminés, là où le visiteur s'attend à les voir », une présentation fonctionnant par « séries » et un dialogue permis par les nouvelles technologies. Deux objectifs clairs sont donnés, qui mèneraient à la réussite d'un musée : « l'union de l'émotion née de l'art et de la compréhension des principes de construction ». En résumé : l'important est de donner une source d'émotion qui pousse à faire savoir. Et cela doit devenir « la philosophie de l'établissement<sup>62</sup> ».

Notons, que les exemples des musées d'ethnographie existants à l'international ont été analysés et il en ressort que trois regards peuvent être adoptés : celui porté au bel objet isolé, celui porté aux séries d'objets et celui de l'espace de confrontation didactique. Ils doivent être adoptés, mais entrecoupés par « des petits espaces de dossiers éclairant différents points, les transversales, les polygones de contact qui soulignent le rôle des zones géographiques » (et des échanges qui s'y manifestent)<sup>63</sup>. Tout cela doit être articulé au mieux afin de garantir une « liberté de choix et une diversité de point de vue aux visiteurs<sup>64</sup> ». Les intentions sont donc claires et exprimées<sup>65</sup> : il existera des objets isolés et des ensembles, avec l'accent mis sur les séries, et le « cahier des charges » est acté avec un découpage par sections. Le projet muséographique est ainsi né pour les groupes de réflexion à venir et les spécialistes engagés dans ces réflexions, avec des thèmes communs. En définitive, les choix muséographiques opérés convergent vers un parti pris esthétique et de création d'une ambiance générale plutôt qu'une recontextualisation scientifique par objet.

Qui dit collections ethnologiques, dit historiographie institutionnelle et muséographique bien particulière. Celles-ci ont, depuis leurs premières présentations en contexte occidental, été le symbole d'une représentation de la culture des « autres », fluctuant donc selon les modes de pensée et régimes successifs, et particulièrement à Paris<sup>66</sup>. Fondée sur la nécessité cette fois-ci d'un

---

<sup>60</sup> *Ibid.*

<sup>61</sup> Mots de Jean-Paul Desroches dans les rapports de 1998. Archives du MQB, Archives de la Mission de Préfiguration du MHAC, 32AP/152-32AP/156.

<sup>62</sup> *Ibid.*

<sup>63</sup> Rapports de 1998, signés par G.Viatte et M.Godelier. Archives du MQB, Archives de la Mission de Préfiguration du MHAC, 32AP/152-32AP/156.

<sup>64</sup> *Ibid.*

<sup>65</sup> Propos relatés lors de la journée d'information du collège de France du 27 juin 2001, transcrite dans les archives du MQB, Série O - Section Océanie : administration de la section et gestion de la collection, 5AAI/587.

<sup>66</sup> LAMBERT Roma, « Contextualiser ? Décontextualiser ? Recontextualiser ? Intérêts et limites d'une approche muséographique. Réflexion sur la

discours universaliste sur les cultures impulsé par la politique chiraquienne, la nouvelle institution qu'est le MQB se devait alors de prendre en compte ces enjeux, cela allant de la définition claire de ses missions jusqu'aux choix de présentation. Cela ne signifie pas que chaque choix muséographique se veuille représentatif d'un tel discours, mais on se situe bien dans la nécessité d'avoir en tous les cas, une présentation inédite. La muséographie se présenterait alors comme garante d'un renouveau plus global. Dès lors, plusieurs personnalités – autres que la Présidence – émergent pour penser le projet, dont le marchand d'art Jacques Kerchache sur le discours du musée, ainsi que l'architecte Jean Nouvel, sur le rôle duquel nous reviendrons dans l'analyse. Mais il est essentiel de sortir de ces considérations afin de nous concentrer sur la communauté scientifique ayant œuvré à faire naître cette muséographie unique en son genre. Le paradigme du projet est ainsi résumé : « associer et confronter l'art et les civilisation », et c'est en ce sens qu'il diffère des musées qui l'ont précédé. Le projet englobe donc les défis de mise en commun de la force de l'objet, sa dimension artistique, et la manière de communiquer les informations au public. Regroupant patrimoine matériel et immatériel donc, la présentation sera géographique et les aires telles qu'elles seront finalement présentées sont fixées dès février 1998<sup>67</sup>, avec la nécessité de ne pas reprendre un découpage colonial, en expliquant au mieux la nature des territoires en question. Il doit bien dépasser cette opposition art/ethnographie en s'attachant à la « qualité, à la beauté<sup>68</sup> et à la signification des œuvres et des objets qu'il montre », et cela dans une « synthèse des regards<sup>69</sup> ». Le programme détaillé de départ avec sa dénomination, son lieu et son dessein, a été officialisé fin 2000. Il livre des prérogatives et premières intentions à suivre pour guider la construction, tout en se gardant la liberté future de modifier le choix des œuvres en fonction du chantier des collections à venir et des modifications architecturales confrontées à la réalité spatiale.

Concernant le parcours muséographique, il se doit de garantir « le caractère vivant et accessible de ses collections <sup>70</sup> ». On y définit « environ 5000 m<sup>2</sup> consacrés sur un même plateau à une présentation permanente de collections de référence », et l'entrée du « parcours des collections » est déjà définie par la rampe de 177 m en pente et ouvrant sur le silo de réserve des instruments de musique et le projet d'y installer une « création contemporaine » avec des effets de lumière. Puis, le public est censé « émerger » sur le plateau et découvrir « peu à peu » ce qu'il

---

muséographie des costumes des peuples d'Asie continentale au musée du Quai Branly. », mémoire d'étude, mai 2014, Archives du MQB, 136AA/3. Il s'agit ici de la création du Musée des Colonies à l'issue de l'Exposition Coloniale de 1931 ainsi que de l'enrichissement des collections du MET et du musée de l'Homme critiqué dans le manque d'anti-racisme pourtant nécessaire dans son propos face au colonialisme français.

<sup>67</sup> Rapports de 1998, signés par G.Viatte et M.Godelier. Archives du MQB, Archives de la Mission de Préfiguration du MHAC, 32AP/152-32AP/156.

<sup>68</sup> SCHÄRER, Martin R., "La relation homme-objet exposée : théorie et pratique d'une expérience muséologique", in *Culture & Musées*, 1999, pp. 31-43. C'est une des caractéristiques que l'on peut associer à un expôt.

<sup>69</sup> Programme détaillé dans : Archives du MQB, Fonds Viatte, Série OUV - 680AA/496.

<sup>70</sup> Programme détaillé dans : Archives du MQB, Fonds Viatte, Série OUV - 680AA/496

abrite, avec le « serpent » distribuant les quatre aires géographiques à parcourir. Notons que le principal changement entre ces préconisations et ce qui sera au final présenté – développé par la suite - est que le serpent devait abriter une réflexion sur les instructions muséales françaises et leur évolution, par le prisme des collectes ethnographiques<sup>71</sup>. La flexibilité de cet élément était également voulue, mais sera en réalité aussi limitée. Ainsi, les entrées des aires doivent être clairement marquées visuellement et l'« orientation cartographique doit être minutieusement conçue » et la disposition des œuvres « se baser en grande partie sur des itinéraires réels<sup>72</sup> » : ce point peut également être remis en question. Dans cette unicité revendiquée du plateau, qui doit aussi être garantie par les acquisitions pour éviter une balance inégale entre elles, les zones doivent tout de même garder une « singularité » et un « parcours autonome » qui permet la non-exhaustivité de visite des zones, même si l'accent est mis sur les liens et contacts. De plus, « un soin attentif doit être apporté aux vues perspectives, aux proximités visuelles, à la nécessité d'isoler visuellement tel ensemble ou telle œuvre<sup>73</sup> ». Ce point est important et définit réellement ce que sera l'identité de la muséographie du plateau. La volonté qui ressort en matière de dispositifs de présentation est que « le mobilier muséographique, le système graphique et la signalétique d'orientation doivent être normalisés », et cela se vérifiera dans l'étude des archives. En ce qui concerne le parcours<sup>74</sup>, il doit être scandé en respectant l'identité du bâtiment avec le jeu des volumes, entre espaces très hauts et très confinés accueillant notamment les objets sacrés, les transparences et mises en valeur lumineuses, perspectives, tout cela en garantissant le moins de confusion visuelle possible. On opte ainsi pour une implantation orthogonale des vitrines, contrastant avec l'espace global, et également garante du mouvement grâce à des obstacles, des transversales, des passages sinueux. Les vitrines ainsi implantées doivent, selon les prérogatives énoncées, garantir une transformation des expôts qui y sont présentés avec des accès intérieurs tout en restant sécurisés et dispositifs internes modulables. Une des volontés qui émergent également est celle de garder des œuvres hors vitrine, ce qui impliquera de nombreuses considérations concernant leur soclage<sup>75</sup> et mise à distance nécessaire face aux visiteurs. Dès lors est mentionnée la nécessité de respecter les règles de conservation préventive, notamment pour les pièces les plus fragiles. Les nombreuses réflexions des spécialistes dans les réunions ont aussi abouti à garantir un soin donné à une présentation qui doit « éviter tout esprit de représentation

---

<sup>71</sup> *Ibid.*

<sup>72</sup> *Ibid.*

<sup>73</sup> *Ibid.*

<sup>74</sup> Programme de novembre 2000, Archives du MQB, Fonds Viatte, Série OUV, 680AA/490.

<sup>75</sup> Archives du MQB, Fonds Germain Viatte, 680AA/527 : réunions sur le soclage.

pittoresque<sup>76</sup> », notamment pour les costumes qui doivent être appréciés pour leurs motifs, caractéristiques plastiques et techniques, et usages. Concernant les objets de petites dimensions, ils resteront présents mais exposés en séries. Sur les contenus informatifs et supplémentaires, ils doivent être savamment repérables et identifiés en tant que tels<sup>77</sup>.

Les intentions générales peuvent ainsi être caractérisées, transparaissant du processus de conception décrit ci-avant. Par ailleurs, elles sont présentes dans les mots d'Yves le Fur, précédemment mentionné comme membre essentiel du *comité* ayant dessiné l'aspect du plateau de référence, encore pleinement agissant au musée car désormais à la direction du département du patrimoine et des collections. Il exprime : « Une autre chose qui était importante était de pouvoir disposer sur ce parcours de la transversale, des perspectives, ce qui était très important, sans que l'on ait la perspective sur l'ensemble. » Il ajoute ensuite certains points muséographiques particulièrement discutés et les choix individuels des spécialistes sur l'aspect visuel du plateau et son agencement<sup>78</sup>. Nous constatons donc que la question du parcours revient toujours comme prédominante et les intentions de départ - contraintes par l'architecte, nous le verrons - sont confirmées : « C'est vraiment un problème, de savoir si on oblige ou non ce parcours<sup>79</sup>».

Quelle coopération dans les groupes de travail ? Nous pouvons nous interroger sur le processus de création d'une muséographie, les acteurs et étapes que cela implique<sup>80</sup>. Rappelons que l'exposition est un fait de langage. Au premier plan elle est un objet, issu d'une mise en œuvre technique et répond alors à une intention<sup>81</sup> et veut produire un effet, donc une ou plusieurs perceptions. Ici, « intention » implique qu'elle soit déclarée car elle est le fruit d'un auteur de l'exposition, ou bien dans le cas étudié, des auteurs. Ce qu'il est d'autant plus important à mettre en avant est qu'elle est le « résultat d'un ensemble d'opérations techniques portant sur des choses, de l'espace et des acteurs sociaux<sup>82</sup> », et ainsi en saisir l'opérativité en distinguant « intentionnalité constitutive » c'est-à-dire sa nature en tant qu'exposition, et l'« intentionnalité communicationnelle » qui renvoie au mode d'adresse envers le visiteur. Elle est alors elle-même un dispositif, contenant des langages différents aussi des techniques et médias comme support<sup>83</sup>, et cette dimension est essentielle car elle fixe le rapport entre producteur(s) et récepteur(s) comme

---

<sup>76</sup>Programme détaillé dans : Archives du MQB, Fonds Viatte, Série OUV - 680AA/496

<sup>77</sup>*Ibid.*

<sup>78</sup>Propos recueillis lors de l'entretien du 28/02/2022. Voir Annexe 1.2. pour le développement des détails.

<sup>79</sup>*Ibid.*

<sup>80</sup>DECROUEZ, Danièle, "Les relations entre les concepteurs et les muséographes d'une exposition scientifique : un dialogue difficile ?", in *La lettre de l'OCIM*, n° 29, 1993, pp.9-11 : sur les étapes de la coopération.

<sup>81</sup>DAVALLON, Jean, *L'exposition à l'oeuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris, éd. L'Harmattan, 2000, p.9.

<sup>82</sup>*Ibid.* p.12.

<sup>83</sup>*Ibid.* p.13.

essentiel à son existence. Sa dimension sémiotique est également à souligner car elle se trouve très visible dans l'exposition étudiée, et impliquerait pour le visiteur « une unicité de lieu et de temps, un système de différences montrées, et tout de même la nécessité d'un parcours de visite », un objet à parcourir de ses yeux, et c'est cette réception qui guide les intentions lors de sa création pour « contrôler » au mieux sa perception et réception<sup>84</sup>. La mise en scène se fait donc dans un espace en trois dimensions et mène à la rencontre avec les objets, un « voyage » ou un « pèlerinage<sup>85</sup> » : cela correspond parfaitement au ton qui a été donné dans la conception du plateau des collections. Cet aspect constitue toutefois le point de difficulté car la production de l'exposition doit mêler logique du discours, du visuel et du spatial et de la gestuelle et mène dans la préparation à la nécessité d'un avant-projet puis l'acte d'agencement puis l'installation et enfin l'acte de la visite<sup>86</sup>. Les objets sont alors minutieusement sélectionnés, couplés à des « outils d'exposition » pour offrir un tout au spectateur qui se retrouve ensuite acteur de l'exposition : on distingue l'espace conçu et l'espace « vécu et perçu par un spectateur engagé<sup>87</sup> ». L'exposition peut fonctionner sur le mode du jeu comme c'est le cas ici et mène à « se jouer des ruses de construction de l'espace pour accéder au monde utopique<sup>88</sup> » et la tâche n'est pas aisée car on doit faciliter cette tâche au maximum au moment de la conception pour rester garant de l'entrée non pas dans un simple « labyrinthe<sup>89</sup> » mais une visite avec une pulsation satisfaisante, ni trop libre ni trop dictée. L'« utopie » est mentionnée telle quelle dans les principes fondateurs du musée, comme un « hymne à la diversité des cultures » et devant « être affichée muséographiquement et architecturalement<sup>90</sup> ». La contrainte est donc multiple et les dispositifs de présentation doivent être adaptés en conséquence. Dans le cas du plateau des collections, le visiteur est inévitablement « territorialement déprogrammé » et doit réapprendre à apprivoiser ce qu'il y découvre, filant toujours cette métaphore du voyage vers de nouveaux territoires, cet univers qu'est l'exposition où il décide d'entrer, mais qui répond en réalité à une conception bien organisée, réfléchie, préétablie<sup>91</sup>. L'espace synthétique devient réellement écrit par cette mise en scène, comme un « spectacle<sup>92</sup> » avec l'articulation des unités, qui guide vers la production de sens.

Nous sommes, dans la conception de l'exposition, face à une action collective et réglée.

---

<sup>84</sup> *Ibid.* p.54.

<sup>85</sup> *Ibid.* p.59.

<sup>86</sup> *Ibid.* pp.92-100.

<sup>87</sup> *Ibid.* p.171.

<sup>88</sup> *Ibid.* p.172.

<sup>89</sup> DAVALLON, Jean, *L'exposition à l'oeuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris, éd. L'Harmattan, 2000, p.173.

<sup>90</sup> Rapports de 1998. Archives du MQB, Archives de la Mission de Préfiguration du MHAC, 32AP/152-32AP/156.

<sup>91</sup> DAVALLON, Jean, *L'exposition à l'oeuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris, éd. L'Harmattan, 2000, p.176

<sup>92</sup> *Ibid.* p.180.

Par cela, elle se rapproche presque d'un rite, ou tout au moins d'un geste technique<sup>93</sup> des concepteurs, dont le rôle est de lier sacré et profane, initiés et non-initiés, et faire participer tous les partis au mieux, tout cela en s'effaçant derrière la proposition muséographique retenue. En cela, l'exposition est une mise en abîme : elle est « représentation de représentants<sup>94</sup> ». Toutes ces considérations se vérifient dans le cas du MQB<sup>95</sup>. Des prises de décision collégiales<sup>96</sup> ou a minima par concertation maximale entre les différents membres du projet permettent également d'éviter les reproches faits à la réception de celui-ci, si les choix adoptés sont sourcés, justifiés, et ainsi anonymisés. De plus, l'équipe qui conçoit l'exposition est toujours montée par un spécialiste du domaine et garantit la documentation scientifique toujours réalisée en amont<sup>97</sup>. Mais toute coopération implique des compromis, entre mise en valeur de chaque aire et uniformisation. « C'est un travail d'équipe dont il s'agit<sup>98</sup> ». Ainsi, la communauté scientifique, réunie à de nombreuses reprises, est donc parvenue à un projet abouti pour l'ouverture en 2006 et tel qu'il est encore en partie présent aujourd'hui - nous y reviendrons. Mais quand il est question de muséographie, il est question de mise en espace, et le plus influent décisionnaire sur cette question est incarné par un personnage : l'architecte. C'est cet aspect qu'il nous est désormais nécessaire d'analyser afin de pouvoir comprendre les réelles intentions et perceptions de la réalisation en question.

### 3. Le rôle prééminent de l'architecte

« En tant qu'architectes, nous devons faire des musées qui soient des œuvres d'art pour procurer du plaisir aux visiteurs. » Tels furent les mots de Richard Meyer<sup>99</sup>. Qu'en est-il concernant le cas du MQB ? Quelle influence le rôle de l'architecte peut-il alors avoir sur la muséographie en elle-même, au plus près des objets et des visiteurs ? Jean Nouvel, dans sa note d'intention, détaille de manière limpide ses volontés à ce propos<sup>100</sup>.

Sur la mise en exposition, le domaine du visuel prend son essor et les architectes ont de

---

<sup>93</sup> DAVALLON, Jean, « Le musée est-il vraiment un média ? », in *Publics et musée* n°1, Lyon, PUL, 1992, pp. 99-124.

<sup>94</sup> DAVALLON, Jean, *L'exposition à l'oeuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris, éd. L'Harmattan, 2000, p.193.

<sup>95</sup> Idées ressortant largement des rapports de 1998. Archives du MQB, Archives de la Mission de Préfiguration du MHAC, 32AP/152-32AP/156.

<sup>96</sup> LE MAREC, Joëlle, « Le parcours : drôle de temps pour une rencontre », in *La Lettre de L'OCIM*, n° 155, 2014, p.2. Elle insiste ici sur l'importance de la coopération et du dialogue dans l'élaboration d'un parcours d'exposition.

<sup>97</sup> JACOBI, Daniel, *Les musées sont-ils condamnés à séduire ? et autres écrits muséologiques*, Collection Les essais médiatiques, Paris, éd. MkF, 2017.

<sup>98</sup> CHAUMIER, Serge, *Altermuséologie: manifeste expologique sur les tendances et le devenir de l'exposition*, Paris, éd. Raymond Montpetit, 2018, p.187.

<sup>99</sup> Cité d'après FOULON Pierre-Jean, « Introduction », *Architecture et musée*, Actes du colloque organisé au musée royal de Mariemont, les 15 et 16 janvier 1998, 2001, p.17. Citation relevée dans GOB André, DROUGUET Noémie, CHAUMIER Serge, *La muséologie : histoire, développements, enjeux actuels*, Paris, Collection U, 2021, 5<sup>e</sup> édition, p.321.

<sup>100</sup> Lettre d'intention de Jean Nouvel pour le concours international d'architecture, 1999, voir Annexe 1.1.

plus en plus la charge de la « mise en forme » des projets, mise en scène et mise en espace de contenus scientifiques, donc. Un basculement s'opère bien que les conceptualisation, scénarisation et agencement précis du contenu à exposer restent des opérations distinctes<sup>101</sup>. L'image de l'architecte-concepteur d'expositions a émergé dans les dernières décennies dans le paysage du muséal. En créant des « architectures spectaculaires », il a pour objectif de « proposer une expérience au visiteur<sup>102</sup> ». Souvent « grandiloquente », c'est l'architecture elle-même qui a alors pour rôle sinon de motiver la visite, à minima de séduire<sup>103</sup>. Ce constat est a priori positif, mais des dérives peuvent y être associées, notamment au niveau des moyens concrets dont peut disposer l'architecte par rapport à ses ambitions<sup>104</sup>. Nous sommes entrés dans l'ère du « spectaculaire muséal<sup>105</sup> », qui fait se baser la renommée d'un musée aussi sur le bâtiment en lui-même, et cela plus encore quand l'auteur est un « architecte-star ». On voit les prémices de ce développement au XIXème puis au XXème siècle dans une architecture « moderne » des musées comme avec par exemple la réalisation entre 1943 et 1959 de la rampe en spirale de 430 mètres par Frank Lloyd Wright au Guggenheim de New York<sup>106</sup>. Le réel enjeu de ce travail est d'arriver à un compromis entre « modestie et immodestie » de la figure de l'architecte, entre la création d'un espace trop neutre et celle d'un lieu trop marqué par son « geste »<sup>107</sup>. Ainsi, la seule manière viable d'y arriver semble la définition rigoureuse et commune du projet muséal en amont de la conception<sup>108</sup>, puis par une collaboration entre les équipes scientifiques et l'architecte<sup>109</sup>. Un des défauts de ce type de réalisation est la quasi-impossibilité de modifications du bâtiment et donc des expositions qu'il abrite, car structure et muséographie se retrouvent mêlées et on ne peut déséquilibrer le tout<sup>110</sup> - ce point sera développé dans notre propos. L'important est donc d'obtenir une certaine adhésion du public, s'ouvrir à lui un maximum : n'est-ce-pas là le véritable objet d'une exposition ? Ainsi, Rudy Ricciotti s'exprime : « Qui pourrait interdire au public de prendre du plaisir lorsqu'il se

---

<sup>101</sup> DAVALLON, Jean., *L'exposition à l'oeuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris, éd. L'Harmattan, 2000, pp.92-100.

<sup>102</sup> CHAUMIER, Serge, *Altermuséologie: manifeste expologique sur les tendances et le devenir de l'exposition*, Paris, éd. Raymond Montpetit, 2018, p.40.

<sup>103</sup> *Ibid.* p.41.

<sup>104</sup> *Ibid.* p.42.

<sup>105</sup> Tel qu'il est défini par François Mairesse, repris dans GOB, André, DROUGUET, Noémie, et CHAUMIER, Serge, *La muséologie : histoire, développements, enjeux actuels*, Paris, éd. Collection U, 2021, 5<sup>e</sup> édition, p.321.

<sup>106</sup> GOB, André, DROUGUET, Noémie, et CHAUMIER, Serge, *La muséologie : histoire, développements, enjeux actuels*, Paris, éd. Collection U, 2021, 5<sup>e</sup> édition, p.324.

<sup>107</sup> GOB, André, DROUGUET, Noémie, et CHAUMIER, Serge, *La muséologie : histoire, développements, enjeux actuels*, Paris, éd. Collection U, 2021, 5<sup>e</sup> édition, p.325.

<sup>108</sup> *Ibid.* p.326.

<sup>109</sup> *Ibid.* p.328.

<sup>110</sup> *Ibid.* p.325. Ici sont mentionnés les cas des musées de Gehry et de Richard Meier pour le Museum für Kunsthandwerk de Francfort, mais ces considérations sont bien applicables à notre sujet.

balade et déambule dans une exposition ? <sup>111</sup>».

C'est donc le projet de Jean Nouvel qui fut retenu à l'issue du concours international d'architecture de 1999<sup>112</sup>. A quel point celui-ci a-t-il eu une influence sur l'agencement des espaces d'exposition ? Dès mars 2000, il est décidé de la place prépondérante qu'il obtiendra sur l'aménagement intérieur des espaces duquel on lui attribue le marché, dans un souci d'homogénéité de l'aspect général du musée avec ses espaces d'exposition. Ses missions sont définies ainsi : dans les acteurs du projet, la « maîtrise d'œuvre est bien confiée à un architecte, représenté par AJN et ses missions « la maîtrise d'œuvre pour la conception et l'exécution (y compris muséographie, éclairage, signalétique, mobilier, paysage) ; direction de travaux, direction de synthèse, direction des études et du contrôle qualité <sup>113</sup>». Les missions sont ensuite confiées à des responsables spécialisés, sous la direction de l'architecte en chef<sup>114</sup>.

Le rôle de l'architecte se met alors à l'œuvre, et c'est ce point qui peut paraître discutable car les frontières poreuses entre architecte et muséographe sont à redéfinir<sup>115</sup>. En effet, le fait d'exposer des œuvres ou objets d'art est un domaine à lui seul et exige des compétences de mise en espace bien différentes de celles d'un architecte « traditionnel ». Grâce à la collaboration avec l'équipe scientifique en charge du projet muséographique, sous la houlette de Germain Viatte<sup>116</sup> analysée ci-avant, la décision collégiale aboutit à l'exposition dans une vaste salle unique, une galerie de présentation de 4750m<sup>2</sup> totalement ouverte, dénommée « plateau des collections ». Dans cet ensemble homogène, différents espaces et donc différentes ambiances sont tout de même identifiables. Tandis que l'espace principal se veut rompre avec une muséographie traditionnelle de salles en enfilade avec groupements de vitrines pour offrir un espace de déambulation à travers les continents, des petites salles en alvéoles ont été conçues comme autant de petites chapelles juxtaposées à la nef d'une église, dans une atmosphère se voulant alors encore plus intimiste et empreinte d'une surprenante sacralité : les « boîtes de façade »<sup>117</sup>. Toutes ces micro-ambiances se rattachant à l'impression globale ont bien été pensées et revendiquées en tant que telles par l'esprit de l'architecte, et se trouvent se coordonner parfaitement à celui des personnalités de Jacques

---

<sup>111</sup> Carte Blanche à Rudy Ricciotti in GOB, André, DROUGUET, Noémie, et CHAUMIER, Serge, *La muséologie : histoire, développements, enjeux actuels*, Paris, éd. Collection U, 2021, 5<sup>e</sup> édition, p.344.

<sup>112</sup> Voir Annexe 1.3.

<sup>113</sup> Acteurs du projet tels qu'exposés en conclusion de : LAVALOU, Armelle et ROBERT, Jean-Paul, *Le musée du quai Branly*. Paris, éd. Le Moniteur, 2006.

<sup>114</sup> Voir Annexe 1.4.

<sup>115</sup> RISPAL, Adeline, "L'architecture et la muséographie comme médiation sensible", in *Muséologies*, vol. 3, n° 2, 2009, p.96.

<sup>116</sup> Associé au projet depuis 1997 et nommé directeur du projet muséologique de refonte du MET puis le 29 juillet 1998 du musée qui verra le jour quai Branly.

<sup>117</sup> Voir annexe 1.6.

Kerchache et Germain Viatte, tendant à une uniformisation esthétique. Celle-ci implique courbes et contre-courbes, matériaux des parois, volumes et agencement des espaces, zig-zag, irrégularités, et couleurs, qu'il s'agisse de celles des murs, plafonds, sols allant jusqu'aux dispositifs de présentation des œuvres. Tout est pensé pour un univers où « dialoguent les cultures », mais finalement plutôt l'Homme errant dans une nature, « forêt »<sup>118</sup> réinventée.

D'autres éléments du dispositif général participent de cette analogie avec la Nature, comme les murs arrondis auxquels le matériau cuir confère une apparence organique et assez protectrice, chaleureuse et accueillante qui est appréciée des visiteurs<sup>119</sup>. L'aspect non linéaire de ces parois active alors également une imagination géologique entre terre, minéral, rocheux et organique<sup>120</sup>. Le champ sémantique de la disposition des espaces relève par ailleurs des profondeurs de la Terre, et on relève ainsi le terme « grotte » de manière récurrente pour désigner l'aspect du plateau et de ses « boîtes », qui ne sont, elles, désignées comme telles que par le personnel du musée<sup>121</sup>. Cette dimension est couplée par l'effet de trouble quant au positionnement même du visiteur dans l'espace dans lequel il a pénétré et vogué, et nous pouvons noter pour cela les changements de niveau du sol qui induisent pour certains même un effet sous-terrain<sup>122</sup>. Ces questions d'environnement architectural, de sens de visite et d'absence de salle sont largement développées par Yves Le Fur<sup>123</sup>. La solution pour l'architecture muséale est-elle donc de tendre à la conception de « grands espaces », avec le moins de cloisons possibles, pour garantir une certaine flexibilité de l'agencement ? Ici, l'espace est donc unique et vaste mais cette flexibilité est un échec, les choix de Nouvel sont très peu remodelables<sup>124</sup>. Ainsi, les considérations architectoniques peuvent elles-mêmes limiter la « liberté du créateur », ce qui est notamment le cas des murs, qui peuvent « conduire le regard » mais dont JN a ici décidé de s'affranchir<sup>125</sup>. Il offre ici une « architecture singulière » pour des « objets absolument singuliers », dans une globalité qui va plus loin que le « simple jeu de cimaises » et joue entre les différences d'espaces, de hauteurs, de dimensions, de tonalités et d'éclairages, basant le tout sur la dichotomie apparition/disparition<sup>126</sup>. Mais cette

---

<sup>118</sup> Propos de Jean Nouvel dans *Le Moniteur des travaux publics et du bâtiment*, 9 juin 2006.

<sup>119</sup> Note interne : Résultats de l'étude autour des usages et problématiques d'orientation à l'entrée du plateau des collections, par BOUSTANI, Fadi et ZELLER, Victoria, Paris, 29 septembre 2015.

<sup>120</sup> ROUSTAN, Mélanie et DEBARY, Octave, *Étude de réception du Plateau des collections du musée du Quai Branly-Jacques Chirac*, Paris, 5 mai 2010, p.42.

<sup>121</sup> *Ibid.* p.39.

<sup>122</sup> *Ibid.* p.41.

<sup>123</sup> Propos recueillis lors de l'entretien du 28/02/2022. Voir Annexe 1.2.

<sup>124</sup> GOB, André, DROUGUET, Noémie, et CHAUMIER, Serge, *La muséologie : histoire, développements, enjeux actuels*, Paris, éd. Collection U, 2021, 5<sup>e</sup> édition, p.331.

<sup>125</sup> CHAUMIER, Serge, *Altermuséologie: manifeste expologique sur les tendances et le devenir de l'exposition*, Paris, éd. Raymond Montpetit, 2018, p.184.

<sup>126</sup> VIATTE, Germain, « L'invention muséologique » in LAVALOU, Armelle et ROBERT, Jean-Paul, *Le musée du quai Branly*. Paris, éd. Le

volonté d'ouverture du plateau implique en réalité beaucoup de contraintes à l'exposition. En effet, les sols ne sont pas droits ni horizontaux et l'alternance entre très haut et très bas est aussi impérieuse pour les conservateurs et on est bien face à une « domination extrême de l'architecture sur le contenu » dans ce cas de figure<sup>127</sup>. « Toute architecture est, dit-on, une sorte de voyage. On le vérifie ici<sup>128</sup> ». Les critiques face au projet ont donc été nombreuses, visant Jean Nouvel précisément comme concepteur. L'absence de lisibilité, qu'il concède lui-même est exprimée<sup>129</sup> comme un parti pris pour enlever les contingences occidentales mais sa création reste vue comme « une sorte d'habit d'Arlequin », une « immense caverne d'Ali Baba », un « plateau un peu cabossé<sup>130</sup> ». L'ensemble est ponctué de gros poteaux structurels (ocre, gris, or, tatoués de motifs en relief<sup>131</sup>) et un nième contraste est à noter entre les deux façades. Vers la Seine, on constate un grand vitrail fait d'un montage photographique représentant une végétation tropicale et ouvert à la lumière au Sud, tout en étant tamisé et la lumière filtrée par les grilles métalliques, les deux séparés par le « fleuve » voulu par Nouvel, tapissé de cuir. L'impression de profusion est inévitable, dans cette pénombre et surabondance d'objets. Tout cela est représentatif de l'« habituelle pléthore d'intentions » de Nouvel<sup>132</sup>. Ainsi, nous pouvons en conclure que les choix effectués par JN renouvellent foncièrement la présentation en choisissant une approche « sensorielle, sensuelle, évocatrice » qui place l'imagination du visiteur avant l'injonction d'un discours scientifique, passant par une « déstabilisation » qui au contraire le conduirait à une meilleure réception de l'exposition, favorisant le domaine du non-verbal<sup>133</sup>. Un maître mot : l'imagination du visiteur. Celle-ci naît donc de celle non seulement des muséographes et scientifiques chargés du projet mais bien aussi de celle d'un architecte rêvant son musée idéal.

L'influence va-t-elle jusqu'à l'agencement des dispositifs ? Les vitrines conçues avec soin sont larges et sobres et en verre épais, pour « enfermer » le moins possible les objets en trophées,

---

Moniteur, 2006, pp.26-31.

<sup>127</sup> CLIFFORD, James, « Le Quai Branly en construction » in MARTIN, Stéphane, et al., *Le moment du Quai Branly. Le Débat* (Paris. 1980). Paris, éd. Gallimard, 2007, pp. 29-39.

<sup>128</sup> VIATTE, Germain, « L'invention muséologique » in LAVALOU, Armelle et ROBERT, Jean-Paul, *Le musée du quai Branly*. Paris, éd. Le Moniteur, 2006, pp.26-31.

<sup>129</sup> « C'est le bâtiment le moins lisible que j'aie construit », en 2006, paroles rapportées dans CHASLIN, François, « L'Arche de Nouvel et les mythes du Cargo » in LAVALOU, Armelle et ROBERT, Jean-Paul, *Le musée du quai Branly*. Paris, éd. Le Moniteur, 2006, pp.40-56.

<sup>130</sup> CHASLIN, François, « L'Arche de Nouvel et les mythes du Cargo » in LAVALOU, Armelle et ROBERT, Jean-Paul, *Le musée du quai Branly*. Paris, éd. Le Moniteur, 2006, pp.40-56.

<sup>131</sup> Voir Annexe 2.3.

<sup>132</sup> CHASLIN, François, « L'Arche de Nouvel et les mythes du Cargo » in LAVALOU, Armelle et ROBERT, Jean-Paul, *Le musée du quai Branly*. Paris, éd. Le Moniteur, 2006, pp.40-56.

<sup>133</sup> TAYLOR, Anne-Christine, directrice du développement de la recherche et de l'enseignement (jusqu'en 2013) in LAVALOU, Armelle et ROBERT, Jean-Paul, *Le musée du quai Branly*. Paris, éd. Le Moniteur, 2006.

ici accueillis dans le paysage général<sup>134</sup> ». Le fait que le projet soit pensé de manière unifiée donne donc une place prépondérante à l'imagination de JN, que l'on retrouve dans la définition de la structure même de plateau et ses propriétés architectoniques, mais jusqu'aux dispositifs les plus précis<sup>135</sup>. En effet, grâce à la consultation des sources archivistiques, on décèle les différents projets jusqu'au définitif de 2001 et y sont présentées, par AJN, les typologies de socles et vitrines – pour cela en collaboration avec d'autres acteurs<sup>136</sup>. Celles-ci, malgré une unicité recherchée, sont adaptées à chaque recoin de la vaste « salle »<sup>137</sup>. Il a donc proposé des dispositifs peu ordinaires, invitant à l'imagination, profusion et ainsi, à l'expérimentation et ceux-ci peuvent être interprétés comme participant d'éviter le risque d'une trop grande sacralité et pétrification muséale<sup>138</sup>.

Le point qui a le plus été influent sur l'agencement des dispositifs et donc des expôts est la volonté indiscutable d'un parcours de visite, et nous permet d'identifier le premier paradoxe de conception : c'est la volonté même de la personne de JN qui a poussé à l'absence totale de salles, ainsi qu'à la définition précise d'un sens de visite, deuxième point prépondérant dans cette étude. On dispose donc d'un unique et vaste espace ouvert, qui contraint à penser la muséographie de manière homogène, et présenter les objets, aussi divers qu'ils soient, dans un grand tout. Le passage des uns aux autres doit se faire de manière fluide et sans « frontières », ce qui renvoie au postulat de départ de la création de cet espace d'exposition. A ces fins, la galerie est divisée en quatre (où cinq, si l'on considère la place singulière de l'Insulinde au sein de l'agencement Océanie) sous-parties, correspondant aux aires géographiques Océanie, Asie, Afrique et Amériques. Le MQB se distingue ainsi premièrement de la présentation qui prime dans les musées de Beaux-Arts basée sur une division chronologique, additionnée à la division géographique, dans ce cas plutôt par écoles<sup>139</sup>. Lors de la déambulation dans l'espace, un sens de visite est très discrètement indiqué, avec quelques flèches notables sur le sol<sup>140</sup>, cette tempérance dans la signalétique laissant sa plus grande liberté au visiteur dans son parcours, et c'est bien le point qui place JN aux marges de la plupart des constructions muséales, celles-ci présentant un rangement par départements avec

---

<sup>134</sup> CHASLIN, François, « L'Arche de Nouvel et les mythes du Cargo » in LAVALOU, Armelle et ROBERT, Jean-Paul, *Le musée du quai Branly*. Paris, éd. Le Moniteur, 2006, pp.40-56.

<sup>135</sup> « Nous avons dessiné toute la muséographie. La grande nouveauté c'est d'oser sortir les objets de la protection. Il y a peu de lumière pour la bonne conservation des pièces. L'objectif c'est qu'on sente le moins possible le verre des vitrines, pour que l'objet apparaisse seul. Par ailleurs nous avons inventé une sorte de serpent, des modules ondulants, qui servent de cloison, en cuir tactiles, qui se combinent, où on peut s'asseoir, intégrer des écrans. Ni des objets posés, ni de l'architecture, mais là encore une conséquence allusive à ce bâtiment. » : telle est la description qui en est faite par les ateliers Jean Nouvel (<https://jeannouveldesign.fr/architecture-d-inter/quai-branly/>)

<sup>136</sup> Liste exhaustive des acteurs du projet, voir Annexe 1.4.

<sup>137</sup> Voir Annexe 1.6.

<sup>138</sup> CERUTTI Hélène, directrice du développement culturel et des publics du MQB : l'invention des programmes, in LAVALOU, Armelle et ROBERT, Jean-Paul, *Le musée du quai Branly*. Paris, éd. Le Moniteur, 2006, p.38.

<sup>139</sup> Ce qui fut le cas depuis les classifications de Giorgio Vasari puis Roger de Piles et continua jusqu'à l'ouverture des premiers musées publics aux XVIIIème et XIXème siècles.

<sup>140</sup> Voir Annexe 2.1.

enchaînement clair de salles et galeries puis de groupes de vitrines, vitrines et expôts. Cette configuration serait celle qui guiderait au mieux la visite en fonctionnant par emboîtement de cloisons<sup>141</sup>. Ici, nous nous situons dans l'extrême inverse avec une adaptation de la répartition des socles et vitrines à la globalité de l'œuvre architecturale. Ce « flou » marque l'empreinte de l'architecte et plonge le public dans un jeu d'apparition/disparition des dispositifs de présentation, menant paradoxalement à transgresser les règles voulues – mais peu apparentes – dans le sens du parcours. Cet effet est renforcé par le jeu des vitrines et leurs reflets qui selon JN, permettrait de favoriser de la meilleure manière possible une connexion avec les objets exposés<sup>142</sup>. Sur cette absence de frontières, ce propos corrobore avec celui d'Yves Le Fur, qui affirme : « à part le Mur de Berlin ou la Muraille de Chine, il n'y a pas de murs dans la Nature, sur la Terre. Et donc, [...] vous avancez petit à petit, et petit à petit les choses changent. [...] Ce sont des vitesses d'arpentement différentes. C'est ça qui est intéressant dans ce musée. C'est qu'on passe en Papouasie Nouvelle-Guinée, la Grande Ile, vers les Salomon, la Nouvelle-Irlande, Nouvelle-Calédonie, etc. ». L'absence ou à minima la présence non explicite des transitions entre pays et continents revient à plusieurs reprises dans les études de réception<sup>143</sup>. La visite renvoie alors à une sorte de « rêverie », « flânerie », un « voyage » mais sans repères concrets. « Quelle tyrannie a interdit que ne soit proposée ne serait-ce qu'une minimale signalétique d'orientation ? » interroge Daniel Jacobi<sup>144</sup>. Ce point renvoie vers la conclusion générale que ces choix clairement guidés par l'architecte pourraient être remis en question voire regrettés. Cela ne serait-il pas à critiquer en tant que tel comme ce fut souvent le cas : faut-il plutôt questionner la « modestie » nécessaire ou non à une architecture muséale, car porteuse de conséquences très graves et irréversibles<sup>145</sup> ?

Par conséquent, la confrontation entre intentions de conception et perception du visiteur apparaît comme nécessaire. Est constituée une analogie intéressante entre le discours muséographique et le langage - et l'exposition comme média - ainsi que des éléments de compréhension des intentions à percevoir derrière les choix muséographiques effectués<sup>146</sup>. Ceux-ci seront appliqués à la perception vécue du plateau des collections, et l'analyse de la mise en

---

<sup>141</sup> DUFRESNE-TASSE Colette et LEVEBVRE André, *Psychologie du visiteur de musée : contribution à l'éducation des adultes en milieu muséal*, Montréal, Hurtubise HMH, Coll. « Les Cahiers du Québec : psychopédagogie », 1995

<sup>142</sup> Le moniteur de l'architecture : propos relatés dans MARTIN, Stéphane, et al., *Le moment du Quai Branly. Le Débat (Paris. 1980)*. Paris, éd. Gallimard, 2007.

<sup>143</sup> ROUSTAN, Mélanie et DEBARY, Octave, Étude de réception du Plateau des collections du musée du Quai Branly-Jacques Chirac, Paris, 5 mai 2010, p.20.

<sup>144</sup> JACOBI, Daniel, *Les musées sont-ils condamnés à séduire ? et autres écrits muséologiques*, Collection Les essais médiatiques, Paris, éd. MkF, 2017.

<sup>145</sup> GOB, André, DROUGUET, Noémie, et CHAUMIER, Serge, *La muséologie : histoire, développements, enjeux actuels*, Paris, éd. Collection U, 2021, 5<sup>e</sup> édition.

<sup>146</sup> DAVALLON, Jean, *L'exposition à l'oeuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris, éd. L'Harmattan, 2000.

espace et sa perception par le visiteur et ses mouvements, notamment en lien avec l'architecture, en forme un point essentiel. La production des effets de sens est alors à mettre en questionnement : comment celle-ci est-elle assurée, et l'est-elle dans ce cas plutôt par l'institution ou bien par le visiteur lui-même ?

## II. Particularités d'une muséographie : parcours défini ou voyage en terres inconnues ?

« Bon voyage ! », lancent aimablement les hôtes et hôtesse d'accueil à l'entrée du plateau<sup>147</sup>. Qu'est-ce-que cela reflète sur la conception muséographique de celui-ci ?

*« A la sortie de la « rampe », long ruban sinueux qui monte en spirale à partir du hall d'accueil, le plateau des collections présente les grands espaces géographiques dont proviennent les collections du musée du quai Branly - Jacques Chirac : Océanie, Asie, Afrique et Amérique. Le visiteur les traverse en un parcours fluide, qui ménage de grands carrefours entre les civilisations et les cultures : Asie-Océanie, Insulinde, Machreq-Maghreb. »*<sup>148</sup>

Telle est la description donnée par l'institution elle-même de l'espace qu'est son plateau de référence. Cette scénographie, volontairement sobre et unifiée, est-elle là pour guider le visiteur dans sa perception cognitive par le prisme d'un « regard », ou lui offre-t-elle plutôt une perte de repères spatiaux et temporels, dans un voyage aux contours flous ? Nous nous retrouvons face à un « long périple<sup>149</sup> » partant de l'entrée et menant, dans un cheminement par étapes, passant de la lumière à l'absence de lumière, vers un espace fantaisiste dans lequel on pénètre. Puis, à la sortie, on revient sur les pas empruntés pour y parvenir : nous trouvons-nous là face à une volonté de retour vers soi-même après avoir mené ce qui s'apparente à une quête d'autre chose. N'est-ce pas là le véritable but d'une visite au musée ? Et le mouvement correspondant aux intentions annoncées du MQB, basées sur un « dialogue », avec les autres mais aussi avec soi-même ?

### 1. Un espace unifié : analyse sémiotique d'une muséographie de point de vue

C'est par les propositions muséographiques du plateau des collections qu'est conditionnée la visite des publics et leur perception des œuvres qui y sont exposées. En effet, dès l'entrée, une perception de l'« ambiance » entre en jeu par la lumière, les sols, les murs et c'est l'attitude des visiteurs qui soit errent, soit adhèrent totalement à cet espace synthétique dans un premier temps, puis dans un second se trouvent « accrochés par les objets<sup>150</sup> ». Tout se joue donc dès les premiers

---

<sup>147</sup> Basé sur des mots entendus lors de visites personnelles.

<sup>148</sup> Site internet du MQB, valable le 30 avril 2022.

<sup>149</sup> VOGEL, Susan, « Des ombres sur la Seine », in MARTIN, Stéphane, et al., *Le moment du Quai Branly. Le Débat (Paris. 1980)*. Paris, éd. Gallimard, 2007, pp.178-192.

<sup>150</sup> DAVALLON, Jean, « Le pouvoir sémiotique de l'espace. Vers une nouvelle conception de l'exposition ? », in *Hermès*, n° 61, Paris, 2011,

instants, lorsque l'on s'installe en tant que visiteur. Ces affirmations seront remises en question en comparant les intentions avec la réception qu'en a eu le public interrogé. On semble se trouver au carrefour de différentes considérations, et une tension peut être identifiée entre approche scientifique et esthétique : approche séduisante ou déconcertante ?

La différenciation entre muséologie de l'objet et muséologie de l'idée se doit d'être approfondie. Cette notion de « point de vue »<sup>151</sup> est-elle visible ou non dans la conception d'une exposition ? Elle s'y manifeste de manière très subtile. Dans ce cas, nous nous trouvons face à une muséographie – et donc un discours - homogène, ce qui empêche parfois de percevoir les détails sous-jacents de sa composition. C'est toutefois une marque de réussite que d'obtenir cette homogénéité de l'aspect de l'exposition mais toute la dimension de recherche se trouve alors être reléguée au second plan et non perceptible par la visite, au mieux sont nommés les acteurs dans une sorte de « générique » de crédits et ceux-ci souvent absents dans l'espace d'exposition en lui-même<sup>152</sup>. La muséologie de l'objet se fonde sur la juxtaposition d'unités classées et cela généralement apparaissant sous la forme d'un objet et d'un cartel. En cela, elle s'oppose à une muséologie de savoir où les registres médiatiques qui y prennent place sont multiples et hétérogènes (objets, films, textes, images) et sont agencés afin de proposer un discours complexe, complet, et savamment construit. Le risque réside alors dans le fait qu'on ne se concentre que sur une partie de tout cet ensemble et sans donc, saisir le propos général<sup>153</sup>. Or, depuis les années 1980, on constate un basculement vers une muséologie de point de vue, qui accorde une importance essentielle à l'espace même où l'exposition prend place, matérialisant ainsi ce que va recevoir le visiteur. Nous arrivons là au point essentiel de l'analyse : ce « point de vue » donné par le(s) concepteur(s) au(x) visiteur(s) relève non seulement du domaine du cognitif, de l'intellectuel et du visuel mais la réception sensorielle y a sa plus grande importance, et l'on y convoque alors l'émotionnel, le mémoriel et le corporel<sup>154</sup>. Et en cela, ces dimensions ne peuvent pas être séparées. On n'a ici dans l'exemple étudié, contrairement à ce qui a pu être reproché à l'accrochage, un registre qui n'est pas basé uniquement sur le sensoriel, ni sur le cognitif, mais sur une combinaison des deux, essayant d'être la plus équitable entre ces deux dimensions dans la perception qu'en a le public visé<sup>155</sup>. La volonté s'est développée alors de l'immerger dans un espace sémiotiquement

---

p.177.

<sup>151</sup> JACOBI, Daniel, *Les musées sont-ils condamnés à séduire ? et autres écrits muséologiques*, Collection Les essais médiatiques, Paris, éd. MkF, 2017, pp.138-163.

<sup>152</sup> *Ibid.* p.47.

<sup>153</sup> DAVALLON, Jean, « Le pouvoir sémiotique de l'espace. Vers une nouvelle conception de l'exposition ? », in *Hermès*, n° 61, Paris, 2011, pp.38-41.

<sup>154</sup> *Ibid.*

<sup>155</sup> DAVALLON, Jean, GOTTESDIENER, Hana et VILATTE, Jean-Christophe, « A quoi peuvent donc servir les recherches sur les visiteurs », in *Culture & Musées*, n°8, 2006. pp. 161-172 : il s'agit d'un tout, à prendre en compte par le musée afin d'adapter au mieux l'« environnement » de

construit, un univers<sup>156</sup>. On peut alors parler d'un « continuum perceptif, cognitif et affectif »<sup>157</sup> associé à la visite. En découle que l'on vient désormais chercher une expérience totale à vivre, et non seulement un enrichissement culturel par l'objet ou le savoir et on bascule vers une écriture non pas dans ou avec mais « par l'espace »<sup>158</sup> ce qui confère à l'exposition une cohérence d'ensemble.

Ainsi, des hypothèses concernant l'évolution de la muséographie employée et de ses perceptions émergent. La dimension corporelle de la visite y prend une place plus importante que jamais : on vit la visite pleinement et à travers tous ses sens, dans l'espace<sup>159</sup>. Ainsi, il convient également de distinguer « proximal » et « temporel », l'un correspondant à ce qu'on découvre à un moment donné sur le parcours de visite à un instant donné, l'autre à la perception du parcours en tant que déplacement dans l'espace<sup>160</sup>. Cette porosité entre les deux dimensions est essentielle dans ce cas d'exposition et on alterne entre découverte d'éléments précis qui éveillent la surprise, le plaisir, l'émotion esthétique et stimulante mais on flâne également au gré du parcours, entre ces stations comme un véritable voyage « touristique » à étapes<sup>161</sup>. Enfin, la dimension sémiotique paraît en découler de manière évidente, et valoriserait alors plus une signification liée à des impressions et couplages symboliques d'une signification reposant sur des jeux de contrastes de formes plutôt qu'une lecture comme pourrait l'être celle d'un texte<sup>162</sup>. Ces hypothèses tendent à se confirmer et surtout confirmer leur ancrage dans le temps, et c'est ce que le reste de l'étude se chargera de montrer. Les études réalisées sur les publics permettent d'étoffer ces hypothèses générales. Ils y expriment se trouver dans une expérience de visite « à laquelle se livrer corps et âme<sup>163</sup> ». Nous reviendrons sur les différents points mis en exergue dans la perception sensible du plateau dans l'analyse, mais celui-ci est donc bien perçu comme un ensemble, espace qui nous fait ressentir des choses, en même temps qu'en apprendre : un tout avec lequel nouer une relation, une certaine intimité. Inévitablement, cette intention globale conduit à l'écueil de réception de certains points pourtant très réfléchis lors de la conception muséographique, que nous allons spécifier.

---

l'exposition selon les perceptions qu'en ont les visiteurs.

<sup>156</sup> DAVALLON, Jean, « Le pouvoir sémiotique de l'espace. Vers une nouvelle conception de l'exposition ? », in *Hermès*, n° 61, Paris, 2011, pp.38-41.

<sup>157</sup> *Ibid.*

<sup>158</sup> *Ibid.*

<sup>159</sup> MARIANI-ROUSSET, Sophie, « Espace public et publics d'exposition. Les parcours : une affaire à suivre », in *Espace urbain en méthodes* (pp. 29-44), GROSJEAN, Michèle Grosjean et THIBAUD, Jean-Paul (dir.), Marseille, éd. Parenthèses, coll. Eupalinos, 2001.

<sup>160</sup> DAVALLON, Jean, « Le pouvoir sémiotique de l'espace. Vers une nouvelle conception de l'exposition ? », in *Hermès*, n° 61, Paris, 2011, pp.38-41.

<sup>161</sup> *Ibid.*

<sup>162</sup> *Ibid.*

<sup>163</sup> ROUSTAN, Mélanie et DEBARY, Octave, *Étude de réception du Plateau des collections du musée du Quai Branly-Jacques Chirac*, Paris, 5 mai 2010, p.6.

L'exemple des « transversales », pensées comme une sorte de département à part mais pleinement ancré spatialement au centre du plateau, étant au final le seul à proposer un réel lien entre les différentes aires géographiques, prend le postulat de les rapprocher de manière thématique. Celles-ci peuvent toutefois passer quasiment inaperçues ou être mal comprises dans l'immensité du Plateau<sup>164</sup>. On compte plusieurs thématiques traversant les différents départements proposant une volonté réelle de rapprochement entre les objets eux-mêmes, afin de faire transparaître un rapprochement entre les cultures et populations dont il est question. Ce sont ces éléments qui diffèrent clairement du reste du plateau et conduisent le plus à une réception cognitive, passant toutefois par l'agencement, et donc des choix esthétiques évidents. Le visiteur peut alors aborder ces espaces dans l'espace de différents points de vue, conditionnés par son cheminement. Globalement, ces transversales sont peu perçues par le visiteur, qui peine à identifier les thèmes en question, désignés comme « rites », « parenté », « sexualité », « hiérarchies sociales », « la mort », « le culte » ou bien par regroupement de typologies d'objets comme les masques, textiles ou encore bijoux<sup>165</sup>.

Si l'on se penche sur l'exemple de la transversale des costumes en Asie, les vitrines y sont placées en rangées parallèles à une allée centrale : neuf vitrines d'un côté et huit de l'autre, entrecoupées de « vitrines paravents<sup>166</sup> ». L'unité est ici assurément le maître mot<sup>167</sup>, d'autant plus que cet espace ouvre totalement sur le plateau Asie, la transversale étant ici pensée comme une sorte de colonne vertébrale guidant le visiteur dans sa déambulation sinueuse. La liaison entre les objets exposés se référant au corps, leur positionnement et le corps du visiteur lui-même, est implicite mais bien réelle. Ainsi, le corps du spectateur passe d'un continent à l'autre de manière fluide par une cohérence typologique et visuelle depuis les collections océaniques (Insulinde) et vers celles du Maghreb, proposant l'exposition de bijoux et textiles avec un impact visuel fort, allant même jusqu'à créer une perspective vers les collections marocaines et du Moyen-Orient situées plus loin dans les vitrines. Par la transversale, on traverse donc. Et c'est là que l'on peut constater que sont exposées dans les transversales, des pièces remarquables, visuellement en tout cas. Est-ce une caractéristique globale au monde des musées que de vouloir exposer en priorité les plus belles pièces, mais dans ce cas réellement le but d'un musée à dimension ethnographique ? En réalité ici, ce choix est justifié pour le cas des costumes car il repose non pas sur l'exposition

---

<sup>164</sup> ROUSTAN, Mélanie et DEBARY, Octave, Étude de réception du Plateau des collections du musée du Quai Branly-Jacques Chirac, Paris, 5 mai 2010, p.6.

<sup>165</sup> *Ibid.* p.27.

<sup>166</sup> LAMBERT Roma, « Contextualiser ? Décontextualiser ? Recontextualiser ? Intérêts et limites d'une approche muséographique. Réflexion sur la muséographie des costumes des peuples d'Asie continentale au musée du Quai Branly. », mémoire d'étude, mai 2014, Archives du MQB, 136AA/3.

<sup>167</sup> Archives du MQB, Fonds Viatte, 680AA/559.

de vêtements quotidiens des communautés concernées mais sur la monstration de fêtes et coutumes particulières, étant nécessairement à l'origine de la création de pièces à l'esthétique d'une exceptionnelle qualité et richesse de facture, et utilisées de manière parcimonieuse et donc nécessairement mieux conservées<sup>168</sup>. Cette rencontre avec des objets qui marquent plus que d'autres est souvent mentionnée par les visiteurs, qui leur attribuent le caractère de « beau »<sup>169</sup>, et parfois c'est le caractère « étrange » qui domine sur l'exceptionnalité des pièces, les publics ont la sensation de se trouver face à des « objets extraordinaires »<sup>170</sup>.

Cet exemple nous permet ainsi de développer la question de la décontextualisation ou recontextualisation. L'exemple presque unique d'une muséographie pensée dans cet optique réside en la vision totalement innovante à l'époque de GHR<sup>171</sup>, notamment dans ses installations au musée de l'Homme et sa muséographie du « fil de nylon ». Ainsi, la figure humaine est évincée de la présentation par l'absence de mannequins qui ont longtemps régné dans les musées d'ethnographie. Ici, le choix muséographique va encore plus loin car les costumes sont exposés pour eux-mêmes, sans évocation du corps humain ni contextualisation avec d'autres objets associés pour recréer un « milieu »<sup>172</sup>. Les dispositifs de présentation qui maintiennent les costumes dans la position choisie (verticale) sont parfaitement visibles par le visiteur, ce qui empêche tout imaginaire de reconstitution de leur contexte originel<sup>173</sup>. Ainsi, la scénographie prend ici clairement le pas sur les objets eux-mêmes, dans leur intégrité et leur(s) sens et signification(s)<sup>174</sup>. Dans ce cas de l'accentuation de la préciosité en l'absence de contexte, l'idée perçue est alors que l'artefact présenté vaut pour lui-même, alors qu'il est représentatif d'un aspect culturel bien plus profond, pourtant bien à expliciter dans les intentions de présentation. Toutefois, si cet entremêlement peu clair d'objets divers peut être déroutant de premier abord, il conduit dans un second temps un bon nombre de visiteurs à réfléchir à ce qu'ils ont pu voir<sup>175</sup>. On peut rapprocher ces caractéristiques muséographiques du principe de la *black box*, qui reste jusqu'à lors

---

<sup>168</sup>*Ibid.*

<sup>169</sup>ROUSTAN, Mélanie et DEBARY, Octave, Étude de réception du Plateau des collections du musée du Quai Branly-Jacques Chirac, Paris, 5 mai 2010, p.21.

<sup>170</sup>*Ibid.* p.45.

<sup>171</sup>RIVIERE, Georges-Henri, WEIS, Hélène et Association des amis de Georges-Henri Rivière, *La muséologie selon Georges-Henri Rivière, cours de muséologie : textes et témoignages*, Paris, éd. Dunod, 1989.

<sup>172</sup>*Ibid.*

<sup>173</sup> Pour cela, il convient d'en prendre la définition par André Desvallées, in DE BARY, Marie-Odile et TOBELEM, Jean-Michel (dir.), *Manuel de muséographie*, éd. Segquier, coll. Option Culture, Biarritz, 2006, p..211.

<sup>174</sup>FORMOSO, Bernard, *Pour un contre-esthétisme didactique dans les musées d'ethnologie*. Paris, éd. Presses universitaires de France, 2008, p.3 : « Ces biais sont accentués par l'individuation, ou la sérialisation, comme modes de présentation dominants des objets muséaux. Soit les conservateurs exposent des objets séparément de ceux avec lesquels ils forment un ensemble signifiant, soit ils présentent des séries d'objets de même nature et fonction ; l'objectif étant, dans ce cas, la mise en évidence de variations stylistiques au sein d'une même société ou de celles d'une même aire culturelle. »

<sup>175</sup>ROUSTAN, Mélanie et DEBARY, Octave, Étude de réception du Plateau des collections du musée du Quai Branly-Jacques Chirac, Paris, 5 mai 2010, p.21.

la meilleure option retenue pour neutraliser le lieu et « plonger le visiteur dans une ambiance propice à lui faire oublier le reste de son quotidien, à le soustraire totalement des antécédents pour un environnement dans lequel on lui raconte une histoire<sup>176</sup> ». Le plateau des collections serait-il une immense *black box* dans son entièreté ?

Le parti pris géographique était, comme démontré, clair dès le départ : s'avère-t-il efficace ? Le visiteur arrivant sur le plateau se trouve sur un véritable carrefour et est alors confronté à un premier choix : on peut déceler six voies qui s'offrent à lui<sup>177</sup> : il peut suivre le cours de la « Rivière », axe central et cela par la gauche ou par la droite, se rendant alors vers la partie Afrique ou la partie Amériques. Toutefois, il peut prendre un moment pour s'orienter grâce à la table d'orientation prévue à cet effet, et qui le conduira plutôt à commencer sa visite à la droite de celle-ci, et donc vers la partie Océanie. Ce chemin se trouve être celui voulu par les concepteurs de la muséographie : est-il réellement perçu ainsi ? Aucun des visiteurs rencontrés<sup>178</sup> n'évoque un découpage autre que le découpage géographique, ainsi les intentions<sup>179</sup> et perceptions coïncident. Sur ces questions, il nous faut reprendre un travail réalisé sur cette importance du repérage cartographique sur le plateau : le projet « cosmographie » et l'interface qui lui a été associée nous donnent des éléments de réponse. Celui-ci s'est donné pour but de croiser les informations de navigation disponibles pour le visiteur, par le plan papier, les panneaux et cartes réparties sur l'ensemble du plateau, à différentes stations stratégiques. Elle se voulait donc pallier un manque de clarté entre ces différentes informations et possibilités de parcours diverses, afin que le visiteur puisse construire son expérience de visite et du sens historique, géographique et culturel, par des choix « thématiques et personnalisés »<sup>180</sup>, offrant un accompagnement numérique et interactif (sur tablette) qui semble cruellement manquer sur le plateau en lui-même et son architecture fermée. Y sont proposées une solution d'orientation dynamique par GPS suivant l'orientation du visiteur lui-même et une solution statique, définie par le visiteur selon l'angle de vision qu'il veut adopter. Il s'agit en définitive d'un projet intéressant, mais relevant de la médiation donc bien hors dispositifs purement muséographiques. Cela rejoint alors l'opposition déjà identifiée entre plateau de référence et autres dispositifs hors exposition que l'on peut déplorer. Est-ce la seule issue possible, ce qui expliquerait que les intentions de l'institution se portent là-dessus ces dernières années ?

---

<sup>176</sup> CHAUMIER, Serge et GONSETH, Marc-Olivier, *Traité d'expologie : les écritures de l'exposition*, Paris, ed. Musées-mondes, 2012, p.92.

<sup>177</sup> Ou sept choix si l'on prend en compte la possibilité de demander de l'aide à un agent d'accueil et de surveillance posté à l'entrée, sur la Plaza. Cette solution est celle évoquée dans ROUSTAN, Mélanie et DEBARY, Octave, *Étude de réception du Plateau des collections du musée du Quai Branly-Jacques Chirac*, Paris, 5 mai 2010, p.27.

<sup>178</sup> Dans : ROUSTAN, Mélanie et DEBARY, Octave, *Étude de réception du Plateau des collections du musée du Quai Branly-Jacques Chirac*, Paris, 5 mai 2010.

<sup>179</sup> Voir Annexe 1.8. Le découpage géographique constitue un point central des réflexions préambulaires à la muséographie.

<sup>180</sup> Jean-François Gleyze, disponible au lien suivant : <http://mappemonde-archive.mgm.fr/num36/fig12/fig12401.html> Valable le 30 avril 2022.

Par ailleurs, existe-t-il des dispositifs de liaison ? L'espace de la « Rivière » ou plutôt celui du « Serpent » lorsqu'on parle de cet espace ruisselant au centre du plateau, joue le rôle d'une sorte de couloir, zone de desserte qui ouvre l'accès sur les différentes aires. Ainsi, elle est perçue et utilisée comme espace de neutralité muséographique et d'arrêt puis reprise du parcours. Elle acquiert ainsi dans sa globalité une dimension directionnelle<sup>181</sup>. A ce titre, elle n'est ni considérée comme un espace d'exposition, ni même de médiation et apparaît comme une forme d'« envers muséographique » sans injonction de quelconques codes de conduite muséale, simple espace de circulation<sup>182</sup>. Le vocable utilisé est confus en lui-même et les visiteurs ne désignent souvent cet espace par aucun terme, et il ne semble ainsi pas laisser de souvenir précis de visite dans leur esprit, ce qui confirme ce statut d'unique lieu de passage sans réelle identité propre. Toutefois, cet espace a été conçu comme un réel dispositif muséographique<sup>183</sup> à destination des personnes malvoyantes car présentant des écritures en braille. Il est également intéressant de noter que parmi les visiteurs, certains touchent ce dispositif, par simple curiosité<sup>184</sup> : ce comportement est-il possiblement influencé par les matériaux, à forte résonance tactile ? Pour d'autres - les publics habitués des musées - les règles de conduite muséales restent trop fortes et ils éprouvent donc une distance face à ces dispositifs tactiles. L'activité au sein de cet espace peut se résumer par la réalisation de glissades, un chemin que l'on emprunte comme dans les rues d'une ville ou d'un village, où l'on court, se retrouve, pour des moments de détente ou d'attente comme une sorte de repos dans une visite de musée pouvant rimer avec contraintes de comportement<sup>185</sup>. En cela, on peut la considérer comme une zone de flottement. Ces moments sont nécessaires dans le parcours de visite car ouvrent des horizons vers des réflexions et interactions autres qu'avec les objets eux-mêmes et l'attention en devient focalisée sur autre chose<sup>186</sup>. C'est donc aussi là où le musée peut déposer des informations à capter, comme c'est le cas ici avec les dispositifs du serpent où fléchages vers les différentes entrées des aires. Mais cette fonction a donc un revers : il est à noter que cet espace revient peu à la mémoire des visiteurs, et cela même quand on leur rappelle qu'ils l'ont forcément parcouru et les dispositifs interactifs subissent le même oubli ou, dans le meilleur des cas, pas d'identification en tant qu'outils de médiation<sup>187</sup>.

---

<sup>181</sup> ROUSTAN, Mélanie et DEBARY, Octave, Étude de réception du Plateau des collections du musée du Quai Branly-Jacques Chirac, Paris, 5 mai 2010, p.63.

<sup>182</sup> *Ibid.* p.7.

<sup>183</sup> Voir Annexe 1.8. Archives du musée du Quai Branly – Jacques Chirac, Fonds Stéphane Bezombe, 257AA/8.

<sup>184</sup> ROUSTAN, Mélanie et DEBARY, Octave, Étude de réception du Plateau des collections du musée du Quai Branly-Jacques Chirac, Paris, 5 mai 2010, p.69.

<sup>185</sup> *Ibid.* p.71.

<sup>186</sup> ROUSTAN, Mélanie et DEBARY, Octave, Étude de réception du Plateau des collections du musée du Quai Branly-Jacques Chirac, Paris, 5 mai 2010, p.36.

<sup>187</sup> *Ibid.* p.55.

## 2. Organisation du plateau des collections et identités propres aux différentes sections

D'une part, l'agencement des collections présentées ici peut faire penser à celui d'un cabinet de curiosités hérité directement de la Renaissance<sup>188</sup>. Ce point est mentionné dans certains travaux traitant du MQB, mais ce rapprochement n'est-il pas un peu trop poussé ? Ce qui peut en effet lier ces approches est la sensation d'encombrement. Assurément, les responsables de la muséographie adoptée ont dû faire avec le peu de mètres carrés disponibles car cette grande salle pour tout présenter, et ce qui ramène à très peu de place par objet. Cela différencie le projet des musées précédents, et également des choix effectués pour l'ouverture du Pavillon des Sessions du musée du Louvre en 2000<sup>189</sup>, adoptant le postulat du *white cube*, offrant beaucoup de place à chaque expôt dans un cadre général très épuré. En revanche, ces conceptions se rejoignent sur un point : nous sommes ici face à un traitement esthétique<sup>190</sup>.

Nous nous situons donc à l'opposé d'une muséographie à la GHR ou encore d'une mise en exposition laissant place à la compréhension de l'usage culturel des objets ou leur dimension sociale laissant place à la parole des peuples, comme elle est développée de manière contemporaine outre-Atlantique<sup>191</sup>. Et c'est précisément aussi ce sur quoi ont porté les critiques à l'ouverture, qui ne s'attendaient pas à ces partis pris<sup>192</sup>. Quoi qu'il en soit, les objets y sont juxtaposés dans un espace ouvert mais qui semble confiné et surchargé. Cela correspond donc à la réflexion sur la mise en espace des collections précédemment développée, qui a contraint les dispositifs puis œuvres à s'adapter aux cadres définis. Ce découpage, si on le reconstruit correctement, peut tout de même se lire en texte dont on saisit le sens au cours de la visite mais ce sont bien les caractéristiques formelles qui marquent les esprits et fondent l'identité de cette présentation<sup>193</sup>. Nous nous situons bien dans une muséalisation de l'objet<sup>194</sup> dans un ensemble et il change ainsi

---

<sup>188</sup> BERNARD, Carmen, « Aimer Branly ? » in MARTIN, Stéphane, et al., *Le moment du Quai Branly. Le Débat (Paris. 1980)*. Paris, éd. Gallimard, 2007, pp.164-168.

<sup>189</sup> Archives du MQB, Archives de la Mission de Préfiguration du MHAC, 32AP/143.

<sup>190</sup> « Toute tentative de contextualisation est secondaire, car l'objet vaut pour lui-même. Aujourd'hui, on met l'accent sur le choc esthétique que l'objet a le pouvoir de produire : il doit émouvoir, susciter un éveil, une curiosité, ce qui peut conduire à une recherche plus approfondie sur sa signification ou la culture dont il provient. Cette perspective esthétisante constitue le pari de la sélection des chefs-d'œuvre exposés au pavillon des Sessions au Louvre et celui du nouveau musée du Quai Branly. » Tels sont les mots de Marie Mauze et Joelle Rostkowski, dans « La fin des musées d'ethnographie ? », in MARTIN, Stéphane, et al., *Le moment du Quai Branly. Le Débat (Paris. 1980)*. Paris, éd. Gallimard, 2007, pp.82-83.

<sup>191</sup> DAVALLON, Jean, « Le pouvoir sémiotique de l'espace. Vers une nouvelle conception de l'exposition ? », in *Hermès*, n° 61, Paris, 2011, pp.38-41.

<sup>192</sup> Se référer aux critiques mentionnées dans la partie du développement dédiée à cela.

<sup>193</sup> DAVALLON, Jean, « Le pouvoir sémiotique de l'espace. Vers une nouvelle conception de l'exposition ? », in *Hermès*, n° 61, Paris, 2011, p.40. Il compare l'importance de l'espace en lui-même dans la conception du Plateau des Collections à l'exposition d'ouverture du Centre Pompidou Metz, *Chefs d'œuvre ?*, où là aussi c'est cette organisation spatiale qui est porteuse du concept de l'exposition.

<sup>194</sup> SCHÄRER, Martin R., "La relation homme-objet exposée : théorie et pratique d'une expérience muséologique", in <https://www.persee.fr/collection/pumus> *Culture & Musées*, 1999, pp. 31-43.

de statut, comme l'exprime Jean Davallon : « L'objet, en entrant dans l'exposition, change de statut et devient l'élément d'un ensemble, le composant d'une mise en scène. Pour dire les choses encore autrement : n'étant plus objet appartenant au monde de la pratique, il est dorénavant objet d'un monde du langage. Son statut et sa signification seront donc définis par les rapports qu'il entretiendra avec les autres objets de l'exposition<sup>195</sup> ».

Tout le propos de l'analyse repose sur le fait que l'écriture de l'exposition est déjà un langage car répondant à des choix de classification et mise en exposition des objets : ces choix sont déjà une adresse au public<sup>196</sup>. Le parcours se substitue donc au sens, tel que l'exprime Jacques Hainard<sup>197</sup>, et ces considérations sont bien applicables au projet du MQB, conçu volontairement de manière globale. Ainsi, « c'est l'installation en elle-même qui devient l'objet de l'exposition. Cette nouvelle façon de percevoir l'exposition n'est pas sans lien avec le mouvement plus général que l'on a identifié ailleurs en ethnologie<sup>198</sup> ». Mais c'est alors l'interprétation du visiteur qui permet de reconstruire ce récit, fait d'expôts qui s'entremêlent et c'est bien lui qui « structure la narration », et ouvre la voie à plusieurs récits possibles selon leur perception<sup>199</sup> restant donc sur un « mode ouvert »<sup>200</sup>. Nous pourrions, en reprenant les cas déjà analysés, classer la muséographie du MQB dans une forme de déambulation spatiale comme « classement des expôts par îlots sans ordre logique de parcours entre îlots », ou bien un parcours séquence par séquence. Nous pouvons avancer qu'il s'agirait plutôt d'une « déambulation libre à partir d'un noyau de synthèse »<sup>201</sup>, lequel pourrait être incarné par la Rivière ou la carte d'orientation. En ce sens, l'exposition devient de moins en moins un lieu de savoir mais c'est l'objet qui serait « porteur de vérités partielles<sup>202</sup> », une sorte d'univers enchanté où il deviendrait « obligatoire de s'amuser<sup>203</sup> ». Les choix scénographiques relèvent-ils alors d'une « scénographie de décoration » plutôt que d'une « scénographie de démonstration »<sup>204</sup> ? Dans tous les cas, ils relèvent d'une approche libre qui doit – comme c'est le cas dans beaucoup de musées d'ethnologie - laisser libre champ au visiteur « sans

---

<sup>195</sup> DAVALLON, Jean (dir.), *Claquemurer pour ainsi dire tout l'univers : la mise en exposition*, Paris, Centre G. Pompidou / CCI, Collection "Alors", 1986. p.304.

<sup>196</sup> CHAUMIER, Serge et GONSETH, Marc-Olivier, *Traité d'expologie : les écritures de l'exposition*, Paris, ed. Musées-mondes, 2012, pp.20-21.

<sup>197</sup> Dont les propos sont rendus ici. CHAUMIER, Serge et GONSETH, Marc-Olivier, *Traité d'expologie : les écritures de l'exposition*, Paris, ed. Musées-mondes, 2012, p.22.

<sup>198</sup> CHAUMIER, Serge et GONSETH, Marc-Olivier, *Traité d'expologie : les écritures de l'exposition*, Paris, ed. Musées-mondes, 2012, p.26.

<sup>199</sup> *Ibid.*

<sup>200</sup> *Ibid.*

<sup>201</sup> *Ibid.*

<sup>202</sup> James Clifford in PRICE Sally, DELANOË Nelcya. *Au musée des illusions : le rendez-vous manqué du quai Branly*. Paris: Denoël, 2011.

<sup>203</sup> MAIRESSE François, *Le musée temple spectaculaire*, Lyon, PLU, 2002.

<sup>204</sup> MERLEAU-PONTY, Claire (dir.), "Quelles scénographies pour quels musées ?", dossier, in *Culture & Musées* n° 16, 2010, pp.203-205 et EZRATI, Jean-Jacques, *Manuel d'éclairage muséographique*, Dijon, 1999, 2<sup>e</sup> édition : il utilise ce terme tout au long de cet ouvrage.

que cela ne vienne obscurcir ou compromettre la compréhension générale »<sup>205</sup>. Le propos peut donc prendre la forme d'un « fleuve qui s'écoule jusqu'à sa conclusion, fait d'alternances et de scansion pour marier narrations réflexives et moments de relâchement »<sup>206</sup>, il favorise les imbrications dans l'esprit du visiteur avec une exposition « organisée comme en rhizome<sup>207</sup> ».

Concernant la scénographie donc, elle est elle-même porteuse du message et l'objet y tient alors le rôle de messenger, dans une « mise en scène » qui le dépasse<sup>208</sup>. Et les muséographes racontent « une histoire », grâce à des leitmotifs qui mènent vers un cap. Ainsi, ni seulement esthétique ni seulement cognitive, l'exposition peut s'apparenter à un « roman d'aventure intellectuelle que l'on parcourt spatialement<sup>209</sup> », « un parcours de fiction qui suppose des étapes, des séquences, des scansion » ce qui ne veut pas dire que le contenu est faux ou imaginé, mais simplement qu'il est construit comme narration, que le visiteur est invité à suivre<sup>210</sup>. En ce sens, la simple juxtaposition d'artefacts ne suffit plus, et leur agencement devient bien une posture qui doit servir le visiteur à « interagir avec les contenus<sup>211</sup> ». Ainsi, elle regroupe donc bien les aspects formels tels que les cimaises, vitrines, éclairages, couleurs, qui forment l'« enveloppe » mais ne s'y réduit pas<sup>212</sup>. Le plateau présente donc des objets selon « un ordre et une manière<sup>213</sup> ». Et le dispositif de réception dit ainsi quelque chose sur comment l'objet est considéré et crée des liens ou non entre les objets et l'objet et le visiteurs<sup>214</sup>. Tout cela est dicté par les unités de présentation et le visiteur tire de ce processus des conclusions, un discours sous-jacent<sup>215</sup>. Outre le langage et donc le verbal, qui n'est pas l'objet de notre analyse, l'écriture est spatiale et visuelle et donc aléatoire vis-à-vis de la réception que peut en avoir le visiteur, par le simple fait que les caractéristiques de cet agencement (couleurs, rythme et mise en valeur de certains éléments) ne sont pas toujours perceptibles d'un premier abord<sup>216</sup>. Le visiteur, dans les faits, découvre pas à pas et par étapes<sup>217</sup> ce qui lui est donné à voir et cela constitue le point central des choix adoptés ici,

---

<sup>205</sup> CHAUMIER, Serge et GONSETH, Marc-Olivier, *Traité d'expologie : les écritures de l'exposition*, Paris, éd. Musées-mondes, 2012, p.86.

<sup>206</sup> *Ibid.* p.91.

<sup>207</sup> *Ibid.* p.104.

<sup>208</sup> CHAUMIER, Serge, *Altermuséologie: manifeste expologique sur les tendances et le devenir de l'exposition*, Paris, éd. Raymond Montpetit, 2018, p.43.

<sup>209</sup> *Ibid.*

<sup>210</sup> *Ibid.* p.55.

<sup>211</sup> *Ibid.* p.56.

<sup>212</sup> *Ibid.* p.182.

<sup>213</sup> DAVALLON, Jean, *L'exposition à l'oeuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris, éd. L'Harmattan, 2000, p.209.

<sup>214</sup> DAVALLON, Jean, GOTTESDIENER, Hana et VILATTE, Jean-Christophe, « A quoi peuvent donc servir les recherches sur les visiteurs », in *Culture & Musées*, n°8, 2006. pp. 161-172 : il s'agit d'un tout, à prendre en compte par le musée afin d'adapter au mieux l'«environnement » de l'exposition selon les perceptions qu'en ont les visiteurs.

<sup>215</sup> DAVALLON, Jean, *L'exposition à l'oeuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris, éd. L'Harmattan, 2000, p.209.

<sup>216</sup> DAVALLON, Jean, *L'exposition à l'oeuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris, éd. L'Harmattan, 2000, p.210.

<sup>217</sup> *Ibid.* p.213.

jouant sur la surprise dans le parcours et le jeu. Ainsi, selon Louis Martin<sup>218</sup>, il s'agit de différencier présentation et exposition, dont le postulat est de lier l'objet à son environnement direct pour rendre la relation avec le visiteur effective et faire transparaître les intentions sous-jacentes, et ainsi pouvoir légitimer tout le travail scientifique de l'institution. Par ailleurs sont mis en exergue les points communs et identités propres à chacune des sections, accompagnant le tout par des plans et illustrations<sup>219</sup>. Enfin, pour l'ensemble des sections, toute proposition de modification devra être examinée en tenant compte de ses incidences sur l'ensemble du parcours et de ses liens avec les autres zones. En effet, le tout est savamment unifié et cela se retrouve dans la perception qu'en ont les visiteurs.

### 3. La perception du média-exposition : quelle influence des dispositifs non verbaux ?

Le passage du paradigme collection/conservateur à celui de média/exposition est une réelle rupture et ce qui en découle est que la richesse des collections et leur qualité ne suffisent plus à assurer l'attractivité d'un musée<sup>220</sup> – et donc de son exposition permanente. Désormais, sa réputation dépend de son audience et donc de la perception qu'elle en a<sup>221</sup>. Nous développerons ainsi les intentions et perceptions des dispositifs déployés sur le Plateau des collections.

Quelle organisation pour quels dispositifs ? Les dispositifs proposés sont très divers : cela évite le rébarbatif et le parcours est construit en une série de surprises, accentuant encore l'impact visuel sur le visiteur qui ne cherche plus une exposition figée<sup>222</sup>, telle qu'on a pu la concevoir dans beaucoup de musées, de Beaux-Arts notamment. Ces solutions sont-elles les bonnes à adopter pour capter l'attention des différents publics ? Techniquement, les vitrines ont pour fonction de mettre en valeur les expôts qu'elles renferment : elles induisent donc aussi une certaine séparation avec le visiteur, et se doivent d'être étudiées pour trouver le meilleur compromis possible entre présentation et conservation, d'où la variété des typologies développées sur le plateau<sup>223</sup>. Il en va de même pour les socles, qui en plus de leur rôle de support, agissent dans l'aménagement spatial

---

<sup>218</sup>Dont le point de vue est relaté dans : DAVALLON, Jean, *L'exposition à l'oeuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris, éd. L'Harmattan, 2000, p.215.

<sup>219</sup>Voir Annexes 1.5. et 1.8. sur l'ensemble de la partie traitant de la muséographie des différentes sections.

<sup>220</sup>DAVALLON, Jean, "Le musée est-il vraiment un média ?", in *Publics et musée* n°1, Lyon, PUL, 1992, pp. 99-124.

<sup>221</sup>JACOBI Daniel, *Les musées sont-ils condamnés à séduire ? et autres écrits muséologiques*, collection les essais médiatiques, ed. M&F, Paris, France, 2017. P.19

<sup>222</sup>MARIANI-ROUSSET, Sophie, « Espace public et publics d'exposition. Les parcours : une affaire à suivre », in *Espace urbain en méthodes* (pp. 29-44), GROSJEAN, Michèle Grosjean et THIBAUD, Jean-Paul (dir.), Marseille, éd. Parenthèses, coll. Eupalinos, 2001 : certaines zones sont alors davantage mises en valeur que d'autres.

<sup>223</sup>GOB, André, DROUGUET, Noémie, et CHAUMIER, Serge, *La muséologie : histoire, développements, enjeux actuels*, Paris, éd. Collection U, 2021, 5<sup>e</sup> édition, p.185.

et limitent la circulation mais permettent également une association d'objets parfois trop conséquents pour être contenus en vitrine et qui participent alors pleinement de la construction du décor général<sup>224</sup>. A ces divers dispositifs proposés<sup>225</sup>, sont ajoutés typographie et iconographie qui doivent unifier le tout<sup>226</sup>.

Peut-on clairement identifier des objets ressortant plus que d'autres sur le plateau ? Ces « highlights » font partie des points qui évoluent à travers le temps et les choix scientifiques. En 2013, dans l'article paru dans *Artscape* sur le sujet, plusieurs expôts sont identifiés en tant que tels<sup>227</sup>. Ceux-ci furent définis aussi par le musée lui-même dans le « guide des collections » paru en 2006, et mis à jour très récemment dans le livret distribué à l'entrée de la rampe, observé en 2022. Dans celui-ci, on identifie quatre ou cinq objets mis en valeur par section avec une description succincte et carte du monde associées<sup>228</sup>. De natures et matériaux constitutifs diversifiés, les objets mis en valeur par le guide et sur le plateau possèdent un impact visuel indéniable. Dans ce parcours proposé au visiteur, on note des incohérences vis-à-vis du trajet à emprunter sur le plateau, les objets n'étant pas disposés dans l'ordre par rapport au sens de visite (qui continue à être fléché et suivi dans l'ordonnancement général du guide) bien qu'ils soient indiqués sur un petit plan en marge de chaque page dans le livret. Il en est de même pour toutes les sections, et le cinquième objet de la section « Afrique du Nord – Moyen Orient » crée la confusion avec le cinquième objet de la collection Afrique : le numéro 5 sur le plan correspond-il à grand pagne indigo ou bien au casque de parade iranien ? Au visiteur de le découvrir lors de son parcours. Toutefois, les couleurs, non pas des sols mais des plans de section disposés sur l'ensemble du plateau, sont respectées dans le code couleur du livret, ce qui aide le guidage. Or, on se rend rapidement compte que ces objets subjectivement désignés comme étant importants à voir n'est pas toujours ce qui ressort pour chaque visiteur, dépendant inévitablement de la façon dont il choisit de déambuler dans l'espace. Ces moyens sont-ils mis en place pour l'amener à suivre

---

<sup>224</sup> *Ibid.* p.186.

<sup>225</sup> Voir Annexe 1.6. et 2.4.

<sup>226</sup> CHAUMIER, Serge, *Altermuséologie: manifeste expologique sur les tendances et le devenir de l'exposition*, Paris, éd. Raymond Montpetit, 2018, p.187.

<sup>227</sup> « Une Statuette rituelle des Iles Tanimbar (Molusques) ; une figure anthropomorphe du Lac Sentani (Papouasie Occidentale) ; un masque de danse de Papouasie Occidentale ; les figurines du théâtre d'ombres (Inde) ; une lampe rituelle du Népal ; *Jeune fille de Grande Kabylie* de Louise Canuet (huile sur toile du XIXème siècle) ; une statue féminine bete (Côte d'Ivoire) ; le textile mende (Sierra Leone) ; une statue d'un chef tshokwe jouant de la sanza (Angola) ; une statue d'ancêtre hemba (République Démocratique du Congo) ; un collier des Urubu Ka'apor (Amazonie) ».

<sup>228</sup> Ainsi, on compte quatre objets mis en valeur pour la section Océanie : une sculpture moai, un ensemble de boomerangs australiens, un dossier de siège d'honneur indonésien et un crochet de maison de Papouasie Nouvelle-Guinée. Pour l'Asie, on note un panneau d'ancêtre mythique de Taïwan, une flèche rituelle de Mongolie, une tête de Shiva indienne, une figure de gardien de temple bouddhique du Myanmar et un masque de génie tutélaire de Thaïlande. Puis, l'Afrique du Nord associée au Proche Orient est dissociée de l'« Afrique », venant après sur le plateau. Pour cette partie, on a : une coiffe de mariée des territoires palestiniens, un carreau de céramique de Téhéran, un ex-voto égyptien, une jarre marocaine et un casque de parade iranien. Puis viennent un masque okuyi du Gabon, une figure de reliquaire kota du Gabon (terres appartenant actuellement à la République démocratique du Congo), une statue féminine de Côte-d'Ivoire, et un grand pagne de coton teint à l'indigo, du Nigéria. Enfin, les Amériques sont représentées avec un masque alutiiq d'Alaska, un costume de Lucifer de Bolivie, une figurine inca du Pérou, un plat maya du Mexique et une bouteille mochica de la côte Nord du Pérou.

un parcours défini, se basant sur des étapes incontournables, visant à améliorer le repérage et la compréhension du plateau et le menant à retenir quelques objets rencontrés dans ses souvenirs d'après-visite ? Mais alors, jusqu'où l'espace prend-il une place déterminante dans l'organisation de la muséographie<sup>229</sup> ? C'est le destinataire qui détient les clefs, et sa compétence<sup>230</sup> pèse un poids important dans cette création de sens, la manière dont il va donc pouvoir lire – ou non – les intentions du concepteur notamment par le biais de l'agencement formel<sup>231</sup>. Tous les éléments essentiels à une compréhension optimale de ce que le visiteur est en train d'observer, et pour la majeure partie d'entre eux, de découvrir, ne sont pas toujours limpides dans cette grande présentation générale qu'est le plateau des collections, et cela, comme démontré, est largement dû à la distance physique inhérente à la disposition choisie objet/vitrine/public. Un autre élément essentiel - car ce trio n'est pas suffisant pour mener à bien toute cette réflexion - est donc le pur domaine du sensoriel, allant au-delà des enjeux cognitifs, passant pour ce cas étudié par l'ambiance générale du lieu.

Par ailleurs, la perception de la visite est essentiellement basée sur un vécu, ce qui implique une appréciation sensorielle de cette expérience singulière. On entre dans un espace particulier, celui de l'exposition<sup>232</sup>, et celui-ci se distingue dans ce cas particulier par son aspect, proposant une immersion en pleine nature comme réintroduite en plein Paris, poursuivant la volonté d'y créer une « très grande spiritualité<sup>233</sup> ». Ainsi, les visiteurs expriment le sentiment d'y vivre un voyage les invitant à réellement devenir « explorateur »<sup>234</sup> le temps de leur présence au musée, marquant des escales et dans une perception faisant alors appel à leur vécu sensible personnel et justifiant ainsi leur désorientation comme faisant partie des « règles du jeu »<sup>235</sup>. Toutefois, la perception diffère selon leurs attentes, qu'ils viennent visiter une exposition temporaire, découvrir par curiosité un bâtiment, une scénographie, ou alors reviennent pour apprécier une partie précise du plateau ou certains objets exposés<sup>236</sup>. Ainsi, un certain nombre d'objets restent non protégés afin d'en garantir une approche physico-sensorielle<sup>237</sup>. C'est toute une ambiance dans laquelle ils sont plongés, et Yves Le Fur confirme cette intention comme savamment calculée : « La manière

---

<sup>229</sup> DAVALLON, Jean, « Le pouvoir sémiotique de l'espace. Vers une nouvelle conception de l'exposition ? », in *Hermès*, n° 61, Paris, 2011, p.38.

<sup>230</sup> *Ibid.*

<sup>231</sup> *Ibid.*

<sup>232</sup> *Ibid.* pp.38-41.

<sup>233</sup> Mots de Jean Nouvel : voir l'analyse déjà réalisée de cet aspect du Plateau et des volontés de l'architecte en ce sens.

<sup>234</sup> DE L'ESTOILE Benoît, *Le goût des autres : de l'exposition coloniale aux arts premiers*, Paris, éd. Flammarion, 2007.

<sup>235</sup> ROUSTAN, Mélanie et DEBARY, Octave, *Étude de réception du Plateau des collections du musée du Quai Branly-Jacques Chirac*, Paris, 5 mai 2010, p.17.

<sup>236</sup> *Ibid.*

<sup>237</sup> VIATTE Germain, « L'invention muséologique » in LAVALOU, Armelle et ROBERT, Jean-Paul, *Le musée du quai Branly*. Paris, éd. Le Moniteur, 2006, pp.26-31.

kinesthésique, les gens la ressentent, parce qu'on passe du blanc à la couleur, du jour à l'obscurité et à nouveau au jour, du petit espace au très grand espace, et ça j'y étais très sensible par rapport à la muséographie de Jean Nouvel <sup>238</sup>».

Ces propos nous ouvrent à l'analyse plus précise de la lumière, qui apparaît comme composante essentielle voire la plus prégnante dans cette perception sensible de la muséographie du plateau des collections. En effet, le fait que celle-ci soit gérée avec une si grande parcimonie joue énormément sur la perception que l'on a des vitrines et surtout de leur contenu. Bien évidemment, ce choix est premièrement dicté par des contraintes de conservation des objets, mais cette pénombre résulte par ailleurs bien d'un parti pris muséographique<sup>239</sup>. Si l'on en suit les théories existantes sur l'éclairage muséographique, il est important de rappeler que la muséographie peut bénéficier des « apports techniques de la scénographie », définie comme une « présentation dans l'espace » et de l'expographie pour ce qui concerne les capacités à communiquer. Il faut y ajouter ce qui la définit en tant que telle : l'aspect conservation préventive<sup>240</sup>, la lumière ayant pour conséquence la possible détérioration des œuvres exposées<sup>241</sup>. Est-ce ici une des raisons de la presque absence de lumière forte et artificielle continue ? Elle doit, dans tous les cas, être contrôlable, par des filtres de rayonnement UV et IR, polarisants ou réflecteurs en lumière artificielle et même la lumière du jour, grâce à des dispositifs d'occultation tels que des stores, volets, ou films d'occultation, allant dans l'idéal jusqu'à un contrôle général avec pose d'appareils de mesure<sup>242</sup>. Dans le cadre d'une exposition, l'éclairagiste ne doit pas être au service d'une création uniquement esthétique mais bien répondre à une demande par rapport au projet muséographique offrant une réponse grâce à ses compétences<sup>243</sup>. La conception du programme revient donc normalement au muséographe, duquel l'éclairagiste est l'assistant technique<sup>244</sup>. L'éclairage choisi pour une salle spécialement créée pour recevoir une collection déterminée est le plus souvent « de faible luminance » et s'appuie sur l'éclairage « de mise en valeur<sup>245</sup> ». Il faut distinguer l'éclairage général, qui est indispensable à la circulation du public et prend en compte l'architecture et l'esprit de la muséographie choisie et l'éclairage d'accentuation

---

<sup>238</sup> Propos recueillis lors de l'entretien du 28/02/2022. Voir Annexe 1.2.

<sup>239</sup> Voir Annexe 1.7.

<sup>240</sup> EZRATI, Jean-Jacques, *Manuel d'éclairage muséographique*, Dijon, 1999, 2<sup>e</sup> édition, pp.41-62.

<sup>241</sup> La nature de celles-ci définit leur taux de tolérance à l'exposition lumineuse : les sculptures en pierre, métal, objets d'art décoratif et en verre sont considérés comme peu sensibles, les peintures à l'huile, bois peints et ivoires y sont sensibles et les arts graphiques, textiles, photographies, spécimens d'histoire naturelle ou encore les objets en poils ou plumes y sont très sensibles.

<sup>242</sup> EZRATI, Jean-Jacques, *Manuel d'éclairage muséographique*, Dijon, 1999, 2<sup>e</sup> édition, pp.43-51.

<sup>243</sup> EZRATI, Jean-Jacques, *Manuel d'éclairage muséographique*, Dijon, 1999, 2<sup>e</sup> édition, pp.42-62.

<sup>244</sup> *Ibid.* p.58.

<sup>245</sup> *Ibid.* pp.52-62.

qui assure une bonne lisibilité et transforme l'objet précis éclairé en « centre d'intérêt », le faisant ressortir dans son environnement mais tout en prenant en considération l'harmonie générale nécessaire à la lisibilité du projet muséographique<sup>246</sup>. L'exposition, comme explicitée en tant que média ci-avant, doit mêler les disciplines pour une harmonie générale qui conditionne l'harmonie du message<sup>247</sup>.

Dans les faits, différence doit être faite entre exposition d'un objet à deux ou trois dimensions, et en vitrine ou non. Les objets en 2D et donc à faible épaisseur ont une sensibilité à la lumière importante à prendre en compte dans la présentation, les surfaces sont difficiles à mettre en lumière pour éviter les reflets et ainsi l'« éblouissement des visiteurs », faire donc varier le rayon et c'est avec un éclairage diffus qu'il faut traiter ce cas<sup>248</sup>. Pour la 3D, on ne peut se contenter d'un éclairage unidirectionnel mais plusieurs « lumières » et types d'éclairage associés. On distingue l'éclairage frontal qui met en valeur l'aspect général et les couleurs, l'éclairage latéral qui met en valeur les textures, l'éclairage vertical qui isole l'œuvre de son environnement immédiat, l'éclairage à contre-jour pour accentuer une silhouette et en contre-plongée pour théâtraliser l'objet<sup>249</sup>.

Quel éclairage favorise la meilleure lecture possible des expôts ? L'éclairage d'exposition est définissable ainsi : « la mise en œuvre de la lumière, d'une manière expressive, avec la volonté de communiquer tout en conservant au mieux l'intégrité matérielle des objets présentés. » Elle mêle donc les trois fonctions de moyen d'expression – et donc subjectif -, élément d'ergonomie sensorielle, facteur de dégradation – et donc objectif – qui interagissent. Il donne sens, sentiments et sensations<sup>250</sup>. La combinaison des variables évoquées crée l'ambiance, permet un jeu sur la contextualisation/décontextualisation et un jeu avec les autres matériaux du lieu et des expôts : la combinaison de tous ces éléments va produire un impact général sur le spectateur<sup>251</sup>. Ainsi, l'absence de lumière crée un « contraste maximal » et ainsi une décontextualisation inévitable, et se mêle aux interprétations et perceptions très personnelles du visiteur. De plus, elle évite la fatigue visuelle : il s'agit là d'un compromis<sup>252</sup> complexe à réaliser pour s'adapter à la fois à la nature des

---

<sup>246</sup>*Ibid.*

<sup>247</sup>*Ibid.*

<sup>248</sup>*Ibid.*

<sup>249</sup>*Ibid.*

<sup>250</sup>*Ibid.*

<sup>251</sup>O'NEILL, Marie-Clarté et DUFRESNE-TASSÉ, Collette, « Augmenter notre compréhension de l'impact de la muséographie sur les visiteurs », in GOB, André et MONTPETIT, Raymond (dir.), *La (r)évolution des musées d'art*, in *Culture & Musées*, n°16, 2010, pp. 239-244.

<sup>252</sup>EZRATI, Jean-Jacques. L'éclairage comme élément de la scénographie, in *Culture & Musées*, n°16, 2010. *La (r)évolution des musées d'art*, GOB, André et MONTPETIT, Raymond (dir.), pp. 252-256.

objets et à celui qui les regarde et éviter tous effets parasites collatéraux<sup>253</sup>. Et ce tout doit mener à la construction du sens, et cela pour tous les publics d'exposition à prendre en compte (par exemple les plus vieillissants qui ont tout de même besoin de plus de lumière pour le confort visuel)<sup>254</sup>. Conservation des œuvres et appréciation du public sont à mettre sur un même plan et c'est là toute la difficulté de maîtrise de l'éclairage d'exposition<sup>255</sup>, se basant alors sur des compétences techniques et des éléments subjectifs de perception<sup>256</sup>. En ce sens, rien ne doit être laissé au hasard, comme pour n'importe quel autre élément de la scénographie<sup>257</sup>.

Le choix ici objectif d'une lumière diffuse permet de ponctuer la globalité de l'ambiance par des sortes de « coups de projecteurs »<sup>258</sup> afin de mettre en valeur tel ou tel objet dans une réelle dynamique de théâtralité, tout en gardant l'effet tamisé du reste de l'éclairage<sup>259</sup>. Les études de réception mettent en mineur en exergue quelques critiques vis-à-vis de cette faible luminosité générale<sup>260</sup>, et notamment sur son revers ergonomique sur la lisibilité des informations écrites, mais l'adhésion est paradoxalement presque unanime, défendant le principe muséographique général choisi<sup>261</sup>. Le vocable de « nuit » revient sans cesse, mais appréciée dans ses qualités de calme et de repos ainsi que de création d'une certaine intimité entre les objets et soi-même et on retient en focale de mémoire de visite surtout les « ombres », qui participeraient de cette mise en valeur<sup>262</sup>. Mais si l'on reprend cette idée, notons que l'intensité lumineuse identifiée comme trop faible à l'ouverture s'est améliorée<sup>263</sup>. Toutefois, cette exposition à lumière réduite résulte tout de même bien de la muséification de ces artefacts et cela dans la considération jamais totalement effacée du début du XX<sup>e</sup> siècle. De plus, les choix d'éclairage de certaines statues par le bas avec une lumière intense, crée des ombres et une théâtralité presque exagérée, relevant du film

---

<sup>253</sup>EZRATI, Jean-Jacques, *Manuel d'éclairage muséographique*, Dijon, 1999, 2<sup>e</sup> édition, p.62.

<sup>254</sup>EZRATI, Jean-Jacques. L'éclairage comme élément de la scénographie, in *Culture & Musées*, n°16, 2010. La (r)évolution des musées d'art, GOB, André et MONTPETIT, Raymond (dir.), pp. 252-256.

<sup>255</sup> Voir Annexe 2. pour apprécier le rendu de l'éclairage en place.

<sup>256</sup>DROUGUET, Noémie, « Jean-Jacques Ezrati, Eclairage d'exposition. Musées et autres espaces », in *CeROArt*, Volume 10, mars 2015, pp.2-4.

<sup>257</sup>EZRATI, Jean-Jacques. L'éclairage comme élément de la scénographie, in *Culture & Musées*, n°16, 2010. La (r)évolution des musées d'art, GOB, André et MONTPETIT, Raymond (dir.), pp. 252-256.

<sup>258</sup>LAMBERT Roma, « Contextualiser ? Décontextualiser ? Recontextualiser ? Intérêts et limites d'une approche muséographique. Réflexion sur la muséographie des costumes des peuples d'Asie continentale au musée du Quai Branly. », mémoire d'étude, mai 2014, Archives du MQB, 136AA/3.

<sup>259</sup> Voir Annexe 2. pour apprécier le rendu de l'éclairage en place.

<sup>260</sup> Note interne : Résultats de l'étude autour des usages et problématiques d'orientation à l'entrée du plateau des collections, par BOUSTANI, Fadi et ZELLER, Victoria, Paris, 29 septembre 2015.

<sup>261</sup> ROUSTAN, Mélanie et DEBARY, Octave, *Étude de réception du Plateau des collections du musée du Quai Branly-Jacques Chirac*, Paris, 5 mai 2010, p.43.

<sup>262</sup> *Ibid.* p.45.

<sup>263</sup>VOGEL, Susan, « Des ombres sur la Seine », in MARTIN, Stéphane, et al., *Le moment du Quai Branly. Le Débat (Paris. 1980)*. Paris, éd. Gallimard, 2007, pp.178-192.

d'horreur<sup>264</sup> et le tout évoque, dans l'imaginaire des visiteurs, une nuit artificielle avec ces ampoules dispersées dans un plafond noir<sup>265</sup> renvoyant parfois jusqu'à un sentiment de terreur<sup>266</sup>. Cette lumière artificielle très blanche choisie renforce le contraste avec les surfaces sombres qui l'entourent, presque toutes noires. Le constat est alors sans appel : nous n'y voyons rien, si ce n'est nous-mêmes<sup>267</sup>, et nos attributs occidentaux, se reflétant lorsque l'on se trouve face aux vitrines. Cela mène donc à une réflexion plus large : est-ce possible de contempler ce type d'artefacts sans être forcément biaisés par cette vision de nous-même, qui revient toujours ? Ce qui pourrait signifier que ces objets n'ont en réalité jamais été conçus pour la délectation ? L'éclairage souligne ces préoccupations. Une autre lumière peut, par beau temps, balayer les collections : la lumière naturelle, qui apparaît côté Seine par le prisme du filtre vert sur l'ensemble du vitrage. Enfin, un troisième type est présent en Afrique et cela avec le cas particulier des masques dogon<sup>268</sup> : on retrouve ici le *white cube*. La blancheur des murs éclate dans cet espace fermé et carré, et marque par son unicité qui frappe par rapport au reste du plateau<sup>269</sup>. La lumière tombe des projecteurs, éclairage sanctifiant accompagné d'une petite frontière qui empêche les visiteurs d'approcher trop près ainsi que les dispositifs de fixation qui restent visibles : tout ce qu'il y a de plus classique en muséographie, et ne permet absolument aucune recontextualisation des expôts, ici inexorablement convertis en œuvres de musées de Beaux-Arts. Par conséquent, la perception sensorielle semble totale et engageant la muséographie sur un registre parfaitement éloigné du cognitif<sup>270</sup>. Si elle peut engager une perte de repères, celle-ci peut également être liée aux défauts de signalétique et c'est cet aspect qu'il convient désormais de développer pour en comparer les intentions et perceptions.

Il faut, par ailleurs, noter le poids de la signalétique dans le dispositif d'ensemble. L'étude commandée par le musée et réalisée en juin et juillet 2015<sup>271</sup> autour des usages et problématiques d'orientation à l'entrée du plateau des collections mêle entretiens, questionnaires et observation des visiteurs in situ. Il en est ressorti que la rampe d'accès fonctionne alors plus comme un « sas de transition », « promenade sensorielle » pour se préparer à la découverte du contenu du plateau, et garantit alors une certaine sensation de liberté. Si toutefois les visiteurs semblent comprendre sa

---

<sup>264</sup> Susan Vogel mentionne la technique de l' « éclairage de monstre » utilisée dans le cinéma (et non dans les musées).

<sup>265</sup> Voir Annexe 2.4. pour visualiser les dispositifs en place.

<sup>266</sup> VOGEL, Susan, « Des ombres sur la Seine », in MARTIN, Stéphane, et al., *Le moment du Quai Branly. Le Débat* (Paris, 1980). Paris, éd. Gallimard, 2007, pp.178-192.

<sup>267</sup> *Ibid.*

<sup>268</sup> *Ibid.*

<sup>269</sup> Voir Annexe 2.4. : accrochage masques Dogon

<sup>270</sup> ROUSTAN, Mélanie et DEBARY, Octave, Étude de réception du Plateau des collections du musée du Quai Branly-Jacques Chirac, Paris, 5 mai 2010, p.5.

<sup>271</sup> Résultats de l'étude autour des usages et problématiques d'orientation à l'entrée du plateau des collections, par Fadi Boustani et Victoria Zeller, 29 septembre 2015

fonction architecturale forte, ils le vivent comme une expérience agréable se laissant volontiers accompagner des mots projetés de l'œuvre « The River<sup>272</sup> » qui y est installée, ainsi que par la vision du mystérieux silo de réserve des instruments de musique. L'occupation de cette rampe pourrait être donc perçue comme réussie car cela permet de pallier sa longueur (180 mètres) et cette perception va de pair avec la sensation d'emprunter un réel fleuve, qui « fait quitter la ville<sup>273</sup> ». Puis, c'est la rupture<sup>274</sup> : le visiteur passe par un couloir étroit, sombre et au plafond très bas, s'ouvrant sur un couloir au plafond ouvert et éclairé au niveau des jambes et arrive enfin, sans plus d'informations signalétiques, sur la très vaste « Plaza », espace au carrefour des différentes aires à découvrir. Si l'aspect de cet espace est généralement perçu comme agréable par les visiteurs interrogés, qui le comparent à une « place centrale d'un village », ces différents points de rupture dans son parcours corporel mènent toutefois à une certaine perte de repères sensoriels. Pour un départ vers l'inconnu, on note donc un cruel manque d'informations signalétiques ce qui induit les visiteurs à se ruer sur leurs plans papier distribués à l'entrée de la rampe ou bien la table d'orientation située en partie droite de la Plaza. Là, ils se trouvent donc situés par rapport à l'espace d'exposition des collections, puis rapidement aidés par des flèches indiquant le « sens de la visite »<sup>275</sup> et les induisant à se diriger vers l'aire Océanie pour commencer. A l'entrée de l'aire, comme à l'entrée de chaque aire et parfois même redoublée à l'intérieur de l'aire elle-même, une carte indiquant parallèlement où l'on se trouve à l'intérieur de celle-ci et la provenance de certains des objets au regard du monde entier. Pour certaines de ces tables d'orientation par aire, on note au fur et à mesure du parcours une inversion du sens de la carte<sup>276</sup> par rapport à l'orientation même du bâtiment. Paradoxalement peut-être, ces éléments de désorientation ne paraissent pas être anxieux pour les publics, qui se disent alors à 85% suffisamment guidés. Si le fait que la table d'orientation ne soit pas numérique est salué, ainsi que son aspect très coloré, peu l'utilisent de prime abord : faudrait-il la disposer ailleurs, ou autrement ? Ce point est d'ores et déjà constamment étudié par la direction, et a fait l'objet de modifications depuis l'ouverture, comme l'explique Yves Le Fur<sup>277</sup>.

Il nous est important de se pencher plus particulièrement sur le sens de la visite dans cette analyse. Sur ce point, il ressort de l'étude de signalétique que : 61% des publics ont repéré le sens

---

<sup>272</sup> Voir Annexe 2.1.

<sup>273</sup> ROUSTAN, Mélanie et DEBARY, Octave, Étude de réception du Plateau des collections du musée du Quai Branly-Jacques Chirac, Paris, 5 mai 2010, p.28.

<sup>274</sup> *Ibid.* p.29. Des propos recueillis expriment alors : « Là, c'est le grand point d'interrogation » (Michèle, 57 ans, consultant-formateur, Paris, bac+5, déjà venue).

<sup>275</sup> Voir Annexe 2.1.

<sup>276</sup> Voir Annexe 2.2.

<sup>277</sup> Propos recueillis lors de l'entretien du 28/02/2022. Voir Annexe 1.2.

de visite, et 50% de ceux qui ne l'ont pas identifié l'ont tout de même emprunté. Nous nous devons alors d'interroger le fait même qu'il doive exister ou non un sens de visite dans une exposition. Sur cela, le sens de visite n'est même pas forcément perçu donc mais également pas nécessairement souhaité, les visiteurs recherchant cette découverte libre, et considérant que le sens est tout de même donné par la scénographie elle-même, le supposant implicite<sup>278</sup>. Même quand il s'avère perçu, le sens donné par Jean Nouvel n'est pas toujours suivi, même si la plupart des visiteurs sont de fait attirés par les objets océaniens tournés vers eux contrairement aux Amériques qui leur tournent le dos et perçoivent ainsi implicitement les intentions de parcours. Les publics rencontrés sont plutôt favorables à l'existence d'un sens de visite intelligible pour favoriser une compréhension de la visite et « donner un fil conducteur ». Certains indiquent toutefois que celui-ci n'est pas une nécessité car les différents espaces peuvent se visiter indépendamment les uns des autres et préféreraient même garder cette liberté : cette notion est celle qui revient le plus souvent dans notre analyse et qui fait la particularité - bien qu'elle ne soit donc pas réellement voulue au départ - du musée. Notons tout de même que certains indicateurs de signalétique perturbent la déambulation instinctive sur le plateau, qui, pour la plupart des visiteurs observés, commence par la droite et donc l'Océanie, chemin conseillé. Nous pouvons noter le panneau « sortie » qui amène à rebrousser chemin alors même qu'on entre à peine sur le plateau des collections, ou « suite de la visite » sur la gauche de la Plaza. La Rivière quant à elle est perçue comme cohérente dans le sens directionnel qu'elle contribue indubitablement à donner. En effet, elle induit une sorte d'ascension qui mène d'un bout à l'autre du plateau et permet également de garder toujours un repère visible lorsque l'on parcourt chaque aire, pour se situer géographiquement sur le plateau lui-même. Incarnerait-elle donc la véritable scansion du discours ? Elle est l'élément de muséographie qui offre une scansion du rythme de visite, assurément par le fait qu'elle présente les dispositifs de médiation sensoriels formant le « serpent » avec de multiples accès à des temps de pause dédiés à l'observation de vidéos sur écrans ainsi que présentant l'« habitat traditionnel » de différentes cultures concernées et en assurant l'accessibilité aux personnes souffrant de handicaps visuels : cela crée de la respiration dans cet immense espace qui pourrait créer l'étouffement. Si son rôle de guide est donc bien effectif, seul un pourcentage de 27% des visiteurs indiquent avoir sollicité ces dispositifs de médiation par textes ou écrans et l'observation in situ<sup>279</sup> fait même ressortir un pourcentage quasi nul d'utilisation de ceux-ci.

Quelles impressions générales ? Tout d'abord, le trajet global est assurément pensé comme

---

<sup>278</sup>ROUSTAN, Mélanie et DEBARY, Octave, Étude de réception du Plateau des collections du musée du Quai Branly-Jacques Chirac, Paris, 5 mai 2010, p.24.

<sup>279</sup>Aussi bien celle retranscrite dans l'étude que celle réalisée lors de nos visites du plateau.

une sorte de transition du monde occidental duquel le visiteur s'extrait pendant le moment de la visite, vers des civilisations extra-occidentales et cela en favorisant cette incursion par une esthétique se voulant à la fois dépaysante<sup>280</sup> et rassurante et cela par le biais des dispositifs non-verbaux. La scénographie prend alors pleinement son rôle comme élément fort, laissant toutefois une certaine ambivalence entre guidage exprimé et totale liberté. La signalétique présente est souvent identifiée mais peu suivie, un renforcement pourrait donc être à envisager, tout en restant dans le respect des choix muséographiques. Serait-il donc éventuellement pertinent d'ajouter des panneaux indicatifs, notamment dans l'espace de la Plaza, qui pose le plus de problèmes d'orientation, ou bien à l'intérieur même des aires géographiques pour éviter que certains visiteurs se laissant trop vaguement aller à une pérégrination basée sur leurs ressentis sensoriels, puissent passer à côté de certains éléments essentiels de l'exposition ? Les indications du sens de visite en lui-même devraient-elles être rendues plus visibles, renforcées et même traduites en d'autres langues ? Les flèches qui scandent le parcours sont probablement le meilleur exemple des indications qui ne sont pas perçues par le visiteur, très discrètes, peu nombreuses et parfois positionnées à des emplacements peu logiques<sup>281</sup>. Intelligibilité ou évocation ? L'inintelligibilité des indications peut être un écueil, mais également servir à « maintenir une tension tout au long de la visite<sup>282</sup> » et pour cela, la répétition de certains éléments, formes ou ensembles peut être salvatrice pour l'esprit du visiteur. Car il aura l'impression que ses perceptions correspondent avec les intentions du concepteur, levant la frontière psychologique liée au caractère artificiel de l'exposition<sup>283</sup>.

Par ailleurs, d'autres frontières sont volontairement<sup>284</sup> créées dans une optique d'offrir des repères visuels au visiteur, qui les percevra de manière implicite. C'est le cas des marquages au sol, frontière psychologique entre les différents continents, ayant pour chacun une couleur différente<sup>285</sup>. Celles-ci se retrouvent plaquées absolument partout dans l'espace d'exposition, sur les sols, socles et jusqu'aux petites barrettes placées dans les vitrines. Ce recouvrement s'avère-t-il réellement utile au repérage, répond-il simplement à un but d'harmonisation esthétique ? Les nuances présentes sont parfois peu compréhensibles au sol, aboutissant à une juxtaposition de formes angulaires dont on ne comprend pas toujours l'agencement. Nous pouvons donc en conclure que ce dispositif de signalétique « caché » ne répond pas totalement à ses objectifs

---

<sup>280</sup> DAVALLON, Jean, *L'exposition à l'oeuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris, éd. L'Harmattan, 2000, p.103.

<sup>281</sup> Voir Annexe 2.1.

<sup>282</sup> DAVALLON, Jean, *L'exposition à l'oeuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris, éd. L'Harmattan, 2000, p.185.

<sup>283</sup> *Ibid.*

<sup>284</sup> Voir Annexe 2.3.

<sup>285</sup> Beige pour la Rivière qui reste neutre, rouge pour l'Océanie, bordeaux/brun pour l'Asie, ocre pour l'Afrique, bleu pour les Amériques.

initiaux de conception<sup>286</sup>. La non-correspondance avec les couleurs affichées sur les différents plans des aires renforce ce trouble<sup>287</sup>. Si le visiteur vient y chercher l'exhaustivité, il en sera vite découragé. Il se rend ainsi rapidement compte qu'il doit sans cesse se glisser entre les dispositifs sans pouvoir se concentrer réellement sur l'appréciation de chacun d'entre eux, revenir sur ses pas, se poser des questions vis-à-vis du chemin à emprunter et nécessairement de ce qu'il voudra ou pourra aller voir en priorité. C'est ce point en particulier qui se trouve être nuisible pour sa satisfaction, car le menant à ce que l'on appelle désormais la « fatigue muséale ». Il ressort nécessairement des études de réception étudiées, et mène alors à « l'abandon d'une recherche de connaissance des objets »<sup>288</sup>.

La visite, vécue comme une expérience totale, suit donc un rythme, une pulsation. Celle-ci se voit donc dictée par l'architecture mais également par les choix d'agencement des dispositifs et est, surtout, propre à chacun. Cette liberté est à souligner aussi dans la perception du message délivré par le musée. Lorsque les visiteurs sont interrogés sur celui-ci, il est décrit comme une expérience qui met en présence les « objets des autres » et mène donc à réfléchir sur sa propre culture, par « réflexivité »<sup>289</sup>, même si la question coloniale n'en reste pas moins laissée de côté. Et la faible lisibilité du message conduit d'autant plus à une bonne appréciation de la part des publics n'étant pas nécessairement habitués des musées, qui se sentent alors justement inclus et donc comme faisant partie du « public », renvoyant à la dimension universaliste de l'exposition. Tout cela tend vers le registre sémantique plus général de l'ouverture à l'« Autre »<sup>290</sup>. La visite ouvre donc sur un « imaginaire » et le voyage vers un voyage intérieur. Il faut ajouter à cela que le monde occidental est en réalité toujours là en arrière-plan, dans la mise en place de la muséographie, le lieu d'implantation du musée, ses équipes, et là où se trouvent donc les collections exposées. Ainsi, nous pouvons supposer que ce tout, tel qu'il est agencé et prenant en compte ces éléments de contexte, laisse à penser l'espèce humaine comme un tout duquel chacun est partie prenante. Ce dialogue se passe de manière indirecte, c'est encore une fois au visiteur de se le projeter<sup>291</sup>. L'accessibilité apparente des expôts et des dispositifs de médiation, usages et contenus explicitant les cultures présentées constituant les réels apports de la visite, créer

---

<sup>286</sup>Note interne : Résultats de l'étude autour des usages et problématiques d'orientation à l'entrée du plateau des collections, par BOUSTANI, Fadi et ZELLER, Victoria, Paris, 29 septembre 2015.

<sup>287</sup>Sur les cartographies, l'Océanie apparaît bien en rouge vif et les Amériques en bleu, mais l'Asie apparaît dans une nuance d'orange et l'Afrique en jaune clair, ce qui ne correspond pas réellement aux couleurs des sols.

<sup>288</sup>ROUSTAN, Mélanie et DEBARY, Octave, Étude de réception du Plateau des collections du musée du Quai Branly-Jacques Chirac, Paris, 5 mai 2010.

<sup>289</sup>*Ibid.* p.7.

<sup>290</sup>ROUSTAN, Mélanie et DEBARY, Octave, Étude de réception du Plateau des collections du musée du Quai Branly-Jacques Chirac, Paris, 5 mai 2010, p.74.

<sup>291</sup>*Ibid.* p.78.

l'articulation entre exposition et savoir. Nous en arrivons là au point paradoxal de cette analyse : le visiteur voit, perçoit. Mais que voit-il donc ? Ce que les critiques avant et après ouverture, notamment dans la communauté scientifique et des anthropologues ci-avant développées ne voyaient pas ? Cette illisibilité du message, qualifiée de décevante face à l'ambition du projet muséologique, est en réalité ce qui plaît. Et ce qui fait pourquoi le public vient – et revient – au MQB<sup>292</sup>. En effet, la foule est au rendez-vous sur le plateau, qui reçoit entre 3000<sup>293</sup> et 4000 visiteurs par jour et peut en contenir 1500 sur le même temps<sup>294</sup>. Une fréquentation de 400 000 visiteurs était attendue pour la première année, et même avec ces jauges prévues, il s'est avéré que les espaces étaient trop peu vastes<sup>295</sup>.

Le public des musées vient y voir des objets de musée<sup>296</sup>, donc. Cet aspect sert ici le propos, car si ces objets peuvent effectivement exister par et pour eux-mêmes, ils peuvent être aussi directement perçus par les sens du visiteur de musée, en leur qualité de « real thing », terme employé par Duncan Cameron<sup>297</sup> qui peut être traduit par « vraie chose » : des choses qui sont présentées telles qu'elles sont réellement et non pour représenter d'autres choses. Cette perception suppose donc l'existence d'une relation intime et sensible avec ce qui est exposé, pour des raisons propres à chacun, et c'est bien ce qui se passe ici. Les « vraies choses » exposées sont extraites de leur milieu d'origine et dont l'appréciation change de surcroît au gré des générations<sup>298</sup>. Enfin, le sens de l'expôt peut varier en fonction du regard de chacun et de la culture donc ce chacun est issu. Gardons comme explicitation la phrase prononcée par Jacques Hainard en 1984 : « L'objet n'est la vérité de rien du tout. Polyfonctionnel d'abord, polysémique ensuite, il ne prend sens que mis dans un contexte<sup>299</sup> ». Ainsi, nous pouvons avancer que si la recontextualisation n'existe pas au niveau des objets en eux-mêmes, elle se fait ici au niveau du visiteur, qui doit par lui-même se servir des clefs données par les muséographes alors même que celles-ci se trouvent assez difficiles

---

<sup>292</sup> *Ibid.* p.8.

<sup>293</sup> GOB, André, DROUGUET, Noémie, et CHAUMIER, Serge, *La muséologie : histoire, développements, enjeux actuels*, Paris, éd. Collection U, 2021, 5<sup>e</sup> édition, p.178.

<sup>294</sup> ROUSTAN, Mélanie et DEBARY, Octave, Étude de réception du Plateau des collections du musée du Quai Branly-Jacques Chirac, Paris, 5 mai 2010, p.73.

<sup>295</sup> GOB, André, DROUGUET, Noémie, et CHAUMIER, Serge, *La muséologie : histoire, développements, enjeux actuels*, Paris, éd. Collection U, 2021, 5<sup>e</sup> édition, p.330.

<sup>296</sup> DESVALLÉES, André et MAIRESSE, François (dir.). *Concepts clés de muséologie*. Paris, éd. ICOM, 2010, p.59 : définition d' « objet de musée ou muséalie ».

<sup>297</sup> CAMERON, Duncan, « Un point de vue : le musée considéré comme système de communication et les implications de ce système dans les programmes éducatifs muséaux », 1968, in DESVALLÉES, André, *Une anthologie de la nouvelle muséologie*, 1992 et 1994, Mâcon, éd. W. et M.N.E.S., 2 vol.

<sup>298</sup> DESVALLÉES, André et MAIRESSE, François (dir.). *Concepts clés de muséologie*. Paris, éd. ICOM, 2010, p.63 : définition d' « objet de musée ou muséalie ».

<sup>299</sup> *Ibid.*

à saisir<sup>300</sup>. Le fait de venir, mais surtout de revenir visiter une collection permanente, implique en outre que celle-ci évolue et renouvelle ses propositions. Qu'en est-il de la situation actuelle sur le plateau des collections du MQB ?

---

<sup>300</sup> FORMOSO, Bernard, *Pour un contre-esthétisme didactique dans les musées d'ethnologie*. Paris, éd. Presses universitaires de France, 2008, p.2 : les contraintes techniques inhérentes à l'exposition des objets devraient-elles alors plutôt être explicitées au visiteur plutôt que dissimulées sous prétexte de beauté et renforçant l'effet de flou ?

### III. 2006 – 2022 : Etat des lieux comparatif : quelles forces et faiblesses de la muséographie ?

En réalité, l'exposition « permanente » du musée n'en a de permanent que le nom. « Ce que je n'ai cessé de dire, c'est que ce n'est pas une collection permanente, ça n'est pas un plateau permanent !<sup>301</sup> ». Celui-ci même se trouve avoir en ce sens été beaucoup discuté, et les intentions de l'institution nous prouvent depuis 16 ans maintenant tendre vers un perpétuel renouvellement. C'est le point qui sera développé ici, confrontant ces intentions et perceptions des dispositifs observés dans leur évolution à travers le temps.

#### 1. Changements déjà opérés

Ces dernières années, le jeune MQB a su renouveler son discours, passant par la refonte des dispositifs écrits (cartels et panneaux ayant été taxés de manque d'engagement post-colonial) et y apporter donc un éclairage nouveau. Pour ce qui est littéralement de l'éclairage, nous y reviendrons. Ainsi, nous nous attèlerons à identifier les forces et faiblesses identifiées de la muséographie et comment celle-ci a pu évoluer pour être ce qu'elle est aujourd'hui avec les modifications opérées sur les expôts et dispositifs de présentation, leurs intentions et perceptions en interrogeant leur effectivité sur le visiteur. Les intentions du projet de départ sont-elles toujours actuelles, et envers quel public, pour quel impact ?

Le parti pris est celui d'une présentation toujours en évolution. En ce sens, des changements ponctuels furent réalisés depuis 2006, mais on constate la difficulté à conserver la cohérence de la présentation et donc du discours : les publications permettent de tendre vers une exhaustivité, qui reste donc pour les raisons déjà évoquées, limitée sur le plateau. Le terme même de plateau de « référence » et non « des collections » est évoqué par Yves Le Fur car « Dès le départ [...] on a donc l'idée que ça devait être dynamique et ça devait bouger. [...] On a un public de gens qui reviennent. Et qui sont contents de voir que des choses changent<sup>302</sup> ». On peut croiser ces intentions avec des perceptions exprimées sur le sujet des roulements opérés sur le plateau des collections. Ainsi, en 2013, on y comptait 3400 œuvres exposées, dont 800 originaires d'Afrique, 850 d'Océanie ainsi que d'Asie et 900 d'Amérique, qui reste donc l'aire la plus représentée en termes de nombre d'œuvres exposées. Le roulement, d'après ce qui est annoncé par le musée<sup>303</sup>, est

---

<sup>301</sup> Propos recueillis lors de l'entretien du 28/02/2022. Voir Annexe 1.2.

<sup>302</sup> *Ibid.*

<sup>303</sup> Dans les rapports d'activités de 2006 à 2020, en ligne. Disponibles au lien suivant : <https://www.quaibrany.fr/fr/missions-et-fonctionnement/rapports-dactivite/> Valide le 30 avril 2022.

d'environ 500 œuvres remplacées chaque année. On compterait alors 414 vitrines et 384 modifiées depuis l'ouverture<sup>304</sup>. Ce mouvement perpétuel est la conséquence de différents facteurs. Premièrement, beaucoup des artefacts présentés au MQB nécessitent une veille de conservation préventive qui oblige à ne pas les exposer en continu, comme les tissus ou les objets présentant des pigments sensibles à l'exposition lumineuse, arts graphiques ou photographies. De plus, l'institution semble mettre un point d'honneur à mettre en valeur dans son parcours des collections les nouvelles acquisitions<sup>305</sup> qui se sont avérées être d'une ampleur considérable avant mais aussi depuis 2006, ainsi que les différents projets de restauration engagés par le musée, souvent en collaboration avec diverses institutions à travers le monde, ou alors les opérations de récolement comme ce fut le cas l'année passée marquant le récolement décennal<sup>306</sup>. Une intention émerge : toujours promouvoir de la nouveauté. Mais cela est-il réalisable ?

« C'est un vrai travail, et une vraie création, qui est passionnante parce qu'elle est modelable. » Tels sont les mots d'Yves Le Fur à propos de ces espaces d'exposition. Le musée est-il perçu comme interchangeable, ou peut-on aujourd'hui tout de même lui associer une autre perception ? En effet, le constat est clair : c'est bien cette « atmosphère » du plateau des collections qui marque les visiteurs, et ils retiennent ce lieu comme un lieu à forte et originale scénographie, et par conséquent différent d'autres lieux d'exposition. Outre son caractère labyrinthique et d'imaginaire renvoyant à la nature, les jeux de lumière ci-avant développés, c'est bien ce rapport étrange et si singulier aux dispositifs de présentation et donc aux œuvres exposées qui crée réellement l'identité du lieu dans le ressenti qu'en ont les visiteurs, entre distance et proximité. Ce tout en fait un lieu unique<sup>307</sup>. L'interrogation se déplace alors : est-il non seulement envisageable, mais avant tout souhaitable d'en changer ?

Des rotations ont évidemment lieu régulièrement sur le plateau : sur ce point, Yves Le Fur exprime : « Par rapport au roulement, « mouvements » comme on dit, il y a à peu près 1000 œuvres qui sont changées chaque année, 500 enlevées, 500 remises, pour des changements de conservation préventive pour les textiles, plumes, objets qui sont fragiles, mais aussi des nouvelles acquisitions, et puis un système qui fait que dès le départ, j'ai voulu qu'on change »<sup>308</sup>. Le multimédia nécessite également des mises à jour régulières. Il s'est développé sous plusieurs formes, certaines fixes et

---

<sup>304</sup> Article dans *Artscape*, disponible au lien suivant : <https://www.artscape.fr/plateau-collections-musee-quai-branly-paris/> Valide le 30 avril 2022.

<sup>305</sup> Propos recueillis lors de l'entretien du 28/02/2022. Voir Annexe 1.2.

<sup>306</sup> Obligatoire depuis la loi musée de 2002 pour tout musée ayant reçu l'appellation « musée de France », le cas du MQB.

<sup>307</sup> ROUSTAN, Mélanie et DEBARY, Octave, *Étude de réception du Plateau des collections du musée du Quai Branly-Jacques Chirac*, Paris, 5 mai 2010, p.37.

<sup>308</sup> Propos recueillis lors de l'entretien du 28/02/2022. Voir Annexe 1.2. Détails des changements et nouvelles créations multimédia.

consultables de manière passive, d'autres de manière interactive<sup>309</sup>. A plusieurs niveaux donc, de plus en plus approfondis et dans l'exposition ici étudiée, il est important que ces différents niveaux cohabitent, tout cela en gardant cette intention de départ de ne pas encombrer l'espace – déjà très rempli – mais garantissant la présence effective des communautés concernées<sup>310</sup>, dont le MQB a récupéré les fonds très riches de l'ancien musée de l'Homme<sup>311</sup>. C'est Stéphane Bezombe qui a pris le rôle de concepteur du système d'information multimédia et supervisé toutes les installations réalisées<sup>312</sup>. Tels que les dispositifs ont été conçus, il en existe plusieurs niveaux de consultation<sup>313</sup> : nous ne traiterons pas du troisième, qui était au départ présenté sur la mezzanine consacrée à un approfondissement de la recherche tournée vers l'anthropologie avec des écrans dédiés à cela, qui a disparu aujourd'hui. Deux niveaux sont présents sur le plateau des collections en lui-même. Le premier fait corps avec l'exposition, et est composé de petits écrans de 10 pouces placés directement sur les côtés des vitrines, avec des vidéos très courtes, en boucle et qui se mettent en route dès que le visiteur se trouve à cet endroit : encore une fois, tout dépend du déplacement de celui-ci dans l'espace. Les 78 programmes conçus<sup>314</sup> présentent un contexte géo-culturel. Par ailleurs, d'autres écrans de 17 pouces ont été intégrés au Serpent et sont eux, interactifs avec des vidéos d'une durée beaucoup plus longue, avec une approche plus développée sur les traditions des différentes régions avec 20 programmes différents développés au départ<sup>315</sup>. On a donc préféré ici une répartition dans l'espace de « minis écrans (d'environ 12X15 cm) à proximité des vitrines d'objets<sup>316</sup>», qui ne favorisent en réalité pas réellement le stationnement devant. Pourtant, ce parti pris fut déjà celui du musée des Arts et Métiers afin d'expliquer des processus de création ou détails d'objets et dans ce cas a prouvé son efficacité. Mais est-ce réellement le cas lorsque ces dispositifs sont censés expliciter l'entièreté d'un contexte ? Les contenus ont, eux, été élaborés par les groupes du projet pour la muséologie, dans un dialogue avec le chef du projet multimédia, chaque installation a fait l'objet d'intenses réflexions et remaniements<sup>317</sup> pour aboutir à la programmation finale<sup>318</sup>, avec fiches détaillées après prototypes et maquettes pour vérifier leurs placements dans

---

<sup>309</sup> LAVALOU, Armelle et ROBERT, Jean-Paul, *Le musée du quai Branly*. Paris, éd. Le Moniteur, 2006.

<sup>310</sup> Grâce aux vidéos relatant rites, danses, traditions orales, musiques, pratiques sociales et fêtes, représentations des cosmologies et visions du monde essentielles à la bonne appréhension des objets exposés.

<sup>311</sup> Archives du MQB, Archives de la Mission de Préfiguration du MHAC, 32AP/152-32AP/156.

<sup>312</sup> Archives du MQB, Fonds Stéphane Bezombe, 257AA/8 et Fonds Hélène Dano-Vanneyre, 651AA/71.

<sup>313</sup> LAVALOU, Armelle et ROBERT, Jean-Paul, *Le musée du quai Branly*. Paris, éd. Le Moniteur, 2006.

<sup>314</sup> Archives du MQB, Fonds Stéphane Bezombe, 257AA/8.

<sup>315</sup> Voir Annexe 1.10.

<sup>316</sup> DESVALLÉES, André, *Quai Branly: un miroir aux alouettes ?* Paris, éd. L'Harmattan, 2008, p.152.

<sup>317</sup> Archives du MQB, Fonds Stéphane Bezombe, 257AA/8.

<sup>318</sup> Voir Annexe 1.9. et 1.10.

l'espace.

L'objectif est de montrer le vivant (cérémonies, musiques, vie quotidienne) ou les espaces « hors normes » (architecture, paysage, milieu naturel). En outre, chaque zone développe, notamment dans les dispositifs d'approfondissement, un discours propre : pour l'Afrique, l'accent est mis sur l'Histoire politique et l'Histoire de l'Art ; l'Amérique consacre une part importante de ses dispositifs à l'archéologie et à l'Histoire précolombienne, ainsi qu'à la relation de l'Homme avec le milieu naturel (comme espace et comme lieu de prédation) ; l'Asie met l'accent sur les traditions et les cultures vernaculaires ; l'Océanie met en contexte la notion d'échanges commerciaux, le rapport au pouvoir et les objets de prestige. La répartition spatiale des dispositifs est équilibrée, avec une plus forte concentration en Asie, centrées sur les communautés nombreuses. Les médias choisis proposent des images animées et non seulement fixes, car celles-ci ne montreraient en effet aucun intérêt à être présentées sur écran<sup>319</sup>. Ainsi, les installations que l'on pourrait considérer comme les plus réussies sont celles concernant la musique, ou la chambre des écorces proposant des choix intéressants. Ajoutons à cela les audioguides également présents même si ne faisant pas partie intégrante des dispositifs du plateau. En 2008, on notait des commentaires fournis dans les audiophones pour 10% des 3500 artefacts exposés<sup>320</sup>. Depuis, les installations sont demeurées mais on note un roulement des programmes en fonction des nouveautés de la recherche, domaine très poussé par l'institution. Toutefois, certains emplacements ont aussi été déplacés ou simplement bouchés : on note des traces d'anciens dispositifs sur le cuir du Serpent aujourd'hui. Par ailleurs, d'autres installations prennent place, pleinement intégrées à la muséographie : c'est le cas du « carrefour des peuples », qui a donné lieu à d'amples réflexions préambulaires<sup>321</sup> et qui est une lentille de verre offrant une carte animée de l'Océanie, dans le but de comprendre d'une manière différente les échanges et leur importance dans cette aire géographique et culturelle<sup>322</sup>. Une importance a également été donnée – comme vu pour la section Océanie – à la musique avec deux « boîtes » consacrées à ce thème dans la galerie créées elles aussi par l'agence NoDesign<sup>323</sup>, proposant une immersion totale. De plus, des projections y sont présentes, et cette éventualité représente une volonté à développer selon les responsables actuels, tant les déclinaisons sont multiples avec cette technologie et contribueraient à animer les surfaces d'une nouvelle manière - telle que déjà expérimentée pour les peintures aborigènes. D'autres types de dispositifs innovants

---

<sup>319</sup>Note interne par Hélène Cerruti, 2003, Archives du MQB, Fonds Viatte, 680/AA/558.

<sup>320</sup>FORMOSO, Bernard, *Pour un contre-esthétisme didactique dans les musées d'ethnologie*. Paris, éd. Presses universitaires de France, 2008, p.1.

<sup>321</sup>Archives du MQB, Fonds Viatte, 680AA/559.

<sup>322</sup>LAVALOU, Armelle et ROBERT, Jean-Paul, *Le musée du quai Branly*. Paris, éd. Le Moniteur, 2006.

<sup>323</sup>LAVALOU, Armelle et ROBERT, Jean-Paul, *Le musée du quai Branly*. Paris, éd. Le Moniteur, 2006.

sont envisagés par Yves Le Fur, comme les projections au sol, sons, ou musique<sup>324</sup>. L'enjeu est, ici encore de trouver le bon équilibre dans la proposition faite<sup>325</sup>. Mais alors, comment cela est-il perçu ?

## 2. Analyse de la réception du parcours et de ses dispositifs : l'« expérience du visiteur »

Les acteurs du projet eux-mêmes se trouvent très lucides face à la perte de repères que peuvent engendrer les choix muséographiques du musée, et plus précisément du Plateau. Cette absence de frontières est un point voulu et revendiqué : « effectivement, le principe de cette muséographie est d'amener le visiteur de l'Afrique à l'Asie en passant par le monde islamique. Si tout à coup une barrière lui dit « Voici le Bosphore, vous êtes en Asie », ce n'est plus le même jeu<sup>326</sup> ». Penchons-nous donc sur la signification de l'espace<sup>327</sup>, afin d'en distinguer les intentions et perceptions. On doit pour cela en distinguer différentes typologies : outre l'« espace-dit », c'est-à-dire celui dont parlent les visiteurs par leur « représentation » subjective de celui-ci, il existe l'« espace signifiant »<sup>328</sup>, qui représente les dispositifs en eux-mêmes et leur agencement. Il peut être perçu comme un assemblage de différentes unités de contenu, en l'occurrence les dispositifs de présentation et ce qui les lie comme la signalétique par exemple, le tout produisant les « effets de sens » recherchés. Celle-ci est en effet irréalisable par l'unique observation des contenus, mais n'existe que par la perception sensible de leur disposition, la décoration qui les accompagne c'est-à-dire la forme<sup>329</sup>. Et ce que l'on peut nommer « dispositif de sémiotisation » sont ces aspects et qualités plastiques comme le volume, la couleur, la lumière et les effets de scénographie, basés plutôt sur des contrastes comme c'est le cas ici. Ils permettent au visiteur la production de ce sens dans l'espace d'exposition et dépend donc de celui-ci<sup>330</sup>. Le lien entre producteur et visiteur de l'exposition est précisément incarné par cet « espace synthétique », et ainsi le lien entre intentions et perceptions, par le couplage d'unités signifiantes et de leurs contenus combinés<sup>331</sup> : « il convient donc que le guidage porte aussi sur la construction des effets de connaissance au cours de la

---

<sup>324</sup> Propos recueillis lors de l'entretien du 28/02/2022. Voir Annexe 1.2. pour les détails.

<sup>325</sup> DESVALLÉES, André, *Quai Branly: un miroir aux alouettes ?* Paris, éd. L'Harmattan, 2008, p.152.

<sup>326</sup> MARTIN Stéphane in MARTIN, Stéphane, et al., *Le moment du Quai Branly. Le Débat (Paris. 1980)*. Paris, éd. Gallimard, 2007, p.15.

<sup>327</sup> MARIANI-ROUSSET, Sophie, « Espace public et publics d'exposition. Les parcours : une affaire à suivre », in GROSJEAN, Michèle et THIBAUD, Jean-Paul (dir.), *Espace urbain en méthodes*, Marseille, éd. Parenthèses, coll. Eupalinos, 2001, pp. 30-31.

<sup>328</sup> DAVALLON, Jean, *L'exposition à l'oeuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris, éd. L'Harmattan, 2000, p.70.

<sup>329</sup> *Ibid.* p.72.

<sup>330</sup> DAVALLON, Jean, *L'exposition à l'oeuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris, éd. L'Harmattan, 2000, p.73.

<sup>331</sup> *Ibid.* p.77.

visite<sup>332</sup>». Nous en concluons donc que le corps du visiteur participe pleinement de cette perception de la visite, car c'est lui qui vit le parcours et devient « corps signifiant »<sup>333</sup>, d'où l'importance du guidage et de l'existence d'un programme. Puis, « au bout du compte, l'efficacité du montage dépend du plaisir du visiteur<sup>334</sup>». En analysant le tout par la sémiotique de l'espace, on distingue deux productions d'effets de sens : une liée à cette enveloppe et donc les « connotation », et l'autre dans laquelle l'activité des visiteurs est considérée.

Le rapport de 2010<sup>335</sup> contient des conclusions plus qu'intéressantes sur la perception de l'espace muséographique, géographique et multidirectionnel et contient des témoignages sur le ressenti des visiteurs face au parcours qui leur est suggéré - ou non et leur perception du « voyage » promis par l'institution. Globalement, il confirme l'idée que le sens de visite, donc le parcours de l'exposition, n'est pas emprunté, mais au-delà de ça, pas même souhaité par les visiteurs et que les rares flèches indicatives mises en place ne sont que très rarement suivies. Or, si le visiteur ne perçoit pas d'indications formelles le guidant dans sa déambulation, les marqueurs sont bien là et ont été longuement réfléchis par le musée et les scientifiques, par l'agencement des vitrines, socles, ensembles d'objets et objets visuellement marquants. De plus, si la cartographie<sup>336</sup> est donc assez claire par la répartition en zones géographiques et continents, le visiteur avoue n'avoir aucun sens de la temporalité des œuvres et datation des objets, qui reste floue et plutôt assimilée à un passé : cela est-il voulu par l'institution ? On pourrait alors se poser la question d'un arrangement chronologique des objets, voire de certaines parties ou ensembles, qui n'a pas été retenu dans la muséographie actuelle.

La visite est vécue comme une expérience singulière, une rencontre dès l'arrivée<sup>337</sup>. Pour Jean Nouvel, le musée est là pour « établir un territoire, un bâtiment noyé dans le végétal, un territoire initiatique » avec la volonté de créer « un espace avec une très grande spiritualité », intention qui se retrouve dans les dispositifs et choix de présentation. En effet, on est alors face à une expérience presque de « désorientation plus ou moins guidée » parmi une multitude d'objets, généralement bien vécue comme invitation au voyage et synonyme de nouvelles « découvertes », ce qui constitue selon l'étude aussi la principale raison de la venue dans ce musée. Toutefois, la

---

<sup>332</sup> *Ibid.* p.77.

<sup>333</sup> *Ibid.* p.79.

<sup>334</sup> *Ibid.* p.81.

<sup>335</sup> ROUSTAN, Mélanie et DEBARY, Octave, Étude de réception du Plateau des collections du musée du Quai Branly-Jacques Chirac, Paris, 5 mai 2010.

<sup>336</sup> MARIANI-ROUSSET, Sophie, « Espace public et publics d'exposition. Les parcours : une affaire à suivre », in GROSJEAN, Michèle et THIBAUD, Jean-Paul (dir.), *Espace urbain en méthodes*, Marseille, éd. Parenthèses, coll. Eupalinos, 2001, p.35. Y est développée l'importance de la cartographie de l'exposition.

<sup>337</sup> LE MAREC, Joëlle, « Le parcours : drôle de temps pour une rencontre », in *La Lettre de L'OCIM*, n° 155, 2014, p.6.

sensation de désorientation peut s'avérer négative et l'espace « trop spacieux » et labyrinthique, avec une sensation d'être perdu et de ne pas pouvoir saisir toute l'ampleur de l'exposition. Mais cette dimension peut également mener vers un certain sentiment de liberté, et donc de plaisir dans la visite, et finalement ne pas entacher l'expérience. Par ailleurs, on constate un entremêlement des objets exposés, accentuant cette sensation de « désordre » ressentie dans un premier lieu par le visiteur, mais qui, finalement, permettrait quand même de le conduire à une réflexion. Ces « surprises » semblent parfois suffire afin de créer des associations personnelles, entre aires géographiques, thèmes, pays, connaissances préalables ou découvertes. Ainsi, ce rapport aux objets aurait bien une nature plus sensible et symbolique que d'expériences cognitives et passerait outre la perte de repères spatio-temporels. C'est cette dimension qui ressort des témoignages des publics interrogés dans l'étude, évoquant cette « rencontre » avec les objets, à dimension presque « spirituelle ». Le visiteur doit alors avancer tel un explorateur à travers ce monde et lorsque l'on interroge sa perception, cet espace du plateau est tout d'abord décrit par la manière même dont il oblige à avancer « à l'aveugle » et contraint alors les déplacements en son sein<sup>338</sup>. Il se trouve face à une diversité de choix multidirectionnels, qui renforcent cet effet et incarnent un principe de visite bien existant : celui d'un déplacement libre dans l'espace entre objets et continents, qui fait office d'autorité pour un déplacement dans l'histoire de ces objets et continents. Libre au visiteur de tracer sa route en poursuivant ces deux desseins. L'outil méthodologique de la « filature »<sup>339</sup> peut être alors identifié comme extrêmement difficile à mettre en œuvre pour le visiteur lors de son parcours, celui-ci étant sans cesse confronté à des courbes, contre-courbes, coins et recoins : on passe et repasse. « Le mouvement s'est substitué au regard<sup>340</sup> ». Cette manière de percevoir les choses, qui ne met ainsi pas forcément en lumière les intentions de départ du plateau, peut s'avérer éreintante. Si elle est, comme nous l'avons développé, inévitable, sa perception négative l'est-elle ?

En réalité, la multiplicité des choix est perçue comme un bon choix. La liberté de mouvement prime, et c'est ce que le visiteur du XXIème siècle vient chercher<sup>341</sup>. La clarté d'un parcours est remplacée, dans la perception des dispositifs de présentation, par un agencement guidant lui-même vers un point restant inconnu, donnant à l'espace une sorte de caractère magique<sup>342</sup>. L'accessibilité du lieu est alors saluée par les visiteurs, comme une porte d'entrée vers

<sup>338</sup> ROUSTAN, Mélanie et DEBARY, Octave, Étude de réception du Plateau des collections du musée du Quai Branly-Jacques Chirac, Paris, 5 mai 2010, p.37.

<sup>339</sup> *Ibid.* p.32.

<sup>340</sup> BERNARD, Carmen, « Aimer Branly ? » in MARTIN, Stéphane, et al., *Le moment du Quai Branly. Le Débat (Paris. 1980)*. Paris, éd. Gallimard, 2007, p.165.

<sup>341</sup> DAVALLON, Jean, GOTTESDIENER, Hana et VILATTE, Jean-Christophe, « A quoi peuvent donc servir les recherches sur les visiteurs », in *Culture & Musées*, n°8, 2006, p. 161 : il s'agit d'un aspect à prendre absolument en considération.

<sup>342</sup> ROUSTAN, Mélanie et DEBARY, Octave, Étude de réception du Plateau des collections du musée du Quai Branly-Jacques Chirac, Paris, 5 mai 2010, p.38.

un ailleurs où objets et scénographie ne font qu'un et acquièrent alors cette dimension indubitable de retour sur soi<sup>343</sup>. Si l'on questionne la satisfaction vis-à-vis de l'offre des dispositifs proposés sur le plateau, on note une offre qui est identifiée et appréciée, mais des usages qui restent faibles. Ainsi, aucun visiteur n'a fait part d'une tentative d'usage exhaustif des panneaux informatifs ou multimédia, situation courante en milieu muséal, où le visiteur préfère faire un tour pour appréhender la totalité de ce qui y est proposé et présenté<sup>344</sup>.

Ce qui constitue le point focal de l'étude est d'abord l'importance des dispositifs de présentation eux-mêmes et ce qu'ils font à la perception. C'est ainsi leur emplacement et agencement qui façonne le(s) parcours de visite. Celui-ci, tel qu'il a été pensé<sup>345</sup>, oblige au contournement et empêche toute linéarité et ainsi, exhaustivité<sup>346</sup>. Les effets d'optique qui en découlent prennent toute leur importance, jouant sans cesse sur le trompe-l'œil, la transparence et peuvent induire des troubles de la perception<sup>347</sup>. Les mots d'Yves Le Fur défendent ce parti pris d'offrir différents points de vue au visiteur, sur les œuvres mais aussi sur l'ensemble du plateau, selon là où il se trouve<sup>348</sup>. Sur cela, les mots entendus sur le plateau sont limpides : « -Let's go back up. - Yes, let's see if we missed something » ; « J'ai pas le sens de l'orientation »<sup>349</sup>. Ce parcours codifié tient en réalité plutôt d'une perception très libre offrant une vision quantique au visiteur sur ce qu'il découvre, pas à pas. La direction scientifique revient sur cet aspect : « Ce qui est ressorti, c'était que les personnes n'étaient pas contraintes et pas à l'école, ils appréciaient cette liberté, d'une certaine manière. [...] Et c'est un point important. [...] On n'est pas obligé de prendre la route tracée<sup>350</sup> ». Différents comportements des visiteurs sont possibles, ceux-ci se faisant tantôt fourmi, papillon, poisson, ou sauterelle<sup>351</sup>. Comme développé précédemment, le visiteur ne fait pas qu'une « lente déambulation et procession<sup>352</sup> » mais réalise un enchaînement d'actes : « marcher, fixer son regard, voir, lire, s'éloigner, comparer, se souvenir, discuter, etc. »,

---

<sup>343</sup> *Ibid.* p.79.

<sup>344</sup> *Ibid.* p.56.

<sup>345</sup> Plans fournis par AJN, : pré APD, Archives du MQB, Fonds Germain Viatte, 580AA/506 et post APD, juin 2001, Archives du MQB Fonds Germain Viatte, 723AA/13. Voir Annexe 1.5.

<sup>346</sup> ROUSTAN, Mélanie et DEBARY, Octave, Étude de réception du Plateau des collections du musée du Quai Branly-Jacques Chirac, Paris, 5 mai 2010, p.39

<sup>347</sup> *Ibid.* p.40.

<sup>348</sup> Propos recueillis lors de l'entretien du 28/02/2022. Voir Annexe 1.2.

<sup>349</sup> Propos entendus lors de deux visites en mars 2022.

<sup>350</sup> Propos recueillis lors de l'entretien du 28/02/2022. Voir Annexe 1.2.

<sup>351</sup> VERON E., LEVASSEUR M., *Ethnographie de l'exposition, L'espace, le corps, le sens*, Paris, Ed. du Centre Pompidou, 1989 : la fourmi apparaît comme motivée, cherche l'exhaustivité dans un rapport assez scolaire et un temps de visite très long, de nombreux arrêts et évite les espaces vides. Le papillon sait ce qu'il est venu chercher et zigzague, établit un lien fort avec les expôts. La sauterelle, elle, effectue une visite assez insouciance, avec peu d'arrêts et un temps assez court. Enfin, le poisson reste très peu motivé et passe simplement à travers l'exposition, observe de loin et peu d'objets.

<sup>352</sup> DAVALLON, Jean, *L'exposition à l'oeuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris, éd. L'Harmattan, 2000, p.171.

ce qui augmente le caractère ludique. En effet, le visiteur doit prendre des décisions, et lui-même interpréter ce qu'il perçoit de cet « univers<sup>353</sup> ». Tout cela donc en respectant les règles de comportement induites par le fait même qu'il se trouve dans un espace d'exposition<sup>354</sup>. Ces actes s'inscrivent dans un double déplacement, à la fois linéaire menant à une compréhension de l'entrée vers la sortie, mais aussi dans un réseau<sup>355</sup>, et dans le cas précis du plateau, une pérégrination très libre entre les différentes aires, avec la liberté de non-exhaustivité pleinement envisageable. Comme mentionnés précédemment, plusieurs éléments sont élaborés par les concepteurs pour « contrôler le visiteur physiquement, cognitivement, émotionnellement<sup>356</sup> », de formes variées et passant par le non verbal : rapprochement entre objets, mise en valeur de certains expôts par leur placement en vitrine ou par soclage, éclairage, présentation singulière ou plans et guides. Tant d'injonctions subjectives tenant des différentes formes du « faire-croire, faire-faire, faire-connaître, du faire-éprouver<sup>357</sup> ». Dans tout cela, le visiteur devient conscient que les expôts ne sont pas disposés aléatoirement et la présence d'intentions de la part du concepteur, avec volonté de communication<sup>358</sup>. Ainsi, la visite ne peut être linéaire : elle est dans ce cas organisée selon « une série de micro-récits<sup>359</sup> » qui ne sont pas articulés entre eux selon un avant et un après, mais à percevoir comme entités qui, ensuite, pourront être recomposés uniquement par la perception du visiteur.

### 3. Perspectives et pistes muséographiques pour le futur

Afin de considérer une nouvelle approche du plateau des collections, des pistes sont à réfléchir. Faudrait-il recentrer le discours sur les idées qui rapprochent ces objets, plutôt que certaines similitudes esthétiques justifiant jusqu'ici leur mise en relation ? Une transition du « beau » vers le « social », et ceci dans l'accrochage en tant que tel ? Cela serait alors revenir à des techniques bien connues et déjà employées au MNATP avec les « unités « écologiques »<sup>360</sup>. Ainsi peut-on certainement garder l'agencement actuel de vitrines, boîtes et socles et les associations déjà tout de même très réfléchies entre objets mais en repensant le discours transmis par celles-ci.

---

<sup>353</sup> *Ibid.* p.174.

<sup>354</sup> MARIANI-ROUSSET, Sophie, « Espace public et publics d'exposition. Les parcours : une affaire à suivre », in *Espace urbain en méthodes* (pp. 29-44), GROSJEAN, Michèle Grosjean et THIBAUD, Jean-Paul (dir.), Marseille, éd. Parenthèses, coll. Eupalinos, 2001.

<sup>355</sup> DAVALLON, Jean, *L'exposition à l'oeuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris, éd. L'Harmattan, 2000, p.213.

<sup>356</sup> *Ibid.* p.214.

<sup>357</sup> *Ibid.*

<sup>358</sup> *Ibid.* p.215.

<sup>359</sup> *Ibid.* p.264.

<sup>360</sup> FORMOSO, Bernard, *Pour un contre-esthétisme didactique dans les musées d'ethnologie*. Paris, éd. Presses universitaires de France, 2008, p.4.

Nous nous situons à un tournant muséographique dans l'appréciation et la gestion de présentation des collections permanentes présentées : « le permanent n'est plus ce qu'il était et la présentation des collections opère une conversion radicale où le mouvement d'œuvres venant s'enrichir mutuellement dynamise les accrochages<sup>361</sup> ». Le musée se doit alors de suivre la tendance, en multipliant prêts, dépôts, nouveaux accrochages et rencontres avec le public à ce sujet, remettant l'accent sur des collections permanentes qui sinon, sont pour beaucoup reléguées au second plan face aux expositions temporaires, par définition toujours en mouvement. Nous pouvons appliquer cette réflexion générale sur le temporaire et le permanent au MQB, en sempiternelle recherche de renouveau de son discours, particulièrement dans une démarche de « démocratisation<sup>362</sup> » de celui-ci : « Le musée se met à prendre des chemins de traverse, des à-côtés »<sup>363</sup>.

Ainsi, et contrairement à ce que peuvent laisser entendre les nombreuses études et ouvrages précédemment mentionnés au sujet des problèmes muséographiques du plateau, nous pouvons réaxer la réflexion. Il ne s'agirait pas de combler un manque cognitif – car les informations existent indubitablement - ni de refonder un discours critiquable déontologiquement mais plutôt de garder les multiples outils à disposition en envisageant de changer les modes d'adresse<sup>364</sup> et intentions vers le visiteur. L'objectif serait de toucher un public plus large qui ne se contenterait plus de seulement regarder les œuvres mais aurait soif d'apprendre, sans se sentir mis de côté par des dispositifs perçus comme trop élitistes<sup>365</sup>. Le musée s'exprime sur ce point<sup>366</sup> : l'information est bien présente, disponible, mais peu à proximité des objets qu'elle complète et donc difficilement intégrée par les visiteurs, trop pris dans leur expérience sensorielle ? Une piste à explorer serait donc de se tourner non pas vers une refonte totale du propos ou la création d'nièmes dispositifs cognitifs ou sensoriels envers le visiteur, mais d'axer les partis pris déjà existants vers une perception plus effective. Un accompagnement plus poussé vers l'information, déjà disponible mais parfois invisibilisée, est-il la solution ?

On note, dès le départ, des faiblesses clairement identifiées dans la muséographie du plateau et les responsables scientifiques – y compris ceux qui étaient là dans l'élaboration du projet

---

<sup>361</sup>EIDELMAN, Jacqueline (dir.). *Inventer des musées pour demain, rapport officiel*. Paris, éd. La Documentation Française, 2017. Rapport au ministre de la Culture et de la communication (Audrey Azoulay), p.92.

<sup>362</sup>KREBS, Anne et ROBATEL, Nathalie, *Démocratisation culturelle : l'intervention politique en débat*, Paris, éd. La Documentation française, 2008. Ce que l'on peut qualifier de « démocratisable » sont les modes d'accès à la culture déjà existante en poursuivant le but d'élargir un public déjà acquis et de renforcer l'attractivité de l'offre culturelle.

<sup>363</sup>EIDELMAN, Jacqueline (dir.). *Inventer des musées pour demain, rapport officiel*. Paris, éd. La Documentation Française, 2017. Rapport au ministre de la Culture et de la communication (Audrey Azoulay), p.92.

<sup>364</sup> Terme utilisé par Jean Davallon, notamment dans : DAVALLON, Jean, *L'exposition à l'oeuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris, éd. L'Harmattan, 2000.

<sup>365</sup>KREBS, Anne et ROBATEL, Nathalie, *Démocratisation culturelle : l'intervention politique en débat*, Paris, éd. La Documentation française, 2008.

<sup>366</sup> Propos recueillis lors de l'entretien du 28/02/2022. Voir Annexe 1.2.

muséographique de départ – en sont conscients. Sur les urgences à traiter qui ne fonctionnent actuellement pas sur le plateau, Yves Le Fur mentionne les « boîtes » et le mobilier du Serpent, à repenser<sup>367</sup>. L'aspect qui revient nécessairement cité de manière négative reste celui de l'éclairage. Sur ce point, l'institution prévoit d'améliorer au mieux ses dispositifs. Yves Le Fur, conscient de cette perception, se projette ainsi sur ce point : « On a énormément de questionnements effectivement. Il y a un an et demi, je suis arrivé enfin à avoir un vrai éclairagiste - car c'était cauchemardesque - qui travaille désormais avec nous. » Il mentionne l'installation déjà effective de « petits spots qui diffèrent des autres types d'éclairage et éclairent beaucoup mieux » dans la zone Amériques et concède que ce travail doit être mené à terme sur toutes les sections.

En 2021 – année du dernier rapport en date<sup>368</sup> – on comptabilise 129 interventions sur les dispositifs de présentation (vitrines et unités) en place et 408 œuvres ont alors été manipulées pour intégrer la présentation. Une opération importante a eu lieu sur la zone Amérique depuis 2018 et ainsi quatorze rotations ont été effectuées sur les vitrines, deux costumes de carnaval installés (Nouvelle-Orléans) et quelques œuvres ont été extraites afin d'être l'objet d'analyses scientifiques. Concernant les éclairages là-aussi, on note une amélioration avec la pose de spots LED orientables aimantés dans treize vitrines. Certaines modifications muséographiques ont également été effectuées à cause de différentes contraintes, notamment liées à garantir la sécurité des œuvres et limiter les tentatives de vol, comme ce fut le cas sur quatre unités en 2020, ou encore des sollicitations autres comme les restaurations, analyses, ou demandes de consultation ou d'exposition dans d'autres espaces et prêts pour des expositions temporaires. Ainsi, on a la trace de 144 dossiers concernant 1327 mouvements d'œuvres potentiels sur cette même année.<sup>369</sup> Par ailleurs, 203 élévations de vitrine ont été réalisées. Un point sur les dispositifs audiovisuels a également été effectué, et une nouvelle vidéo installée dans la boîte n°13 du plateau des collections<sup>370</sup>. Le musée ne cesse donc de développer des nouveaux programmes, pour une meilleure réception des différents publics.

Mais toutes ces hypothèses d'améliorations sont-elles concrètement réalisables ? Dans les faits concrets, quiconque souhaite modifier tel ou tel choix de présentation se heurte à des contraintes imparables, dont les causes ont de multiples origines. Pour Anne-Christine Taylor<sup>371</sup>,

---

<sup>367</sup> *Ibid.*

<sup>368</sup> Rapports d'activités de 2006 à 2021, en ligne. Disponibles au lien suivant : <https://www.quaibranly.fr/fr/missions-et-fonctionnement/rapports-dactivite/> Valide le 30 avril 2022.

<sup>369</sup> Rapport d'activités de 2020, en ligne. Disponible au lien suivant : <https://www.quaibranly.fr/fr/missions-et-fonctionnement/rapports-dactivite/> Valide le 30 avril 2022.

<sup>370</sup> Dite « boîte Tapis », elle présente l'art de la confection des tapis persans dits « Qalamkar ».

<sup>371</sup> Responsable du département de la recherche et de l'enseignement du MQB jusqu'en 2013.

« Le plateau des collections est très verrouillé, les changements sont limités ». Cet avis vaut aussi pour ce qui relève de la signalétique, et le tout dicté par la primauté de l'architecture dans la nature du projet et donc encore de son état actuel et il faut prendre en compte le fait que le choix des vitrines a guidé les choix d'objets exposés - et non seulement l'inverse<sup>372</sup>. Si l'on interroge la manière dont cela pourrait évoluer, on est donc vite confronté à ces impossibilités de changement, contrairement à ce qui avait été assuré par JN en 2001<sup>373</sup>. En effet, Yves Le Fur explique que les vitrines ne peuvent être déplacées<sup>374</sup>. Des rails sont ainsi présents en profondeur et ces contraintes se trouvent également être extrêmement onéreuses si l'on voulait en changer, ainsi on peut supposer que l'exposition demeurera sensiblement la même à l'avenir, pendant au moins quelques dizaines d'années, voire au-delà<sup>375</sup>. De plus, la faible pérennité des matériaux employés est à constater. N'est-ce pas là l'occasion d'une refonte possible, en accord avec l'AJN ? On peut en effet s'« étonner<sup>376</sup> » que le revêtement de sol ou bien le cuir de la Rivière aient déjà été dégradés dans les premiers mois et le sont encore aujourd'hui. Ces nombreux changements illustrent les volontés de renouveau de l'offre et parfois avec elle, du discours. Mais ceux-ci découlent principalement de causes de conservation des œuvres, qui doivent nécessairement subir un roulement. Se pose alors la question qui devient aujourd'hui presque insoluble au musée, condamné à évoluer tout en gardant les vitrines en place : qu'est-ce qu'on met d'autre<sup>377</sup> ?

Ainsi, les améliorations suggérées à la suite de ces études sont les suivantes : sur la Rivière, celle-ci pourrait être revue afin d'apparaître comme réel dispositif et non plus seulement artère de passage<sup>378</sup>. Sur son matériau, lui aussi pourrait-être repensé afin d'éviter sa détérioration précoce<sup>379</sup> : le fait de fonder le matériau ou de le remplacer par un matériau plus résistant serait une piste à envisager. Un autre point négatif qui est ressorti est l'imprécision des codes couleurs appliqués aux zones géographiques, dont la distinction n'est parfois pas suffisante et de plus, ne se correspondent pas entre plan et réalité sur le plateau. Le plan en lui-même connaît des inversions d'orientation au fil du parcours, notamment entre Océanie et Asie/Afrique, se calquant sur

---

<sup>372</sup>ROUSTAN, Mélanie et DEBARY, Octave, Étude de réception du Plateau des collections du musée du Quai Branly-Jacques Chirac, Paris, 5 mai 2010, p.28.

<sup>373</sup>Il assure la « grande souplesse de l'installation » qui permettra « d'importantes transformations », propos relatés lors de la journée d'information du collège de France du 27 juin 2001, transcrite dans les archives du MQB, Série O - Section Océanie : administration de la section et gestion de la collection, 5AAI/587.

<sup>374</sup>Propos recueillis lors de l'entretien du 28/02/2022. Voir Annexe 1.2.

<sup>375</sup>VOGEL, Susan, « Des ombres sur la Seine », in MARTIN, Stéphane, et al., *Le moment du Quai Branly. Le Débat (Paris. 1980)*. Paris, éd. Gallimard, 2007, pp.178-192.

<sup>376</sup>DESVALLÉES, André, *Quai Branly: un miroir aux alouettes ?* Paris, éd. L'Harmattan, 2008, p.128.

<sup>377</sup>Yves Le Fur exprime ces questionnements dans l'entretien du 28/02/2022. Voir Annexe 1.2.

<sup>378</sup>ROUSTAN, Mélanie et DEBARY, Octave, Étude de réception du Plateau des collections du musée du Quai Branly-Jacques Chirac, Paris, 5 mai 2010, p.82.

<sup>379</sup>Voir Annexe 2.3.

l'orientation Nord/Sud du bâtiment, mais créant donc une confusion supplémentaire<sup>380</sup>. Les fréquents défauts de signalétique détaillés ci-avant mériteraient qu'on y prête une attention particulière, car sont potentiellement ceux qui subissent le moins de contraintes vis-à-vis d'améliorations effectives. Seules les nouvelles acquisitions semblent être clairement identifiées par les visiteurs<sup>381</sup>, grâce à un pictogramme, mais pas toujours bien indiquées en amont. Ces recommandations semblent avoir été suivies car dans le nouveau Guide de visite, certaines ont pu être signalées et leur emplacement clairement indiqué sur le plan, les érigeant en « highlights » incontournables à aller voir<sup>382</sup>. Le défaut d'ergonomie généralisé des dispositifs représente là aussi certainement un élément envisageable à refonder dans les années à venir. Notons les nouveaux apports qui y sont faits chaque année, peut-être doivent-ils désormais faire l'objet d'une réharmonisation et adaptation aux différents publics (penser les stations assises mais également debout<sup>383</sup> et revoir la longueur des médias proposés) ?

Si l'on en croit les chiffres, le MQB reste un musée qui plaît énormément, outrepassant la remise en question de ses considérations scientifiques et muséographiques. En effet, il a passé le cap des dix millions de visiteurs dès 2013 et plafonne aujourd'hui à environ 1,2 million de visiteurs annuels<sup>384</sup>. En ressort un fort sentiment d'émerveillement et donc de satisfaction<sup>385</sup> après-visite, ce qui induirait donc que la muséographie adoptée reste pertinente. Cela peut être analysé comme tenant de la considération du visiteur aussi en tant que consommateur d'un bien - que serait alors l'exposition dans son ensemble – et appréciant en cette qualité d'être impliqué dans la visite l'obligeant, comme démontré, à être actif dans ses mouvements mais aussi dans sa capacité à construire le sens par lui-même, guidé par cette muséographie de recontextualisation certes neutre dans son discours mais très présente par l'ambiance générale. Toutefois, ceci se doit d'être activé par une muséographie toujours plus innovante et surtout, offrant sans cesse la possibilité de nouvelles découvertes et d'ouverture à de nouveaux horizons. Tout cela en se heurtant à la difficulté de l'identité sémiotique désormais complète de la scénographie même du plateau des collections. Ce même enjeu est celui qui avait contraint le MNATP à fermer ses portes, malgré son statut de musée d'Etat, car trop lié à la conception personnelle et pouvant être considérée comme

---

<sup>380</sup> Voir Annexe 1.5.

<sup>381</sup> ROUSTAN, Mélanie et DEBARY, Octave, Étude de réception du Plateau des collections du musée du Quai Branly-Jacques Chirac, Paris, 5 mai 2010, p.83.

<sup>382</sup> Guide 2021-2022 distribué à l'entrée de la rampe.

<sup>383</sup> ROUSTAN, Mélanie et DEBARY, Octave, Étude de réception du Plateau des collections du musée du Quai Branly-Jacques Chirac, Paris, 5 mai 2010, p.83.

<sup>384</sup> Selon les propos recueillis lors de l'entretien du 28/02/2022. Voir Annexe 1.2. et les données du site internet du musée qui chiffre à environ « 1 350 000 visiteurs par an », en constante hausse avant la crise sanitaire dès 2020.

<sup>385</sup> O'NEILL, Marie-Clarté et DUFRESNE-TASSÉ, Collette, « Augmenter notre compréhension de l'impact de la muséographie sur les visiteurs », in GOB, André et MONTPETIT, Raymond (dir.), *La (r)évolution des musées d'art*, in *Culture & Musées*, n°16, 2010, pp. 239-244.

radicale, de GHR<sup>386</sup>. En effet, malgré les nuances que cette étude a pu apporter concernant l'hégémonie de la personne de Jean Nouvel sur la conception des espaces, l'aspect général du musée, et par association celui de son plateau de référence restent, dans l'esprit de la population, très liée à son aspect à l'ouverture. Et la perception de la muséographie du Plateau des collections peut être « excitante pour le visiteur<sup>387</sup> ». Les mots de Susan Vogel décrivent très qualitativement ces aspects pour conclure :

*« C'est un musée divertissant, jeune, cacophonique, distrayant, créé pour qui a une attention de courte durée et pour le consommateur aussi vorace que pressé. Voilà un espace qui est une invite faite au visiteur à papillonner : un bout d'extase esthétique ici, une bribe d'information enchanteresse là, que vient soudain interrompre une inopportune vue sur la Seine à travers la façade de verre, mais quelle impression ! Beaucoup l'ont noté, cet espace rend la concentration presque impossible ou empêche simplement de regarder un objet en particulier sans en regarder d'autres en même temps, les visiteurs, l'architecture et sa propre image se réfléchissant dans ce que l'on voit. »*

Pourquoi ne pas se concentrer sur la dimension participative du visiteur ? De fait, la nouvelle génération se trouve être particulièrement réceptive à ce genre de relation au musée, nourrie de l'esthétique de l'information<sup>388</sup> telle qu'elle est présente sur internet et là-dessus, le visiteur agit et réalise ses propres choix<sup>389</sup>. Il existerait donc des pistes de changement de mode d'adresse, si celles d'un changement muséographique ne sont réalisables, afin d'amener cette présentation vers autre chose. Une transgression des idées dominantes sur le plateau est encore possible, et d'autres solutions encore sans aucun doute<sup>390</sup>. Les faiblesses identifiées sont donc bien prises en compte, encore reste-t-il à voir si le MQB parviendra, dans un futur proche, à les dépasser. Se dirige-t-on vers une volonté renouvelée d'innover en matière de muséographie dans ces espaces, dans la mesure du possible ? Tous les espoirs restent ouverts.

---

<sup>386</sup> LAMBERT Roma, « Contextualiser ? Décontextualiser ? Recontextualiser ? Intérêts et limites d'une approche muséographique. Réflexion sur la muséographie des costumes des peuples d'Asie continentale au musée du Quai Branly. », mémoire d'étude, mai 2014, Archives du MQB, 136AA/3

<sup>387</sup> VOGEL, Susan, « Des ombres sur la Seine », in MARTIN, Stéphane, et al., *Le moment du Quai Branly. Le Débat (Paris. 1980)*. Paris, éd. Gallimard, 2007, pp.178-192.

<sup>388</sup> *Ibid.*

<sup>389</sup> VOGEL, Susan, « Des ombres sur la Seine », in MARTIN, Stéphane, et al., *Le moment du Quai Branly. Le Débat (Paris. 1980)*. Paris, éd. Gallimard, 2007, pp.178-192.

<sup>390</sup> CLIFFORD, James, « Le Quai Branly en construction » in MARTIN, Stéphane, et al., *Le moment du Quai Branly. Le Débat (Paris. 1980)*. Paris, éd. Gallimard, 2007, p.39.

## Conclusion

Concluons par ces mots : « Choisir, c'était renoncer pour toujours, pour jamais, à tout le reste et la quantité nombreuse de ce reste demeurait préférable à n'importe quelle unité<sup>391</sup> ». Cette notion de choix semble être la clef de la conclusion de cette étude. En effet, il existe bien un choix du visiteur, en plus de celui du chemin parcouru, de ce qu'il consulte pendant la visite. Et cela malgré les guidages, qu'ils soient totalement explicites ou implicites, comme nous l'avons développé. Ces constats nous amènent alors à penser que la solution pour recevoir la meilleure expérience de visite possible avec ce que peut offrir le MQB et en particulier son Plateau des collections, reste entre les mains - et tous les sens - du visiteur. Et ce qu'il choisit de retirer de ses perceptions de visite. Est-ce le parti pris le plus avantageux adopté ici ? Il semblerait que le bilan à tirer de cela soit plutôt positif, reflétant une large offre en matière de dispositifs de présentation et leur agencement, et sur le domaine d'information et donc d'ouverture à la plus grande diversité de cultures - tel que nous l'avons fait ressortir. Faut-il décider de faire confiance au visiteur en en donnant plutôt trop que pas assez, et le laissant percevoir les intentions sous-jacentes tel qu'il l'entend ? Il est apparu que le guidage était un des enjeux majeurs de la muséographie mais que celui-ci ne s'avérait - dans les faits - pas efficace. Convient-il de l'abandonner, laissant la place à une réception plus libre et personnelle à chacun ?

Les impacts<sup>392</sup> des dispositifs de présentation et du domaine du non-verbal sur le visiteur sont, de surcroît, hétérogènes et multiformes. Exposés et illustrés dans le développement, des leitmotifs se dégagent tout de même, comme l'absence de lumière, la perte de repères, la dimension du voyage et d'une immersion sensorielle dans un milieu distinct du quotidien. Si la perception par les sens domine lorsque ces choix muséographiques sont décrits, et se trouve même être devenue la motivation de la visite, l'acquisition de connaissances semble rester importante. Toutefois, les couleurs des murs et des sols, la faible luminosité, les matériaux des dispositifs du plateau restent ce qui définit sémiotiquement l'identité de l'exposition dont il est question. Nous avons vu que ces points avaient été préalablement étudiés par les concepteurs, ce qui maintient une cohérence entre intentions et perceptions.

Entre liberté infinie et contraintes imparables, le MQB s'efforce, en tant qu'institution du XXIème siècle, d'être un modèle en son genre. Par une muséographie qui apparaît donc bien comme unique, elle tente de proposer les meilleures approches concernant l'accrochage, la

---

<sup>391</sup>GIDE André, *Les Nourritures terrestres*, 1897.

<sup>392</sup>O'NEILL, Marie-Clarté et DUFRESNE-TASSÉ, Collette, « Augmenter notre compréhension de l'impact de la muséographie sur les visiteurs », in GOB, André et MONTPETIT, Raymond (dir.), *La (r)évolution des musées d'art*, in *Culture & Musées*, n°16, 2010, pp. 239-244.

signalétique, l'éclairage, la qualité des informations données, attentes et études de réception des du spectre le plus large de visiteurs potentiels. Le musée - et son accrochage - doit donc constamment évoluer pour agir au mieux, même si en termes de muséographie pure, nous avons démontré qu'il existe des contraintes auxquelles on ne peut rien changer. Celles-ci sont notamment dues au bâtiment et à la place prépondérante qu'ont pu prendre l'architecte et l'AJN dans l'agencement du plateau, allant jusqu'aux plus petits détails de présentation et d'éclairage. Le mot d'ordre de sa vision personnelle sur sa création était : susciter un imaginaire. Cette intention corrobore avec l'obligation qui émerge pour le musée, de sans cesse se réinventer lui-même, s'imaginer à nouveau ? Cela peut être l'ambition des années à venir, en essayant de tendre à cela non seulement par des dispositifs de médiation, extérieurs, voire hors les murs, mais en repensant l'aspect du Plateau des collections, malgré des contraintes semblant insurmontables ? Nous avons ainsi développé, en fin d'analyse, des pistes prenant en considération les dispositifs actuellement en place et les perceptions que peuvent en avoir les publics. La réponse ne résiderait-elle pas en eux, à concerter afin de travailler sur des modifications possibles à apporter, en concertation avec la communauté scientifique et l'institution ?

Ainsi avons-nous dressé le bilan des intentions de départ, se répercutant sur la muséographie actuellement sur le plateau, tout en tenant compte des modifications y ayant déjà été apportées et prévues pour l'avenir. Les perceptions de ces dispositifs, basés sur une approche incontestablement esthétique, sont ainsi bien sensibles mais permettraient tout de même s'en arriver à des apports cognitifs et cela même lorsqu'il s'agit de non verbal. Cela est donc possible, encore faut-il posséder les moyens d'en arriver là. De plus, le « Plan 2025 » mentionné dans le dernier rapport d'activité du musée publié à ce jour (2020), contient des objectifs clairs sur l'offre envers les publics, se voulant la meilleure possible, cela passant indéniablement par l'offre muséographique et signalétique du plateau des collections. Ainsi sont les mots d'Emmanuel Kasarhéou, qui porte ces aspirations : « *Elle nous aura manqué, la foulée enthousiaste des visiteurs lorsqu'ils arpentent nos espaces, déambulant parmi les œuvres [...] l'éclat joyeux des enfants, impatients d'être conquis par les sommes infinies d'histoires que recèlent les arts et les cultures du monde.* » L'objectif est alors d'« *élargir les publics en renforçant l'ouverture du musée à d'autres formes de sensibilité, par un travail sur la langue, le regard, la médiation; offrir davantage de place à l'art contemporain, en correspondance avec les missions du musée. Ces axes sont profondément matriciels. Ils appellent une multitude d'actions transversales sur lesquelles le musée est attendu, et qui lui permettront de réaffirmer conjointement sa singularité et sa vocation*

*universelle*<sup>393</sup>. » Ces ambitions, déjà présentes dans le PSC du musée datant de 2016, doivent désormais être réellement mises en application, avec les moyens nécessaires à ces fins. Ce musée, qui peut donc être représentatif du musée du XXIème siècle dont l'enjeu est pleinement visible dans sa muséographie, est amené à toujours se réinventer et sans cesse s'adapter à la société dans laquelle il évolue dans un dessein d'harmonie collective.

« Mieux vaut prendre le changement par la main avant qu'il nous prenne par la gorge. », disait Winston Churchill<sup>394</sup>. La question subsiste donc, et pourrait donner lieu à d'autres propositions plus concrètes : ainsi laissons-nous la main aux futures générations afin qu'elles poursuivent cette réflexion.

---

<sup>393</sup> Paroles prononcées en préambule du rapport d'activités 2021. Disponible au lien suivant : [https://www.quaibranly.fr/fileadmin/user\\_upload/1-Edito/6-Footer/8-Missions-et-fonctionnement/Rapports-activites/RA-MQBJC-2021\\_web.pdf](https://www.quaibranly.fr/fileadmin/user_upload/1-Edito/6-Footer/8-Missions-et-fonctionnement/Rapports-activites/RA-MQBJC-2021_web.pdf) Valide le 30 avril 2022.

<sup>394</sup> Citation reprise dans GOB, André, DROUGUET, Noémie, et CHAUMIER, Serge, *La muséologie : histoire, développements, enjeux actuels*, Paris, éd. Collection U, 2021, 5<sup>e</sup> édition, p.197.

# Bibliographie

## I. Généralités

### 1. Ouvrages

- DE BARY, Marie-Odile et TOBELEM, Jean-Michel (dir.), *Manuel de muséographie*, éd. Segquier, coll. Option Culture, Biarritz, 2006.
- CHAUMIER, Serge, *Altermuséologie: manifeste expologique sur les tendances et le devenir de l'exposition*, Paris, éd. Raymond Montpetit, 2018.
- CHAUMIER, Serge et GONSETH, Marc-Olivier, *Traité d'expologie : les écritures de l'exposition*, Paris, éd. Musées-mondes, 2012.
- DAVALLON, Jean (dir.), *Claquemurer pour ainsi dire tout l'univers : la mise en exposition*, Paris, éd. Centre G. Pompidou / CCI, Collection "Alors", 1986.
- DAVALLON, Jean, *L'exposition à l'oeuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris, éd. L'Harmattan, 2000.
- DESVALLÉES, André et MAIRESSE, François (dir.). *Concepts clés de muséologie*. Paris, éd. ICOM, 2010.
- DESVALLÉES, André et MAIRESSE, François (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris, éd. Armand Colin, 2011.
- EIDELMAN, Jacqueline (dir.). *Inventer des musées pour demain, rapport officiel*. Paris, éd. La Documentation Française, 2017.
- EZRATI, Jean-Jacques, *Manuel d'éclairage muséographique*, Dijon, 1999, 2<sup>e</sup> édition.
- GOB, André, DROUGUET, Noémie, et CHAUMIER, Serge, *La muséologie : histoire, développements, enjeux actuels*, Paris, éd. Collection U, 2021, 5<sup>e</sup> édition.
- JACOBI, Daniel, *Les musées sont-ils condamnés à séduire ? et autres écrits muséologiques*, Collection Les essais médiatiques, Paris, éd. MkF, 2017.
- KREBS, Anne et ROBATEL, Nathalie, *Démocratisation culturelle : l'intervention politique en débat*, Paris, éd. La Documentation française, 2008.
- MAIRESSE, François, *Le musée temple spectaculaire*, Lyon, éd. PLU, 2002.
- RIVIERE, Georges-Henri, WEIS, Hélène et Association des amis de Georges-Henri Rivière, *La muséologie selon Georges-Henri Rivière, cours de muséologie : textes et témoignages*, Paris, éd. Dunod, 1989.
- VERON, Eliseo et LEVASSEUR, Martine, *Ethnographie de l'exposition, L'espace, le corps, le sens*, Paris, éd. du Centre Pompidou, 1989.

## 2. Articles

BEAUDOUIN, Judith-Marie, « Évaluation de parcours d'exposition : une approche par indicateurs spatiaux et temporels », in *La Lettre de l'OCIM*, 165 | 2016, mis en ligne le 01 mai 2017. DOI : <https://doi.org/10.4000/ocim.1658>

DAVALLON, Jean, « Le musée est-il vraiment un média ? », in *Publics et musée* n°1, Lyon, PUL, 1992, pp. 99-124.

DAVALLON, Jean, GOTTESDIENER, Hana et VILATTE, Jean-Christophe, « A quoi peuvent donc servir les recherches sur les visiteurs », in *Culture & Musées*, n°8, 2006. pp. 161-172. DOI : <https://doi.org/10.3406/pumus.2006.1411>

DAVALLON, Jean, « Le pouvoir sémiotique de l'espace. Vers une nouvelle conception de l'exposition ? », in *Hermès*, n° 61, Paris, 2011, pp.33-44. DOI : <https://doi.org/10.3917/herm.061.0038>

DAVALLON, Jean et FLON, Émilie, « Le média exposition », in *Culture & Musées*, Hors-série, 2013. DOI : <https://doi.org/10.4000/culturemusees.695>

DECROUEZ, Danièle, « Les relations entre les concepteurs et les muséographes d'une exposition scientifique : un dialogue difficile ? », in *La lettre de l'OCIM*, n° 29, 1993. Disponible au lien suivant : <https://doc.ocim.fr/LO/LO029/LO.29%282%29-pp.09-11.pdf>

DESVALLÉES, André, « Exhiber ou démontrer ? L'objet de l'exposition », in *La lettre de l'OCIM*, n°50, 1997, pp. 28-32.

DROUGUET, Noémie, « Jean-Jacques Ezrati, Eclairage d'exposition. Musées et autres espaces », in *CeROArt*, Volume 10, mars 2015. DOI : <https://doi.org/10.4000/ceroart.4572>

DUPUIS, Annie, « Quelle muséographie pour l'art africain », in *Gradhiva*, 1989, pp. 104-108.

EZRATI, Jean-Jacques, « L'éclairage comme élément de la scénographie », in *Culture & Musées*, n°16, 2010. La (r)évolution des musées d'art, GOB, André et MONTPETIT, Raymond (dir.), pp. 252-256. DOI : <https://doi.org/10.3406/pumus.2010.1578>

GOB, André et DROUGUET, Noémie « La conception d'une exposition : du schéma programmatique à sa mise en espace », in *Cultures & Musées*, n°2, 2003. DOI : <https://doi.org/10.3406/pumus.2003.1183>

JACOBI, Daniel, « Les faces cachées du point de vue dans les discours d'exposition », in *La lettre de l'OCIM*, n° 100, 2005. Disponible au lien suivant : <https://doczz.fr/doc/2900635/les-faces-cach%C3%A9es-du-point-de-vue-dans-le-discours-d>

LE MAREC, Joëlle, « Le parcours : drôle de temps pour une rencontre », in *La Lettre de L'OCIM*, n° 155, 2014, pp. 5-9. DOI : <https://doi.org/10.4000/ocim.1435>

MARIANI-ROUSSET, Sophie, « Espace public et publics d'exposition. Les parcours : une affaire

à suivre », in *Espace urbain en méthodes* (pp. 29-44), GROSJEAN, Michèle Grosjean et THIBAUD, Jean-Paul (dir.), Marseille, éd. Parenthèses, coll. Eupalinos, 2001. Disponible au lien suivant : <http://www.siclone.org/articles/espace-public.pdf>

MERLEAU-PONTY, Claire (dir.), « Quelles scénographies pour quels musées ? », dossier, in *Culture & Musées* n° 16, 2010. DOI : <https://doi.org/10.3406/pumus.2010.1571>

Disponible au lien suivant : [www.persee.fr/doc/gradh\\_0764-8928\\_1989\\_num\\_6\\_1\\_1211](http://www.persee.fr/doc/gradh_0764-8928_1989_num_6_1_1211)

O'NEILL, Marie-Clarté et DUFRESNE-TASSÉ, Collette, « Augmenter notre compréhension de l'impact de la muséographie sur les visiteurs », in GOB, André et MONTPETIT, Raymond (dir.), *La (r)évolution des musées d'art*, in *Culture & Musées*, n°16, 2010, pp. 239-244. DOI : <https://doi.org/10.3406/pumus.2010.1575>

RISPAL, Adeline, « L'architecture et la muséographie comme médiation sensible », in *Muséologies*, vol. 3, n° 2, 2009. DOI : <https://doi.org/10.7202/1033564ar>

SCHÄRER, Martin R., « La relation homme-objet exposée : théorie et pratique d'une expérience muséologique », in *Culture & Musées*, 1999, pp. 31-43. DOI : <https://doi.org/10.3406/pumus.1999.1132>

TRÖNDLE, Martin, WINTZERITH, Stéphanie, WÄSPE, Roland, TSCHACHER, Wolfgang, « A Museum for the twenty-first century : the influence of 'sociality' on art reception in museum space », in *Museum Management and Curatorship*, n° 27(5), 2012, pp. 461-486. DOI : <https://doi.org/10.1080/09647775.2012.737615>

## **II. Sur le musée du Quai Branly - Jacques Chirac**

### **1. Ouvrages**

DEBARY, Octave, ROUSTAN, Mélanie, CLIFFORD, James, *Voyage au musée du quai Branly: anthropologie de la visite du Plateau des collections*. Paris, éd. La Documentation française, 2017.

DESVALLÉES, André, *Quai Branly: un miroir aux alouettes ?* Paris, éd. L'Harmattan, 2008.

LAVALOU, Armelle et ROBERT, Jean-Paul, *Le musée du quai Branly*. Paris, éd. Le Moniteur, 2006.

MARTIN, Stéphane, *Musée du quai Branly: là où dialoguent les cultures*. Paris, éd. Gallimard, coll. « Découvertes Gallimard - Culture et société », 2011.

PRICE, Sally, DELANOË, Nelcya. *Au musée des illusions : le rendez-vous manqué du quai Branly*. Paris, éd. Denoël, 2011.

THOMAS, Katia, *Le musée du Quai Branly - Jacques Chirac dévoilé*. Vanves, éd. Hachette, 2018.

### **2. Articles**

FORMOSO, Bernard, « Pour un contre-esthétisme didactique dans les musées d'ethnologie », in *Ethnologie française*, Paris, 2008 (Vol. 38), pp. 671-677. DOI : <https://doi.org/10.3917/ethn.084.0671>

GEOFFROY-SCHNEITER, Bérénice, KASARHEOU, Emmanuel, ROUSSEAU, Julien, VIATTE, Germain, « D'ailleurs et d'aujourd'hui », in *Quai Branly le musée de l'autre*, Télérama, hors-série n°137, juin 2006, pp. 26-27.

### 3. Périodiques

MARTIN, Stéphane, et al., *Le moment du Quai Branly. Le Débat (Paris. 1980)*. Paris, éd. Gallimard, 2007.

### 4. Littérature grise

CAUSSÉ, Aliénor, FRIOUX-SALGAS, Sarah, *L'exposition des collections océaniques au Musée du Quai Branly: le plateau des collections permanentes*. 2 vol. Paris, éd. Ecole du Louvre, 2012.

LESAFFRE, Gaëlle, « Objets de patrimoine, objets de curiosité : Le statut des objets extra-occidentaux dans l'exposition permanente du musée du quai Branly ». Thèse de doctorat, Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, 2011. (n'a pas pu être consulté)

LÉOURIER, Marie-Anne, MERLEAU-PONTY, Claire, *A la rencontre de l'art africain : enquête sur le public du musée du Quai Branly*, Paris, éd. Ecole du Louvre, 2006. (n'a pas pu être consulté)

### 5. Production de l'institution

#### Publications

MARTIN, Stéphane, ENGELSMAN, Steven, VIATTE, Germain, *Un musée à imaginer: Le musée du quai Branly - Jacques Chirac 10 ans après*. Paris, éd. Musée du quai Branly, 2016.

Musée du Quai Branly - Jacques Chirac, *Le guide du musée : musée du quai Branly*. Paris, éd. Musée du quai Branly, 2006.

VIATTE, Germain, *Chefs-d'œuvre : dans les collections du musée du quai Branly*. Paris, éd. Musée du quai Branly, 2006.

#### Production interne

Note interne : Résultats de l'étude autour des usages et problématiques d'orientation à l'entrée du plateau des collections, par BOUSTANI, Fadi et ZELLER, Victoria, Paris, 29 septembre 2015.

ROUSTAN, Mélanie et DEBARY, Octave, *Étude de réception du Plateau des collections du musée du Quai Branly-Jacques Chirac*, Paris, 5 mai 2010.

## Dossiers de presse

Un musée composite : une architecture conçue autour des collections, juin 2006, disponible au lien suivant : <https://www.quaibranly.fr/fr/medias/medias-tab/press/medias-type/Press/medias-action/list/>

Un musée passerelle : une institution muséographique, scientifique et culturelle originale au service du dialogue des cultures et des civilisations, juin 2006, disponible au lien suivant : <https://www.quaibranly.fr/fr/medias/medias-tab/press/medias-type/Press/medias-action/list/>

## 6. Sites internet

Projet « Cosmographie » de Jean-François Gleyze, disponible aux liens suivants : <http://mappemonde-archive.mgm.fr/num36/fig12/fig12401.html> ;

<http://jf.gleyze.free.fr/Cosmographie.html#>

Rapports d'activités du musée de 2003 à 2006, disponibles au lien suivant : <https://www.quaibranly.fr/fr/missions-et-fonctionnement/rapports-dactivite/>

Site internet du musée, disponible au lien suivant : <https://quaibranly.fr/fr/collections/toutes-les-collections/le-plateau-des-collections/>

## 7. Archives

Documentation scientifique, mémoire de Roma Lambert : **136AA/3**

Sous-série 4-OUV - Chantier de la Muséographie : Fonds Stéphane Bezombe, responsable du chantier multimédia : Muséographie permanente : **657AA/4-657AA/41**

5AAI/587 : Bilan de la journée d'information au collège de France du 27/06/2001, réflexion pour la muséographie commune à toutes les sections

Sous-série 5-OUV - Fonds Hélène Dano-Vanneyre, responsable de la programmation architecturale du musée du Quai Branly- Jacques Chirac : Chantier de la muséographie : **651AA/44-651AA/97**, Chantier multimédia : **651AA/98-651AA/100**, Communication des événements : **651AA/111-651AA/114**

Archives Privées : Fonds de l'Association de Préfiguration du « Musée de l'Homme, des Arts et des Civilisations (MHAC) » : Muséographie : **32AP/142-32AP/148**, **32AP/152-32AP/156**, **32AP/165-32AP/182**

Série OUV - Fonds Germain Viatte (directeur du projet muséologique puis directeur du département du patrimoine et des collections) et du secrétariat de direction : Chantiers musée du

Quai Branly (1979-2009) : **723AA/11-723AA/13, 680AA/336-680AA/339, 680AA/342, 680AA/345, 680AA/490-680AA/532, 680AA/533-680AA/551, 680AA/555 - 680AA/559, 680AA/922**

Sous-série 1-PAT - Fonds d'archives de Nanette Jacomijn Snoep, responsable de l'Unité patrimoniale Histoire : Co-chargée de la muséographie permanente d'une section du plateau des collections du musée du Quai Branly : la Rivière (2003-2006) : **178AA/13-178AA/21**

Sous-série 1-PAT - Fonds Philippe Peltier, Responsable de l'Unité Patrimoniale Océanie : Co-chargé de la muséographie permanente d'une section du plateau des collections du musée du Quai Branly : la Rivière (2003-2006) : **630AA/1-630AA/7**