

Cahiers
d'ethnomusicologie

Cahiers d'ethnomusicologie

Anciennement Cahiers de musiques traditionnelles

16 | 2003

Musiques à voir

L'intégration du sonore au musée

Quelques expériences muséographiques

Cécile Corbel



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/571>

ISSN : 2235-7688

Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 2003

Pagination : 73-81

ISBN : 978-2-8257-0863-7

ISSN : 1662-372X

Référence électronique

Cécile Corbel, « L'intégration du sonore au musée », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 16 | 2003, mis en ligne le 16 janvier 2012, consulté le 18 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/571>

Ce document a été généré automatiquement le 18 avril 2019.

Tous droits réservés

L'intégration du sonore au musée

Quelques expériences muséographiques

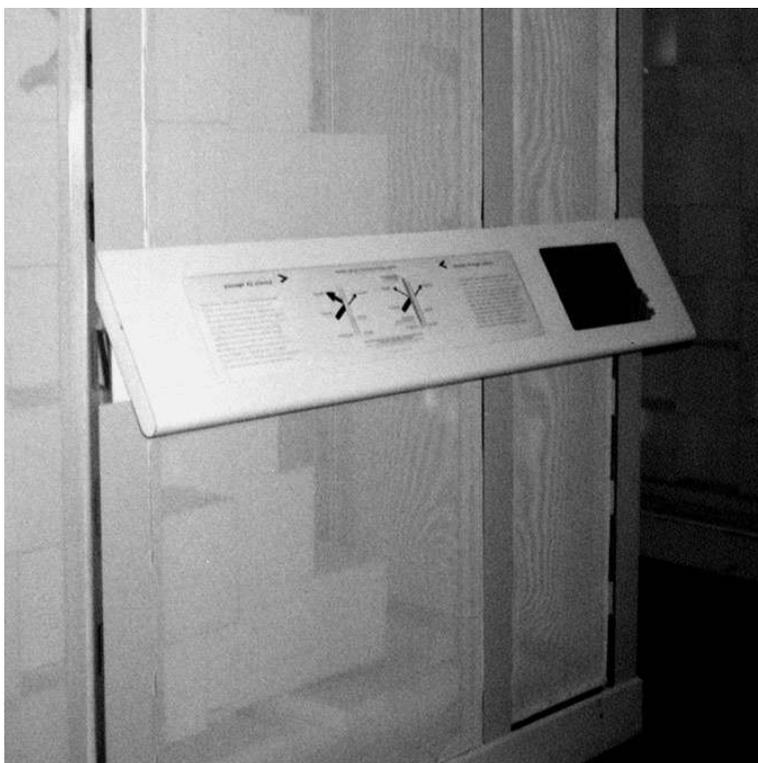
Cécile Corbel

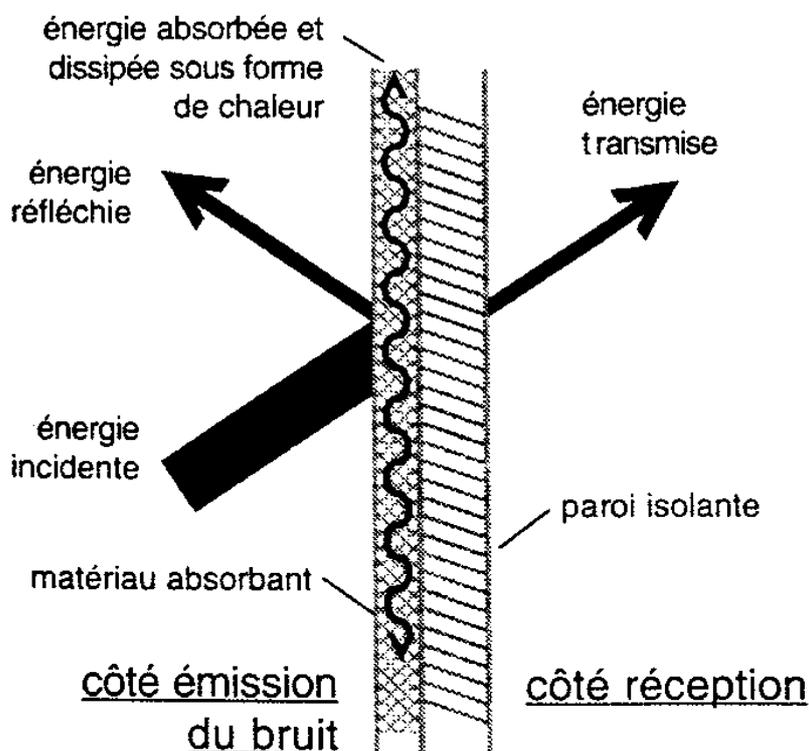
- 1 La sonographie au musée ou « art d'écrire avec les sons » est pour Diane Lebœuf « la conception sonore et la mise en espace de cette conception » (Lebœuf 1998). Avant toute chose, je voudrais dire que j'ai trouvé « amusant » — certains diront décourageant — lorsque je faisais part de mon sujet à mes connaissances — dont des amis musiciens — de constater leur étonnement, voire leur incompréhension, quant au rapprochement des sons et de l'univers du musée. Bien souvent aussi, la définition du terme sonore était vue de manière restrictive : ils pensaient éventuellement à la musique, mais oubliaient les voix, les bruits, les sons de la nature... Cela me fait penser qu'il y a encore à mettre en œuvre tout un travail d'intégration du son dans le paysage muséal.

Fonctions du son dans l'espace muséal

- 2 La multiplicité des modes d'utilisation du son rend difficile toute synthèse et classement. On peut toutefois travailler autour de deux axes :
 - les sons comme langage muséographique, c'est-à-dire comme outils de mise en exposition ;
 - les sons comme patrimoine, qui deviennent des objets au même titre que les expôts matériels, voire même le sujet d'une exposition.
- 3 Ces deux catégories recèlent chacune de multiples possibilités, et diverses combinaisons sont possibles.

Entrée de la section « Les sons » d'Explora et passage du silence, Cité des sciences et de l'industrie





Acoustique des espaces

- 4 Le son comme outil pour l'exposition, c'est d'abord l'acoustique de ses espaces eux-mêmes : le cadre acoustique des lieux publics est généralement délaissé et leur fond sonore est donc généralement un produit résiduel. Or l'acoustique d'un espace paraît primordiale et joue un rôle, même en l'absence de présentation sonore, car elle participe pleinement à la mise en condition du visiteur, à son bien-être. Les études de psychoacoustique vont dans ce sens (Stocker 1994, 1995) : l'acoustique d'un espace concourt à la création d'un microcosme et offre de nouvelles pistes pour la muséographie. En effet, des traitements sonores, avec ou sans adjonction de son (on parle d'espaces « actifs » ou « passifs »), peuvent servir à créer des espaces et des circulations, des liens entre les salles, des zones d'arrêt, de détente et de décompression, ou des encouragements à bouger.
- 5 Le silence, matière riche car polysémique, peut aussi être utilisé comme un outil de muséographie : il peut avoir valeur de recueillement, conduire à être submergé par une œuvre ou exprimer des sentiments aussi variés que l'attente, le respect, la peur... C'est ainsi que la section sur le son d'Explora à la Cité des sciences et de l'industrie de la Villette à Paris s'ouvre par un « passage du silence » qui sert d'introduction, de « sas », avant d'accéder à une promenade auditive. Le silence est également un contraste nécessaire, une pause, dans des parcours sonorisés.

Ambiances sonores

- 6 La façon apparemment la plus simple d'introduire le son dans l'espace d'exposition est la création d'ambiances sonores parmi lesquelles on peut faire la distinction entre différents degrés : diffusées en sourdine, simple accompagnement ou habillage de l'espace

qu'elles rendent moins sec, elles jouent un rôle de repère sensoriel, séduisant et confortable. En faisant écho aux thèmes développés autour d'elles, elles peuvent aussi créer un état réceptif, servir de porte pour basculer dans un univers particulier : une exposition sur les Indiens d'Amérique ou le carnaval peut s'accompagner d'un fond sonore sur le même thème. De manière plus construite, des ambiances sonores placées au premier plan, plus présentes et évocatrices, sont un véritable outil de mise en scène qui peut produire un impact émotionnel fort, dramatiser des espaces, les rendre poétiques, voire les transformer en des lieux magiques ou « extraordinaires ». C'est ainsi qu'un espace de la grande galerie de l'évolution du Muséum d'histoire naturelle à Paris propose au visiteur de se miniaturiser pour observer une faune sous-marine microscopique : la bande-son qui accompagne cette section a été spécialement composée pour renforcer le sentiment de miniaturisation.

- 7 Assez simples d'installation, les ambiances sonores présentent plusieurs dangers, notamment celui de tomber dans la facilité. Elles courent le risque de n'être qu'un remplissage, un collage, surtout si elles sont élaborées séparément du contenu de l'exposition, et peuvent fausser la perception ou « diluer » le message. Enfin l'assimilation à des lieux publics « ordinaires » (où les musiques d'ambiance sont omniprésentes) est plutôt désagréable.
- 8 Des ambiances sonores peuvent donc transfigurer un espace à condition qu'elles répondent à un travail de choix et de mise en cohérence avec les objets exposés. La question de leur dosage (en quantité et en volume sonore) paraît aussi importante.

Paysages sonores

- 9 Plus élaborés que de simples ambiances, des paysages sonores — au sens large du terme — s'intègrent à des muséographies plus évocatrices, dans le cadre de suggestions d'atmosphères, de reconstitutions, de transport du visiteur vers d'autres environnements spatiaux et temporels.
- 10 Un paysage sonore peut donner vie aux objets, les réinscrire dans leur environnement, animer des maquettes en les rendant vivantes et attrayantes. Il permet d'évoquer la durée (le son étant marqueur du temps par excellence), de donner du mouvement, d'ajouter à la véracité des reconstitutions et à leur compréhension. C'est le cas au Musée de la vie bourguignonne à Dijon où le son des horloges et des pendules participe pleinement à la reconstitution de l'atelier d'un horloger local. C'est aussi l'optique du Musée de la soierie de Charlieu où les anciens métiers à tisser fonctionnent tous les jours, dans un but pédagogique bien sûr, mais aussi parce que leur bruit appartient à l'ancien paysage sonore de la région.
- 11 Même en l'absence d'objets ou de maquettes, un paysage sonore permet la création d'images mentales et peut agir comme une clé pour évoquer de manière immédiate un lieu. Ainsi des cris d'enfants évoqueront-ils une cour de récréation, des chants d'oiseaux, la campagne... En ce sens, le son élargit l'espace du musée.

Narrations

- 12 Les commentaires sonores sont d'autres outils de la muséographie. Ils ont bien sûr été popularisés à l'intérieur des musées par le succès des audio-guides (Deshayes 2002). Que ce soient de simples commentaires descriptifs, des récits, plus sensibles, ou encore des

fictionnelles sonores avec scénarios élaborés spécialement pour l'exposition, les narrations permettent la transmission d'informations d'ordre cognitif et sensitif. « Ludovica », une exposition sur l'histoire du Québec montée au Musée de la civilisation de Québec en 2001, a ainsi été construite sur des scénarios dits par des comédiens et diffusés par casque au visiteur. La médiation orale plutôt qu'écrite permet aussi d'être en adéquation avec certains sujets liés à l'oralité comme ce fut le cas de l'exposition « Les druides » du musée de Bibracte en 2000, où deux fictions sonores prenaient place sur le parcours.

Des objets sonores

- 13 Le son peut aussi devenir un véritable objet dans l'exposition quand il est présenté comme un document ou une œuvre au même titre que les objets matériels. Ainsi les enregistrements d'archives, les témoignages, les musiques, les voix, les langues, les bruits ou même le silence (quand on veut le présenter comme une matière « précieuse ») peuvent constituer une quatrième dimension de l'exposition, faite d'objets sonores qu'il va falloir matérialiser ou « mettre en volume », afin de les hisser pour le visiteur sur le même plan que les objets. Il faut donc créer des réceptacles physiques ou des espaces scénographiés pour les rendre présents et qu'ils ne glissent pas vers la simple ambiance sonore. L'exposition sur Carn, (petite île du Nord Finistère) du Musée national des arts et traditions populaires possédait des documents sonores (témoignages et récits) mis à la disposition du public grâce à une « station d'écoute » où ils étaient diffusés par casque.
- 14 La matérialisation réside tout simplement dans le fait de signaler et de détailler ce qui est donné à écouter (par des cartels ou des fiches plus ou moins développées). L'installation de réceptacles physiques spécifiques qui réifient le document sonore ou la création de lieux entièrement dévolus à l'écoute participe grandement à cette matérialisation.
- 15 En concrétisant de cette manière les objets sonores on peut alors imaginer des expositions où le seul prétexte à la visite est l'écoute de documents sonores et où les objets matériels deviennent de simples éléments de contextualisation ou des décors de l'écoute.

Un sujet d'exposition...

- 16 Plus qu'un objet ou un document, le son en tant que tel peut devenir le centre d'une exposition et donner lieu au développement de toutes sortes de thèmes : on peut porter sur lui un regard historique, scientifique, sociologique, réaliser des expositions sur l'environnement sonore passé ou actuel ou visant à une certaine éducation de l'oreille, et cela pas uniquement dans les musées de sciences... Une des sections d'Explora à la Cité des sciences et l'industrie de la Villette est ainsi entièrement dédiée au monde des sons ; une exposition de 1997 du Musée d'ethnographie de Neuchâtel intitulée « Pom pom pom » était « une invitation à voir la musique » et « portait un regard sur la bande-son de notre époque ».

Les modes d'écoute

- 17 Le choix des installations sonores et de l'équipement joue un rôle déterminant dans la valorisation du son et sa réception par le public. Au préalable, quelques remarques :
 - l'emploi des technologies de pointe court le risque de « conduire » la muséographie

plutôt que d'être à son service ;

– l'insuffisance du budget de mise en son peut être largement contrebalancé par l'originalité et l'inventivité du mode d'écoute ;

– la bonne sonorisation d'une exposition ou d'un musée peut contribuer à sa promotion, son « image de marque » auprès du public et des médias.

- 18 Dans tous les cas, la sonorisation est une affaire de spécialistes et exige la collaboration avec des équipes de professionnels du son. Sans entrer dans les détails en matière d'équipement, on peut distinguer deux modes d'écoute radicalement différents, l'écoute collective et l'écoute individuelle, entre lesquelles il existe différents paliers. Le choix de l'une ou de l'autre dépend aussi de certains paramètres : écoute sur commande ou non, son statique (lié à une salle ou à un objet) ou mobile (qui accompagne le visiteur), son isolant le visiteur du reste de l'environnement auditif ou permettant la communication.

Écoute individuelle

- 19 L'écoute individuelle c'est bien sûr le système de l'écoute par casque (avec la solution intermédiaire des casques « ouverts » à un écouteur). Le système du casque peut paraître assez désagréable car enfermant. Toutefois cette manière d'écouter est largement banalisée aujourd'hui et donc pas forcément perçue de façon négative par le public.
- 20 L'écoute par casque a l'avantage de permettre une écoute plus intellectualisée, intéressante si on souhaite une focalisation de l'auditeur sur un document sonore, au contraire de sons diffusés dans l'espace, qui risquent rapidement de glisser vers la simple ambiance et de « désintégrer » l'objet sonore.
- 21 Le choix du casque se fait souvent sous prétexte de laisser le visiteur libre d'écouter ou non, son grand avantage — discutable — étant en effet de préserver un espace sonore neutre pour ceux qui ne désirent pas écouter.
- 22 Présentant beaucoup d'inconvénients, le casque demeure tout de même le moyen de prodiguer une écoute concentrée et personnelle : il est intéressant pour des expositions favorisant la contemplation et l'introspection, ainsi que pour des narrations et commentaires suivis.

Écoute collective

- 23 L'écoute collective, c'est-à-dire la diffusion de son dans l'espace, s'impose pour les ambiances et paysages sonores qu'elle reflète « en volume ». Elle s'adresse à l'intellect mais aussi au corps, en agissant comme une enveloppe sensorielle, et peut s'avérer très riche, même si elle pose d'évidents problèmes de pollution sonore. Parfois, l'effet de pollution sonore peut être recherché pour certains sujets, comme dans le cas de l'exposition « La fête foraine » montée en 1995 à la grande halle de la Villette, où la bande son était composée par le brouhaha des différentes attractions.
- 24 L'idée d'une écoute collective suggère aussi celle d'une expérience collective, c'est-à-dire une écoute du groupe de visiteurs pris comme une entité. Celle-ci permet d'instaurer une communication, une interaction entre les visiteurs qui partagent ce qu'ils écoutent. La diffusion à l'échelle collective est donc intéressante dans des expositions où l'on souhaite l'expérimentation et les échanges.

- 25 Il existe aussi des systèmes « mixtes », faits de sources ponctuelles et isolées qui diffusent le son pour plusieurs personnes. Cette solution concilie la neutralité de l'espace sonore environnant, la diffusion de sons « libres » dans l'espace et l'idée d'une expérience collective. Ce fut la solution choisie pour l'exposition « Musiciens des rues de Paris » du MNATP en 1997, où des « tuyaux parleurs » (diffusion via des tuyaux en PVC) et des « théâtres sonores » (espaces clos sonorisés à l'intérieur du parcours) étaient intégrés à la muséographie.
- 26 Le choix d'une écoute individuelle ou collective est donc intimement lié au sujet de l'exposition et aux buts poursuivis par ses concepteurs. Chacun de ces modes d'écoute peut aussi ouvrir la voie à de nouveaux procédés muséographiques :
- élaboration de scénarios sonores complexes et suivis grâce au casque ;
 - jeux auditifs et expériences sensorielles via la multi-diffusion (diffusion par plusieurs sources de sons libres et « en mouvement »).

Regarder, lire, écouter

- 27 On peut s'interroger sur la réception des dispositifs sonores par le public et plus particulièrement sur la relation entre les différents modes de perception dans une exposition qui utilise le son, c'est-à-dire sur l'interaction entre le sonore et le visuel. Cette association n'est pas toujours évidente, chacun des modes de perception possédant ses données propres, parfois contradictoires : la vue permet un mode personnel de lecture des objets ; le son, lui, est fugitif, temporel, mais il est aussi attirant, attractif, il stimule l'imagination et peut soutenir la perception visuelle directement, ce que ne permet pas un texte écrit par exemple.
- 28 Associer visuel et sonore pose le problème du mélange des activités et surtout de la durée de celles-ci, qui ne coïncide pas : on peut embrasser du regard la totalité d'un objet ou parcourir un texte, alors que le son exige une écoute suivie.
- 29 Regarder, lire, écouter : ces trois activités doivent jouer en complémentarité au musée. L'être humain a un certain quota d'attention à consacrer à tout ce qui sollicite ses sens : si on lui donne à voir, il a moins de temps pour ce qu'il écoute. Il faut réussir la juxtaposition d'un parcours de l'œil et de l'oreille, pouvant parfois s'interpénétrer et se contrarier, afin que l'image donne au son des sens nouveaux et vice versa.
- 30 On peut permettre au public de jongler avec les modes de perception en mettant en place des lieux entièrement consacrés à l'écoute, et d'autres où vision et audition sont connectées. Il faut également prendre soin de ménager des repos aussi bien sonores que visuels. On peut aussi associer les deux activités en proposant de *voir* le son — reste à imaginer les solutions : courbes, signaux, vidéos...
- 31 Dans cette optique de cohérence entre espaces sonore et visuel, la question du dosage des objets, des textes et de la durée des extraits proposés à l'écoute paraît primordiale.
- 32 Le matériau sonore est riche à exploiter au musée car il permet de jouer à la fois dans les registres de l'information, de l'émotif et du sensible, notamment si on considère le son comme un vecteur particulier du souvenir. Introduire le son participe à une muséographie du sensible qui peut transformer la visite d'une exposition en une « expérience totale » : en étant auditeur le public du musée est plus actif, plus attentif ; de simple *visiteur*, il devient un peu *spectateur* ou parfois *acteur* à l'intérieur de son parcours.

- 33 Utiliser le son au musée apparaît donc comme pertinent aussi bien comme outil de mise en exposition que comme objet d'exposition lui-même. C'est un outil puissant de muséographie, bien que délicat de mise en œuvre technique. Il est utilisable dans les musées type beaux-arts aussi bien que dans ceux de sciences ou d'ethnographie et offre des possibilités qui pourraient être encore plus exploitées. C'est non seulement un moyen de communication évident, mais il permet aussi des rencontres entre les arts, les différents modes de perception et les sens. Il est une porte ouverte dans l'exposition vers d'autres temps, d'autres espaces, paysages et personnes. Il est le partenaire d'expositions favorisant l'imagination et l'émotion ou cherchant à réveiller ou éduquer l'oreille.
- 34 L'intégration du sonore au musée s'inscrit aussi dans de nouvelles données : si l'on regarde la sophistication croissante de l'équipement audiovisuel domestique, l'accessibilité à une écoute de qualité, les nouvelles modalités d'accès au son, on constate qu'il existe un nouveau comportement vis-à-vis du son qu'il faut prendre en compte. On peut d'ailleurs se demander ce que le musée peut apporter de plus, en matière de son, par rapport à d'autres médias qui l'utilisent souvent avec plus de moyens. Je me contenterai de penser à quelques pistes par lesquelles le musée pourrait dépasser la diffusion domestique et innover :
- le recours à la multi-diffusion, c'est-à-dire la création d'espaces sonores en trois dimensions (et en mouvement) comme c'est le cas au « spatialisateur » de la Cité des sciences ;
 - la possibilité d'offrir à l'auditeur des documents inouïs — au sens propre du terme ;
 - le jeu de confrontations et de rencontres entre sons, images et objets, créant des idées et des sens nouveaux.
- 35 L'idée de la rencontre entre le musée et les sons m'a souvent découragée et laissée perplexe au cours de mon travail, mais malgré tous les obstacles de mise en œuvre de ce mariage, je crois sincèrement qu'il peut en naître de belles réalisations.

BIBLIOGRAPHIE

- DESHAYES Sophie, 2002, « Audio guides et musées ». *La lettre de l'OCIM* (Dijon) 79 : 24-31.
- CAMIRAND Claude, 1998, « Le son, élément d'exposition ». *Cahiers d'études de l'Avicom* (Paris) 5 : 8-9.
- COITEUX Sylvie et Jean-Michel PASSERAULT, 1997, « Exposer le son, quel écho auprès des visiteurs ». *La lettre de l'OCIM* (Dijon) 52 : 14-17.
- LEBŒUF Diane, 1998, « La sonographie au musée ». *La lettre de l'OCIM* (Dijon), supplément du n° 57 : 42-45.
- MIGUET Danièle, 1998, « Autour de la sensorialité dans les musées », in : *Publics et musées*. Lyon : PUF (Janvier à Juin) : 177-182.
- STOCKER Michael, 1994, « Exhibit sound design for public presentation spaces ». *Museum Management and Curatorship* (Oxford) 13: 177-190.

STOCKER Michael, 1995, « La conception sonore d'une exposition ». *Museum international* 185 : 25-28.

RÉSUMÉS

Ce travail aborde les différentes fonctions que l'on peut donner au son dans l'enceinte du musée et les conditions de sa mise en exposition au travers d'exemples puisés dans différents musées. Comme outils ou comme objets, les sons constituent une dimension importante de l'exposition. Le choix de leur mode de diffusion, individuel ou collectif, sur un parcours qui réussit à associer l'œil et l'oreille, ouvre de nouvelles perspectives muséographiques.

AUTEUR

CÉCILE CORBEL

Cécile Corbel est étudiante et musicienne. Elle a étudié l'intégration du sonore au musée lors d'une année de muséologie à l'École du Louvre dans l'intention de croiser ses centres d'intérêt. Elle poursuit actuellement une cinquième année à l'École du Louvre tout en continuant sa carrière musicale.