



**La construction du sens dans les expositions muséales.
Études de cas à Chicago et à Paris**
Castellano Cristina

► **To cite this version:**

Castellano Cristina. La construction du sens dans les expositions muséales. Études de cas à Chicago et à Paris. Héritage culturel et muséologie. Université Panthéon-Sorbonne - Paris I, 2011. Français. <tel-00655492>

HAL Id: tel-00655492

<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00655492>

Submitted on 29 Dec 2011

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UFR ARTS & SCIENCES DE L'ART

Discipline : Études Culturelles

THÈSE

Pour l'obtention du grade de :

Docteur de l'Université Paris I - Panthéon-Sorbonne

Présentée par :

Cristina CASTELLANO

Avec le titre :

La construction du sens dans les expositions muséales

Études de cas à Chicago et à Paris

Soutenue en Sorbonne le 7 juin 2011

MEMBRES DU JURY

Bernard DARRAS. Professeur des Universités. Directeur de recherche.

Christophe GENIN. Professeur des Universités. Président du jury.

Jacques GUYOT. Professeur des Universités. Rapporteur.

Armando ZACARIAS. Professeur des Universités, Rapporteur.

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

UFR 04 Arts et sciences de l'art

Doctorat d'Etudes Culturelles
Sous la direction du Professeur Bernard Darras

BILAN DOCUMENTAIRE ET RÉSUMÉS

Nombre de signes : 632 915

Nombre de pages de texte : 349

Nombre de pages d'annexes : 89

Nombre d'illustrations dans le texte : 37

1 volume : ou 2 volumes (cocher la case correspondante SVP)

10 mots clefs de la recherche : Chicanos, culture, ethnicité, expositions, frontières, identités, métissage, musées, représentation, sens, signification.

5 mots clefs de la méthode : anthropologie (ethnologie de l'exposition), esthétique, études culturelles, études de cas, études des publics.

RÉSUMÉ DU MEMOIRE : (100 mots en français et en anglais)

Afin d'examiner la construction du sens dans les expositions muséales, cette étude place au centre de ses hypothèses trois dimensions initiales : la production du sens, sa circulation ou distribution et sa réalisation ou appropriation. Ce choix est justifié sur la base d'une méthodologie transdisciplinaire propre aux études culturelles. Nous essayons d'expliquer les processus de négociation, les discours hégémoniques et les structures du sentiment qui interviennent au sein de cultures. Les études de cas de cette thèse ont été développées au Musée National d'Art Mexicain de Chicago et au Musée du quai Branly à Paris entre 2006 et 2009.

Looking to understand the process of making-meaning in museum exhibitions, this study places at the center of its hypotheses three initial dimensions: the production of the sense (direction), its traffic or distribution (circulation) and its appropriation (realization). This work employs a transdisciplinary methodology used in cultural studies. We try to explain the negotiation processes, hegemonic discourses and the structures of feeling at play within cultures. The case studies for this thesis were developed in the National Museum of Mexican Art of Chicago and in the Quai Branly Museum in Paris between 2006 and 2009.

**LA CONSTRUCTION DU SENS
DANS LES EXPOSITIONS
MUSÉALES**

Études de cas à Chicago et à Paris

UFR ARTS & SCIENCES DE L'ART

Discipline : Études Culturelles

THÈSE

Pour l'obtention du grade de :

Docteur de l'Université Paris I - Panthéon-Sorbonne

Présentée par :

Cristina CASTELLANO

Avec le titre :

La construction du sens dans les expositions muséales

Études de cas à Chicago et à Paris

Soutenue en Sorbonne le 7 juin 2011

MEMBRES DU JURY

Bernard DARRAS. Professeur des Universités. Directeur de recherche.

Christophe GENIN. Professeur des Universités. Président du jury.

Jacques GUYOT. Professeur des Universités. Rapporteur.

Armando ZACARIAS. Professeur des Universités, Rapporteur.

REMERCIEMENTS

Je souhaite remercier Bernard Darras, mon Professeur et Directeur de thèse. Ce travail n'aurait jamais été possible sans son soutien magistral. Je n'oublierai pas sa présence lucide et enthousiaste au sujet de mon travail. Il m'a encouragé à réfléchir avec originalité, à me méfier et à dépasser mes croyances afin de réaliser un travail à la rigueur scientifique. Je pense à l'attention qu'il a portée à chacune de nos communications. Je pense à ses corrections, ses orientations, ses mots sévères et justes qui ont accompagné et dirigé mon travail pendant ces années de recherche. Grâce à sa direction, j'ai réussi à conduire mes hypothèses avec un sens critique à l'instar de son exemple. Je remercie sa capacité de dialoguer clairement ainsi que sa pédagogie professionnelle et humaine.

Je suis reconnaissante envers mes collègues du CRICC (Centre de Recherche des Images Cultures et Cognitions). Je tiens à exprimer toute ma reconnaissance à Sandra Tomassi qui a lu et corrigé cette thèse à plusieurs reprises. Une mention particulière doit être faite à Ana Beltran et Ilham Boumankhar pour la lecture avisée de certaines parties de ce travail. Toute ma gratitude également à James Cohen et Ramón Grosfougel ainsi qu'à Cyrille Buffet, Harumi Hirishiota, Marie Cordie-Levy, Miriam Chamekh, Philippe Niorthe, Sara di Andrea, Sylvia Nasif, et El Yamine Soum pour leur amitié.

Cette thèse n'aurait pas pu être réalisée sans le soutien du Conseil National des Sciences et Technologies du Mexique (CONACYT). Je remercie *l'Universidad de Guadalajara* et *l'Università degli Studi di Milano* qui m'ont procuré les conditions matérielles pour la rédaction finale de cette étude. Enfin, je remercie infiniment ma famille, ma mère Cristina Gonzalez Molina, mon père Rafael Castellano et mon frère Eivan Castellano pour leur appui, confiance, écoute et leur bon conseil. J'ai une pensée particulière pour Daniel et Michèle Fitamant, pour leur affection et bienveillance et pour Mikaël Fitamant mon compagnon, pour l'équilibre et la paix qu'il a su me prodiguer, pour la patience et la sagesse dans l'art de faire équipe dans les bons moments de cette thèse et les moments les plus difficiles. Je veux dédier ce manuscrit à mes grands parents : à Esther Molina et José González, *in memorial*.

SOMMAIRE

Introduction	4
--------------------	---

I. INTRODUCTION AUX TERMES ET AU DOMAINE DE LA RECHERCHE, DÉFINITION DE L'APPROCHE SCIENTIFIQUE ET CATÉGORIES UTILES POUR L'ANALYSE

A) Introduction aux termes du domaine de recherche

Chapitre 1. La notion du sens

1.1 Les origines de la catégorie « sens ».....	20
1.2 Sens et signification	23
1.3 L'approche culturaliste de la notion du sens.....	27
1.4 La signification comme une pratique.....	29
1.5 La lutte pour la signification.....	32

Chapitre 2. Les origines et le développement du musée

2.1 L'émergence du musée.....	37
2.2 L'évolution du musée à l'aube de la modernité.....	39
2.3 La construction du patrimoine.....	42
2.4 Le musée et la construction des nations.	45
2.5 Les enjeux du musée actuel.....	50

B) Approche scientifique

Chapitre 3. Les études culturelles

3.1 Antécédents : les industries culturelles.....	56
3.2 Le panorama de recherche dans les <i>museums studies</i>	60
3.3 L'approche critique.....	66
3.4 L'approche anthropologique.....	71
3.5 Les études culturelles.....	80
3.6 Une discipline fédératrice	92

Chapitre 4. Catégories utiles pour l'analyse des études de cas

4.1 Culture et Occident	95
4.2 Hégémonie.....	100
4.3 Idéologie(s).....	103
4.4 La figure de l'intellectuel organique.....	108
4.5 <i>The Structure of feeling</i>	111

II. PROGRAMME DE RECHERCHE

Chapitre 5. Présentation

5.1 Problématique, questions de recherche, hypothèses.....	118
5.2 La méthode.....	121
5.3 Les méthodologies.....	123
5.4 Les études de cas.....	127
5.5 Type d'étude : monographique.	128

III. MISE EN ŒUVRE DE LA RECHERCHE

A) Aux États-Unis

Chapitre 6. Étude de cas à Chicago

6.1 Chicago et ses musées.....	133
6.2 Musées des communautés.....	135
6.3 Le Musée National d'Art Mexicain (NMMA).....	143
6.4 Du musée de communauté au musée national.....	145
6.5 La structure du NMMA.....	159
6.6 L'exposition permanente <i>La Mexicanidad</i>	161
6.7 L'exposition temporaire <i>The African Presence in Mexico</i>	182
6.8 La voix du public.	196
6.9 Conclusions à partir de l'étude de cas de Chicago.....	226

B) En France

Chapitre 7. Étude de cas à Paris

7.1 Paris et ses musées.....	232
7.2 Le Musée du Quai de Branly (MQB)	235
7.3 La structure du musée du Quai de Branly.....	242
7.4 L'exposition temporaire : <i>Planète Métisse : to mix or not to mix</i>	245
7.5 La production de l'exposition	246
7.6 Les messages de Planète Métisse.....	253
7.7 La communauté d'interprètes.....	271
7.8 Conclusions à partir de l'étude de cas de Paris.....	296

Conclusion générale.....	300
Bibliographie.....	308
Table des figures.....	347
Annexe A Étude monographique : les fondateurs des études culturelles.....	1
Annexe B Documents sur l'étude de cas de Chicago.....	31
Annexe C Documents sur l'étude de cas en France.....	53
Annexe D Tableaux et graphiques complémentaires sur l'étude au MQB.....	70

INTRODUCTION

La visite des expositions au musée a toujours fait parti de la vie des écoliers. Elle représente un moment de détente en dehors des murs de l'école et un moment de convivialité pour tous. Cette expérience s'intègre souvent dans les mœurs et les pratiques culturelles de la vie des adultes. La visite d'une exposition peut combler la curiosité des visiteurs, répondre aux attentes des connaisseurs exigeants et donner la possibilité de lier plaisir et sensibilité face à l'art, l'histoire, la culture et le savoir. Mais quels sont les éléments qui interviennent dans la visite des expositions au musée ? Comment se construisent les mises en scène muséales ? Avec quelle finalité les producteurs des expositions mettent en place les dispositifs de circulation des objets et des images qui rendent possible l'expérience de la visite ? Finalement, comment les visiteurs s'approprient-ils le sens d'une exposition ?

En effet, derrière toute exposition il existe plusieurs processus qui, même s'ils sont indispensables pour la construction du sens, restent moins visibles pour le visiteur. Pendant la visite des expositions, il est « rare » de s'interroger sur les conditions qui ont rendu possible la production d'un projet muséal. Si la circulation du sens d'une exposition muséale passe par l'expérience des visiteurs, il n'existe pas d'instrument qui permet de mesurer la construction du sens des expositions à partir de la structure du sentiment des visiteurs. L'intérêt de notre sujet de recherche réside ici. Nous nous sommes interrogés sur la notion du sens et sa construction dans trois expositions muséales. Il nous faut souligner que nous n'étudions pas le « sens » en soi-même, mais sa production dans le discours du musée, sa circulation à travers des messages articulés dans les salles d'exposition et sa réalisation ou prise de conscience à travers la lecture du public¹. À cet effet, la question qui est au cœur de notre problématique est : Comment se construit le sens dans les

¹ Du GAY, Paul, HALL, JANES, et al. (eds.) *Doing Cultural Studies : The Story of the Sony Walkman*, Penguin, London, 1997, p. 52.

expositions et comment fonctionne l'interaction entre les acteurs institutionnels et les individus pour que cette construction se réalise ?

Afin d'aborder cette interrogation, nous avons traité deux études de cas : une aux États-Unis et l'autre en France. Notre intérêt tout d'abord, était de savoir comment s'est construit le sens selon les propres principes d'une communauté de producteurs et particulièrement à travers les directeurs et commissaires. Ensuite, nous avons voulu connaître les lectures possibles des visiteurs afin de savoir quelle était leur appropriation du sens face aux intentions discursives des producteurs. Certes, nous utilisons la notion de « sens » pour expliquer comment se construit ce « vouloir dire », ce « vouloir transmettre » au musée, et comment ceci est reçu et interprété par la communauté qui ne participe pas directement au processus de production. La construction du sens dans les expositions que nous avons choisies d'analyser s'inscrit donc dans une analyse des relations entre l'ensemble des messages, les contenus de la narration et les logiques de production qui les ont rendues possibles.

En effet, la construction du sens dans les expositions muséales est toujours liée à un contexte spécifique, à un pays et à la tradition d'une culture particulière. Elle dépend de la relation que les acteurs sociaux établissent avec les collections mais aussi avec les réalités, les conjonctures et les politiques qui facilitent ou rendent possible la production d'une exposition. De ce fait, nous avons examiné comment fonctionne la collaboration des structures d'activité collective² qui produisent des expositions chargées des significations diverses et en tension. De plus, nous avons choisi d'étudier comment se construit le sens dans les « musées nationaux » même si les expositions que nous avons analysées nous conduisent vers un questionnement à caractère transnational : la migration, les frontières, la colonisation, le métissage. Nous n'avons pas travaillé sur des musées ou centres d'expositions privées ou indépendants, ni sur les musées d'art, des sciences ou de technologies parce que nous avons

² « Tout travail artistique, de même que toute activité humaine, fait intervenir les activités conjuguées d'un certain nombre, et souvent d'un grand nombre, de personnes ». BECKER, Howard. *Les mondes de l'art*, Première édition : *Art Worlds*, The University of California Press, USA, 1982, édition française Flammarion, Paris, 2006, p. 27.

voulu étudier comment, dans le discours que produit une institution muséale nationale, se reflètent les problèmes, les conflits et les paradoxes propres à la vie sociale et politique des villes et des pays multiculturels. Nous avons cherché à comprendre comment les institutions qui représentent les intérêts, et donc les politiques culturelles des états-nations, assument le caractère discursif d'une exposition, et comment les publics réagissent au sujet de l'ethnicité, de la classe, de la race et des cultures en conflit à travers la représentation des sujets de société dans le musée. En effet, l'étude sur la construction du sens dans les expositions - cette articulation de constructions sociales en société - a aussi révélé le champ de la négociation des significations et des intérêts.

Les trois dimensions initiales pour le traitement de la problématique

Nous avons pris en compte trois axes principaux pour l'analyse de nos études de cas : la production, la circulation et la réalisation du sens.

La production du sens

La production du sens d'une exposition est un travail de collaboration humaine dont la responsabilité repose sur les membres qui participent avec les institutions. Malgré le rôle fondamental des commissaires d'expositions qui sont scientifiquement les responsables de la proposition discursive et matérielle dans la conception d'une exposition, il y a plusieurs facteurs déterminants qui interviennent comme le lieu ou l'espace, le temps, les moyens financiers, la nature des objets à exposer et le public visé pour participer à la réception de l'exposition³. Si les thèmes de l'exposition sont liés aux objectifs de l'institution qui d'ailleurs est en charge d'assurer le succès de l'exposition⁴, les spécialistes sont en général les responsables des contenus, c'est-à-dire du traitement du thème, du message, des approches à employer, des choix

³ MERLEAU-PONTY, Claire et EZRATI, Jean-Jacques. *L'exposition, théorie et pratique*, L'Harmattan, Paris, 2005, p.40.

⁴ *Ibid.*

d'objets, ainsi que de la mise en espace des outils tels que les images, les sons et tous les autres supports de la médiation⁵. Le commissaire est en charge du découpage, du choix, de la sélection des récits dans l'exposition au musée et de la production qui se réalise souvent à partir de l'écriture d'un texte que l'équipe technique, l'architecte, le scénographe, ou le designer de l'exposition mettront en scène. Si pour certains spécialistes, le moment de la production du sens d'une exposition peut être interprété comme une « œuvre de l'esprit » à part entière⁶, nous pensons que la construction du sens des expositions est l'œuvre d'une organisation collective dont le projet devient un « artefact culturel » et dont la mise en scène obéit aux besoins institutionnels de communication et de valorisation des objets. De plus, grâce à son rôle fondamental dans la production du sens, nous pouvons dire que le musée est conçu comme un média, comme un narrateur, comme un créateur de mythes, comme un « *story-teller* »⁷ qui a besoin de communiquer à partir d'objets, d'images et d'œuvres.

La distribution ou circulation du sens

Pour Jean Davallon, spécialiste de l'univers muséal, l'exposition implique un véritable dispositif communicationnel parce que : « [...] l'exposition est au cœur de la dimension médiatique du musée » et parce que : « [...] toute exposition est toujours un mélange de spatial et de discours, de rencontre et de langage⁸ ». Cette perspective socio-sémiotique rejoint la perspective culturaliste qui explique que la distribution et la circulation du sens dans les musées se réalisent à partir des discours en contexte, à partir des intentions de représentation dans l'espace et à partir de logiques qui s'opèrent

⁵ *Ibid.*

⁶ Jérôme GLICENSTEIN explique que pendant longtemps il y a eu un flou sur la définition du champ des compétences des commissaires, mais la loi en France a maintenant déterminé qu'une exposition pourrait être une « œuvre de l'esprit ». Voir le chapitre : « Du conservateur à l'auteur d'exposition », dans *L'art: une histoire d'expositions*, PUF, Paris, 2009. p.68.

⁷ MASON, Rhiannon. *Cultural Theory and Museum Studies* dans MacDONALD Sharon. *A companion to Museum Studies*, Blackwell Publishing, USA, UK, 2006, p.26

⁸ DAVALLON, Jean. *L'exposition à l'oeuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*, L'harmattan, 1999, Paris, France, pp.240-245.

dans les choix et des découpages de la représentation⁹. Cette approche est l'approche textuelle propre aux études culturelles des musées. Comme l'explique Rhiannon Mason dans son chapitre : « La lecture des musées comme textes : théorie culturelle et textualité¹⁰ », les spécialistes de cette tendance lisent l'exposition comme s'il s'agissait d'un texte où le sens est distribué dans le récit de l'exposition.

Par ailleurs, cette approche s'intéresse à étudier la « voix » des institutions et leur mise en scène qu'elle soit esthétique, pédagogique ou culturelle¹¹. L'approche textuelle des musées questionne également les paradoxes de communication présents dans la mise en place des expositions ainsi que les contradictions et le potentiel subversif du récit parce que :

« La lecture des textes à partir de son potentiel de contradiction ou de subversion, se dessine sur l'idée que le sens est un processus désordonné, complexe et multidimensionnel et que tous les textes vont contenir une pluralité possible des sens¹² ».

La réalisation du sens

Prendre en compte cette dimension dans la construction du sens des expositions permet d'expliquer que même si d'une part le discours de l'exposition est construit par une communauté de production qui tente de guider le processus interprétatif ; et que même si d'autre part, les objets, les images et les objets de l'exposition font circuler et distribuent le sens des

⁹ MASON, R. *Op.Cit.*, p.27.

¹⁰ *Ibidem*, p.26. Il est évident que la mise en place technique d'une exposition doit faciliter la lecture des messages à travers des supports tels que socles, vitrines, cadres, éclairages et lumières. Elle doit aussi prendre en compte les mesures et contraintes de l'institution muséale pour assurer la conservation et éviter la détérioration des œuvres. Cette type de construction est plutôt d'ordre matériel. Cependant, dans cette thèse nous nous occupons plutôt de la construction du sens des expositions à partir de son caractère symbolique et discursif. Pour une construction technique et pratique des expositions voir MERLEAU-PONTY, *Op.Cit.*, p.111.

¹¹ MASON, R. *Op.Cit.*, p.26

¹² *Ibid.*

expositions, c'est au visiteur de « prendre conscience », de « réaliser » le sens que l'exposition véhicule. En effet, nous pensons que l'expérience du visiteur est l'élément capital pour comprendre comment s'accomplit le circuit du sens dans une exposition. Toujours suivant l'approche textuelle, nous pouvons affirmer que le sens dans les messages des expositions ne véhicule pas « un sens unique » mais « plusieurs sens », parce que l'exposition en tant que texte se prête aux multiples lectures qui se différencient du discours préférentiel des institutions¹³.

La réalisation du sens dépendra ainsi des lectures d'appropriation compréhensive, de négation ou d'opposition mais également des contextes et de la construction des appartenances culturelles qui affirment ou non les discours des institutions. Ceci parce que la dialectique qui existe entre auteurs et visiteurs, c'est-à-dire la relation qui s'établit entre les « commissaires-institutions » et les « visiteurs-lecteurs », n'est jamais unidirectionnelle. Le visiteur d'un musée n'est pas considéré comme un simple récepteur d'informations, mais comme un participant actif et crucial dans le processus de « construction du sens ». De ce fait, la communauté des interprètes, non seulement « reçoit » l'exposition lors de l'expérience de la visite mais prête aussi une intention de communication aux concepteurs. Cette intention se manifeste dans les réactions et les marques énonciatives qui traduisent le « capital culturel » des visiteurs ainsi que leurs « structures du sentiment ». Pour finir, d'après l'approche textuelle, les visiteurs construisent des lectures variées et différenciées. Elles sont souvent des lectures négociées, opposées ou harmonieuses par rapport au discours proposé par les professionnels des musées¹⁴.

¹³ HALL, Stuart. « Codage/Décodage » dans *Identités et Cultures. Politiques des Cultural Studies*, Éditions Amsterdam, Paris, 2008.

¹⁴ Les idées qui contribuent à ce débat se développent à partir des thèses de Barthes et de Foucault, et plus particulièrement à partir de leurs théories sur la notion « d'auteur ». Les deux philosophes refusent l'idée que l'auteur contrôle le sens des textes. Voir MASON, Rhiannon. *Op.Cit* et BARTHES, Roland. *La mort de l'auteur*, première édition 1968, éditions Seuil, Paris, 1984 et FOUCAULT, Michel. « Qu'est-ce que c'est un auteur? » première édition 1969, dans *Philosophie Anthologie*, Gallimard, France, 2008, pp. 290-318.

Articulation et contenu de la thèse

La disposition organisationnelle de cette thèse est divisée en trois parties. D'abord une partie théorique qui cherche à montrer les références épistémologiques qui sont à la base de notre analyse. Ensuite, une deuxième partie où nous expliquons notre programme de recherche. Enfin, une troisième partie avec la mise en œuvre de la recherche et le développement des études de cas.

La première partie de cette étude est divisée en deux axes. Il s'agit d'une introduction aux termes et au domaine de la recherche : le sens et les musées. Nous avons d'abord tracé brièvement l'évolution de la notion du « sens » à partir de son évolution dans la philosophie. Il fallait situer l'utilisation de ce mot dans le contexte scientifique et linguistique qui l'a vu naître afin d'éclaircir les changements sémantiques qui l'ont traversé. Nous montrons que « sens » en tant que sensation et perception sensible a évolué vers son acception la plus moderne, c'est-à-dire comme perception intellectuelle avant de se confondre avec la notion de signification. Nous avons ensuite mentionné le débat que « sens et signification » a suscité dans le champ sémiotique, et nous expliquons largement la complexité de la notion de sens et signification à partir de l'approche culturaliste, notamment à partir de la théorie de Stuart Hall, d'Antonio Gramsci et de Valentin Volochinov. En effet, l'approche culturaliste permet de penser la notion de sens et signification en relation avec la culture, le langage, les médias et les institutions, ce qui permet de mieux identifier le fonctionnement du processus de construction du sens dans les institutions culturelles et donc, dans les musées.

Dans le deuxième chapitre de notre étude, nous montrons la naissance, l'évolution et les enjeux contemporains de la figure du musée, sans oublier de souligner sa mutation à l'instar des états-nations, du progrès de la science et de l'industrie. Ce chapitre permet au lecteur de mieux se situer pour penser le musée et les expositions comme objet d'analyse. L'éclaircissement du parcours historique autour de la figure muséale ouvre la voie à notre troisième chapitre : « les études culturelles comme approche scientifique ». Nous expliquons que

l'analyse des industries culturelles du vingtième siècle a servi de modèle aux approches scientifiques des études culturelles. Nous évoquons comment le problème du sens est lié à la figure de musée à partir d'une révision des débats qui ont eu lieu au sein de la théorie de Frankfort et qui se sont transposés vers les études culturelles des musées. Dans cette partie, qui est censée d'aborder les études autour de notre problématique, nous expliquons les principales approches chères aux *museum studies*¹⁵ et les manières dans lesquelles elles abordent le sujet de la construction du sens dans les musées et les expositions. Nous montrons comment ces approches scientifiques cherchent à comprendre les enjeux des musées par rapport à la représentation et la signification et comment elles se sont rattachées au paradigme critique des *cultural studies*, notamment avec les apports intellectuels des auteurs comme Tony Bennett, qui voit dans le musée une figure similaire à la prison, et celle de James Clifford qui voit dans le musée une institution censée stimuler le dialogue et le contact. Ce chapitre conclut avec une mise en valeur de la méthode propre aux études culturelles. Cette explication nous a paru indispensable parce que notre recherche s'est déroulée dans un contexte francophone mais aussi dans un contexte anglophone, et que les façons d'aborder les problématiques changent d'un espace à l'autre. Avec l'explication sur le caractère fédérateur d'une méthode comme celle des études culturelles et leurs implications et transformations académiques dans le monde entier, nous allons mieux comprendre le caractère de notre étude et les résistances auxquelles nous avons dû nous confronter pour mener à bien les analyses des musées et des expositions dans cette thèse.

La dernière section de cette première partie finit avec une révision minutieuse des catégories propres aux études culturelles : occident, culture, hégémonie, intellectuel organique et structure du sentiment. Nous pensons que l'actualisation des modèles d'analyse issus des études culturelles passe par le

¹⁵ En français, la notion *Museum Studies* peut être traduite comme "études culturelles des musées" ou bien comme "études muséales". MARIAUX, Pierre Alain. *L'objet de la muséologie*, Université de Neuchâtel, Institut d'Histoire de l'Art et de Muséologie, Suisse, 2005, p. 25. Une tendance plus ancienne est la *critical museology* représentée par des auteurs comme Carol Duncan, Allan Wallach, Jo-Anne Berelowitz, Maurice Berger ou le Britannique Anthony Allan Shelton. Voir MacDONALD, Sharon. *A companion to Museum Studies*, Blackwell Publishing, USA, UK, 2006.

vocabulaire qui sert à penser et à interpréter les phénomènes culturels. Nous avons « importé » tous ces termes parce qu'ils forgent les outils d'analyse pertinents pour répondre à la problématique sur la construction du sens dans les expositions. Ces catégories nous ont procuré les moyens de conduire les interprétations sur le terrain. Elles ne sont pas seulement actuelles mais aussi appropriées pour expliquer les enjeux et paradoxes qui émergent à partir de notre problématique.

La deuxième partie de cette thèse présente le programme de recherche. Nous mettons en évidence nos hypothèses et nos questions de recherche et nous expliquons le type d'étude que nous avons développé à partir de nos études de cas. Nous déployons dans cette partie les critères de sélection que nous avons pris en compte pour le choix des expositions et des musées. Nous abordons également la méthode et les méthodologies employées pendant les mois du travail sur le terrain. Nous commentons les références théoriques à partir desquelles nos typologies et interprétations ont été réalisées. Nous signalons les étapes traversées pendant l'étude de terrain et nous présentons les outils méthodologiques que nous avons utilisés pour l'obtention des données. Nous avons travaillé en effet avec des méthodologies propres aux sciences sociales¹⁶ comme l'observation, l'entretien court et approfondi, le questionnaire et l'analyse du discours¹⁷. Enfin, dans ce chapitre nous délimitons le type d'étude que nous avons réalisée. En définitive il s'agit de montrer aux lecteurs que notre étude est de type monographique et pas comparative.

La troisième partie de cette thèse concerne nos études de cas. Elle est concentrée dans les deux derniers chapitres de ce mémoire. Les études de cas ont été menés dans :

¹⁶ CEFAL, Daniel. *L'enquête de terrain*, La découverte, Mauss, Paris, 2003.

¹⁷ VAN DIJK, Teun A. *The structures and functions of discours. An interdisciplinary introduction to text linguistics and discours studies*. Traduit à l'espagnol comme *Estructuras y funciones del discurso*, Siglo XXI editores, Mexique, 1996. Voir aussi : « Texte, contexte et connaissance » dans *SEMEN 27 Critical Discourse Analysis I. Les notions de contexte et d'acteurs sociaux, dans revue de sémio-linguistique des textes et discours*, Adèle Petit clerc et Philippe Schepens (coord.), Collection Annales Littéraires Presses universitaires de Franche-comté, Besançon, France, 2009.

- 1) Un musée national américain, propriétaire d'une collection mexicaine, opérant sur le territoire américain : *The National Museum of Mexican Art* de Chicago¹⁸ (NMMA).
- 2) Un musée national français, propriétaire d'une collection des cultures non-européennes, opérant en territoire français : *Le Musée du Quai Branly* à Paris¹⁹ (MQB).

Le chapitre six est consacré entièrement à notre étude de cas aux États-Unis. La description du contexte états-unien ainsi que l'étude des musées de Chicago nous a conduits à distinguer les musées du centre-ville des musées de la périphérie, nommés aussi « musées de communautés ». En effet, le musée de notre étude se situe dans une zone périphérique. Dans ce chapitre nous avons largement décrit les dynamiques humaines et culturelles qui se trouvent aux alentours du Musée National d'Art Mexicain de Chicago (NMMA). Nous avons pris ce parti afin de dessiner un portrait juste de cette communauté à travers ses institutions, le réseau des artistes qui participent à la vie du musée ainsi que les marques qui distinguent cette communauté des autres communautés voisines comme c'est le cas pour la communauté chinoise. En effet, la distribution de l'espace et la place que les musées ethniques occupent dans cette ville américaine, révèle les enjeux des musées de communautés et leurs manières de s'approprier des sujets d'exposition et des discours. De ce fait, nous exposons les particularités du NMMA afin de comprendre ses mécanismes internes ainsi que les logiques de production qui guident la construction du sens dans ses expositions.

Dans le même chapitre, nous avons analysé comment se construit le sens à partir de l'étude de deux expositions. Tout d'abord à partir de l'exposition permanente « *La Mexicanidad*²⁰ » dans laquelle le sujet d'exposition conduisait à une problématique d'ordre frontalier et transnational

¹⁸ *The National Museum of Mexican Art* (NMMA).
<http://www.nationalmuseumofmexicanart.org/>

¹⁹ Le Musée du Quai Branly (MQB). <http://www.quaibrantly.fr/>

²⁰ Exposition permanente *Mexicanidad*, Chicago, Il., USA. Le terme *Mexicanidad* (mexicanité) essaie de décrire un état qui correspond aux caractéristiques spécifiques d'une culture, et qui contient des éléments qui lui sont propres.

entre les États-Unis et le Mexique. Ensuite, nous avons examiné le processus de construction du sens de l'exposition temporaire « *The African Presence in Mexico* »²¹ dans laquelle le sujet évoquait les frontières et les alliances culturelles entre l'Afrique et le Mexique, et montrait les conflits entre la communauté afro-américaine et mexico-américaine de Chicago. Afin de connaître les éléments qui ont conduit le NMMA à la construction du sens de ses expositions, nous avons réalisé des entretiens avec le personnel de direction ainsi qu'avec les commissaires des expositions. Nous avons analysé aussi les supports des discours de l'exposition comme catalogues, fiches de présentation et supports écrits. Dans une dernière étape, nous avons utilisé le formulaire des commentaires, le dispositif interactif et nous avons mené des entretiens avec les visiteurs afin de connaître les réactions du public face à la lecture du sens de l'exposition.

Enfin, dans le dernier chapitre de cette thèse, nous avons développé notre étude de cas au Musée du quai Branly en France. Nous avons cherché à comprendre comment se construit le sens d'une exposition temporaire qui traite les frontières et les alliances culturelles au niveau planétaire. Pour cette raison, notre étude de cas ne comprend pas l'analyse de l'exposition de la collection permanente mais celle de l'exposition temporaire « *Planète Métisse : to mix or not to mix ?* »²².

À l'instar du cas états-unien, nous avons situé le contexte de ce musée. Encore faut-il préciser qu'à la différence du musée de Chicago, qui est un musée de la périphérie géré par les communautés qu'il représente, le MQB se trouve dans le cœur touristique d'une des villes les plus visitées du monde. La démarche et les politiques de représentation ainsi que la construction du sens des expositions de ce musée obéissent à des logiques de production très différentes à celle du cas états-unien. Nous avons réuni des informations afin de documenter l'impact de ce musée dans la vie touristique et, afin d'équilibrer

²¹ Exposition temporaire *The African Presence in Mexico*, du 11 février au 03 septembre 2006. Chicago, Illinois, USA.

<http://www.nationalmuseumofmexicanart.org/af/africanpresence.html>

²² Exposition *Planète Métisse*, du 18 mars 2008 à 19 juillet 2009. Musée du Quai Branly (MQB), Paris.
<http://www.quaibrantly.fr/en/programmation/exhibitions/lastexhibitions/planete-metisse-to-mix-or-not-to-mix.html>

les contenus de nos deux études de cas, nous avons suivi la même structure d'analyse que dans le musée de Chicago.

Avant tout, nous avons conduit une description de l'ensemble du musée et nous avons souligné les différentes étapes qui se sont opérées dans la construction du sens de l'exposition. Nous avons mis en valeur la production du sens de l'exposition à partir des informations données par la communauté de production. Ensuite, en ce qui concerne la circulation du sens, nous avons commenté le parcours de l'exposition afin de comprendre la mise en scène des messages. Comme dans notre étude de cas à Chicago, nous avons sélectionné les objets les plus représentatifs par rapport aux messages qui voulaient transmettre les concepteurs et nous avons décrit les enjeux qui véhiculaient l'exposition. Quant à la communauté d'interprètes, nous avons mis en place un dispositif d'enquêtes afin de connaître l'appropriation du sens de l'exposition de la part du public. L'ensemble de cette étude nous a permis de répondre à notre problématique et de dévoiler les paradoxes qui interviennent dans la construction du sens d'une exposition.

Le bilan de l'analyse et les interprétations

Les expositions que nous avons étudiées sont considérées comme des expositions de savoir parce qu'elles proposaient l'acquisition de connaissances, d'informations et présentaient les objets afin d'illustrer les idées, les sujets, les thématiques et les messages accordés par la communauté de production²³. En effet, dans les trois expositions analysées, les objets exposés ont été conçus comme « *expôts*²⁴ » afin d'illustrer les discours de la communauté de

²³ Les objets que ne sont pas considérés comme des objets d'art dans les expositions sont considérés comme expôts. Un "expôt" est un support de communication qui transmet un message, c'est le vecteur du discours du concepteur de l'exposition. Voir la notion dans MERLEAU-PONTY, Claire et EZRATI, Jean-Jacques. *L'exposition, théorie et pratique*, L'Harmattan, Paris, 2005, pp.32-33.

²⁴ La notion d' « expôt » ou *exhibit* est proposée par André Desvallées dans *Musées et Collections publiques de France*, 134-1976, p. 5-37. Elle efface le débat autour du statut de l'objet d'art dans les musées. La notion d'expôts apparaît convenable aux muséographes parce que les « expôts » forment une famille d'éléments qui contribuent à la mise en scène de l'exposition sans distinction de nature : « *C'est moins la nature*

production. Le résultat de nos analyses montre que chaque communauté de production, celle de Chicago et celle de Paris, dispose des concepteurs ou spécialistes qui légitiment scientifiquement la mise en scène du discours d'exposition²⁵. Nous devons néanmoins préciser que cette fabrication ou production du sujet d'exposition est toujours liée à la conjoncture particulière dans laquelle participent les acteurs institutionnels de la communauté de production. En effet, les musées se trouvent immergés dans une logique de création des nouveaux sujets « engagés », ce qui manifeste une vraie volonté de transformation de la figure traditionnelle du musée. Par exemple, le musée d'Art Mexicain de Chicago ne se contente pas de démontrer les œuvres et les objets en tant qu'œuvres d'art mais il propose un discours à répercussion politique afin de franchir les barrières d'ethnicité et de race. Le musée du Quai Branly à Paris, avec l'exposition Planète Métisse, lance un nouveau défi aux musées nationaux en mettant en place une exposition qui, bien qu'elle ait un caractère historique et anthropologique, se répercute dans les débats politiques du moment : identité nationale, flux migratoire, mondialisation.

En outre, il convient de souligner que dans la manière d'assumer les objets et les images d'expositions, les deux musées sont en train de développer une muséographie où la différence entre haute culture et culture populaire reste encore vague. Par exemple, avec la mise en scène des objets et outils de tradition populaire qui ont été mis à côté des peintures et photographies considérés comme des œuvres d'art. En effet, les musées et les expositions sont des espaces idéaux pour explorer les enjeux des études culturelles²⁶ puisque si dans la construction du sens d'une exposition opère un travail sur les critères de sélection, d'identification, de différenciation, de hiérarchisation et de mise

de l'objet que le rôle qui lui est assigné dans l'exposition qui compte ». Voir GOB, André, DROGUET Noémie. *La muséologie*. Histoire, développements, enjeux actuels, 2ème édition, Armand Collin, Paris, 2006, p. 105.

²⁵ Les commissaires des expositions analysées à Chicago sont le professeur Sagrario Cruz-Carretero, de l'Université de Veracruz au Mexique, Césareo Moreno et Elena González membres du NMMA. Les commissaires de l'exposition analysée à Paris sont les professeurs et historiens Serge Gruzinski et Alessandra Russo.

²⁶ L'élaboration de notre problématique, l'analyse de nos études de cas et les résultats obtenus coïncident avec l'analyse de la culture proposée par Raymond Williams. Voir *The Long Revolution*, First Published by Chatto & Windus, 1961, réimpression The Hogarth Press, London, UK, 1992.

en scène des discours²⁷ ; c'est toujours du côté de la réalisation du sens que se manifestent les résultats de recherche les plus originaux et innovants. Quoiqu'il en soit, c'est la partie où nous avons analysé le regard et l'interprétation du public qui a donné à cette thèse son apport original. En réalité, les études avec les communautés d'interprètes ont dévoilé des nouvelles questions et perspectives d'intérêt pour la compréhension de l'univers muséale.

Nous pensons avoir pu démontrer que, si dans l'expérience de la visite au musée et des expositions, le public est plutôt d'accord et en général en harmonie avec les messages que transmettent les institutions, il y a aussi une négociation du sens où interviennent plusieurs aspects du contexte qui ne sont pas forcément pris en compte par les expositions, mais qui révèlent la structure du sentiment des visiteurs, et donc le caractère d'un peuple et ses interrogations par rapport aux sujets exposés. Ceci parce que les expositions que nous avons étudiées soulèvent des questions inhérentes à la différence de cultures, des langues, des traditions et parce que ceci conduit les visiteurs à se situer personnellement dans une circonstance individuelle concernant « l'identité », la classe et la culture à laquelle ils appartiennent. De toute évidence, les préoccupations théoriques et politiques des études culturelles se traduisent dans la figure du musée et dans les expositions²⁸. Si notre bilan est juste, nous pouvons affirmer que nous avons réussi à expliquer les moments qui participent dans la construction du sens des expositions, en conciliant les approches théoriques et les études de terrain, et en mettant en évidence l'importance qu'il y a d'analyser les phénomènes culturels dans le présent et à l'instar des théories critiques contemporaines.

²⁷ MASON, Rhiannon. *Cultural Theory and Museum Studies*, dans MacDONALD Sharon. *A companion to Museum Studies*, Blackwell Publishing, USA, UK, 2006, p. 22.

²⁸ “*At the same time, these theories also articulate many of the practical issues and concerns currently facing museums around the world, a situation which is a legacy of the historical context – that of colonialism and modernity- within which the concept of the public Western museum was developed*”. MASON, Rhiannon, *Op.Cit.*, p. 22.

Remarques finales

Si des auteurs comme Richard Hoggart, Raymond Williams ou Stuart Hall n'ont pas réfléchi directement à la figure du musée ni aux expositions, leurs contributions par rapport aux études des médias nous semblent toujours pertinentes et actuelles pour essayer de comprendre les processus de construction du sens et les circuits de communication qui s'opèrent dans les musées et les expositions actuelles. Pour cette raison, nous exposons dans l'annexe A de cette thèse, les idées et les auteurs qui ont donné naissance aux *études culturelles*. Cette étude monographique aide à mieux comprendre les contributions de ces *keynames* des études culturelles ainsi que l'évolution mondiale d'une telle discipline dans les études culturelles des musées.

En ce qui concerne l'annexe B, nous montrons les documents qui ont servi pour l'interprétation des résultats dans l'étude de cas de Chicago. Tout d'abord, nous montrons le formulaire qui a été mis en place pour l'obtention des données ainsi que la réponse des visiteurs. Ensuite, nous intégrons les réponses au dispositif interactif et nous signalons les données qui ont servi pour la réalisation des graphiques qui font parti de cette étude. Enfin, nous transcrivons trois entretiens que nous avons réussis à enregistrer, un avec Elena Gonzalez, commissaire de l'exposition *The African Presence in Mexico* et deux avec les membres du public.

L'annexe C contient des documents que nous avons cités dans nos analyses des expositions en France. Nous trouvons une liste complète de musées nationaux de France. Nous incluons la transcription de l'entretien que nous avons conduit avec Serge Grusinski, commissaire de l'exposition Planète Métisse. Nous présentons également le guide d'entretien que nous avons utilisé pour l'étude du public ainsi que les réponses obtenues par la communauté d'interprètes. Finalement, nous avons ajouté dans l'annexe D des tableaux, des résultats et des graphiques complémentaires sur l'étude de cas au musée du quai Branly.

I. INTRODUCTION AUX TERMES ET AU
DOMAINE DE LA RECHERCHE, APPROCHE
SCIENTIFIQUE ET CATÉGORIES UTILES
POUR L'ANALYSE

A) Introduction aux termes et au domaine de la recherche

1. LA NOTION DU SENS

1.1 Les origines de la catégorie 'sens'

La notion de sens (*sensus* en latin) est à l'origine d'un débat. Sa généalogie renvoie à l'histoire de la pensée occidentale parce qu'avant d'être investie de sa connotation latine, la notion de *sensus* fût comprise par les philosophes de l'Antiquité comme *aisthêsis*²⁹. Avec les langues romanes et anglo-saxonnes, la notion *aisthêsis* devient *sensus* mais à la fin de l'âge classique, la catégorie du « sens » ou « *sensus* », comme sa racine latine l'indique, portait trois grandes acceptions :

- 1) Sens comme sensation ou perception sensible.
- 2) Sens comme compréhension ou perception intellectuelle.
- 3) Sens comme signification.

L'utilisation du Grecque aurait évité les confusions qui se sont développées pendant des siècles dans la langue latine parce que : « [...] en grec le registre de l'*aisthanesthai*, « sentir, percevoir, s'apercevoir » est absolument distinct de celui du *sêmeinein*, faire signe, signifier, vouloir dire³⁰ ». En effet, la catégorie antique de *aisthêsis* portait en soi-même un caractère d'hétérogénéité. Dépendant de l'emploi du génitif, elle pourrait faire référence à la perception sensible ou intellectuelle, c'est-à-dire à

²⁹ La notion de : « *aisthêsis* » est à l'origine de la notion d'esthétique en tant que discipline chargée d'étudier les objets sensibles. Baumgarten, disciple des empiristes et notamment de Leibniz, a été le précurseur de cette notion. BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. *Aesthetica*, Hildesheim, Zurich, New York, 1986.

³⁰ CASSIN, Barbara (Dir). Vocabulaire Européen des Philosophies, Dictionnaire des Intraduisibles, Seuil, Le Robert, 2004, p.1133.

l'entendement; ou bien faire référence au registre du signe et de la signification, *sêmeinein*³¹.

Ce sont les philosophes grecques - Aristote principalement- qui inaugurent le débat autour du « sens » en parlant de perception sensible et d'*intellectus*. Les traductions des Pères grecs et latins donnent une continuité au débat du *sensus* sous sa connotation latine et philosophique avant de devenir un sujet d'intérêt théologique. Au Moyen Âge, la notion du *sensus* se déploie dans le champ des débats religieux. Elle est au centre des préoccupations intellectuelles de l'époque sous deux modalités : le *sensus litteralis* et le *sensus interior*. Le premier révèle les travaux méthodologiques des exégètes qui différencient le *littera* ou sens strict, de l'analyse du texte (la *sententia*) où se dégage l'enseignement théologique des passages religieux:

« *Le récit qui a seulement la lettre et la signification, c'est celui dont on ne peut rien comprendre quand on l'entend simplement articulé, à moins qu'une explication ne vienne s'y ajouter. Enfin, possède sens et signification le récit où une chose est signifiée clairement, et une autre laissée sous-entendue pour être révélée par une explication*³² ».

Avec l'analyse du *sensus littera* et *sensus sententia*, apparaît l'interprétation autorisée. Les axiomes autour du *sensus* deviennent donc essentiels pour légitimer l'interprétation des textes bibliques. À partir de ce moment, l'appropriation institutionnelle du *sensus* commence à se perpétuer dans les principes religieux de tous les Ordres de l'époque. C'est la première fois dans l'histoire où l'interprétation correcte du *sensus*, c'est-à-dire de *sententia*, entraîne à une sorte de domination intellectuelle. Elle conduit au dogme parce la *sententia* fonde les interprétations autorisées sur la croyance chrétienne, sur la logique de la foi. D'ailleurs, le *sensus* à cette époque, n'était pas ouvert à l'interprétation de tous, mais il était figé en tant que « sens strict » par les communautés de savoir et de pouvoir. La doctrine chrétienne installe

³¹ *Ibidem*, pp.1133-1151.

³² Hugues de Saint Victor, *Didascalion VI*, 8, éd. Charles Buttimer, Washington, 1939, traduction française par Michel Lemoine, 1991, dand Barbara CASSIN, *Op.Cit.* p.1139.

ainsi une morale fondée sur le code et sur la loi. Elle devient la doctrine normative de l'interprétation du sens, de la « parole divine ». En effet, le *sens* selon la lecture religieuse devient loi à partir de l'établissement des *sententias* et des commandements. Le tout se résume dans la mise en place d'un décalogue.

L'église sera l'institution en charge de la sauvegarde des textes à interpréter. La « vrai » interprétation du sens sera dans les mains des Pères de l'Église³³. Dans le combat contre les Gnostiques, il n'y a que les Chrétiens qui se donnent le droit d'interpréter les écritures et l'évangile. Par conséquent, les interprétations extérieures à ce système de lecture du *sensus litteralis* furent conçues pendant longtemps comme incorrectes ou comme païennes. Toute forme d'interprétation extérieure en milieu autorisé devenait une hérésie. Ce n'est que par les arguments issus de l'empirisme que le pouvoir médiéval des « gouverneurs du sens » recule. Chez les empiristes³⁴, le *sens* ne se justifie pas seulement à partir de l'interprétation autorisée et de la foi. L'école empiriste introduit la notion de doute et d'entendement (*mind*). Elle suppose que tout « savoir » commence à partir de la sensation et se constate par l'expérience. Le fondement de toutes les sciences pratiques commence à se construire à partir d'une méthode où l'observation et l'expérimentation seront indispensables pour l'établissement des discernements « sains », c'est-à-dire, sans préjugés³⁵. L'empirisme ouvre la voie aux théories de l'entendement et aux sciences pratiques, expérimentales, pragmatiques, cognitives et positivistes. Cette transformation a fait de la notion de sens une catégorie complexe. Elle renvoie, de nos jours, à une polysémie conceptuelle qui est étudiée par plusieurs disciplines.

³³ Clément de d'Alexandrie, Origène, Tertullien, Arnobe l'Ancien, Minucius Felix, Lactance et Saint Ambroise entre autres.

³⁴ DESCARTES, René. *Discours de la méthode*, Paleo, France, 2008.

³⁵ « Il est bien connu que, dans toutes les questions soumises au discernement, le préjugé est destructeur du jugement sain, et pervertit toutes les opérations des facultés intellectuelles ». HUME, David. *Essais esthétiques*. Flammarion, Paris, 2000, p. 126.

1.2 Sens et signification

Le terme latin *sensus* se traduit par « sens » en français, par « *sentido* » en espagnol, par « *sense* » en anglais, par « *senso* » en italien et par « *sinn* » en allemand. Le débat actuel autour de sa définition, sa fonction et sa communication se développe dans les sciences sociales et humaines. Par exemple, la notion du « sens » est traitée par les études sémiotiques qui ont élargi leur champ d'analyse vers les études en linguistique, en communication, en cinéma, en droit, en architecture et en arts du spectacle entre autres. La sémiotique³⁶ établit des théories générales pour l'étude du sens par rapport aux signes. Nous trouvons diverses positions sémiotiques comme celles de Charles Sanders Peirce, Ferdinand de Saussure, Umberto Eco ou Roland Barthes³⁷. Par exemple, Bernard Darras explique que la notion du sens dans la sémiotique de Charles Sanders Peirce est équivalente à la notion anglaise de « *meaning* » et à la notion de signification :

« Peirce, qui est réputé pour sa précision terminologique, semble donc utiliser les deux termes comme des équivalents. En l'occurrence et dans le cadre théorique qu'il développe, « meaning » et « sens », tout comme signification et sens, renvoient donc bien à la même opération³⁸ ».

En effet, Peirce élabore une théorie générale des signes. Dans la traduction de cette théorie sémiotique, nous ne trouvons pas de nuance entre sens et signification même si la théorie peircienne ramène à décrire les

³⁶ « Sémiotique ou sémiologie? » D'après Umberto Eco, le consensus qui a décidé pour l'utilisation de la notion de "sémiotique" s'est établi à Paris, en janvier 1969, par un comité international donnant naissance à "l'Association internationale de sémiotique". Voir ECO, Umberto, *La Structure Absente, «Introduction à la recherche sémiotique»*, Mercure de France, France, 1972, pp. 11.

³⁷ Nous ne nous attarderons pas dans l'explication des différences épistémologiques entre la sémiotique linguistique, cognitive, pragmatique ou les autres courants sémiotiques du récit. Mais il est important de mentionner que la notion de « sens » a été employée de manière différente en raison de chaque théorie sémiotique.

³⁸ DARRAS, Bernard. « L'enquête sémiotique appliquée à l'étude des images ». "Présentation des théories de C.S. Peirce sur la signification, la croyance et l'habitude" dans *L'image entre sens et signification*, dans Beyaert-Gesline, Anne. (Dir.), Publications de la Sorbonne, Collection Esthétique-9, série images- analyses, Paris, 2006, p.15.

mécanismes de production de la signification dans un objet culturel quelconque grâce à l'ensemble organisé des concepts qu'elle propose. Cette remarque est importante dans la différenciation de perspectives sémiotiques parce que comme le dit Romain Duval :

« Il semble que la tâche de toute une génération de philosophes et de théoriciens contemporains des années 1960-1970 fût d'insister soigneusement sur la nécessité de distinguer la signification du sens, donnant à ce dernier une tout autre ampleur³⁹ ».

En effet, l'usage de la notion de sens entre les sémioticiens professionnels n'est pas homogène. Pour cela et afin d'éviter les confusions référentielles, chaque auteur est censé expliquer l'utilisation de ses catégories concernant le « sens » et la « signification ». Christophe Genin énonce par exemple les questionnements qui entourent cette préoccupation :

« Quel est le rapport du sens à la signification ? Le premier est-il le prélude à la seconde, de sorte qu'une progression mènerait graduellement de l'un à l'autre ? La signification découle-t-elle d'une agglomération de sens, par effet cumulatif ? Sont-ils complémentaires ? La signification résulte-t-elle d'une interprétation du sens, de sorte qu'il y aurait un saut qualitatif de l'un à l'autre ? S'excluent-ils l'un de l'autre ?⁴⁰ ».

L'auteur tient à distinguer « sens » et « signification » et nous explique que même si les deux notions sont des « modalités de notre intelligence des choses du monde », le sens est : « [...] cette compréhension de ce que nous appréhendons par nos cinq sens et que nous identifions par notre bon sens ou notre sens commun »⁴¹. Cette première définition - dit l'auteur - fait penser au terme grec de *aisthêsis* parce qu'elle comprend le phénomène de la perception

³⁹ DUVAL, Romain. « Une figure grotesque, gorgonéenne. Analyse «formelle» d'une publicité déridante », dans *L'image entre sens et signification*, Beyaert-Gesline, Anne. (Dir.), *Op.Cit.*, p. 69.

⁴⁰ GENIN, Christophe. « Homo bulla est », dans *L'image entre sens et signification*, Beyaert-Gesline, Anne. (Dir.), *Op.Cit.*, p. 123.

⁴¹ *Ibidem*, p.123.

et la construction des idées. Cette position coïncide avec la philosophie de la perception de David Hume pour qui l'impression est la première perception qui a pénétré avec une grande force dans la conscience. Elle constitue toute sensation, passion ou émotion au moment de voir, de sentir, d'aimer, de haïr, de désirer ou de vouloir ; et ensuite, l'image affaiblit de cette impression devient idée ou pensée⁴². L'idée, d'après la thèse de David Hume, est l'image mentale que nous nous formons tous à partir d'une première expérience dans le monde matériel. La constitution du sens s'établit donc à partir de notre ensemble sensoriel avant de devenir une idée de notre propre sens. Il existe un deuxième critère autour du sens selon Christophe Genin:

« Le sens semble être de l'ordre du pressentiment : nous devinons qu'une chose, qu'un acte, qu'une œuvre vaut quelque chose même si cette valeur reste indistincte. Par la même, qu'il soit implicite n'est pas un obstacle à sa production, car si une chose fait sens , c'est que nous la visons, nous la chargeons d'intentions, volitives ou cognitives, quand bien même ces visées resteraient obscures ou confuses. La signification serait alors la tentative pour identifier ce sens par des mots, par des propositions, par des jugements. Ainsi le sens serait le noyau obscur de la signification⁴³ ».

Par conséquent, « sens et valeur » ainsi que « sens et intention » sont apparemment en relation occulte. Grâce à la « signification », c'est-à-dire à la tentative d'explication, nous pourrions accéder au « sens ». Mais il arrive « que la chose qui fait sens à quelqu'un ne soit pas reconnue de la même façon pour quelqu'un d'autre⁴⁴ : « *Le problème est que, si une chose nous fait sens, a du sens, est porteuse de sens, nous ne sommes en rien certains d'attribuer à cette*

⁴² ABBAGNANO, Nicola. *Storia della filosofia*, Volume Quarto, La filosofia moderna dei secoli XVII e XVIII, Editore TEA, Milano, 1996, pp. 196-197.

⁴³ GENIN, Christophe. *Op.Cit.*, p.123

⁴⁴ Nous pouvons introduire ici une préluce de la notion de "lutte de sens" défendu par Antonio Gramsci et Stuart Hall.

*chose la même signification qu' à autrui »*⁴⁵. La signification ou l'ensemble d'explications concernant le *sens* ne seront pas acceptées à l'unanimité par la totalité «des intelligences et des volontés » comme le dit Christophe Genin. C'est ici où se fige le problème de l'identification et l'interprétation du sens. D'ailleurs, si le sens invite à la reconnaissance de ce qui serait évident pour tout le monde (le sens commun) ; la signification ou l'ensemble d'explications visant le sens, interrogeraient les *a priori* de ce sens commun en ouvrant la porte à toutes les interprétations possibles. Dévoiler la signification du *sens* par rapport à quelque chose amène souvent à la discordance du *sens* ou dans le meilleur des cas, à un dialogue autour de lui. Éclaircir la complexité du sens dans sa totalité absolue serait une tâche qui nous conduirait à fixer le sens dans une dimension ontologique. Nous ne pouvons pas prendre ce parti car nous pensons que si même il existe une intention pour fixer le sens, par exemple dans un musée et à partir d'une exposition dans une période donnée, il sera toujours interprété dans son mouvement et dans sa diversité de voix.

Pour la réalisation de cette étude, nous avons pris en compte tous ses éléments explicatifs pour montrer les différents moments de la construction du sens dans les expositions. En effet, dans cette thèse, le « sens » sera distingué de la signification parce que nous pensons que quand une chose est produite et porte du sens, c'est parce qu'elle a été construite ou déterminée par plusieurs facteurs d'ordre matériel et / ou mental qui sont capables d'être interprétés. Jean-Pierre Balpe, explique dans son article sur la programmation du sens, que le sens apparaît lorsqu'un locuteur est capable d'en tirer des conséquences pragmatiques⁴⁶. Par conséquent, nous supposons que la construction du sens dans une exposition s'établit à partir d'un tissage de relations qui peuvent être matérielles, intellectuelles, culturelles, politiques, économiques et sociales. En effet : « *Le sens n'est pas une donnée en soi... tout établissement du sens repose sur un tissage de relations effectives dans un*

⁴⁵ GENIN, C. *Op.Cit.*, p.124

⁴⁶ « [...] ce qui se construit c'est une organisation de relations... Le sens est un tissage de relations ». BALPE, Jean Pierre. « La programmation du sens » dans *Le cerveau, le Langage, le Sens*, Université de tous les savoirs 5, sous la direction d'Yves Michaud, éditions Odile Jacob, Paris, 2002, p. 344.

*ensemble de relations possibles : le sens est une mise en contexte, une mise en réseau d'informations, de significations et de connaissances*⁴⁷ ».

Dans cette thèse, nous essayerons d'expliquer la complexité et les divers moments de la construction et de la circulation du sens dans les expositions choisies pour l'analyse⁴⁸. Nous avons développé ce travail à partir de l'utilisation de la théorie culturaliste, et notamment à partir de la définition du sens et de la signification de Stuart Hall. Nous pensons que les hypothèses qu'il a utilisées pour penser la construction et la circulation du sens dans les médias, sont également pertinentes également pour l'analyse de la construction du sens dans les musées.

1.3 L'approche culturaliste de la notion du sens

L'approche culturaliste de Stuart Hall coïncide avec la division sémantique de sens et signification. Dans le texte de 1982, « *La redécouverte de l'idéologie*⁴⁹ », Stuart Hall élabore un paradigme critique où les notions de sens et signification jouent un rôle central pour la compréhension de la culture et de la communication des médias. S'opposant aux tendances théoriques dominantes dans l'étude des médias, il déconstruit les arguments de la théorie béhavioriste et pluraliste qui expliquent les phénomènes de communication par la voie de la théorie de l'influence. Il critique les axiomes et la logique de cette théorie où un phénomène « *A influençait B pour produire la décision X*⁵⁰ ». Selon Stuart Hall, ce point de vue de « stimulation – réaction - action » a été bouleversé dans les sociétés modernes grâce aux débats structuralistes et grâce

⁴⁷ *Ibidem*, p.345.

⁴⁸ L'analyse d'une circonstance révèle la construction du sens, parce qu'en effet : « *Le sens peut être aussi cette matière informe qui, lorsqu'elle est articulée par l'analyse, devient une signification* ». BEYAERT-GESLIN, Anne (Dir), *L'image entre sens et signification*, *Op.Cit.*, p. 05.

⁴⁹ HALL, Stuart. «La redécouverte de l' « idéologie », traduit. de l'anglais (*The rediscovery of ideology : return of the repressed in media studies*) par Christophe Jaquet, dans *Identités et Cultures. Politiques des Cultural Studies*. Édition établie par Maxime Cervulle, Éditions Amsterdam, Paris, 2007, édition augmentée 2008, pp.129-168.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 139.

à l'analyse sociologique des médias⁵¹. L'interprétation du sens et signification de Stuart Hall n'est pas mécaniciste. Bien au contraire, afin de comprendre le sens et la signification et l'intérêt du sujet en relation à la culture et à la société, il attire l'attention sur le rôle des médias dans la construction de la réalité⁵². Il ne s'agit pas d'une construction du sens « ontologique ». Au contraire, il essaye de montrer que la réalité est construite à travers le langage, le discours, les récits et les institutions qui véhiculent des messages et qui produisent des significations et des valeurs⁵³.

Le rôle des médias et son implication dans la construction du sens et de la signification est une idée capitale dans l'analyse de Stuart Hall. Selon l'auteur, c'est au travers des médias que se construisent les valeurs sociales et politiques qui dessinent les réalités culturelles. La question autour du sens et de la signification devient donc une question autour de la construction du discours, des médias ainsi que des idéologies. Il ne faut pas oublier que Stuart Hall, comme Raymond Williams, est proche du matérialisme linguistique. La question du sens et de la signification se pose pour répondre aux problématiques de la transformation sociale et culturelle. Stuart Hall n'est pas un sémiologue ni un structuraliste. Il n'est pas non plus l'articulateur d'une sémantique historique à l'instar de Raymond Williams, mais il élucidera les rapports qui existent entre sens (comme construction), significations (comme pratique), idéologies, discours, pouvoir et hégémonie à l'intérieur des médias et des institutions. Nous pensons donc, que l'usage de cette approche au sein du champ muséologique peut contribuer à comprendre comment se construit et comment circule le sens dans les musées et les expositions.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² Le débat autour de cette problématique émerge dans les années 1960. Voir BERGER, Peter et LUCKMANN. *La construction sociale de la réalité*, trad. De Pierre Taminioux, Paris, Armand Colin, 2006.

⁵³ D'après la critique de Stuart Hall : « *Le pouvoir s'exerce quand [un facteur quelconque] consacre son énergie à créer ou à renforcer les valeurs sociales et les pratiques institutionnelles* ». HALL, Stuart. *La redécouverte de l' « idéologie »*, *Op.Cit.*, p. 140.

1.4 La signification comme une pratique

La définition de sens et signification de Stuart Hall émane de la même source intellectuelle que celle de Raymond Williams. Les deux auteurs suivent les prémisses de la philosophie du langage de Valentin Volochinov⁵⁴. Nous identifions par exemple, la sémantique narrative⁵⁵ dans l'œuvre de Raymond Williams et les concepts de sens et signification dans la pensée de Stuart Hall⁵⁶.

Selon Volochinov, le langage n'est pas un système abstrait mais une pratique humaine. Les énoncés n'apparaissent jamais dans un vide mais dans une chaîne dont les mots sont porteurs d'une histoire. Le signe pour Volochinov est une pratique sociale, il est lieu d'un processus de signification, c'est une production active qui émerge au cours de l'interaction sociale⁵⁷. Stuart Hall reprend cette idée pour définir la signification comme une « pratique », c'est-à-dire comme une forme déterminée du travail humain qui est destinée à la production d'une œuvre spécifique. L'œuvre spécifique de la signification est le sens. La signification est une pratique productrice du sens⁵⁸. Stuart Hall affirme également que l'approche structuraliste est également rentrée dans ce débat :

*« La signification est une production, une pratique sociale. Il faut faire en quelque sorte **que le monde ait un sens**. Le langage et la symbolisation sont les moyens par lesquels est produite la signification »... mais quel type de signification se trouve*

⁵⁴ Valentin Volochinov est un auteur d'origine russe qui développe une théorie du langage proche de la tradition marxiste. Voir VOLOCHINOV, V.N. (Mikhail Bakhtine). *Le marxisme et la philosophie du langage*, première édition Leningrad, 1929, version française traduite du russe et présentée par Marina Yaguello, Les Éditions de Minuit, France, 1977.

⁵⁵ La méthode de Raymond Williams utilise une approche matérialiste-linguistique propre aux thèses de Volochinov.

⁵⁶ Selon J.J. Lecercle, le texte de Volochinov : *Le Marxisme et la philosophie du langage* « est la seule œuvre qui a cherché explicitement à élaborer une philosophie du langage » dans le sens du matérialisme marxiste. Voir LECERCLE, Jean-Jacques. *Une philosophie marxiste du langage*. PUF, France, 2004 p. 101.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 102.

⁵⁸ HALL, Stuart. *La redécouverte de l' « idéologie »*, *Op.Cit.*, p. 155.

systématiquement et régulièrement construit autour de tel ou tel événement ?⁵⁹ ».

La signification est selon Stuart Hall, la fabrication active du sens dans le langage. Elle implique une pratique sociale qui permet aux producteurs d'utiliser un équipement technique (moyens) pour la production de sens (idéologie) afin de fabriquer un produit (média) investi d'une signification particulière (discours). Tout le monde peut interpréter le sens, mais les moyens pour la production du sens ne sont pas les mêmes pour tous. En effet, Stuart Hall pose la question sur l'hégémonie et le contrôle des moyens de production du sens. Selon ses hypothèses, la classe qui possède les moyens pour la production du sens a aussi le pouvoir de produire des significations et des discours précis qui s'opposent à d'autres discours, lesquels ne sont pas forcément représentés.

D'ailleurs, pour Stuart Hall, il n'y a pas une signification universelle pour chaque chose. Il n'existe pas un consensus universel sur ce que les choses signifient. Le sens est polysémique et le signe pluri-accentué. Il suit Volochinov dans cette idée :

« Toute signe est pluri-accentué non seulement parce qu'il contient une multiplicité de virtualités de sens, actualisés par l'usage du signe dans une interlocution concrète, mais en ce qu'il est chargé d'une histoire, qu'il sédimente les sens que ces actualisations lui ont donné. Émettre un signe linguistique, c'est prendre sa place dans une chaîne de voix, qui contraignent, mais jamais complètement, le sens qu'il peut prendre dans mon énoncé. La chose est claire s'il s'agit de signes idéologiques chargés, et chacun sait que le mot « liberté » n'a pas le même sens dans le poème d'Eluard et dans la bouche de Berlusconi. Mais chacun sait aussi que chaque occurrence de ce mot convoque toute son histoire, même si c'est pour la dénier⁶⁰ ».

⁵⁹ *Ibidem*, p. 143 (Souligné dans le texte original).

⁶⁰ LECERCLE, Jean-Jacques. *Op.Cit.*, pp. 105 et 109.

Pour Volochinov, la signification porte nécessairement sur des éléments de sens répétés qui se transmettent de situation en situation. Pour cette raison, développer des significations récurrentes, c'est-à-dire, des significations à motif répétitif est une pratique sociale et politique. Un « thème » désigne par exemple, le sens global de l'énoncé, mais ceci peut être l'objet d'une contrainte idéologique parce que « la sédimentation répétitive du sens » conduit à fixer les choses qui ne veulent pas être forcément fixées⁶¹. D'ici émerge la nature linguistique de l'insulte ou du préjugé. Le pouvoir idéologique aurait donc la faculté de donner un certain sens aux événements⁶² et pour ces auteurs les médias sont un des instruments de ce pouvoir :

« [...] le pouvoir de signifier n'est pas une force neutre dans la société. Les significations jouent le rôle d'une force sociale réelle et positive dans les questions controversées et conflictuelles de société, et elles affectent leurs résultats. La signification des événements fait partie de ce pour quoi il faut se battre, car c'est le moyen par lequel le consentement à tel ou tel résultat peut être mobilisé. L'idéologie dans cette perspective, n'est pas seulement une « force matérielle » réelle... Elle est aussi un lieu de lutte [donc les résultats] dépendent de l'équilibre des forces dans une conjoncture historique donnée : la 'politique de la signification' ⁶³ ».

Cette réflexion sur la signification comme pratique, sur la signification comme le lieu de lutte, conduit Stuart Hall à des nouvelles problématiques : « Comment un discours dominant peut-il se faire passer pour « le discours légitime? Comment ce discours pose une limite, une proscription aux discours alternatifs ou concurrents? Comment les institutions responsables de la description et de la définition des événements survenant dans le monde (dans le

⁶¹ *Ibidem*, p. 109-110.

⁶² HALL, Stuart, *Op.Cit.*, p. 145.

⁶³ *Ibidem*, p. 146.

cas des médias modernes) peuvent-ils maintenir un ensemble préférentiel et délimité de significations dans le système de communication? »⁶⁴.

Nous pouvons importer toutes ces questions concernant les médias vers la figure du musée. En suivant les thèses antérieures de Stuart Hall et le matérialisme de Volochinov, nous pouvons supposer que le musée est aussi un média (institutionnel) qui a le pouvoir de signifier. En effet, en tant qu'institution, le musée compte avec les moyens techniques, donc matériels et intellectuels, pour produire un enchaînement d'idées qui se traduisent dans un discours audiovisuel. De plus, la figure du musée et son pouvoir de signifier ne serait pas neutre dans la société, parce que même si le musée accompli une mission (celle d'éduquer et de partager une collection), il construit à la fois des valeurs et des propositions discursives. Le musée par cette logique produit un enchaînement de significations. Le musée serait aussi un producteur du sens.

1.5 La lutte pour la signification

Les réponses de Stuart Hall aux interrogations autour du sens et de la signification, rappellent les idées d'Antonio Gramsci. Selon Hall, la pratique consciente ou non de la construction de la signification et de la production du sens, s'exprime dans les messages et les discours qui font partie de la culture. Ceci serait également un outil de protection des intérêts particuliers parce que les classes dominantes cherchent à garantir l'hégémonie et protègent leurs privilèges qui sont souvent liés à leurs valeurs de classe, de race, de genre. Deux des instruments dont se sert la classe dominante pour garder l'hégémonie sur les minorités sont les productions culturelles et les médias de masse. Selon Helen Davis, Stuart Hall annonce à partir de cette idée, que les vraies questions de classe et de négociation, sont liées à la façon par laquelle les médias renforcent systématiquement une vision dominante du monde par rapport à la société⁶⁵. En résumé, c'est à partir de la production du sens, de la construction de significations, des discours (des médias et de la communication), des points

⁶⁴ *Ibidem*, p. 143.

⁶⁵ DAVIS, Helen. *Understanding Stuart Hall*, Sage Publications, London, Thousand Oaks, New Delhi, 2004, p.47.

d'énonciation et des prémisses considérées souvent comme vérités et valeurs, que s'établissent des pratiques de représentation et d'idéologie. C'est ici où la lutte pour le sens et l'hégémonie livre leur bataille⁶⁶.

Dans son texte sur « La lutte des classes dans le langage⁶⁷ », Stuart Hall explique que dans la nature polysémique du langage, on peut mettre l'accent sur différentes significations à partir d'un même ensemble de signifiés. Il ajoute que la signification :

« [...] doit être le résultat non d'une reproduction fonctionnelle du monde dans le langage, mais d'une lutte sociale – une lutte pour la maîtrise du discours – pour savoir quel genre d'accentuation sociale doit prévaloir et acquérir une crédibilité. Ce qui réintroduit à la fois l'idée d'« intérêts sociaux diversement orientés » et une conception du signe comme « arène de la lutte » dans le domaine du langage et de l'« œuvre signifiante »⁶⁸.

Gramsci avait déjà évoqué cette idée de la lutte pour le sens dans le domaine de l'idéologie, mais c'est Volochinov qui a anticipé les démarches théoriques pour ajouter à ceci que la lutte pour le sens dans le caractère idéologique est intangible et que la logique hégémonique cherche en effet à détruire la pluri-accentualité du signe afin de rendre le signe monoaccentuel⁶⁹. C'est-à-dire, que dans cette lutte pour la signification, il y a des « sens » qui s'imposent continuellement par rapport aux autres, laissant de côté les autres possibilités discursives, les autres formes existantes de significations. De plus, si les alliances des blocs dirigeants, - qui constituent souvent le noyau de la classe dominante - , possèdent largement le pouvoir de produire des significations, alors elles peuvent exercer une domination sur les classes subordonnées qui manquent de moyens pour produire du sens. Ceci est rendu visible dans le milieu des médias de masse et de la culture. La pratique de

⁶⁶ ROJEK, Chris. *Stuart Hall*. Key Contemporary Thinkers, Polity Press et Blackwell Publishing, UK, USA, 2003. Chapitre “*representation and idéology*”, p.91.

⁶⁷ HALL, Stuart. “*La redécouverte de l'idéologie*”, *Op.Cit.*, p.155

⁶⁸ *Ibidem*, pp. 155-156.

⁶⁹ VOLOCHINOV, V. *Op.Cit.*

signifier n'est pas une affaire « naïve » tant qu'elle garantit l'implantation des hégémonies. Il y a donc dans les médias et les institutions, une vraie lutte (*struggle*) dans la production de sens.

« L'hégémonie implique que la domination de certaines formations est assurée non par une contrainte idéologique mais par un leadership culturel. Elle embrasse tous les processus par lesquels une alliance de classe dominante ou de bloc dirigeant, qui s'est assuré la maîtrise des processus économiques de base, étend et élargit sa maîtrise sur la société de telle sorte qu'elle puisse transformer et réélaborer ses modes de vie, ses mœurs, et ses concepts, ainsi que sa forme et son niveau de culture et de civilisation d'une manière qui, sans apporter de bénéfices immédiats aux intérêts particuliers d'une classe particulière, favorise le développement et l'expansion du système productif et social dominant de vie dans sa totalité ⁷⁰».

La question centrale dans la lutte pour la signification est donc : Comment s'est construit le sens ? Comment la signification se pratique dans le des médias et dans le champ culturel ? Comment ces hypothèses se répercutent-elles sur la figure du musée ? Est-ce que la classe dirigeante, qui agit à l'intérieur des institutions productrices du sens, vit en tension avec d'autres possibilités discursives, avec d'autres formes existantes de discours et de significations ? Est-ce que le musée est l'instrument conservateur et producteur du sens face à un public subordonné qui manquerait de moyens pour produire du sens ? Est-ce que le musée en produisant du sens garde et protège les hégémonies ? Est-ce que la « lutte du sens » s'établit au moment de la réception, de la négociation, de l'opposition vis-à-vis d'une exposition ?

Les idées sur la négociation des pouvoirs, la lutte du sens et la quête pour garantir les hégémonies dans le champ culturel ne sont pas nouvelles. Antonio Gramsci voyait dans la culture le moment privilégié de la praxis, des représentations, du langage, des mœurs et du sens commun d'une société

⁷⁰ HALL, Stuart. *La redécouverte de l'« idéologie »*. *Op.Cit.*, p. 164.

spécifique. Selon lui, l'ensemble des institutions, ainsi que les citoyens, les intellectuels organiques, l'État et les partis politiques organisent le consensus qui permet à une certaine classe sociale de garder leurs privilèges. Il identifie la culture comme un site privilégié pour la construction de l'hégémonie nationale à travers les institutions et leurs discours idéologiques⁷¹. Si Gramsci a raison et que les institutions aident à l'organisation d'un ordre normatif, l'analyse culturelle doit montrer l'interdépendance des relations qui existent entre l'ensemble des institutions et les agents, afin de connaître le fonctionnement de la coercivité normative. L'analyse culturelle doit montrer les « processus » qui se suivent à partir de la logique de la domination⁷². La compréhension du processus culturel d'une institution comme le musée doit pouvoir conduire à saisir les logiques propres à l'hégémonie. La lutte du sens menée par les différents acteurs mettrait en question la logique et l'ordre normatif dominant. Identifier les luttes pour la signification permettrait donc d'interroger les pratiques de pouvoir parce que c'est dans la culture, que les interrogations et combats du sens prennent leurs formes.

« La culture, selon Hall, n'est pas un espace univoque, mais un lieu où se jouent et se rejouent des affrontements symboliques et où des idéologies de classe, de race, ethnicité, sexualité, nationalité ou genre tentent d'imposer leur hégémonie face à des minorités qui luttent discours au poing, traduisant toujours en d'autres langues – forcément hybrides et sans origine – les termes selon lesquels ils sont représentés. Cette compréhension de la culture comme espace d'une lutte interprétative, ce qu'il appelle « la politique de la signification » ouvre la voie à une analyse des relations de pouvoir (au sens de Foucault) qui, au sein d'une culture donnée, voient s'affronter

⁷¹ ROJEK, Chris. *Stuart Hall, Op.Cit.*, pp. 109-111.

⁷² *Ibidem*, pp. 107-112.

*différents codes d'interprétation différents régimes
discursifs ou de vérité*⁷³ ».

La culture sera donc l'arène quotidienne d'une bataille ininterrompue où les valeurs de la suprématie et celles des démunis s'opposent. Cette idée se trouve déjà dans les analyses de Richard Hoggart et Raymond Williams pour qui les formes culturelles ont été employées également pour démontrer une ascension sociale de certaines classes, visant à se distinguer des autres groupes considérés comme inférieurs, comme les masses et les jeunes de classe populaire par exemple⁷⁴. Enfin, Stuart Hall élargira cette conception de lutte pour la signification dans la culture en disant que la culture est l'espace de négociation entre les valeurs du pouvoir et les valeurs des marges. La « culture » sera le lieu de rencontre non seulement des « cultivés » mais aussi du conflit social, historique et de classe⁷⁵. La culture devient ainsi le terrain de la négociation politique surtout parce que l'entretien de la culture nationale est un des moyens auxquels se sert le pouvoir pour entretenir l'hégémonie. Le musée est, en effet, l'endroit idéal pour analyser cette négociation des valeurs, des discours et des formes culturelles. C'est un lieu de rencontre, où la construction du sens prend toute son ampleur à l'égard des luttes, des compréhensions et des questionnements sur les formes politiques et symboliques. Avant de passer directement aux analyses approfondies où nous explorerons ces interrogations, voyons comment la figure institutionnelle du musée a émergé au sein de la culture occidentale et de la construction de nations et comment les musées actuels s'engagent avec les transformations de la culture de notre temps.

⁷³ HALL, Stuart. Préface dans *Identités et Cultures. Politiques des Cultural Studies. Op.Cit.*, pp. 12,13.

⁷⁴ WILLIAMS, Raymond. *The Long Revolution*, First Published by Chatto & Windus, 1961, réimpression The Hogarth Press, London, UK, 1992.

⁷⁵ Cette idée de culture se trouve chez un sémiologue de l'ancienne Union Soviétique, Juriji M. Lotman (1970) qui définit la culture à partir des observations anthropologiques de E.B. Taylor. "*Le champ culturel est le théâtre d'une bataille ininterrompue, d'un affrontement continue et du conflit social, historique et de classe*". (NT). Voir aussi cette remarque chez PAGETTI, Carlo et PALUSCI Oriana, *The Shape of a Culture. Il dibattito sulla cultura inglese dalla Rivoluzione industriale al mondo contemporaneo*, Editorial Carocci, Roma, 2004, p. 14.

2. LES ORIGINES ET LE DEVELOPPEMENT DU MUSÉE

2.1 L'émergence du musée

Les muséologues et culturalistes⁷⁶ expliquent que pour saisir la nature et la variété de l'univers muséale, il faut comprendre leur naissance et leur évolution dans un contexte culturel et politique spécifique. En effet :

« [...] le développement historique des musées montre leur origine commune. Si ceux-ci se sont spécialisés au fil du temps selon la nature des objets et les disciplines scientifiques, ils participent tous d'une même origine et, par-delà les spécificités et les problématiques particulières, ils partagent un concept commun⁷⁷ ».

La collection est ce « concept commun » qui est à l'origine du musée. Les spécialistes expliquent que le premier musée a été fondé approximativement au troisième siècle av. J.-C en Égypte, à Alexandrie, par le roi Ptolémée Sôter⁷⁸. Il s'appelait *Museion* et fût créé sous les conseils de Démétrios de Phalère et Straton de Lampsaque, deux philosophes Athéniens⁷⁹. En principe, le *Museion*⁸⁰ fonctionnait comme un centre d'étude et de réunion pour la communauté savante de l'époque. Il était situé au même endroit que la célèbre bibliothèque d'Alexandrie, détruite six cents ans plus tard. À l'extérieur de cet espace se trouvaient des sculptures qui n'étaient pas encore considérées comme des « œuvres de collection » et à l'intérieur des objets précieux qui faisaient partie du *Museion*. Béatrice Fontanel explique la transformation du *Museion* sur la Rome antique :

⁷⁶ Voir les œuvres de Dominique POULOT, Tony BENNETT, André GOB et Noémi DROGUET dans la bibliographie de cette thèse.

⁷⁷ GOB, André, DROGUET Noémie. *La muséologie*, « Histoire, développements, enjeux actuels », 2ème édition, Armand Collin, Paris, 2006, p. 20.

⁷⁸ EDSON, Gary et DEAN, David. *The handbook for Museums*, Routledge, London, 1994, p.3.

⁷⁹ GOB, A. et DROGUET, N. *Op.cit.*, p. 20.

⁸⁰ « À l'ère classique, le Musée signifiait un temple dédié aux Muses ; neuf jeunes déesses surveillaient la bonne santé de l'épique, de la musique, de la poésie amoureuse, de l'oratoire, de l'histoire, de la tragédie, de la comédie, de la danse et de l'astronomie ». EDSON, G. et DEAN, D. *Op.cit.*, p. 3 (Notre traduction de l'anglais)

« Les Romains prennent le goût de l'art et rapportent de Grèce et d'Orient des trésors qui sont exhibés lorsque les armées victorieuses reviennent et défilent dans la ville. Les Romains couvrent d'or les artistes étrangers et deviennent des collectionneurs acharnés : statues, orfèvreries, ivoires, mobilier de bronze, tapis précieux, vases de pierres fines ou cristal de roche, figurines d'ambre entrent dans leur demeure⁸¹ ».

Malgré le consensus établi pour expliquer l'origine du musée, pour Dominique Poulot, le mythe de la bibliothèque d'Alexandrie - à la fois musée, collection et centre d'études - est devenu un lieu commun de la recherche en muséologie. Une autre fonction se détache, nous dit le spécialiste, c'est la recherche et le rôle éducatif du musée. En effet, c'est sur la base de *Museion* et de la Bibliothèque d'Alexandrie que se fonde le rôle d'une grande partie des musées actuels⁸². Mais, si beaucoup de musées contemporains partagent aujourd'hui l'archétype antique de l'éducation pour définir les fonctions du Musée⁸³, il ne faut pas oublier que le cœur des activités du *Museion* était le croisement des peuples, des langages, des cultures et des échanges commerciaux et intellectuels. Le *Museion* était fondamentalement une sorte de « port intellectuel », une « zone de passage » pour l'échange des connaissances entre les peuples de l'Orient et ceux de l'Occident⁸⁴. Il était un endroit pour la science et pour la démonstration des découvertes venues des pays lointains. Avec l'avènement du christianisme en Europe, les mœurs et la mise en valeur de ses objets se transforment. La figure du musée a donc dû attendre quelques siècles pour trouver sa configuration actuelle.

⁸¹ FONTANEL, Béatrice. *L'Odyssée des musées*, Éditions de la Martinière, Paris, 2007, p. 14.

⁸² Notamment aux États-Unis où : « [...] l'association américaine des musées (AAM) n'accrédite de musée que si l'institution est essentiellement éducative par nature ». POULOT, D. *Musée et muséologie*, Éditions La Découverte, Paris, 2009, p.9.

⁸³ *Ibidem*, p.7.

⁸⁴ Aujourd'hui le *British Museum* de Londres est un des plus grands musées en Europe. Il possède dans sa collection soixante pourcent des restes de l'Acropole, ville berceau de la culture occidentale. La salle consacrée à l'Égypte ancienne, située juste à côté de la galerie grecque compte la plus large collection de pièces égyptiennes hors du Caire. Voir Marjorie Caygill. *The British Museum A-Z Companion*, The British Museum, London, 1999, pp. 245-246 et 368-373.

2.2 *L'évolution du musée à l'aube de la modernité*

Les objets précieux et d'une grande importance commerciale ou culturelle ont toujours existé. L'empire romain a gardé sous ses arcades plusieurs trésors de l'Antiquité, mais la transformation de l'empire sous l'emprise chrétienne a stimulé également un changement de mentalité. Dans cette période qui dure plus de mille ans et qui va - selon le découpage de l'histoire de la philosophie⁸⁵ - de la patristique jusqu'avant la Renaissance, les objets de collection n'existaient pas tels que nous les connaissons aujourd'hui et ils ne répondaient pas à la même logique de conservation ni d'estimation. Les objets prenaient de la valeur dans des contextes spécifiques et souvent en relation avec l'histoire, le pouvoir et la ferveur des peuples et des régions. L'appréciation des objets hors du fait religieux était perçue comme une idolâtrie, c'est-à-dire, comme une activité inacceptable pour les régimes dogmatiques de l'époque⁸⁶. En général, les objets et les images appréciés de l'époque portaient une signification religieuse digne de l'imaginaire de ce temps. La richesse de l'objet était liée également à la valeur de l'argent, c'est-à-dire, les objets précieux étaient les objets (en or) qui gardaient une forte correspondance avec la foi et la croyance :

« Pour les premiers Chrétiens, comptent, plus que tout, les pieuses statues et les reliques : les restes de la croix du Christ, de sa couronne d'épines, des fragments du voile de la vierge, ou des os des saints... Au Moyen Âge, on leur voue un culte immodéré, car ces reliques sont censées assurer de bonnes récoltes, protéger des épidémies, des infirmités, des calamités en tout genre. Elles attirent les pèlerins et constituent une source importante de revenus pour la ville qui les possède. Aussi sont-elles âprement disputées. On ne recule ni devant le vol ni devant le meurtre pour se les procurer.

⁸⁵ ABBAGNANO, Nicola. *Storia della filosofia*, Volume Secondo, La Filosofia Medioevale, la Patristica e la Scolastica, Editore TEA, Milano, 1996.

⁸⁶ Ce sont les mêmes régimes qui dictent les interprétations autorisées de la sententia et du sensus littéralis.

Ces restes saints sont contenus dans des reliquaires ou des châsses d'or, d'argent, incrustés des pierres précieuses et de perles et conservés au sein des cathédrales, des monastères ou des églises. Accumulés en « trésors », ces objets constituent les premiers dépôts d'œuvres d'art de la chrétienté. On y conserve les reliques, mais aussi les pièces d'orfèvreries liturgiques, les calices, les ciboires, les manuscrits avec leur reliure ouvragée, les jeux de tapisseries qui servent à décorer l'église lors des grandes fêtes religieuses. Des objets d'arts antiques ou venus des pays lointains, de l'Orient et même de l'Extrême-Orient, considérés comme infiniment précieux et acquis à grands frais, sont réutilisés, transformés, détournés de leur fonction initiale⁸⁷ ».

Si la figure du musée ne se développe pas pendant le Moyen Âge, c'est en raison du moralisme médiéval qui essayait d'interdire les « muses » et les divinités de la Grèce antique dans l'imaginaire chrétien. L'architecture en est la preuve parce que dans l'Europe médiévale, des temples se sont construits, des églises, des cathédrales mais aucune construction de musée n'a eu lieu. La visite des musées nationaux des pays comme le Portugal, l'Espagne, la France, la Belgique, l'Italie et l'Angleterre permet de constater la représentation des sujets propres à l'époque comme par exemple : la vierge à l'enfant, la vie des Saints et le calvaire du Christ entre autres. Aujourd'hui, les objets, les peintures et les images de cette époque ont trouvé leur place dans les collections publiques des musées européennes et ils constituent une partie de l'identité et du patrimoine de l'Europe car :

« En créant l'esthétique, l'histoire de l'art et le musée, nous avons converti les objets en œuvres d'art et fondé

⁸⁷ POULOT, D. *Op.Cit.*, p. 17.

*notre patrimoine : nous avons inventé la conservation
comme le corollaire de notre besoin d'éternité⁸⁸ ».*

La Renaissance italienne puis européenne signe une nouvelle période pour le développement des musées. Lorsque les croyances médiévales s'achèvent, les hommes commencent à valoriser les objets en raison de leur beauté ou de leur rareté. Les fondements du musée d'inspiration grecque serviront à l'expansion des musées et collections de la Renaissance. Nous assistons à la désacralisation de l'objet qui retrouve sa valeur dans sa propre matière et forme. L'esprit du divin n'est plus la principale raison pour collectionner les objets. L'Italie devient le fer de lance de cette transformation. À l'époque, l'art renaissait avec un goût pour l'Antiquité. L'Italie de la fin du Moyen Âge découvrait le monde ancien traduit du Grec. La curiosité millénaire réapparaissait ainsi que le goût pour la découverte des régions lointaines. L'homme s'est placé au centre de l'univers et a déplacé son imaginaire vers un continent méconnu : l'Amérique. Le rapport au corps s'est métamorphosé. La nudité humaine est apparue sur les murs des églises. Leonard de Vinci a dessiné l'anatomie de l'homme de la renaissance et a commencé à tracer des routes de navigation à l'intérieur de l'Italie. À partir de la deuxième moitié du quatorzième siècle une mutation radicale s'est opérée face au monde du moyen âge. L'homme de la Renaissance a découvert un esprit de liberté, d'autonomie et de rationalité. Les hommes de la Renaissance se voyaient profondément inscrits dans la nature et dans l'histoire de rapports politiques, artistiques, historiques et humains. Cela a donné naissance à une nouvelle science expérimentale⁸⁹. La curiosité, le goût et la recherche des phénomènes et des objets étrangers est devenu à l'ordre du jour. Les objets singuliers ont acquis une nouvelle valeur matérielle qu'il fallait admirer, découvrir et exhiber :

*« Milan, Venise, Vérone, Ferrare, Bologne, Naples,
dans chaque ville d'Italie, princes et riches bourgeois,
érudits et amateurs amassent de grandes collections*

⁸⁸ DELOCHE, Bernard. *Museologica. Contradictions et logique du musée*, éditions W, MNES, France, 1989, p.21.

⁸⁹ ABBAGNANO, Nicola. *Storia della filosofia*, Volume Terzo, La Filosofia del Rinascimento, *Op.Cit*,

*d'œuvres d'art, d'antiquités et d'objets de toute nature*⁹⁰ ».

Le fait de posséder des objets remarquables traduit le pouvoir économique des élites. Les objets procurent plaisir et privilèges. À Florence, c'est la famille des Médicis qui possède ces collections et bibliothèques sans égal : « *Les Médicis, princes de Florence ; comme les autres familles d'Europe, ont fait un commerce de la splendeur en s'entourant eux-mêmes d'artistes et d'artisans de grande valeur* »⁹¹. Plus tard, mais toujours sous le pouvoir des Médicis, a eu lieu la construction des célèbres « Offices » de Giorgio Vasari. Ils sont considérés comme le premier musée public d'Europe. Les peintures et les sculptures antiques ainsi que l'art mobilier ont été exposés pour la première fois « [...] à toute personne qui en fait la demande, comme le précis un guide de Florence publié en 1591⁹² ».

Le centre du monde n'est plus la société cléricale mais une humanité éblouie qui s'extasie devant des objets exotiques et qui commence à stocker des os d'animaux, des pièces rares, de métaux, de plantes et de bijoux venus d'ailleurs. À cette époque, l'intérêt des Européens est centré sur la figure de l'homme italien de la Renaissance. L'italophilie se répand dans les pays voisins et : « *Toute l'Europe se met à collectionner. C'est l'époque des cabinets d'amateurs ; chaque prince, chaque duc, chaque comte veut avoir son Kunst und Wunderkammern (cabinet d'art et de curiosités)* »⁹³.

2.3 La construction du patrimoine

Les dix-septième et dix-huitième siècles suivent l'esprit architectural de la Renaissance. La construction des villas, des châteaux, des bâtiments publics et d'ensembles monumentaux s'est réalisée à partir de la commande des aristocrates, mais aussi sous la commande publique des états, tant en Europe

⁹⁰ GOB, A. et DROGUET, N. *Op.Cit.*, p. 24.

⁹¹ TURNER, Gerard. "The cabinet of experimental philosophie", dans Impey, O et Macgregor, A. *The Origins of Museums*, House of Stratus, 2001. pp. 295 (Notre traduction)

⁹² GOB, A. et DROGUET, N. *Op.Cit.*, p. 24.

⁹³ *Ibidem*, p. 25.

qu'aux États-Unis⁹⁴. D'après Michaela Giebelhausen, le fait que les musées soient construits à l'instar de l'architecture de style classique, à l'image de la Grèce antique, n'est pas sans importance, parce que l'architecture est le facteur déterminant pour la compréhension contemporaine du musée. Selon la spécialiste:

« [...] l'architecture est le musée : c'est précisément la configuration architecturale qui donne le sens au musée. L'architecture détermine les conditions du regard, si bien au niveau conceptuel qu'au niveau physique. Elle entoure non seulement les expositions mais modèle aussi l'expérience de notre visite⁹⁵ ».

Si l'architecture joue un rôle capital pour la consolidation du musée, c'est en raison de son inscription à la Cité, au territoire, au patrimoine et à l'invention identitaire de l'Occident. En effet, entre le dix-septième et le dix-neuvième siècle, apparaît le besoin de raconter l'histoire et de représenter le passé⁹⁶. La transformation d'une société traditionnelle vers une société de plus en plus industrielle a conduit à des changements importants en termes économiques mais aussi politiques :

« À la fin du XVIIIe siècle, la crise des systèmes de l'Ancien Régime aboutit aux révolutions politiques et aux indépendances. Les villes croissent et se transforment, les productions et les métiers vont être bientôt dominés par le capitalisme industriel et les techniques du machinisme⁹⁷ ».

Les changements de cette époque se sont traduits par une réorganisation des biens et des propriétés patrimoniales. Nous le voyons d'abord avec le *Ashmolean Museum* à Oxford en 1683 et puis avec le *British*

⁹⁴ POULOT, D. *Histoire de l'architecture*, PUF, France, août 2010, p. 96.

⁹⁵ GIEBELHAUSEN, Michaela. «The architecture is the museum», dans *New Museum Theory and Practice, An Introduction*, Edited by Janet Marstine, Blackwell Publishing, USA, UK, 2006, p. 42 (Notre traduction de l'anglais).

⁹⁶ Voir l'explication sur "Le premier musée d'histoire nationale" dans POULOT, Dominique. «Le patrimoine et les aventures de la modernité», *Patrimoine et modernité*, L'Harmattan, 1998, pp. 33.

⁹⁷ POULOT, D. *Histoire de l'architecture*, *Op.Cit.*, p. 92.

Museum en 1753. En France, le Musée du Louvre naît à partir de la Révolution française en 1789. Le principe était de rendre publique les collections royales et privées :

« La spécificité du musée français, par rapport aux autres pays européens, tiens à ses origines révolutionnaires. Sa construction repose sur la confiscation des biens du clergé puis des émigrés, sur la nationalisation des anciennes collections royales et sur les conquêtes militaires⁹⁸ ».

De cette manière, les richesses des élites européennes deviennent des musées publics et les palais qui symbolisaient par excellence la tyrannie – comme Versailles – sont préservés pour devenir temples de la culture⁹⁹. Mais nous ne cherchons pas ici à montrer les singularités historiques, administratives, politiques ou les contextes qui ont conduit les transformations particulières des institutions muséales. Les travaux minutieux de Dominique Poulot sur les musées en France et en Occident¹⁰⁰ et ceux de Gérard Monnier¹⁰¹ sur l'évolution des institutions en France rendent compte de cette histoire qui est liée à la mémoire, au patrimoine et à la construction des monuments en Europe. En effet, avec l'apparition de plus en plus fréquente de nombreuses institutions muséales, il devient difficile de penser le musée en tant qu'un ensemble matériel :

« Saisir les musées comme ensembles matériels et, indissolublement, comme savoirs, valeurs et régimes du sens permet d'éviter la téléologie à laquelle succombent maintes compilations rétrospectives

⁹⁸ POULOT, Dominique. *Une histoire des musées de France, XVIII^e – XX^e siècle*, Éditions La Découverte, France, 2008, p. 7

⁹⁹ Ibidem, Voir chapitre : “Le musée d’histoire nationale, un dispositif partisan ?”.

¹⁰⁰ POULOT, Dominique. *Une histoire du patrimoine en Occident, XVIIIe-XXIe siècle*, Presses Universitaires de France, Paris, 2006.

¹⁰¹ MONNIER, Gérard. *L’art et ses institutions en France. De la Révolution à nos jours*. Éditions Gallimard, Paris, 1995.

d'établissements, censées déboucher logiquement sur leur configuration contemporaine¹⁰² ».

Pour connaître les enjeux et l'évolution de chaque établissement muséal, il existe la sociogenèse des musées, discipline chargée d'expliquer les transformations de chaque institution et son empreinte dans le temps. Ces études micro historiques des musées permettent de rendre compte de la mutation et des périples de chaque collection et de chaque institution muséale en particulière. Mais le fait de penser la figure du musée dans son acception générale, c'est-à-dire en tant que figure institutionnelle d'analyse, conduit aux problématiques propres aux études culturelles des musées (*museum studies*). Cette thèse est inscrite dans cette logique. En effet, les études culturelles des musées cherchent à comprendre les musées en tant qu'ensembles matériels, et en tant que régimes de production du sens et de significations. Mais avant de passer à une réflexion de cet ordre, voyons certains points capitaux qui ont contribué à la construction de la figure muséale durant les deux derniers siècles.

2.4 Le musée et la construction des nations

La figure du musée évolue avec la consolidation des nations. En France, la « nation » s'est identifiée au cours de la Révolution, au réaménagement de l'héritage du passé, à l'accumulation des œuvres et des achats progressifs sous l'état protecteur. Les états nationaux en Europe évoluent également à partir de la disparition du système napoléonien et de l'Ancien Régime¹⁰³. Selon Werner Oechslin, cette période se construit dans une sorte de : « bagarre »¹⁰⁴ européenne pour le pouvoir dans le domaine de l'art. Il s'agit d'un conflit ou

¹⁰² POULOT, Dominique. *Une histoire des musées de France, XVIII^e – XX^e siècle*, *Op.Cit.*, p. 6

¹⁰³ OECHSLIN, Werner. "Le goût et les nations: débats, polémiques et jalousies au moment de la création des musées au XVIII^e siècle" dans POMMIER, Édouard (dir.) *Les musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre*, Klincksieck, Musée du Louvre, 1995, Paris, France, 1995, p.367.

¹⁰⁴ L'auteur explique les perceptions, les questions et les rivalités culturelles entre les nations. Il explique que le danger du chauvinisme est inhérent à toute considération sur la nationalité, *Ibidem* p. 368.

guerre culturelle des nations où les Européens, Italiens, Français, Anglais et autres, combattent pour l'excellence de la peinture et de l'architecture parce qu'ils pensent que les arts assurent et montrent la « magnificence d'une nation »¹⁰⁵. En somme, l'évolution des écoles d'art et la lutte pour le perfectionnement en matière de goût augmente la ferveur et le sentiment national de l'Europe du dix-neuvième siècle.

« Le musée classique du XIXe siècle européen est le symbole d'une nation ou d'une collectivité. Tous ses objets sont autant d'éléments caractéristiques ou représentatifs d'une œuvre, d'une culture, d'un grand homme, bref d'une partie de la communauté imaginaire en question. Ils répondent à des strictes exigences d'authenticité, de qualité et de propriété publique et s'organisent en vue d'une régénération de la mémoire culturelle pour les tâches présentes. L'autorité du musée dépend de sa maîtrise d'un savoir positif, dont il use éventuellement pour l'emporter sur des collectionneurs privés ou les musées d'autres pays... cette concurrence acharnée entre établissements, au nom du prestige gagé sur leurs collections¹⁰⁶ ».

Au dix-neuvième siècle, les sentiments nationaux de l'époque sont encouragés par l'art et ses instances d'exposition, c'est le cas des salons et des expositions universelles¹⁰⁷. Le musée devient une sorte de confirmation du goût et des mœurs raffinées du moment et apparaît comme un système « fermé » et institutionnel traduit comme patrimoine. L'institution muséale

¹⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁶ POULOT, D. *Musée et muséologie, Op.Cit.*, Chapitre "Les musées au XIX siècle", p. 43.

¹⁰⁷ Les principales expositions universelles datent de 1851. Elles ont eu lieu à Londres, six fois à Paris mais aussi à Vienne, à Philadelphie, à Chicago, à Saint Louis, à San Francisco, à Bruxelles, à New York, à Montréal et la dernière à Osaka en 1970. Voir Annexe dans ORY, Pascal. *Les expositions universelles de Paris*, éditions Ramsay, France, 1982, p. 153.

commence à configurer un régime de représentation en faveur de la démarcation des différences. Malgré les efforts de la révolution pour rendre l'art public, dans le musée du dix-neuvième siècle s'installent les mœurs et le « goût » des hommes de pouvoir qui visent à consolider la Nation :

« La visite au musée elle-même, permet de s'assurer de ses goûts, conforte une appartenance, constitue un mode de distinction, entretient enfin des liens avec la différenciation sexuelle des conduites : la femme doit se détourner des images jugées malhonnêtes, tandis que l'homme peut en jouir¹⁰⁸ ».

À la lumière de cet exemple, nous pouvons constater la domination morale des hommes sur les femmes, domination qui fût parfois détournée par des femmes écrivaines comme George Sand. Mais malgré tout, la haute culture -qui commençait à devenir la norme de l'époque - interdisait aux femmes le droit de regard dans le musée mais interdisait aussi :

« [...] l'accès au droit de vote et à l'éligibilité... l'accès à tous les niveaux d'enseignements et à tous les segments du marché du travail, et encore l'égalité des époux dans le mariage, voire dans le partage des tâches des espaces familiaux¹⁰⁹ ».

À la même époque, on observe dans les expositions coloniales des spectacles dénigrants où les personnes venues des peuples d'ailleurs étaient mises en scène avec des chaînes, des grillages ou des barrières.

« À partir du dix-neuvième siècle, il ne s'agit plus seulement de « montrer » des animaux plus ou moins « exotiques », mais aussi des hommes. Avant cette date, les premiers voyageurs avaient rapporté quelques spécimens « exotiques » des quatre coins du monde pour les exhiber dans les plus grandes cours d'Europe, puis progressivement, dans les cabinets de curiosité...

¹⁰⁸ POULOT, D. *Musée et muséologie, Op.Cit.*, p.43.

¹⁰⁹ SCHWEITZER, Sylvie. *Femmes de pouvoir, une histoire de l'égalité professionnelle en Europe (XIX^e - XXI^e siècle)*, Payot, France, 2010, p. 8.

L'Europe, depuis Vespucci ou Cortés, ou avec les Indiens Tupi présentés au roi de France en 1550, a ponctuellement connu ce phénomène. Au dix-neuvième siècle, Londres est la capitale de ces exhibitions « exotiques », de la Venus Hottentote (1810) aux Indiens (1817), des Lapons (1822) aux Eskimos (1924), des Guyanais (1939) aux Bushmen (1847), des Cafres (1853) à la vague de Zoulous et des Ashantis... mais le phénomène est encore parcellaire et ne constitue pas encore un « genre ». C'était alors une forme ludique de la force, de l'étrange, du curieux ou de la cruauté qui était mise en scène¹¹⁰ ».

La relation entre les sexes, l'ancien rapport à la culture des autres, ainsi que les pratiques de représentation des anciennes expositions du type « zoo humain » semblent aujourd'hui inacceptables. Malgré tout, les pratiques au dix-neuvième siècle démontrent que la figure de l'étranger était comprise probablement comme une « race » différente, comme une race non – humaine, digne de la curiosité des spectateurs. Les personnes exposées en cages étaient en effet des objets exotiques. Tout cela rappelle¹¹¹ d'anciennes controverses comme celle de Valladolid devant Charles X en 1550, où Sepúlveda posa à Bartholomé de Las Casas la célèbre question sur les populations originaires d'Amérique : « Sont-ils de véritables hommes ? ». L'ensemble des faits propres aux imaginaires du dix-neuvième siècle, c'est-à-dire la construction des nations à travers l'art et la différence, la concurrence et la mise en place des monuments, va de mise avec l'évolution de la société industrielle. Comme l'expliquent les spécialistes :

« Le zoo humain cristallise plusieurs évolutions majeures des sociétés préindustrielle et industrielle au cours du XIX^e siècle. En cela, il se révèle un

¹¹⁰ BANCEL, N., BLANCHARD, P., BOËTSCH G., DERRO, E., LEMAIRE, S. *Zoos humains. XIXe et XXe siècles*, Éditions la Découverte, Paris, 2002, p. 8.

¹¹¹ C'est Tony Bennett qui souligne cette idée. Voir « The exhibitionary Complex » dans *Thinking about Exhibitions*, Greenberg, Ferguson et Nairne (éds), Routledge, USA, Canada, 1996, pp. 81-112.

extraordinaire analyseur de ces transformations. De façon complexe, multiforme, souhaité ou non, les « spectacles anthropozoologiques », en tant que médias de masse, ont été le vecteur essentiel du passage d'un racisme scientifique touchant une élite savante à une vision raciale du monde, structurante des rapports coloniaux et des relations Nord/Sud. Mais c'est bien là tout le paradoxe, ils ont aussi été le creuset de la construction des identités nationales... tant pour l'Occident, que pour les populations exhibées¹¹² ».

Nous assistons à une époque où la configuration des nations s'instaure grâce aux images et représentations de l'altérité. C'est à travers la représentation d'autres peuples que s'est dessiné le caractère de chaque nouvelle nation occidentale. La logique est la suivante : « Nous sommes nous, parce que nous ne sommes pas l'autre. L'autre est différent. Donc, celui qui est différent ne fait pas parti de Nous ». Au dix-neuvième siècle, le problème est que les nouveaux dispositifs des musées qui se construisaient et s'élargissaient sur tout le territoire commençaient à utiliser cette rhétorique qui servait aussi les intérêts des nations :

« Les nouveaux musées, désormais liés aux traditions historiques régionales ou locales, ont vocation à illustrer toute la gamme des ferveurs civiques. L'emboîtement des petites patries dans la grande nourrit le sens de l'appartenance à la « communauté imaginaire » dessinée par l'éducation et la presse, contribuant à l'élaboration d'une culture commune. À la veille du XXe siècle, la France reconnaît unanimement le musée pour l'un des symboles les moins contestables de la modernité, porteur des valeurs

¹¹² BANCEL, N., BLANCHARD, P., BOËTSCH G.et Al. *Zoos humains Op.Cit.*, p. 21.

*les plus élevées de l'humanité comme des preuves de sa fierté nationale*¹¹³ ».

Le musée, la peinture et les arts sont devenus ainsi des instruments pour stimuler la conduite civique et promouvoir ainsi la démocratie des États. Mais au-delà de l'art, c'est le dispositif d'exposition qui domine parce que les artistes sont assujettis aux institutions. Comme l'explique Laurence Bertrand, l'interdiction morale et politique est passée de la main de l'Église aux mains des institutions artistiques qui ont régulée les formes de la représentation et même la légitimation de l'art. Si au dix-neuvième siècle l'instrument de cette légitimation était le scandale¹¹⁴, aujourd'hui ce qui règne c'est le spectacle¹¹⁵.

2.5 Les enjeux du musée actuel

Le mot clé pour comprendre les transformations de la société et les problématiques qui commençaient à se dessiner à l'intérieur des musées au dix-neuvième siècle est : représentation. L'enjeu capital est de savoir comment les représentations commencent à se réguler dans les espaces d'exposition et comment le goût de l'art propre de la haute culture, commence à s'institutionnaliser et à devenir la norme.

¹¹³ POULOT, Dominique, *Patrimoine et Musées*, Hachette, Paris, 2001, p. 77.

¹¹⁴ Si le musée d'art a commencé à légitimer l'art à travers le scandale, cela ouvre la porte aux mouvements des avant-gardes, qui arriveront jusqu'à la mise en question de l'institution muséale, notamment avec Duchamp. Voir l'ouvrage anthologique qui explique ce phénomène de censure, scandale et légitimation dans les arts dans l'article de BERTRAND DORLÉAC, Laurence. « Art et Censure », *La censure en France à l'ère démocratique (1848-...)* Histoire culturelle, éditions complexes, France, 1997, pp. 191-193.

¹¹⁵ « À ce propos, il est instructif de noter que l'histoire de l'art moderne débute un peu en 1863, quand Napoléon III décide de contrer la censure du Salon unique et très normatif en laissant exposer les impressionnistes. Ce qui donnera le fameux « Salon des refusés » où le public peut voir ou se moquer du fameux «Bain de Manet (dit Déjeuner sur l'herbe) que l'impératrice soufflettera d'ailleurs, le jugeant « impudique »...la situation bascule au début du XXe siècle, quand se multiplient les salons et les galeries qui font contrepoids à la politique des directions des Beaux-Arts et au fameux Salon unique et incontournable qui pratiquait une censure déguisée en « choix ». La censure devient aussi un spectacle. *Ibidem*, p. 197.

« L'existence historique du musée d'art compris dans l'acception stricte du terme n'aura guère excédé deux siècles : le musée conçu comme une institution patrimoniale est né à l'aube du XIXe siècle, il a remplacé la traditionnelle collection privée, substituant ainsi la rigueur de l'ordonnance rationnelle à la fantaisie incontrôlée du goût¹¹⁶ ».

L'appréciation esthétique, scientifique ou commerciale des objets existait depuis bien longtemps, mais le musée en tant qu'espace de sauvegarde, de protection et de conservation d'objets singuliers et précieux ne naît qu'à l'instar des nations. Comme nous venons de le souligner avec Bernard Deloche, la catégorie « musée d'art » n'est pas ancienne. Elle apparaît au sein des controverses et des salons d'artistes du dix-neuvième siècle, dans un monde où se développent les trains et les voies de chemin de fer, dans un monde où les expositions universelles attirent les économies du monde entier :

« Les dernières décennies du dix-neuvième siècle voient s'opérer un peu partout une réforme des dispositions anciennes, qui passent de l'opulence palatiale à un accrochage aéré, isolant les œuvres de qualité. Simultanément, la distinction fonctionnelle entre espaces d'accueil ou de circulation et de salles d'exposition s'impose¹¹⁷ ».

La consolidation de l'institution muséale signe ainsi l'ère de la modernité industrielle parce que le musée représente un des symboles de l'équilibre et du renforcement de la nation. Dans les nouvelles nations modernes, la liberté et la démarche artistique individuelle (comprise comme universelle) est à la base de l'esprit démocratique qui gagnera le vingtième siècle. Le musée et les pratiques d'exposition dans ce domaine subiront toutes sortes de changements dans le paradigme de la représentation. C'est à partir de la deuxième moitié du vingtième siècle que la figure du musée se déploie dans plusieurs domaines de la société.

¹¹⁶ DELOCHE, Bernard. *Op.Cit.*, p. 17.

¹¹⁷ POULOT, D. *Musée et muséologie, Op.Cit*, p. 46.

Le musée ne reste pas comme une institution proprement artistique. Cette institution élargit son intérêt vers d'autres zones comme par exemple vers le domaine scientifique, ethnologique, historique et les sujets de société.

« Par rapport aux institutions du XIX^e siècle, véritables milieux intellectuels et sociaux porteurs d'une conscience patriotique, les musées font figure, à la fin du XX^e siècle, de lieux de la différence, artistique et patrimoniale. Certaines visites surinvestissent l'appariement des sens et des musées : loin de figurer l'écrin neutre de l'admiration, ou l'incarnation « sublime » d'un arrachement, ils finissent par devenir un des contextes pertinents de l'œuvre¹¹⁸ ».

En effet, la figure muséale et son développement dans la culture au sein des sociétés démocratiques du vingtième siècle ont bouleversé la manière par laquelle les institutions approchent l'art, les objets et les sujets d'exposition. Si les musées nationaux sont apparus pour montrer les images et les symboles qui constituent la fierté identitaire de chaque nation, il est important de souligner que quatre-vingt-quinze pour cent des musées qui existent actuellement ont été bâtis juste après la deuxième guerre mondiale¹¹⁹. Pour cette raison, l'échantillon typologique des musées s'est diversifié. L'ICOM¹²⁰, qui est un organisme international qui concentre les questions et débats autour du musée, produit des documents afin de faciliter la tâche des professionnels du musée dans le monde entier. Parmi les documents qui servent de référence aux professionnels, se trouve un dictionnaire multilingue dans lequel l'ICOM

¹¹⁸ POULOT, Dominique. *Une histoire des musées de France, XVIII^e – XX^e siècle*, Op.Cit., p. 141.

¹¹⁹ MacDONALD S. *A companion to Museum Studies*, Blackwell Publishing, USA, UK, 2006, p.4.

¹²⁰ L'ICOM est une initiative américaine impulsée par Chauncey J. Hamlin, *trustee* du musée de sciences de Buffalo, sous l'accord et appui de Georges Salles, directeur des musées de France. Elle fut fondée à l'UNESCO en 1946 à Paris. Selon Dominique Poulot, à l'ère de la mondialisation, les groupes de travail de l'ICOM «[...] fournissent un véritable panorama du domaine muséal qui comprend les arts, l'archéologie, l'histoire, les sites historiques ; l'ethnographie et les arts populaires, la science et les techniques mécaniques, les sciences naturelles, enfin les musées d'enfants ». Voir POULOT, *Musée et muséologie*, Op.cit., p.8. Voir aussi le Site Web de l'ICOM (International Council of Museums): <http://icom.museum/>

établit 103 catégories des musées¹²¹. Il reconnaît par exemple : le musée biographique, le musée central, le musée anthropologique, le musée d'architecture, le musée d'art moderne, le musée d'art municipal, le musée d'art sacré ou religieux, le musée d'histoire, le musée de communauté, le musée de l'industrie, le musée de la pharmacie, le musée de la poste, le musée de la littérature, le musée de la vie rurale, le musée de la mer, le musée de la forêt, le musée de la pêche, le musée de l'université, le musée de peinture, le musée des sciences et techniques, le musée des arts appliqués ou décoratifs, le musée des sciences sociales, le musée ethnographique, le musée local, le musée mixte, le musée public, le musée municipal, le musée national, etcetera. Curieusement, la catégorie du musée de société n'est pas incluse dans l'ouvrage.

Plusieurs phénomènes se somment à l'apparition abondante des musées. Dans le domaine de la recherche, de nouvelles tendances critiques et d'exploration ont surgi pour analyser le musée. Les études récentes se sont réalisées non seulement à partir de l'histoire de l'art mais aussi depuis d'autres disciplines comme la sociologie, la critique littéraire ou les études culturelles parce qu'en effet : « [...] *le musée aujourd'hui n'est plus un assemblage de hasards de curiosités, mais une série d'objets sélectionnés en raison de leur valeur pour les chercheurs, ou de leurs ressources pour l'instruction publique*¹²² ».

La prolifération des musées a provoqué également des disparités, des luttes de sens et de signification dans le monde entier. Les institutions muséales ont établi des critères pour la mise en place des expositions. Cela a conduit à des transformations sociales profondes dans les régimes de la représentation. Les musées se sont emparés de la prise de décisions, des moyens et des techniques légitimes qui servent à la divulgation des œuvres d'art, des objets et des sujets. Nous constatons ainsi une accélération dans la manipulation des ressources et des collections. L'hégémonie qu'exerce le musée à travers l'exposition a conduit souvent à la production de vérités et de savoirs. Mais

¹²¹ ICOM. *Dictionarium Museologicum*, réalisé par le Groupe de Travail Terminologie du Comité International de l'ICOM pour la Documentation (CIDOC), Hungary, Budapest, 1986, pp. 397-398.

¹²² POULOT, D. *Musée et muséologie*, *Op.Cit.*, p. 50.

l'exposition parfois contribue aussi à la production de préjugés¹²³. Le texte déjà mythique de Cameron Duncan sur « le Musée comme Temple ou Forum »¹²⁴ ouvre ce débat. L'auteur réfléchit sur le musée et la relation qu'il établit avec le pouvoir et le savoir.

« En dépit des erreurs et de ces limites, il faut tout de même avouer que les classes sociales, qui en avaient le pouvoir, nous ont donné des musées qui sont en quelque sorte des temples où sont enchâssées les choses qu'ils croyaient être significatives, importantes et de valeur. Le public acceptait généralement l'idée selon laquelle si elles étaient dans le musée, non seulement elles étaient considérées comme véritables, mais de plus elles représentaient certaines normes de qualité. Et si le musée disait qu'il en était ainsi pour ceci ou pour cela, on le considérait alors comme une vérité. Ainsi, pendant un certain temps, le musée fut l'endroit où vous pouviez vous rendre pour comparer vos propres perceptions ou réalités avec la vision soi-disant objective de ce qui était accepté et approuvé dans votre société¹²⁵ ».

L'analyse de Duncan semble de veine marxiste quand elle affirme que les classes sociales possèdent le pouvoir et les moyens de production qui construisent la valeur de l'objet et les savoirs autour d'eux. Le public, assimilé à la pratique civilisatrice des institutions, est donc sensé accepter la vision, la voix, le discours du musée. Si les musées ne sont pas homogènes ni dans leurs pratiques d'exposition ni dans leurs collections, la critique de Carol Duncan est valide à toutes les catégories de musées mais elle ne s'applique pas avec le même degré, parce que :

¹²³ Voir particulièrement le travail de Richard Sandell où il explore le préjugé à partir du discours des publics aux musées et la conformation de limites identitaires. SANDELL Richard. *Museums, prejudice and the reframing of difference*. Routledge, London, NY, 2007.

¹²⁴ CAMERON Duncan. *Le musée: un temple ou un forum*, dans Vagues, une anthologie de la nouvelle muséologie, Volume 1, Éditions W.M.E.S, France, 1992.

¹²⁵ *Ibidem*, p.85.

« [...] il y a eu une prolifération des petits musées, de budget bas, musées de communautés, souvent concentrés sur la culture de tous les jours ou de l'héritage local ; et d'autre part, les musées entreprises, "corporate museums", les musées « franchises » d'expositions « blockbuster », les musées monuments icône de l'architecture, les musées « superstar » et les « meta-musées » si prospérés¹²⁶ ».

En effet, dans le panorama des musées, les figures qui s'opposent le plus sont celles des musées comme entreprise ou industries face aux musées à petits budgets, musées locaux ou de communautés. Sans doute, les batailles dites « culturalistes », qui questionnent en même temps les valeurs de la haute culture face à la culture populaire, se livrent aussi dans la sphère muséale parce qu'à l'intérieur des musées nous assistons à plusieurs tensions et controverses entre artistes et commissaires, entre écriture et lecture de l'exposition, entre production et consommation de la signification. Ce débat ouvre la porte aux problématiques chères aux études culturelles. Les possibilités d'aborder l'analyse des musées, des expositions et des interrogations dans les régimes de la représentation des cultures sont nombreuses. Afin de mieux connaître les approches des études culturelles des musées, nous allons aborder les principales tendances, les positions critiques et les positions conciliatrices. C'est en prenant connaissance de l'univers de ces questions et perspectives que nous pourrons aborder nos études de cas et répondre aux enjeux et questionnements proposés dans cette thèse.

¹²⁶ MacDONALD Sharon. *Op.Cit.*, p.5. (Notre traduction de l'anglais).

B) Approche scientifique

3. LES ÉTUDES CULTURELLES

3.1 *Antécédents : les industries culturelles*

Avant d'attirer l'attention des académiciens en études culturelles, le musée a été étudié par les historiens de l'art, par les professionnels des musées, par les disciplines de gestion du patrimoine et par d'autres études proches de l'histoire et de l'administration des institutions. En effet, la littérature scientifique concernant les études culturelles des musées (*museum studies*) est récente. Elle est apparue dans les années quatre-vingt-dix lorsque les musées sont devenus un sujet d'intérêt pour les universitaires et pratiquants des études culturelles. Parmi les études culturelles des musées existent des nombreuses études de cas. Les techniques et méthodes pour l'analyse de cas appartiennent en général à la sociologie, à l'anthropologie, à l'ethnologie, à la socio-sémiotique, mais les fondements théoriques des études culturelles des musées s'appuient sur la théorie des *cultural studies*, sur les idées de Michel Foucault et sur la sociologie critique de l'École de Francfort dont les représentants sont Théodore Adorno et Max Horkheimer sans oublier les textes du philosophe Herbert Marcuse¹²⁷.

Dans le texte *La dialectique de la Raison*¹²⁸, publié avant les années cinquante à New York, les auteurs de l'École de Francfort réfléchissent sur la transformation de la vie moderne par la voie des industries culturelles. Une des hypothèses centrales de cet ouvrage est que dans le système capitaliste - des pays industriels libéraux où l'administration règne - la culture et l'art seront soumis à la logique de la gestion moderne, à la logique du bénéfice, du contrôle et de l'argent.

¹²⁷ Voir la réflexion entre civilisation et culture de MARCUSE, Herbert. *Culture et Société*, première édition 1965, les éditions de minuit, France, Paris, 1970.

¹²⁸ ADORNO, Theodor et HORKHEIMER, Max. *La dialectique de la Raison*, «Fragments philosophiques », première édition par Social Studies Association, Inc., New York, 1944, traduction de l'allemand par Éliane Kaufholz, Gallimard, France, 1974.

« La violence de la société industrielle s'est installée dans l'esprit des hommes. Les producteurs de l'industrie culturelle peuvent compter sur le fait que même le consommateur distrait absorbera alertement tout ce qui lui est proposé. Car chacun de leurs produits est un modèle du mécanisme gigantesque de l'économie qui tient au départ tout le monde sous pression, durant le travail et durant les moments de loisir qui ressemblent à ce travail¹²⁹ ».

Les auteurs, héritiers de la pensée de Marx, n'ont pas réfléchi directement sur la figure du musée mais sur d'autres formes institutionnelles dans la culture. Ils pensaient surtout à l'industrie du film : *« Des pays totalitaires aux autres pays, les bâtiments administratifs et les centres d'expositions industrielles se ressemblent presque tous par leur décoration »¹³⁰*. Entourés par l'architecture urbaine de New York, ils constataient le développement de l'industrie du film américain en Californie ainsi que la croissance des médias audiovisuels. Ils expliquaient que la croissance industrielle et les mécanismes de fabrication de la production culturelle à grande échelle risquaient de provoquer une sorte d'anéantissement. En effet, le public au lieu d'être interpellé « politiquement », serait discipliné dans sa réception des propositions culturelles « toutes faites » par les industries en charge :

« L'industrie culturelle ne cesse de frustrer ses consommateurs de cela même qu'elle leur a promis. Ce chèque sur le plaisir que sont l'action et la présentation d'un spectacle est propagé indéfiniment : la promesse à laquelle se réduit finalement celui-ci n'est que dérision et illusion... L'industrie culturelle ne sublime pas, elle réprime¹³¹ ».

¹²⁹ *Ibidem.*, p. 136.

¹³⁰ *Ibidem.*, p. 129.

¹³¹ *Ibidem.*, p. 148.

Ce texte de l'École de Francfort est une réflexion philosophique inspirée des enjeux de la nouvelle économie mondiale qui était en train d'émerger. Les auteurs dénonçaient l'irruption d'un état moderne où plusieurs aspects de la vie sociale et humaine devenaient conditionnés par les industries. À leur avis, les fonctionnaires et dirigeants qui collaboraient à l'intérieur du système moderne seraient piégés par la logique industrielle sans pouvoir se libérer pour exercer leur autonomie :

« Si à notre époque la tendance sociale objective s'incarne dans les intentions subjectives et cachées des directeurs généraux, on peut dire que les plus influents sont ceux des secteurs les plus puissants de l'industrie sidérurgique, des raffineries de pétrole, de l'électricité et de la chimie. Comparés à ces secteurs, les monopoles culturels sont faibles et dépendants. Ils ne peuvent se permettre de négliger ceux qui détiennent le pouvoir, s'ils ne veulent pas que dans la société de masse, leur sphère d'activité subisse une série de purges¹³² ».

Par conséquent la standardisation des modes de vie et de la pensée serait forgée par cet ordre moderne et bien organisé. Aucune forme de pensée individuelle autonome ne pourrait émerger sans la permission de ce système, considéré dangereux par les philosophes : *« L'imagination et la spontanéité atrophiées des consommateurs n'ont plus besoin d'être ramenées à des mécanismes psychologiques... les produits sont objectivement constitués de telle sorte qu'ils paralysent tous ces mécanismes »¹³³*. Selon les auteurs, les personnes (consommateurs, visiteurs, lecteurs, spectateurs) deviendraient indifférentes aux caprices des fabricants culturels et de leurs chefs de production. Ils ne pourront pas renverser cette logique d'extension et de domination libérale, car l'arrivée accélérée de la culture dans la sphère économique conditionnerait tous les domaines (du social à l'intime) en faisant

¹³² *Ibidem*, p.132

¹³³ *Ibidem*, p.135

du divertissement et du temps libre une nouvelle messe au service des intérêts privées.

« [...] dans l'art des masses, tout vient de la conscience des équipes de production. On s'arrange non seulement pour faire réapparaître régulièrement certains types de rengaines, de vedettes ou d'opéras à la guimauve, mais le contenu spécifique de chaque spectacle dérive directement d'eux et ne varie qu'en apparence¹³⁴ ».

Les industries culturelles justifieraient ainsi leur fonction d'entreprise au service de l'épanouissement humain et des loisirs¹³⁵. Pour Adorno et Horkheimer, les industries culturelles mettaient en péril l'imagination et la spontanéité des créateurs mais aussi celle du récepteur des « produits culturels ». Elles conduisaient à une domestication des habitudes soumises aux propositions du pouvoir hégémonique. Sous les intérêts économiques, les industries culturelles construiraient des mécanismes de paralysie des sociétés. Par exemple, les auteurs et créateurs seront obligés d'obéir aux intérêts de l'entreprise et de produire des articles de consommation rentables¹³⁶. La production culturelle, au lieu d'obéir aux attentes de la liberté et de l'humanité, obéira à la fonction économique « des grands puissants ». Mais cette démarche ne va pas de soi parce que la mise en place des industries sert aussi à la fonction civilisatrice de l'État¹³⁷.

¹³⁴ *Ibidem*, p.134

¹³⁵ « *L'industrie culturelle reste néanmoins l'industrie du divertissement. Elle exerce son pouvoir sur les consommateurs par l'intermédiaire de l'amusement... Dans le capitalisme avancé, l'amusement est le prolongement du travail. Il est recherché par celui qui veut échapper au processus du travail automatisé pour être de nouveau en mesure de l'affronter* », *Ibidem*, p.145

¹³⁶ Nous ne sommes pas loin de la position des culturalistes britanniques : Raymond Williams, Richard Hoggart et Stuart Hall. Pour tous ces auteurs, l'émergence des industries culturelles met en péril la liberté de l'homme, et non seulement celle des consommateurs mais aussi celle des artistes et des créateurs. Voir l'étude monographique sur les auteurs et fondateurs des études culturelles dans l'annexe A de cette thèse.

¹³⁷ « *Aujourd'hui, l'industrie culturelle a pris en charge la fonction civilisatrice de la démocratie des asservis et des chefs d'entreprise, qui n'avait pas non plus un sens très affiné des déviations intellectuelles. Tous sont libres de danser et de s'amuser tout comme, depuis la neutralisation historique de la religion, ils sont libres d'entrer dans une des innombrables sectes existantes* ». Adorno, Horkheimer, *Op.Cit.*, p. 175.

L'approche critique de l'École de Francfort montre que la fonction des industries culturelles et donc plus tard celle du musée, n'est pas régie par les principes de l'autonomie institutionnelle, mais par des mécanismes chers à l'idéologie libérale des gouvernements et de l'économie mondiale. À l'instar de Gramsci, la théorie de l'École de Francfort rejoint un point capital : le terrain culturel n'est pas indépendant de la modernité économique parce que comme l'ont aussi annoncé Georges Orwell et Richard Hoggart, les industries, et donc les industries culturelles, provoquent des transformations qui changent la vie quotidienne des gens et de la société dans son ensemble. L'école de Francfort a mis à disposition des culturalistes cette image critique des industries culturelles. L'idée que le musée soit perçu en tant qu'industrie culturelle, parce qu'il joue un rôle significatif dans la transformation et le développement des attitudes et comportements des citoyens, est en effet une réflexion *a posteriori* propre aux études culturelles des musées¹³⁸.

3.2 Le panorama de recherche des études culturelles des musées

Si au vingtième siècle, nous avons lu sur « La Fin » des phénomènes comme « La Fin de l'Histoire » avec Fukuyama¹³⁹ ou « La Fin de l'Art » avec Arthur Danto¹⁴⁰, il y a eu, de même, « La Fin du Musée »¹⁴¹. C'est le philosophe Nelson Goodman qui a déclenché ce débat afin de questionner les

¹³⁸ C'est notamment la position de Tony Bennet. Voir « The exhibitionary Complex », pp. 81-112, dans *Thinking about Exhibitions*, Greenberg, Ferguson et Nairne (Eds). Routledge, USA, Canada, 1996 ; « Speaking to the eyes. Museums, legibility and the social order », pp. 25-35 in *The Politics of Display*. Sharon MacDonald (Ed.), Routledge, London, NY, 1998 ; et « Culture and Governmentality », chapitre 3, dans BRATICH, PACKER et McCARTHY. *Foucault, Cultural Studies and Governmentality*, Suny Press, NY, 2003.

¹³⁹ FUKUYAMA, Francis. *La fin de l'histoire et le dernier homme*, Flammarion, France, 1993. Il dit que la fin de l'histoire est en rapport avec le libéralisme qui règne sur toutes les autres idéologies.

¹⁴⁰ DANTO, Arthur. *Après la fin de l'art*, Éditorial du Seuil, Paris, France, 1996. Il explique comment l'art -pop a fini avec la phase historique de l'art occidental et annonce une ère post-historique.

¹⁴¹ GOODMAN, Nelson. *The end of Museum?* dans *The idea of Museum. Philosophical, Artistic and Political Questions*, édité par Lars Aagaard-Mogensen, The Edwin Mellen Press, USA, 1998.

défenseurs de la figure muséale¹⁴². En effet, pour Nelson Goodman, la légitimation du musée s'exprime à travers plusieurs arguments qui cherchent à convaincre les fondations, les politiciens, les chambres du commerce, les investisseurs, les mécènes et le public de « la pertinence du musée »¹⁴³. Il explique que l'institution muséale veut laisser penser que les musées détiennent des propos dits élevés quand en réalité ils ne le sont pas. Une telle affirmation le conduit à penser que les défenseurs des musées offrent seulement la possibilité de fournir un moment de détente pour occuper le temps libre que nous avons grâce au progrès technique, que les musées exercent une influence d'humanisation et qu'ils permettent par exemple, de réduire la délinquance des jeunes¹⁴⁴. En résumé pour Goodman, la rhétorique du musée veut faire penser qu'en mettant l'accent sur le spirituel, ils contribuent au perfectionnement moral des citoyens et de la communauté, et que grâce à l'attraction des touristes, ils créent des emplois, ils stimulent le marché de l'art et contribuent ainsi à la prospérité¹⁴⁵. Malgré tout, selon l'auteur, le musée dans sa volonté de légitimation ne fait que montrer une « ferveur » scientifique et intellectuelle car il se présume comme un endroit qui fournit du plaisir même si parfois il ne produit que du loisir¹⁴⁶.

Ce questionnement laisse à penser au sujet des politiques culturelles des musées et sur ce que le discours du musée justifie et légitime. En effet, si les musées ne sont pas là pour poser des questions mais pour y répondre, ce sont donc les études culturelles des musées qui aborderont ce type de problématiques centrales sur la figure muséale. Bien entendu, si les approches culturalistes d'ordre théorique sont riches et abondantes pour l'analyse des musées, elles sont complétées par des approches ethnographiques qui expliquent les contextes sociaux et historiques sur lesquels agissent les musées¹⁴⁷. D'après Rhiannon Mason, ce genre d'approche serait du type

¹⁴² *Ibidem*, p.144.

¹⁴³ *Ibidem*, pp.143-144.

¹⁴⁴ *Ibid.*

¹⁴⁵ *Ibid.*

¹⁴⁶ *Ibid.*

¹⁴⁷ MASON, Rhiannon. *Cultural Theory and Museum Studies*, pp. 17-32, dans MacDONALD Sharon. *A companion to Museum Studies*, Blackwell Publishing, USA, UK, 2006.

« holistique »¹⁴⁸, mais il n'est pas si fréquent dans les études culturelles des musées à cause de l'écart qui existe entre la recherche universitaire et la pratique muséale. Suivant cette hypothèse de Masson mais aussi selon notre propre expérience de recherche¹⁴⁹, nous constatons que le chercheur ne peut pas toujours accéder dans « les territoires protégés du musée »¹⁵⁰. L'immersion au musée n'est pas complexe s'il s'agit de s'entretenir avec les membres des musées. Le problème se pose lorsqu'on demande d'accéder aux informations institutionnelles pour pouvoir expliquer le processus de production dans les musées¹⁵¹. C'est à ce moment qu'il est difficile d'obtenir les bases de données, situation qui complique la réalisation d'une recherche critique autour des institutions muséales¹⁵². C'est pour cette raison que dans les études culturelles des musées, il y a des courants qui développent seulement l'approche d'exploration et de description des musées, c'est-à-dire que nous trouvons des études qui expliquent l'histoire et le contexte des musées, et qui « répètent » parfois les mots, buts et finalités de leurs représentants. Par contre, dans les études culturelles contemporaines des musées, l'approche privilégiée par les chercheurs est celle qui combine la théorie culturelle critique à l'étude de cas. Cette approche consiste à penser le musée comme un phénomène actuel dans un contexte réel, présent et d'intérêt social. Le fait de se référer aux études de cas permet de sortir de la méthode traditionnelle, très théorique qui est propre

¹⁴⁸ *Ibidem*, p.29

¹⁴⁹ Particulièrement celle que nous avons conduite au Musée du Quai Branly

¹⁵⁰ MASON, R. *Op.Cit* p.28

¹⁵¹ *Ibid.*

¹⁵² Rhiannon Masonn explique que l'approche holistique n'est pas nouvelle. Elle correspond au "circuit de la culture", terme décrit par Du Gay (*Doing Cultural Studies : The Story of the Sony Walkman*, Penguin, London, 1997). Du Gay proposait un modèle d'analyse interconnecté dans cinq perspectives: la représentation, l'identité, la production, la régulation et la consommation. L'idée d'établir une analogie entre le Walkman Sony et le Musée est de Fiona MacLean qui a proposé d'élargir l'analyse du circuit culturel au musée afin de le considérer aussi comme un artefact culturel. Voir MacLEAN, Fiona. *Museums and the construction of national identity : a review*, pp. 144-52, *International Journal of Heritage Studies*, 3 (4), UK, 1998. Voir aussi MASON, R. *Op.Cit.*, p.29.

au criticisme des *cultural studies*¹⁵³, et d'aller à la rencontre des réalités et des acteurs qui participent au dispositif muséal.

À l'heure actuelle, l'analyse des musées à partir de l'approche des *museum studies* est peu employée dans l'Université française en raison de la division disciplinaire des savoirs. Sharon Macdonald, grande spécialiste dans ce domaine¹⁵⁴ explique, que la compréhension contemporaine du musée demande une mobilité dans l'interdisciplinarité ainsi qu'un nouveau dialogue entre les techniques, les approches et les interrogations issues de divers axes disciplinaires parce que :

«Le musée est, dans plusieurs sens, une institution de reconnaissance et identité par excellence. Il sélectionne certains produits culturels afin de les conserver officiellement pour la postérité et l'exposition publique – un processus qui reconnaît et affirme quelques identités et oublie de reconnaître et d'affirmer d'autres-. Tout cela est présenté typiquement dans un langage qui parle à travers l'architecture, la distribution de l'espace et des formes d'exposition ainsi que des commentaires discursifs, des faits, d'objectivité, de goût supérieur et d'autorité du savoir¹⁵⁵ ».

Les études culturelles des musées questionnent de manière transdisciplinaire les pratiques de représentation, les récits et les discours qui légitiment la mise en place des objets et des savoirs. Nous pouvons identifier les principales problématiques et débats des études culturelles des musées à partir des thématiques et questionnements que les chercheurs emploient pour l'analyse du musée¹⁵⁶. Un des sujets les plus présents est celui qui concerne

¹⁵³ YIN, Robert K. *Case Study Research. Designs and methods*, deuxième édition, collection Applied Social Research Methods Series, Volume 5. SAGE Publications, Thousand Oaks, London, New Delhi, 1994, Introduction, p. 1.

¹⁵⁴ MacDONALD Sharon. *A companion to Museum Studies, Op. Cit.*, p.1.

¹⁵⁵ *Ibidem*, p.4. (NT)

¹⁵⁶ Une des meilleures anthologies publiées sur le sujet se trouve - seulement en anglais - dans CARBONELL, Bettina Messias, (ed), *Museum Studies An Anthology of contexts*, Blackwell Publishing, USA, UK, Australia, 2004.

l'histoire du musée, sa généalogie et son étymologie¹⁵⁷. Mais aussi l'analyse à partir des enjeux que portent les musées d'histoire naturelle, les musées d'anthropologie et les musées d'ethnologie et leur relation avec les discours évolutionnistes soutenus par les axiomes de la science¹⁵⁸. L'étude de la relation entre « nation » et « musée » est un sujet très présent dans les études culturelles des musées. Les auteurs qui y réfléchissent mettent en question les discours qui justifient les récits sur les identités « nationales » mais également les identités des minorités comme celles des femmes ou des musées de communautés. La correspondance entre « nation » et « musée » se dévoile à travers des analyses sur l'architecture, la modernité, la construction de l'esprit impérial et les contextes de la fin de siècle¹⁵⁹. Cette thèse se trouve au carrefour de ce débat parce qu'effectivement, les études de cas qui nous avons réalisées nous ont conduit à s'interroger sur les expositions qui sont en relation avec les intérêts des nations et aux pratiques de représentation que les institutions nationales exercent.

Une autre branche importante des études culturelles des musées analyse comment est exposée l'histoire au musée. Elle se base sur les découpages que les institutions établissent pour exposer une réalité choisie. Ces études démontrent la distorsion « involontaire » que les musées exécutent par rapport au passé et les récits et contextes qui ont justifié l'omission dans l'exposition de certains aspects « sombres » de l'histoire. La mise en cause du récit historique dans les musées a ouvert les débats sur les musées de la mémoire, sur les droits de l'homme, sur les rapports inéquitables entre artistes et musées¹⁶⁰ ainsi que sur les transformations culturelles et politiques de

¹⁵⁷ Voir la première partie de « Museology, A collection of contexts » et notamment l'article de Carol Duncan et Allan Wallache « The Universal Survey Museum » dans CARBONELL (ed.), *Museum Studies, Op.Cit.*, pp. 51-70.

¹⁵⁸ Voir la deuxième partie « States of 'Nature' in the Museum : Natural History, Anthropology, Ethnology, Ibidem, pp. 125-220

¹⁵⁹ Voir la troisième partie « The Status of Nations and the Museum », dans CARBONELL (éd.), *Op.Cit.*, pp. 221-310. Et : « Histories, Identities, Heritages » dans MACDONALD Sharon (éd.) *A companion to Museum Studies, Op.Cit.*, pp.111-218.

¹⁶⁰ Voir l'article de Lisa G.Corrin. « Mining the Museum : Artists Look at Museums, Museums Look at Themselves », pp.381-402 ; et l'article de John Cotton Dana « The Museum as an Art Patron », pp.414-418 dans CARBONELL (ed.), *Op.Cit.*

réciprocité et d'échange¹⁶¹. La place de l'objet en relation au récit et les possibles lectures de l'exposition de la part du public ont éveillé un nouvel axe de recherche proche de la nouvelle muséologie. Les études culturelles réfléchissent enfin - avec l'aide de la théorie et des études de cas - à la relation entre institution (gouvernement, État, nation) et public (citoyens, auditeurs, visiteurs)¹⁶². Actuellement, c'est la tendance dominante dans les études culturelles des musées.

Finalement, le corpus théorique et les problématiques propres aux études culturelles des musées sont analysés dans plusieurs centres de recherche où l'objet d'étude est le musée en relation à la culture. Néanmoins, le Centre de Recherche de l'Université de Leicester¹⁶³ en Grand Bretagne, concentre le corpus contemporain le plus développé concernant les *museum studies* en Europe. Il répond aux problématiques énoncées auparavant, mais leur offre d'enseignement invite à la construction des perspectives innovantes qui sont en relation avec la société et les services proposés aux visiteurs. Par exemple, dans ce centre de recherche est explorée la figure muséale par rapport au handicap¹⁶⁴. Ici, l'accès, l'apprentissage et les identités des personnes handicapées sont étudiés et mis en relation avec les autres sujets des études culturelles des musées. Afin de former des professionnels pour les musées, le centre de recherche inclut des séminaires sur la communication, le *marketing*, la technologie, le design et l'étude de la gestion des collections. Cette approche beaucoup plus pragmatique n'ignore pas l'engagement critique des études culturelles des musées parce qu'une partie de la formation est consacrée à l'analyse des politiques culturelles, des théories sur le gouvernement et du rôle social et transformateur du musée.

¹⁶¹ Voir la quatrième partie « *Locating History in the Museum* », *Ibidem*, pp. 311-408.

¹⁶² *L'amour de l'art* de Pierre Bourdieu, Alain Darbel et Dominique Schnapper est considéré comme un texte capital pour la réflexion sur les publics et les musées. La conclusion du texte « *The Love of Art* » apparaît comme « *Arts, Crafts, Audience* » dans CARBONELL, *Op.Cit.* pp.431-435.

¹⁶³ Centre de recherche de l'Université de Leicester.

<http://www.le.ac.uk/ms/research/research.html>

¹⁶⁴ Le programme se trouve dans la page web cité ci-dessus. Voir la section: "*The representation of disability in museums: Museums, identity and disability, Museums, access and disability et Museums, learning and disability.*"

En effet, la figure muséale, vue soit comme une entreprise, comme une industrie culturelle ou comme une institution sans but lucratif, n'arrête pas de questionner les spécialistes. Pour cette raison, la définition du musée a conduit depuis bien longtemps à plusieurs discussions. Mais la définition du musée trouve une proposition consensuelle depuis 1946¹⁶⁵ grâce au travail du Conseil International de Musées (ICOM)¹⁶⁶. Notre propos n'est pas de débattre ici des travaux qui se sont réalisés à l'ICOM¹⁶⁷. Nous prétendons cependant, montrer deux tendances principales d'un débat académique, théorique et empirique propre aux études culturelles des musées. Ces approches et définitions sortent de la définition consensuelle établie par l'ICOM. Elles constituent un point de référence pour penser la figure du musée dans les analyses des cas que nous avons explorés dans cette thèse. Ce sont des problématiques qui révèlent les objets contemporains d'analyse dans les études culturelles des musées.

3.3 *L'approche critique*

Dans les études culturelles des musées, l'approche critique est souvent une approche politique. Tony Bennett représente ce courant¹⁶⁸. Culturaliste, sa

¹⁶⁵ Au fur et à mesure, la définition du musée de l'ICOM a suivi de nombreux changements. Le dernier consensus pour la définition du musée fût adopté lors de la 21e conférence générale à Vienne, en Autriche en 2007. Elle dit que: "*Un musée est une institution permanente sans but lucratif au service de la société et de son développement ouverte au public, qui acquiert, conserve, étudie, expose et transmet le patrimoine matériel et immatériel de l'humanité et de son environnement à des fins d'études, d'éducation et de délectation*". Voir ICOM, La Définition <http://icom.museum/qui-sommes-nous/la-vision/definition-du-musee/L/2.html>

¹⁶⁶ L'ICOM, qui est une organisation qui rassemble près de 30,000 membres, qui représente 137 pays, territoires et comités internationaux des professionnels des musées, s'entoure de partenaires institutionnels pour mener de front leur mission. Voir l'ICOM, "Qui sommes nous?" dans leur site: <http://icom.museum/qui-sommes-nous/L/2.html>

¹⁶⁷ Voir le débat sur la rédefinition du musée dans MAIRESSE, François et DESVALLÉES, André. *Vers une redéfinition du musée ?* L'Harmattan, Paris, 2007.

¹⁶⁸ En effet, Tony Bennett est considéré comme un des théoriciens les plus importants de *cultural studies* en fonction de sa théorie critique et réformatrice de la culture: "*Cultural studies is, at the end of the day, a practice whos theoretical coordinates are still mapped in terms of a number of key names. I am aware that I have approached a number of these key names- some of wich are also the names of mentors and of friends- fairly robustly.*" Voir BENNETT, Tony. *Culture, A reformer's Science*, première publication en Australie, Allen & Unwin Pty Ltd, 1998, Sage Publications, UK, USA, India, 1998, Introduction, p. 14.

vision s'oppose à celle du Conseil International des Musées parce que si pour l'ICOM, le musée est une institution « au service de la société », pour Tony Bennett le musée est plutôt une institution « au service du gouvernement ». Suivant la révision historique de Bennett, le musée apparaît comme l'instrument moderne de discipline, d'instruction et de surveillance. Le musée, selon les hypothèses de son livre *The birth of museum*¹⁶⁹, sert le pouvoir civilisateur des États en régulant la conduite physique et mentale des individus. Avant de travailler sur la figure du musée, Bennett a réalisé l'analyse d'un centre de loisirs nommé *The Blackpool*¹⁷⁰ en Grande-Bretagne. Dans son texte « *Hegemony, Ideology, Pleasure: Blackpool*¹⁷¹ », il prend comme première étude de cas une entreprise culturelle et touristique située au nord-ouest de l'Angleterre¹⁷². Cette réflexion anticipe son analyse sur le musée. Mais Bennett ira plus loin en affirmant que la figure muséale est configurée de la même façon qu'une prison contemporaine.

- *L'analogie du musée comme prison*

L'analogie du musée comme prison est mise en avant par Tony Bennett. Il introduit cette idée à partir du texte de Michel Foucault sur la

¹⁶⁹ Tony BENNETT. *The birth of the Museum. « History, Theory, Politics »*, London, Routledge, 1995. Ce livre le consacre comme un auteur de référence des études culturelles des musées. Le texte est une analyse culturelle, historique et politique de l'institution muséale. L'approche de Tony Bennett n'est pas celle de l'historien, du fonctionnaire, du commissaire, de l'artiste ou de l'architecte. Il analyse le musée dans sa relation historique avec les politiques publiques et la culture. Le débat qu'il ouvre est philosophique, social, éthique et déontologique.

¹⁷⁰ Le *Blackpool* a été construit à Lancashire (entre Manchester et Liverpool) à la fin du dix-neuvième siècle. C'est la première station touristique et de vacances construite et destinée à la classe populaire.

¹⁷¹ BENNETT, Tony. « *Hegemony, Ideology, Pleasure : Blackpool* » dans RYAN, Michael (Ed.). *Cultural Studies An Anthology*, Blackwell Publishing, USA, UK, Australia, 2008, pp. 124-140.

¹⁷² Dans ce texte, il explique que le discours de la modernité se structure avec les valeurs et les idéologies nationales et régionales. Selon son analyse, le projet d'architecture et de localisation périphérique de cet endroit a aidé à propager le discours gouvernemental du progrès au-delà de la capitale londonienne. Il explique les mécanismes culturels et symboliques qui règlent cette entreprise de loisir populaire et démontre comment l'instauration d'un « régime du plaisir » est liée à la logique d'évolution technologique et moderne, ainsi qu'aux idéologies hégémoniques des hommes au pouvoir. *Ibidem*.

naissance de la prison¹⁷³. Les travaux du philosophe français abordent le problème de l'ordre et de la discipline ainsi qu'une critique sur les « choix » arbitraires que l'historiographie emploie pour l'interprétation du passé¹⁷⁴. Pour Foucault, la prison est un endroit d'interdiction et de discipline. En effet, selon ces hypothèses, en prison comme au musée, l'individu serait « invité » à contrôler sa conduite, à ne pas toucher, à garder le silence, à obéir. Au musée comme en prison, le sujet est surveillé. D'après Tony Bennett, c'est dans cette fonction civilisatrice de contrôle et surveillance que le musée ressemble à la prison. Dans les deux institutions, il existe une mission régulatrice et éducative en accord avec le discours d'ordre et de progrès que la modernité et les gouvernements défendent. C'est en raison de cette vision ordonnée de l'histoire et de l'ordre civique que les individus sont invités à réguler leur comportement.

L'argument central dans l'œuvre de Tony Bennett est que le musée, comme figure institutionnelle, est similaire à la prison. L'hypothèse se développe dans son texte *The birth of museum*¹⁷⁵. Le musée - ainsi que la culture - seront pour l'auteur, un instrument au service des gouvernements. En effet, la configuration des nations (au dix-neuvième siècle) et la naissance parallèle des institutions muséales en Occident ont transformé les formes de comportement (déplacements corporels) en faveur d'un ordre civique¹⁷⁶. Pour cette raison, le musée ne serait pas simplement un espace d'épanouissement intellectuel ni une industrie culturelle du divertissement comme le voyait

¹⁷³ Sur l'idée de discipline et de l'ordre, voir FOUCAULT, Michel. *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Éditions Gallimard, Paris, 1993.

¹⁷⁴ FOUCAULT, Michel. *L'archéologie du savoir*, Éditions Gallimard, Paris, 1969.

¹⁷⁵ « *The exhibitionary complex was also a response to the problem of order, but one which worked differently in seeking to transform that problem into one of culture – a question of winning hearts and minds as well as the disciplining and training of bodies. As such, its constituent institutions reversed the orientations of the disciplinary apparatuses in seeking to render the forces and principles of order visible to the populace –transformed, here, into a people, a citizenry –rather than vice versa*». BENNETT, Tony *The Birth of the Museum. Op.Cit.*, p. 62

¹⁷⁶ La première partie du livre de Tony Bennett aborde l'histoire et la théorie des musées à partir de leur configuration au 19e siècle et son évolution jusqu'au 20e siècle. Selon Bennett, les disciplines comme l'histoire, la biologie, l'histoire de l'art, l'archéologie, la géologie et l'anthropologie ont légitimé des savoirs afin de fournir les bases scientifiques pour que les musées puissent arranger, ordonner et hiérarchiser les objets. Le musée a inventé ainsi l'idée évolutionniste qui explique le monde comme un espace qui va du chaos à l'ordre. C'est une fausse idée qui suit l'idéologie du progrès afin de dire qu'on est passé de l'erreur à la vérité. *Ibidem*, p. 2.

l'école de Francfort. Bien au contraire, le musée serait sous cette perspective, un outil régulateur des attitudes et de la forme d'agir. Le musée serait une institution qui dirige subtilement les mœurs et les formes « de fonctionner » et « de se conduire » dans les sociétés. Le musée, cette entreprise en expansion, servirait ainsi à l'instruction et à l'ordre public. En effet, historiquement les musées ont été des espaces où les citoyens ont exécuté une « marche rituelle » où ils ont dû engager leur corps et leur esprit (*mind*)¹⁷⁷.

« Museums, that is to say, were to arrange their displays so as to simulate the organization of the world –human and natural- outside the museum walls. This dream that the rational ordering of things might mirror the real order of things was soon revealed to be just that¹⁷⁸ ».

Ainsi, l'exposition dans le musée serait porteuse de conséquences au moment où « la visite au musée » se dessine comme une pratique civilisatrice de la conduite humaine. Le dispositif muséal dirige en effet la visite, comme s'il s'agissait d'un gardien toujours prêt à enseigner le comportement civil et moral nécessaire pour le fonctionnement de l'ensemble social et politique. Le dispositif du musée, d'après Tony Bennett, est préparé pour conduire le comportement des visiteurs. En conséquence, il y a :

« [...] très peu de visiteurs qui ont le temps ou l'inclination de voir au-delà de ce que les musées montrent. Il y a très peu de visiteurs qui ont le temps et l'envie de se poser la question par rapport au sens et à comment le musée expose ce qu'il expose¹⁷⁹ ».

Pour Bennett, l'exposition dans le musée - cette action d'ordre et de classification des objets et des sujets - produit chez le visiteur, des formes « rationnelles » pour voir les objets à l'intérieur du musée. Ceci car les musées, dans leur façon d'ordonner et d'arranger l'environnement visuel, créent une façon « civique de regarder » (*civic seeing*). D'après l'auteur, cette vision

¹⁷⁷ *Ibid.*

¹⁷⁸ *Ibidem*, chapitre “Questions of framework”, p. 126.

¹⁷⁹ *Ibidem*, p. 62. (Notre traduction).

répond depuis longtemps à une grammaire visuelle (*visual grammar*) singulière qui est proche du pouvoir¹⁸⁰. L'ordre muséal - loin de représenter la réalité ou la logique sociale qui existe hors des murs du musée - serait donc une machine à produire des récits, à ordonner les discours, les textes et les significations des faits dans le présent. Selon Bennett, cette pratique d'arrangement rationnel du musée correspond à la pratique éducative et culturelle de l'école. Le musée est devenu ainsi un instrument éducatif et civilisateur dont la finalité reste comparable à celle de la prison parce que les institutions fonctionnent comme des outils civiques qui régulent la norme à travers le régime de la vision. Dans ce sens et dans les formes de gestion de l'exposition, le musée ne représente pas un véritable lieu de sciences ou des arts¹⁸¹, mais plutôt la raison instrumentale et institutionnelle au service de la démocratie et de l'intérêt du gouvernement au pouvoir. Par conséquent, le musée et son dispositif d'exposition sont donc au centre de la relation moderne entre culture et gouvernement.

- *Le rôle disciplinaire du musée*

Tony Bennett n'est pas le seul auteur d'études culturelles des musées à souligner le rôle disciplinaire du musée¹⁸². Eilean Hooper-Greenhill¹⁸³ a également évoqué la fonction du musée dans une société disciplinée. Pour elle, le rapport entre musée, savoir et pouvoir est une évidence d'ordre épistémologique dévoilée par Foucault. Comme l'explique aussi Gordon Fyfe : « *Pour Foucault, la transition du cabinet au musée fut un changement épistémologique : une mutation dans l'espace de la représentation qui a*

¹⁸⁰ BENNETT, Tony. « Civic Seeing : Museums and the Organization of vision » dans Sharon MacDonald (Éd.) *A companion to Museum Studies, Op.Cit.*, p. 263.

¹⁸¹ *Ibid.*

¹⁸² Il est peut-être le seul à comparer le rôle disciplinaire du musée à celui de la prison mais sans jamais affirmer que telle comparaison soit possible dans toutes ses dimensions. L'analogie est valable si on accepte de voir le musée comme un espace destiné à la discipline, l'obéissance ou à « l'orthopédie civile des comportements ». Par contre, le musée à la différence de la prison, n'est pas un espace d'enfermement à temps plein. Il n'est pas non plus un espace dédié à la punition.

¹⁸³ HOOPER-GREENHILL, Eilean. « *Museums in the disciplinary society* », dans *Museum Studies in Material Culture*, Susan Pearce (Ed.), Leicester University Press, London, NY, 1989. Voir aussi du même auteur *Museums and the Shaping of Knowledge*, Routledge, London, 1991.

*permis de transformer les cultures occidentales du savoir*¹⁸⁴ ». Comparer le musée à la prison a été certainement une entreprise audacieuse de Tony Bennett. En évoquant l'hégémonie civilisatrice du musée et les pratiques de représentation et de signification fondées sur l'établissement visible des différences, il dénonçait les paradoxes du musée et de sa fonction.

L'approche critique des études culturelles des musées, représentée par les thèses de Tony Bennett, dévoile non seulement le rôle disciplinaire du musée, mais il pose la question autour du sens du musée. Cette approche montre que les idéologies sont au cœur de la mission des institutions muséales. Cela démontre aussi que le développement du musée actuel s'est produit en fonction des stratégies gouvernementales et pas sur un esprit révolutionnaire et démocratique¹⁸⁵. Néanmoins, cette critique sur le rôle disciplinaire du musée est constructive parce qu'elle ouvre la porte vers une perspective réformatrice et réflexive de la culture et des politiques qui entourent le musée. C'est une invitation aux institutions muséales pour devenir moins dépendantes de l'idéologie du progrès et des intérêts des gouvernements. Elle invite en effet, à vivre le dispositif muséal plus proche de l'interrogation que de la déclaration des vérités et des certitudes. Mais le rôle conciliateur du musée sera mieux développé par l'approche anthropologique qui entraîne la théorie avec les pratiques de représentation et de signification concrètes dans les musées.

3.4 L'approche anthropologique

L'approche anthropologique dans les études culturelles des musées, utilise la méthode ethnographique¹⁸⁶. L'intérêt des anthropologues pour les

¹⁸⁴ FYFE, Gordon. «Sociology and the Social Aspects of Museums», dans MacDONALD Sharon. *A companion to Museum Studies, Op.Cit.*, p. 34.

¹⁸⁵ BENNETT, Tony. *The birth of the Museum. Op.Cit.*, p. 246.

¹⁸⁶ Yves Michaud, qui a également employé la méthode ethnographique pour réfléchir sur l'art contemporain, décrit l'ethnologie comme une science « balbutiante », c'est-à-dire, comme une science qui s'est articulée avec difficulté sans trop chercher à justifier ses ambiguïtés et incertitudes scientifiques. Il se demande si : « *Le premier ethnologue fût-il un missionnaire, un administrateur colonial, un aventurier, un commerçant, un trafiquant, un puritain en mal d'exotisme, un apprenti professeur engagé dans la carrière académique, un informateur local, un traître, voire seulement un guide touristique ?* ». MICHAUD, Yves. *L'art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Éditions Stock, France, 2003, p. 27-28.

musées a augmenté en raison de la recherche ethnologique dans les musées. En effet, il fallait des « experts » pour mieux connaître et interpréter les étranges objets venus d'ailleurs. Ce que l'anthropologie et les sciences de la culture comme l'ethnographie et l'ethnologie analysaient entre le dix-neuvième et le vingtième siècle, était - dans sa majorité - le mode de vie des peuples ou nations *extracomunitarios*¹⁸⁷. Le système de classification dans les musées d'ethnographie était essentiellement géographique et social. Comme le dit Henrietta Lidchi, les objets que les musées ethnographiques gardaient dans leurs collections étaient dans leur majorité des objets utilisés et fabriqués par les sociétés considérées comme exotiques, comme peuples primitifs sans écriture, comme simples sauvages, comme peuples aborigènes, indigènes ou autochtones ; ces peuples ou nations dont leurs formes culturelles furent comparées historiquement avec d'autres sociétés complexes comme la Chine ou l'Égypte, ont rencontré à plusieurs moments de leur histoire « des explorateurs, des marchands, des missionnaires, des colonisateurs et plus tard, des anthropologues occidentaux¹⁸⁸ ».

De nos jours, personne ne peut ignorer que la connaissance ethnologique est liée à la domination coloniale et parfois au racisme scientifique comme dans le cas de la Vénus Hottentote¹⁸⁹. L'ensemble des connaissances issues de l'ethnologie et de l'histoire naturelle ont conduit le musée à « se faire une idée » des objets et de leur valeur. Les musées donc, n'ont pas uniquement érigé de simples descriptions objectives, mais ils ont interprété les objets à partir d'ensembles logiques et culturels qui ont participé à la construction d'un regard parfois mal jugé des cultures et des objets

¹⁸⁷ En italien ce terme désigne les personnes qui n'appartiennent pas à l'Europe, le terme n'a pas d'équivalent en français.

¹⁸⁸ LIDCHI, Henrietta. « The poetics and the politics of exhibiting other cultures », dans *Cultural Representations and Signifying Practices*, Stuart Hall (Ed.), The Open University, Sage Publication Inc, London, 1997, pp. 161.

¹⁸⁹ Sarah Baartman, la Vénus Hottentote était une femme provenant d'Afrique du Sud. Dès son arrivée en Europe elle fût exposée dans les foires à monstres et une fois morte, son corps fût moulé puis disséqué par l'anatomiste Georges Cuvier et exposée au Musée de l'Homme (Paris). Plusieurs romans et films racontent son histoire. Voir par exemple le roman de CHASE-RIBOUD, Barbara. *La Vénus Hottentote*, éditions Albin Michel, Paris, France, 2004. Voir également le film d'Abdellatif Kechiche : *La Vénus Noire*, 2010.

inconnus jusqu'à présent¹⁹⁰. Nous avons vu d'ailleurs que le musée a historiquement contribué à l'articulation hégémonique du sens¹⁹¹, parce que la formation du patrimoine et l'articulation de la signification dans le musée se réalisait en faveur des intérêts de la nation et des classes sociales¹⁹². La définition de musée ainsi que celle d'ethnographie ont servi à « signifier » certains types de pratiques culturelles.

Dans les expositions du dix-neuvième siècle, les interprétations et les descriptions dans les musées ethnographies ont été “contingentes” parce qu'elles n'ont pas décrit les faits en correspondance avec les savoirs des autres. C'était le cas des musées anthropologiques, qui ont produit une forme de représentation à sens unique en mobilisant différents systèmes de classification qui furent encadrés par les axiomes de la théorie et de la recherche ethnographique dominants. Selon Clifford¹⁹³, les enjeux des savoirs dominants se sont transformés au vingtième siècle et le musée a dû répondre à la responsabilité de ses « fautes scientifiques¹⁹⁴ ». L'histoire autocritique de l'anthropologie et de l'ethnologie contemporaines ont développé un modèle qui permet de penser la figure du musée moins comme une représentation coloniale et dominante et plutôt comme une zone de contact. C'est la proposition de James Clifford qui emprunta le terme à Mary Louise Pratt¹⁹⁵.

¹⁹⁰ LIDCHI, Henrietta. *Op.Cit.*, pp. 160.

¹⁹¹ CLIFFORD, James. “Museums as Contact Zones” dans *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Harvard University Press, USA, UK, 1997, p. 216.

¹⁹² Henrietta Lidchi explique que l'anthropologie n'a pas été une science de la découverte, mais une science de l'invention. Elle n'a pas été une science réflexive mais une discipline de classification et de construction systématique des différences en raison d'un point de vue particulier. LIDCHI, Henrietta. *Op.Cit.*, p.162.

¹⁹³ *Ibid.*

¹⁹⁴ Tony Bennet reconnaît également le phénomène. Il dit que le changement de modèle s'est développé à la demande des groupes minoritaires, des femmes, des peuples indigènes, des cultures extracontinentales. Pour lui, les musées contemporains sont motivés à revaloriser leurs grammaires visuelles universalistes et à changer les typologies de nomination et de domination fabriquées par les idéologies nationalistes des derniers siècles. BENNETT, T. « Civic Seeing : Museums and the Organization of vision », *Op.Cit.*, p. 278.

¹⁹⁵ PRATT, Mary Louise. *Imperial Eyes. «Travel Writing and Transculturation»*, Routledge, London, NY, 1992.

Le musée comme zone-de-contact

La zone de contact chez Mary Louise Pratt et Clifford représente l'espace des rencontres coloniales. Il s'agit d'un espace où des gens géographiquement et historiquement séparés établissent un contact et des relations à long terme conditionnées souvent par la contrainte, les inégalités radicales et le conflit insoluble¹⁹⁶. Dans son texte *Writing Culture*¹⁹⁷, James Clifford explique que les écrivains, anthropologues et ethnologues occidentaux, ont souvent fait le portrait des populations non - occidentales avec une sorte d'autorité incontestée. Le projet de représentation culturelle selon l'ethnologie et l'anthropologie coloniale est devenue selon lui, historiquement contestable. Il cherche à situer une nouvelle ethnologie qui puisse dialoguer avec le nouvel ordre mondial. Selon l'auteur, il faut repenser les politiques et les récits de l'invention culturelle. Son travail aborde donc le problème de la relation entre les objets et les cultures, entre les récits muséaux et les usages des objets réalisés par les peuples originaires¹⁹⁸.

Nous avons trouvé deux catégories clés du célèbre texte qui introduit la notion de musée comme zone de contact : *travel*¹⁹⁹ *and translation*²⁰⁰. En effet, la catégorie de « *translation /traduction* » choisie par Clifford, permet de prendre en compte la migration particulière des sujets et des objets, mais elle renvoie aussi à leur interprétation, leur critique, voir leur explication et décodage. Dans la pensée de Clifford, la catégorie de zone de contact lui permet de lancer un pari pour l'établissement de la compréhension et les échanges culturels dans les musées. En effet, dans un contexte de mondialisation, il situe le musée comme un espace où les différentes cultures et

¹⁹⁶ CLIFFORD, James. "Museums as Contact Zones" *Op.Cit.*, p.192.

¹⁹⁷ CLIFFORD, James. *Writing Culture, The poetics and politics of ethnography*, University of California Press, USA, UK, 1986.

¹⁹⁸ *Ibid.*

¹⁹⁹ Le mot *travel* rejoint le titre de Marie Louise Pratt « *Travel writting and transculturalisation* ». PRATT, Mary Louise. *Imperial Eyes. Op.Cit.* 1992.

²⁰⁰ *Travel* comme voyage. *Translation* comme transfert, déplacement, mouvement, mais aussi comme traduction, interprétation. En effet, il existe seulement une légère différence conceptuelle entre « *translation* et *transculturalisation* ». Si « *translation* » fait référence à tout objet ou sujet en déplacement, en transfert ou en voyage, le mot « *transculturalisation* » chez Pratt, conduit à parler de contact d'ordre culturel. C'est-à-dire de contact dans un ensemble donné. CLIFFORD, James. "Museums as Contact Zones" *Op.Cit.* pp.188-218.

communautés se croisent, où elles ont des interactions, où elles sont mutuellement influencées par leur entourage²⁰¹. La perception du musée comme une zone de contact lui permet de souligner l'ouverture dans l'interaction naturelle des relations qui se tissent entre les diverses communautés représentées et les musées²⁰².

D'après la théorie du musée comme zone de contact, le musée constituerait en soi-même une communauté singulière avec ses propres conventions et valeurs culturelles. En effet, les relations culturelles au musée ne s'établissent pas de façon « naturelle ». Le musée en tant que communauté, au-delà d'éduquer, opère dans une zone où s'entre-tissent des contacts historiques et des relations culturelles²⁰³. Pour cette raison, le musée, la collection et l'exposition peuvent être perçus comme « une structure » qui entretiendrait des échanges en tension car le musée, en tant que zone-de-contact entrave des relations historiques, politiques et morales qui opèrent en général comme un pont ou comme une frontière²⁰⁴. James Clifford, conscient du rôle dominant de l'anthropologie pour l'interprétation des cultures et leur exposition²⁰⁵, explique les trois moments qui entourent la mise en place d'une zone de contact dans le musée. Ces moments sont : l'exploitation, la contestation et la réciprocité.

²⁰¹ *Ibidem*, pp. 188-218.

²⁰² Clifford a choisi d'utiliser plutôt la notion zone de contact et non celle de frontière parce que cette dernière catégorie est uniquement utilisée par Marie Louise Pratt pour dénoter la perspective expansionniste de l'Europe : « [...] *frontier which is grounded within a European expansionist perspective (the frontier is a frontier only with respect to Europe)* ». *Ibidem*, p. 192.

²⁰³ *Ibidem*, pp.192-193

²⁰⁴ *Ibidem*, p.192

²⁰⁵ Les expositions pour Clifford sont aussi une zone de contact qui dans un autre temps ont révélé le racisme, le paternalisme, la curiosité pour l'exotisme de l'autre et dans certains cas la dégradation morale et physique des personnes en déplacement (*travelers*). « *Some of those displayed in European courts, museums, fairs, and zoos were kidnapped, their travel anything but voluntary. In many cases, a mix of force and choice was at work. People let themselves to the projects of explorers and entrepreneurs for a range of reasons, including fear, economic need, curiosity, a desire for adventure, a quest of power* », *Ibidem*, p.198.

- *L'exploitation*

Le concept renvoie à la mise en profit, à l'utilisation méthodique et à la mise en valeur d'une idée, d'une situation, d'une personne ou d'un objet afin d'en tirer profit. Cette exploitation s'exerce également au moment de l'interprétation au musée, comme dans le cas des « cultures primitives » vues par les « nations civilisées »²⁰⁶. Bien que la notion d'« exploitation » de James Clifford soit moins de l'ordre matériel que symbolique, elle sert à souligner le manque de compréhension culturelle dans la rencontre forcée des peuples et leur ignorance mutuelle. Mais le terme « exploitation » accentue aussi l'usage culturel parce qu'en effet, cette situation produit des bienfaits pour certains et les stéréotypes et de la violence pour d'autres²⁰⁷. Dans la théorie muséale de Clifford, cette exploitation ou négociation avantageuse de la part des certains représentants d'une culture sur une autre, ouvre la possibilité à la « contestation » légitime.

- *La contestation*

La contestation se définit comme un désaccord sur une question précise, comme un refus aux institutions soit politiques soit sociales. Elle implique une franche opposition, une objection, négation ou litige, une altercation, une querelle. Dans la théorie des musées comme zone de contact, « la contestation » renvoie à une controverse entre le lecteur et le producteur du discours de l'exposition. La contestation au musée est une « lutte du sens » qui se dispute entre ceux qui produisent le sens de l'exposition et ceux qui lisent

²⁰⁶ *Ibidem*, voir chapitre : « Exploitations », p.197.

²⁰⁷ Clifford offre l'exemple du réalisateur et photographe Edward Curtis, qui en 1914 a réalisé « *In the land of the Headhunters* », un film sur les Kwakiutl [une population située à *Vancouver Island*, en Colombie Britannique, Canada. Ils luttent contre l'exploitation privée de leur territoire et la dévastation écologique de la forêt]. D'après l'analyse, le réalisateur a exploité les Kwakiutl en les montrant d'une façon stéréotypée destinée à la consommation de la population « blanche ». Même si les personnes qui ont participé ont eu une rétribution financière, et même si les bénéfices économiques pour le créateur n'ont pas été considérables, dans cette entreprise de spectacle culturel ont participé les intérêts des entrepreneurs, des acteurs, des médiateurs et des autorités locales. *Ibidem*, pp. 199-200.

l'événement en tant que spectateurs, surtout parce que selon James Clifford : « le musée s'adapte souvent au goût général du public, surtout dans les institutions urbaines qui comptent avec un public blanc, éduqué et bourgeois²⁰⁸ ».

En tant qu'anthropologue critique, Clifford illustre avec deux exemples les phénomènes de contestation qui s'expriment parfois dans les musées. Le premier cas concerne l'exposition « *The Spirit Sings : Artistic Traditions of Canada's First Peoples* ». Cette exposition qui en 1988 coïncidait avec les jeux olympiques d'hiver, fût organisé par le Musée *Glenbow* à Calgary, Canada²⁰⁹. Si le musée a négocié avec plusieurs communautés afin de ne pas « se confronter » aux sensibilités des groupes des natifs dont leurs objets et cultures étaient exposés, la « contestation » est venue de la part du *Lubicon Lake Cree*²¹⁰ qui a boycotté l'exposition à cause du sponsor. En effet, presque la moitié de l'exposition était financée par la compagnie de pétrole *Shell Oil Company* qui installait ses tours de forage dans la terre des Lubicon. Le boycott de l'exposition a été encouragé par le *Museum of the American Indian*, le *Harvard Peabody Museum*, le *University Museum of the University of Pennsylvania*, le Musée National de Danemark, trois musées en Suède, quatre musées en Suisse, le *Museums für Volkerkunde* à Berlin et Munich, le musée ethnologique à Oslo, le Musée de Bergamo en Italie et le *Horniman Museum* en Angleterre²¹¹. L'exemple est révélateur. Le musée de Glenbow, au lieu de se positionner comme une zone de contact, est devenu une zone de conflit à cause de son mécène. Il est devenu une cible et un espace des luttes socioéconomiques, culturelles et écologiques, donc un espace de contestation.

La contestation, selon Clifford, peut avoir lieu non seulement en raison de la production matérielle (financière) de l'exposition, mais également en raison de sa production du sens. L'exposition « *Into the heart of Africa* »

²⁰⁸ *Ibidem*, p.209. (Notre traduction de l'anglais).

²⁰⁹ Le *Glenbow Museum*. <http://www.glenbow.org/>

²¹⁰ The Lubicon Lake Cree est une nation indigène d'à peu près 500 personnes qui séjournent dans un territoire situé au centre nord d'Alberta. Les Lubicon chassaient et vivaient sur leur territoire bien avant de la création du Canada. Voir: <http://www.lubiconlakenation.com/about>

²¹¹ Canada - The Lubicon Lake Cree, Article copyright Cultural Survival, Inc. <http://www.culturalsurvival.org/ourpublications/csqa/article/canada-the-lubicon-lake-cree>

exposée au musée Royal d'Ontario²¹² illustre ce phénomène. Le commissaire et anthropologue de cette exposition, Jeanne Cannizzaro, n'a pas su anticiper la diversité culturelle du public qui visitait l'exposition, parce que pour une grande majorité de la population afro-canadienne :

« [...] l'exposition était provocatrice, confuse, elle montrait des images qui glorifiaient le passé colonialiste et ironisé le traitement violent et la destruction et appropriation des cultures africaines »²¹³.

Cette exposition fut signalée comme une exposition qui véhiculait un discours raciste issu d'une perspective coloniale. Elle a provoqué le même sentiment chez plusieurs membres de la population. Enfin, les musées qui allaient reproduire l'exposition au-delà d'Ontario ont annulé la commande²¹⁴. Avec cet exemple, Clifford veut montrer que le musée est une zone de contact et une zone de rencontre pour plusieurs cultures, sensibilités et lectures individuelles. Les responsables de l'exposition se sont défendus en disant qu'il s'agissait d'un malentendu entre le message donné par l'institution et la lecture « singulière » du public. En effet, le même texte portait des lectures contradictoires qui ont été interprétées d'une façon différente en raison de l'histoire et l'expérience individuelle (*structure of feeling*) de chaque visiteur²¹⁵. Dans les deux exemples cités auparavant, le musée et ses expositions sont devenus une zone de conflit. Ce conflit s'explique selon James Clifford, en raison de la distance sociale et culturelle que le musée entretient avec les communautés, avec les visiteurs. D'après Clifford, les distances sont plutôt sociales que géographiques²¹⁶. Par conséquent, et afin de dépasser le stade du musée comme une-zone-de-conflit ; c'est-à-dire afin d'établir une

²¹² Royal Ontario Museum, Canada.. <http://www.rom.on.ca/>

²¹³ CLIFFORD, James. *Museum as contact zone*, *Op.Cit.* p.206.

²¹⁴ *Ibidem*, p.206.

²¹⁵ *Ibidem*, p.207

²¹⁶ Cette distance entre le public et le musée est souvent liée aux « habitus culturels » des visiteurs et à leur différence de classe. En effet : « [...] une grande majorité des habitants des quartiers pauvres qui vivent juste à quelques pas ou à quelques kilomètres en bus d'un musée de Beaux arts, perçoivent la distance entre eux et les musées comme une distance continentale ». *Ibidem*, p.204 (Notre traduction de 'anglais).

conciliation entre musée et communauté, entre musée et public, une certaine « réciprocité » s'avère nécessaire.

- La Réciprocité

La réciprocité est une catégorie capitale pour concevoir la mise en relation, la négociation, la gestion des accords dans le musée comme zone de contact : « *La réciprocité est un modèle qui explique les échanges justes, c'est un terme de translation où la signification dépendra de la situation spécifique du contact*²¹⁷ ». En effet, pour comprendre les enjeux des musées en termes de réciprocité avec le public, il faudra prendre en compte les différents contextes ainsi que les lieux de pouvoir, parce qu'en effet : « *Les différences du pouvoir, le contrôle et la gestion du budget déterminent qui serait le collectionneur et qui la collection*²¹⁸ » ; qui serait le représenté et qui le représentant.

Toutefois, l'approche anthropologique de James Clifford dit que le musée est une institution ouverte au contact et à la négociation du sens afin de trouver un juste équilibre. La zone de contact ouvre une perspective d'échange mais aussi de lutte et des consensus entre des personnes, des discours, des messages, d'objets et causes. Selon ce propos, le musée doit pouvoir établir une communication réelle avec les groupes dont la culture, l'histoire, les objets et les œuvres d'art sont exposés. Ceci parce que l'exposition au musée, *the organizing structure as a collection*²¹⁹, construit des relations historiques et délimite le contact entre les peuples et les personnes²²⁰. Par conséquent, nous allons examiner - dans nos études de cas - comment se présente cette tension. Nous allons étudier le rôle actif que joue le musée dans la mise en scène des expositions afin d'appréhender les relations négociées avec les lecteurs. Cette proposition coïncide avec les principales préoccupations, débats et

²¹⁷ "Reciprocity", a estándar for dailings, is a translation term, whose meanings will depend on specific contact situations" *Ibidem*, p. 194.

²¹⁸ "Differences of power, control, and design of budgets determined who would be the collectors and who the collected", *Ibid.*

²¹⁹ *Ibidem*, p. 192.

²²⁰ « Ownership and control of collections have never been absolute ; individual donors routinely attach conditions to their gifts. But now communities that are socially distant from the museum world can effectively constrain the display and the interpretation of objects representing their cultures ». *Ibidem*, p. 209.

problématiques théoriques et empiriques des *cultural studies*²²¹. Afin d'éviter des malentendus conceptuels et pour mieux faire comprendre le vocabulaire qui a été employé dans nos études de cas, il s'avère donc nécessaire de mettre en valeur les principales thèses, auteurs et concepts, tels qu'ils ont émergé dans la théorie culturelle britannique. Cet examen nous semble indispensable parce que notre recherche s'est déroulée dans un contexte francophone mais aussi dans un contexte anglophone et que les façons d'aborder les problématiques changent d'un espace à l'autre. De plus, parce que nous avons utilisé pour l'analyse du musée et des expositions, les définitions de culture, d'idéologie, d'hégémonie, d'Occident et de structure de sentiment ainsi que la théorie de codage-décodage des médias proposée par Stuart Hall. Dans le chapitre suivant, nous essayerons d'éclaircir les références méthodologiques et les mots clés que nous avons employés dans l'analyse de nos études de cas et pour la réflexion et résolution de la problématique de recherche de cette thèse.

3.5 Les études culturelles

Les études culturelles ou *cultural studies* sont nées en 1964 à l'Université de Birmingham avec la création du CCCS - Centre des Études Culturelles Contemporaines²²² - fondé par Richard Hoggart. Le Centre avait pour objet d'étudier « les formes, les pratiques et les institutions culturelles et leurs rapports avec la société et le changement social »²²³. Au Centre, les chercheurs étaient destinés à réfléchir sur la culture contemporaine de la Grande-Bretagne dans les années soixante et particulièrement à penser les formes culturelles des zones périphériques, à caractère industriel, donc ouvrières et peuplées d'une forte présence d'immigrants issus des ex-colonies de l'empire britannique.

²²¹ Par exemple, James Clifford évoque l'importance de l'étude de la notion de culture de Raymond Williams. Il souligne la confusion du terme « culture » face à sa signification « haute culture universelle ». Cette dernière a contribué historiquement à la construction injuste des hiérarchies dans les musées. Voir WILLIAMS, Raymond. *Culture and Society. 1780-1950*. Penguin books, in association with Chatto & Windus, Grande Bretagne, 1958, réimpression, 1963.

²²² Le CCCS signifie *Centre for Contemporary Cultural Studies*. (University of Birmingham, UK).

²²³ MATTELART, Armand et NEVEU Erik. *Cultural Studies'Stories. La domestication d'une pensée sauvage*, Réseaux n° 80 CENT, France, 1996.

L'apparition du CCCS a conduit à l'émergence d'une nouvelle discipline de recherche dans le domaine des sciences sociales et humaines. Les principaux auteurs qui ont contribué au développement des études culturelles sont Richard Hoggart, Edward Thompson, Raymond Williams et Stuart Hall²²⁴. À Birmingham, les études culturelles portaient sur le contexte de l'Angleterre et sur les pratiques culturelles qui se sont développées à partir de la mutation profonde d'un empire en dissolution²²⁵ ; notamment les phénomènes post-seconde guerre mondiale avec la décolonisation et les indépendances de la Jamaïque, de l'Inde et du Pakistan. Tous ces éléments ont posé les bases de la naissance de cette tendance de recherche intéressée par la production, la circulation et la consommation de la culture et par les changements sociaux que cela provoquait à l'époque.

- *La méthode des études culturelles*

Dans l'approche scientifique des études culturelles, il est intéressant de souligner la méthode. Mais que veut dire le mot méthode ?

Depuis sa première définition, celle de la langue et de l'étymologie, Dominique Weil explique que : « *Formé à partir de **meta** = après, et de **odos** = la route ou le voyage, « métodos » apparaît dans les textes avec Platon dans des emplois d'emblée métaphoriques : marche dialectique, investigation et recherche méthodique, méthode de recherche, ou encore science ou doctrine²²⁶ ». *Métodos* évoque en effet la figure du pas, du passage, de marche, de piste suivie, de poursuite. Dans le cas de la méthode d'une discipline de savoir en sciences humaines et sociales, il ne s'agit pas seulement de suivre un chemin physique mais un parcours intellectuel. Il s'agit d'une marche conceptuelle, d'un parcours dont la route sera comprise comme une*

²²⁴ Stuart Hall dirigea le CCCS pendant dix ans à partir de 1968, période considérée comme la plus prolifique du Centre juste avant son expansion dans les années 1980. Voir un bref résumé des quatre auteurs dans MATTELART, A. et NEVEU E. *Op.Cit.*, pp. 44- 47.

²²⁵ PAGETTI, Carlo et PALUSCI Oriana. *The Shape of a Culture. Il dibattito sulla cultura inglese dalla Rivoluzione industriale al mondo contemporaneo*, Éditorial Carocci, Roma, 2004, p. 13.

²²⁶ WEIL, Dominique. *Homme et Sujet. La subjectivité en question dans les sciences humaines*, L'Harmattan, France, 1992, p. 8. (C'est moi qui souligne).

partie structurelle et nécessaire à la production du récit, à la production du savoir / voyage. Si *métodos* signifie après la route ou après le voyage, il y a aussi cette idée d'exploration du cheminement et d'errance dans la recherche dont les connaissances sont obtenues après avoir parcouru ou après avoir suivi une ou plusieurs voies d'expérience cognitive, intellectuelle ou de terrain. Cette métaphore explique bien le caractère « méthodologique » des études culturelles, parce que depuis le début, les *cultural studies* ont proposé de suivre une recherche engagée en empruntant un chemin académique concret. Richard Hoggart, Raymond Williams et Stuart Hall ne se sont pas emparés des concepts quelconques. La route de la réflexion culturelle qu'ils ont tracée passe par les chemins observés avant par Orwell, Eliot, Marx, Gramsci et Althusser entre autres. Par conséquent, la méthode inaugurée par les *cultural studies* est transdisciplinaire. Elle est fondée sur le caractère migrant de la pensée qui se déplace, qui vit, qui est en mouvement²²⁷.

Les études culturelles sont donc transdisciplinaires. Le débat sur les croisements des méthodologies, pour définir à quoi répond exactement une discipline et à quoi elle ne répond pas, n'est pas nouveau. Aucun chercheur n'ignore l'abondance de littérature scientifique pour penser les sujets liés aux problématiques culturelles actuelles. Trouver dans la sphère globale, les frontières nettes parmi les disciplines pour s'approcher des objets d'études contemporaines est devenu complexe dans les académies du monde entier. Bien qu'Edgar Morin²²⁸ anticipe les avantages de l'interdisciplinarité, il reste difficile de légitimer les approches nouvelles qui ne se trouvent pas solidement ancrées sur une grande tradition historique et institutionnelle. La production du savoir, à partir d'une discipline qui se nourrit de plusieurs emprunts théoriques, semble ainsi dangereux, illégitime et inconsistant. Néanmoins, interdisciplinaires, les études culturelles développent leurs analyses et connaissances sans s'attacher fidèlement à une seule tradition de la pensée. Le fait de ne pas être localisées dans une discipline spécifique fait des études

²²⁷ Cette notion du « déplacement » est fondamentale dans les travaux de Stuart Hall, pour qui l'intellectuel doit savoir se déplacer parmi les disciplines et dans le temps, en évitant de fixer, c'est-à-dire en évitant d'essentialiser les concepts, les problèmes ou les objets d'analyse.

²²⁸ MORIN, Edgar. *La Méthode*. Éditions du Seuil, Paris, 1980.

culturelles la cible de la critique. Celle-ci vient en général des autres disciplines plus conservatrices dans leurs récits de légitimation. Nous pensons ici aux disciplines comme l'histoire de l'art, la sociologie ou la philosophie. D'un côté, aux études culturelles on reproche une absence de cohérence et une sorte de promiscuité dans leur discours ; on réprime ainsi leurs bases théoriques (très françaises), leurs sujets (très populaires), leur style (très coloré), leur langage (très hybride), leurs politiques (très postcoloniales), leur constitution (très multiculturelle)²²⁹. Malgré tout, si les études culturelles sont transdisciplinaires, elles n'abordent pas certains problèmes chers aux autres disciplines qui travaillent aussi sur le champ de la culture. Les études culturelles ont comme problématique centrale la culture et leurs relations avec les faits sociaux, économiques, politiques, discursifs et historiques. Les études culturelles ont établi des approches concrètes et en ont exclu d'autres telles que l'approche behavioriste, l'essentialiste ou le darwinisme culturel. Elles ont développé ainsi, depuis leur début, une méthode combinatoire transversale de concepts et de théories culturelles où l'encadrement théorique révèle une approche matérialiste de la culture. Les études culturelles émergent donc d'un matérialisme culturel sans se fermer dans un système clos et sans se proclamer comme les adeptes des méthodologies scientifiques « exactes ». Toutefois, elles portent une solidité propre qu'elles travaillent en fonction des problématiques d'une culture concrète. L'approche transdisciplinaire des études culturelles et les travaux intellectuels qui naissent à partir d'auteurs britanniques et plus tard à partir d'auteurs français comme Foucault ou Derrida, ne visent pas à établir une vérité absolue, un chemin unidirectionnel, une piste exacte et définitive. Au contraire, les auteurs des études culturelles vont établir des arguments pour déconstruire les systèmes de représentation et de légitimation de la « vérité ». Au lieu d'établir des normes, ils cherchent à comprendre les dynamiques interconnectées qui sont à la base, au milieu et à la fin du fonctionnement des phénomènes culturels, politiques, discursives et de pouvoir.

²²⁹ Appadurai "Diversity and Disciplinary as Cultural Artifacts", dans James Elkins. *Visual Studies. A skeptical Introduction*, NY-USA, Routledge, 2003, p. 206.

En résumé, les études culturelles fournissent des arguments, des catégories, des lectures de textes et de réflexions pour s'approcher des problématiques de la culture et des médias. Elles ne fournissent pas des méthodologies dans le sens strict du positivisme, mais des cadres théoriques (*theoretical and analytical frameworks*) pour penser la culture et les représentations²³⁰. En effet, plus qu'une méthode, avec des règles et des paramètres fixes, il s'agit d'une science d'inspiration littéraire et philosophique qui met à disposition des concepts à découvrir, à débattre, à défendre. La méthode des études culturelles invite ainsi à suivre de nouvelles routes pour penser la culture et les sujets qui lui sont proches, comme c'est le cas du musée et des institutions culturelles.

- *L'internationalisation*

L'analyse de la culture à partir de l'approche des *cultural studies* s'est répandue dans plusieurs universités du monde entier. En effet, l'internationalisation ou bien l'exportation/importation de cette méthode transdisciplinaire dans le monde institutionnel des universités n'a pas arrêté d'évoluer depuis les années quatre-vingt. Si les culturalistes britanniques étaient un groupe d'intellectuels concernés par l'analyse de leur culture contemporaine, ils ont construit les bases conceptuelles pour que d'autres groupes de chercheurs s'orientent vers des contextes culturels divers et différents²³¹. Les études culturelles sont aujourd'hui une tradition de la pensée qui, même si en principe fut littéraire, a adopté sous les thèses de Stuart Hall, un caractère socio-politique. Les *cultural studies* ont conduit les inquiétudes contemporaines de ses auteurs. Elles ont exploré, dans les faits historiques et

²³⁰ « *Cultural Studies is a frame within one can consider the translations and cross-overs across objects of study, such as the relation between a novel and a television programme, or a film and genetic biology, or an airport and professional fashions, or a Latin text on military campings and nineteenth century paintings* ». Voir OSWELL, David. *Culture and Society. An Introduction to Cultural Studies*, Sage Publication, India, USA, UK, 2006, p. 09.

²³¹ Par exemple, la méthode sémantique historique de Raymond Williams, les analyses du langage de Richard Hoggart ou la révision de termes comme hégémonie, idéologie, représentation, race, genre, classe ou ethnicité, sont des révisions indispensables pour un travail qui se déroule selon la méthode des *cultural studies*.

sociaux, les réponses aux interrogations d'ordre culturel et politique, sans différencier les champs et sans diviser les disciplines. Il n'est donc pas surprenant que ce modèle théorique et leur méthode aient été utilisés dans l'analyse d'autres réalités culturelles extérieures²³² à l'Angleterre ou la France²³³. Ce développement international des *cultural studies* a beaucoup inquiété Stuart Hall qui était méfiant de l'internationalisation de la discipline dans les institutions universitaires américaines²³⁴. Selon lui, le fait de se trouver dans des conditions économiques profondément confortables pour la réalisation d'un travail théorique amènerait les chercheurs, qui se revendiquent auteurs en études culturelles, à une sorte d'adhésion passive des politiques de l'institution au lieu de manifester un vrai engagement politique et critique du pouvoir et des institutions. Selon Hall, l'aisance financière risque de conduire à une aisance théorique et cette situation représente un danger pour le projet méthodologique de la discipline²³⁵, parce que le travail des *cultural studies* ne consiste pas à produire des textes, mais à produire une pensée qui ramènerait à :

« [...] une pratique critique et culturelle sincère, qui viserait à produire une sorte de travail politique intellectuel organique sans essayer de s'inscrire dans le métarécit surplombant des savoirs reconnus, au sein

²³² Selon Mattelart, nous avons assisté à un développement mondial des études culturelles, phénomène qui n'aurait pas été possible sans le support financier des institutions, sans le soutien universitaire mais aussi sans le soutien des maisons d'édition chargés de publier et distribuer les textes correspondant aux études culturelles. MATTELART, Armand et NEVEU Erik. *Cultural Studies'Stories. La domestication d'une pensée sauvage*, Réseaux n° 80 CENT, France, 1996. p. 28.

²³³ *Ibidem.* « De façon plus essentielle se dessine une nouvelle géographie académique planétaire, qui couvre la planète – à la seule exception de l'Afrique noire et arabe et de l'Europe continentale – d'un dense réseau de départements d'études culturelles, de Formose à Sydney en passant par Capetown, Toronto et Bloomington »..

²³⁴ « Je ne sais pas que dire à propos des *cultural studies* états-uniennes. Elles me laissent totalement pantois. Je songe aux luttes qu'il nous a fallu mener, dans le contexte britannique, pour introduire les *cultural studies* dans l'institution, des simagrées qu'il nous a fallu faire pour y obtenir trois ou quatre strapontins, comparé à l'institutionnalisation rapide qui s'est produite aux États-Unis». HALL, Stuart. « Les Cultural Studies et leurs fondements théoriques », dans *Identités et Cultures. Politiques des Cultural Studies*. Éditions Amsterdam, Paris, édition augmentée 2008, p. 30.

²³⁵ *Ibidem*, pp. 30-32.

des institutions. Non pas la théorie comme volonté de vérité, mais la théorie comme ensemble de savoirs contestés, localisés, conjoncturels, qui doivent être discutés de manière dialogique ; et également comme pratique qui réfléchit encore et toujours sur son intervention dans un monde où elle pourrait changer les choses, où elle aurait quelque effet²³⁶ ».

Nous pouvons affirmer avec Stuart Hall, que la préoccupation principale est une mise en pratique d'un laxisme théorique qui pourrait renvoyer vers un relativisme méthodologique²³⁷. David Morley explique ce phénomène dans sa formule: *theory travels better*²³⁸. Paradoxalement, si ce qui voyage le mieux c'est la théorie, avec l'internationalisation de la méthodologie culturaliste, chaque groupe de recherche a développé la possibilité d'aborder des questions particulières, et des objets de recherche qui coïncidaient avec les inquiétudes de chaque contexte. Notre étude sur la construction du sens dans les expositions muséales est en correspondance avec cette logique parce que nous sommes intéressés à l'étude de la représentation des cultures minoritaires au sein des cultures dominantes (les Mexicains aux États-Unis) ; mais aussi à l'usage négocié d'un terme postcolonial comme celui du "métissage" dans un contexte de construction de l'identité européenne. En effet, nous avons trouvé dans le musée, l'espace idéal pour la compréhension approfondie des représentations et

²³⁶ *Ibidem*, p. 32.

²³⁷ Comme souligne François Cusset : « Tandis que les Anglais abordent la ou les culture(s) comme un prolongement du champ de bataille social, leurs collègues américains –de formation plus souvent littéraire que sociologique ou historique – s'attachent davantage à l'essor de la pop culture de masse comme entité nouvelle, dont les enjeux de lutte sociale les intéressent moins que l'invention des codes spécifiques et la « créativité » des récepteurs. C'est qu'un changement de génération intellectuelle a eu lieu aux États-Unis ». CUSSET, François. *French Theory*, "Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux Etats Unis", éditions La Découverte, Paris, 2003, p. 146.

²³⁸ Eric Neveau ajoute : « Ce qui franchit le mieux le processus de traduction, ce sont les énoncés théoriques, alors que les objets et biens culturels propres au monde britannique qui servent d'appui à cette théorie sont souvent inconnus ou incompris de lecteurs étrangers, d'où le double écueil de théories devenant «abstraites», et d'univers de biens culturels dont la mention n'est éclairante que pour les familiers du pays d'origine des œuvres ». NEVEAU, Eric. « Aux origines des cultural studies », La Vie des idées, 11 février 2010, p.3. ISSN : 2105-3030. URL : <http://www.laviedesidees.fr/Aux-origines-des-cultural-studies.html>

des discours dans leur contexte. D'ailleurs, si nous révisons les textes qui servent de base aux études culturelles, des articles ou des extraits des livres qui sont reproduits dans les si célèbres *readers* ou anthologies des études culturelles, nous verrons souvent des extraits des textes de Richard Hoggart, de Raymond Williams et de Stuart Hall accompagnés de textes de Louis Althusser, de Michel Foucault, de Jacques Derrida, de Roland Barthes, de Jean Baudrillard, de Michel de Certeau, de Pierre Bourdieu et d'autres auteurs « moins connus » comme Tony Bennett, Judith Butler, John Fiske, Paul Gilroy, Ian Gordon, David Morley et beaucoup d'autres²³⁹.

Les études culturelles forment ainsi un « corpus théorique » serré dont les auteurs ne sont pas forcément tous d'accord entre eux, mais les textes qui sont discutés permettent d'établir des problématiques communes, un dialogue et un débat qui donne comme résultat un travail théorique précis par rapport aux problématiques actuelles. Il faut souligner donc, que les fondements des études culturelles ne sont pas seulement britanniques. L'analyse de François Cusset dans son texte *French Theory*²⁴⁰, explique les répercussions des auteurs français dans les études culturelles des universités américaines. Son texte permet aussi de comprendre les usages de la théorie française et son développement mondial. Toutefois, nous constatons grâce à son explication géoépistémique, qu'il n'y a pas en France un retour approfondi par rapport au débat culturaliste anglo-américain. Le nombre de scientifiques qui s'intéressent par les problématiques des études culturelles britanniques, n'est pas large en France. Nous devons la première présentation introductive de *cultural studies* à Armand Mattelart et Erik Neveu²⁴¹. Quelques anthologies et traductions ont été réalisées grâce au travail de petites maisons d'édition comme « Les praires

²³⁹ RYAN, Michael (Ed.). *Cultural Studies. An Anthology*, Blackwell Publishing, USA, UK, Australia, 2008.

²⁴⁰ L'importance de cette étude, à notre égard, est l'explication sur l'impact que a suivi le marxisme (post-marxisme) dans le milieu universitaire mondial. L'auteur nous livre ainsi, une cartographie qui explique les positions et les frontières entre les diverses approches des laboratoires et des institutions au niveau global. CUSSET, François. *French theory, "Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis"*, éditions La Découverte, Paris, 2003.

²⁴¹ MATTELART, Armand et NEVEU, Erik. *Introduction aux cultural studies*, La découverte, coll. Repères, Paris, 2003.

ordinaires » qui ont traduit une anthologie des textes de Raymond Williams²⁴², ou bien les éditions Amsterdam concernant la traduction des textes de Stuart Hall et Judith Butler²⁴³. Le premier grand colloque public, - hors des circuits académiques - sur les études culturelles en France a été organisé par la Bibliothèque Publique d'Information du Centre Georges Pompidou en mars 2009. Le sujet fût présenté comme une introduction : « *Cultural Studies. Gènese, objets, traductions* ». Dans la présentation du Colloque, un des responsables, Philippe Charrier a expliqué que l'idée d'une telle rencontre est venue à partir de l'expérience d'un colloque consacré au féminisme et au genre dont les problématiques correspondaient aussi à l'exposition consacrée aux femmes par le centre Georges Pompidou²⁴⁴. C'est paradoxal. En Angleterre, le féminisme a été développé comme discipline à partir des *cultural studies*. En France, c'est le féminisme qui ouvre la porte aux études culturelles. Les responsables du Centre Georges Pompidou ont organisé ce colloque parce qu'ils voulaient « ouvrir un débat contemporain », ils cherchaient à continuer dans la voie de la pensée contemporaine, celle qui était propre aux luttes et exigences des féministes. Ils n'ont pas oublié de signaler qu'en France, il existe une résistance par rapport aux études culturelles :

« *Traditionnellement en France, ce type d'approche transversale, transdisciplinaire, ne rentre pas facilement dans nos catégories mentales ou académiques ou peut-être devrais je dire culturelles. En effet, ce courant de recherche est né en Angleterre dans les années soixante et a ouvert de nombreuses autres voies de recherche*²⁴⁵ ».

²⁴² WILLIAMS, Raymond. *Culture & Matérialisme*, traduit de l'anglais par Nicolas Calvé et Étienne Dobenesque, Les praires ordinaires et Lux Éditeur, Paris, France, 2009.

²⁴³ Voir par exemple HALL Stuart. *Identités et Cultures. Op.Cit.*, Voir aussi BUTLER, Judith. *Défaire le Genre*, Tr. Maxime Cervulle, Éditions Amsterdam, Paris, 2006.

²⁴⁴ MORINEAU, Camille et BAJAC, Quentin. Catalogue *Elles@centrepompidou* : artistes femmes dans la collection du Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, France, 2009.

²⁴⁵ CHARRIER, Philippe. Actes du Colloque « *Cultural Studies, objets, genèse, traductions* », Ouverture du Colloque organisé le 20 mars 2009 par la Bpi

En effet, de nos jours les études culturelles se réalisent en plusieurs langues et ses problématiques ne s'arrêtent pas aux frontières nationales. Toutefois, nous pensons que la résistance française²⁴⁶ aux *cultural studies* s'établit en fonction de plusieurs raisons. D'abord il faut dire que les débats des sociologues de la culture et des historiens de la culture en France²⁴⁷ ne coïncident pas avec le débat et les problématiques des *cultural studies*. Ensuite, il faut signaler que les chercheurs du monde anglo-saxon et du monde francophone - pour qui la notion de culture est au centre du débat - n'écrivent pas et ne développent pas la recherche avec les mêmes outils conceptuels et méthodologiques. Ils ne développent pas la recherche culturelle avec les mêmes termes. Mais les différences sont encore plus profondes que les différences linguistiques. La sociologie de la culture et de l'art en France, comme celle de Nathalie Heinich²⁴⁸, utilise des méthodologies d'analyses propres aux sciences sociales. Elle se sert de méthodes propres à une science positive, compréhensive ou réflexive. Les méthodes de recherche sont qualitatives mais aussi quantitatives. À différence des culturalistes, les sociologues de la culture et de l'art utilisent davantage les statistiques, l'observation, les entretiens approfondis et les enquêtes²⁴⁹. Cette différence entre sociologues et culturalistes amène donc à une confusion méthodologique et disciplinaire. Elle dévoile les appartenances intellectuelles et les choix et découpages choisis pour l'analyse des phénomènes culturels de chaque groupe de recherche.

À ce propos, Nathalie Heinich déclare dans un article où elle explique les nuances entre sociologie de la culture, sociologie de l'art et études culturelles, qu'elle a dû éliminer de la version anglaise de son curriculum vitae le nom de « *sociology of culture* » et garder celui de « *sociology of arts* ». Ceci en raison

(Bibliothèque Publique d'Information) du Centre Georges Pompidou, éditions de la Bibliothèque Publique d'information/Centre Pompidou, Paris, 2010, p.4.

²⁴⁶ Nous empruntons ce terme à Christophe Genin, voir « Les études culturelles, une résistance française ? » dans DARRAS, Bernard (Dir.), *Études Culturelles et Cultural Studies*, MEI no. 24-25 L'Harmattan, Paris, 2007, pp. 43-55.

²⁴⁷ ORY, Pascal. *L'histoire culturelle*, Presses Universitaires de France, Paris, 2004. L'auteur explique les enjeux de l'histoire culturelle en France. Il consacre une courte réflexion aux *Cultural Studies*.

²⁴⁸ HEINICH, Nathalie. *La sociologie de l'art*, éditions La Découverte, Paris, 2001.

²⁴⁹ Voir de CEFAL, Daniel. *L'enquête de terrain*, La découverte, Mauss, Paris, 2003.

des personnes qui s'adressent à elle en pensant qu'elle pratique des « *cultural studies* »²⁵⁰. Considérée comme une intellectuelle française sérieuse pour l'analyse de la culture et de l'art, elle décide de « se démarquer » de l'approche culturaliste anglo-américaine. Elle ne veut pas être considérée comme une adepte des *cultural studies*. Elle déclare :

« [...] *the bigger problem involves mistaking 'sociology of culture' for 'cultural studies', especially given the dramatic increase of influence that this latter field has enjoyed in certain sectors of Anglo-American academia. By contrast, 'cultural studies' does not exist in France: at least, not yet. ('Thank god,' I would add*²⁵¹) ».

Cette confusion nominale entre sociologie de la culture et études culturelles dérange la sociologue au point de ne pas supporter l'idée de voir se développer les études culturelles (*cultural studies*) en France. Malgré cette « résistance française », l'approche des études culturelles s'accroît aussi sur le territoire institutionnel français. D'ailleurs, Nathalie Heinich raconte trois anecdotes qui mettent en évidence les malentendus disciplinaires. Elle explique que, se trouvant aux États-Unis, au lieu de trouver dans les rayons des librairies la classification *sociology*, elle été dirigé vers les *cultural studies*²⁵². Ensuite, elle a pu constater la progression des « culturalistes » dans les universités françaises. Le problème est que l'émergence des études culturelles en France commencent à aborder des problématiques proches à la sociologie avec des méthodes et des manières de s'interroger différentes²⁵³, en prenant en compte

²⁵⁰ HEINICH, Nathalie. *What Does 'Sociology of Culture' Mean? Notes on a Few Trans-Cultural Misunderstandings*, dans *Cultural Sociology*, Volume 4, pp. 257–265, BSA Publications, 2010, <http://cus.sagepub.com>, téléchargé le 09/07/ 2010.

²⁵¹ *Ibidem*, p. 259.

²⁵² *Ibidem*, p. 260. Nous pensons que les classifications de ce genre correspondent aux savoirs situés de chaque tradition. Dans le monde hispanophone par exemple, les classifications dans les librairies intègrent les deux options, études culturelles telles que les *cultural studies* et sociologie de la culture. Nous trouvons également au rayon de philosophie les textes consacrées à la philosophie de la culture.

²⁵³ « A few months ago, I attended a conference organized by the sociology department in a French regional university. When driving me back to the station at the end of the day, the organizer told me that two new members of the department had proposed a teaching course entitled études culturelles. It had been accepted without

la race, la classe, le genre et l'ethnicité par exemple. Par conséquent, nous pensons que ce qui pose des problèmes pour les sociologues, est la méthode d'approche dans l'analyse.

Une troisième anecdote racontée par Nathalie Heinich explique mieux l'enjeu et conduit cette polémique entre la sociologie de la culture et les études culturelles vers une possible porte de sortie. Elle affirme :

« In 1999, when the Boekman Foundation in Amsterdam offered me its chair of sociology of art at the University of Amsterdam for three years, the staff wanted to know my teaching programme. After hearing my presentation, they gently asked 'And don't you plan to teach French theory?' As politely –I hope –as I could, I immediately answered "But I teach sociology, not philosophy!" And it was OK. But who was the most astonished: me, by their question; or them, by my astonishment at their question? ²⁵⁴ ».

L'anecdote avec l'université d'Amsterdam qui attendait d'une intellectuelle française une connaissance et donc l'enseignement de « *la french theory* », éclaire les différences frontales qu'existent entre la sociologie de la culture et les études culturelles. Pour Nathalie Heinich, les études culturelles fondent leurs bases théoriques sur des postulats et des méthodes liés à la théorie philosophique ; ces postulats sont divergents des postulats et des méthodes issus de la sociologie. La nuance entre la sociologie de la culture et les études culturelles est donc d'ordre méthodologique. Leurs profondes différences appartiennent au même débat qui s'est développé depuis longtemps entre sociologie et philosophie, entre sciences sociales et sciences humaines. Tant que la sociologie travaille avec des études scientifiques positivistes propres à la tradition sociologique ; les études culturelles empruntent des notions de plusieurs disciplines mais restent toujours proches d'un travail

any problem, since everyone in the department thought it would consist in the study of 'cultural practices'... They eventually realized (too late) that études culturelles was the translation of 'cultural studies' (gender studies, queer studies, post-colonial studies, etc). They are now trying to stop the coming wave ». *Ibid.*

²⁵⁴ *Ibid.*

théorique, d'une réflexion sociale et politique à l'instar des auteurs de Birmingham.

En résumé, le centre du problème qui existe entre les études culturelles et la sociologie de la culture, telle qu'elle existe en France, réside dans les différences des approches, dans les références conceptuelles et théoriques sur les quelles ils se servent. C'est un problème de méthode mais aussi un problème émanant des écoles et des institutions. En effet, si chaque discipline avait gardé son propre « terrain » disciplinaire sans s'interposer avec l'autre, la question de l'interférence disciplinaire ne se serait pas posée. Le problème de fond est que les études culturelles n'appartiennent pas à la philosophie, *in stricto sensu*, ni à la sociologie, ni à l'histoire de l'art ni à aucune autre discipline. Les études culturelles se servent de plusieurs catégories propres aux diverses disciplines et c'est ainsi qu'elles ont formé leur propre terrain d'études, singulier et problématique, mais valorisé et légitimé par les institutions universitaires. Selon les termes de Catherine Le Jeune : « *Il est parfois assez difficile de démêler les enjeux intellectuels des enjeux administratifs*²⁵⁵ ». Malgré tout, la légitimité des études culturelles ne dépend pas de leur reconnaissance institutionnelle mais de sa production intellectuelle. Aujourd'hui en France, les institutions universitaires permettent l'enseignement de cette discipline et les maisons d'édition publient les textes qui facilitent l'étude dans ce domaine disciplinaire, mais il y a d'autres instances grâce auxquelles les fondements des études culturelles se diffusent, par exemple, à travers les musées et les expositions²⁵⁶.

3.6 Une discipline fédératrice

En dépit de l'internationalisation croissante des études culturelles et les multiples outils méthodologiques qu'elles utilisent pour l'étude de cas concrets, il existe une sorte « d'unité fédératrice ». Ce point où convergent les

²⁵⁵ André KAENEL, Catherine LEJEUNE, Marie-Jeanne ROSSIGNOL. *Cultural Studies. Études Culturelles*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2003.

²⁵⁶ Par exemple, l'exposition « *Kreyol Factory à la Villette* » reproduisait des citations de Stuart Hall et Raymond Williams pour parler de « créolisation ». L'exposition a eu lieu du 7 avril au 5 juillet 2009. <http://www.kreyolfactory.com>

études culturelles est en relation avec les concepts et la tradition qu'elles utilisent pour réfléchir le fait culturel. Le carrefour auquel aboutissent les diverses allées des études culturelles se trouve dans le paradigme de l'approche culturaliste qui propose une constante redéfinition de la théorie culturelle. Ce paradigme est profondément lié au rapport existant entre culture, langage et capacité d'action (*agency*) mais aussi à l'usage de concepts nomades importés d'autres disciplines.

Le « point de rencontre » des études culturelles du monde entier converge ainsi avec leur projet général qui consiste à penser à partir d'une théorie matérialiste, absente des déterminismes ontologiques ou des réductionnismes culturels. Il est évident que les fondements théoriques qui sont à la base de l'approche culturaliste renvoient à la conviction qu'il est impossible d'abstraire la « culture » des rapports de pouvoir et des stratégies de « changement social »²⁵⁷. Le fait de pouvoir fédérer les problématiques culturelles autour d'un questionnement commun implique à chaque fois de dévoiler les rapports conflictuels de pouvoir entre les acteurs qui participent à la culture vivante :

« Dès lors, le nexus des Cultural Studies sera le lien, l'intrication entre pouvoir et culture. Faire quelque chose sur un plan, pouvoir ou culture, a un impact ou un sens sur l'autre plan aussi. Produire du sens, c'est produire du pouvoir. Être dans le pouvoir, c'est produire de la culture »²⁵⁸.

Finalement, si la rencontre des études culturelles avec d'autres traditions de la pensée comme le structuralisme, la sémiotique ou le poststructuralisme a conduit à centrer les études culturelles sur le langage²⁵⁹, il y a des questions fondamentales qui correspondent aux études culturelles. Ces

²⁵⁷ Voir cette idée chez MATTELART, A. et NEVEU E. *Cultural Studies'Stories*, *Op.Cit.*, p. 6.

²⁵⁸ MAIGRET, Eric. « Présentation de l'anthologie *Cultural Studies* », Actes du Colloque « *Cultural Studies*, objets, genèse, traductions », *Op.Cit.*, p.15.

²⁵⁹ « Ce qui a décentré et dispersé le chemin tout tracé du Centre for Contemporary Cultural Studies – et, dans une certaine mesure, des cultural studies britanniques en général-, c'est ce que l'on appelle parfois le « tournant linguistique » : la découverte de la discursivité et de la textualité ». Voir HALL, Stuart. « Les Cultural Studies et leurs fondements théoriques » *Op.Cit.*, p. 27.

questions font partie des controverses face au discursif, à la représentation et à la textualité :

« [...] l'ombre, l'empreinte, la trace de ces autres formations, de l'intertextualité de textes considérés dans leur situation institutionnelle de textes comme sources de pouvoir, de la textualité comme lieu de représentation et de résistance –toutes ces questions ne peuvent pas être effacées des cultural studies²⁶⁰ ».

L'étude des messages comme source de pouvoir à partir de sa situation institutionnelle, et l'analyse de la textualité comme espace de représentation a conduit le débat des études culturelles vers les *museum studies*. Les études culturelles des musées se sont donc développées à partir de fondements théoriques, du paradigme critique et des problématiques proches de cette première discipline avant de devenir complètement indépendantes. C'est ainsi que le débat culturaliste fonde une nouvelle discipline pour penser le musée et les formes institutionnelles de représentation, de pouvoir et d'hégémonie qu'il administre. Pour notre étude sur la construction du sens dans les musées, nous avons suivi le modèle scientifique propre aux études culturelles. Par conséquent, il ne nous reste qu'à montrer les catégories (*keywords*) que nous avons prises en compte pour l'analyse des études de cas que nous avons réalisée dans cette thèse.

4. CATÉGORIES UTILES POUR L'ANALYSE DES ÉTUDES DE CAS

Afin de forger des outils précieux qui vont nous accompagner pendant nos études de cas sur le terrain, nous avons besoin de situer certains mots clés du vocabulaire culturaliste. Il s'avère en effet nécessaire de localiser la référence des concepts que nous avons employés dans l'analyse. L'usage de catégories utiles à la réflexion est une stratégie de recherche qui appartient non seulement à la philosophie mais aussi aux études culturelles. En effet, maîtriser les catégories de recherche n'est pas un travail banal. Ceci offre par exemple, une structure sémantique, un cadre conceptuel qui sert à expliquer la relation

²⁶⁰ *Ibidem*, p. 28.

complexe qui opère dans la construction du sens des phénomènes culturels. La définition de catégories constitue donc, une méthodologie pour l'interprétation des observations acquises sur le terrain.

4.1 Culture et Occident

Commençons par la notion de culture et son rapport à l'Occident. La catégorie de culture apparaît dans *Keywords*²⁶¹ de Raymond Williams. Ce texte²⁶² a servi de fer de lance aux études culturelles modernes²⁶³. La catégorie de « culture » est devenue une notion capitale, *a theoretical legacy*, pour les pratiquants des études culturelles, notamment pour Stuart Hall, Tony Bennet et James Clifford. Selon Raymond Williams, les changements de la révolution industrielle qui commencent à apparaître au début du vingtième siècle transforment la compréhension et l'usage de la notion de culture, de classe et d'industrie. D'abord et afin d'expliquer les transformations, il définit *culture* à partir de sa généalogie. Il affirme que la notion naît du latin *colere* qui signifie cultiver, protéger, habiter, honorer avec admiration. Cette première notion fait référence à *agriculture*, dont les signifiants ont évolué dans le temps en créant des nouveaux concepts. Par exemple, *colere* (en tant que habiter) s'est transformé vers *colonus* et puis vers la notion de *colon*. Puis, *colere* (en tant que honorer avec admiration) a changé vers *cultus* qui est devenu à la fois *cultura*. En français, la déclinaison de *cultus* a évolué vers *couture* et plus tard vers *culture*. La catégorie de culture dans son acception française du quinzième siècle, a traversé l'Atlantique en donnant naissance à la notion de « culture » en anglais²⁶⁴. D'après l'étude sémantique de Raymond Williams, les variations de la notion de culture en Europe qui vont du dix-septième au dix-neuvième siècle induisent deux grands changements :

²⁶¹ Le mot anglais *Keywords* peut être traduit en français par « mots-clés ». Voir WILLIAMS, Raymond. *Keywords: a vocabulary of culture and society*, Fontana/Croom Helm, London 1976.

²⁶² Il établit les bases pour ce qui plus tard sera nommé : « *the cultural turn* » dans le monde universitaire états-unien. JAMESON, Fredric. *The cultural turn : selected writings on the Postmodern : 1983-1998*, Verso, London, NY, 1998.

²⁶³ Depuis, d'autres publications du même ordre sont apparues. Voir par exemple l'anthologie que fait MIKULA, Maja. *Key concepts in Cultural Studies*, Palgrave, England, 2008.

²⁶⁴ WILLIAMS, Raymond. *Keywords Op.Cit.*, p. 87.

D'abord, l'acception de *culture* en tant qu'*agriculture* s'est raffinée au seizième siècle en raison de la croissance et du progrès attribué à un processus du développement humain. Les philosophes Thomas Hobbes et Francis Bacon ont lié cette notion de culture à la notion d'esprit, c'est-à-dire « *mind* » en anglais. Les auteurs anglais se sont ainsi appropriés le concept de culture et l'ont transformé par rapport à son contexte et à sa propre évolution philosophique et littéraire. Le deuxième changement sémantique important identifié est le moment où la singularité de la notion de culture change dans une dimension de généralité, c'est-à-dire quand la notion de culture a commencé à se comprendre en tant que substantif et non en tant que l'ancien verbe « *colere ou cultiver, habiter, protéger* ». C'est à partir de ce moment que la notion de culture a inauguré son histoire moderne²⁶⁵. C'est ainsi que dans la France du dix-huitième siècle, la notion de culture fût associée aux mœurs et à l'idée « d'être cultivé ». La langue allemande a emprunté aussi cette notion française de culture et a instauré *Kultur* en tant que synonyme de « *civilisation* ». Le concept de civilisation faisait référence au fait d'être cultivé et de faire parti d'un processus du développement humain séculaire. En effet, l'Europe de l'époque était profondément marquée par l'idée du développement, du progrès et des sciences inspirées par le siècle des Lumières²⁶⁶. Mais pour Raymond Williams, le vrai changement important de l'usage de la notion de culture a commencé quand le terme fut dénoncé par Johann Gottfried Herder²⁶⁷. L'auteur allemand est le premier à signaler que dans la notion de culture est véhiculée la justification d'un processus unilatéral dirigé par le point de vue dominant de la culture européenne. En effet, cette supériorité et la domination de la culture européenne sur les quatre parties du globe ont empêché longtemps de parler des « cultures » au pluriel. Il fallait commencer à reconnaître la spécificité des cultures étrangères ainsi qu'à différencier les diverses périodes historiques des nations et c'est le mouvement romantique

²⁶⁵ *But the process of change is so intricate, and the latencies of meaning are at times so close, that it is not possible to give any definitive date. Ibidem, p. 88.*

²⁶⁶ *Ibidem, p. 89.*

²⁶⁷ HERDER, Johan Gottfried, *Culture et civilisation*, Aetas Kantiana, Bruxelles, 1969.

qui a pris cette relève jusqu'à arriver au concept du *folk culture*²⁶⁸. Au dix-neuvième siècle, les discussions autour de la domination culturelle ont conduit à repenser et condamner le nouveau caractère de la civilisation mécanique qui était en train d'émerger. Le rationalisme abstrait et le manque d'humanisme mené par le développement industriel ont conduit à différencier l'humain et le matériel, le matériel et le spirituel, les machines -dépourvues des valeurs morales- et la valeur de l'homme, sa dignité personnelle, son caractère, sa conscience et sa parole²⁶⁹. Le dix-neuvième siècle s'ouvre sur le vingtième siècle avec un vocabulaire nouveau et la notion de culture s'instaure dans le champ matériel (arts, architecture, monuments) pour fusionner avec le champ spirituel propre à la civilisation, l'honneur, la gloire et le sentiment national²⁷⁰.

Nous avons donc trois manières de reconnaître la notion de "culture" à partir de l'explication de Raymond Williams. D'abord, la culture comme quelque chose d'abstrait qui décrit le processus général d'un développement intellectuel, spirituel ou esthétique. Puis, la notion de culture utilisée pour expliquer les formes de vie particulières d'un peuple, d'une période, d'un groupe ou d'un aspect de l'humanité en général. Et enfin, la culture comme un substantif qui décrit les travaux et les pratiques d'une activité intellectuelle et artistique concrète²⁷¹. Selon Raymond Williams, c'est la dernière catégorie qui a été employée le plus souvent. La notion de culture comprend donc la musique, la littérature, la peinture, la sculpture, le théâtre, le cinéma, et donc les expositions²⁷².

²⁶⁸ WILLIAMS, Raymond. *Keywords, Op.Cit.*, p. 89.

²⁶⁹ Voir la phrase d'Edgard Quinet : « Aucune machine ne vous exemptera d'être Homme » dans la révolution religieuse au dix-neuvième siècle, 1857 et voir "*Idées sur la philosophie de l'histoire de l'humanité*", de J.G.Herder. Ouvrage traduit et introduit par Edgar Quinet. Tome1-3, F. G. Levrault, Paris, France, 1827-1828.

²⁷⁰ WILLIAMS, Raymond. *Keywords, Op.Cit.*, p.90.

²⁷¹ Selon Raymond Williams, la première et dernière acception de culture que nous venons d'étudier se trouvent conceptuellement proches. La deuxième acception devient plus complexe parce que : « *in cultural anthropology the reference to culture or a culture is primarily to material production, while in history and cultural studies the reference is primarily to signifying or symbolic systems* ». *Ibidem*, p.91. (Le soulignement existe dans le texte original).

²⁷² Aujourd'hui, dans le monde occidental, les activités de cet ordre sont gérées en général par un Ministère de la Culture qui administre les activités et le budget. Malgré tout, l'utilisation de culture dans ce sens est assez récente par rapport aux anciennes

D'après cette étude, la complexité sémantique de la catégorie de culture et ses références et changements périodiques, révèlent des positions intellectuelles puisque certains usages de la notion de culture ont provoqué des hostilités quand elle a été employée pour parler de culture en tant que connaissance supérieure ou raffinement. La distinction entre haute culture et culture populaire, entre art et divertissement, s'est affirmée dans le milieu des hommes de lettre, des critiques sociales et littéraires²⁷³. Le problème, conclut Raymond Williams, n'est pas dans la catégorie de culture en soi-même, mais dans « les usages du sens » qu'on a utilisé pour l'employer. Pour cette raison, Raymond Williams renvoie dans ses *keywords* à d'autres notions qui sont en relation directe avec la catégorie de culture. Il renvoie à la notion d'esthétique, d'anthropologie, d'art, de civilisation, de folklore, de développement, d'humanité, de science et d'Occident²⁷⁴.

Dans notre étude sur la construction du sens dans les expositions, nous prenons en compte cette évolution de la notion de culture et nous utilisons cette référence de Williams pour parler également du caractère social d'un peuple, c'est-à-dire, de culture en tant qu'imaginaire collectif. Il faut ajouter que les études culturelles des musées que nous avons menées, se sont développées dans la culture occidentale. C'est la raison pour laquelle nous voulons situer la définition du terme. Elle servira pour comprendre l'intérêt de notre étude ainsi que le contexte de ses productions culturelles dans les musées. En effet, la notion « d'occident » est utile pour expliquer comment se déroulent les enjeux hégémoniques à la fois dans le contexte américain comme dans le contexte européen.

La notion d'Occident (ou *Western* dans son acception anglaise) est associée à la notion de culture, civilisation et développement. Raymond Williams explique que la notion d'Occident se développe historiquement à travers le contraste géographique et social qui existe entre l'Est et l'Ouest²⁷⁵. Il

origines de la notion de culture. Ce dernier concept et son usage appartiennent aux idées et politiques du vingtième siècle, *Ibid.*

²⁷³ *Ibidem*.p.92.

²⁷⁴ *Ibidem*.p.93.

²⁷⁵ C'est une opposition héritée d'une logique antique. Elle remonte à la division de l'empire romain du troisième siècle et se renforce avec la division interne de l'église chrétienne au onzième siècle. De l'époque médiévale émerge l'idée de l'Occident

ajoute que la distinction systématique et géographique de l'Occident dans l'Europe est une conception récente et propre au vingtième siècle. L'usage de la notion Est/Ouest pendant la première guerre mondiale s'établit pour marquer la division européenne avec les peuples d'origine slave. Ils furent nommés peuples de l'Est. Puis, la notion d'Occident dans la deuxième moitié du vingtième siècle s'explique à partir d'une perspective politique. Pendant la deuxième guerre mondiale, l'Ouest (l'Occident) est identifié comme une société capitaliste, avec les idées de libre entreprise et à partir des alliances militaires des pays qui partagent les mêmes idées de planification économique. La société d'abord chrétienne puis capitaliste fût donc considérée comme le modèle d'une société « occidentale », qui se positionnait souvent face à l'Est, qui est resté longtemps identifié comme une société socialiste, communiste ou bien sous l'emprise des idéologies marxistes²⁷⁶. Si la notion d'Occident commence à se transformer historiquement à partir du dix-huitième siècle, avec l'opposition *West-East*, ce positionnement va changer les coordonnées de sa division pour instaurer une nouvelle forme de distinction : le Nord et le Sud. Cette nouvelle distinction rend plus complexe la définition de l'Occident à partir de sa position géographique face à l'Est²⁷⁷. L'identification du Nord, par les sociétés développées, industrialisées et riches face aux sociétés du Sud, sous développées, peu industrialisées et pauvres, établit une nouvelle division multipolaire du monde. Ceci rend encore plus complexe le discernement et l'usage des catégories comme celle de "culture". En effet, il n'est pas possible d'établir la même comparaison entre les oppositions Est/Ouest et Nord/Sud parce que le poids historique de la notion d'Occident (capitaliste et chrétien par tradition) s'est forgé par opposition aux cultures qui ne partagent pas les mêmes éléments. Mais si l'Occident a inventé sa propre frontière culturelle de manière géographique et par contraste avec les autres peuples et civilisations, quels sont donc les instruments pour analyser les transformations de la culture occidentale à l'ère de la mondialisation ? Comment traiter les problématiques du "sens" dans les cultures des pays qui sont administrés par

comme chrétien ou gréco-romain et de l'Orient comme islamiste. *Ibidem*, pp. 333-334.

²⁷⁶ *Ibidem*. p. 334.

²⁷⁷ *Ibid.*

des politiques de logique occidentale ? Comment aborder la construction du sens dans ses processus culturels si le capitalisme et l'industrialisation réduisent les rapports de la société et la culture à l'hégémonie du marché²⁷⁸?

4.2 La notion d'hégémonie

Dans nos études de cas, nous employons à plusieurs reprises la notion d'hégémonie. Elle indique l'acception généralisée d'une prééminence, d'une suprématie, d'une supériorité qui se conforme et se prolonge à partir de leur propre prosélytisme mais pas de manière déterminante car la suprématie est variable et dépend toujours des conjonctures complexes et des moments historiques. Antonio Gramsci a théorisé la relation complexe qui existe entre l'hégémonie culturelle et l'hégémonie économique. Le concept d'hégémonie se développe dans un spectre extrêmement vaste qui va de l'économie à la littérature, de la religion à l'anthropologie, de la psychologie à la linguistique²⁷⁹. Au lieu de voir dans l'hégémonie une dialectique entre dominant et dominé, ou bien un processus unilatéral de domination, Antonio Gramsci souligne l'existence des périodes historiques où se joue la lutte du sens et de pouvoir. La lutte pour l'hégémonie se réalise dans l'idéologie, l'économie, la morale, l'intellectuel, l'éthique et le culturel. La lutte hégémonique implique l'existence d'une société avec un haut niveau de consensus ou du consentement populaire, souvent dirigée par la classe dominante. Mais en effet, les actions pour le contrôle de la suprématie s'opèrent de manière diverse. L'hégémonie, explique Stuart Hall :

« [...] implique le passage critique d'un système de domination à l'autorité d'un bloc dirigeant, qui est capable d'organiser sa propre base à travers la construction d'alliances entre les différents secteurs et forces sociales, mais dont le trait central est la construction et l'obtention du consentement populaire,

²⁷⁸ WILLIAMS, Raymond. *The Long Revolution*, First Published by Chatto & Windus, 1961, réimpression The Hogarth Press, London, UK, 1992, p. 300.

²⁷⁹ LIGUORI, Guido et VOZA, Pasquale. *Dizionario gramsciano 1926 – 1937*, Carocci editore, 1^a edizione, Roma, 2009. Voir le concept « *Egemonia* », p. 266.

*parmi des secteurs clefs des classes dominées elles –
mêmes*²⁸⁰ ».

Selon Antonio Gramsci, la notion d'hégémonie renvoie à l'installation d'un pouvoir que se concrétise à partir des blocs historiques d'intérêt qui forment un groupe ou un ensemble. C'est le moment où une classe dominante en alliance avec d'autres groupes dirige moralement et intellectuellement une société. Ce concept d'hégémonie suggère une société où les groupes et classes subalternes existent pour soutenir les valeurs, les idéaux, les objectifs et les sens politiques et culturels de la classe dominante. Toutefois, si dans une société, les conflits ne sont pas négociés mais interdits, il n'existe pas d'hégémonie mais un totalitarisme. Et dans une société où la négociation est possible, l'entretien de l'hégémonie se maintient²⁸¹.

La pertinence de la notion d'hégémonie est en relation avec les analyses des musées et leur construction du sens, parce que chez Gramsci elle renvoie à l'idée d'un pouvoir négocié où les membres d'une classe sont capables de persuader les autres qu'ils partagent les mêmes intérêts (par rapport à un sujet d'exposition par exemple). Ceci permet de garder les formes, de gérer le pouvoir et d'entretenir les valeurs du système capitaliste²⁸². Mais l'accomplissement de l'hégémonie ne possède pas une seule tendance, il ne s'agit pas d'un processus déterminé. Il porte sur différents niveaux et moments, différents intervalles de fréquence variable, une dialectique : destruction et reconstruction, révolution et restauration²⁸³. Donc, la notion d'hégémonie, ne s'explique pas comme un processus unilatéral. Elle renvoie plutôt à la définition d'un équilibre instable, à une unité en lutte avec ses contraires. C'est le cas de l'Occident qui vit en tension avec d'autres hégémonies situés dans

²⁸⁰ HALL, Stuart *Le crapaud dans le jardin: Thatcherisme et théorie*, dans *Identités et Cultures. Politiques des Cultural Studies*. Édition établie par Maxime Cervulle, Tr. de l'anglais par Christophe Jaquet, Éditions Amsterdam, Paris, 2007, édition augmentée 2008, p.253.

²⁸¹ Dans l'opinion de John Storey : « *L'hégémonie est un autre mot pour consensus libéral où différentes positions circulent en égale pluralité* ». STOREY, John. *Inventing Popular Culture. From folklore to Globalization*. Blackwell Publishing, USA, UK, 2003, chapitre Hegemony : From Marxism to Cultural Studies (pp. 48-53), p. 49. (Notre traduction de l'anglais).

²⁸² Helen Davis, *Understanding Stuart Hall*, *Op.Cit.*, p. 46, 47.

²⁸³ HALL, Stuart *Le crapaud dans le jardin: Thatcherisme et théorie*, *Op.Cit.*, p.253.

autres sphères planétaires. Cette condition non-déterministe de l'hégémonie, permet d'introduire la possibilité d'intervention des agents alternatifs, de ceux qui n'adoptent pas le consensus hégémonique, de ceux qui se trouvent en lutte et en marge avec le sens hégémonique, de ceux qui veulent une transformation des formes instaurées par l'hégémonie et par les processus d'idéologie. Stuart Hall explique que :

« Le processus de contestation et de lutte se développe dans une série de polémiques idéologiques, religieuses, philosophiques, politiques, juridiques, etc., dont le caractère concret peut être évalué à la façon dont elles réussissent à convaincre et la façon dont elles déplacent l'ancien dispositif des forces sociales... les processus élargis de lutte construisent ou transforment l'hégémonie et les processus d'idéologie²⁸⁴ ».

En effet, l'hégémonie et les instruments avec lesquels elle opère (les industries culturelles et les musées par exemple) ouvrent la voie de la transformation, de la négociation, de la lutte et de la réforme. Cependant, un contrôle total de l'hégémonie morale et intellectuelle s'accomplit quand le consensus populaire accepte le supposé « désir collectif » qui est en réalité dirigé, construit et produit par la classe économiquement dominante. Malgré les efforts que les groupes exercent pour garder le contrôle de l'hégémonie, plusieurs forces s'opposent. Finalement, il n'y a pas de lois ni de règles permanentes dans le concept d'« hégémonie » mais une négociation du sens et du pouvoir en constante rivalité. Le combat pour ce contrôle total de l'hégémonie est donc, une lutte politique, morale et intellectuelle dirigée aussi par les États et les institutions²⁸⁵. Le concept d'hégémonie permet de montrer que, dans le processus de la construction du sens, se livre une lutte constante pour le contrôle du sens, ce qui permet à la fois l'entretien ou la négociation des idéologies.

²⁸⁴ *Ibidem.*, p.255.

²⁸⁵ ROJEK, Chris. *Stuart Hall. Op.Cit.*, p. 116.

4.3 Idéologie(s)

À l'instar de la notion d'hégémonie qui n'est pas décrite comme une catégorie qui obéit aux logiques immuables, la notion d'idéologie n'évoque pas non plus une pensée totalitaire et dominante. L'idéologie est définie à partir des processus dans lesquels interviennent diverses pratiques et à partir desquelles se régularisent les hégémonies. Nous utilisons le terme d'idéologie(s) pour désigner le système d'idées implicites qui permettent d'interpréter de manière unilatérale une conception du monde. Ces idées, souvent dominantes, peuvent se manifester dans l'art, dans le droit, dans l'activité économique, dans la culture, ainsi que dans les musées et les expositions. Ceci parce que l'idéologie : « *est un moyen d'organiser les hommes, le territoire et les espaces*²⁸⁶ ».

Selon l'acception gramscienne, il n'y a pas une « idéologie » avec un I majuscule, mais plutôt des processus idéologiques. Ces processus obéissent à diverses pensées et à diverses finalités parce qu'il y a de nombreux systèmes et courants qui coexistent, luttent et se répandent. En effet, les processus idéologiques sont « *une pratique pédagogique, une lutte culturelle... une lutte d'hégémonies politiques, de directions opposées, d'abord dans le domaine de l'éthique, ensuite de la politique* »²⁸⁷. Ils répercutent aussi dans le domaine culturel. Les processus idéologiques se trouvent donc en lutte constante dans le terrain des institutions qui protègent et mettent en valeur des idées et des pratiques. Stuart Hall, en étudiant les idées d'Antonio Gramsci, place la « redécouverte » des processus idéologiques et de l'hégémonie dans sa théorie sur les médias de masse²⁸⁸. Dans nos études des cas, nous avons retenu cette idée parce qu'elle est également applicable à la figure du musée et des expositions. En effet, selon les hypothèses de cette « redécouverte », les processus idéologiques (toujours au pluriel) sont d'importance capitale parce qu'ils sont à la base de la construction du sens. Ces processus fonctionnent en

²⁸⁶ HALL, Stuart *Le crapaud dans le jardin: Thatcherisme et théorie, Op.Cit.*, pp. 255-256.

²⁸⁷ *Ibidem*, p.256.

²⁸⁸ HALL, Stuart *La redécouverte de l' "idéologie". Retour du refoulé dans les Media Studies dans Identités et Cultures. Politiques des Cultural Studies*, Éditions Amsterdam, Paris, 2007, édition augmentée 2008, p.129-168.

tant qu'un ensemble d'articulations et comportent une *chaîne distinctive de significations*²⁸⁹ où les pratiques se positionnent d'une façon différente en raison des discours²⁹⁰. Les idéologies et ces processus sont donc multiples. Ils ne sont pas le produit d'un individu, mais ils sont actifs dans la société et ils « nous permettent de donner « du sens » aux relations sociales et à la place que nous y occupons²⁹¹ ».

Selon ces thèses, nous pouvons dire que les institutions qui produisent du sens et des discours idéologiques se trouvent donc en relation. Il faudra se rappeler que dans cette logique, il n'y a pas une idéologie totalitaire venue d'un endroit que nous ne pouvons ni connaître ni décrire. L'idéologie n'est pas adjugée à quelqu'un de particulier.

« L'idéologie est une fonction du discours et de la logique de processus sociaux plutôt que le reflet de l'intention d'un agent... L'idéologie opère de cette façon parce que le discours parle à travers lui. Inconsciemment, (le media) sert de support à la reproduction d'un champ discursif idéologiquement dominante²⁹² ».

Il ne s'agit pas d'identifier une idéologie ontologique qui se transmet au travers des médias et des institutions, mais de montrer que les idéologies partagent et luttent sur le même territoire et que les médias et les institutions sont et véhiculent, parmi d'autres outils, les instruments de cette lutte du sens²⁹³. Ceci conduit à penser que les affirmations que nous réalisons en tant

²⁸⁹ *Ibidem*, p. 260.

²⁹⁰ Par exemple, Hall met face à face l'idéologie libérale et l'idéologie socialiste. Il explique que les discours de chacune ne coïncident pas de la même façon. L'ensemble de leurs articulations les opposent par définition. Par exemple, si pour l'idéologie libérale, « la liberté » est articulée à l'individualisme et à la logique du libre marché ; pour l'idéologie socialiste, la « liberté » est une condition collective dépendant de l'égalité des conditions pour tous. *Ibid*

²⁹¹ *Ibid.*

²⁹² *Ibidem*, p. 168. (notre souligné en noir)

²⁹³ Dans un court essai sur les médias et le racisme, Stuart Hall définit la façon par laquelle il emploie le terme idéologie. Il explique que le langage et l'idéologie ne sont pas la même chose, mais qu'il existe une relation proche parce que c'est dans le langage où se livrent plusieurs discours idéologiques. Il affirme : « *Beaucoup d'eau boueuse est passée sous le pont du concept d'idéologie ces dernières années... J'emploie le terme pour me référer à ces images, ces concepts et ces prémisses qui*

qu'individus se fonderont donc sur un ensemble de prémisses idéologiques historiquement et culturellement construites dans la société dans laquelle nous sommes immergés. Les idéologies, explique Stuart Hall, se servent des : «[...] positions d'identification et de savoir qui leur permettent de « prononcer » des vérités idéologiques comme s'ils en étaient les véritables auteurs »²⁹⁴. Les idéologies se fondent ainsi sur des présupposés « logiques »²⁹⁵ qui sont considérés comme vrais par le groupe qui s'identifie aux valeurs et axiomes qu'elles énoncent.

« Le mot logique signifie ici, simplement, une chaîne apparemment nécessaire d'implications de discours et d'hypothèses. Dans la logique occidentale, les propositions sont dites logiques quand elles obéissent à certaines règles d'inférence et de déduction... Les prémisses doivent être supposées vraies pour que les propositions qui dépendent d'elles puissent elles aussi être considérées comme vraies. Cette notion d'« implication des propositions » ... des discours, s'est avérée d'une importance cruciale dans le développement de l'analyse de l'idéologie... Cette

fournissent les cadres à travers lesquels nous représentons, interprétons et comprenons certains aspects de l'existence sociale – et leur donnons un sens ». Stuart Hall. *Le blanc de leurs yeux : Idéologies racistes et médias, dans Identités et Cultures. Politiques des Cultural Studies*, Éditions Amsterdam, Paris, 2008, p. 259.

²⁹⁴ *Ibidem*, pp. 260, 261

²⁹⁵ La notion de logique propre à la culture occidentale n'est pas nouvelle. Sa naissance se trouve déjà chez Aristote qui avait établi une méthode où les règles d'inférence servaient à la constatation des hypothèses. Les règles d'Aristote conduisaient à une série d'opérations ayant pour but la validation des prémisses. Dans ce qu'on appelle la logique aristotélique, le résultat pourrait être vrai ou faux en raison de la validation des axiomes. Cette logique occidentale a évolué et s'est transformée avec la méthode des philosophes et théologiens du moyen âge. Ils voulaient démontrer l'existence de Dieu à travers des règles et des axiomes propres à une logique du type scolastique. Les problèmes concernant la logique et les débats internes qui l'ont suivi, appartiennent aujourd'hui à la philosophie du langage et aux disciplines qui se sont intéressés à une approche linguistique du raisonnement. Pour revisiter brièvement la logique aristotélicienne, la notion du syllogisme, l'induction, la démonstration et la logique modale. Voir BLANCHÉ, Robert. *La logique et son histoire. D'Aristote à Russell*. Librairie Armand Collin, Paris, 1970, pp.25-81. Une explication de la logique aux temps modernes selon des auteurs comme Leibniz, Bolzano, Boole, De Morgan, Peirce, Frege, Peano, Russell et autres, se trouve dans BLANCHÉ, Robert. *La logique et son histoire. D'Aristote à Russell*. Librairie Armand Collin, Paris, 1970.

« structure profonde » de présuppositions, qui rend une affirmation idéologiquement « grammaticale », est rarement explicitée et reste largement inconsciente, à la fois pour ceux qui l'utilisent pour donner un sens au monde et pour ceux à qui l'on demande de lui donner un sens²⁹⁶».

Bien que la logique soit propre à la tradition occidentale, pour Stuart Hall, la suite de propositions considérées comme des véritables axiomes valides, se trouve à l'intérieur et au cœur des systèmes sociaux et elle sert à répéter et renforcer les prémisses et les discours des médias et des institutions. Par conséquent, l'analyse de l'ensemble des prémisses discursives, à travers l'étude du circuit du sens, est capitale pour comprendre les processus idéologiques. Ceci parce que ces processus sont liés aux structures profondes (les imaginaires collectifs) et aux croyances qui fonctionnent à l'intérieur de la pensée des groupes. La logique est donc à la base des certitudes idéologiques. Elle sert à la production de significations et du sens afin de produire des effets de reconnaissance (chez les récepteurs ou lecteurs du sens). En effet, les médias et les institutions perpétuent souvent les prémisses qui construisent une lecture particulière (hégémonie culturelle) d'une réalité donnée. Mais le rôle qui joue la logique dans la construction des discours permet d'appréhender la manière dont les récits sont organisés :

« Le discours, en bref, a pour effet de soutenir certaines « clôtures », d'établir certains systèmes d'équivalence entre ce que l'on peut supposer sur le monde et ce que l'on peut affirmer vrai. « Vrai » signifie ici crédible ou, du moins, susceptible d'avoir une crédibilité en tant qu'affirmation d'un fait²⁹⁷ ».

L'articulation des idéologies dans le langage et les discours ainsi que dans la construction du sens et de la signification est une idée fondamentale que nous avons incorporée dans la réflexion de nos études sur le terrain. Ceci car si les présupposés logiques établissent les bases pour la démonstration

²⁹⁶ HALL, Stuart. "La redécouverte de l'idéologie" *Op.Cit.*, pp. 151.

²⁹⁷ *Ibidem*, p. 152.

d'une certaine vérité, (discours de la production du sens dans les expositions) ils doivent trouver leur référence dans le réel (circuit du sens à travers les messages de l'exposition). Mais ce sont les groupes qui acceptent ou identifient l'enchaînement des arguments et des prémisses (le visiteur, lecteur ou public).

Nonobstant, il n'est pas facile d'identifier les processus idéologiques du sens parce que ce sont les intérêts et les différentes formes sociales qui conforment les suites logiques discursives. Donc, même s'il n'y a pas une seule logique universelle mais des discours qui représentent le monde à partir d'une série d'arguments déjà existants, l'élaboration des prémisses dominantes dans le réel ne se fait pas sans conséquences parce qu'il y a toujours des prémisses qui s'imposent sur d'autres moins privilégiées, moins puissantes et moins dominantes. Le problème est que les prémisses dominantes ont produit des connotations quasi-permanentes dans la culture et la société. Ces connotations, qui se sont construites et qui restent pendant longtemps dans la structure profonde des sociétés, contribuent à la construction des images, des figures, et des dénnotations²⁹⁸ qui garantissent la continuité hégémonique des idéologies. La dénnotation dominante d'un concept, d'une image, d'une réalité donnée, ramène parfois à la construction des préjugés, à l'interprétation erronée et péjorative qui est souvent fondée sur des fausses idées préconçues²⁹⁹. D'après cette explication, il est évident que pour Stuart Hall³⁰⁰ :

*« La spécificité des institutions médiatiques repose donc précisément dans la manière dont une **pratique sociale** est organisée pour produire un **produit symbolique**. Construire ce discours plutôt que*

²⁹⁸ La "dénnotation" en linguistique est ce qui caractérise objectivement un mot, c'est l'élément permanent du concept.

<http://dictionnaire.reverso.net/francais-definition/denotation>

²⁹⁹ Stuart Hall donne un exemple clair de ce que nous venons de dire. Il explique que la catégorie « Noir », a été longtemps associé à la figure du mépris à cause de l'esclavage, de la domination ou de la peur de l'autre. Selon Hall, les médias ont contribué à la répétition et prolongation des axiomes qui lient la figure du « Noir » au mépris, au rejet, à la laideur, à la criminalité au lieu de voir dans cette catégorie une lecture positive comme celle de « Noir comme beau, forte, cordial, amicale ». C'est dans ce champ que se livre la bataille pour la construction des significations. Gramsci appellera ça : « la lutte du sens ». HALL, Stuart. *«La redécouverte de l'idéologie, Op.Cit., pp. 159.*

³⁰⁰ « L'élaboration de l'idéologie trouve dans le langage sa sphère propre et privilégiée d'articulation ». *Ibidem*, p. 141.

celui-là nécessite le choix spécifique de certains moyens (sélection) et leur articulation à travers la pratique de production du sens (combinaison)... Toutefois, la signification diffère en réalité des autres processus de travail moderne, précisément parce que le produit de cette pratique sociale est un objet discursif. Ce qui la différencie donc en tant que pratique, c'est précisément l'articulation d'éléments sociaux et d'éléments symboliques³⁰¹ ».

Les musées exercent également une pratique sociale : la production du sens. Dans leur pratique de producteurs de récits, les musées à l'instar des médias, véhiculent des significations particulières qui se concrétisent dans un discours. C'est à partir de la construction des récits, à partir des choix, des découpages et de la mise en scène d'un discours qu'ils légitiment et privilégient les processus idéologiques. En effet, les idéologies sont la sphère d'opération des médias et des institutions. Ils sont les appareils où se produisent et se diffusent les messages. Ils sont le lieu où les idées « *sont articulées, élaborées, travaillées, transformées* »³⁰². Le pouvoir que possèdent les médias et les institutions muséales à travers l'observation, l'interprétation et la manifestation publiques des messages ; le pouvoir qu'ils exercent dans la façon par laquelle ils ordonnent et représentent les choses, est lié évidemment à la lutte pour la construction du sens et la signification. Cette lutte est en même temps un « combat » pour le contrôle de l'hégémonie, de la représentation et de l'interprétation qui contribuent à la construction sociale de la réalité³⁰³.

4.4 L'intellectuel organique

La notion d'intellectuel organique est une catégorie pertinente pour l'analyse des musées et des expositions. C'est un outil précieux pour essayer de

³⁰¹ *Ibidem*, 144. En italiques dans le texte original.

³⁰² HALL, Stuart. *Le blanc de leurs yeux*. *Op.Cit.*, p. 261.

³⁰³ BERGER, Peter LUCKMANN Thomas. *La construction sociale de la réalité*, traduction de l'anglais de Pierre Taminiaux, revue par Danilo Martuccelli, Paris, Armand Colin, 2006.

répondre à notre problématique sur comment se construit le sens dans les expositions qui sont ancrées dans des sociétés et des contextes spécifiques. Stuart Hall³⁰⁴ introduit la catégorie de l'intellectuel organique à partir de la définition de Gramsci. Selon le philosophe italien, les intellectuels organiques sont des personnes qui exercent un travail intellectuel (*Intellettuali quali funzionario*). Il s'agit d'entrepreneurs qui portent une capacité dirigeante au niveau technique et politique³⁰⁵.

Nous pensons que lorsque une communauté de producteurs décide de mettre en place une thématique d'exposition, elle exerce le rôle de l'intellectuel organique décrit par Gramsci. En effet, les communautés de production composées par des scientifiques, des experts et des intellectuels, établissent les fondements initiaux pour exposer une idée, un sujet, ou une thématique. Dans ce sens, les musées entreprennent, à l'instar des intellectuels organiques, un travail d'ordre technique et intellectuel qui s'avère aussi politique.

Selon la définition de Gramsci, les intellectuels organiques sont en charge de l'organisation de l'hégémonie parce qu'ils possèdent une fonction privilégiée dans la société. Ils peuvent soit perpétuer la position dominante ou bien encourager sa transformation³⁰⁶. Les intellectuels organiques conforment

³⁰⁴ La lecture particulière que fait Stuart Hall du concept de Gramsci montre la démarche engagée de la pensée de Stuart Hall. Elle est aussi à la base des études culturelles aux États-Unis. Il adopte la notion d'intellectuel organique afin d'expliquer le rôle que l'intellectuel doit avoir dans la société. Il explique que la tâche des intellectuels est de dévoiler les relations et les pratiques de pouvoir au sein de cultures particulières. C'était exactement le projet de l'école de Birmingham : « *J'ai essayé à plusieurs occasions, comme d'autres au sein des cultural studies britanniques, et plus particulièrement au Centre, de décrire le type de travail intellectuel que nous croyions accomplir. Je dois avouer que si j'ai lu bien d'autres commentaires plus élaborés, il m'a toujours semblé que c'est Gramsci qui exprimait le mieux ce que je crois que nous essayions alors de faire. Il y a assurément un problème dans la formule « la production des intellectuels organiques ». Mais il ne fait pour moi aucun doute que ce que nous nous efforcions alors de faire, c'était de trouver dans les **cultural studies** une pratique institutionnelle qui pût produire un intellectuel organique* ». HALL, Stuart *Les Cultural Studies et leurs fondements théoriques*, Op.Cit., p.23.

³⁰⁵ Voir dans la bibliographie virtuelle de cette thèse MONASTA Attilio. *L'intellectuel organique selon Gramsci* dans l'Encyclopédie de l'Agora, 2009. http://agora.qc.ca/Documents/IntellectuelLintellectuel_organique_selon_Gramsci_par_Attilio_Monasta

³⁰⁶ HALL, Stuart *Les Cultural Studies et leurs fondements théoriques*, Op.Cit., p.23.

ainsi une classe sociale qui contribue à la transformation et à la « *réforme morale et intellectuelle de la société* »³⁰⁷. Le travail des intellectuels serait nécessaire pour faire valoir les voix individuelles et collectives face aux idéologies dominantes. Nous supposons que les équipes de production d'une exposition exécutent le même travail que celui des intellectuels organiques décrits par Gramsci. Les musées, en produisant un sujet d'exposition, participent à l'hégémonie parce qu'ils possèdent les moyens pour faire circuler les discours et les significations ; et dans cette tâche, ils peuvent soit contribuer à la perpétuation des idées dominantes, soit encourager une nouvelle vision des choses visant à la transformation de la société. Les musées, par la voie de la production des expositions, participent effectivement de la « *Reforme morale* » et intellectuelle de la société décrite par Gramsci. À travers la mise en scène des sujets, les musées font valoir, soit les voix et les valeurs des groupes et collectivités, soit ils obéissent à la production de logiques idéologiquement dominantes. En effet, la catégorie de l'intellectuel organique, nous permet de réfléchir sur le rôle que joue la communauté de producteurs dans la construction du sens des expositions.

Le problème des intellectuels organiques réside dans les tensions qui provoquent le fait d'être un intellectuel engagé (celui qui essaie de comprendre les logiques de la production du pouvoir) et de faire parti en même temps des institutions qui produisent une forme de pouvoir à travers le savoir. Pour Stuart Hall, l'intellectuel organique se trouve toujours confronté dans cette tension³⁰⁸, parce que si l'intellectuel est engagé dans la transformation - et pas seulement dans la production fonctionnelle du système - il doit vivre en travaillant sur deux fronts : le front du vrai savoir et le front de la transmission des connaissances. Dans le premier, il s'agit de savoir réellement, de savoir profondément et ne pas « faire semblant » de savoir, mais de connaître vraiment. Dans le deuxième, celui de la transmission, l'intellectuel organique porte la responsabilité de diffuser les idées et le savoir à ceux qui n'ont pas un accès aux connaissances, à ceux qui ne font pas parti de la classe

³⁰⁷ STOREY, John. *Inventing Popular Culture. From folklore to Globalization*, Blackwell Publishing, USA, UK, 2003. Chapitre. From Marxism to Cultural Studies, p. 50.

³⁰⁸ HALL, Stuart *Les Cultural Studies et leurs fondements théoriques*, Op.Cit., p.24.

intellectuelle³⁰⁹. En effet, pour Antonio Gramsci et aussi pour Stuart Hall, l'histoire est composée de situations spécifiques où les intellectuels peuvent et doivent agir³¹⁰. Ceci conduit à la notion d' « *agency* » ou action pratique et engagée des intellectuels.

Ces catégories sont exportables vers l'univers muséal quand les institutions (et les communautés de production qui les sont proches) s'engagent véritablement à l'exposition des sujets de société qui visent la transformation des valeurs confondues, mal comprises ou portées de préjugés. C'est le cas dans les expositions que nous avons analysées dans cette étude. Nous trouvons le cas d'un musée qui s'engage à montrer dans un système hégémonique, quel est le poids et la place « positive » des minorités ethniques (les Mexicains aux États-Unis) ; d'autre part un musée qui cherche à comprendre la valeur positive du métissage planétaire à l'ère de l'effervescence des identités nationales. La notion d'hégémonie culturelle et la place qu'occupent les intellectuels organiques (musées, communautés de production) dans la transformation de la société constituent deux antécédents majeurs pour comprendre comment se construit le sens des expositions muséales.

4.6 *The Structure of feeling*

La dernière catégorie pertinente que nous avons employée pour la réflexion de nos études de cas est la notion « *structure of feeling*³¹¹ ». Nous

³⁰⁹ *Ibid.*

³¹⁰ Stuart Hall montre l'exemple. Pour être cohérent avec cette sorte d'engagement « moral », il quitte le Centre de Birmingham pour aller à l'*Open University*, une institution plus ouverte que l'Université de Birmingham. Il suit aussi l'esprit des prédécesseurs théoriques des *cultural studies* parce que Raymond Williams et Richard Hoggart ont aussi travaillé auprès des Universités sans délaisser le travail avec les classes populaires. C'est évident que pour les théoriciens des études culturelles britanniques, le travail théorique et intellectuel été également perçu comme une pratique politique. Éric Macé et Éric Maigret soulignent que : « *Stuart Hall n'a cessé de problématiser la place de l'intellectuel dans la vie démocratique, mais aussi celle des médias de masse comme formes politiques et culturelles* ». MACÉ, Éric, MAIGRET, Éric. *Stuart Hall*, Éditions Amsterdam, Collection Méthéoriques, France, Paris, 2007, Voir Introduction "Stuart Hall, le Noir de la famille", p. 13.

³¹¹ *Structure of feeling* est une catégorie que Raymond Williams développe à partir de sa propre expérience. Il explique qu'à son arrivée à Cambridge il portait une « *structure of feeling* » différente de celle de la « Civilisation - Cambridge » dont la plupart des personnes avaient été inscrites dans les collèges dès la naissance. À

utilisons cette catégorie parce que nous pensons que quand un sujet d'exposition quelconque provoque chez les visiteurs des émotions, il se manifeste une "*structure of feeling*" qui peut être identifiable à travers le discours et les réactions des personnes. Pour la traduction française de « *structure of feeling* », Armand Mattelart et Eric Neveu ont utilisé : « *système de perception et de sensibilité attachées à la temporalité historique*³¹² ». Cette traduction pose des problèmes³¹³ quand elle traduit « système³¹⁴ » au lieu de « structure³¹⁵ », et quand elle traduit « *feeling* » par perception et sensibilité. Rappelons que la première connotation de la traduction de *feeling* en français fait appel à la sensation physique. Elle désigne le sentiment, l'impression, la sensibilité, l'émotion et l'attitude par rapport à quelque chose³¹⁶. La notion de

Cambridge, les étudiants partageaient souvent les **mêmes codes et valeurs de vie**. Ils partageaient la même *structure of feeling*. Par contre, Raymond Williams, étudiant immigrant gallois issu de la classe rurale, avait été admis depuis à peine un an. Il explique qu'à son arrivé, il avait une *structure of feeling* distincte de celle de la classe dominante de Cambridge qui s'auto considérait comme : « *polie, sensible et bien élevée face aux mœurs attribués aux personnes de la classe populaire considérée comme rude, impolie et vulgaire* ». Stuart Hall met en valeur cette expérience dans la vie de Raymond Williams. Voir "*Culture, Community, Nation*" dans *Representing the Nation : A Reader. Histories, Heritages and Museums*, BOSWELL, D et EVANS, J. (éds.), Routledge, The Open University, Londres, NY, 1999, p.34. (Notre souligné en noir).

³¹² MATTELART, Armand et NEVEU Erik. *Cultural Studies 'Stories. Op.Cit.*, p. 45.

³¹³ D'abord parce que la notion de « système » fait penser aux règles inscrites dans un ordre qui se différencie des autres ordres. Contrairement à la notion de « structure », le système est perceptible à partir de la description de ses caractéristiques. Nous pouvons parler du système du langage, système de perception, mais aussi du système capitaliste ou système socialiste. À partir de cela, il est possible de tirer des conclusions. Nous pouvons dire par exemple que le système capitaliste provoque des sentiments différents de ceux du système socialiste, et que la *structure of feeling* de la classe ouvrière ne se constitue pas de la même façon que celle de la classe dominante ou riche.

³¹⁴ Raymond Williams parle par exemple de "*système*" institutionnel d'information et persuasion dans son article "Publicité : le système magique". Voir WILLIAMS, R. *Culture & Materialisme*, pp. 57-102, traduit de l'anglais par Nicolas Calvé et Étienne Dobenesque, Éditions Les prairies ordinaires et Lux Éditeur, Paris, France, 2009.

³¹⁵ Pour l'explication de ce terme, il faut prendre en compte les débats et les positions des structuralistes. En études culturelles, la notion de "*structure*" est utilisée pour critiquer les axiomes de Marx (structure et superstructure) mais le terme est compris aussi comme une force ou mouvement à l'intérieur de l'action. Voir MASSICOTTE, Marie-Josée. "*Gramsci, Cultural Studies and Change: Rethinking 'Agency-Structure' from the Experiences of Transborder Resistance Forces*" Conférence International Studies Association 48th Annual Convention, Hilton Chicago, Chicago, IL, USA, février 2007.

³¹⁶ Dictionnaire et traducteur anglais-français www.wordreference.com

feeling en anglais n'évoque pas seulement une perception ou une impression cognitive, parce que si les perceptions sensibles peuvent être mises en question³¹⁷, le sentiment ou sensation physique ressentie, la *structure of feeling* est « réelle » pour l'individu ou les individus qui l'expérimentent. En effet, un sentiment est quelque chose de ressenti qui se possède. Par conséquent, la notion de *structure of feeling* se trouve plus proche de la définition de sentiment d'appartenance que de celle du système de perception et de sensibilité³¹⁸. Malheureusement nous manquons de traductions en français des ouvrages de Raymond Williams. Les auteurs qui commentent ou expliquent les idées de l'auteur britannique traduisent souvent les concepts sans avoir le consensus d'une traduction autorisée. Nous n'avons pas trouvé d'unanimité dans l'Université française pour une traduction précise du terme *structure of feeling*. Nous emploierons donc, comme traduction de ce concept, la formule « structure du sentiment » énoncée par Jean-Jacques Lecercle, angliciste et philosophe du langage³¹⁹.

La définition en anglais du terme *structure of feeling* d'après Raymond Williams dit :

« It is as firm and definite as 'structure' suggest, yet it operates in the most delicate and least tangible parts of our activity. In one sense, this structure of feeling is the culture of a period : it is the particular living result of all the elements in the general organization... I dont

³¹⁷ Le système de la perception a été mis en question depuis Platon. En effet, nous pouvons nous tromper en apercevant quelque chose dans le monde sensible. Pour cette raison, les réalités du monde sont susceptibles de vérification ou de validation et les perceptions peuvent être qualifiées de fausses ou de vraies.

³¹⁸ Une autre proposition de traduction du terme est celle de Michael Löwy. Il traduit *structure of feeling* par « Ensemble de sentiments et valeurs activement vécus, en transformation permanente ». Cette traduction explique correctement la relation complexe de structure et sentiment (extérieur - intérieur) telle que l'a signalé Raymond Williams, mais nous n'arrivons pas à une traduction précise et concrète du concept. LÖWY Michael, *À propos de Raymond Williams*, Culture et Matérialisme, préface de J.-J. Lecercle, traduction N. Calvé et É. Dobenesque, Paris, Les Prairies Ordinaires, 2009, dans La Revue Internationale des Livres et des Idées web.

<http://www.revuedeslivres.net/articles.php?idArt=550&page=actu>

³¹⁹ Cette traduction apparaît en préface de *Culture & Matérialisme*, la première traduction française d'un ouvrage de Raymond Williams publié en 2009. WILLIAMS, Raymond. *Culture & Matérialisme*, Op.Cit. 2009.

mean that the structure of feeling, any more than social character, is possessed in the same way by the many individuals in the community. But I think it is very deep and very wide possession, in all actual communities, precisely because it is on it that communication depends. And what is particularly interesting is that it does not seem to be, in any formal sense, learned³²⁰ ».

Dans la notion de *structure of feeling* il y a le caractère général du temps social qui est imprimé dans le caractère individuel des personnes qui peuvent ou non, partager le même sentiment. Il y a d'une part les éléments de la culture et de la société dans sa totalité (*structure*) et d'autre part, un sentiment ou possession individuelle et subjective qui est continuellement mise en relation avec la culture et la société (*feeling*). Le concept contient la relation implicite du social et de l'individuel. D'après cette définition, il y aurait chez les groupes et les individus, des repères culturels singuliers, conscients ou inconscients qui établissent la communication. Ceci parce que la « structure du sentiment » véhicule des valeurs partagées par un groupe qui s'identifie avec une classe sociale, un ensemble ou une société donnée. La structure du sentiment porte ainsi les sens et les significations partagés dans les œuvres, les productions et les rapports sociaux³²¹. La structure du sentiment traduit les valeurs et les émotions que les communautés vivent dans le quotidien. Elle exprime les valeurs qui ne sont pas forcément apprises d'une manière formelle, à l'école ou au foyer, par exemple. Ce sont des valeurs et des codes actifs dans la culture d'une période et d'une société donnée. Ils sont profondément enracinés et sont le résultat d'une forme d'organisation social. La structure du sentiment est ainsi une catégorie qui renvoie à la codification partagée qui lie les communautés imaginées³²².

³²⁰ WILLIAMS, Raymond. *The Long Revolution*, *Op.Cit.*, p. 48, 49.

³²¹ «*In brief, to reconstitute what Williams calls the 'structure of feeling' ; he means the shared values of a particular group, class or society* ». STOREY John. *Cultural Theory and Popular Culture*. Pearson Education Limited. England, Première édition 1994, UK, second edition, 1998, p. 41.

³²² ANDERSON, Benedict. *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, traduit de l'anglais par Pierre-Emmanuel DAUZAT, La Découverte, France, 2002.

Nous avons récupéré cette catégorie parce que selon Raymond Williams, l'analyse de la culture, et donc l'analyse des musées et des expositions, effleurerait la structure du sentiment et les relations d'éléments qui constituent la totalité des modes de vie d'une certaine communauté. L'analyse de la culture et de ses institutions nous apprendrait la structure du sentiment partagée dans une époque. Elle témoignerait de la relation et du fonctionnement du processus culturel dans un temps précis. Comprendre la structure du sentiment permettrait donc, de lire les différences existantes entre les communautés qui partagent un même espace, une même nation, une culture ou une société. Elle permettrait aussi d'étudier et d'analyser les changements contemporains dans la culture ainsi que la singularité de groupes et d'individus qui ne partagent pas les mêmes sentiments d'appartenances³²³.

En effet, l'analyse de la culture et des phénomènes culturels, permettrait de comprendre la structure du sentiment (surtout si celle-ci manifeste des conflits liés à la classe, au genre et à l'ethnicité). Il est évident que les valeurs intrinsèques vivant à l'intérieur de chaque culture et peuple ne sont pas forcément partagées de la même façon par tous les membres de la même communauté. De plus, si l'ensemble des critères et des normes partagés, ainsi que les tons, les modes de vie, les façons de concourir et de se conduire, semblent profondément similaires³²⁴, il existe parfois une confrontation

³²³ Eric Neveu souligne que : « [...] pareille entreprise ne peut prendre tout son sens qu'en l'articulant à une visée de changement social qui vise à combattre des formes sans cesse renouvelées d'inégalités, à penser la culture non comme un catalogue d'œuvres légitimes ou de consommations mais comme quelque chose qui injecte dans l'expérience humaine des valeurs de solidarité et de justice ». NEVEU, Eric. « Aux origines des cultural studies », La Vie des idées, 11 février 2010, pp.3-4. ISSN : 2105-3030. URL : <http://www.laviedesidees.fr/Aux-origines-des-cultural-studies.html>

³²⁴ À propos de la classe dominante de Cambridge, Raymond Williams explique : « *When it turns to the arts it congratulates itself overtly on its taste and its sensibility ; speaks of its poise and tone. If I then say that what I found was an extraordinarily coarse, pushing, nameridden group, I shall be told I am showing class-feeling, class envy, class resentment. That I showed class feeling in not any doubt. All I would insist on is that nobody fortunate enough to grow up in a good home in a genuinely well-mannered and sensitive community, could for a moment envy these loud, competitive, deprived people. All I did not know then was how cold that class is. That comes with **experience**.* Hall, S. « Culture, Community, Nation », dans *Representing the Nation : A Reader. Histories, Heritages and Museums*, BOSWELL, D. et EVANS, J. (éditeurs), Routledge, The Open University, Londres, NY, 1999, pp. 33-44. (Notre souligné en noir).

culturelle entre les personnes qui ne partagent pas la même codification culturelle. À partir de l'analyse culturelle, il est donc possible de reconnaître les déséquilibres et les troubles sociaux entre les individus, ce qui conduit à la fois, à identifier les différences entre les groupes et à créer des mécanismes capables d'améliorer et de transformer la structure sociale qui provoque les dérèglements.

La catégorie « structure du sentiment » offre donc la possibilité d'analyser la culture (*the whole way of life* et pas seulement l'art ou les savoirs) et de comprendre le caractère social des communautés, de nations et de la société par rapport à un sujet qui est censé provoquer une émotion ou un sentiment. Nous pensons que l'analyse des expositions à travers de la perception des visiteurs laisse apparaître cette structure du sentiment qui est propre à tout individu et qui parfois est partagée par une communauté donnée. D'ailleurs, cette catégorie donne également la possibilité de questionner et replacer la vision dominante de l'universalité dans les musées. Et même, s'il y a diverses façons de concevoir, d'apercevoir et de sentir le monde, la culture et donc les expositions ; quand nous essayons de comprendre la construction du sens à partir d'une communauté donnée et sur un sujet quelconque, cela met en évidence les principes et valeurs conciliés ainsi que les valeurs et principes qui les opposent. Enfin, dans nos études de cas tant à Chicago qu'à Paris, la structure du sentiment des personnes interrogées met en évidence un aspect capital dans la construction du sens : sa négociation.

II. PROGRAMME DE RECHERCHE

5. PRÉSENTATION

5.1 *Problématique, questions de recherche, hypothèses*

La question de la construction du sens dans les expositions muséales a été étudiée à travers la muséographie qui s'occupe de l'aspect architectural et opérationnel de la mise en scène d'une exposition. La question semble en principe d'ordre pratique et sa réponse renvoie à une explication d'ordre technique. Le texte de Sylvie Girardet et Claire Merleau-Ponty³²⁵ répond à partir de cette perspective. Les auteurs montrent les « règles à suivre » d'un savoir-faire qui est devenu un métier et parfois même une industrie. Mise à part les explications techniques, il existe aussi des études sur la dimension symbolique et culturelle de cette problématique. Ce que nous voulons démontrer dans cette thèse, c'est comment se construit le sens dans les expositions des musées qui sont ancrées dans des sociétés et des contextes spécifiques.

Nous partons de l'idée que les expositions muséales se construisent grâce à la collaboration de structures d'activité collective³²⁶. L'exposition est en effet une mise en scène intentionnelle d'objets qui, à partir d'une thématique déterminée, visent à provoquer une expérience sensorielle et cognitive chez le spectateur. Mais, quels sont les facteurs qui interviennent dans la construction du sens d'une exposition ? Comment se construit le sens ? À partir de quels moments s'active la coopération des acteurs pour produire le sens des expositions dans les musées ? Comment se construit le sens des expositions dans lesquelles les frontières et les alliances identitaires constituent le sujet d'exposition ? Est-ce que les expositions qui

³²⁵ Le texte est « Une expo de A à Z ». C'est un manuel pratique qui cherche à expliquer didactiquement quels sont les éléments qui doivent être pris en compte pour la conception et la réalisation d'une exposition. GIRARDET, Sylvie et MERLEAU-PONTY, Claire. Voir le chapitre « Concevoir et réaliser une exposition », Musée en Herbe, OCIM, Paris, 1994.

³²⁶ Howard BECKER utilise le terme de "structures d'activité collective" pour expliquer le fonctionnement des mondes de l'art. Voir son texte *Les mondes de l'art*. Préface, Flammarion, Paris, 2006. Première édition en anglais : *Art Worlds*, The University of California Press, USA, 1982.

traitent des sujets de société le font à partir d'une rhétorique basée sur le politiquement correct ? S'agit-t-il d'une construction du sens inventée et fondée dans les mythes ? Le musée cherche-t-il à provoquer une identification ou bien une provocation face aux visiteurs ? Est-ce que les expositions de ce genre véhiculent un discours colonial, postcolonial ? Quels sont les enjeux politiques qui se dévoilent à partir de la mise en scène d'expositions ? Comment interviennent les catégories de culture, d'hégémonie, d'occident pour la construction du sens ? Quels sont les discours des responsables institutionnels ? Quels messages véhiculent les objets d'exposition ? Quels sont les discours des créateurs – quand il y en avait – et quelles sont les réactions du public par rapport au sujet de l'exposition ?

Notre première hypothèse est que la construction du sens d'une exposition muséale se réalise à plusieurs moments³²⁷ et dans plusieurs dimensions articulés d'une manière complexe. Nous croyons que ces moments et dimensions peuvent être identifiés à partir de modalités et fonctions spécifiques. Nous supposons que le premier moment de la construction du sens d'une exposition - celui qui marque le point de départ - est celui de « la production du sens ». Ce premier moment de la construction du sens est assuré par une communauté de producteurs qui imaginent, désignent et produisent un récit d'exposition en employant des éléments intellectuels et techniques destinés à cet effet. Nous croyons que le musée, à travers la communauté de production du sens, construit « le thème » des expositions en déterminant et en proposant un discours et une lecture préférentielle. Nous pensons que, même si l'intérêt du musée est d'exposer des phénomènes d'ordre historique sous le prétexte de mener une mission pédagogique, l'intention des institutions est aussi d'ordre moral et politique. Nous sommes persuadés que la manière par laquelle les producteurs du sens assument un discours, reflète un

³²⁷ Cette première hypothèse ne cherche pas à défendre un modèle linéaire (émetteur / message / récepteur) dans le processus de communication et de construction du sens. Notre hypothèse cherche à identifier les différents moments de la construction du sens d'une exposition, parce que nous supposons que même si la construction du sens fait parti d'une structure complexe de relations qui sont imbriquées à tout moment, il est possible d'identifier et donc de différencier, voir de « déconstruire » les moments et les actions qui rendent possible le circuit du sens dans les musées. Voir le texte de Stuart HALL, « Codage/Décodage », dans *Identités et Cultures. Politiques des Cultural Studies*, Éditions Amsterdam, Paris, 2008, pp.169-183.

positionnement qui, traduit également des idées culturelles et des orientations au sujet de la classe, de la race, de l'ethnicité et du genre.

Ensuite, nous supposons que le deuxième moment qui intervient dans la construction du sens d'une exposition est la circulation ou distribution du sens, à travers de la mise en scène des messages articulés, des œuvres et des objets d'exposition³²⁸. À partir de cette dimension, nous pensons que les musées mettent en valeur non seulement des objets mais aussi des discours qui reflètent les politiques de signification et de représentation propres à une culture et à un contexte.

En effet, la construction du sens dans une exposition n'est effective qu'à travers l'appropriation du sens de la part des visiteurs. Nous supposons que la communauté d'interprètes régule, négocie, s'oppose ou harmonise avec le discours du musée à travers ses propres schémas culturels et cognitifs. Nous pensons que le discours du musée, celui qui a été produit par la communauté de production du sens, n'est pas toujours partagé de façon homogène par les visiteurs des expositions. Nous avons voulu démontrer que dans certaines expositions où les sujets relèvent de questions identitaires ; la reconnaissance, l'acceptation, la négociation ou l'opposition au discours du musée dépend de la structure du sentiment des visiteurs.

Enfin, nous pensons que dans les expositions où le parcours identitaire des visiteurs est mis en question, les personnes « négocient » le sens proposé par les institutions. Nous avons exploré comment à partir de la lecture/réception de l'exposition, le public exprime soit une différenciation soit une affirmation qui correspond à ses propres structures du sentiment (*structures of feeling*) qui s'allient ou entrent en conflit avec le discours proposé par le musée. La construction du sens dépend donc d'un travail de collaboration humain. Elle dépend également des politiques culturelles liées à la mission des musées qui prédisposent la mise en scène des sujets d'exposition. Elle dépend aussi de la structure du sentiment que les visiteurs manifestent vis-à-vis des objets d'exposition et des discours.

³²⁸ Ce deuxième moment porte une infinité d'interprétations et une perspective différente pourrait faire apparaître des aspects qui restent ici inexplorés.

5.2 La méthode

Nous avons employé l'approche culturaliste propre aux études culturelles des musées parce que cette méthode privilégie la transdisciplinarité comme méthode d'analyse :

« Les approches culturalistes considèrent le plus souvent que la construction du sens - tant au niveau de la production des messages, de leur réception que de leur articulation - résulte d'arrangements plus ou moins paisibles ou conflictuels entre les partenaires de l'échange d'information et d'expérience. Elles s'intéressent donc tout particulièrement aux différentes formes de constructions sociales et individuelles de la réalité par les médias, et elles sont intéressées par les différents processus de complicités, d'hégémonies, de subordination, de contradiction et de résistances qui se manifestent dans les petites et grandes croyances qui structurent les cultures et se manifestent dans leurs messages, leurs médias et leurs œuvres³²⁹ ».

À l'instar des études culturelles qui comprennent les médias comme des constructeurs des valeurs sociales et politiques, nous sommes partis de l'idée que l'institution muséale construit des arguments et des messages qui contiennent une axiologie morale et politique pertinente par rapport à contexte. À ce propos, l'approche textuelle des études culturelles des musées explore les logiques qui opèrent dans les choix et découpages de la représentation dans l'exposition, ainsi que sa cohérence et sa légitimité dans le contexte précis du musée. Comme l'explique Rhiannon Mason, dans son chapitre : *« La lecture des musées comme textes : théorie culturelle et textualité³³⁰ »*, les spécialistes de cette tendance lisent l'exposition comme s'il s'agissait d'un texte. Ils se concentrent par exemple, sur l'analyse du récit, sur la structure et les stratégies existantes dans la « voix » adoptée par les expositions. Ils s'intéressent à

³²⁹ DARRAS, Bernard. *Images et études culturelles*, Présentation, Publications de la Sorbonne, Collection Esthétique - série images analyses, France, 2008, p. 5.

³³⁰ MASON, Rhiannon. *Cultural Theory and Museum Studies*, Op.Cit., p.26

l'étude des discours des institutions et leur mise en scène, qu'elle soit esthétique, pédagogique ou culturelle³³¹.

L'exposition dans cette thèse est comprise comme récit fabriqué et produit par l'institution muséale. Pour analyser la manière dont ce sens a été construit, et donc les contenus et les significations de l'exposition dans le musée³³², nous avons mené des entretiens avec les commissaires, membres, dirigeants et collaborateurs des musées. Ceci nous a permis de connaître les motivations, les intentions et les accords qui ont permis l'installation et la mise en scène des expositions. Grâce à l'étude de la production d'expositions nous avons découvert les à priori qui ont guidé les institutions à choisir les thématiques et les lignes qui les ont conduites à privilégier un certain discours en dépit des autres.

Ensuite, pour analyser les messages du musée, nous avons concentré toute notre attention dans l'étude de la macrostructure³³³ du récit de l'exposition. À cet effet, nous avons pris en compte quelques objets et textes qui véhiculent le message général qu'a voulu transmettre le musée. Nous avons montré des exemples d'objets d'art, peintures, retables et documents afin de comprendre les lignes générales et thématiques du discours des expositions. Afin de mieux cerner la macrostructure de chaque exposition et le sens privilégié par la production, nous avons extrait les informations directes des commissaires d'exposition et nous avons également étudié les catalogues quand il y en avait. Nous n'avons pas traité d'autres dispositifs³³⁴ de médiation³³⁵ comme les visites guidées, les guides enregistrés en audio, les

³³¹ *Ibidem*, p.26

³³² DAVALLON, Jean. *L'exposition à l'œuvres. Stratégies de communication et médiation symbolique*. L'Harmattan, 1999. Pour l'auteur, le musée est un des moyens principaux d'intervention entre les objets d'art et sa réception.

³³³ L'identification des macrostructures implique la reconstruction théorique d'un « thème » ou « sujet ». Voir VAN DIJK, Teun A. *The structures and functions of discours an interdisciplinary introduction to textlinguistics and discours studies*, traduction en Espagnol *Estructuras y funciones del discurso*, Siglo XXI editores, México, 1996, p. 43.

³³⁴ POLI Marie-Sylvie. *Le texte au Musée*, L'Harmattan, France, 2002. Voir aussi Élisabeth Caillet et Daniel Jacobi. (Dir.) *Les médiations de l'art contemporain*", Culture & Musées No. 3. Université d'Avignon/ Actes Sud, 2004.

³³⁵ Il y a plusieurs dispositifs de médiation dans le musée. Voir l'œuvre de CAILLET Élisabeth et JACOBI Daniel. (Dir.) *Les médiations de l'art contemporain*", Culture & Musées No. 3. Université d'Avignon/ Actes Sud, 2004.

visites commentées par les spécialistes ou les dispositifs virtuels des sites Internet. Nous pensons comme Louise Ravelli³³⁶, que chaque média de communication a ses propres singularités. Certes, une étude de ce type aurait conduit à la rédaction d'une autre thèse et d'une autre approche.

Finalement et bien que tous les moments de la construction du sens soient importants, nous avons travaillé auprès des visiteurs des expositions pour analyser l'appropriation du sens de la part du public. Nous avons observé et enquêté par rapport au parcours de lecture et réception de l'exposition, nous avons accompagné les visiteurs de l'exposition et nous avons appliqué notre méthodologie d'enquête après la visite. Enfin, pour l'obtention des résultats, nous avons employé des méthodologies d'analyse propres à l'ethnologie et à la sociologie réflexive³³⁷.

5.3 Les méthodologies de la recherche

Afin de suivre une méthode ordonnée du type hypothético-déductif, nous avons traversé plusieurs étapes dans la recherche. Ils peuvent se résumer par :

- L'observation

La première tactique concrète d'analyse sur le travail de terrain a été l'observation, d'abord à l'extérieur et ensuite à l'intérieur du musée³³⁸.

³³⁶ RAVELLI, Louise J. *Museum Texts*. «Communication Frameworks ». Collection *Museum Meanings*, Routledge, USA, Canada, 2006, p. 2.

³³⁷ La sociologie positive isole l'objet d'étude du sujet. Elle conduit à une séparation entre acteur, observateur et savoir. La sociologie réflexive part du principe du dialogue et prend en compte l'intersubjectivité dans l'analyse. Le dualisme méthodologique implique une combinaison de ces deux approches. Elle propose par exemple le questionnaire comme méthode de la science positive et l'étude de cas élargie comme méthode de la science réflexive. Voir CEFAÏ, Daniel. *L'enquête de terrain*, La découverte, Paris, 2003. Voir III^e Partie et Postface. « La renaissance des méthodes qualitatives en sociologie », pp. 309- 464, voir dans le même ouvrage le chapitre « L'enquête de terrain en sciences sociales », pp. 465-615.

³³⁸ « Le chercheur parlera d'observation par opposition au processus d'expérimentation. Pour lui, l'observation sera la **phase exploratoire** qui débouche sur l'émission d'une hypothèse... Enfin, et de façon générale, on parlera d'observation comme **d'un résultat**. Au sens large, l'observation sera le résultat codé de l'acte

a) *À l'extérieur du musée*

En principe, nous avons exploré les alentours de chaque musée afin de situer notre observation par rapport au contexte. Cette première approche nous a permis d'approfondir nos hypothèses et de nous interroger sur la localisation du musée en tant que condition possible pour la construction du sens dans les expositions. En effet, l'observation du contexte externe de chaque institution nous a conduit à réfléchir sur les dynamiques du positionnement discursif que les musées établissent par rapport à la ville, à l'État et à la nation. L'observation sur la place et l'espace que le musée occupe n'est pas anodine. Elle permet de s'interroger sur la place du musée et ses rapports avec les logiques du centre et de périphérie. Cette première observation approximative sur la position physique de l'institution muséale constitue donc une des premières informations pour situer le contexte de nos études de cas.

- *Témoignages*

Pendant la phase d'observation extérieure du musée, nous avons rassemblé des témoignages³³⁹. C'est une technique d'analyse de terrain qui renvoie à des opinions de surface. Les spécialistes³⁴⁰ expliquent que ceci proportionne les informations directes les plus immédiatement disponibles par rapport au travail de terrain. Nous avons commencé cette quête à l'extérieur de chaque musée afin de collecter des données sur la perception du public par rapport à l'institution. Nous avons discuté avec les personnes qui se trouvaient aux alentours du musée, assis sur les bancs publics, dans les jardins ou pelouses, dans les boutiques, boulangeries, bureaux ou magasins qui entourent chaque musée. Les questions que nous avons posées n'avaient pas la prétention

d'observer suivi de l'acte d'interpréter, ce qui suppose pour le spécialiste ou le chercheur la référence à un cadre théorique (référentiel) ». DE KETELE, Jean-Marie et ROEGIERS, Xavier. *Méthodologie du recueil d'informations. Fondements des méthodes d'observation, de questionnaire, d'interview et d'étude de documents*, Éditions De Boeck Université, Bruxelles, Belgique, 4^e édition, 2009, p. 17. (Souligné en noir dans le texte original).

³³⁹ Témoignage : attestation, preuve, affirmation, démonstration, manifestation.

³⁴⁰ KAUFMANN, Jean-claude. *L'entretien compréhensif*, éditions Nathan, Paris, 1996, Voir chapitre : « L'analyse de surface », p. 17.

d'élucider nos hypothèses principales sur comment se construit le sens dans les expositions, mais elles visaient à collecter des impressions de la population sur la place du musée dans le quartier. Les principales questions qui ont guidé cet interrogatoire informel furent : « *Vous connaissez le musée qui se trouve près d'ici ? Qu'est-ce que vous en pensez ?* Les réponses nous ont aidé à configurer une possible perception générale des gens vivant ou travaillant près du musée. Cet exercice nous a aidé à peaufiner nos enquêtes, à supprimer de fausses pistes dans nos protocoles d'entretiens et à centrer les questions que nous allions poser ensuite aux membres des institutions, ainsi qu'aux visiteurs.

b) *À l'intérieur du musée*

Nous avons observé les dynamiques à l'intérieur de chaque musée. Dans cette étape de la recherche, nous avons cherché à distinguer les pistes qui pouvaient nous conduire à l'étude et à la constatation de nos hypothèses. Nous avons pris des notes et nous avons cerné les moments où les comportements se répétaient et où les phénomènes se présentaient d'une façon similaire. Le temps dédié à cette observation nous a permis de connaître les textes et la mise en scène de l'exposition à partir de son caractère scriptural. Mais cela ne répondait pas à la question sur la construction du sens. Nous sommes donc passé, à l'étape suivante : la réalisation des questionnaires et des entretiens.

- *Les entretiens*

Les entretiens³⁴¹ que nous avons réalisés ont été dirigés vers les responsables des institutions. Nous avons recueilli des informations directes avec les membres directifs des musées et avec les commissaires des expositions. Les commissaires restent en effet notre source principale pour

³⁴¹ « Un enquêteur est quelqu'un qui veut savoir, et qui veut savoir d'une façon tout à fait responsable... Le passage par l'entretien, une fois qu'il est décidé, est donc un outil nécessaire qui doit fonctionner ; l'entretien est choisi comme outil légitime et, comme tel, imposé à l'interviewé ». MARMOZ, Louis. *L'entretien de recherche dans les sciences humaines et sociales*. L'Harmattan, France, 2001, chapitre « L'entretien comme outil », p. 15.

comprendre comment se produit le sens dans une exposition muséale. Les entretiens individuels que nous avons réalisés avec chacun des responsables d'expositions ont eu lieu dans leurs espaces respectifs de travail. Nous avons réalisé des entretiens avec Cesáreo Moreno, Elena Gonzales et Gabriel Villa pour les expositions du Musée National d'Art Mexicain de Chicago (2006) ; et avec Serge Gruzinski pour l'exposition du musée Quai Branly (2009). Il faut ajouter qu'aux entretiens octroyés par ce dernier, s'ajoute le suivi de son séminaire de recherche (2007-2009), moment auquel le professeur évoquait le déroulement de la production de l'exposition. En France, nous avons pu suivre le projet depuis le début de sa conception jusqu'à la fin de sa réalisation.

- Questions et questionnaires

Les questions, questionnaires et dispositifs de réactions écrites que nous avons réalisés et analysés ont été principalement dirigés vers les visiteurs. Ils représentent une première approche pour connaître la réaction du public face à la production du sens conduite par l'institution. Après la visite de l'exposition, et toujours en fonction des contextes, nous avons demandé aux visiteurs de répondre soit à des questions (dans le cas de Chicago), soit à un questionnaire (dans le cas de Paris). Le mode d'administration du questionnaire a été direct. Le format des questions a été mixte³⁴². Nous avons utilisé d'abord les questions fermées puis les questions ouvertes. En principe, nos questions permettaient de s'interroger sur la lecture de l'exposition. Ensuite, nous avons appliqué un dispositif d'expression et des questions ouvertes afin de connaître la façon par laquelle le public s'approprié des contenus de l'exposition. La réalisation de ces dispositifs tant à Chicago qu'en France, cherchait à savoir comment les visiteurs construisent le sens dans les expositions à partir de leurs propres lectures et à partir de leurs propres appartenances, codes et expériences

³⁴² « Les questions **mixtes** s'apparentent aux questions **fermées** parce qu'elles sont accompagnées d'une liste de modalités de réponse. Elles sont également partiellement **ouvertes**, car la dernière modalité invite la personne interrogée à apporter des précisions en toute liberté. Les questions mixtes peuvent éventuellement être utilisées quand on souhaite détecter d'éventuels problèmes d'interprétations ou recueillir des précisions supplémentaires ». FENNETEAU, Hervé. *Enquête : entretien et questionnaire*, Dunod, Paris, 2002, pp.77-78. (Souligné dans le texte original).

culturelles. Nous sommes restés attentifs à la pertinence des questions par rapport à nos hypothèses, nous avons veillé à ce que les questions soient bien comprises par les visiteurs en évitant de guider leurs réponses. Enfin, une fois le dispositif d'enquête terminé, et pour être certains de la fiabilité des réponses récoltées, nous avons dialogué ouvertement avec les visiteurs. Nous avons également étudié les réactions et les discours³⁴³ des visiteurs³⁴⁴. Ce type d'analyse a révélé des résultats sur comment se répercute le sujet d'expositions chez les visiteurs et comment l'expérience de la visite se croise avec les structures de sentiment d'une communauté donnée. En effet, grâce au dispositif d'enquêtes, entretiens et questionnaires effectués sur le terrain d'étude, nous avons obtenu des informations capitales. C'est à partir de l'analyse des données et de l'évaluation des réponses, que nous avons pu établir nos interprétations. Afin de comprendre les possibles phénomènes propres à chaque étude de cas, nous avons donc classifié les réponses dans des tableaux et graphiques. Elles sont accessibles dans le corps de cette étude ainsi que dans les annexes de cette thèse.

5.4 Les études de cas

Les musées nationaux dans lesquels nous avons développés nos analyses ont été choisis en fonction de sujets d'expositions, c'est-à-dire en fonction de la thématique d'exposition et non en fonction des collections ou des objets exposés. Les sujets d'exposition choisis concernent les questionnements propres aux échanges culturels et à la cohabitation des cultures contemporaines en tension ou en conflit. Nous avons conduit des études de cas dans deux musées : un musée national des Etats-Unis et un musée national de France.

³⁴³ L'analyse des discours selon Van Dijk peut se réaliser à partir d'une perspective interdisciplinaire qui prend en compte la macro-structure et la microstructure des discours. Voir VAN DIJK, Teun A. *Estructuras y funciones del discurso*. Siglo XXI editores. Mexico, 1996. Titre original: *The structures and functions of discours an interdisciplinary introduction to textlinguistics and discours studies*.

³⁴⁴ Dans la méthodologie de l'entretien compréhensif, Kaufmann montre que les interlocuteurs peuvent exposer un discours qui peut devenir par la suite contradictoire. Jean-Claude Kaufmann, *Op.Cit.*, p. 70.

Étude de cas 1. Aux États-Unis : à Chicago

- *The National Museum of Mexican Arts* (NMMA).

Analyse de l'exposition permanente : « *La Mexicanidad*³⁴⁵ ».

Analyse de l'exposition temporaire : « *The African Presence in Mexico: From Yanga to the Present*³⁴⁶ ».

Étude de cas 2. En France : à Paris

- Le Musée du Quai Branly (MQB).

Analyse de l'exposition temporaire : « *Planète Métisse : to mix or not to mix ?*³⁴⁷ ».

5.5 Type d'étude : Monographique

Nos études sur la construction du sens dans les expositions, la première en Amérique et l'autre en Europe, oblige à traiter nos analyses d'une façon singulière et monographique.

« La méthode monographique consiste, en effet, à isoler de la masse des faits ou situations similaires un cas particulier, pris comme type, et à l'étudier minutieusement, pour ensuite généraliser, dans la mesure du possible, les résultats de cet examen »³⁴⁸

³⁴⁵ Exposition permanente *La Mexicanidad*, Chicago, Il., USA.

³⁴⁶ Exposition temporaire *The African Presence in Mexico*, du 11 février au 03 septembre 2006. L'exposition a voyagé pendant cinq ans dans des musées du Mexique (Monterrey et Veracruz) et des États-Unis (Albuquerque, Texas, Californie, Philadelphie, et Washington). Elle est présentée à nouveau à Chicago dans le musée africain - américain, *DuSable Museum* jusqu'à la fin de 2010.

³⁴⁷ Exposition *Planète Métisse*, du 18 mars 2008 à 19 juillet 2009. Musée du Quai Branly (MQB), Paris.

³⁴⁸ L'auteur adjuge la méthode monographique à Frédéric Le Play pour qui la seule et vraie monographie était la monographie de famille, la monographie ouvrière. Foville explique que cette technique d'enquête est devenue trop « étroite et trop inquisitoriale » et qu'il devrait se moderniser. Il propose la méthode polymonographique qui invite à faire des enquêtes sur plusieurs sujets et pas sur un seul sujet. DE FOVILLE, M. *La méthode monographique et ses variantes*, imprimerie de Chaix, Paris, 1909, pp.1-8.

L'étude monographique permet ainsi de décrire les éléments de chaque situation sélectionnée afin de connaître le plus d'éléments et afin de faire émerger les réponses possibles à la problématique qui nous préoccupe. Ce type d'étude n'est pas incompatible avec les questionnements des études culturelles des musées parce qu'au-delà de la réflexion théorique, une analyse de situation et une observation du terrain s'avèrent nécessaires. La monographie donc :

« C'est l'observation intensive et localisée. Ce que les recherches perdent ainsi en étendue [par rapport à la statistique], elles le gagnent en pénétration. Les moindres circonstances, les moindres détails, mis en relief et mis en lumière, se gravent dans l'esprit et peuvent suggérer d'ingénieuses interprétations »³⁴⁹.

Nous développons donc une monographie de chaque exposition à partir de nos études de cas. Nous avons observé le fonctionnement du musée et les mécanismes et dynamiques d'interaction qui l'entourent. Nous avons visité plusieurs fois les expositions avant d'établir des entretiens avec les membres responsables de l'institution et avec le public. Si notre étude s'avère descriptive, il faudra rester vigilant parce que :

« La monographie, ce n'est pas seulement une forme, une simple manière d'organiser des matériaux à l'intérieur d'un cadre commode d'exposition ; c'est tout autant, sinon plus, une méthode à la fois de collecte des données, documents et informations, et de réflexion théorique³⁵⁰ ».

En effet, si la monographie est une approche courante de la tradition humaniste, dans le domaine de la culture et de l'art - plus précisément avec l'apparition de nombreuses monographies d'artistes ou d'objets propres au patrimoine - la monographie est devenue un des genres les plus utilisés³⁵¹.

³⁴⁹ *Ibidem.* p.2.

³⁵⁰ COPANS Jean. *La monographie en question*, dans L'Homme, 1966, tome 6 n°3. pp. 120-124.

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/hom_0439-4216_1966_num_6_3_366824

³⁵¹ Il y a eu plusieurs débats et tables rondes autour de la monographie d'art. Voir les débats organisés par « Perspective » la revue de l'INHA, avec Nabila Oulebsir,

Malgré tout, dans le domaine des sciences sociales, l'étude monographique a été mise en question³⁵² en raison d'une interprétation à évolutionniste³⁵³ des sociétés parce que : « Cela a servi pendant longtemps de paravent idéologique à la prétendue arriération culturelle des peuples dits primitifs »³⁵⁴. À partir des débats autour de la monographie dans le domaine des sciences sociales et humaines, des auteurs³⁵⁵ proposent une approche de la « monographie polyphonique³⁵⁶ ». Il s'agit d'une approche monographique qui exclut l'approche unilatérale du regard et qui propose une méthode relationnelle et dialogique visant la compréhension du discours de l'autre. La présentation de nos études de cas correspond à ce dernier caractère monographique. C'est la raison pour laquelle nous avons suivi des méthodologies proches des sciences sociales pour l'analyse en situation des expositions.

Isabelle Balsamo, Bernard Vouilloux et Miche Laclotte. Sujets : La monographie comme modèle de référence : La monographie comme un genre de pensée et sa production/diffusion et Les forces et contraintes de la monographie : un modèle à renouveler, à repenser. Voir site : <http://www.inha.fr/spip.php?article1227>

³⁵² En effet, l'établissement d'un catalogue des mœurs et des conduites culturelles à partir des axiomes de l'anthropologie occidentale a souvent provoqué un stigmatisme dans l'interprétation des civilisations différentes. La stigmatisation des peuples a été également questionnée par les études postcoloniales. LIDCHI, Henrietta. «The poetics and the politics of exhibiting other cultures» dans *Cultural Representations and Signifying Practices*, Stuart Hall (Ed.), The Open University, Sage Publication Inc, London, 1997.

³⁵³ WILLIAMS, Raymond. *Culture & Matérialisme, Op.Cit.*, 2009.

³⁵⁴ COPANS Jean. *Op. Cit.*

³⁵⁵ JEANNERET Yves. « Introduction », *Études de communication* 27 | 2004, mis en ligne le 12 mars 2009. <http://edc.revues.org/index144.html> Consulté le 20 novembre 2010.

³⁵⁶ JEANNERET Yves. « Une monographie polyphonique. Le texte de recherche comme appréhension active du discours d'autrui », *Études de communication* 27, 2004, Mis en ligne le 12 mars 2009.

III. MISE EN ŒUVRE DE LA RECHERCHE

A) Aux États-Unis

6. ÉTUDE DE CAS À CHICAGO

L'*American Association of Museums* estime qu'il y a dix-sept mille cinq cent musées aux États-Unis³⁵⁷. Le développement économique du dix-neuvième siècle a accéléré les constructions industrielles ainsi que les chemins de fer mais il a également encouragé l'évolution muséale. Souvent critiqués pour leur manque de tradition historique et patrimoniale face au monde européen, les États-Unis ont construit des musées nationaux afin de montrer publiquement leur puissance, non seulement économique mais aussi culturelle. Le musée est un des instruments de cette démonstration de la puissance culturelle américaine.

Si aux États-Unis, la notion de « musée d'art » n'existait pas avant la guerre civile américaine³⁵⁸, aujourd'hui les grandes entreprises muséales américaines qui sont l'emblème du patrimoine national, coexistent avec les petits musées des communautés gérés par les générations d'origine migrante³⁵⁹. En effet, le modèle de politique culturelle aux États-Unis permet la réalisation de plusieurs musées nationaux à caractère ethnique ou racial³⁶⁰. Les communautés immigrantes, d'origine africaine, asiatique et mexicaine entre autres, dirigent des musées où ils représentent leur propre patrimoine artistique et culturel. Ces musées « ethniques » ou « de communauté » représentent 5% de la totalité des musées existants aux États-Unis³⁶¹.

³⁵⁷ Voir *American Association Of Museums* (dernière consulte le 4 novembre 2010).

http://www.aam-us.org/aboutmuseums/abc.cfm#how_many

³⁵⁸ MACDONALD Sharon. *A companion to Museum Studies, Op.Cit.*, p.4.

³⁵⁹ Nous explorons également comment se construit le sens dans les musées nationaux qui interrogent les rapports entre haute-culture et culture populaire. Notre étude de cas portera donc sur un « musée de communauté ».

³⁶⁰ Denis Lacorne explique que la loi de l'égalité républicaine française est tellement méfiante par rapport aux questions de couleur, qu'elle ne tolère aucune mention des identités raciales, ethniques ou religieuses. Voir *La crise de l'identité américaine. "Du melting-pot au multiculturalisme"*, Fayard, France, 1997, p. 287.

³⁶¹ Un tableau sur la répartition des musées par typologie classifie les musées de la manière suivante : des petits musées (75%), des musées émergents (52%), des musées ruraux (43%), et des musées ethniques (5%). Une analyse sur la gestion économique

6.1 Chicago et ses musées

Dans l'État de l'Illinois au nord-est des États-Unis se trouve la ville de Chicago située dans une région frontalière avec le Canada. Chicago compte approximativement trois millions d'habitants et neuf millions avec la périphérie. La ville de Chicago est la troisième ville la plus importante des États-Unis³⁶², elle est six fois et demie plus large que Paris intra muros³⁶³. L'histoire de l'immigration à Chicago commence avec la colonisation européenne en passant par l'immigration des Africains issus de l'esclavage. En 1920, les immigrants venaient de Russie, de Pologne, d'Irlande, d'Allemagne, d'Italie et aussi des pays scandinaves. Néanmoins, la migration des dernières cinquante années est surtout latino-américaine et asiatique. À cause de sa migration massive et diverse, Chicago est un territoire qui connaît de nombreux conflits de race et d'ethnicité. La violence et la criminalité des *gangs* fait notamment parti de l'histoire de Chicago. Malgré l'évolution de la ville, l'animosité et la rivalité entre les gangs et les groupes urbains est encore présente. En effet, des conflits ethniques et raciaux se déroulent au quotidien sous des formes diverses.

À Chicago, le complexe muséal est un des plus importants des États-Unis. Nous y trouvons une concentration de musées de Sciences et Techniques, des musées de Beaux Arts, des Musées d'Histoire et de Société et des Musées de Cultures Extra - Occidentales. La majorité de ces musées s'est concentrée au cœur de la ville nommée « *The Loop* »³⁶⁴. Les fondations, centres d'art contemporain, galeries, bibliothèques et librairies qui forment la vie culturelle

et le moyen de financement de musées d'art américain se trouve dans SELBACH, Gérard. *Les musées d'art américains : une industrie culturelle*, Éditions L'Harmattan, Paris, 2000, p. 25

³⁶² Au 1er janvier 2006, il y avait 1.331 habitants français immatriculés dans cette région. Voir les données sur la communauté française à Chicago. (Consulté en avril 2010).

<http://www.france->

[expatries.com/Fiches/detail.asp?NewsID=4578&Nomcat=+Chicago](http://www.france-expatries.com/Fiches/detail.asp?NewsID=4578&Nomcat=+Chicago)

³⁶³ HALBWACHS, Maurice. *Chicago, expérience ethnique*, dans *Annales d'histoire économique et sociale*, 4e année, N. 13, 1932. pp. 11-49.

³⁶⁴ *The Loop* est le centre économique, historique et culturel de Chicago. Voir *The Electronic Encyclopedia of Chicago* © 2005 Chicago Historical Society.

<http://encyclopedia.chicagohistory.org/pages/764.html> (Consulté le 30 mai 2010).

de Chicago se situent dans cette partie de la ville. L'agglomération et concentration culturelle de Chicago rime avec une architecture moderne et somptueuse. La richesse monumentale et l'installation des musées dans cette partie de la ville n'est pas un hasard. Elle représente le cœur touristique de la ville. Le cadre urbain du centre ville, ainsi que les colossales structures de fer consacrées aux bâtiments des finances et aux institutions culturelles, montre l'intérêt que porte cette ville pour le patrimoine architectural et les musées.



Figure 1

« *The Millennium Park* », Centre ville de Chicago, États-Unis,
photographie © Cristina Castellano, 2006.

Nous trouvons huit musées situés dans le parc de la ville. Ils sont gérés par le projet « Musées du Parc³⁶⁵ » composé de l'*Adler Planetarium*, l'*Art Institute*, le *Chicago Historical Society*, le *Du Sable Museum*, le *Field Museum of Natural History*, et le *Shedd Aquarium*³⁶⁶. Loin du centre ville, dans les périphéries où une grande partie de la population « ethnique » y habite, des

³⁶⁵ En anglais *The Grant Park*.

³⁶⁶ DAVALOS, Karen. «Exhibing mestizaje: the poetics and experience of Mexican Fine Arts Center Museum», dans *Museum Studies. An Anthology of Contexts*. Edited by Bettina Messias Carbonell, Blackwell Publishing, USA, UK, Australia, 2004, p.527.

musées de communautés se sont créés. Malgré les efforts pour le développement de ce genre d'institutions, leurs empreintes monumentales restent encore assez modestes.

6.2 Les musées des communautés³⁶⁷

Au vingtième siècle, les musées à caractère ethnique ou racial se sont multipliés partout sur le territoire américain. L'héritage culturel des communautés immigrantes est devenu un sujet d'exposition et un sujet d'actualité. Il ne s'agit pas d'un droit octroyé par l'État américain, mais d'un droit conquis par la lutte des communautés minoritaires : Noirs, Juifs, Asiatiques, Hispaniques, homosexuels et femmes entre autres. Ces musées, nommés donc musées des communautés, reprennent dans leurs expositions, les motifs du groupe ou de la société d'origine qu'ils représentent. Ils montrent ainsi les enjeux du passé sans oublier les mutations culturelles du présent.

Un des premiers musées de communauté fut l'*Anacostia Neiborhood Museum*³⁶⁸. Il est apparu en 1967 face à la croissance des musées nationaux de l'époque. *L'Anacostia* est le résultat d'une initiative menée par la communauté marginale et pauvre de Washington. Depuis le début, cette communauté minoritaire a participé à la tâche muséographique de l'institution. Par exemple, la première exposition sur le jazz, *This thing called jazz*³⁶⁹, a eu lieu dans les années soixante-dix grâce à la demande des jeunes amis du musée. À l'époque, choisir « le jazz » comme thème d'exposition était un geste avant-gardiste. Paradoxalement, si *L'Anacostia Neiborhood Museum* a exposé cette musique si

³⁶⁷ Le terme pour désigner ce type de musée change par rapport à la langue et aux pays. En Grande Bretagne le terme utilisé est « *neiborhood museum* », aux États-Unis « *community museum* ». En français, le terme est « musée de communauté », en Italien « *museo di quartiere, museo rionale* », en Espagnol « *museo de una comunidad* » et en Portugais « *museu comunitário, museu de comunidade* ». Voir *Dictionarium Museologicum*, réalisé par le Groupe de Travail Terminologie du Comité International de l'ICOM pour la Documentation (CIDOC), Hungary, Budapest, 1986, p. 62.

³⁶⁸ Aujourd'hui le musée s'appelle : *The Anacostia Community Museum*. <http://anacostia.si.edu/>

³⁶⁹ George Henri Rivière analyse le rôle éducatif de ce musée dans : « Rôle du musée d'art et du musée de sciences humaines et sociales », *Museum*, Vol.XXV, No. 1/2, revue trimestrielle de l'UNESCO, Presses Centrales, S.A., Lausanne, 1973, pp.39.

proche de la culture populaire afro-américaine des années 1970, le jazz aujourd'hui est reconnu comme une pratique culturelle proche de la « haute culture »³⁷⁰. Néanmoins, il est intéressant de constater que le jazz fut représenté, c'est-à-dire « exposé » pour la première fois, par la propre communauté qui l'a vu naître. Il faut dire que ce quartier de la communauté afro-américaine était perçu comme un « Ghetto Noir³⁷¹ ». En effet, pendant plusieurs années et jusqu'à nos jours, l'*Anacostia Neiborhood Museum* travaille pour une communauté stigmatisée de Washington. Ce musée dispose aujourd'hui d'une bibliothèque et d'un centre multimédia. C'est un lieu de formation aux arts appliqués, un lieu de rencontre pour les groupes du quartier et un centre culturel artistique où il est possible de chanter, de danser, de travailler, de discuter des questions sociales, d'étudier et de reproduire les pratiques culturelles propres à la culture afro-américaine.

Dominique Poulot évoque le projet des musées de ville comme préliminaire aux musées de communauté. Dans son chapitre « Le temps de l'histoire urbaine », il écrit que ce type de musées sont apparus :

« [...] dans la décennie 1970 en Amérique du Nord, qui voulait donner à des groupes sociaux ou ethniques défavorisés la possibilité de (re) trouver leurs propres cultures et de prendre en main leur vie quotidienne (travail, drogue, hygiène ou éducation des enfants³⁷² ».

³⁷⁰ Le Musée du Quai Branly exposa du 10 mars au 21 juin 2009 une rétrospective du jazz depuis ce point de vue. L'exposition « Siècle du Jazz - Art, cinéma, musique et photographie de Picasso à Basquiat », illustra le jazz et promut l'exposition avec les noms des artistes et auteurs reconnus par le *mainstream* de l'art et non par les minorités qui l'ont vu naître. Le musée annonça l'exposition de la manière suivante : « *Epopée du genre musical, né au début du XXe siècle, illustrée par différents arts : peinture, photographie, mais aussi graphisme et bande dessinée. Avec notamment les œuvres de Picabia, Man Ray, Matisse, Pollock, etc.* ». Commissaire de l'exposition : Daniel Soutif, philosophe et critique d'art. Voir Catalogue de l'exposition Musée du quai Branly / Skira Flammarion, France, 2009.

³⁷¹ Stuart Hall a essayé de comprendre la question de la race et les éléments qui composent la catégorie du sujet « Noir » au-delà de la représentation positive que les communautés ont construite autour d'elles. Il propose la fin des essentialismes et une transformation concrète de la politique de la représentation. Voir HALL Stuart, « Nouvelles ethnicités » dans *Identités et Cultures. Politiques des Cultural Studies*, Paris, 2008, p.290.

³⁷² POULOT, Dominique. *Musée et muséologie, Op.Cit.*, p.34.

Aux États-Unis, les musées « ethniques » ne représentent pas seulement les communautés ou groupes « ignorés » par les musées nationaux, mais ils s’opposaient au discours hégémonique du « musée public américain ». Dans ces musées, il s’agissait de célébrer la visibilité de la communauté non - blanche, le passé héroïque des personnes ignorées jusqu’à présent, les luttes de groupes ou d’individus hors du canon national et les acquis démocratiques obtenus par les communautés. Il fallait mettre en valeur ce qui avait longtemps été méprisé par le pouvoir³⁷³.

Aux États-Unis, l’affirmation d’un « soi - collectif » et la résistance face à la vision assimilatrice d’une culture occidentale dominante, fut vécue comme une bataille au sein des quartiers et des imaginaires des dirigeants soutenus par les populations concernées. De cette manière, les communautés ont mis en place un nouveau récit et un nouveau regard porté sur elles-mêmes et raconté par elles-mêmes. Les musées des communautés aux États-Unis montrent à travers les expositions permanentes, qu’il existe une incorporation « d’autres » récits historiques sur l’histoire officielle de la nation américaine. Ces musées sont ainsi les dépositaires de la conjonction du patrimoine actuel des identités ambiguës, souvent binationales, fragmentées et recomposées.

Les actions des communautés récupèrent ainsi des éléments culturels de leurs anciennes appartenances. Ces actions cherchent à construire un récit sur l’identité culturelle et artistique, propre et différente, face au récit national dominant. Le découpage des expositions a donc pour but de montrer en effet, un discours identitaire qui correspond à une autre nation et à un autre passé, mais qui se renouvelle et devient actuel dans la vie quotidienne des communautés américaines d’origine migrante. La démarche muséographique des musées des communautés, au-delà de la mise en scène de l’ethnicité, n’utilise pas seulement des objets d’art mais aussi des images, des documents, des photographies et des objets propres à l’artisanat et à la culture populaire afin de consolider le sens et l’unité d’une identité qui se veut singulière mais aussi collective. Chaque musée de communauté exerce à sa façon et avec ses

³⁷³ Voir un développement de cette idée et la critique des musées nationaux américains dans l’œuvre de Karen Mary DAVALOS. *Exhibing Mestizaje*, University of New Mexico Press, Albuquerque, 2001.

moyens, une politique de la représentation qui lui permet de se localiser dans une catégorie nationale recomposée : afro - américaine, chinoise - américaine, mexico - américaine.

- *La communauté africaine*

Le musée afro-américain *Du Sable Museum on African American History*³⁷⁴ rentre dans l'ensemble des musées du parc, mais il n'est pas localisé dans l'agglomération des musées du Parc du centre ville. Il se trouve dans un quartier périphérique proche de l'université de Chicago. Il est destiné à raconter l'histoire passée et présente des Afro-américains de la ville.

Au début de sa collection permanente ce musée présente une Afrique lointaine divisée en quatre régions : nord, sud, est, ouest. L'exposition commence avec l'histoire glorifiée de l'Égypte antique et de ses empereurs. Nous trouvons des objets royaux et des portraits d'hommes et femmes de l'empire. Le musée montre l'Afrique comme un ensemble, comme un continent, et il n'établit aucune division entre les pays ou les cultures propres à chaque région. Ainsi, toute l'Afrique est intégrée dans l'exposition qui sert de référence aux immigrants afro-américains. Dans la partie contemporaine, ce musée propose des portraits de dirigeants originaires de Chicago. Nous trouvons parmi les femmes, Margaaret Burroghs, dame de lettres, des arts et des humanités. Ensuite, un grand couloir transporte le spectateur dans l'histoire et la transformation des salons de coiffure (*barbers shop*). Nous découvrons par exemple, la reproduction d'un salon de coiffure des années 1940 avec les brosses, les miroirs et les produits de beauté de l'époque. Cette partie de l'exposition est accompagnée d'affiches qui illustrent l'histoire évolutive de la coiffure africaine, un élément si important de l'image et de l'identité afro-américaine et symbole de démarcation raciale face aux autres peuples et cultures. Le message central de l'exposition se trouve dans la partie des archives photographiques et documentaires.

³⁷⁴ Voir *Du Sable Museum on African American History*, Chicago. <http://www.dusablemuseum.org/>

Le musée montre l'histoire de la domination et de l'esclavage africain aux États-Unis. Il met en scène les preuves du racisme des « Blancs » et les luttes de libération menées par la communauté « Noire ». Nous observons cette partie de l'histoire grâce à d'anciennes attestations de propriété d'esclaves exposées ainsi que les annonces d'achat et de vente d'êtres humains. Le document de l'abolition de l'esclavage signé par Abraham Lincoln s'y ajoute aux documents et le récit de cette exposition tourne ainsi cette page cruelle de la vie des Afro-américains. L'exposition se termine par une salle photographique qui raconte l'histoire des luttes gagnées et des combats perdus comme ceux de Martin Luther King, Malcom X ou des *Black Panthers*. En effet, l'histoire racontée par *Du Sable Museum*, ce musée national américain, ne fait pas partie de la fierté nationale de l'histoire américaine *Wasp*³⁷⁵. Elle révèle plutôt l'épisode lamentable de la ségrégation qui fait maintenant parti de leur histoire. Mais malgré tout, l'existence d'un musée de ce type prouve aussi les changements des politiques ségrégationnistes de l'État américain. Cela prouve que l'histoire des Afro-américains fait parti de l'identité nationale américaine d'aujourd'hui. Nonobstant et c'est important de le souligner, c'est grâce à la communauté afro-américaine que ce découpage historique a pu avoir eu lieu. En effet, c'est la communauté, elle-même qui a eu l'initiative de raconter sa propre histoire.

- *La communauté chinoise*

Aujourd'hui, il y a entre trente et quarante millions de Chinois migrants répartis dans cent trente-six pays hors de la Chine. La plupart vivent dans le sud-est de l'Asie mais c'est aux États-Unis qu'il y a la plus large population de Chinois hors de l'Asie. Ils sont plus d'un million et demi³⁷⁶. La diaspora chinoise est arrivée aux États-Unis au dix-neuvième siècle. En principe, la

³⁷⁵ WASP : *White Anglo-Saxon Protestant*. Le terme désigne les groupes d'américains blancs de type européen et notamment d'origine britannique. Ils sont souvent d'une classe sociale propre à la haute bourgeoisie face aux autres communautés ethniques ou raciales.

³⁷⁶ HO, Chuimei. « Seeking a new World », dans *Chinness in Chicago (1870-1945)*, Chinatown Museum Fondation, Arcadia Publishing, GB, 2005.

migration des femmes n'était pas forte ; par contre, quatre-vingt pour cent des migrants étaient des hommes³⁷⁷. À la fin du dix-neuvième siècle, la violence contre la population chinoise de San Francisco et de Los Angeles éclata et un grand nombre de migrants partent s'installer à Chicago. Les anciens habitants de Chicago ont trouvé que les migrants chinois formaient une population tranquille avec qu'ils pouvaient vivre en paix. La migration clandestine a donc augmenté. À l'époque beaucoup de Chinois devenaient citoyens américains à cause des incendies de bureaux où disparaissaient les certificats de naissance. Par manque de preuves de naissance, il fallait juste déclarer sur l'honneur être né Américain et l'État donnait les papiers de citoyenneté³⁷⁸.

L'identité culturelle des immigrants chinois est composée de plusieurs signes hybrides parce que beaucoup de Chinois vivant aux États-Unis sont devenus protestants et catholiques. Ils ne sont pas restés proches du Bouddhisme ou du Taïisme. Le besoin de « temples » ou de « monuments » propres à la représentation de leur identité culturelle ou religieuse fut visible tardivement sur le territoire américain. Nous trouvons seulement depuis 1940, le *Mount Auburn Cemetery*, qui est l'espace physique du repos des morts de la communauté chinoise de Chicago³⁷⁹. À l'instar des immigrants Mexicains qui ont pris le mythe d'*Aztlán*³⁸⁰ pour donner sens à leur nouvelle identité en territoire américain, la communauté chinoise de Chicago s'est faite appeler : « La population de la rue de Tang » en raison et en l'honneur de la

³⁷⁷ TOKARCZYK Michelle M. *Class definitions. On the lives and writings of Maxime Hong Kingston, Sandra Cisneros and Dorothy Allison*, Susquehanna University Press, USA, 2008, p. 58.

³⁷⁸ HO, Chuimei, *Op.Cit.*, p.9

³⁷⁹ *Ibid.*

³⁸⁰ *Aztlán* est l'ancien nom que portait la ville aztèque avant l'arrivée des colons ibériques. La communauté mexicaine américaine nommée aussi chicana, écrit le « *Le Plan Spirituel d'Aztlán* » qui devient le dogme fondateur de l'orgueil identitaire des Chicanos. Ils affirment : « *La Fraternité nous unit, et l'amour de nos frères fait de nous un peuple dont l'heure est venue, et qui lutte contre l'étranger « gabacho » [Américain blanc] qui exploite nos richesses et détruit notre culture...* » Et puis : « *Nous déclarons l'indépendance de notre nation métisse. Nous sommes un peuple de bronze (...) nous sommes une nation, nous sommes une union de « pueblos libres », nous sommes Aztlán* ». Extrait de : « *El Plan de Aztlán* ». Dans VAGNOUX, Isabelle. *Les Hispaniques aux États-Unis « Le mouvement chicano »*. PUF, Paris, France, 2000, p.102.

dynastie Tang³⁸¹. Autour de ce quartier, les résidents chinois américains ont créé des restaurants, des boutiques, des salles de massages et des vêtements typiques ainsi que des meubles, de l'artisanat et un musée pour leur communauté.

Le Musée Chinois Américain est un des plus récents musées des communautés. Il est localisé à *Chinatown Chicago*, qui est le quartier chinois de Chicago, un quartier voisin du quartier mexicain. Le Musée Chinois Américain est constitué de bénévoles cultivés et d'universitaires d'origine asiatique. Ce petit musée ethnique dispose d'une section temporaire pour exposer l'histoire, l'archéologie, les outils et les éléments propres à la culture chinoise (soie, tofu, papiers) mais aussi l'histoire sociale photographique des sans papiers du début du siècle. Le musée acheta le bâtiment pour la mise en œuvre de ses activités sans avoir de subventions de l'État. Il n'est pas encore un musée national américain. Le musée est considéré comme un musée du voisinage fait par et pour la communauté chinoise même si l'entrée est ouverte à tous les visiteurs.

- *La communauté mexicaine*

La population hispanophone représente 12.5% aux États-Unis et 60% sont d'origine mexicaine, ce qui représente près de 21 millions de personnes³⁸². À 16 kilomètres du centre de Chicago, il y a deux quartiers identifiés comme strictement hispaniques³⁸³ : *Little Village* et *Pilsen*. Auparavant, la population de *Pilsen* était d'origine « polonaise » et le quartier a gardé son nom en raison de la célèbre bière. Les habitants de *Pilsen* sont aujourd'hui dans leur grande majorité, d'origine mexicaine. Nous pouvons voir dans l'architecture, le reflet de la relation qui existe entre Chicago comme centre et Pilsen comme

³⁸¹ HO, Chuimei. *Chiness in Chicago, Op.Cit.* p.9.

³⁸² ODGERS-ORTIZ Olga. *Problèmes d'Amérique Latine. Mexique. L'élan brisé*, "Flux Migratoire du Mexique vers les États-Unis: Changement et Continuité", PAL No. 50, Autonome 2003, p. 59.

³⁸³ Les communautés des Mexicains à Chicago se trouvent aussi dans d'autres périphéries et petits villages comme Joliet, Gary, Aurora, Elgin, Romeoville et Cicero parmi d'autres. Voir ARIAS, Rita et TORTOLERO, Carlos. *Mexican Chicago. Images of America*, Arcadia Publishing, Chicago, USA, 2001, préface.

périphérie (figure 2). C'est un contraste entre le quartier mexicain souvent décrit comme pauvre et catholique, et le quartier des américains blancs souvent compris comme riche et moderne.

Bien que l'organisation administrative de Pilsen soit régulée par les modes de gestion propres à la vie du peuple américain, les commerces, les boutiques, les cafés, les centres de loisirs, les bibliothèques, les écoles et la radio montrent la vie quotidienne d'un village mexicain installé aux États-Unis. Les professeurs des écoles publiques comme ceux de l'école élémentaire Orozco, se déclaraient fiers de mettre un drapeau mexicain au cœur d'une ville américaine. Ils savent que la langue courante de ce quartier est l'Espagnol - Mexicain.



Figure 2

« Église de Saint Adalbert à Pilsen et Downtown Chicago »,
États-Unis. Photographie © Cristina Castellano, 2006

À l'instar des autres musées de communauté comme l'afro-américain ou le chinois-américain que nous venons brièvement de signaler, la communauté mexicaine dispose également d'un musée dédié à sa propre communauté. Ce musée fera l'objet de notre étude de cas principale dans cette thèse. Les informations concernant ce musée seront donc développées d'une

manière minutieuse et nous essayerons de répondre à notre problématique à partir d'une analyse détaillée de cette institution.

6.3 *Le Musée National d'Art Mexicain (NMMA)*³⁸⁴

Le Musée National d'Art Mexicain (NMMA) a été fondé à Chicago en 1987 par deux enseignants, Carlos Tortolero (actuel directeur) et Helen Valdez. Il est situé au cœur de Pilsen (19th Street, 1852 West). Il est considéré comme le musée Latino le plus important dans la nation américaine et le seul musée « Latino » accrédité par l'Association Américaine des Musées (AAM)³⁸⁵. En effet, le Musée National d'Art Mexicain (NMMA) organise ses expositions sur le territoire américain avec le soutien des spécialistes de l'art et de l'histoire mexicaine. Le calendrier des expositions est divisé en quatre parties principales : la fête des morts, l'art contemporain, l'art traditionnel et l'artisanat mésoaméricain. Il contient une vaste collection d'art mexicain et d'art chicano³⁸⁶. Le budget global du NMMA est de cinq millions de dollars par an. Il emploie trente-huit personnes à temps plein et quarante-huit personnes à mi-temps. Il reçoit cent soixante-quatre mille visiteurs par an et plus de mille sept cent écoles dont les activités sont gérées par la section d'éducation du musée. L'institution compte une section de formation à l'art « *Yollocalli Art Studio* » qui est destinée aux jeunes. Le département des arts du spectacle³⁸⁷ produit le Festival multidisciplinaire « *Sor Juana Festival* » qui a comme objet de rendre hommage aux femmes créatrices mexicaines à travers un programme de divers médias : cinéma, littérature, arts visuels, théâtre, musique, danse, gastronomie et performances. Depuis les années 1990, le musée est équipé d'une station de radio, « *Radio Arte*³⁸⁸ », où la musique et la

³⁸⁴ *The National Museum of Mexican Art* (NMMA)

<http://www.nationalmuseumofmexicanart.org/>

³⁸⁵ *American Association of Museums* (AAM) <http://www.aam-us.org/>

³⁸⁶ Le terme « *chicano* » désigne ce qui appartient à la culture mexicaine mais également à la société américaine. Un « *Chicano* » est un citoyen Mexicoaméricain qui habite aux États-Unis. Définition de Gustavo Buenrostro Ramírez. « *El struggle chicano* ».

<http://journalism.berkeley.edu/projects/mexico/gustavostruggle.html>

³⁸⁷ <http://www.nationalmuseumofmexicanart.org/performingarts>

³⁸⁸ <http://www.nationalmuseumofmexicanart.org/radioarte.html>

culture latino-américaine ancienne, alternative et contemporaine, sont mises en valeur.

Dans sa muséographie, ce musée évoque la désacralisation de l'art en brisant les formalités d'exposition et en dépassant le « statut » que les autres musées américains attribuent à l'objet d'art. Par exemple, une photographie du célèbre Alvarez Bravo est susceptible d'être exposée à côté d'un objet artisanal qui n'a pas le statut d'œuvre d'art. Les codes du *mainstream* muséal sont défiés par cette institution où la haute culture et la culture populaire se côtoient. Il ne s'agit pas de l'anarchie muséographique car les règles de médiation de l'exposition sont respectées. Les supports écrits et la signalétique par exemple, gardent les mêmes caractéristiques que celles de l'*Art Institut* de Chicago. Le musée suit les règles des musées nationaux sauf dans le choix des couleurs des murs³⁸⁹ et dans la manière de valoriser et d'exposer leur patrimoine matériel mais aussi immatériel.

Le musée national d'art mexicain reçoit une part des impôts destinés aux parcs américains. Il est financé par la ville en tant que membre de Musées du Parc même s'il se trouve dans une zone périphérique, loin de l'ensemble monumental des musées du *Loop*. Mais à la différence des autres Musées du Parc de Chicago, l'entrée aux expositions du NMMA est gratuite. Le musée mexicain montre ainsi une position différente par rapport aux politiques de financement culturel américain parce que garantir la gratuité représente un combat pour les responsables de ce musée³⁹⁰. Si le NMMA se dit un musée ouvert à tous les Américains et n'est pas destiné uniquement au public hispanique et mexicain, selon Pete Rodriguez, le Musée ne travaille pas assez pour la communauté qu'il est censé représenter. À son avis : « *Les gens du musée sont là pour garder leur poste. La location du bâtiment muséal est d'un dollar par an et cette location est possible grâce aux impôts payés par la communauté*³⁹¹ ». En effet, ce sont les impôts des habitants de la communauté

³⁸⁹ Les murs d'exposition de ce musée ne sont pas blancs mais pourpres, jaunes ou rose foncé.

³⁹⁰ Entretien avec Carlos Tortolero, Directeur du Musée National d'Art Mexicain. Chicago, avril 2006.

³⁹¹ Entretien avec Pete Rodriguez, chroniqueur, collectionneur et habitant du quartier de Pilsen. Chicago, 20 avril 2006.

qui rendent possible l'ouverture du musée. L'institution obéit donc à la consigne des musées américains qui destine sa mission principale à l'épanouissement et à l'éducation de la société en général.

Le NMMA est un musée des années 1980. Cela implique qu'il est né juste après les débats new-yorkais des années 1970, une époque où les artistes du monde entier réclamaient des formes plus démocratiques, moins élitistes, dogmatiques et religieuses d'exposer l'art³⁹². Les artistes de cette époque cherchaient à franchir les portes du musée et à en faire un « Forum », c'est-à-dire un lieu pour tous. Cette pétition généralisée des artistes pour l'introduction de leurs œuvres aux « musées temples » était depuis déjà bien longtemps, un sujet de combat pour les artistes issus de la diversité aux États-Unis. Pour cette raison, l'idée du musée-forum convenait parfaitement à l'esprit social et politique du Musée National d'Art Mexicain de Chicago.

Depuis sa naissance, ce musée fut conçu en tant que musée-centre d'art mexicain. Il a fondé sa politique culturelle sur l'idée de forum pour la communauté. Il ouvrait ainsi sa porte aux artistes « minoritaires latino-américains » et établissait des ponts symboliques avec les figures majeures de l'art et la culture des deux côtés de la frontière entre le Mexique et les États-Unis. Le musée a développé un programme riche afin de montrer les arts du spectacle, la musique, la danse et les rencontres littéraires propres à la culture mexicaine. Le musée-centre a reçu un nombre considérable de célébrités mexicaines comme les écrivains Octavio Paz ou Carlos Fuentes, mais aussi des mexico-américains comme l'artiste Guillermo Gomez-Peña ou la femme de lettres Sandra Cisneros.

6.4 Du musée de communauté au musée national

Avant de s'appeler le *National Museum of Mexican Art* (NMMA) ce musée fut connu pendant presque vingt ans comme le *Mexican Fine Arts*

³⁹² CAMERON Duncan. "Le musée: un temple ou un forum", dans *Vagues, une anthologie de la nouvelle muséologie*, 1^{er} édition 1971, Volume 1, Éditions W.M.E.S, France, 1992, pp. 77-97.

Center Museum (MFACM³⁹³). Sous la pression du Conseil d'Administration et sur les politiques assimilationnistes des Musées du Parc (*Grant Park*), le musée mexicain a dû changer son nom. Le musée-centre de la communauté mexicaine est donc devenu un « Musée National Américain ». En effet, afin de garantir la gratuité de l'entrée, le musée a dû céder au changement nominal. Il a dû renoncer à son affirmation identitaire pour devenir un musée national américain même s'il continuait à exposer des sujets d'intérêt pour la communauté locale, c'est-à-dire des thèmes d'expositions liés à la culture mexicaine. Le paradoxe était qu'une institution d'affirmation identitaire mexicaine dans un territoire américain ne pouvait pas être subventionnée par l'État américain parce qu'il n'est pas possible de raconter et d'exposer une histoire nationale depuis le point de vue d'une autre nation, étrangère et différente. Ceci devenait incompatible avec les politiques culturelles nationales américaines qui arrangeaient le problème nominal du musée. Le musée mexicain ne pouvait donc continuer sa démarche institutionnelle et garantir la gratuité aux visiteurs, que s'il appartenait « complètement » à la nation américaine, c'est-à-dire seulement en renonçant à s'affirmer comme un « musée de communauté » et en devenant un « musée national ». En effet, nous assistons à une lutte symbolique de deux imaginaires antagonistes où le champ de bataille devient le musée.

L'histoire de ce musée « mexico- américain » rend compte d'une lutte de pouvoir face à l'hégémonie des musées *mainstream* américains. Le débat se développe autour des régimes de signification, parce que les objets d'art d'un musée soit disant « national » racontent et célèbrent l'histoire nationale du pays voisin, c'est-à-dire, d'un autre pays. La bataille sur le changement de nom du musée a été menée et gagnée par les représentants du nationalisme américain qui restituèrent la collection mexicaine aux trésors de la nation américaine. Cela ne veut pas dire que les symboles de la culture mexicaine vont s'intégrer complètement à l'imaginaire américain. Cela ne signifie pas que Frida Kahlo soit maintenant Américaine ou que les Aztèques soient devenus patrimoine de

³⁹³ En français peut-être traduit comme Musée et Centre des Beaux Arts Mexicains. En 2006, période à laquelle nous avons mené nos enquêtes à Chicago, le nom du musée était *Mexican Fine Arts Center Museum* (MFACM).

l'histoire du peuple « à cent pour cent américain³⁹⁴ ». Cela ne veut pas dire que La *Fiesta del día de Muertos*³⁹⁵ (voir figure 3), folklore traditionnel de l'imaginaire national mexicain, va devenir plus populaire que la fête de *Halloween*, typique aujourd'hui du folklore américain. En résumé, les trésors des communautés « ethniques » sont assimilés aux trésors de la nation toute puissante malgré les querelles existante entre les imaginaires voisins qui vivent en constante tension à cause de leurs différences et de leur proximité territoriale. Les trésors et discours culturels des diasporas et des immigrants sont ainsi intégrés malgré les frontières physiques et culturelles.



Figure 3

« Le médiateur Ray Arroyo Di Vicino donne une explication (en anglais) de la fête des morts ». Salle : « La Mexicanidad », NMMA, photographie © Cristina Castellano, 2006.

³⁹⁴ Nous avons trouvé cette idée de l'américanisation à cent pour cent dans le texte de Denis Lacorne, qui explique que : « *L'Américain à cent pour cent est un immigré zélé, loyal et productif. Il apprend l'anglais le soir après le travail; il fait tout ce qu'on attend de lui pour obtenir une naturalisation rapide; il est respectueux des autorités en place, il évite de fréquenter des "Rouges", des révolutionnaires et autres "suspects"; il se plie à toutes les difficultés du travail industriel, sans se plaindre; il ne fait pas grève par patriotisme et ne réclame pas de hausse de salaire; il oublie tout de son pays d'origine, de ses ancêtres et de ses traditions pour mieux se fondre dans la nation américaine. En bref, il est l'homme d'une seule foi et d'un seul slogan : America First. « L'Amérique d'abord ».* Dans Denis Lacorne. *La crise de l'identité américaine. Du melting-pot au multiculturalisme*, Fayard, France, 1997, p. 230.

³⁹⁵ La Fête des Morts en français.

Le contexte du musée

Le NMMA se trouve près de la ligne bleue du métro. Cette ligne relie directement les habitants de Pilsen au centre-ville de Chicago. Le musée est entouré du *Harrison Park*, où se trouve un terrain de baseball, un square pour l'épanouissement des enfants et des familles souvent migrantes, ainsi qu'un grand espace destiné au parking des visiteurs. La proximité du musée avec la voie commerciale et artistique principale de Pilsen, fait de l'institution un point facilement identifiable par les membres de la communauté. Sur la rue dix-huit et parallèle au musée mexicain, se trouve une institution qui joue un rôle capital pour le musée mexicain. Il s'agit de l'école élémentaire *Orozco Community Academy* où la plupart des élèves sont d'origine hispanique – mexicaine (voir figure 4).



Figure 4

« École élémentaire « *Orozco Community Academy* », 18th street, Pilsen, Chicago, photographie © Cristina Castellano, 2006.

L'art est présenté aux enfants dès les murs de cette école. Sur sa façade, sont représentés plusieurs moments de l'histoire mexicaine en commençant par les modes de vie des peuples anciens et préhispaniques. Nous voyons aussi les figures des héros comme le révolutionnaire Emiliano Zapata, le réformateur Benito Juarez ou le dirigeant du mouvement chicano des années 1970,

l'agriculteur et syndicaliste César Chavez. Si dans ce quartier, plusieurs murs peints sont l'œuvre de la communauté d'artistes immigrés, le style de cette école est singulier en raison de ses mosaïques. Les murs de cette école sont l'œuvre du muraliste Francisco Mendoza, professeur mexico-américain et habitant de Pilsen. Il a travaillé pendant longtemps en collaboration avec le musée et notamment avec Carlos Tortolero, actuel directeur de cette institution. L'idée de faire des mosaïques au lieu de murs peints est venue de ce dernier. En effet, la mosaïque résiste mieux à la pluie, au vent et aux intempéries qui dégradent continuellement les œuvres murales : « *Les mosaïques supportent le froid et la chaleur extrêmes et gardent toutes leurs couleurs. De plus, elles ne font jamais l'objet de vandalisme, elles sont respectées par tous les gangs et les groupes raciaux et ethniques* », explique l'artiste³⁹⁶. Il affirme que les murs aux mosaïques de Pilsen gardent leur couleur pendant des années en raison de la bonne qualité de leur fabrication. Elles sont importées du Mexique, numérisées à Guadalajara et fabriquées à Cuernavaca sous l'expertise des grands-pères artisans qui sont considérés comme les meilleurs de la ville. Luigi, l'artisan et maître en charge des mosaïques, fut un contemporain de José Clemente Orozco et Juan O'Gorman, qui ont contribué à la célébrité du muralisme mexicain des années vingt. Néanmoins et malgré l'intérêt des institutions et des personnalités politiques³⁹⁷ pour cette technique d'art populaire, à Pilsen il existe peu de murs à mosaïques parce que c'est un art coûteux et difficile à importer. Les murs qui entourent les rues du musée mexicain et qui vont jusqu'aux limites des quartiers hispaniques sont donc des murs peints.

³⁹⁶ Entretien avec l'artiste Francisco Mendoza. Chicago, le 17 d'avril 2006.

³⁹⁷ « *Maggie Daley, la femme du Maire irlandais de Chicago, était la « marraine » du projet des murs aux mosaïques. Elle aimait ce genre d'artisanat et commandait des boîtes de mosaïques pour en offrir à des personnalités comme la princesse Diana et du monde politique. Le cadeau américain était donc plutôt mexicain* ». Entretien avec Francisco Mendoza, Chicago, le 17 d'avril 2006.

La tradition des murs peints aux États-Unis est née avec la volonté d'affirmer une identité culturelle différente de la majorité des Blancs états-uniens. Le mouvement muraliste de la communauté mexicaine migrante a eu lieu dans les années 1970, principalement à San Diego, San Francisco et Los Angeles. C'est dans ces villes californiennes que le mouvement artistique chicano est né³⁹⁸. En principe, il s'agissait d'une pratique culturelle et artistique marginale créée par et pour la communauté minoritaire. Depuis, les artistes de la haute Californie ont conquis les espaces du *mainstream* de l'art américain³⁹⁹ et ont développé leurs propres galeries, circuits et marché de l'art⁴⁰⁰. Cette tradition de murs peints accompagne les artistes mexicains des États-Unis et se perpétue jusqu'à nos jours. Si les muralistes mexicains de Chicago suivent la même logique d'expression identitaire que leurs collègues californiens, ils le font avec des nuances esthétiques et politiques considérables. À la différence du muralisme californien chicano, où l'engagement social et la protestation sont les motifs de la lutte des artistes⁴⁰¹, le muralisme de Pilsen va de la création communautaire à la quête esthétique individuelle ; il va des sujets classiques du muralisme (la révolution, les grèves, le folklore respectueux des symboles mexicains) aux sujets postmodernes d'influence européenne. Il s'agit d'un muralisme qui se nourrit des empreintes locales de la vie quotidienne et des tendances artistiques populaires et mondiales.

Par exemple, nous observons des murs peints qui évoquent les sujets propres au muralisme traditionnel chicano. Avec l'image de Benito Juárez⁴⁰²,

³⁹⁸ Voir mon article sur "Les querelles de l'art chicano" dans *Thule, Rivista Italiana di Studi Americanistici*, No. 16/17, aprile/ottobre 2004, Centro Studi Americanistici "Circolo Amerindiano" ARGO, Italie, 2004, pp. 53-66.

³⁹⁹ GASPARD DE ALBA, Alicia. *Chicano Art*, University of Texas, USA, 1998.

⁴⁰⁰ ERICKSON M., VILLENEUVE P., KELLER G. Catalogue *Chicano Art for Our Millennium*, Arizona, Bilingual Press / Editorial Bilungüe, 2004. Voir aussi CHEECH, Marin. *Chicano Visions: American Painters on the Verge*, Bulfinch Press, imprimé en Singapore, USA, 2002.

⁴⁰¹ Voir également mon étude sur le muralisme chicano de Californie à Chicago, "Imaginaris fragmentados", dans *La seducción simbólica*, Estudios sobre el imaginario, Buenos Aires, Argentine, Prometeo, 2007, pp. 213-233.

⁴⁰² Benito Juárez est jusqu'à présent le seul Président mexicain aux origines indiennes (Zapotèque). Il est le fondateur de l'État moderne mexicain. Il a promulgué les lois de

la tradition de représenter des héros populaires se perpétue (figure 5). Cependant, le mur peint qui a comme titre « Contre la troisième guerre mondiale » (figure 6) révèle la lutte des paysans en grève ayant pour fond la ville de Chicago. Il s'agit d'un sujet de tradition et d'inspiration chicana, mais contextualisé dans le contexte local de Pilsen et de Chicago.



Figure 5

« *Lycée Benito Juárez* », mur peint, œuvre collective créée par Jaime Longoria et Malu Alberro, exécuté par les artistes Marcos Raya, Sal Vega et Oscar Moya en 1977 et restauré en 1994. Chicago, photographie © Cristina Castellano, 2006.



Figure 6

« *Contre la troisième guerre mondiale* », mur peint, œuvre collective, artistes de Pilsen, Chicago, 18th Street et Western, photographie © Cristina Castellano, 2006.

Aujourd'hui, les murs peints de Pilsen sont considérés comme patrimoine artistique du quartier. Ils sont perçus comme un ensemble important de l'art communautaire mexicain. Les murs peints portent l'empreinte de plusieurs muralistes célèbres comme Mario Castillo, Roberto Valadez, Marcos Raya et Hector Duarte parmi d'autres. En effet, ce quartier, qui était considéré en principe comme purement hispanique, est devenu attractif pour les artistes de tous les horizons en raison de l'augmentation de la commande qui existait pour la réalisation des murs peints. L'ambiance culturelle et artistique de Pilsen a changé dans les dernières quarante années en provoquant une hausse des prix des immeubles que les nouveaux migrants ne peuvent pas se permettre de payer. Le phénomène de *gentrification*⁴⁰³, c'est-à-dire le déménagement et

de la séparation de l'Église et l'État et a résisté à l'invasion française dont la bataille du 5 mai 1862 est célébrée somptueusement par les Mexicains des États-Unis.

⁴⁰³ BEHRNES, Web. *Pilsen gentrification, Viva Pilsen* dans Time Out Chicago. (Consulté 02/09)

<http://chicago.timeout.com/articles/features/71731/pilsen-gentrification>

transformation des quartiers en raison du changement de la côte d'une zone d'habitations est une affaire courante aux États-Unis et surtout dans cette partie de la ville de Chicago.

Tourisme culturel ethnique

Le musée mexicain est donc entouré des murs peints qui font la célébrité de Pilsen. Bien que les travaux de conservation s'avèrent difficiles en raison du manque de financement, plus de cent vingt murs peints se trouvent dans un bon état grâce à l'entretien bénévole des artistes. En raison de la popularité du quartier, plusieurs visites touristiques sont organisées depuis le centre de Chicago⁴⁰⁴. Il s'agit d'une invitation ouverte à découvrir une culture « différente », c'est un appel à la découverte des murs peints « en toute sécurité » dont la rhétorique publicitaire annonce une journée dépaysante dans un Mexique tout proche.

L'aventure organisée⁴⁰⁵ dans le quartier de Pilsen commence par la porte du musée où les visiteurs sont reçus par un des artistes qui conduit le groupe vers son atelier privé. Pendant le chemin qui conduit du musée à l'atelier, et toujours à l'intérieur du bus touristique, les curieux peuvent repérer les murs peints dans les rues du quartier hispanique. Les visiteurs ne vont pas se promener librement dans les rues de ce quartier « dangereux » où les conflits entre *gangs* peuvent débiter à n'importe quel moment de la journée ou de la nuit. Il faut comprendre que ce tourisme culturel a comme principale clientèle des hommes et surtout des femmes à la retraite qui cherchent un espace de détente et d'exotisme à côté de ces voisins mexicains. Après la promenade en bus, la porte de l'atelier d'un des artistes s'ouvre aux visiteurs.

Dans la grande surface de l'atelier de Marcos Raya (figure 7), nous avons remarqué une « porte cachée » où l'artiste dissimule ses créations provocatrices et sexuelles. Il s'agit des collages des femmes nues que l'artiste combine avec

⁴⁰⁴ *Chicago Neighborhood Tours*. « Pilsen & Little Village ». Les tours vers la communauté mexicaine vont de 25 à 30 dollars par personne.

<http://www.chicagonighborhoodtours.com/neighborhood/index.html>

⁴⁰⁵ Nous avons assisté à ce genre des visites organisées entre avril et mai 2006. Le même dispositif de visite continue à se pratiquer actuellement.

des mannequins afin de créer ses installations *techno-fetish*. Cette salle n'est pas ouverte au public touristique parce qu'il s'agit en général de « dames de bonne conscience⁴⁰⁶ » susceptibles de ne pas apprécier l'expérience esthétique promise dans la visite culturelle organisée⁴⁰⁷. Quand la visite à l'atelier de l'artiste se termine, les visiteurs/clients reprennent le bus touristique. Ils vont retourner au musée et découvrir « *la mexicanidad* »⁴⁰⁸ à travers l'exposition permanente du musée.



Figure 7

« *Atelier de l'artiste Marcos Raya* », *Halsted Street*, Pilsen, Chicago, photographie © Cristina Castellano 2006.

Une fois de retour au musée, les visiteurs sont censés lire et découvrir la culture et à l'art mexicain par eux-mêmes et sans l'aide d'aucune médiation. Le musée ne compte pas d'audio-guide. À la sortie de la visite de l'exposition se trouve la boutique du musée où les visiteurs peuvent acheter de l'artisanat mexicain, des miroirs, des têtes de morts, des tissus, des nappes, des bijoux, ainsi que de la littérature. Par contre, le catalogue de l'exposition n'est pas en

⁴⁰⁶ C'est l'opinion de l'artiste.

⁴⁰⁷ Cette porte déguisée dans la visite organisée nous rappelle l'étude de R. Hoggart autour de la lecture des romans populaires où les lectrices ne veulent pas « avoir » de mauvaises expériences par rapport aux contenus ou des surprises chocantes à la fin des romans (Voir l'étude sur Richard Hoggart dans l'annexe A de cette thèse).

⁴⁰⁸ C'est l'exposition qui fait l'objet de notre étude de cas.

vente. Le musée ne l'a pas édité parce que d'après le directeur du musée, Carlos Tortolero, le catalogue ne se vend pas :

« Les gens regardent les catalogues dans la boutique du musée, mais ils ne les achètent pas. Les gens ne lisent pas les catalogues, ils sont destinés aux bibliothèques et fondations ou bien ils sont achetés par les gens comme vous, les chercheurs, autrement les catalogues terminent souvent comme objet décoratif dans la table du salon⁴⁰⁹ ».

Par contre, la boutique de ce musée propose des livres de recettes et des produits culinaires comme les sauces piquantes, desserts ou galettes. Enfin, la visite culturelle se poursuit par une promenade éloignée du « dangereux quartier mexicain ». Les visiteurs sont dirigés vers un des quartiers voisins, celui de l'Université d'Illinois de Chicago, où ils sont reçus pour déjeuner « un repas mexicain ». *Les margaritas* (cocktail à la tequila) les attendent. La visite finit en effet, dans un des restaurants de la zone où il n'y a plus du tout de résidents Mexicains.

L'assujettissement de l'autonomie créative des artistes

Nous avons vu jusqu'ici, un aperçu général du contexte du musée et de la visite organisée d'un public extérieur au quartier. Mais que se passe-t-il avec les artistes résidents de Pilsen, quelle est leur relation avec le musée et les expositions que nous avons analysées ?

Depuis les années soixante, le quartier de Pilsen a accueilli plusieurs artistes et la notoriété du quartier a attiré de nouveaux créateurs venus de tous les coins de Chicago ainsi que de tous les états du Mexique. La participation active des artistes est devenue capitale pour la communauté de ce quartier. Les artistes et muralistes n'exposent pas seulement dans les bibliothèques, écoles et lycées publics, ils ne participent pas seulement aux activités du musée, mais ils collaborent également avec les espaces privés destinés à la circulation et la

⁴⁰⁹ « *The catalogues are only used like table-books* », Carlos Tortolero, Directeur du Musée National d'Art Mexicain de Chicago. Entretien, mercredi 19 avril 2006.

consommation de l'art. C'est le cas des endroits proches du musée où se réunissent les artistes et intellectuels du quartier comme la galerie *Prospectus*, la *Casa Aztlán*, la *Casa de la Cultura Mestizarte*, le *Jumping Bean*, le *Teatro Luna*, le *Café Efebos* et le *Café Mestizo*.



Figure 8

« *Benito Juarez et la publicité de Coca-Cola* », Mur peint sur une épicerie, Pilsen Chicago, photographie © Cristina Castellano 2006.

La communauté artistique s'est emparée également d'endroits inattendus pour l'expression artistique comme les blanchisseries et les stations de métro, et la pratique des murs peints est tellement populaire que les artistes reçoivent des commandes des magasins du quartier comme les épicerie, les restaurants et autres espaces destinés au commerce (figure 8). Cette pratique contribue au caractère pictural où l'esthétique du quartier est signée en mexicain. Malgré tout, et même si tout fait penser que l'activité des murs peints est une activité de création et d'affirmation culturelle de la part des artistes, l'incorporation des symboles et des signes propres « à l'identité mexicaine » est une affaire obligée, disons forcée. En effet, dans un contexte comme celui de Pilsen, l'autonomie des artistes est assujettie aux attentes publiques et privées qui espèrent à priori un certain type de représentations où

doit s'exprimer la « voix » particulière d'un peuple, d'une communauté fixe et figée.

Il est vrai que le tourisme culturel ethnique et les commandes privées et publiques fournissent du travail aux artistes de Pilsen de plus en plus nombreux, mais derrière les commandes privées et publiques de magasins, bureaux particuliers, écoles, bibliothèques et musées, se cache une réalité peu visible. Les artistes deviennent des artisans du sens. Tout indique qu'ils doivent reproduire des images avec des sujets préfabriqués. Ils ont donc du mal à se détacher du label ethnique et leur autonomie dans la création est souvent conditionnée à la demande du marché. Les artistes de ce quartier mexico-américain sont « poussés » à créer un art en correspondance avec le style et avec le sujet du Mexique, un art baroque, figuratif et populaire. Comme l'art dans ce quartier est devenu un moyen de publicité pour les commerçants et les institutions qui cherchent à capter l'attention de la plupart des habitants, la commande des murs peints est devenue une pratique très courante dans la vie de cette communauté. Les artistes exécutent donc les commandes et leurs propositions créatives ne sont plus en correspondance avec une expression volontaire, politique ou contestataire comme l'était le muralisme chicano autrefois.

Les murs peints ne représentent plus aujourd'hui l'espace d'expression individuelle, collective, politique et identitaire à l'instar du muralisme des années soixante et soixante-dix. Au contraire, actuellement les artistes qui ont été à l'origine de ce mouvement populaire et artistique n'arrêtent pas de revendiquer leur droit à pratiquer leur art hors de cette esthétique des murs peints « à la mexicaine ». Par exemple, l'œuvre et le parcours de Marcos Raya⁴¹⁰, illustre bien ce sujet. Les thématiques de son travail sont depuis bien longtemps, indépendants de l'art populaire mexicain. Se sentant proche des mouvements artistiques des avant-gardes surréalistes, dadaïstes et futuristes, l'artiste se revendique comme un artiste de Pilsen qui mélange le style européen avec le style populaire en raison de sa technique de récupération. Il se

⁴¹⁰ Artiste phare à Pilsen, ses œuvres font partie de la collection permanente du musée mexicain et d'autres institutions américains comme l'*Art Institute de Chicago* entre autres.

considère comme un artiste qui fait de l'art « populaire », non parce qu'il peint dans les épiceries et les murs de son quartier, mais parce qu'il se proclame comme un des précurseurs du mouvement *rascuache* ou *rascuachisme*⁴¹¹. En effet, à Pilsen, la pratique du *rascuachismo* cherche à intégrer les fragments des cultures à partir de la récupération des objets qui sont jetés par les classes populaires (voir figures 9 et 10).



Figure 9
« You can't loose what you ain't got »
Installation de Marcos Raya, 2004
photographie © Cristina Castellano
2006.



Figure 10
« You can't loose a thing you ain't never
had », Installation de Marcos Raya,
2004, photographie © Cristina
Castellano 2006.

⁴¹¹ Le *rascuachismo* en art évoque la transposition des valeurs esthétiques. C'est un mouvement digne des études culturelles parce que dans cette tendance artistique, le haut et le bas, le populaire et l'artistique se mélangent afin d'obtenir une nouvelle forme d'appréciation des objets. Le style propre au *rascuachismo* défie le goût d'un art qui s'auto considère comme raffiné et dominant. C'est un mouvement propre du *folk art chicano*. La source d'inspiration se trouve dans l'observation de la classe populaire qui a tendance ou besoin de transformer les objets de la vie quotidienne afin de les rendre fonctionnels en cas de dépannage. Les artistes transforment ainsi les objets et les présentent à l'instar d'un objet de décor dans les cérémonies et fêtes populaires comme la fête des morts. Par exemple, parmi les compositions d'art *rascuache*, se trouvent souvent des miroirs cassés, des vieilles photos de famille, des images rompues ou abîmées représentatives de la religion comme les figurines des saints. Voir aussi la définition dans YBARRA-FRAUSTO Thomas « Rascuachismo : A Chicano Sensibility » dans Catalogue de l'Exposition *Chicano Art: Resistance and Affirmation 1965-1985*, Wight Art Gallery, University of California, Los Angeles, 1990.

Les objets de l'art *rascuache* sont des objets recyclés et récupérés par les artistes. Ils se légitiment comme art grâce aux musées qui achètent les pièces transformées par les créateurs. Les artistes qui se revendiquent du *rascuachismo*⁴¹² répondent ainsi à la société de consommation américaine et à leur besoin de consommer tout ce qui s'avère contemporain et nouveau. C'est une sorte de militantisme esthétique éloigné du mur et de la peinture et concentré plutôt sur les objets et les installations.

Si nous avons évoqué ce sujet, c'est parce que les artistes de Pilsen que nous avons rencontrés⁴¹³ n'évoquent pas le besoin de récupérer « la mexicanité » comme un élément de leur identité culturelle ou artistique. Vivant entre le mexicain et l'américain, ils veulent travailler leurs propres œuvres, fruit de leur imagination et de leur volonté. Cependant, la tâche ne s'avère pas facile parce qu'ils sont toujours dans l'attente de commandes commerciales et dans le meilleur des cas, ils sont dans l'attente de l'appel du musée mexicain parce que cette institution dispose de moyens pour exposer et diffuser leurs œuvres. Il est évident que pour les artistes, une exposition au musée est plus importante que l'exposition dans l'épicerie du coin ou dans la brasserie populaire. Néanmoins, face à une communauté si active au service du social et du quartier, et à une concurrence de plus en plus importante, les artistes de Pilsen sont censés « se soumettre » aux dictats du marché du travail, même s'ils ne veulent plus continuer à alimenter l'image d'identité culturelle du groupe, et même s'ils veulent se détacher de leur ethnicité imposée, préfabriquée et fixée par l'esprit du quartier.

⁴¹² « *Le rascuachismo est un art lié à l'intuition, à l'invention, à la désobéissance des codes esthétiques... c'est un art excessif, franc, populaire et ostentatoire* ». Dans HUEBNER, Jeff. « Rascuachismo: the Persistence of a Lived Reality » dans Rasquache, curated by Marcos Raya, Marzo 3-28, éditions The Art Center, Highland Park, Illinois, 2006.

⁴¹³ Nous avons mené des entretiens et des conversations avec des artistes de Pilsen. Nous avons notamment rencontré Marcos Raya, Patricia Acosta, Robert Valadez, Francis Mendoza, Gabriel Villa, Alfonso «Piloto» Nieves, Rahmaan Statik et Michael Hernandez de Luna.

6.5 La structure du NMMA

Le contexte que nous avons examiné jusqu'ici n'est pas éloigné des dynamiques qui s'opèrent à l'intérieur du musée. Afin de rendre visible cette hypothèse, commençons d'abord par une description générale de l'espace d'exposition du musée. Le NMMA dispose d'une seule entrée principale. Une fois la porte traversée, les visiteurs trouvent sur leur gauche la boutique du musée. Quelques pas plus loin, ils se trouvent immédiatement face au hall d'accueil où ils peuvent poser directement des questions soit d'orientation, soit concernant les expositions. La communication à l'accueil peut être soit en anglais soit en espagnol parce que le personnel du musée est bilingue. Le plan (figure 11) montre que le musée est divisé en trois parties avec une zone à droite, une zone centrale et une zone à gauche.

La zone centrale et celle de droite concernent les espaces ouverts au public. La première partie au début et à droite accueille la collection permanente « *La Mexicanidad* ». La deuxième partie au fond ainsi que l'espace central sont réservés aux expositions temporaires. Moins remarquable que les espaces d'expositions officielles, le musée possède un petit espace d'exposition (voir dans le plan la *courtyard gallery*) qui se trouve dans l'arrière-cour près de la boutique. Nous trouvons aussi un espace qui devient un auditorium et qui est adapté aux expositions privées⁴¹⁴. En effet, les espaces situés dans la zone gauche du musée sont ouverts aux expositions associatives qui conduisent des projets liés à la communauté et à l'expression plastique et visuelle⁴¹⁵.

⁴¹⁴ Dans la figure 11, l'espace mentionné correspond à l'axe où était située l'exposition temporaire *Mexican Chicago Photography Exhibition West Wing Area* qui présenta les photographies des immigrants mexicains dans le quartier de Pilsen dans le début du vingtième siècle.

⁴¹⁵ Pendant la période de notre étude de terrain, nous avons assisté à une exposition de peintures qui avait comme but le soutien aux hommes et femmes qui ont souffert d'abus physiques sexuels. Les expositions de cet axe du musée doivent permettre le partage volontaire des expériences particulières d'intérêt général pour la communauté.

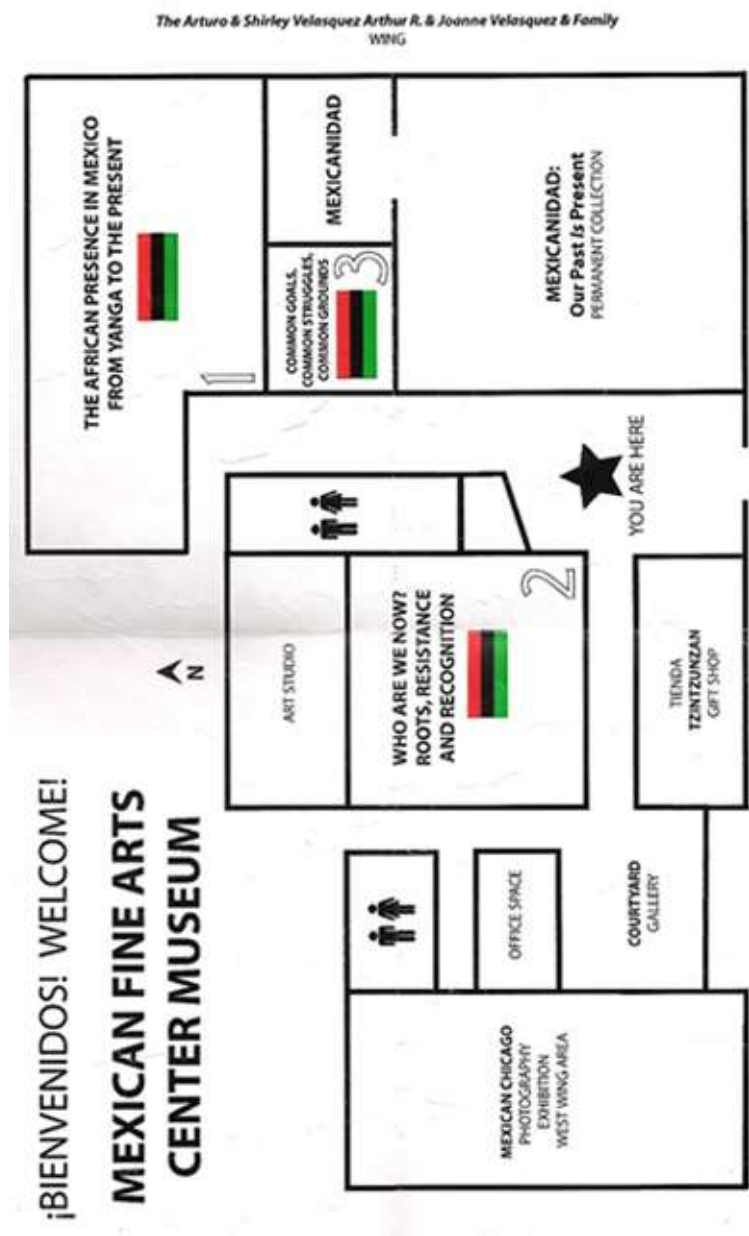


Figure 11

« *Vue d'ensemble, structure du musée* ». Carte du Musée National d'Art Mexicain © NMMA 2006

6.6 L'exposition permanente « La Mexicanidad »

Le NMMA⁴¹⁶ expose dans sa collection permanente le thème « *Mexicanidad: Our Past is Present*⁴¹⁷ ». Le sujet d'exposition montre *a priori* la mise en scène d'une identité nationale : *la mexicanidad*⁴¹⁸. Paradoxalement, au Mexique il n'existe pas d'exposition qui ait les mêmes caractéristiques que celle du Musée de Chicago. L'art et la culture mexicaines hors du Mexique sont proposés à travers des Centres ou Instituts Culturels qui sont attachés au Service de Relations Extérieures du Mexique⁴¹⁹. La mission des centres est de montrer l'art et la culture du Mexique et de coordonner les échanges culturels entre les pays. En général, les expositions comprennent une thématique, une vision, ou bien montrent le travail particulier d'un artiste à partir duquel il est possible d'évoquer la mexicanité⁴²⁰, mais jamais le sujet n'a été exposé comme un sujet exclusif, fermé et concret de l'identité nationale. En effet, le NMMA de Chicago n'obéit pas à la même logique que celle du discours national mexicain parce qu'il est indépendant de l'état mexicain. Le musée est américain et travaille pour une communauté à part entière parce que ses expositions s'adressent à la diaspora migrante mexicaine, communauté dans laquelle il est situé.

À la différence des artistes de Pilsen, qui essaient de s'émanciper de l'identité culturelle mexicaine fixe, le NMMA veut absolument montrer au

⁴¹⁶ *The National Museum of Mexican Art* de Chicago.

⁴¹⁷ En français : « Mexicanité : notre passé est notre présent ».

⁴¹⁸ La « *mexicanidad* » est traduite en français comme « mexicanité ». C'est un mot pour expliquer tout ce qui appartient à l'identité du Mexicain et qui se traduit par les symboles qui vont représenter cette culture nationale : le drapeau, les héros de l'indépendance, la révolution, la fête des morts, la vierge de Guadalupe, les Aztèques, les Mayas, entre autres figures de l'imaginaire qui ont été construits au fur et à mesure des politiques identitaires du gouvernement mexicain depuis 1920.

⁴¹⁹ Les expositions sont envoyées depuis le Mexique. En France, à Paris, il y a l'*Instituto Cultural de México*. www.mexiqueculture.org/ À Chicago, il existe également un espace d'exposition dans le bâtiment du Consulat, *The Consulate General of Mexico*, <http://www.consulmexchicago.com/>

⁴²⁰ C'est le cas de l'exposition : « Juan O'Gorman : Modernité/Mexicanité », présenté à l'*Instituto Cultural de México*, 2010.

<http://mexiqueculture.org/?s=mexicanit%C3%A9>

public « *Ce que c'est que d'être Mexicain*⁴²¹ », d'ici sort le titre de l'exposition : « *La mexicanidad* ». Le musée s'est donné la mission de placer « *le mexicain au-delà de ses frontières* »⁴²², c'est-à-dire de placer « le mexicain » aux États-Unis. En effet, le musée essentialise l'identité mexicaine à travers l'exposition de la culture, l'art et les traditions populaires. Mais comme l'affirme l'anthropologue Denys Cuché, un groupe qui se sent menacé a tendance :

« [...] à voir sa culture comme profondément originale. Cette originalité revendiquée est l'expression de son identité... C'est un phénomène social normal, un mécanisme de défense collectif bien connu des psychologues sociaux⁴²³ ».

Dans le contexte du NMMA à Pilsen, l'exposition sur la mexicanité répond à cette menace. En effet, les Mexico-américains construisent des mécanismes de défense et de résistance culturelle afin de combler leur double absence⁴²⁴. C'est la raison pour laquelle le musée cherche à valoriser et à faire vivre au musée les traditions de la culture populaire d'origine, une culture qui se rend visible et matérielle. La mexicanité sera donc, aux yeux des dirigeants,

⁴²¹ Pendant une réunion de l'équipe du NMMA composée de cinquante personnes approximativement, un des collaborateurs du musée a pris la parole pour expliquer que pendant la « *Fiesta del Día del Niño* », - [C'est une fête populaire au Mexique qui a pour but de célébrer la journée des enfants avec cadeaux et festivals dans les écoles] -, un des membres du public avait félicité le musée pour leur mission de gardien des traditions et pour démontrer aux enfants ce que c'est que d'être Mexicain aux États-Unis.

⁴²² Ce sont les mots de Carlos Tortolero, Directeur du Musée National d'Art Mexicain. Chicago, entretien, 11 avril 2006.

⁴²³ CUCHÉ, Denys. "Nouveaux regards sur la culture: l'évolution d'une notion en anthropologie" dans *La Culture. De l'universel au particulier*, Éditions Sciences Humaines, octobre, France, 2002, p. 205.

⁴²⁴ Pierre Bourdieu a expliqué ce qui arrive dans l'esprit de l'immigrant : « *L'immigré est "atopos", sans lieu, déplace, inclassable... Ni citoyen, ni étranger, ni vraiment du côté du Même, ni totalement du côté de l'Autre, il se situe en ce lieu "bâtard" dont parle aussi Platon, la frontière de l'être et du non-être social. Déplacé, au sens d'incongru et d'importun, il suscite l'embarras... De trop partout, et autant, désormais, dans sa société d'origine que dans la société d'accueil, il oblige à repenser de fond en comble la question des fondements légitimes de la citoyenneté et de la relation entre le citoyen et l'État, la Nation ou la nationalité. Doublement absent, du lieu d'origine et du lieu d'arrivée* ». Voir le texte de SAYAD, ABDELMALEK., *La double absence: des illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré*, Seuil, Paris, 1999, préface de Pierre Bourdieu, p.12.

un sujet original et nécessaire à exposer, chargé de valeurs qui sont appréciées et partagées par la communauté d'origine vivant dans l'exil. La population migrante vivant aux alentours du musée est en effet, le *leitmotiv* de l'exposition permanente. Le sens d'une exposition comme « La mexicanité » se construit à partir d'une prise de conscience du public qui vit aux alentours du musée. En développant le récit qui comble le besoin identitaire et nostalgique d'une population souvent condamnée à l'exil, au retour impossible et à la crise d'une identité nationale, le musée construit le sens, transporte et importe les signes d'une culture et d'un territoire qui est à la fois proche et lointain⁴²⁵.

L'exposition du musée mexicain est donc en correspondance avec le besoin de célébrations nationales qui font parti de l'attente du public.

«Par exemple, les États-Unis célèbrent le jour de l'arrivée de Christophe Colomb, mais nous n'avons rien à fêter ce jour-là. Nous ne pouvons pas fêter le vol des Indiens de la part des Blancs-européens ». Dans ce musée, nous établissons une connexion pour les Mexicains. Nous produisons des expositions de qualité pour cette communauté. Un jour, le Conseil d'Arts et Finances de Chicago [The Arts & Business Council of Chicago] m'a dit qu'il était impossible de créer un musée gratuit dans ce quartier et que nous ne pouvions pas assumer les risques financiers du métier. Je leur ai dit de me donner les subventions et que c'était à moi de calculer mes risques. Ils m'ont donné de l'argent et j'ai fait de la qualité pour notre peuple, parce que leur

⁴²⁵ Rappelons nous que Chicago se situe plus près de la frontière canadienne que de la frontière mexicaine et que la majorité des migrants de classe ouvrière ou populaire ne rentrent pas souvent dans leur pays d'origine. Nous avons rencontré plusieurs mères de famille vivant à Pilsen depuis quinze ou vingt ans. Elles sont des femmes sans papiers et la plupart travaillent au centre-ville. Elles attendent que leurs enfants obtiennent l'âge de la majorité pour demander leurs papiers et pouvoir régulariser leur situation. Elles ne rentrent jamais au Mexique. Le musée est un moyen de mise en contact symbolique avec leurs traditions et avec leur vie d'avant.

*peuple est en train de mourir et nous sommes en train de naître*⁴²⁶ ».

Le musée construit ainsi le sens de l'exposition « La mexicanité » à partir d'un agenda qui va de pair avec les célébrations et les festivités de la nation mexicaine. Sans critiquer la rhétorique nationaliste de l'État mexicain, sans se poser des questions autour de la naissance du folklore, le NMMA reconstruit et commémore l'identité nationale du Mexique avec la mise en scène des symboles fabriqués et souvent inventés par la nation imaginée mexicaine⁴²⁷.

La production du sens de la mexicanité élaborée par le musée, s'oppose directement à l'hégémonie nationale de l'identité blanche américaine. L'exposition conduit donc un discours qui montre le visage et la présence des « minorités ethniques »⁴²⁸ vivant sur le sol américain. Le musée veut enseigner et procurer une conscience historique aux visiteurs, même si l'effort du musée pour effacer les frontières et rapprocher les symboles du Mexique à Chicago, cache la perpétuation des identités fixes et entretient une sorte d'essentialisme culturel où l'identité serait dictée par le lieu de naissance et les nations.

⁴²⁶ « *I told them that we determine our risks. I told them: "Give me the money, your people is dying mine is borning* ». Entretien avec Carlos Tortolero, Directeur du NMMA, Chicago, 11 avril 2006.

⁴²⁷ Nous évoquons l'idée de nation imaginée à partir de la thèse de Benedict Anderson qui explique que la nation : « *Elle est imaginaire [imagined] parce que même les membres de la plus petite des nations ne connaîtront jamais la plupart de leurs concitoyens : jamais ils ne les croiseront ni n'entendront parler d'eux, bien que dans l'esprit de chacun vive l'image de leur communion* ». Voir ANDERSON, Benedict. *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, traduit de l'anglais par Pierre-Emmanuel DAUZAT, La Découverte, France, 2002, pp. 18-19.

⁴²⁸ Carlos Tortolero rejette la notion de « minorité ». Il explique que cette notion est une invention de la rhétorique du pouvoir blanc afin de contrôler et de dominer : « *Qui construit les catégories ? Les institutions dirigées par les Blancs. Leur tendance dominante et conservatrice est de classifier. Ils disent « vous êtes une minorité, nous sommes le premier monde et vous le troisième » et puis ils te contrôlent. Quand j'étais petit, il existait déjà ce système de classification. Il y avait Blanc, Noir ou Autre. Moi j'ai signé Autre, et dans cet Autre je mettais Mexicain ; Hispanique, Spanish, Chicano, tout ce qu'ils veulent, mais je mettais Mexicain, parce que personne a le droit de nous nommer et parce qu'en te nommant ils te contrôlent. Ils disent que tu es une minorité et qu'ils doivent te gérer. Ce qu'ils font au fond c'est mettre tout dans un paquet et cela s'appelle idéologie, mais moi je ne les laisse pas parler à ma place. Il faut savoir que la discrimination positive a juste seulement marché pour les femmes blanches*. Entretien avec Carlos Tortolero, Directeur du Musée National d'Art Mexicain. Chicago, entretien, 11 avril 2006.

Le discours de l'exposition sur « La mexicanité » est narratif. L'exposition est organisée par étapes (*period rooms*) et la macrostructure du récit obéit à une logique de continuité d'ordre historique (*time-line*). Par contre, les objets sont présentés en discontinuité. Chaque objet illustre et sert d'argument à l'étape présentée par le musée. L'exposition présente des peintures, des maquettes, des photographies, des collages, des sculptures, des objets d'artisanats et d'autres supports visuels comme le mur peint. L'exposition prétend montrer le caractère d'un peuple à travers le découpage d'un ensemble de personnages et d'événements choisis. L'intention du musée est de montrer les signes qui représentent la mexicanité⁴³⁰. L'information qui est mise en scène par le musée établit un discours démonstratif de qu'est-ce que c'est d'être Mexicain. L'exposition est donc un exposé et le thème un argument que le musée illustre à partir de cinq étapes :

1. Le Mexique Préhispanique / *The Pre - Cuauhtemoc Mexico*.
2. Le Mexique sous la Couronne Espagnole / *Colonial Mexico*
3. Le Mexique de l'Indépendance à la Révolution / *The 19th Century in Mexico*
4. Le Mexique moderne / *Post-Revolutionary Mexico*.
5. Le Mexique aux États-Unis / *The Mexican Experience in the United States*

⁴²⁹ L'exposition permanente: "*La Mexicanidad*". NMMA.

⁴³⁰ Nous avons confronté les étapes du récit du musée avec le discours de la « mexicanidad » que fait l'État mexicain à travers les livres des textes qui sont distribués gratuitement aux enfants des écoles élémentaires. Voir la thèse de Cardoso Vargas, Hugo Arturo. (2006). "La mexicanidad en el libro de texto gratuito", *Odiseo*, revista electrónica de pedagogía. Año 3, núm. 6. 28 de noviembre de 2006. <http://www.odiseo.com.mx/2006/01/cardoso-mexicanidad.htm> (ISSN 1870-1477). Le récit du musée s'ajuste au récit national sauf dans la partie de l'histoire contemporaine où le musée inclut le mouvement des mexicains aux États-Unis et des personnalités comme César Chávez dans l'histoire nationale du Mexique. En effet, le Mexique ne considère pas que les Mexicains qui vivent aux États-Unis font partie de l'histoire nationale.

Le mythe de l'origine et la spiritualité comme socle de l'identité nationale

L'exposition s'ouvre avec le mur peint de Mario Castillo « *Las memorias antiguas de la Raza del Maguey aún respiran* »⁴³¹. Cette première pièce de l'exposition cherche à démontrer une sorte de « spiritualité » qui serait propre à l'identité des anciens peuples. Le musée a voulu montrer de façon synthétique, la multiplicité ethnique qui existait dans le monde indigène avant la colonisation de l'Espagne. Bien que le musée ait eu la possibilité de présenter des pièces ou des objets antiques appartenant aux peuples indigènes, le choix fut de représenter la totalité des peuples dans un mur peint contemporain réalisé par un artiste mexico-américain. En commandant le mur peint, le musée a donné les bases discursives du récit. Il suggère à priori une interprétation riche en valorisant mais aussi en dramatisant le discours des peuples anciens.



Figure 12

« *Las memorias antiguas de la raza del maguey aún respiran* », mur peint, 96 x192, auteur Mario Castillo, 1996, collection du musée, photographie © NMMA, 2006.

Dans le tableau de Mario Castillo (Figure 12), les formes évoquent un être humain au sexe indiscernable. Il est entouré de l'image de la femme et l'enfant, des éléments de la nature comme les oiseaux et les animaux ainsi que

⁴³¹ En français : « Les mémoires anciennes de la Race du *Maguey* [Cactus] respirent encore », Mario Castillo est artiste, muraliste et enseignant du *Colombia Collegue* de Chicago. Voir le site internet : www.mariocastillo.com

des fleurs et des objets propres aux cultures antiques mésoaméricaines. Les motifs de ce mur peint essaient de transmettre le message commandé par le musée. Ils font parti d'une politique de représentation précise qui sert à raconter et légitimer l'origine des peuples indigènes et qui sert aussi à défendre le principe d'une identité qui deviendra nationale.

L'artiste et le musée ont voulu transmettre au public que dans les principes de la mexicanité se trouve la communication entre homme et nature, entre homme et culture, entre homme et histoire. À cet effet, le passé est représenté par des petites figures propres aux anciennes cultures préhispaniques mexicaines. Le rythme et la communion des éléments dans la salle s'ajoutent pour envoyer un message de type holistique afin de démontrer la soi-disant « spiritualité » des peuples qui logeaient sur le territoire américain d'autrefois. Le musée n'hésite pas à montrer que cette idée de spiritualité est l'élément fondateur et le socle de la mexicanité.



Figure 13

« *El nuevo amanecer* », peinture huicholle, auteur Santos Motoaopohua de la Torre, collection du musée, photographie © NMMA, 2006.

Nous le savons, tout découpage est arbitraire et nous ne sommes pas face à une exception. Le musée évite d'invoquer comme principe fondateur de la mexicanité, le caractère guerrier des peuples anciens. La même salle abrite

un autre exemple de ce que nous venons de dire. Le tableau *El nuevo amanecer*⁴³² (figure 13) cherche également à illustrer l'idée de la spiritualité des peuples antiques. Il s'agit d'une œuvre du style *Huichol*⁴³³ dont l'auteur est le chaman Santos Motoapohua de la Torre de Santiago⁴³⁴. Il est aussi l'auteur de la fresque indigène de la station du métro parisien Palais Royal-Musée du Louvre. En effet, les deux œuvres partagent la même technique de fabrication. Elles requièrent des millions de perles colorées de deux millimètres de diamètre et selon les artistes, leur arrangement exprime l'âme et la pensée du peuple Huichol. Le tableau présenté dans l'exposition permanente évoque des moments de la vie des dieux et des rituels. Il parle du cycle de la vie, de l'agriculture, de la pluie et de la cérémonie que le peuple huichol pratique avec le *peyotl*⁴³⁵.

L'approche scientifique et humaniste des peuples antiques est présente dans l'exposition du musée juste à titre indicatif. Un texte explique la variété des études qui existent au sujet des civilisations antiques du Mexique. Par exemple, le musée présente un retable de 1927 sur lequel est dessiné la ville Maya de *Chichén-Itzá*. Il provient du chercheur français Jean Charlot. L'inclusion de cette pièce dans l'exposition permanente du musée permet de mentionner les connaissances ethnologiques et anthropologiques qui se sont développées à propos des peuples antiques. Cette partie de l'exposition ne signale pas « la spiritualité des peuples », mais elle constate l'existence de vastes études réalisées par des scientifiques occidentaux. La salle finit par une réflexion contemporaine qui situe la présence actuelle des indigènes en territoire mexicain. Un des textes de l'exposition explique que le traitement des peuples indigènes a été moins cruel en territoire mexicain qu'en territoire

⁴³² Titre du tableau en anglais : *The New Awakening*. En français : *Le nouveau réveil*.

⁴³³ *Huichol*. Les Huicholles sont un peuple nomade originaire du nord du Mexique. Ils vivent aux alentours de Jalisco et Nayarit. Ils se sont échappés de la colonisation européenne grâce à leur consommation du Peyotl qui est un cactus aux propriétés physiques et hallucinogènes. Il permet de longues marches dans le désert que les colonisateurs espagnols n'ont pas pu affronter. Ils gardent une pensée cosmique et une esthétique proche de la « pensée magique et spirituelle » liée au rituel de cette plante.

⁴³⁴ Œuvre créée en 2004. Direction artistique de Santos de la Torre, assisté de Graciela de Santiago Gonzalez, Cecilia et Ofelia de la Torre de Santiago, Catarino Roblez Cocio, Felipa Molina Valdez, Mariano Carrillo Rolando et Guadalupe Carrillo de la Cruz.

⁴³⁵ Cactus hallucinogène : « Le fruit de dieux » selon le peuple huichol.

américain où les indigènes ont été souvent exterminés. Le musée explique que les demandes des peuples indigènes ont été entendues par le gouvernement mexicain après le mouvement armé et intellectuel de Chiapas en 1994. Il signale les transformations culturelles et politiques des peuples après la lutte et les demandes du EZLN⁴³⁶. Il situe les peuples indigènes dans un contexte présent, qui s'avère politique et social. En effet, le récit du musée reconnaît et célèbre de façon positive les changements politiques du Mexique du vingtième siècle.

Une fois montrée la richesse des peuples indigènes antiques, le musée aborde la culture populaire à travers un mythe qui date de l'époque des Aztèques et qui est connu par les habitants de l'*Anahuac*⁴³⁷. Le mythe s'appuie sur la légende des volcans *Popocatepetl* et *Iztaccihuatl*⁴³⁸ (figures 14 et 15). Nous signalons cet exemple parmi d'autres, parce que le tableau occupe un grand espace dans l'exposition et parce que les médiateurs du musée centrent leur attention sur la transmission de ce mythe. En effet, la légende est racontée plusieurs fois pendant la visite d'écoles ou de groupes parce que la résonance du mythe a eu un écho inattendu dans la culture populaire mexicaine. La légende des volcans fut pendant longtemps l'objet d'illustration d'un célèbre calendrier mexicain. L'objet, affiché dans les maisons des classes populaires, reflétait une sorte de fierté identitaire.

⁴³⁶ EZLN *Ejército Zapatista de Liberación Nacional*. (L'armée zapatiste de libération nationale). Le porte-parole de ce mouvement a été le Sub-commandante Marcos, qui est diplômé de philosophie à l'Université de Mexico. Il a soutenu une thèse sur la pensée de Michel Foucault et de Louis Althusser.

⁴³⁷ Ancien nom de la vallée où se situe la ville de Mexico.

⁴³⁸ Le volcan *Popocatepetl* est connu par les habitants comme « *don Goyo* ». L'*Iztaccihuatl* est connu comme « *la mujer dormida* » (La femme qui dort). La légende raconte l'histoire d'un guerrier qui cherche à s'unir à une princesse aztèque. Le père de celle-ci refuse la main de la fille au guerrier. Il doit d'abord montrer sa valeur et son honneur en allant à la guerre. Le temps passe, le guerrier ne revient pas et la fille, croyant à la mort de son amant, meurt de tristesse et d'amour. Le guerrier rentre de la guerre et trouve sa fiancée morte. Il part à la montagne avec elle dans ses bras. Le guerrier enterre la princesse et reste à côté d'elle en hurlant de douleur jusqu'à sa propre mort. Le mythe raconte que les Dieux ont eu de la compassion pour les amants et les ont couverts de feuilles et de neige. Ils sont devenus ainsi des montagnes et des volcans en gardant la figure d'une femme allongée et endormie et d'un homme assis à côté d'elle. Quand le volcan se manifeste, les habitants pensent que c'est la flamme du guerrier qui se réveille. C'est une manière de maintenir le mythe populaire vivant.



Figure 14

« *La Leyenda de los Volcanes* », auteur Jesús Helguera, 1940, collection du musée, photographie © Cristina Castellano 2006.



Figure 15

« *Détail de la figure 14* »
Photographie © NMMA 2006.

Le tableau du musée est la pièce originale qui a inspiré la reproduction populaire. Il a été peint par l'artiste Jesús Helguera. Actuellement, et en raison du tourisme culturel dans le centre ville de Mexico, il est possible de trouver des affiches et la reproduction de cette image comme « souvenir touristique ». Cette image entretient un imaginaire qui fait appel aux origines indigènes aztèques. C'est un élément emblématique de la construction centralisée de la mexicanité à travers le mythe et l'image romancée du centre de Mexico. Contrairement au mythe, un fait réel et historique montre que c'était depuis les volcans représentés que Hernan Cortes a repéré pour la première fois la ville de Mexico. Le chemin qui existe entre les deux volcans et par lequel le conquérant est arrivé pour gagner la bataille contre les anciens rois mexicains s'appelle « *El paso de Cortés*⁴³⁹ ». Nous n'avons pas de trace de cette histoire dans le musée. Le génocide et l'esclavage se cachent sous le mythe de la spiritualité et de la légende.

⁴³⁹ En français « La traversée de Cortés ». Hernán Cortés est l'Espagnol qui commande les troupes de la couronne espagnole. Il a vaincu Moctezuma, l'empereur aztèque et dominé ainsi la vallée du Mexique.

La culture populaire comme synthèse idéologique du discours patriote

Les étapes qui résument la deuxième section de l'exposition montrent une diversité de pièces et de tableaux qui ont été produits après l'invasion du royaume espagnol sur le Mexique. Le découpage du musée illustre trois siècles de transformations de ce territoire sous l'empreinte de la colonisation. Le discours du musée ne revendique pas un message de victimisation ni de critique. Il ne développe pas des mythes ou des légendes pour parler de ce moment de l'histoire. Le musée n'évoque ni l'injustice, ni la guerre entre les civilisations. Bien au contraire, le discours de l'exposition est tempéré. Il annonce, sans se scandaliser, le métissage culturel, religieux et racial qui s'est produit entre européens et amérindiens. Nous remarquons une argumentation plutôt réaliste de cette période et une accentuation des faits historiques expliqués dans la compréhension de la logique de lutte économique.

En effet, la présence des Espagnols et la conquête de *Tenochtitlán* (ancien nom de la ville de Mexico à l'époque des Aztèques) est représentée par des tableaux qui racontent la bataille de Cortés en 1521. Ce qui est souligné par le discours du musée, c'est le poids de la religion comme élément central de la présence de l'Espagne au Mexique. Le fait religieux est montré comme le noyau capital et fondateur de la mexicanité coloniale. Par exemple, nous trouvons des tableaux du dix-neuvième siècle où parmi les personnages représentés se trouvent Luc l'évangéliste, l'apôtre Saint Jacques ainsi que « *Sor Juana Inés de la Cruz* », grande poétesse religieuse mexicaine qui est considérée comme une des premières femmes de lettres féministes.

Le musée a également commandé pour cette section un retable qui, combinant peinture et sculpture, devrait ressembler au maître-autel des églises espagnoles et synthétiser ainsi la rencontre des deux cultures. Le travail a été exécuté par l'artiste mexicain Alejandro Garcia Nelo en 2000. La pièce est divisée en trois parties, la première montre les symboles de la spiritualité préhispanique ; puis les symboles du catholicisme espagnol et enfin le syncrétisme religieux entre les deux traditions. Le récit du musée continue à

souligner l'aspect religieux avec la mise en scène d'un « *Nacimiento*⁴⁴⁰ ». En effet, la représentation de la naissance de Jésus le Christ est une pratique populaire qui est souvent présentée au sein des familles mexicaines. La tradition est transformée en folklore par les nouvelles générations héritières du catholicisme espagnol. La pratique de cette tradition religieuse populaire des Mexicains aux États-Unis établit une frontière et une distance culturelle avec les pratiques religieuses issues du protestantisme anglo-saxon américain. Les Mexico américains et particulièrement le musée s'approprient et reconstituent cette partie du folklore pour raconter, défendre et démontrer une pratique culturelle coloniale qui reste présente dans la structure religieuse du peuple mexicain vivant dans la diaspora. En effet, le message du musée souligne le syncrétisme religieux comme une partie de l'histoire, et montre le métissage de croyances comme une partie constituante de la mexicanité.

Le dernier exemple qu'offre le musée pour illustrer le métissage religieux de la mexicanité coloniale se trouve dans la partie de l'exposition où sont montrés des *Altars*⁴⁴¹ ainsi que des images populaires et artistiques propres à la *Fiesta del día de muertos*⁴⁴². En mélangeant toujours les arts populaires et des pièces considérées comme des œuvres d'art, le musée expose des reproductions originales du célèbre graveur et illustrateur mexicain José

⁴⁴⁰ Le *nacimiento* fait partie d'une tradition populaire pratiquée par le peuple mexicain. Il s'agit de représenter sur une sorte de maquette le jour de la naissance de Jésus le Christ (la crèche de Jésus). La maquette est réalisée dans les espaces familiaux mais les institutions comme bibliothèques, bureaux ou écoles participent aussi à ce rituel de représentation populaire. La maquette doit représenter le paysage et les éléments qui reconstituent la vie et les personnages de l'époque. Tout est représenté avec des figurines comme les animaux de l'étable, les ânes, les moutons, les poules accompagnant la vierge Marie, Joseph le charpentier, les Rois mages. L'enfant Jésus est mis dans le berceau de la crèche le 24 décembre. C'est une célébration populaire, colorée et catholique qui accompagne la fête de Noël.

⁴⁴¹ En français « autel de morts ». C'est une offrande qui se prépare pour la fête des morts.

⁴⁴² En français « fête des morts ». C'est une tradition populaire ancrée chez les familles mexicaines. Elle récupère des croyances catholiques et aztèques. Le 1 et 2 novembre, jours consacrés à la fête des morts, les personnes vont rendre visite aux tombes de leurs ancêtres. À la maison, les familles construisent des autels où ils mettent des fleurs oranges appelées *zempaxuchitl* (d'origine préhispanique) et des bougies (d'origine catholique). La croyance est que les âmes des défunts reviennent sur terre afin de profiter encore une fois des plaisirs de la vie. Les plats typiques (*molé*, sauce piquant au chocolat), les têtes de mort sucrées ou au chocolat ainsi que les boissons comme la tequila sont souvent mis dans les offrandes.

Guadalupe Posada, découvertes par Jean Charlot. En même temps, nous voyons une grande sculpture artisanale de la *Catrina*⁴⁴³ habillée avec un chapeau de manière très élégante. Moins de l'ordre de l'artisanat, le musée offre aux visiteurs des peintures qui reflètent les coutumes et rituels de cette fête et tradition populaire. Par exemple, le retable ici-bas (figure 16) montre la représentation d'un traditionnel autel des morts.



Figure 16
« *Autel de la fête de morts* », Retable anonyme,
collection du musée, Photographie © NMMA 2006

Cette œuvre cherche à faire comprendre les éléments traditionnels et singuliers de la célébration des morts. Les fleurs, les fruits et la tête de mort sucrée symbolisent les éléments de la tradition aztèque. Des composants similaires ont été trouvés dans les temples et les sites mortuaires des anciennes civilisations préhispaniques. Le pain et les bougies sont d'inspiration catholique. La mexicanité serait donc dans le discours du musée, une synthèse originale de deux cultures et traditions, un métissage, une synthèse qui reste vivante et présente dans la présentation indiscriminée de l'art et du folklore. En effet, il n'y a pas de haute-culture et de culture populaire dans la logique muséographique du musée. Le haut et le bas se mélangent afin de construire le sens voulu de l'exposition.

⁴⁴³ Le mot *Catrina* est la déclinaison féminine du mot « *Catrín* ». En argot mexicain, le « *catrin* » représente un homme élégant aux manières recherchées. La *Catrina* est ainsi une morte qui est représentée à travers le squelette d'une élégante dame de la haute société. C'est une figure populaire de la culture mexicaine.

Les troisièmes et quatrièmes étapes de l'exposition permanente se construisent en respectant la « temporalité » de l'histoire linéaire du Mexique. Les pièces d'art, le folklore, le baroque et l'artisanat se mélangent pour représenter l'indépendance mexicaine (1810-1821) avec des portraits et des bustes des héros reconnus par la nation. Réalisés par Agustin Aurelio Arredondo, nous trouvons les bustes des deux précurseurs de l'indépendance qui furent hommes de lettres et des armes, et qui ont contribué au mouvement d'indépendance contre la couronne espagnole : le prêtre Miguel Hidalgo et José María Morelos, héros de l'indépendance mexicaine. Après l'illustration de la guerre mexico-américaine, le musée expose le Mexique moderne, celui de la Réforme de l'État en 1857. Il est représenté avec le buste de Benito Juarez ainsi que par d'autres tableaux qui racontent les batailles (1858-61) contre l'armée française et l'empereur Maximilien. Nous trouvons par exemple une peinture à l'huile d'Alejandro Romero qui montre la « *Batalla de Puebla* » du 5 mai. Cette date est surtout commémorée avec défilés et célébrations par les Mexicains des États-Unis. Le musée montre l'ère de développement technologique du Mexique et l'influence française qui existait au dix-neuvième siècle sous la dictature de Porfirio Díaz. Cette période sert de prélude à l'étape qui explique la révolution mexicaine de 1910. Le musée dédie une salle entière nommée *Tierra y Libertad*⁴⁴⁴ à la figure du révolutionnaire Emiliano Zapata où s'exposent deux gravures de Zapata orchestrées par Leopoldo Mendez, artiste populaire et critique du mouvement muraliste officiel. Enfin, la galerie des héros montre la célèbre photographie du Général Zapata prise par Hugo Brehme.

Les salles que nous avons décrites auparavant permettent aux concepteurs du musée de parler ouvertement de mexicanité et de justifier le thème et le sujet de l'exposition. L'exposition montre des pièces d'artistes comme Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco et Frida Kahlo. Il s'agit de pièces qui ont été réalisées entre les années 1920 et 1940. Le musée renforce le message de la mexicanité avec des pièces issues du *Taller de la Gráfica Popular* et de *Estampas de la Revolución*⁴⁴⁵. Toutes ces images

⁴⁴⁴ La demande de « Terre et Liberté » caractérise la lutte et la pensée de Zapata.

⁴⁴⁵ Ateliers d'imprimerie et du graphisme populaire.

sont associées par les responsables du musée car la période citée a joué un rôle capital dans la construction de l'imaginaire national mexicain. L'art de cette période a servi à la consolidation de l'identité mexicaine dans les années trente. En effet, comme l'explique Cesareo Moreno, commissaire de l'exposition⁴⁴⁶ : « *La notion de la mexicanidad est née à partir de la période post-révolutionnaire et sous l'empreinte du gouvernement*⁴⁴⁷ ». Le musée montre ainsi cette période où l'art et le folklore ont servi à l'institutionnalisation des demandes issues de la révolution, et à la construction de la mexicanité comme une identité culturellement indivisible. Le fait de reproduire le même discours des années trente met en évidence que l'institution n'est pas seulement d'accord avec « l'écriture officielle de l'histoire » mais en plus elle exporte la même stratégie de cohésion sociale à travers les arts et la culture. Cette construction d'un imaginaire national est montrée par le musée comme un élément capital de « la mexicanité ».

Migration et transnationalisme culturel

Le message du musée dans la dernière partie de l'exposition englobe la mexicanité dans un ensemble qui va de l'art moderne à l'art des migrants. Nous trouvons dans l'exposition un discours de transition avec quelques tableaux de l'école contemporaine mexicaine comme ceux de Pedro Coronel ou de Remedios Varo et une présentation proche du photo-journalisme. Par exemple, un grand mur présente le travail de Lourdes Almeida. Il s'agit d'images sur la diversité physique, sociale et économique des familles mexicaines du nord au sud. Le mur de photographies souligne la composition hétérogène de la

⁴⁴⁶ Voir commentaires de Cesáreo Moreno dans MCCRAY Bob, *The Mexican Fine Arts Center Museum*, Direct Art Magazine, NY.
<http://www.slowart.com/articles/mexmus.htm>

⁴⁴⁷ Avec l'idée d'unir l'imaginaire national mexicain si dispersé par la révolution, le gouvernement de l'époque a développé une politique culturelle dont la mission était de représenter sur les murs peints et à travers la reproduction de gravures et de lithographies, l'histoire, la tradition et la culture du Mexique. Le message devrait être clair. Il s'agissait d'éduquer le peuple à travers les images et de lui montrer son histoire commune afin d'obtenir la cohésion sociale et la stabilité du pays. Pour cette raison, les commandes des murs peints ont été exécutées dans les institutions publiques comme les écoles, les universités et les bâtiments gouvernementaux.

population mexicaine. Le lien avec la mexicanité est assuré par le discours du musée parce que l'auteur de la pièce cherche à prouver les solides correspondances existantes entre les familles qui sont en apparence complètement lointaines et différentes. En effet, la mexicanité se démontre dans le message du musée à travers l'usage des traditions, des gestes culturels et des histoires partagées par chacune des familles montrées dans cette mosaïque photographique.

Après l'argument où l'on explique que la mexicanité est une diversité de génotypes et phénotypes raciaux, le dernier message de l'exposition lance un pari transnational. Le musée réalise une mise en scène où il expose l'art contemporain fait par des Mexicains migrants ainsi que l'art mexico-américain. Nous pourrions affirmer qu'il s'agit d'une salle consacrée à l'art Chicano parce qu'il existe des anthologies qui le définissent tel quel⁴⁴⁸. Mais, malgré la reconnaissance de ce genre d'art en tant « qu'art chicano » et malgré la promotion que les artistes ont dans les galeries, expositions et catalogues de ce genre, pour le directeur du NMMA de Chicago, il n'est pas nécessaire d'établir une distinction entre Mexicains, Mexico-américains et Chicanos. Bien au contraire, Carlos Tortolero, directeur du musée, réfute le terme « Chicano », parce que d'après lui :

« Les Chicanos veulent juste emprunter les mythes de la culture mexicaine pour se réinventer sans reconnaître que derrière les mythes il y a la famille et les migrants. Les Chicanos inventent que Zapata est né à San Francisco et ils disent que la Vierge de Guadalupe est l'équivalent d'une déesse Aztèque. Ils inventent, ils construisent une lecture sélective de l'histoire et finalement cela n'est qu'un mouvement intellectuel, politique et artistique des années 1970. Aujourd'hui personne dans les écoles ne se pense en

⁴⁴⁸ Plusieurs œuvres représentatives de l'art chicano se trouvent dans cette dernière salle du musée. Voir les catalogues anthologiques sur l'art Chicano dans ERICKSON M., VILLENEUVE P., KELLER G. Catalogue *Chicano Art for Our Millennium*, Arizona, Bilingual Press / Editorial Bilingüe, 2004 et CHEECH, Marin. *Chicano Visions: American Painters on the Verge*, Bulfinch Press, USA, 2002.

tant que Chicano. Dire « Je suis Chicano » est juste une forme d'affirmation, d'expression, de déclaration parce que les Chicanos sont toujours en train de jouer un rôle⁴⁴⁹».

Cette position nominale de Carlos Tortolero, donne au musée la possibilité de fermer l'exposition sur la mexicanité avec une présentation sur : « L'expérience des Mexicains aux États-Unis ». En effet, si la salle ne se présente pas comme une salle dédiée à l'art chicano, le musée inclut beaucoup des tableaux-phares⁴⁵⁰ issus de cet art. La salle expose également des portraits de la communauté mexicaine aux États-Unis ainsi qu'une description historique des luttes et des batailles politiques reconnues comme propres au mouvement des droits civiques des Chicanos⁴⁵¹. Mais si dans le message du musée, l'art mexico-américain et l'art chicano sont représentatifs de la mexicanité, c'est parce que les artistes s'inspirent de Siqueiros ou de Rivera ainsi que de la vie de la communauté mexicaine vivant dans les villes américaines comme Los Angeles, San Francisco ou Chicago.

Le récit du musée veut démontrer que la mexicanité aux Etats-Unis est une synthèse de tous les sujets exposés et défendus auparavant. Il veut démontrer que dans les artistes mexico américains se réalise la synthèse de toutes les étapes historiques. En effet, l'art mexico-américain est souvent compris comme un art qui intègre le monde préhispanique, les symboles de l'indépendance et de la révolution, les héros et les figures de l'art populaire. Les sujets qui correspondent à cet imaginaire sont donc présentés dans l'exposition sans oublier les particularités de l'expression artistique des femmes qui récupèrent Frida Kahlo, la Malinche et la Vierge de Guadalupe comme un des symboles les plus populaires de la religion catholique et du folklore. Le commissaire de l'exposition explique que :

⁴⁴⁹ Carlos Tortolero, Directeur du Musée National d'Art Mexicain de Chicago. Entretien, mercredi 19 avril 2006.

⁴⁵⁰ Nous y trouvons les œuvres d'Ester Hernandez, de Josefina Aguilar, de César Martínez, d'Oscar Moya, de Marcos Raya, d'Einar y Jamex de la Torre, d'Olga Costa et de Carmen Lomas Garza entre autres.

⁴⁵¹ Le musée expose par exemple la voiture de César Chávez, ses outils de travail ainsi qu'une vidéo où nous écoutons le dernier discours du dirigeant chicano.

« La section de la « Vierge de Guadalupe » est composée de travaux des artistes américains. Les Chicanos embrassent le symbole religieux afin d'obtenir un espoir pour les migrants démunis. C'est l'image la plus citée des symboles mexicains, c'est un symbole de pouvoir, de spiritualité et de tradition, c'est un symbole de force qui accompagne souvent le parcours des migrants et des ouvriers⁴⁵² ».

La section de la Vierge de Guadalupe renforce la lutte féministe des artistes mexico-américaines. Elle représente plusieurs tableaux de femmes artistes qui rejettent le rôle de la femme dans l'espace domestique, les stéréotypes esthétiques et ethniques. Elle montre comment les femmes chicanas revendiquent l'art et la littérature comme une lutte politique et proposent le métissage comme une affirmation ethnique de résistance culturelle face à l'Amérique blanche⁴⁵³. En effet, les artistes chicanas intègrent une esthétique qui est liée à l'expérience urbaine, à la mémoire individuelle et subjective, au désir et aux rituels de la vie et de la tradition familiale mexicaine. Elles font de tous ces éléments une source de créativité pour elles-mêmes mais aussi pour la communauté dans laquelle elles vivent.

Parmi les tableaux les plus célèbres de l'exposition se trouve l'autportrait de Yolanda Lopez sous les traits de Vierge de Guadalupe (figure 18) et celui d'Isabel Martínez (figure 19) où la Vierge de Guadalupe est représentée comme une migrante⁴⁵⁴.

⁴⁵² MCCRAY Bob, The Mexican Fine Arts Center Museum, Direct Art Magazine, NY. <http://www.slowart.com/articles/mexmus.htm>

⁴⁵³ ANZALDUA, Gloria. *Borderlands. La Frontera : The New Mestiza*, Spinters/Aunt. Lute, San Francisco, CA, USA, 1987.

⁴⁵⁴ L'artiste d'origine mexicain migre à la recherche d'un meilleur niveau de vie. Elle arrive en Californie dans les années 1980 et l'expérience de la frontière la touche profondément. La plupart de son travail artistique trait sur l'expérience migratoire. La preuve, le célèbre tableau de la Vierge de Guadalupe qui montre son permis de séjour (*green-card*) et "regarde directement le spectateur avec une sorte de fierté et d'ironie, comme si elle constatait son existence légale en sol américain". ERICKSON M., VILLENEUVE P., KELLER G. Catalogue *Chicano Art for Our Millennium*, Arizona, Bilingual Press / Editorial Bilingüe, 2004, p.51.



Figure 17

« *Portrait of the artist as the Virgin of Guadalupe* », Peinture de Yolanda M. Lopez, 1978, collection du musée, Photographie © NMMA, 2006.



Figure 18

« *VG Got Her Green Card* », Peinture d'Isabel Martínez, 2001, collection du musée, Photographie © NMMA, 2006.

L'usage de couleurs brillantes et l'humour de chaque pièce de cette salle sont mis en scène afin de souligner le lien permanent que gardent les artistes avec les arts et les traditions populaires mexicains⁴⁵⁵. Le musée explique que les symboles et l'histoire du Mexique est renouvelé constamment par l'expérience des artistes mexicains qui ont migré aux États-Unis. Si cette dernière salle de l'exposition montre des pièces qui font allusion à la culture populaire, l'intérêt des artistes est évidemment plongé dans leurs inquiétudes présentes. Par exemple, la pièce de l'artiste Marcos Raya « *Los hijos de la mala vida*⁴⁵⁶ » montre la souffrance et le chaos auxquels sont confrontés les migrants en arrivant sur le territoire américain. Hors des éléments propres à la célébration de la mexicanité, la pièce montre l'alcoolisme et la mort des hommes qui vivent dans la misère et dans la rue. Il s'agit des migrants qui se trouvent sans travail et qui sont victimes du racisme économique et social ainsi que des addictions et des maladies.

⁴⁵⁵ *Ibidem*, p.53

⁴⁵⁶ En français : « Les enfants du mal de vivre ». Huile sur toile, 1995. Collection du NMMA de Chicago.

L'œuvre d'Oscar Moya, *Cuello Azul*⁴⁵⁷ (figure 19) montre également un des enjeux liés au fait économique. L'artiste montre un représentant de la classe ouvrière mexicaine. Le tableau présente la figure d'un migrant hispanique qui, confronté au travail de l'usine, vit intoxiqué par le système qui le nourrit et le détruit. Le musée montre ainsi la mexicanité renouvelée à l'étranger et les luttes d'une population qui transporte son identité et qui se délocalise en s'opposant au purisme local culturel anglo-saxon.



Figure 19

« *Cuello Azul* », Peinture d'Oscar Moya, 2000,
Collection du musée, Photographie © NMMA 2006.

Le dernier message du musée ne célèbre pas les « trésors ou richesses » d'un Mexique imaginé ; au contraire, le musée montre les tensions sociales de la classe ouvrière, populaire et migrante. Les œuvres de cette salle sont donc engagées avec un discours qui est considéré comme celui des « subcultures américaines ». Le message dénonce ainsi une idéologie culturelle dominante dans le domaine de l'économie, de la culture, de la politique et de l'art. Il établit une démarcation ouverte qui s'oppose aux valeurs esthétiques conventionnelles des musées américains (*américains*). Certes, le message de l'exposition intègre le Mexique migrant comme une partie de la mexicanité,

⁴⁵⁷ En français : « Le cou bleu ». Oscar Moya est un artiste mexicain et immigrant issu de la classe ouvrière. Il utilise dans ses travaux le sujet de la frontière et du travail.

donc comme une partie de l'histoire des Mexicains et non comme une histoire appartenant au peuple Américain.

Le fait est que nous sommes face à un paradoxe parce que cette exposition est construite par un Musée National Américain qui expose la mexicanité comme une culture qui s'oppose à la culture anglo-américaine à travers la revendication d'une auto-affirmation culturelle qui s'attribue des valeurs différentes⁴⁵⁸. Il s'agit d'une stratégie de négociation culturelle qui se livre au sein des nationalismes issus de chaque pays. D'ailleurs, l'art mexico-américain ou chicano est difficilement intégré comme une partie de la mexicanité selon les Mexicains. Nous trouvons peu d'articles écrits en espagnol autour de ce musée et de son exposition permanente. La plupart des documents que nous avons trouvés en Espagnol, décrivent le phénomène à partir de la troisième personne du pluriel. Par exemple, dans un texte de presse universitaire, la journaliste interprète l'entreprise du musée mexicain de Chicago comme : « *un besoin d'expression de **leur** identité et de **leurs** croyances*⁴⁵⁹ ». Cela veut dire que la journaliste mexicaine ne se reconnaît pas dans ce discours du musée. L'interprétation de la mexicanité de la part du NMMA est donc innovatrice car qu'elle intègre « le mexicain » dans « l'américain », parce qu'en intégrant la mexicanité aux États-Unis, le discours défie les frontières symboliques de deux nations et les discours politiques qui soutiennent des lois de migration xénophobes. La construction du sens de cette exposition et le récit du musée s'inscrivent bien évidemment dans les problématiques propres aux études culturelles parce que le discours de l'exposition montre une affirmation identitaire nationale et culturelle minoritaire qui lutte contre de une hégémonie majoritaire mené par l'Amérique blanche. L'analyse sur la construction du sens dans les expositions ouvre le

⁴⁵⁸ BENAVIDEZ, Max, « Chicano Art: Culture, Myth and Sensibility », dans CHEECH, Marin. *Chicano Visions: American Painters on the Verge*, Bulfinch Press, imprimé en Singapore, USA, 2002, p.16

⁴⁵⁹ Voir l'article de MEDINA Micaela. « Museo Nacional de Arte Mexicano La necesidad de expresar **su identidad y sus creencias** », dans le site de l'Universidad Autónoma de Nuevo León, consulté le 01/02/2010. (Notre souligné en noir). <http://vidauniversitaria.uanl.mx/flama/numero-215/429-museo-nacional-de-arte-mexicano-la-necesidad-de-expresar-su-identidad-y-sus-creencias.html>

débat pour penser les « identités nationales » à partir des phénomènes de transposition culturelle issus de la migration.

6.7 L'exposition temporaire « *The African Presence in Mexico* »

Les expositions temporaires au NMMA ont commencé à avoir lieu en 1987. Dans ses débuts, le musée utilisait plus de trois milles œuvres stockées dans ses réserves afin de varier la mise en scène de la collection. Les expositions temporaires obéissaient à un cadrage historique, linéaire et proche du récit de l'histoire nationale du Mexique. Les expositions correspondaient soit à la période préhispanique, soit à l'art populaire, soit à la période coloniale, ou bien à la période moderne et contemporaine. Pourtant, en 2006 le NMMA a décidé de changer sa politique muséographique afin de montrer dans l'exposition temporaire, un chapitre inconnu et controversé de l'histoire mexicaine : « La présence des Africains ».

L'exposition a eu lieu de février à septembre 2006. Depuis sa clôture au NMMA, elle a été présentée dans onze musées⁴⁶⁰ du Mexique et des États-Unis. En effet, si la présence de l'Afrique « noire » au Mexique est restée longtemps comme un sujet tabou pour le gouvernement⁴⁶¹, la reconnaissance en 1992 de la présence des peuples venus d'Afrique au Mexique a ouvert la porte de l'identité métisse des Mexicains vers une nouvelle voie identitaire appelée : « La Troisième Racine⁴⁶² ». Cesáreo Moreno⁴⁶³, le Directeur du Département d'Arts Visuels du musée et un des commissaires de l'exposition, explique que le projet a émergé à partir de la première rencontre des peuples

⁴⁶⁰ Voir le calendrier avec les villes et les dates d'exposition dans :

<http://www.nationalmuseumofmexicanart.org/af/africanpresence.html>

⁴⁶¹ Au début du vingtième siècle, un comité des conseillers technocrates (cercle des scientifiques) liés à Porfirio Diaz, le Président (dictateur) du Mexique, décide d'effacer de l'histoire institutionnelle mexicaine la présence des peuples noirs. C'était interdit de parler d'un possible héritage de l'Afrique sur le Mexique.

⁴⁶² L'acception et divulgation officielle de « La troisième racine » (*La tercera raíz*) au Mexique a eu lieu pendant l'anniversaire des 500 ans de la rencontre de deux continents. De cette manière, le récit de l'identité nationale mexicaine s'explique à partir de trois racines. La première racine est celle des peuples natifs d'Amérique, la deuxième racine provient de l'Espagne européenne et la troisième racine de l'Afrique noire qui est restée longtemps sous l'empreinte de l'esclavagisme.

⁴⁶³ Entretien avec Cesáreo Moreno, le 24 avril 2006, *National Museum of Mexican Art*, Chicago.

noirs en 1997⁴⁶⁴. L'année suivante, l'équipe du NMMA a entamé des discussions avec des historiens et des spécialistes, notamment avec l'anthropologue Sagrario Cruz-Carretero, professeur à l'Université de Veracruz au Mexique. Néanmoins, ce n'est qu'à partir de 2003 que le projet a commencé à se consolider en tant qu'exposition. Le professeur Cruz-Carretero fut commissionné pour donner les contenus, les idées et les données scientifiques qui ont guidé le découpage historique de l'exposition. Le musée, notamment représenté par Cesáreo Moreno, eu la mission de chercher les œuvres qui pourraient illustrer les idées fournies par la spécialiste. Il fallait « illustrer » le mieux possible les contenus historico - anthropologiques à travers les pièces de la collection du musée.

Si le travail entre la spécialiste et le directeur du département d'arts visuels semblait s'engager sur la bonne voie, le directeur du musée a formé un comité général pour la mise en scène de l'exposition. Les réunions du comité révéleraient un fait capital. Le NMMA allait exposer un sujet qui était censé toucher la sensibilité de l'une des communautés importantes de Chicago : la communauté afro-américaine. Il fallait donc les « prendre en compte » avant de définir le scénario total de l'exposition. Le musée a donc convoqué une réunion avec plusieurs représentants de la communauté afro-américaine de Chicago. À la réunion qui eu lieu en 2004, ont assisté des représentants des fondations, des dirigeants culturels, des universitaires et des artistes⁴⁶⁵. La réponse de la communauté afro-américaine de Chicago fut unanime. Le musée ne pouvait pas exposer un sujet qui impliquait la présence des Africains en Amérique sans créer un lien avec le présent. Il fallait exposer les possibles échanges, les défis ou les histoires partagés entre la communauté américaine d'origine africaine et la communauté américaine d'origine mexicaine. Pourtant, Sagrario Cruz-Carretero ne disposait pas des compétences pour écrire un scénario au sujet de l'expérience actuelle des Africains et Mexicains sur le territoire américain. Il fallait donc ajouter (voire improviser) rapidement une annexe à l'exposition afin d'y intégrer un chapitre de l'histoire présente. La responsabilité de cette

⁴⁶⁴ En Espagnol « *Primer encuentro de los pueblos negros* ». Il a eu lieu dans la Costa Chica (Guerrero et Oaxaca) du Mexique.

⁴⁶⁵ Notamment l'équipe *Du Sable Museum*.

nouvelle mission fut donnée à Elena Gonzales, chargée du département de développement du musée. En tant que jeune anthropologue, cette Américaine d'origine mexicaine ne possédait pas d'expérience dans la réalisation d'expositions. La mise en scène du deuxième axe de l'exposition fut donc une nouvelle expérience et un pari pour cette collaboratrice qui est devenue commissaire et muséographe du jour au lendemain. Elle explique que pour l'écriture de l'exposition, il a fallu au moins dix mois afin de se documenter auprès de personnalités, d'artistes, de bibliothèques et de collections concernant l'art, l'histoire et le vécu de la communauté afro-américaine⁴⁶⁶.

Si la finalité du NMMA était en principe celle du respect envers la communauté voisine, le travail d'ensemble permettait non seulement d'éviter les conflits intracommunautaires, mais il ouvrait aussi la possibilité d'élargir les programmes du musée vers un public nouveau et de créer une « connexion » entre les deux communautés. La décision du comité conduisait donc à un consensus du sens et non à une lutte du sens entre les deux communautés aux histoires et appartenances différentes. Les contenus de cette deuxième partie de l'exposition demandaient donc une réflexion actuelle et un éventuel positionnement politique de la part du musée. Afin d'éviter des affirmations ou des interprétations audacieuses, le titre de cette salle d'exposition est devenu une interrogation : « *Où sommes-nous maintenant ? Racines et Reconnaissances*⁴⁶⁷ ». La question se posait directement après la visite de la première salle qui traitait la présence de l'Afrique au Mexique. Le questionnement était ensuite suivi d'une affirmation de ce que le musée allait montrer et expliquer dans cette deuxième partie de l'exposition. La commissaire explique :

« Cet élément change la notion d'identité... d'abord pour moi déjà, car je suis d'origine mexicaine mais je ne savais pas qu'il y avait des racines africaines dans ma famille. Je ne le savais pas. Maintenant je pense différemment car quand je vois la communauté

⁴⁶⁶ Entretien avec Elena Gonzalez. Commissaire de l'exposition « *Who are we now ? Roots and Recognitions* ». NMMA, Chicago, avril 2006.

⁴⁶⁷ *Who are we know ? Roots and Recognitions*

*africaine à Chicago, je vois que ça fait parti de ma famille, c'est fort... J'espère que les autres vont voir ça aussi*⁴⁶⁸ ».

Le sens de l'exposition envisageait ainsi de stimuler les alliances identitaires grâce à la récupération de l'histoire ancienne et à la présentation et actualisation du sujet dans le présent. D'ailleurs, un corollaire a été ajouté à l'exposition. Afin de souligner la pertinence de l'exposition dans la vie courante des membres des quartiers mexico et afro-américains, le musée a décidé d'insérer une petite salle interactive. Les commissaires de ce projet⁴⁶⁹ travaillèrent en collaboration avec le musée et avec des galeries et centres de formation en arts pour les jeunes issus des minorités. Le comité a fait des recherches par rapport aux motivations, attentes et désirs de chaque communauté. Selon leurs résultats, les communautés cherchaient les mêmes choses : « une meilleure qualité de vie ainsi qu'une reconnaissance de leur présence et de leur rôle dans l'histoire états-unienne⁴⁷⁰ ». Les obstacles aussi étaient les mêmes : « une faible représentation dans la vie politique et le déplacement territorial continuels vers des quartiers plus pauvres et démunis⁴⁷¹ ». L'exposition sur la Présence Africaine au Mexique se clôturait donc avec un dispositif qui expliquait les problèmes communs, les besoins communs. Mais, est-ce que le public recevait et partageait le même avis ainsi que les mêmes messages du musée ?

*Les messages de l'exposition temporaire « The African Presence in Mexico, from Yanga to the Present*⁴⁷² »

Afin de transmettre leurs messages, le musée a utilisé des peintures, des photographies, des illustrations, des maquettes, des masques ainsi que des textes qui montrent aux visiteurs le rôle des Africains dans le Mexique du

⁴⁶⁸ *Ibid.*

⁴⁶⁹ Jorge Valdivia, Juan Francisco Orozco, Silvia Rivera, Oscar Sánchez, et Gabriel Villa.

⁴⁷⁰ Entretien avec Jorge Valdivia, NMMA, Chicago, 04/05/2006.

⁴⁷¹ *Ibid.*

⁴⁷² La Présence de l'Afrique au Mexique, de Yanga au présent.

seizième siècle, dans celui de l'époque coloniale, de l'époque d'indépendance, de la révolution et dans le Mexique contemporain. L'exposition fut divisée en trois parties. En principe, le scénario gardait les mêmes caractéristiques que celui de l'exposition permanente. Le discours narratif obéissait à une logique linéaire de l'histoire où la temporalité se dessinait à partir de 1500. Sauf mention du personnage Juan Garrido⁴⁷³, un des seuls hommes africains à avoir participé à la conquête du Mexique avec Hernan Cortes, le musée montrait que la présence des Africains aux Amériques s'est définie en raison de l'esclavage.

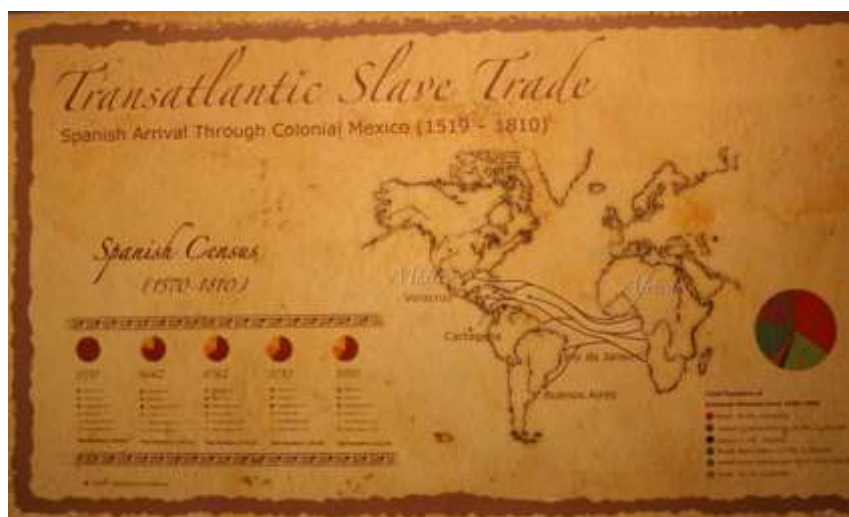


Figure 20

« Carte exposée à l'entrée de l'exposition temporaire *The African Presence of Mexico* », photographie © Cristina Castellano, 2006

Dans une carte accrochée au mur (voir figure 20) le musée expliquait que quand la majorité de la diaspora africaine est arrivée aux Amériques, le Mexique était déjà un territoire colonisé. La carte montrait clairement le flux de la migration forcée de l'Afrique centrale et du sud vers l'Amérique centrale et du sud. Elle montrait aussi que la présence des Africains au Mexique fut inférieure aux autres parties du continent et que l'esclavage des Africains aux Amériques a duré plus de trois siècles. Après la géographie, le musée exposait la dimension religieuse et raciale des Africains au Mexique. Ceci est mentionné à travers des tableaux faits par des auteurs anonymes du dix-neuvième siècle.

⁴⁷³ Le musée explique dans un texte que Garrido, l'homme « Noir », a aidé l'Espagnol à la conquête de l'Indien.

(figure 21). Dans cette partie de l'exposition⁴⁷⁴, nous avons pu apprécier les *Pinturas de Castas*⁴⁷⁵ qui montraient les formes de représentation raciale de la société coloniale de l'époque. Si pour certains auteurs, les peintures de *castas* sont « *un champ d'information et une source inachevable de plaisir esthétique*⁴⁷⁶ », l'intention du musée n'était pas de montrer la joie esthétique de ce genre de pièces, mais plutôt de souligner les modes d'expression raciales afin de questionner les stéréotypes visuels et l'idée que la race définit les identités.



Figure 21
« *Baptism of a Black by Saint Xavier* », acuarelle, artiste anonyme, dix-neuvième siècle, collection du musée, photographie © Cristina Castellano 2006.

⁴⁷⁴ Il existe plusieurs tableaux anonymes de cette époque. L'exposition du Musée du Quai Branly que nous analysons dans cette thèse montre aussi ce genre de peintures.

⁴⁷⁵ *Pendant le dix-huitième siècle et jusqu'au bout du dix-neuvième, les artistes de toutes les sortes, lyriques ou académiques, réalisent des peintures qui illustrent les possibles combinaisons raciales dans la province de la « Nouvelle Espagne... Chaque peinture représente souvent un couple avec au moins un enfant. Dans le coin inférieur ou supérieur de chaque peinture, se constate toujours une inscription sur le mélange racial. Les labels d'explication raciale se trouvent décrits directement dans le tableau ou bien dans le carré décoré à la base du cadre.* SULLIVAN, Edward J. « Un fenomeno visual de America », dans *Artes de México*, Nueva época, La pintura de las castas, numero 8, México, 1990, p. 65.

⁴⁷⁶ Par exemple pour SULLIVAN, Edward J. *Op.Cit.*, p. 60.

Positiver le discours historique

Au-delà de l'introduction, le musée n'a pas concentré le discours sur le message de la domination, de l'esclavage et de la société coloniale. Au contraire, la stratégie du musée fut de montrer un découpage historique « positif » des hommes et des femmes d'Afrique aux Amériques. Le point de départ du récit était la libération d'un petit village de Veracruz, berceau de la communauté afro-mexicaine. Le musée présentait avec des maquettes, des bustes, des gravures et des peintures l'histoire de Yanga (figure 22), un homme qui venant du Gabon, a conduit le mouvement de libération du village qui porte aujourd'hui son nom. Le musée a utilisé le récit pour expliquer que Yanga fut le premier village libre de l'esclavage sur le continent américain. Cette information visait à interpeller le public afro-américain et à provoquer la sympathie des Afro-américains envers les Mexicains.

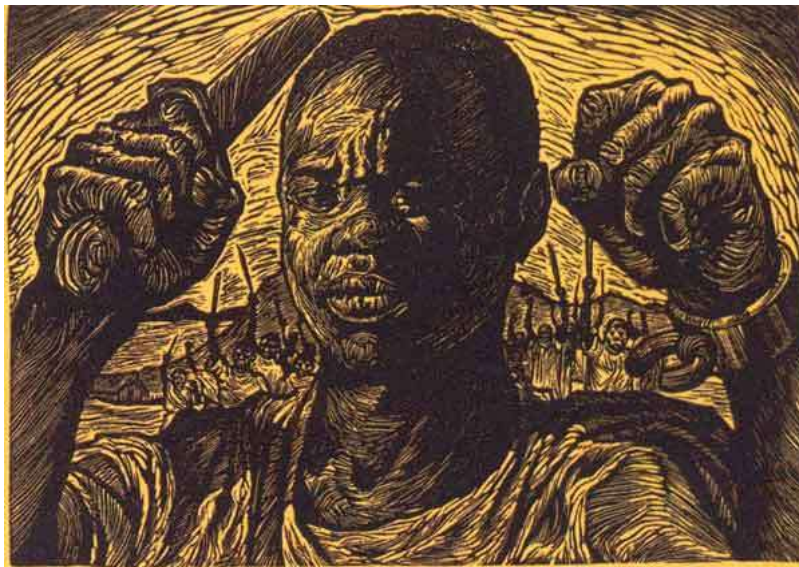


Figure 22
« *Rebeliones negros* », gravure d' Adolfo Quinteros, 1960,
collection et photographie du musée © NMMA 2006.

À partir de là, le musée a suivi la même stratégie discursive au'avec l'exposition sur « La mexicanité ». Nous avons vu les alliances historiques qui unissaient les peuples d'Afrique et ceux du Mexique. Un tableau de l'artiste Rufino Tamayo montrait que José Maria Morelos, l'homme qui déclara

l'indépendance du Mexique, était mulâtre. L'œuvre exposée de Francisco Mora, soulignait les origines africaines de Vicente Guerrero, le premier Président mexicain aux origines africaines qui a obtenu l'abolition de l'esclavage. Ensuite, dans une partie consacrée à l'industrie, le musée signalait l'importance du peuple africain au dix-neuvième siècle ; par exemple, dans la construction des chemins de fer et dans les mines. Nous avons vu ensuite de célèbres photographies d'Agustin Victor Casasola qui montraient que les hommes et les femmes d'origine africaine ont participé au mouvement de la révolution mexicaine. De manière critique, le musée a exposé dans cette partie de l'exposition, un discours auto critique autour des politiques racistes qui ont été menées par le gouvernement de la post-révolution mexicaine. Dans une salle entièrement dédiée à la photographie, le musée présentait la richesse de la diversité raciale sous les yeux des célèbres artistes comme Alvarez Bravo, Mariana Yamplosky, Manuel Gonzalez de la Parra, Marisela Salas, et Arturo Vega Dominguez.

Le discours du musée était en effet militant. Il s'agissait d'un discours où les choix du découpage privilégient ouvertement le récit qui célèbre la prolifération de l'Afrique, en s'opposant ainsi aux possibles discours qui auparavant portaient préjudice aux communautés africaines. Le discours des dernières salles de la partie historique de l'exposition renforçait le discours sur la fécondité de la présence africaine au Mexique. Elles exposaient des éléments linguistiques qui, venus d'Afrique, restaient présents dans la culture populaire mexicaine. Nous avons appris dans l'exposition que plusieurs mots propres à l'argot de l'espagnol mexicain, étaient en réalité des vocables africains ; par exemple *pamba* qui signifie battre, *chamba* travail et *fandango* jour de fête. Le fait d'expliquer la généalogie de ces mots et de constater qu'elles font partie du langage familier des Mexicains, a servi de manière efficace la stratégie muséale qui cherchait à rapprocher les différences en célébrant l'histoire et l'héritage culturel des uns sur les autres. Les arguments d'alliance se sont renforcés avec l'exposition des phénomènes liés à la vie quotidienne. Par exemple, le musée montrait comment l'Afrique était présente dans le Mexique à travers la gastronomie, les jeux et la musique.

L'exposition s'achevait avec une mise en scène ludique et colorée où l'on montrait que la gastronomie nationale mexicaine garde plusieurs éléments venus d'Afrique. Par exemple avec l'incorporation de la banane, la yucca, la patate douce et d'autres aliments qui mélangés aux épices déjà existantes et combinés aux autres ingrédients venus d'Europe, ont trouvé leur forme synthétique dans les plats typiques de certaines régions. Nous avons vu également la figure de « *El Negrito*⁴⁷⁷ » dans un célèbre jeu de table nommé « *La loteria* » ainsi que des exemples de la populaire bande dessinée « *Memin pinguin*⁴⁷⁸ ».



Figure 23
« *Visiteur* ». Salle de l'exposition *The African Presence in Mexico*, photographie © Cristina Castellano 2006.

Enfin, le musée soulignait que la présence de l'Afrique au Mexique se manifeste de manière plus concrète dans la vie des classes populaires. Celles-ci, vivant hors de l'influence des métropoles, reproduisaient et transformaient des symboles venus d'Afrique dans les fêtes et traditions populaires, dans les rythmes, dans les danses et dans les masques typiques du folklore national. En

⁴⁷⁷ *El Negrito* : (le petit Noir) est une carte d'un jeu de table. Le jeu expose plusieurs motifs de la vie populaire mexicaine.

⁴⁷⁸ *Memin Pinguin* est le titre d'une bande dessinée qui est devenue très populaire au Mexique en raison de son personnage, un petit enfant d'origine africain qui vivait dans la misère et l'innocence.

effet, l'exposition a montré comment la « Présence Africaine au Mexique » a toujours existé dans la culture⁴⁷⁹ de ce pays. Il fallait juste franchir la frontière du préjugé pour la dévoiler, l'exposer et la montrer au public.

L'exposition comme instrument d'alliances ethniques et raciales

La deuxième partie de l'exposition, « *Où sommes-nous maintenant ? Racines et Reconnaissances* » visait à provoquer des réflexions sur les ressemblances culturelles, ethniques et raciales entre Mexicains et Afro-américains aux États-Unis. Elle racontait l'histoire partagée de ces deux communautés qui se conçoivent elles-mêmes comme singulières, différentes et parfois supérieures les unes par rapport aux autres. Afin de montrer l'histoire parallèle des deux groupes, le récit mettait en scène des événements passés sans évoquer les luttes contemporaines entre les deux communautés. Encore une fois, le NMMA présentait de manière militante une chronique positive de la collaboration constructive entre les deux groupes. Toujours appuyé de peintures, photographies, installations et vidéos⁴⁸⁰, le récit du musée raconta l'histoire élargie des communautés à partir de la position de classe sociale.

Les racines ouvrières des deux communautés ont été évoquées comme un trait d'union partagé entre les groupes. Les textes du musée expliquaient comment les deux groupes ont toujours été désavantagés par rapport à la suprématie de l'Américain blanc. L'exposition décrivait les types de métiers assignés historiquement aux deux communautés ; d'abord, dans la construction des chemins de fer souterrains, puis dans les travaux destinés à la « *Servant Class*⁴⁸¹ ». En effet, selon le discours du musée, la discrimination raciale est à

⁴⁷⁹ La "culture" au sens large, au sens de Raymond Williams, c'est à-dire, en tant qu'art et traditions populaires.

⁴⁸⁰ Le musée expose dans cette partie de l'exposition les œuvres des célèbres artistes de la communauté afro-américaine, et afro-mexicaine, notamment des pièces de Ron Wilkins, John Trevino, Malaquias Montoya, Elizabeth Catlett, Lance Wyman, John Wilson, Carlos Cortez, Chaz Bojorquez, Daniel Martinez, Margaret Burroughs, Favianna Rodríguez, Yolanda Gonzalez, Jerry Pinkney, Juan Angel Chávez, Antonio Dickey et Antonio Pérez. Il expose également les textes et récits du poète Langston Hughes qui a vécu, travaillé et documenté son parcours au Mexique et aux États-Unis.

⁴⁸¹ Il s'agit d'une classe sociale qui n'a pas l'accès à l'école et qui est destinée au travail domestique et ouvrier.

la base de la différenciation des classes. Afin de montrer encore une fois les alliances ethniques et raciales, le musée expliquait que dans les mouvements de ségrégation raciaux les plus profonds, notamment ceux de la Louisiane (1850-1880), les Afro-américains ont traversé la frontière en migrant vers le Mexique. Ils se sont installés dans les états de Tampico et Veracruz où ils ont fondé des villes. Cette partie de l'exposition suggérait que le Mexique a toujours été un pays d'accueil pour les peuples venus d'Afrique, que l'histoire de la solidarité entre les deux peuples est vaste et qu'elle existe depuis longtemps.

Enfin, le NMMA clôtura son discours en soulignant les bénéfices de la transformation sociale américaine grâce à la participation politique actuelle des personnalités issues des deux communautés. Le public sortait de l'exposition après avoir reconnu dans les vidéos, les discours et photos des dirigeants qui les représentent, Harold Washington, Maire afro-américain de Chicago ainsi que de Antonio Villaraigosa, Maire d'origine mexicaine à Los Angeles.

Les arguments de cette partie de l'exposition montrent que le musée construit le sens des expositions avec un objectif précis et défini. Il s'agit d'une stratégie éducative, certes, mais également critique envers un État racial hégémonique, celui des Américains blancs d'origine anglo-saxonne. En mettant ensemble les histoires des communautés, le NMMA cherche à transmettre au public des ressemblances et différences qui les unissent. Le message final est d'ordre politique parce que dans cette société, et pour ces communautés, la culture et l'histoire ne sont pas indépendantes de la lutte pour la reconnaissance. Le musée s'avère donc un outil nécessaire dans cette quête d'équilibre de forces qui luttent pour l'hégémonie et pour le contrôle du pouvoir.

Un pari pour l'union des minorités locales

Le musée a ajouté dans son exposition temporaire une dernière salle. Le titre de cette pièce est : « Objectifs, luttes et racines communes⁴⁸² ». Afin de confirmer les hypothèses antérieures de l'exposition, mais en approfondissant la situation locale de Chicago, le musée invita les artistes du quartier à

⁴⁸² En anglais : *common goals, common struggles, common grounds*. Voir annexe B.

participer. La salle de l'exposition montra seulement un mur peint réalisé par l'artiste afro-américain Rahmaan Statik ainsi que deux vidéos avec des poèmes⁴⁸³ et textes à plusieurs voix. Dans les vidéos, les représentants des deux communautés dressent un bilan sur leurs étapes franchies : les luttes pour les droits civiques des années soixante, les succès électoraux des hommes et femmes politiques ainsi que leur impuissance dans la transformation accélérée de leurs quartiers. Ce dernier message du musée⁴⁸⁴ lança un pari en faveur de la mémoire, de l'espoir et de l'unité des deux communautés.

L'originalité de cette salle par rapport à toutes les salles antérieures, c'est qu'elle est interactive. Les commissaires cherchaient à se faire une idée de « l'opinion publique sur un sujet si controversé⁴⁸⁵ » comme celui de la présence des Africains au Mexique. Le musée demanda ainsi au public de s'exprimer à travers un dispositif écrit. Avec l'aide des deux feuilles à la disposition des visiteurs, l'une verte et l'autre rouge, le musée invitait à s'exprimer « en faveur » ou « contre » le message suggéré par l'exposition. Prendre la feuille rouge signifiait être en désaccord avec les arguments et le sens de l'exposition construit par le musée. La feuille verte montrait en revanche l'acceptation du discours et par conséquent le fait d'être d'accord avec le pari du musée. Les réponses obtenues à partir de ce dispositif nous ont fourni des données riches pour comprendre les mécanismes liés à l'acceptation, négation ou négociation du sens de l'exposition. Ceci nous aide à comprendre certains codes et valeurs partagés par les membres des communautés. Nous verrons comment les visiteurs se positionnent face au sens de l'exposition et

⁴⁸³ Le projet a été coordonné par Sylvia Rivera et réalisé par des jeunes de Kuumbalynx, organisation éducative et artistique dirigée vers les jeunes <http://www.kuumbalynx.org/>

⁴⁸⁴ *“Our hope is that this exhibition portrays not only the positive aspects but also addresses the divides in these communities. These are divides that are not so much geographical but those that are found in our hearts and minds. Our hope is to contribute to the eventual collapse of these divides that more than anything deny both groups the solidarity of truly sitting at the table united as brothers and sisters. Both groups have an opportunity to contribute to the constant redefinition of what Chicago stands for. Not only could it be the city of big shoulders but also the city of open arms, one that embraces all of our hopes for the future.”* Voir l'article de Pepe Lozano. « Embracing the African Presence in Mexico », *People's Weekly World*, 2006. <http://www.peoplesworld.org/embracing-the-african-presence-in-mexico/>

⁴⁸⁵ Entretien avec Jorge Valdivia, coordinateur de cette salle d'exposition, Chicago, 04/05/2006.

quels sont les enjeux qui font qu'ils s'approprient ou non le sens des expositions. Mais avant d'analyser des réactions du public, il nous semble important d'exposer brièvement un des effets concrets de cette exposition.

Quand l'exposition promeut des alliances politiques réelles

La productions du sens des expositions comme celles que nous venons d'étudier, rend compte du type de discours fièrement défendu par un musée de communauté. Le récit du musée véhicule ouvertement des politiques identitaires des collectivités qui s'ouvrent aux dynamiques interculturelles et interethniques. Le sens de cette exposition temporaire a eu certes, des conséquences concrètes sur le terrain social et politique. Dans le cadre de l'exposition, des colloques, des séminaires et des rencontres se sont organisés. Le sujet de l'exposition a stimulé vingt-trois dialogues civiques entre les communautés mexico et afro-américaine. Parmi les plusieurs rencontres qui ont été réalisées, nous mettons en avant celle du 7 avril 2006. L'événement révèle des moments clés qui seront capitaux pour la transformation de la vie politique américaine qui se construisait à l'époque.

Le dialogue civique qui a eu lieu le 7 avril 2006 au *Grand Ballroom* de l'Hotel Hilton de Chicago, a été organisé par deux institutions muséales qui représentaient les minorités les plus visibles de Chicago. Carlos Tortolero, directeur du NMMA et Antoinette D. Wright, directrice du musée afro-américain *Du Sable Museum*, ont réuni des personnalités importantes de la vie économique, politique et culturelle de Chicago. C'était la première fois dans l'histoire de la ville de Chicago, que les élites et les représentants de la communauté mexico-américaine et afro-américaine se donnaient rendez-vous pour déjeuner ensemble en vue d'un objectif commun. Grâce à la mise en scène de l'exposition, les membres de ces deux minorités ethniques se sont mis à table afin de célébrer et de commémorer deux figures capitales des mouvements de libération et de luttes pour les droits civiques : le Dr. Martin Luther King Jr. et César Chávez (voir figure 24).

La rencontre-déjeuner n'était pas un événement gratuit offert par les musées. Les participants ont dû payer pour y assister. Des tables composées de

dix personnes avaient été dressées pour accueillir les invités de chaque communauté⁴⁸⁶. Ils devaient participer ensemble et activement à l'exercice de réflexion proposé par les musées⁴⁸⁷.



Figure 24
« Salle de la première rencontre mexico et afro-américaine », Hôtel Hilton de Chicago, photographie © Cristina Castellano 2006.

La grande conclusion finale issue de l'exercice fut résumée en termes d'un questionnement : « Que faisait la culture nord-américaine pour lutter contre les problèmes des communautés et comment réaliser des actions positives ? » La réponse est venue de la part d'un jeune dirigeant démocrate⁴⁸⁸. En effet, cet homme politique⁴⁸⁹, qui était l'invité principal de l'événement, a

⁴⁸⁶ Les organisateurs ont installé les participants selon leurs affinités.

⁴⁸⁷ Pendant le déjeuner, les musées ont mis en place un dispositif qui consistait à demander aux invités de discuter entre eux afin d'identifier les projets réussis ainsi que les principaux problèmes et obstacles qui touchaient les deux communautés. Il fallait également développer des idées de collaboration et les partager avec l'ensemble des invités. Les problèmes identifiés par les équipes furent : la violence, la misogynie, l'utilisation des armes, le matérialisme et la consommation ainsi que le manque de représentation politique des minorités.

⁴⁸⁸ Le sénateur invité était Barak Obama.

⁴⁸⁹ Un des participants au déjeuner, Gustavo Fraga, mexicain et citoyen américain, justifia sa présence au déjeuner en raison de la présence du sénateur invité. En effet, Barak Obama se manifestait en faveur du soutien des lois de protection des droits des travailleurs immigrants.

lancé la promesse de donner dix milliards de dollars de l'État pour soutenir les projets et les programmes conçus pour l'amélioration du niveau de vie et pour les échanges constructifs entre les deux communautés.

Durant cet événement, les musées se sont engagés à perfectionner leur rôle éducatif et ils ont souligné leur besoin de continuer à travailler pour le développement des minorités. Ensemble, ils se sont engagés à lutter contre les discriminations, à travailler et à réagir les uns avec les autres. Ce type d'alliance incité par les musées a eu des implications politiques parce que le sénateur invité de cette rencontre fut élu, quelques années plus tard, Président des États-Unis d'Amérique⁴⁹⁰. C'est le premier chef d'État américain à avoir des origines africaines. Les musées ont su, non pas seulement réunir les deux communautés voisines vivant sous conflits irréconciliables, mais ils ont contribué aussi à l'obtention d'une représentation politique de leurs intérêts légitimes. Les musées ont ainsi démontré qu'ils contribuent à l'harmonisation des conflits identitaires, et qu'ils participent au changement des processus hégémoniques. Certes, les musées, en raison de la construction de leurs expositions, peuvent changer les politiques de représentation dominantes et ceci se répercute, en effet, dans le champ culturel mais aussi dans le champ politique.

6.8 *La voix du public*

Jusqu'à présent, nous avons parlé de la production muséale et des messages véhiculés par les expositions. Nous avons évoqué la voix de l'institution et les politiques de représentation qui servent à l'orientation des discours muséaux. Néanmoins, plusieurs moments⁴⁹¹ interviennent dans la construction du sens d'une exposition. Nous considérons que, bien que le

⁴⁹⁰ L'événement est historique et de grande importance pour les minorités. Barak Obama a gagné des voix parmi la communauté mexico - américaine, qui est souvent désignée comme une communauté « Latino ». Pour cette communauté, Barak Obama représente la figure de l'homme métis arrivé au pouvoir.

⁴⁹¹ Selon les idées de Barthes et de Foucault, l'auteur n'est pas seulement celui qui signe ou celui qui transmet le sens premier d'un texte. Dans la construction du sens intervient aussi le moment de l'appropriation du sens à partir de la lecture ou réception singulière de l'œuvre, du texte ou de l'exposition. Le destinataire est en effet "imaginé" par le destinataire.

public ne participe pas directement à la production du sens, c'est-à-dire, au découpage des informations qui sont mises en scène dans les expositions, il participe à la construction, en raison de la propre appropriation du sens⁴⁹² qu'il établit à partir de sa propre expérience lors de la visite.

En effet, nous pensons que la visite de l'exposition provoque une expérience unique et singulière chez chaque spectateur. Nous soutenons donc, qu'à travers l'étude d'enquêtes et au moyen d'entretiens approfondis, il est possible « d'identifier la voix du public », c'est-à-dire les perceptions et sensibilités que les visiteurs éprouvent par rapport aux expositions. Dans cette première étude de cas concernant le NMMA de Chicago, nous avons voulu connaître les réactions du public sur l'exposition « La Mexicanité » et sur « La Présence de l'Afrique au Mexique ». Nous avons voulu connaître les possibles « émotions, sensations, troubles ou attentes » provoqués par les sujets d'exposition. Une enquête autour des « mécanismes cognitifs » des visiteurs aurait conduit vers une autre problématique de recherche, vers une autre méthodologie et vers un autre type de corpus conceptuel.

En étudiant les réactions du public, nous avons voulu savoir si le visiteur s'identifiait ou pas, avec le sens de l'exposition produit par le discours du musée. De ce fait, nous avons voulu identifier chez les visiteurs, les sujets périphériques possibles, les sens associatifs qui émergent à partir de la lecture de l'exposition⁴⁹³. Ceci afin de comprendre comment les structures du

⁴⁹² « Avant que le message puisse avoir un « effet » (quelle qu'en soit la définition), satisfaire un « besoin » ou être affecté à un « usage », il doit d'abord être approprié en tant que discours signifiant, et être décodé de façon significative. C'est cet ensemble de sens décodés qui « a un effet », influence, divertit, instruit ou persuade, et ce avec des conséquences très complexes sur le plan de la perception, de la cognition, de l'émotion, de l'idéologie ou des comportements. Dans un moment « déterminé », la structure emploie un code et génère un « message », à un autre moment déterminé, le « message », par l'intermédiaire de ses décodages, débouche sur la structure des pratiques sociales ». Voir Stuart Hall. « Codage/Décodage » dans *Identités et Cultures. Politiques des Cultural Studies*, Éditions Amsterdam, Paris, 2008, p. 172.

⁴⁹³ Nous suivons la définition de la notion de « lecture » que Stuart Hall emprunte à Terni : « [...] par le terme lecture, nous entendons non seulement la capacité d'identifier et de décoder un certain nombre de signes, mais aussi la capacité subjective de les mettre en relation créative entre eux et avec d'autres signes : une capacité qui est, en elle-même et pour chacun, la condition d'une conscience complète de la totalité de notre environnement ». Voir Stuart Hall, « Codage/Décodage » dans *Identités et Cultures*, Op. Cit., pp. 178-179.

sentiment se construisent vis à vis des sujets exposés⁴⁹⁴. Immergés dans les enjeux identitaires et raciaux de la ville de Chicago, nous nous sommes mis à explorer les réactions, expériences, lectures, commentaires et discours des visiteurs. En effet, nous étions face à un musée qui conduit des politiques de représentations identitaires pour un public aux identités fragmentées.

Un premier aperçu du public

Nous avons signalé que selon ses responsables⁴⁹⁵, la mission du Musée National d'Art Mexicain de Chicago (NMMA) est éduquer et sensibiliser principalement la communauté mexicaine qui vit aux alentours du musée. Afin d'accomplir cette tâche, le musée produit ses expositions en visant une large population de fils de familles mexicaines migrantes. En effet, les enfants mexicains qui grandissent aux États-Unis, n'apprennent pas à l'école américaine les bases culturelles et historiques de leur pays d'origine. Carlos Tortolero justifie la démarche du musée :

« Dans les expositions, nous mettons les textes écrits un peu plus bas que les autres musées, parce que nous voulons que les enfants accèdent facilement aux contenus et nous dédions beaucoup de programmes destinés à l'éducation. Les autres musées consacrent 10% du budget à l'éducation, nous attribuons 25% parce que notre communauté est jeune, elle est en train d'émerger⁴⁹⁶ ».

⁴⁹⁴ Rappelons que la notion de « *structures of feeling* » vient de Raymond Williams. Le terme désigne le caractère général du social et le contexte qui s'imprime dans le caractère individuel des personnes qui partagent ou non le même sentiment. Dans la notion de *structures of feeling* se trouvent les éléments de la culture et la société mais également les sentiments acquis et appris qui se réveillent à partir de la propre expérience individuelle. Ils existent dans le même courant, d'autres études qui prennent en compte l'appropriation du sens à partir de la perception individuelle des personnes. Par exemple, Stuart Hall cherche à expliquer comment la production et la réception des messages dans les médias sont en relation mais constituent en même temps des moments différenciés dans la construction du sens. Stuart Hall, « Codage/décodage », *Op.Cit*, p. 172.

⁴⁹⁵ Notamment le directeur du musée, Carlos Tortolero.

⁴⁹⁶ Entretien avec Carlos Tortolero, Directeur du NMMA, Chicago, 11 avril 2006.

Malgré la politique du musée pour se rapprocher de sa communauté⁴⁹⁷, la plupart des visiteurs du NMMA ne sont pas des enfants et le public n'est pas exclusivement mexicain. Dans le but de constater cette première observation que nous avons remarquée en analysant le terrain, et afin de préparer nos questions auprès des visiteurs, nous avons d'abord étudié quelques données déjà existantes dans le musée. Nous avons commencé par l'analyse d'un formulaire qui se trouvait situé à l'entrée/sortie et qui a été mis à la disposition du public. Ce formulaire avait deux critères. Il servait à la fois d'outil d'enquête pour l'obtention des données sur le public et comme livre de commentaires⁴⁹⁸. Le formulaire est mixte et dans la première partie il pose des questions fermées. Dans la deuxième partie, le formulaire établit des questions ouvertes. Nous avons donc trouvé des informations qui nous ont permis d'obtenir de données concrètes sur l'origine et le profil des visiteurs qui fréquentent le musée. La première question concerne la date de la visite et l'âge du visiteur. Ensuite, une rubrique qui cherche à cerner l'assiduité des visiteurs au musée ainsi que leur fidélité⁴⁹⁹ s'insère. Les questions demandent des réponses simples sans s'enquérir sur des explications ultérieures. Les données que nous avons analysées correspondent au mois de février, mars et vont jusqu'à la moitié du mois d'avril de l'année 2006. Nous avons compilé 44 réponses pour février, 80 réponses pour le mois de mars et 32 réponses pour le mois d'avril. Notre échantillon général est donc composé de 156 réponses, ce qui représente la somme de réponses écrites correspondant à un trimestre.

La première analyse que nous extrayons à partir des données sur la date de visite du public nous permet de signaler que le mois de février à Chicago, un des plus froids de la saison d'hiver, est un mois où l'affluence du public est mineure par rapport aux autres mois de l'année (voir tableau 1).

⁴⁹⁷ BERMAN, FEY. *Chicago no es Arizona* dans Revue Nexos. (Consulté 09/10). <http://www.nexos.com.mx/?P=leerarticulo&Article=265410>

⁴⁹⁸ Nous avons donc étudié les informations sur trois mois, entre février et avril 2006. Pour connaître le formulaire, le format, les questions et les bases de données extraites des documents analysés, voir l'annexe B de cette thèse.

⁴⁹⁹ Le musée cherche à savoir si les membres du musée visitent souvent les expositions.

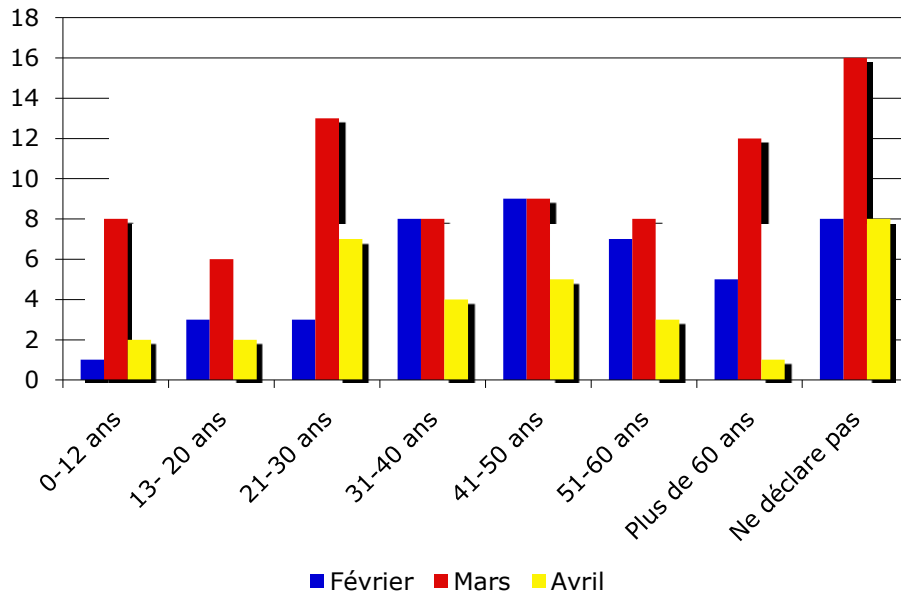


Tableau 1
Visites par mois et âge moyenne des visiteurs

Nous observons déjà, que pour le mois de mars, il y a eu le double de commentaires inscrits par rapport au mois de février. Le phénomène se répète également pour le mois d'avril⁵⁰⁰. Comme l'explique Elena Gonzáles⁵⁰¹, le nombre de visiteurs dans les musées diminue en février. Le phénomène n'affecte pas directement le NMMA, mais il a des conséquences économiques considérables pour les autres musées de la ville. Elle souligne que :

« À Chicago, les Musées du Parc - dont fait parti le NMMA - sont obligés d'offrir au moins cinquante-deux jours d'entrées gratuites au public. La singularité du musée mexicain est qu'il assure l'entrée gratuite pendant toute l'année. Par contre, les autres Musées du Parc, qui veulent continuer à gagner de l'argent sur le dos du public, offrent l'entrée gratuite pendant le mois de février, parce qu'ils savent que c'est le mois où il y a le moins de visites. D'ailleurs, avec cette stratégie, ils

⁵⁰⁰ Les données que nous avons recueillies vont jusqu'au 12 avril. La quantité de commentaires inscrits jusqu'à cette date montre qu'il y a eu largement plus de visiteurs au musée que par rapport au mois de février.

⁵⁰¹ Elle fut une des commissaires de l'exposition *Africain Presence in Mexico*. Elle a collaboré pendant quatre ans avec le NMMA.

remplissent leur obligation de gratuité et peuvent continuer à capitaliser sans perdre de l'argent. En réalité, ils n'offrent pas au public une vraie opportunité de visite gratuite au musée⁵⁰² ».

La diminution des visiteurs pendant le mois de février ouvre le débat sur la politique de gratuité qu'entretient le NMMA face aux autres musées. Mais au-delà de cette polémique de gestion muséale, l'analyse des données a confirmé également une autre observation préliminaire par rapport à l'âge moyen du public qui visite le musée⁵⁰³. Les données révèlent que malgré la présence des enfants dans les expositions, la majorité du public qui visite individuellement, c'est-à-dire volontairement le musée - hors des rendez-vous organisés en groupes -, est adulte. En effet, nous constatons que la population infantile qui visite le musée le fait grâce au travail du département d'éducation de l'institution et non en raison de la visite familiale. Le pourcentage des enfants (de 0-12 ans) qui s'expriment dans le formulaire du musée et même le pourcentage des jeunes (13-20ans) est inférieur à celui des personnes majeures (tableau 1). Le nombre des enfants qui visitent le musée est élevé juste en raison du dispositif de groupe organisé pour la visite et non en raison de la visite individuelle avec la famille ou les amis. En effet, la voix des enfants qui visitent le musée n'est pas représentée dans le dispositif, soit parce que les enfants ont moins de temps pour s'exprimer⁵⁰⁴, soit parce qu'ils ne sont pas habitués aux dispositifs d'expression et de communication écrite au musée⁵⁰⁵.

⁵⁰² GONZALES, Elena. « Museos como ciudadanos. Un ejemplo de museología contemporánea », dans *El futuro de los museos etnológicos. Consideraciones introductorias para un debate*, Roigé, Fernandez et Arrieta (Coord.), Actes du XI Congreso de Antropología: retos teóricos y nuevas prácticas, Donostia-San Sebastián, Espagne, 2008, pp. 259-260. Rappelons que la gratuité est une conviction défendue par le NMMA. Elle est à la base d'une politique de gestion particulière qui s'oppose aux politiques de financement des Musées du Parc.

⁵⁰³ Ceci ne représente que l'âge moyen des visiteurs qui remplissent une fiche, parce que l'exercice n'est pas obligatoire.

⁵⁰⁴ Pendant la visite scolaire, les groupes d'enfants ou de jeunes préfèrent aller à la boutique ou vite sortir pour rejoindre le jardin du musée.

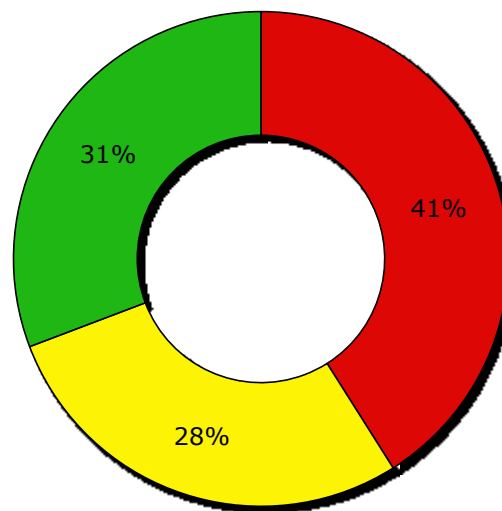
⁵⁰⁵ Les groupes d'enfants et de jeunes qui visitent les expositions et qui sont guidés souvent par les dispositifs des écoles écrivent beaucoup pendant la visite au musée. Ils doivent remplir les devoirs ou questionnaires prévus pour la visite. Ils ont rarement l'opportunité de dire ce qu'ils ont senti ou apprécié dans l'exposition. Ils sont au contraire censés démontrer qu'ils ont compris ou appris quelque chose.

En tout cas, le public appartenant à la catégorie enfants ou jeunes adolescents, bien qu'il ne soit pas absent, ne fait pas non plus parti de la catégorie dominante du public qui visite librement le musée. L'institution, pour accomplir la tâche de sensibilisation et d'éducation destinée à cet échantillon de la communauté, doit travailler en proche collaboration avec les écoles. Le NMMA fonctionne donc face à cette catégorie du public comme une sorte d'extension de l'école américaine, sauf qu'au lieu de leur apprendre le discours historique de l'école américaine, il leur enseigne l'histoire mexicaine.

- Fidèles ou nouveaux publics ?

Les deux premières questions de type quantitatif que nous avons analysées nous permettent d'établir des résultats par rapport à la fréquence et au type de public qui visite le musée. Les questions se posent dans les termes suivants :

a) Est-ce qu'il s'agit de votre première visite au musée ? Oui / Non



■ OUI ■ NON ■ Pas de réponse

Tableau 2
Première visite au NMMA

Les résultats (voir tableau 2) montrent qu'un petit tiers de la population (31%) laisse la question sans réponse. Parmi le reste de la population qui

répond à la question, une grande partie (41%) a déclaré visiter le musée pour la première fois. En conséquence, la plupart des visiteurs ne sont pas un public de fidélité parce que seulement vingt-huit pourcent de notre échantillon affirme avoir visité le musée auparavant. Le musée est donc face à une majorité de nouveau public qui découvre les expositions et les œuvres pour la première fois. En effet, il est difficile d'affirmer que ce nouveau public appartient à la communauté mexicaine du quartier. La deuxième question du formulaire est en corrélation avec la première et nous permet d'éclaircir le doute antérieur :

b) Si la réponse est non, êtes-vous un membre du musée ? Oui ou Non.

La question concrète vise à savoir si parmi le public qui a déjà visité le musée auparavant, il y a des membres, c'est-à-dire des gens qui contribuent financièrement au soutien de l'institution. Cette question a pour but d'enregistrer la présence de la communauté locale dans le musée. Quoiqu'il en soit les réponses révèlent qu'il n'y a qu'une faible partie de la population qui est membre du musée. Comme le montre la figure suivante (voir tableau 3), seulement cinq pourcent des personnes ont déclaré appartenir au musée en tant que membres.

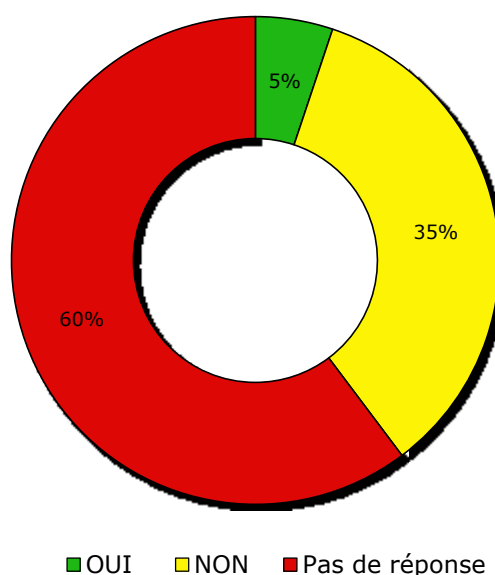


Tableau 3
Membres du musée

Les résultats montrent encore une fois que le public du musée est plutôt un public externe et non un public interne ou proche de la communauté mexicaine qui vit aux alentours du musée. Ceci démontre que le public du musée n'est pas composé majoritairement de la communauté hispanique de *Pilsen* ou de *Little Village*. Un dernier tableau confirme cette hypothèse. Il s'agit des résultats émanant de la troisième question du formulaire. C'est une question sur les origines géographiques des visiteurs.

B) Inscrire la ville, la région, le pays

Les réponses nous permettent d'établir des profils quantitatifs qui nous informent sur le lieu de provenance des visiteurs. Les résultats (voir tableau 4) montrent que le public du musée qui s'exprime dans ce dispositif n'est pas majoritairement mexicain. Bien au contraire, la majorité des visiteurs (45%) sont originaires de Chicago ou bien d'autres régions propres à l'état d'Illinois. Il y a également des visiteurs provenant des états voisins et quelques autres des zones frontalières des États-Unis comme le Texas ou la Californie, mais leur présence n'est pas représentative par rapport à la majorité des visiteurs.

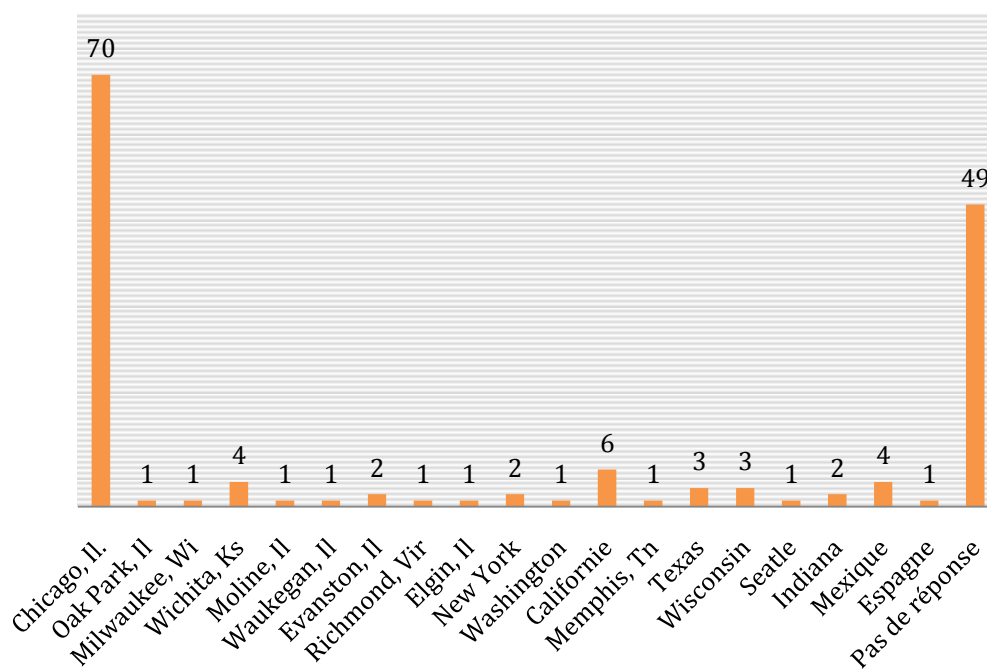


Tableau 4
Origine des visiteurs

Les données émanant de ce tableau font penser que la politique du musée par rapport à son public est hors de propos⁵⁰⁶. Pour quoi construire le sens des expositions à partir d'une politique de représentation qui vise à éduquer et sensibiliser les Mexicains sur leur culture, si la majorité du public n'est pas mexicain⁵⁰⁷ ? À quoi sert donc la stratégie de captation des visiteurs d'une seule communauté donnée ? Est-ce que le musée méconnaît le profil réel de ses visiteurs ? Est-ce qu'il y a une raison qui explique pourquoi le public mexicain est absent dans les enquêtes que nous avons étudiées ? En suivant l'analyse des données, nous avons trouvé des pistes possibles pour répondre à l'interrogation antérieure. La deuxième partie du formulaire invitait le public à s'exprimer ouvertement soit sur les expositions, soit sur les événements produits par le musée. Toujours bilingue, en anglais et en espagnol, la question était formulée de la manière suivante :

d) S'il vous plaît, laissez nous votre commentaire sur les expositions ou sur les événements du musée.

En effet, si le tableau 4 avait montré que 49 visiteurs (32%) avaient laissé les espaces vides ou sans réponse⁵⁰⁸, ils se sont montrés plus participatifs face aux questions ouvertes. Nous voyons que seulement 4% a laissé l'espace de commentaires sans réponse (voir le tableau 5).

Cette information fournie par le public nous envoya directement au noyau de notre problématique. Les contenus de commentaires nous permettaient de comprendre plus facilement comment le public construisait le sens à partir de la visite de l'exposition et comment leurs propres structures du sentiment participaient dans l'appropriation du sens. Cependant, les résultats

⁵⁰⁶ Les responsables du musée, notamment le directeur Carlos Tortolero, expliquent qu'ils produisent les expositions par rapport à « sa communauté », c'est-à-dire pour un public mexicain.

⁵⁰⁷ Les fiches sont représentatives des visiteurs parce que c'est un des seuls moyens pour connaître les origines du public.

⁵⁰⁸ Sur un total de cent cinquante-six visiteurs, quarante-neuf n'ont pas répondu à la question concernant leur pays, région ou ville d'origine (voir le tableau 4).

obtenus ne répondaient pas à la question antérieure : Pourquoi la communauté mexicaine vers laquelle était dirigée la politique de représentation du musée n'apparaissait pas majoritairement représentée dans les enquêtes ?

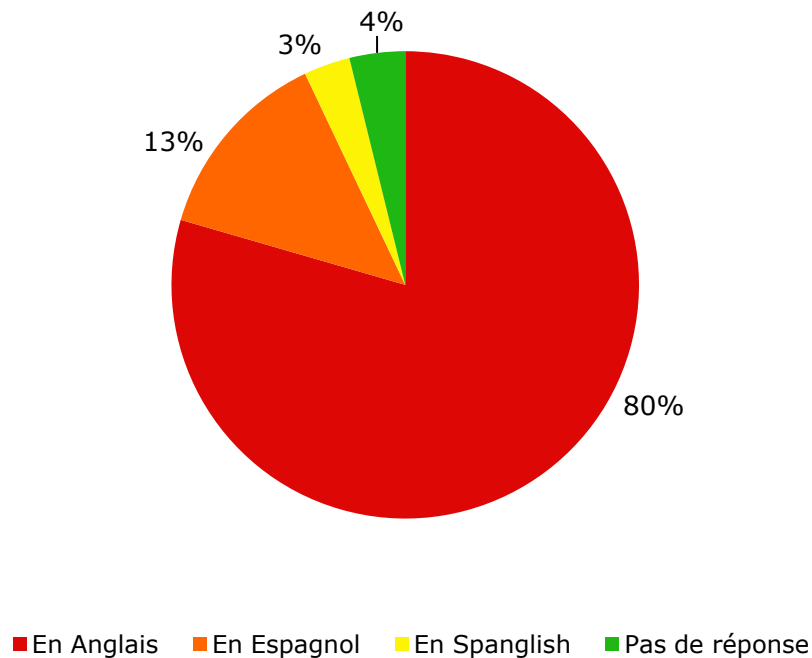


Tableau 5
Réponses aux commentaires

D'ailleurs, les résultats du dernier tableau renforçaient notre hypothèse autour de la provenance du public. Nous constatons une fois de plus que le public de ce musée était majoritairement américain. 80% des visiteurs s'exprimait en anglais et seulement un faible pourcentage, 16 % en espagnol, ce qui laissait penser qu'en tant qu'hispanophone, il s'agissait d'un public mexicain ou mexico-américain. Il existait donc forcément une explication au décalage qui se dessinait entre le type de public qui visitait réellement le musée, et le discours qu'entretenait l'institution par rapport à son public de base.

*Le public, peut-t-il parler ?*⁵⁰⁹

Afin de trouver des réponses, nous avons commencé à enquêter directement auprès des visiteurs. Sur le terrain, nous avons pu remarquer qu'en effet, parmi le public qui fréquentait le musée, il y avait une large majorité appartenant à la communauté mexicaine. Ce public était facilement repérable, non pas en raison de sa spécificité ethnique, mais en raison de sa spécificité linguistique. En effet, les Mexicains s'exprimaient plutôt en espagnol qu'en anglais. Afin de savoir pourquoi leur présence n'était pas représentée dans le dispositif d'enquête écrit du musée, nous nous en sommes rapprochés, d'abord pour mieux les connaître mais aussi afin de les interroger sur le sujet. La sélection de ce nouvel échantillon du public s'est faite de façon aléatoire⁵¹⁰. Nous avons entamé des conversations avec des personnes qui restaient dans les environs du musée après la visite des expositions⁵¹¹. Les entretiens que nous avons réalisés se sont développés en fonction du temps et de l'accessibilité que les visiteurs nous ont accordés. Parfois, les conversations avec les personnes se sont prolongées pendant plusieurs après-midi, parce que les mêmes visiteurs fréquentaient habituellement le parc du musée. Nous avons eu besoin d'une longue période de prise de contact et de conversations informelles avec les personnes afin d'établir une relation de confiance, de nombreuses informations ont ainsi émergé à la surface.

Tout d'abord, nous avons compris qu'une grande partie de la communauté mexicaine qui vit aux alentours du musée et qui visite régulièrement le musée⁵¹², n'a pas le statut de citoyen américain. Il s'agit de

⁵⁰⁹ Ce sous-titre rappelle la réflexion de Gayatri Chakravorty Spivak sur la possibilité qu'ont les subalternes de se faire entendre dans un contexte culturel et politique déterminé. Voir *Les subalternes peuvent-elles parler ?*, trad. Jérôme Vidal, Éditions Amsterdam, 2009.

⁵¹⁰ Nous avons démarré cette méthodologie d'enquête le 12 avril 2006.

⁵¹¹ Nous avons repéré et suivi les visiteurs qui montraient une disponibilité du temps. Les visiteurs parmi lesquels nous avons établi des conversations et des entretiens, se promenaient après la visite du musée, soit dans la boutique, soit dans les petites galeries, soit ils se rendaient au parc qui se trouve aux alentours du musée.

⁵¹² Les enquêtes que nous avons menées avec le public du musée se sont déroulées entre les mois d'avril et mai 2006. Nous avons interrogé le public à la fois sur la lecture des expositions et nous avons posé des questions par rapport à la proposition discursive du musée.

personnes qui vivent dans le quartier mexicain depuis plus de quinze ans. Elles travaillent hors du système de protection de la santé et de la retraite. Ce sont des travailleurs sans-papiers qui vivent de manière illégale sur le territoire états-unien. Madame Rosa⁵¹³ par exemple, travaille depuis plus de dix ans dans un *Dunkin' Donuts*⁵¹⁴ du centre-ville de Chicago. Elle attend que sa fille atteigne vingt-et-un ans pour pouvoir demander sa légalisation sur le sol américain. Elle parle un anglais de base pour accomplir son travail. Autrement sa vie se déroule dans le quartier mexicain où elle habite. Elle garde le contact avec sa famille par téléphone et avec son pays d'origine à travers des médias latinos comme la télévision en espagnol (*Univision*). Elle suit les informations dans le journal télévisé et elle regarde quotidiennement les feuilletons télévisés. Elle attend d'avoir ses papiers « en règle » pour pouvoir aller au Mexique même si elle sait qu'elle n'y retournerait jamais pour s'y installer. Sa résidence définitive se trouve à Chicago. Entre temps, quand elle sent « le besoin » de participer à la vie de la communauté mexicaine ou quand elle a besoin de « se sentir vraiment proche de son pays⁵¹⁵ », elle visite le musée. Elle explique qu'elle visite le Musée National d'Art Mexicain surtout durant la période des

⁵¹³ Nous avons repéré Madame Rosa à la sortie du musée. Nous avons discuté à plusieurs reprises avec elle. Elle est originaire de Querétaro, au Mexique. Elle vit à Pilsen depuis plus de quinze ans. L'après-midi, elle accompagne ses petits-enfants au square qui se trouve à côté du musée. Elle a voulu répondre à toutes mes questions concernant sa vie de migrante aux États-Unis, mais elle a interdit la prise de photographies et l'enregistrement des conversations. Dans le même square se trouvaient plusieurs enfants et mères de famille d'origine mexicaine. Grâce à l'introduction de Madame Rosa, nous avons pu discuter avec plusieurs d'entre elles. En général, ce sont toutes des femmes ouvrières. Elles travaillent tôt le matin pour pouvoir s'occuper de leur famille les après-midi. Nous avons discuté avec plusieurs parmi elles. Elles ont une vision positive du musée. Elles étaient plusieurs à se rappeler de l'exposition de la « Vierge de Guadalupe ». Le directeur du musée, Carlos Tortolero, était au courant de l'impact qu'une exposition autour de la Vierge de Guadalupe pouvait avoir sur les familles mexicaines du quartier. Il raconte, comme un de ses plus beaux souvenirs, le jour où une vieille dame les larmes aux yeux, a convoqué en urgence la présence du Directeur du Musée. Elle voulait le remercier pour l'exposition. La dame lui aurait dit : « *Je vais bientôt mourir et mon dernier souhait était de revoir la Vierge de Guadalupe, grâce à vous et à votre musée j'ai pu la revoir, je peux maintenant mourir en paix* ». Entretien avec Carlos Tortolero, 19 avril 2006.

⁵¹⁴ Le *dunkin' donuts* est une entreprise américaine des années 1950. Elle est dédiée à la vente de café et de viennoiseries populaires de style américain.

⁵¹⁵ Elle déclare : « *Cuando extraño México voy al museo [au NMMA]* » En français : « Quand j'ai le mal du pays je vais au musée ».

fêtes ou des célébrations populaires comme le jour des morts ou la fête des enfants⁵¹⁶. En effet, elle va au musée en raison de ses festivals populaires et moins pour visiter la collection et les expositions. Elle explique que c'est bien d'exposer « La Mexicanité » parce que cela lui permet de montrer sa culture à ses petits-enfants qui ne reconnaissent plus aujourd'hui les choses qui appartiennent au Mexique. Elle trouve donc « beau » ce que le musée présente mais elle ne se rappelle pas des œuvres ou des objets qui l'ont touchée. Quand nous parlons de l'exposition temporaire, elle se sent gênée. Elle a vu l'exposition et se méfie des informations données par le musée. Elle ne croit pas que les Mexicains puissent avoir une « racine africaine » :

« Nous sommes très différents des « morenos⁵¹⁷ », nous ne nous ressemblons pas, exposer la mexicanité c'est bien, mais il ne faut pas inventer que nous sommes des Africains. Nous n'avons rien en commun⁵¹⁸ ».

La réaction de Madame Rosa rejoint l'opinion de Rafael⁵¹⁹, un autre visiteur avec qui nous avons entamé une conversation. C'est la première fois qu'il visite le musée et il s'attendait à voir une exposition plus spectaculaire. Par rapport à l'exposition temporaire il avoua se sentir également déçu. Il s'attendait à voir dans la partie consacrée à « Yanga », le village Africain à Veracruz, une exposition où il pourrait observer des éléments propres à sa ville. Il ne se sent pas surpris par les expositions, cela ne le touche pas et il

⁵¹⁶ Le musée organise un festival pour célébrer la journée des enfants. Il s'agit d'une fête populaire du Mexique qui a lieu le 30 avril. Pendant cette journée, les écoles primaires changent le programme d'activités scolaires et réalisent des festivals culturels. Ils organisent des spectacles où ils invitent des magiciens ou des marionnettistes.

⁵¹⁷ Le mot « moreno » qui en Espagnol signifie « brun », change de connotation quand il est employé par les Mexicains qui vivent aux États-Unis. Plusieurs personnes, et donc quelques visiteurs auprès desquels nous avons enquêté, l'utilisent pour faire référence aux Afro-américains. Le mot « moreno » permet d'éviter ou bien d'adoucir la catégorie politiquement incorrecte de « Noir », mais elle établit aussi une différence par rapport aux Mexicains souvent métis. Le *moreno* ou *morenos* en pluriel, est la catégorie qui sert à désigner la communauté afro-américaine dans le langage courant des Mexicains.

⁵¹⁸ Conversation avec Madame Rosa, Pilsen, Chicago, 2006.

⁵¹⁹ Rafael est un Mexicain de 22 ans. Il est originaire de Veracruz. Il était migrant et sans papiers depuis 10 mois. Il nous a expliqué sans que ses propos puissent être enregistrés, que pour traverser de manière clandestine la frontière il n'a pas eu peur, il était juste fatigué à cause du voyage.

trouve que par rapport aux autres musées de Chicago, le *Field Museum* ou le musée de Science et Technologie, le musée d'art mexicain reste petit et ses expositions très générales. Interrogé par rapport au message de l'exposition, il se montre méfiant :

« Je ne sais pas comment ça s'est passé avec l'expérience des autres personnes dans les musée ; mais je sens que les gens lisent, observent, examinent, puis ils sortent et c'est la même chose, donc je pense que c'est trop peu ce que peut faire une exposition de ce type dans un pays comme celui-ci, parce qu'ici tout le monde est raciste, pas tout le monde mais la majorité⁵²⁰ ».

En effet, pour Rafael, il y a plus de différences entre les communautés que de ressemblances. Pour lui, le racisme et par conséquent la violence, se manifeste dans la vie ordinaire, dans le travail, dans la rue, dans les manières de vivre et même dans les voitures⁵²¹. Il explique comment cette frontière identitaire se trace d'une rue à l'autre, d'un quartier à l'autre et que les conflits liés à la délinquance, par exemple les vols et cambriolages, se réalisent en fonction des communautés d'appartenance. *« Les Noirs volent les Hispaniques et vice-versa »*, affirme-t-il⁵²². Pour cette raison et d'après lui, le discours du musée et le musée en lui-même ne servent à rien⁵²³. Il croit que si les alliances s'établissent un jour, il faudra plus d'un siècle et pour que cela arrive, il faudra d'abord dépasser le racisme intracommunautaire⁵²⁴.

Les deux exemples que nous venons d'évoquer démontrent que dans la construction du sens, le circuit de la circulation de la communication ne s'établit pas de manière linéaire. C'est-à-dire, le musée n'est pas un émetteur qui produit un message que le récepteur est censé recevoir de manière passive⁵²⁵. L'entretien avec les visiteurs que nous avons cités jusqu'ici, met en

⁵²⁰ Lire la traduction de l'entretien avec Rafael dans l'Annexe B de cette thèse.

⁵²¹ *Ibidem*, voir numéro 8-13 de l'entretien.

⁵²² *Ibidem*, voir numéro 7 de l'entretien.

⁵²³ *Ibid.*

⁵²⁴ *Ibid.*

⁵²⁵ Bien au contraire, l'étude du processus communicationnel à partir de Stuart Hall démontre qu'il existe plusieurs moments dans la communication. Hall explique que même si tous « les moments » de la communication sont liées, ils ne se réalisent pas

évidence le fait qu'ils ne sont pas d'accord ni en complète correspondance avec les messages du musée. Madame Rosa et Rafael par exemple, n'ont pas lu les messages avec les mêmes intentions que les producteurs ont voulu donner. Malgré toutes les informations et arguments d'ordre historique et scientifique que véhicule l'exposition, ces deux visiteurs ne se reconnaissent pas dans les messages évoqués par le musée. Soit le processus de communication a suivi des distorsions⁵²⁶, soit il y a des mécanismes de résistance profonds envers les sujets d'exposition.

En effet, si comme l'explique Stuart Hall, dans le circuit de communication se distinguent plusieurs moments comme le moment du codage⁵²⁷ où le processus de communication démarre, c'est-à-dire le moment où le message de l'exposition a été produit ; mais il existe aussi l'étape du décodage où les visiteurs lisent et s'approprient ou non des messages de l'exposition. Nous pouvons ajouter également que le public lecteur de l'exposition possède une perception singulière, sélective, variée, individuelle et privée⁵²⁸ et que l'expérience propre du visiteur ainsi que ses structures du

en même temps ni de la même manière. Les notions qui peuvent nous aider à comprendre les différents instants du processus de la communication sont les termes : « Codage » et « Décodage. Le **codage** c'est le premier moment, c'est ici où se produit le message ou discours destiné à la distribution où consommation. Le **décodage** c'est le temps où la consommation ou réception du message se réalise « [...] même si ce dernier est prédominant en tant que « point de départ » de la **réalisation** du message ». Stuart Hall. « Codage/Décodage » dans *Identités et Cultures. Politiques des Cultural Studies*, Éditions Amsterdam, Paris, 2008, pp.171-172. Notre souligné en noir.

⁵²⁶ Stuart Hall expliquera que la distorsion : « [...] nous amène à la question des malentendus et des méprises ». En effet, en analysant le processus de communication télévisuel, Hall souligne que les producteurs de télévision « déplorent que le public n'ait pas saisi le sens qu'eux mêmes cherchaient à faire passer ». Stuart Hall dit que ce que les producteurs « veulent dire en réalité, que les téléspectateurs ne fonctionnent pas au sein du code « dominant » ou « préféré », et qu'ils sont face à une communication systématiquement déformée. Voir Stuart Hall. « Codage/Décodage », *Op.Cit.*, p. 179.

⁵²⁷ Nous avons exporté pour notre analyse autour de la construction du sens dans les expositions, les deux termes de Stuart Hall : codage et décodage. Ils sont utiles pour étudier le processus de communication dans des médias de masse comme la télévision. Nous pensons que le paradigme est également applicable à l'étude que nous avons réalisée autour de la construction du sens dans les expositions et les musées.

⁵²⁸ Stuart Hall n'est pas complètement en accord avec la théorie de la perception sélective, mais il accepte qu'il y a des « lectures variantes, individuelles, privées ». Il explique que : « [...] puisqu'il n'existe pas de correspondance nécessaire entre le codage et le décodage, le premier peut tenter de « faire prévaloir », mais ne peut

sentiment jouent également un rôle fondamental pour la lecture des messages d'une exposition. Par exemple, si Madame Rosa accepte et applaudit le discours du musée sur la mexicanité, c'est en raison du « besoin » qu'elle exprime par rapport à son propre sentiment d'appartenance culturelle. Le musée comble ainsi une absence parce qu'en effet, elle ne peut pas retourner au Mexique sans risquer sa propre vie et son travail. Elle est culturellement déterritorialisée et l'exposition permanente, ainsi que les festivals qu'organise le musée, la rapprochent des signes qui sont en correspondance avec son appartenance « nationale » et « culturelle ». Les signes et les messages de l'exposition permanente sont donc en correspondance avec les structures du sentiment de Madame Rosa. Elle décode les messages de l'exposition permanente à partir d'une position consensuelle. Elle suit de façon harmonieuse le discours du musée⁵²⁹ et accepte la définition à partir du code dominant que le musée reproduit par rapport à la mexicanité.

Par contre, Madame Rosa négocie⁵³⁰ le sens de l'exposition temporaire. Elle n'accepte pas le message savant et bien documenté sur la présence de l'Afrique au Mexique. Si elle ne peut pas nier les preuves historiques de l'exposition, elle n'accepte pas non plus le message sur la « troisième racine » et sur les alliances ethniques. Elle explique qu'il est impossible d'incorporer l'élément africain dans la mexicanité : « *Les Africains sont complètement*

prescrire ou garantir le second, qui possède ses propres conditions d'existence ». Stuart Hall. « Codage/ Décodage », *Op.Cit.* pp. 179-180.

⁵²⁹ Stuart Hall distingue deux positions au moment du décodage. La position négociée et la position dominante-hégémonique. « *Les définitions dominantes associent, implicitement ou explicitement, les événements à de grandes totalisations, aux grandes visions syntagmatiques du monde : elles examinent les problèmes avec « recul » elles rattachent les événements à l' « intérêt national » ou à la géopolitique, même si elles établissent ces connexions de façon tronquée, faussée ou mystificatrice ».* *Ibidem*, pp. 180-182

⁵³⁰ « *Le décodage au sein de la version négociée renferme un mélange d'éléments adaptatifs et oppositionnels : il reconnaît la légitimité des définitions hégémoniques pour établir (dans l'abstrait) les grandes significations, tandis qu'à un niveau plus limité, situationnel (situé), il pose ses propres règles de base – il opère avec des exceptions à la règle. Il accorde la position privilégiée aux définitions dominantes des événements, tout en réservant aux « conditions locales », à ses propres positions plus « corporatistes », le droit d'effectuer une application plus négociée ».* *Ibid.*

différents des Mexicains » dit elle⁵³¹. Le discours de l'exposition produit chez Madame Rosa des associations qui sont en correspondance avec ses structures du sentiment. Elle accepte et célèbre la mexicanité dont elle fait partie mais elle s'oppose à se reconnaître dans la racine du quartier voisin avec lequel elle vit en conflit. Stuart Hall affirme que ce phénomène de négation ou d'acceptation du message s'explique en raison des structures du sens qui ne fonctionnent pas forcément de manière symétrique :

« Il se peut que les codes de codage et de décodage ne soient pas parfaitement symétriques. Les degrés de symétrie - c'est-à-dire les degrés de « compréhension » et de méprise » dans l'échange communicationnel - dépendent des degrés de symétrie/asymétrie (relations d'équivalence) entre les positions de personnifications » des codeur - producteur et décodeur - récepteur. Mais ceux-ci dépendent à leur tour des degrés d'identité/non-identité entre les codes qui transmettent parfaitement ou imparfaitement, interrompent ou déforment systématiquement le message en jeu⁵³² ».

La résistance que Madame Rosa exprime et qui l'empêche d'accepter la théorie de la troisième racine, ou bien tout simplement d'accepter la présence de l'Afrique au Mexique, obéit à ce que Stuart Hall définit comme un « code oppositionnel ». C'est-à-dire que le lecteur de l'exposition peut comprendre :

« [...] parfaitement les inflexions littérales et connotatives fournies par un discours, mais décode le message de manière globalement contraire. Il détotalise le message dans le code préféré pour le retotaliser dans un autre cadre de référence⁵³³ ».

⁵³¹ Il faut se rappeler qu'elle vit depuis toujours dans le quartier mexicain et que les luttes territoriales et des identités des gangs ou des ghettos sont courantes. Ce contexte fait parti de leur expérience et leur vécu quotidien.

⁵³² Stuart Hall. « Codage/Décodage », *Op.Cit.*, p.173.

⁵³³ *Ibidem*, p. 182.

Le cas de Rafael dévoile surtout une lecture négociée des expositions. Il était surpris et touché par les grandes expositions et les musées monumentaux de Chicago et il ne trouvait “rien” d’intéressant dans le NMMA⁵³⁴. Le décodage de Rafael par rapport aux autres expositions dans les grands musées du centre de Chicago, montre une sorte d’admiration touristique de première main, propre à celle qu’expriment les nouveaux arrivants dans une nouvelle ville. Comme il est établi à Chicago depuis dix mois, il n’avait pas développé le même « besoin culturel » que Madame Rosa, pour qui le musée est en effet, un pont entre elle et sa culture. Au-delà d’une possible compréhension passive et d’une acceptation du message par rapport à la convivialité entre les races, Rafael a évoqué un « mépris » et une négation par rapport à la possible union entre Africains et Mexicains. Les deux visiteurs ont donné - chacun avec des différents détails - les raisons pour lesquelles l’harmonie entre les deux groupes était une affaire irréalisable dans la vie concrète. La raison était la même : le racisme historique et profondément ancré dans la vie des communautés de Chicago.

Nous avons pu analyser une construction du sens différente à partir d’Irasema Gonzalez⁵³⁵. En tant que mexico-américaine et habituée des expositions, elle se situe dans une position de compréhension et de symétrie du sens envers les récits du NMMA. Elle explique qu’elle préfère plutôt les expositions du musée mexicain aux expositions des autres musées de Chicago en raison de sa propre identité, c’est-à-dire en raison de son propre sentiment d’appartenance :

« Je crois que ce musée [le NMMA] fait un travail de bonne qualité. Parfois je pense que c’est même plus beau

⁵³⁴ Voir entretien. Rafael, 22 ans. Anexe B.

⁵³⁵ Irasema Gonzalez est Professeur de Lettres et propriétaire d’une petite librairie dans le quartier de Pilsen. Elle est née à Chicago. Quand elle est aux États-Unis, elle se considère plus Mexicaine qu’Américaine. Mais quand elle va au Mexique, elle se considère plutôt comme Américaine. Son identité dépend de l’endroit où elle est. Le terme Chicana est à son avis un mouvement plutôt politique qui ne lui appartient pas vraiment. Les parents d’Irasema sont Mexicains. Sa mère est originaire de l’État de Nuevo Leon et son père de Coahuila. Elle est mariée depuis 2002 à un garçon de Chicago. Ses beaux-parents sont également Mexicains. Sa belle-mère est arrivée d’Oaxaca avec un visa d’étudiante et a décidé d’y rester. Son beau-père vient de Monterrey, Nuevo Leon. Voir entretien Irasema Gonzalez, 28 ans. Annexe B.

que les autres musées. Je trouve tout beaucoup plus intéressant. Quand je vais dans l'Art Institut, j'aime tout ce qu'ils présentent, mais ici c'est plus rafraîchissant. On ne va pas se reconnaître ou reconnaître ce qui nous appartient dans un artiste européen, chez un Français comme Renoir, où on apprécie que des images du type anglo-saxon, c'est-à-dire des images de femmes Blanches. Dans ce musée j'observe des choses que je suis capable de reconnaître. Il y a une partie de ma vie qui peut être mis en relation avec les œuvres. Je vois les pièces et je sais que c'est la vie des Mexicaines ou des Chicanas⁵³⁶ ».

Irasema se reconnaît dans le discours de la mexicanidad et surtout dans le discours qui met en avant l'expérience des Mexicains aux États-Unis. Sa lecture de cette partie de l'exposition rentre dans le code de lecture d'identification, et donc de compréhension symétrique. Néanmoins, la position d'Irasema est mitigée par rapport à l'exposition temporaire. Elle trouve que l'exposition sort du contexte purement culturel ou esthétique :

« Moi je pense que l'exposition [African Presence in Mexico] est correcte, mais il me semble qu'elle est très politique et que les problèmes entre les communautés ne vont pas se résoudre du jour au lendemain. Nous nous discriminons mutuellement. On se dit « Ne passe pas par ce quartier ! Ne traverse pas cette rue ! C'est un quartier de noirs et il est très dangereux »⁵³⁷.

Elle n'hésite pas à évoquer plusieurs anecdotes qui témoignent du racisme comme une des caractéristiques de la ville de Chicago. Cependant, son discours devient de plus en plus consensuel quand elle aborde un sujet non traité par les autres visiteurs interrogés : la possibilité de participer à la vie démocratique. Elle enchaîne son discours en affirmant que la stratégie de

⁵³⁶ Voir l'entretien avec Irasema Gonzalez, Annexe B, question 2.

⁵³⁷ *Ibidem*, question 8.

l'union et de l'harmonisation raciale proposée par le musée est réalisable mais qu'elle doit passer, malgré tout, par des actions politiques :

« Je crois que l'exposition essaie d'ouvrir un dialogue entre les deux groupes, parce que nous sommes, tous les deux, en bas de l'échelle. Il vaut mieux s'unir au lieu de continuer à se disputer pour des miettes, mais je ne sais pas si c'est facile⁵³⁸ ».

Nous pouvons comprendre que la position d'Irasema Gonzales coïncide avec le discours de l'exposition et qu'elle ne s'oppose pas à la théorie de la troisième racine⁵³⁹. Elle coïncide avec le sens de l'exposition et souligne la capacité politique des deux groupes même si elle ignore les unions déjà existantes entre les élites des deux communautés. Ceci montre que le public mexico-américain qui possède le droit à la citoyenneté, ne s'oppose pas au sens du récit privilégié par le NMMA. Néanmoins, il faut noter que le public mexicain qui accepte le discours de l'exposition temporaire du musée, n'est pas le public migrant qui vit dans la clandestinité, mais un public citoyen qui revendique comme « outil de la transformation » la participation politique à travers la voie démocratique et des élections.

Le public s'approprie effectivement le sens de l'exposition en raison de ses propres sentiments d'identification et d'appartenance ainsi qu'en raison de ses propres circonstances de classe, de race et de nation. Prendre en compte la

⁵³⁸ *Ibidem*, question 9.

⁵³⁹ *“J'aime bien que l'on fasse l'effort de reconnaître notre passé et de montrer qu'on a tous du sang d'Afrique. Au début j'ai pensé que c'était que dans l'état de Veracruz. Une fois j'ai discuté avec une cousine par rapport à cette ville de Veracruz, elle me disait que les gens de là-bas étaient étranges, qu'ils parlent et mangent différemment, qu'ils avaient une forte tendance à la criminalité... Il y avait du préjugé. Je lui demandais pourquoi elle disait des choses pareilles. Moi j'avais déjà vécu le racisme à Chicago. Donc je lui ai dit que c'était la même chose qu'on disait des Africains aux États-Unis, mais qu'on disait aussi la même chose des Mexicains. Dans le journal, ils nous traitent de voleurs. Elle disait la même chose des gens de Veracruz, qu'ils étaient des criminels. Et j'ai gardé l'information qu'à Veracruz il y avait une communauté de ce genre. Une fois je suis allée à Coahuila, parce que mon père vient de là-bas. Et mon tonton a voulu me ramener visiter un quartier africain. Il m'a dit qu'il fallait le visiter.... Mais il vit au Texas et la personne qui allait nous conduire n'est jamais venue. J'ai demandé des informations à ma grand-mère qui a quatre-vingt-douze ans et qui a toujours vécu dans cette État, mais elle ne connaissait rien par rapport aux Africains de Coahuila. Personne ne connaissait l'histoire, mais l'exposition du musée a répondu à ma question”.* Voir l'entretien Irasema Gonzalez. Annexe B, question 6.

circonstance particulière des visiteurs⁵⁴⁰, et comprendre le contexte social et politique dans lequel se développent les discours, permet de mieux réfléchir sur les mécanismes qui déclenchent un décodage négocié, parfois oppositionnel, ou bien un décodage compréhensif et en complète symétrie avec les propos du musée. Bien qu'il soit difficile de connaître les circonstances particulières du public, pas toujours homogène et éclectique, les musées doivent peut-être comprendre qu'une majorité du public qui « négocie » le sens des expositions, ne s'exprime pas dans les dispositifs muséaux. L'expérience de la visite de cette catégorie du public reste souvent dans l'incompréhension et leurs voix dans l'anonymat. En effet, le public que s'exprime ouvertement dans les dispositifs écrits, lit généralement le sens de l'exposition sans s'opposer au sens développé par le musée. Ce type du public, consensuel, non seulement assimile de manière positive les expositions, mais il aime, applaudi et félicite les actions et les discours de l'institution. Afin d'ajouter des preuves de cet argument, étudions les commentaires qui se suivent dans cette catégorie. Ils sont nombreux et majoritaires.

L'appropriation consensuelle du sens de l'exposition

Le formulaire et le dispositif d'expression écrite du NMMA, montre que l'exposition temporaire *The African Presence in Mexico* a provoqué plus de réactions que l'exposition permanente « *La Mexicanidad* ». En analysant les textes des personnes qui s'expriment dans les dispositifs écrits, nous constatons qu'une grande majorité du public s'approprie le sens des expositions d'une manière symétrique ou hégémonique⁵⁴¹. Sur le total de cent cinquante-six commentaires analysés, nous avons retenu que la plupart, soit soixante et onze commentaires, exprimaient des sentiments d'appréciation positive. Nous les avons classés sous la typologie de : « Aime/Admire » (voir tableau 6).

⁵⁴⁰ La notion de « *Circum-Stantia* » à partir du philosophe Espagnol José Ortega y Gasset. Voir « terminología orteguiana » dans Harold C. *Ortega y Gasset, filósofo de la Unidad Europea.*, Biblioteca de la Revista de Occidente, Espagne, 1977, p. 256.

⁵⁴¹ Stuart Hall explique « *lorsqu'un spectateur intègre directement et sans restrictions le sens connoté des informations... et décode le message en fonction du code de référence qui a servi à le coder* » il opère au sein du code dominant. Voir HALL, S. *Codage/Décodage, Op.Cit.*, p. 180.

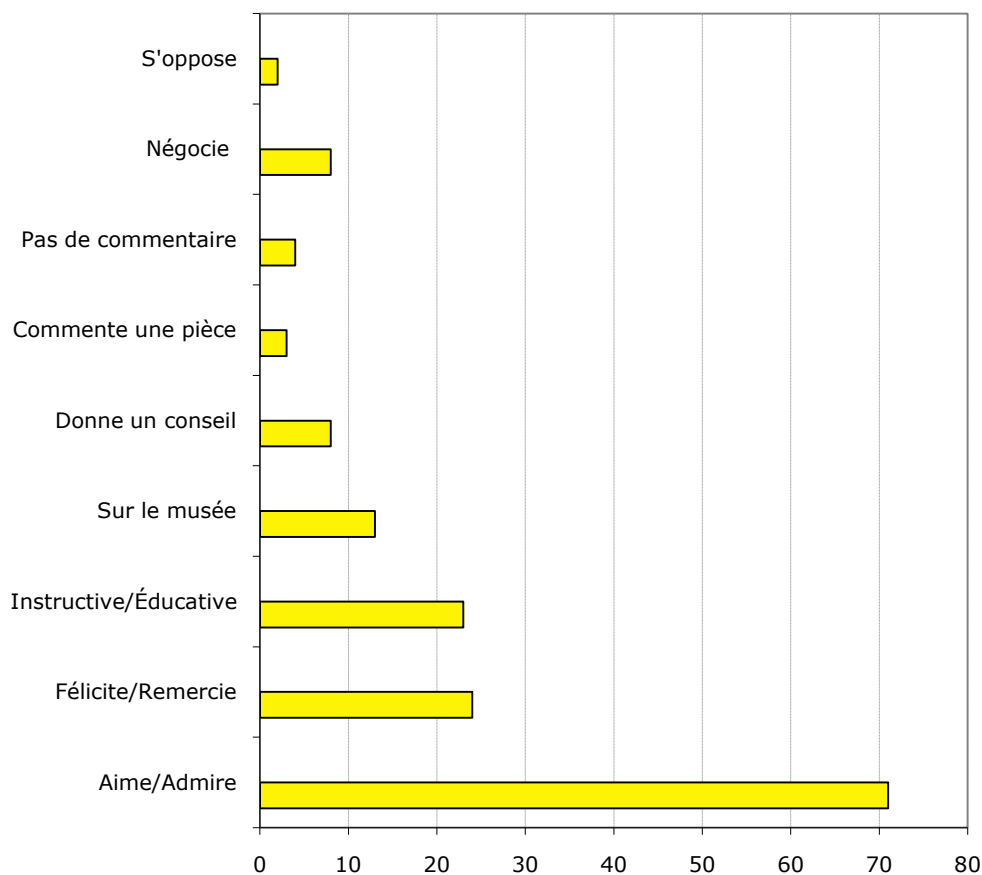


Tableau 6
Typologie des commentaires

Les mots que nous avons associés à cette typologie furent : « *Excellent, Great, I love-it, Amazing, Incredible, Wonderful, Inspiring, Extraordinary, Awesome, Admirable* ». Cette typologie englobe les commentaires généraux des expositions. Elle montre que les visiteurs expriment une certaine admiration, un plaisir ou une jouissance par rapport au sujet d'exposition ou par rapport à la visite. Les sentiments exprimés n'expliquent pas les raisons de cette prise de confiance ou d'enthousiasme par rapport au sujet des expositions, sauf dans certains cas où le visiteur dévoile sa propre identité ou appartenance :

« The African Presence in Mexico is probably the second best exhibit I've seen in my life after the exhibits at the National Civil Rights Museum in Memphis, TN. As an African American, a lot of questions were answered and

*I will definitely get as many African Americans here as I can*⁵⁴²».

La deuxième typologie représentative par nombre de cas (vingt-quatre commentaires) exprime des félicitations et des remerciements sur le musée et sur les contenus des expositions. Les termes font allusion à l'intérêt que porte le sujet d'exposition, à la beauté ou aux couleurs des salles et à la reconnaissance culturelle des membres du public face aux expositions : « *Estuvo muy interesante la enseñanza de las Castas en México. Sigam educándonos. Creo que es lo que necesitan las demás razas, gracias*⁵⁴³ ». Ou bien « *Your museum makes me proud to be of Mexican ancestry*⁵⁴⁴ ». Enfin :

*« As a historian working on the Underground Railroad that ran north to Chicago, I was glad to learn about the UGGR that ran south to Mexico. Beautiful exhibit. Love the photo collages as well*⁵⁴⁵».

Le découpage historique des expositions réveille des sentiments d'appartenance chez les visiteurs. La plupart des commentaires de cette typologie remercie donc l'institution pour ces données et ces informations. Ceux qui appartiennent à cette catégorie se sentent représentés (eux-mêmes ou une partie de leur héritage) et reconnus justement dans l'histoire des Amériques.

Nous sommes près de la troisième typologie. Une catégorie du public confesse avoir appris ou avoir vérifié des informations à partir des expositions :

⁵⁴² Commentaire du 15 février 2006. Visiteur, 22 ans. En français le commentaire peut être traduit par : « L'exposition sur la présence Africaine au Mexique est peut-être la deuxième meilleure exposition que j'ai vue dans ma vie après les expositions dans le Musée National des Droits Civiques à Memphis, Tennessee. En tant qu'Afro-Américain, j'ai eu beaucoup de réponses aux questions que je me posais. Je vais ramener ici le plus d'Afro-Américains que je pourrai », annexe B.

⁵⁴³ Commentaire anonyme du mois de février. Nous l' avons classifié comme le commentaire numéro 11. En français: « C'était très intéressant d'apprendre sur les Castas du Mexique. Continuez dans le devoir de nous éduquer, je crois que les autres races en ont besoin , merci », annexe B.

⁵⁴⁴ Commentaire du 8 mars, visiteur, 50 ans. En français le commentaire peut être traduit par: « Votre musée m'a rendu fier de mon héritage mexicain ». Annexe B.

⁵⁴⁵ Commentaire du 3 mars, visiteur, 56 ans. En français: « En tant qu'historien qui travail sur le métro du nord de Chicago, j'étais très content d'apprendre sur le train du sud du Mexique. Très belle exposition. J'aime également les photos-collages », annexe B.

« *Very good. Always known about it but now this exhibition is proof!*⁵⁴⁶ ». Nous n'avons pas récolté que des réactions joyeuses. L'histoire racontée par le musée et le fait d'apprendre sur le racisme conduit certains visiteurs à s'exprimer en termes du regret : « *The African Presence was enlightening and tragic, so many lost opportunities because of these mental illness of racism. Teach the children the truth*⁵⁴⁷ ». ».

D'autres visiteurs, au lieu d'évoquer l'expérience de la visite des expositions, préfèrent laisser des commentaires par rapport au musée (voir dans le tableau 6 la typologie « sur le musée »). Parmi les treize commentaires de cette catégorie, aucun fait référence à la gratuité du musée. Les visiteurs confessent aimer le musée « tel qu'il est », ils expliquent qu'ils aiment tout ce que le musée fait, que le musée est déjà un trésor national et qu'ils aiment la boutique. Les typologies de ce paramètre indiquent que le public coïncide avec les réseaux sémantiques énoncés par le musée. Ils réalisent en effet, le circuit de communication à partir de l'acceptation du discours produit et en raison du message qu'ils ont consommé et assimilé de bonne volonté⁵⁴⁸.

Moins nombreux (voir dans le tableau 6 la typologie « donne un conseil »), nous avons remarqué une catégorie des visiteurs qui laissent des suggestions. Ils demandent par exemple que l'horaire de fermeture soit élargi, d'autres sollicitent une zone de restauration et d'autres regrettent de ne pas pouvoir acheter le catalogue des expositions et ils suggèrent au musée de l'éditer. Très peu de visiteurs, nous avons remarqué seulement trois commentaires, (voir dans le tableau 6 la typologie « commente une pièce ») se servent du dispositif pour commenter une pièce ou un objet de l'exposition. Les conclusions que nous pouvons tirer de ces informations ne sont pas

⁵⁴⁶ Commentaire du 2 février, visiteur, 40 ans. En français : « Très bien, Ja l'ai toujours su mais cette exposition est la preuve! », annexe B.

⁵⁴⁷ Commentaire du 17 février, visiteur, 46 ans. En français: « La Présence de l'Afrique au Mexique fut instructive et tragique, tant d'opportunités perdues à cause de la maladie mentale du racisme. Apprenez la vérité aux enfants » , annexe B.

⁵⁴⁸ Un des producteurs de l'exposition, le commissaire Cesáreo Moreno, explique de manière logique le phénomène. Le musée avait conçu l'exposition en sachant que l'exposition serait visitée par un public majoritairement afro-américain. « C'est la même chose à chaque fois. Il faut connaître le public. Pour l'exposition de Frida Kahlo, nous avons su que le public viendrait des quartiers riches. En effet, à l'époque nous avons remarqué comme jamais auparavant, les voitures de luxe garées autour du musée ». Entretien avec Cesáreo Moreno, 24 avril, 2006.

significatives. Nous ne pouvons pas affirmer à partir de ces derniers paramètres, que le public assimile de manière symétrique le message des expositions, ni qu'il négocie le sens. Ce sont des commentaires d'ordre personnel ou subjectifs. Ils ne font pas référence au sens dans les expositions, ils dévoilent soit les attentes du public par rapport au musée, soit des émotions que les œuvres ont réveillées chez les eux⁵⁴⁹. Nous avons réparti également des personnes qui ne laissent pas des commentaires (voir dans le tableau 6). Il y a eu quatre espaces vides. Elles ont été prises en compte parce que les visiteurs enregistrent d'autres informations comme des attentes personnelles. Cependant, ce paramètre ne permet pas d'inférer des observations importantes concernant la position des visiteurs face à l'exposition.

Finalement, nous avons repéré deux dernières typologies sur les commentaires. Elles correspondent à l'appropriation des sens négociés et opposés. Les paramètres sont moins représentatifs en termes de quantité (voir tableau 6). Nous avons identifié seulement huit commentaires qui seraient représentatifs d'une appropriation du sens négocié et deux commentaires qui correspondent à une appropriation du sens opposé. Les commentaires de type négocié font allusion aux contenus. Certains membres du public expriment une résistance face aux discours qui démontrent la présence de l'Afrique au Mexique. Un visiteur écrit : « *Very provocative. I'm black and I don't think my mexican friends would like this*⁵⁵⁰ ». D'autres trouvent que l'exposition est arrivée trop tard et que l'effort de revendication historique est insuffisant : « *African Presence. It is too little or it is too late*⁵⁵¹ ». Enfin, parmi les commentaires du sens négocié, nous trouvons des visiteurs plus exigeants qui considèrent que l'exposition n'est pas assez critique : « [...] *there was not*

⁵⁴⁹ Les pièces commentées furent "La raza cósmica" de l'exposition temporaire, le tableau sur la légende des volcans où le public exprima sa joie de voir la pièce originale. Enfin, nous avons remarqué le commentaire d'une étudiante qui apprécie les oeuvres d'art chicanos qu'elle avait étudiées à l'école de Los Angeles.

⁵⁵⁰ En français cela peut être traduit par : "Très provocateur. Je suis Noir et je ne crois pas que mes amis Mexicains vont aimer cela". Commentaire du 2 février, visiteur de Chicago, 58 ans, annexe B.

⁵⁵¹ En français cela peut être traduit par : "La présence africaine. C'est trop peu ou c'est trop tard", commentaire d'un visiteur de Chicago, 54 ans, 28 mars, annexe B.

*assumptions on race/class being made*⁵⁵² ». Les positions au sens négocié⁵⁵³ dévoilent la capacité critique des visiteurs face au sens des expositions. Leur commentaire obéit à leurs propres capacités d'interprétation, à leurs logiques situées ou particulières et à leur propre structure du sentiment qui est aussi un sentiment d'appartenance. Si pour certains, le sujet est provocateur c'est parce que le musée a touché un sujet qui s'avère encore tabou. Pour d'autres, plus critiques et concernés par le développement des droits civiques aux États-Unis, le discours de l'exposition reste trop discret, peu engagé vis à vis de la critique sociale. En effet, c'est dans l'appropriation du sens négocié, que « *le signe est ouvert à de nouvelles accentuations, il entre pleinement dans la lutte pour le sens*⁵⁵⁴ ». Enfin, les deux visiteurs qui ont fait des commentaires au sens opposés, se sont montrés contrariés en raison de la qualité muséographique des textes :

*« He notado que hay muchos errores ortográficos en la mayoría de los textos informativos de la exposición temporal de presencia africana en México y llegan a desconcentrar durante la lectura*⁵⁵⁵ ».

Ou bien : « [...] *There are a lot of textual and grammatical errors on labels, it comes off as sloppy and disorganized. Also, why don't you use standar museum labels*⁵⁵⁶ ? ». Le sens opposé s'est déclenche dans la lecture de ces visiteurs par des fautes dans la présentation écrite et non par rapport aux contenus de l'exposition. Il est évident que pour les visiteurs avisés et

⁵⁵² En français cela peut être traduit par : « [...] il n'y a pas eu d'hypothèses par rapport à la race et la classe ». Visiteur de Chicago, 28 ans, 2 mars.

⁵⁵³ « *Les codes négociés fonctionnent à travers ce que l'on pourrait appeler les logiques situées, ou particulières. Et ces logiques sont entretenues par leurs relations inégales et différentielles avec les discours et logiques du pouvoir* ». Stuart Hall, « *Codage/Décodage* », *Op.Cit.*, p.182.

⁵⁵⁴ Stuart Hall. « *Codage/Décodage* », *Op.Cit.*, p. 176.

⁵⁵⁵ En français cela peut être traduit par : « J'ai remarqué qu'il y avait beaucoup des fautes d'orthographe dans la plupart des cartels de l'exposition sur la présence africaine au Mexique. Cela déconcentre la lecture ». Commentaire d'un visiteur Espagnol-Mexicain de 35 ans, 8 février, annexe B.

⁵⁵⁶ En français cela peut être traduit par : « [...] Il y a beaucoup de fautes textuelles et de grammaire sur les étiquettes, cela devient peu soigné et pas bien organisé; pourquoi ne pas utiliser des étiquettes aux normes muséales? ». Commentaire du visiteur qui n'a pas laissé d'informations sur la date, ville ou âge, annexe B.

« exigeants », les erreurs de ce genre provoquent une distorsion dans la réception des messages.

Le partage interactif du sens

Il ne nous reste qu'à montrer les résultats d'une dernière analyse concernant la voix du public. Nous avons étudié les réactions des visiteurs à partir du dispositif interactif mis en place par le musée. À la fin de la visite de l'exposition temporaire, le public était invité à s'exprimer soit en faveur (feuille verte) soit en opposition (feuille rouge)⁵⁵⁷ du message de l'exposition. Le dispositif s'est révélé optimal par rapport à notre étude sur l'appropriation du sens. Le fait de se manifester en faveur du discours nous permettait d'identifier les décodages compréhensifs. Les manifestations en défaveur ou contre le message proposé par le musée, révélaient les décodages négociés ou opposés des visiteurs.

L'analyse des données a révélé en principe les mêmes réactions que les commentaires étudiés auparavant (celles du tableau 6). En effet, nous avons repéré les mêmes réactions. En général les messages expriment l'amour ou l'admiration pour le musée et ses expositions⁵⁵⁸. D'autres félicitent, remercient ou reconnaissent le travail et les informations diffusées par l'institution⁵⁵⁹. Il y a ceux qui évoquent un aspect positif de la visite ou du musée⁵⁶⁰ et ceux qui donnent un conseil ou manifestent un sentiment plus personnel⁵⁶¹. Nous n'avons pas trouvé dans ce dispositif, de réactions défavorables ou opposées envers le discours de l'exposition. Bien au contraire, au manque de feuilles vertes pour continuer à s'exprimer positivement, le public s'est servi également

⁵⁵⁷ Les photocopies « obscures » qui se trouvent dans l'annexe B correspondent aux réponses rouges.

⁵⁵⁸ L'intégralité des commentaires issus de ce dispositif se trouve dans la partie commentaires issus du dispositif interactif, annexe B.

⁵⁵⁹ « L'exposition a répondu aux questions : Je n'avait pas compris pourquoi une partie de ma famille avait la peau obscure, maintenant je comprends ». Commentaires issus du dispositif interactif », annexe B.

⁵⁶⁰ « Le musée nous apprend la diversité culturelle et l'histoire parallèle de nos communautés ». *Ibidem*.

⁵⁶¹ « Le musée m'a donné une nouvelle appréciation de moi-même ». *Ibidem*.

des feuilles rouges en franchissant ainsi le dispositif de l'exposition qui voulait identifier en rouge les opinions négatives.

Au-delà de la simple prise de partie (pour ou contre), le dispositif invitait le public à évoquer également les racines, les luttes et les finalités partagées par les membres des deux communautés. La participation interactive par rapport au sens de l'exposition entre le public et le musée ouvrait la possibilité d'évoquer des sujets périphériques qui n'avaient pas encore été traités dans le formulaire de commentaires généraux. Les attentes, espoirs et visions futures du public révélèrent que les visiteurs s'exprimaient plutôt pour les alliances et donc pour les égalités et contre le communautarisme « racial ou ethnique ». Les visiteurs ajoutaient des arguments qui renforçaient cette position. Les raisonnements étaient parfois créationnistes :

« Dieu nous a fait tous pareils. Arrêtons de nous préoccuper de la couleur de la peau, nous sommes tous égaux à l'intérieur, nous pensons différemment mais les actions restent les mêmes ». Et dans le même ton :
« Nous avons tous le même créateur, noir, blanc ou jaune, il faut vivre en harmonie et devenir tolérants et un jour on pourra marcher coté à coté⁵⁶² ».

Les contributions faisaient appel aussi au déterminisme biologique : *« On saigne tous quand on se coupe et nous pleurons quand nous sommes blessés, nous allons tous mourir un jour »*. Dans la même logique : *« Nous sommes tous connectés, la couleur de nos cheveux c'est comme la couleur de l'arc-en-ciel⁵⁶³ »*. Enfin, les arguments se renforçaient également à travers des constatations historiques :

« L'exposition montre que toutes nos histoires se sont croisées et ont été connectées mais le colonialisme les a divisées » [...] *« Il faut pardonner aux anglo-saxons d'avoir caché la vérité...⁵⁶⁴ »*.

⁵⁶² Voir Commentaires issus du dispositif interactif , annexe B.

⁵⁶³ *Ibid*

⁵⁶⁴ *Ibid*

La voix du public qui se fait entendre évolue ainsi de manière homogène vers une conclusion partagée. Les commentaires se rejoindraient sur l'idée de l'égalité et la reconnaissance de droits pour tous et d'une lutte active contre les discriminations et les différences raciales : « *Nous sommes tous égaux, on doit le voir facilement* », ou bien « *On essaie tous d'obtenir les mêmes droits, on lutte tous pour la même chose* », ensuite « *Toutes les vies sont égales* » et enfin « *Il n'y a pas de races ou il ne doit pas y en avoir car on est tous égaux, noirs, mexicains, asiatiques, blancs, allemands, nous sommes tous une seule race et on doit vivre comme des frères et sœurs*⁵⁶⁵ ».

Tous les commentaires de ce dernier dispositif énonçaient l'aspect positif de l'exposition. Les structures du sentiment étaient en correspondance avec les propos du musée même si cela ne veut pas dire que l'opinion était consensuelle sur l'effacement des frontières culturelles. Au contraire, les visiteurs semblaient vouloir garder leur singularité culturelle, ce qui renvoyait à la défense de sa communauté et pas du communautarisme, mais en même temps, ils étaient ouverts pour comprendre et pour vouloir respecter les différences et la singularité des autres peuples et cultures. L'opinion généralisée des visiteurs révèle qu'ils se sentaient capables d'accomplir leurs objectifs personnels à l'intérieur d'objectifs communs. Ceci est illustré clairement dans le commentaire d'un visiteur qui explique ses objectifs : « *Je veux finir l'école, avoir une belle vie et que les problèmes de race s'arrêtent car je suis mexicaine* ». Un autre commentaire allant dans le même sens explique :

« *Je veux être une professeur bilingue et enseigner aux autres à maintenir ma culture vivante, enseigner ma langue par exemple, malheureusement ma famille n'est pas bien placée financièrement ... mais de toute façon je vais essayer, je vais travailler dur*⁵⁶⁶ ».

Enfin une autre opinion dans la même logique explique : « *Chacune de nos cultures est unique mais tout le monde doit avoir les mêmes droits*⁵⁶⁷ ».

⁵⁶⁵ *Ibidem.*

⁵⁶⁶ *Ibid.*

⁵⁶⁷ *Ibid.*

Si le sens des expositions du NMMA conduisait à la démarcation et identification positive des frontières identitaires, raciales et culturelles, la reconnaissance individuelle des visiteurs face à la logique de l'exposition révéla que le public se réappropria le sens de l'exposition en répondant à l'appel d'unité et de compréhension mutuelle des communautés. Les discours opposés ou négociés ne se manifestent pas de manière majoritaire. Il est bien possible que le contexte d'exposition, c'est-à-dire, le caractère du musée de communauté soit à la base de cette réponse activement symétrique, compréhensive et consensuelle.

6.9 Conclusions à partir de l'étude de cas de Chicago

Les expositions du NMMA que nous venons d'étudier montrent que les institutions muséales ne sont pas dissociées de la complexité culturelle, sociale et politique des sociétés actuelles. Si notre analyse de cas est juste, nous pouvons conclure que les musées et les expositions ne sont pas exemptés des enjeux propres à la classe, la race, l'ethnicité et le genre⁵⁶⁸. Bien au contraire, les musées, en raison de la construction du sens de leurs sujets d'exposition, ont la capacité de générer des actions productives et constructives sur le plan social, même si la logique de la détermination leur assigne toujours le rôle passif et traditionnel de conservateurs et gardiens du patrimoine et de la culture matérielle, contemporaine, ancienne, vivante, disparue ou morte. En effet, le rôle traditionnel du musée, paternaliste ou simple dépositaire des collections, est largement dépassé quand les musées s'engagent dans le développement de leur propre *agency*⁵⁶⁹.

Avec la mise en place de la *Mexicanidad* et *The African Presence in Mexico*, le NMMA montre amplement que les institutions muséales peuvent développer des sujets d'intérêt nationaux qui se répercutent aussi de manière locale. Ce qui nous a fortement préoccupé de montrer dans l'étude de cas présenté, est que les musées et les expositions peuvent contribuer à la réflexion,

⁵⁶⁸ Pierre Bourdieu avait anticipé les rapports entre classes sociales et musées dans son étude *L'amour de l'art. Les musées et leur public*, Paris, Éditions de minuit, 1969.

⁵⁶⁹ Le terme « *agency* » est compris comme la capacité d'action qui cherche une transformation sociale.

à la transformation et à l'équilibre dans les pratiques de représentation d'une société donnée. Les idéologies qui sont à la base de la construction du sens des expositions ici étudiées, et qui traitent des sujets complexes comme la colonisation, l'esclavage, les luttes urbaines, la migration ou les identités culturelles nationales, obéissent aux logiques des discours postcoloniaux ainsi qu'aux logiques de la participation démocratique. De plus, la participation des groupes minoritaires dans l'animation de la vie culturelle contribue à la production des significations diverses en octroyant en même temps une sorte d'autonomie aux processus de participation des citoyens dans les sujets d'intérêt commun.

En produisant le sens des expositions, le NMMA exerce sans doute une pratique sociale qui bénéficie sa communauté. Cette activité est légitimée dans le cadre d'une pratique culturelle reconnue et respectée comme l'est la visite au musée. Par conséquent, nous pouvons dire que les dirigeants, membres et comités responsables qui travaillent dans le musée d'art mexicain réactivent dans leur ensemble, le rôle moral que « l'intellectuel organique » exerçait autrement dans la société⁵⁷⁰. Si en produisant le sens, les musées participent aux processus hégémoniques pour renforcer les discours dominants ou pour s'opposer et provoquer un nouvel équilibre, il est capital de reconnaître le positionnement des discours muséaux. C'est-à-dire, il faut identifier la logique narrative qui émerge au fur et à mesure de l'enchaînement des significations des expositions, et analyser comment ceci participe dans l'interaction sociale avec les visiteurs. L'étude de cas proposée montre que les musées, grâce à leur pouvoir dans la production du sens, développent des stratégies qui contribuent à :

- Dynamiser les politiques de représentations afin de les rendre plus justes et inclusives.
- La stimulation de la reconnaissance réciproque des groupes et des identités divers et en conflit.
- La démystification des stéréotypes.
- L'équilibre des forces dans le pouvoir politique réel.

⁵⁷⁰ Voir la définition de l'intellectuel organique dans le chapitre 4 de cette thèse.

Si nous avons réussi à expliquer la singularité du NMMA dans un contexte comme celui de Chicago, nous pouvons affirmer que la démarche discursive d'un musée quelconque contribue à la mobilisation des actions sociales et politiques. Les transformations concrètes sont censées se répercuter dans la vie quotidienne des lecteurs qui réalisent le message de l'exposition manière symétrique. C'est du côté de la prise de conscience des messages que les transformations s'opèrent de manière plus concrète. C'est au visiteur - qui négocie, s'oppose ou extrait les propositions discursives - d'exporter et d'actualiser dans la vie pratique et dans le quotidien, les informations données afin de générer des transformations qui fassent évoluer les problèmes contemporains des sociétés actuelles : luttes identitaires, conflits ethniques, inégalité dans les rapports des classes, préjugés et clichés autour de l'altérité et de la diversité culturelle des peuples.

Certes, les musées ne sont pas de simples dépositaires de la mémoire, ils sont aussi des agents pour le changement social parce que leur pouvoir de signifier n'est pas une force neutre dans la société, et parce que, comme l'affirme Stuart Hall⁵⁷¹, la politique de la signification affecte l'équilibre des forces dans une conjoncture historique donnée.

⁵⁷¹ Stuart Hall. « La redécouverte de l'idéologie. *Op.Cit.*, p. 146.

B) En France

7. ÉTUDE DE CAS À PARIS

Il y a mille deux cent huit musées de France⁵⁷² dont cinquante sept sont des musées nationaux⁵⁷³. Les musées de France, ainsi que les musées nationaux, possèdent des collections permanentes qui leur confèrent un intérêt public. Ils ont pour mission permanente de :

« [...] conserver, restaurer, étudier et enrichir leurs collections, de les rendre accessibles au public le plus large, de concevoir et de mettre en œuvre des actions d'éducation et de diffusion visant à assurer l'égal accès de tous à la culture, de contribuer au progrès de la connaissance et de la recherche. Le musée agréé est obligatoirement dirigé par un personnel scientifique issu de la filière culturelle territoriale ou nationale. Il dispose en propre ou en réseau avec d'autres musées, d'un service éducatif. Il tient à jour un inventaire de ses

⁵⁷² « Les "musées de France" sont des musées agrés par l'État et bénéficient prioritairement de son aide, selon les termes de la loi du 4 janvier 2002. Est considéré comme "musée de France", au sens de cette loi, "toute collection permanente composée de biens dont la conservation et la présentation revêtent un intérêt public et organisée en vue de la connaissance, de l'éducation et du plaisir du public" ... L'appellation "musée de France" est attribuée à la demande de la ou des personnes morales propriétaires des collections, par décision du ministre chargé de la culture après avis du Haut Conseil des musées de France ». Voir cette définition dans le site de la Direction des musées de France (DMF). Consulté en janvier 2011. <http://www.dmf.culture.gouv.fr/mf/index.html>

⁵⁷³ « Parmi ces musées, seulement trente quatre musées relèvent de la direction des musées de France. À l'exception du musée du Louvre, du musée d'Orsay et des musées Rodin, Gustave Moreau et Henner, établissements publics, les musées nationaux ont depuis 1999 le statut de services à compétence nationale qui leur assure une importante autonomie de gestion, notamment financière ». Voir cette information dans le site Internet du Ministère de la Culture et la Communication : « Musées Nationaux », consulté en février 2011.

http://www.culture.gouv.fr/culture/dmf/mf/mus_nat.html

*collections et rédige un projet scientifique et culturel qui fixe ses grandes orientations*⁵⁷⁴ ».

Parmi les différentes catégories de musées nationaux en France se trouvent les musées d'art comme le musée du Louvre, le Musée d'Orsay, le Musée de la Renaissance, le musée d'art moderne, le musée des arts asiatiques. Nous trouvons également les musées biographiques, les musées d'histoire naturelle et de l'immigration, les musées de sciences, d'archéologie et de paléontologie, les musées de la marine, les musées de l'air, du sport, de la monnaie, les musées de la musique, de la poste, de l'assistance publique, de l'artillerie, de la céramique, de la porcelaine et de l'éducation. Récemment sont se sont crée des « nouveaux musées » comme le Musée des Civilisations d'Europe et de Méditerranée (MUCEM) qui ouvrira ses portes à Marseille en 2013⁵⁷⁵, et le musée qui fait l'objet de notre étude, le Musée du Quai Branly (MQB), inauguré en 2006 et dédié aux arts d'Afrique, d'Océanie, d'Asie et d'Amériques. En effet, la catégorie « musée de communauté » ne figure pas parmi toutes ces catégories des musées nationaux. Vouloir importer cette notion dans son usage anglo-américain s'avère complexe parce qu'en français le terme renverrait plutôt à la notion de musée communautariste et non à la notion de *community museum*. En France, la notion de communauté s'utilise pour faire référence aux musées situés « en » communauté française ou pour parler des musées « de » la communauté française en général. Les musées nationaux sont censés représenter l'imaginaire national et non les communautés particulières au sens des communautés culturelles minoritaires comme cela arrive aux États-Unis⁵⁷⁶. Le seul musée parmi les musées

⁵⁷⁴ La Direction des musées de France (DMF). Consulté en janvier 2011. <http://www.dmf.culture.gouv.fr/mf/index.html>

⁵⁷⁵ Voir la liste complète des musées nationaux dans l'Annexe C.

⁵⁷⁶ Les Français issus de la immigration, les communautés et groupes sociaux aux identités partagées doivent s'assimiler dans la représentation de l'identité nationale. Ces groupes ou communautés expriment leur voix dans la musique, l'art, le journalisme et d'autres médias et manifestations culturelles, mais pas dans les institutions muséales. En effet, la catégorie d'universalité artistique et culturel prévoit que les musées nationaux représentent l'héritage et le patrimoine de tous les Français, même si certains groupes ne se sentent pas complètement concernés par cette approche d'identification culturelle. Le concept de minorité culturelle, ou de minorité ethnique n'est pas reconnu même si il y a des individus qui s'en réclament. Voir

nationaux qui pourrait se rattacher à la figure de musées des communautés américaines est le Musée d'art et d'histoire du Judaïsme. Ce musée fonctionne en tant que structure associative depuis son inauguration en 1988. C'est le seul musée où l'État reconnaît l'existence d'une « communauté » avec des signes culturels particuliers et propres à une culture singulière. En effet, l'association qui gère le musée est composée : « *de représentants du ministère de la culture et de la communication, de la Ville de Paris et des institutions majeures de la communauté juive française*⁵⁷⁷ ». Ce musée n'est pas considéré comme un musée de communauté parce qu'il ne montre pas les traits d'une culture en particulier, mais une collection d'art considéré comme « art juif⁵⁷⁸ ». Selon Dominique Poulot, le genre de musée français qui se rapprocherait le plus de celui de musée de communauté anglo-américain est le musée de la ville :

*« [...] les musées de la ville constituent un type complexe, d'abord mal identifié, entre musées régionaux et écomusées... À Saint-Quentin-en-Yvelines, le musée de la ville s'intéresse au patrimoine de la ville sous toutes ses facettes : architecture, urbanisme, histoire, géographie, art public et modes de vie ; à Vitry, avec le MAC/VAL, c'est un musée d'art contemporain qui s'ouvre, fruit de l'investissement de longue durée du conseil général, tandis que le projet d'un musée de la banlieue en Seine-Saint-Denis a échoué...La difficulté tient de plus en plus aux ambiguïtés de la définition de la ville, ainsi qu'en termes de groupes sociaux, de multiculturalité, de rapport aux banlieues*⁵⁷⁹ ».

BASTENIER, Albert. *Qu'est-ce qu'une société ethnique ? : ethnicité et racisme dans les sociétés européennes d'immigration*, Presses universitaires de France, Paris, 2004.

⁵⁷⁷ Direction des musées de France (DMF), *Le musée d'Art et d'Histoire du Judaïsme*, Consulté en février 2011. http://www.culture.gouv.fr/culture/dmf/mf/mus_nat.html

⁵⁷⁸ « Le musée est constitué initialement de deux fonds : la collection du musée d'Art juif et la collection Strauss-Rothschild déposée par le musée national du Moyen-Âge », *Ibidem*.

⁵⁷⁹ POULOT, D. *Musée et muséologie*, Éditions La Découverte, Paris, 2009, pp.34-35.

Pour comprendre la différence capitale entre un musée de la ville en France et un musée de communauté⁵⁸⁰ aux États-Unis, il faut juste distinguer le type du public auquel s'adressent ces musées. En Amérique, on accepte à priori l'existence d'un public qui appartiendrait à une minorité ethnique et culturelle différente de celle de la nation dominante. Les musées de communauté destinés à représenter le public minoritaire existent dans l'État américain. En France, les musées de communauté n'existent pas et les musées de la ville s'adressent sans distinction à tous les habitants qui s'intéressent à la découverte de l'environnement ou au patrimoine. En effet, les deux modèles répondent aux politiques culturelles propres de chaque pays. En France, la constitution évoque l'égalité sans distinction afin de favoriser l'accès à toutes les formes de représentation citoyenne et ce principe s'applique aussi dans le domaine culturel. Les Français qui possèdent des origines étrangères (fils de migrants), qui portent souvent les signes d'une identité culturelle partagée (marocaine et française, algérienne et française, togolaise et française, entre autres) n'ont pas le droit de s'auto-représenter ni de s'intégrer en communautés séparées de l'espace national et indivisible qui est représenté par la souveraineté de l'État. La démarcation des différences culturelles ethniques est interdite par la Constitution de la République Française afin d'assurer l'égalité des droits⁵⁸¹.

7.1 Paris et ses musées

Il y a plus de onze millions d'habitants en Île-de-France. La ville de Paris intra muros en compte plus de deux millions⁵⁸². La capitale française

⁵⁸⁰ La définition de musée de communauté aux États-Unis est plutôt inspirée par la culture des minorités reconnues par l'État et le public imaginé est donc principalement celui qui partage les symboles et les pratiques culturels des minorités exposées au musée.

⁵⁸¹ L'article premier de la constitution explique que : « *La France est une République indivisible, laïque, démocratique et sociale. Elle assure l'égalité devant la loi de tous les citoyens sans distinction d'origine, de race ou de religion. Elle respecte toutes les croyances. Son organisation est décentralisée. La loi favorise l'égal accès des femmes et des hommes aux mandats électoraux et fonctions électives, ainsi qu'aux responsabilités professionnelles et sociales* ». Voir l'article 1^{er} de la Constitution de la République Française.

<http://www.assemblee-nationale.fr/connaissance/constitution.asp>

⁵⁸² Il s'agit d'une estimation par rapport à la population légale. Voir le site de L'institut national de la statistique et des études économiques (INSEE).

concentre une majorité de musées et monuments d'intérêt touristique mondial. Parmi les 57 musées nationaux, 37 se trouvent en Île-de-France (tableau 1⁵⁸³).

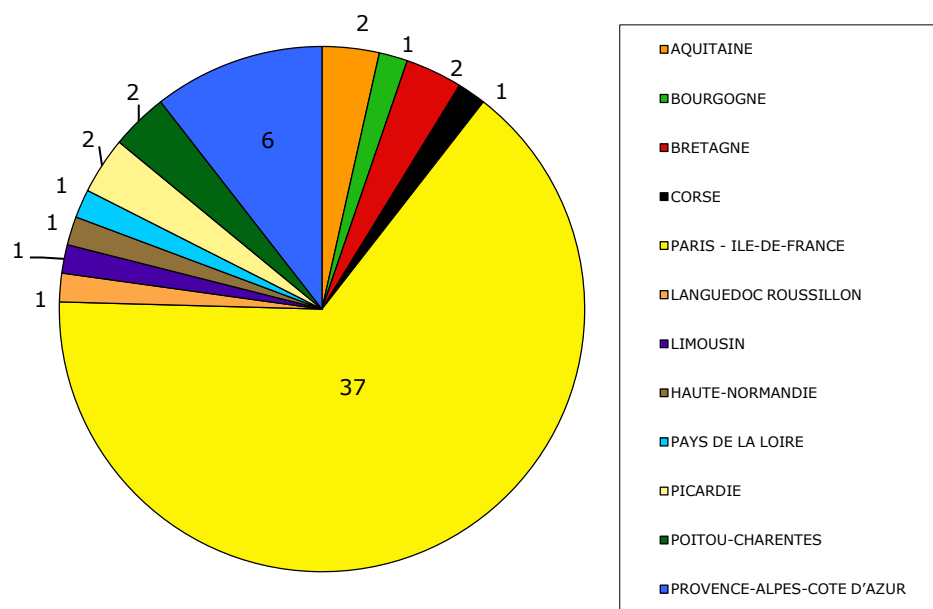


Tableau 1
Musées nationaux de France par région⁵⁸⁴

Tourisme culturel mondial

La France accueille un large pourcentage d'emplois liés à la culture et au tourisme. À Paris, il y aurait 46.8% d'activités liées au tourisme auxquelles il faut ajouter 10.4% d'activités en Val-d'Oise, 8.3% en Val-de-Marne, 8.5% en Seine-Saint-Denis, 7.5% en Seine-et-Marne, 5.1% aux Yvelines, 4.4% en Essonne et 8.9% en Hauts-de-Seine⁵⁸⁵. Les attentes des visiteurs de Paris Île-

<http://www.insee.fr/fr/ppp/bases-de-donnees/recensement/populations-legales/france-regions.asp?annee=2008>

⁵⁸³ La liste complète des musées nationaux se trouve dans l'Annexe C de cette thèse.

⁵⁸⁴ Ministère de la culture et de la communication. Site consulté en 2011. http://www.culture.gouv.fr/culture/regions/regions_grat.htm

⁵⁸⁵ « Les entreprises touristiques à Paris Ile-de-France », dans *Repères 2010 de l'activité touristique de la destination Paris Ile-de-France*, édité par le Comité Régional du tourisme, Paris, 2010, p. 12.

de-France varient selon leur provenance géographique et leurs motivations. La région reste la troisième destination d'accueil des touristes nationaux (9,1%) derrière la région de Rhône-Alpes (11,1%) et Provence-Alpes-Côte-D'azur (9,2%)⁵⁸⁶. Par contre, Paris Île-de-France est une des principales destinations d'accueil du tourisme d'affaires : « *Les voyages pour motifs professionnels représentent plus d'un quart du nombre total des voyages des résidents français (25,7%)*⁵⁸⁷ ». Une enquête dans trois régions⁵⁸⁸ explique qu'à Paris, les visiteurs ont surtout aimé la diversité de l'offre culturelle, suivie des musées et des monuments ainsi que les événements et les spectacles⁵⁸⁹. Ce qu'ils ont le moins aimé a été le rapport qualité-prix des sorties et de l'offre culturelle ainsi que la propreté des sites et des villes⁵⁹⁰. Nous voyons donc que le musée occupe la deuxième place pour les visiteurs français. En région européenne, les musées de Paris Île-de-France sont également situés au deuxième rang. Ils occupent la deuxième place par rapport à la fréquentation face aux autres musées d'Europe⁵⁹¹. Par contre, en 2009, Paris a occupé la première place pour les expositions les plus fréquentées, notamment avec les expositions de Kandinsky, Alexander Calder, Picasso-Manet et Jackson Pollock⁵⁹². Toutefois,

⁵⁸⁶ « Les visiteurs de Paris Île-de-France » dans *Repères 2010 de l'activité touristique de la destination Paris Ile-de-France*, édité par le Comité Régional du tourisme, Paris, 2010, p. 22.

⁵⁸⁷ *Ibid.*

⁵⁸⁸ La clientèle analysée est originaire de la région de Provence-Alpes-Côte-d'Azur, de Rhône-Alpes et des Pays de la Loire. Source à partir du dispositif permanent d'enquête dans les trains du CRT Paris Île-de-France (BVA), résultats 2009, INSEE, dans *Repères 2010, Op.Cit.* pp. 26-27.

⁵⁸⁹ *Ibid.*

⁵⁹⁰ *Ibid.*

⁵⁹¹ Les chiffres correspondent à l'année 2009. Londres a la première place au nombre de fréquentations même si le musée du Louvre est le musée le plus visité d'Europe (plus de 8,43 millions de visiteurs). Il est suivi par le Tate London, (plus de 6,23 millions), le British Museum (5,56 millions), la National Gallery de Londres (4,68 millions) et le Natural History Museum de South Kensington (4,10 millions). Le Centre Pompidou (3,53 millions), la Cité des Sciences et de l'Industrie (3,05 millions) et le Musée d'Orsay (3,02) sont plus fréquentés que le Musée National du Prado (2,76) ou le Musée National Reina Sofia (2,08 millions). Le Musée de Pergame à Berlin et le musée Picasso à Barcelone ne figurent pas dans « le top 15 » des musées européens malgré un nombre important de visiteurs (1,1 million chacun). Voir « L'offre culturelle en Europe. Fréquentation des 15 musées de Paris et des principales métropoles européennes » dans *Repères 2010, Op.Cit.* pp. 68,69.

⁵⁹² Pour Kandinsky 702 905 visiteurs, pour Alexander Calder 473 800, pour l'exposition Picasso-Manet 444 883 et pour l'exposition Jackson Pollock 387 000.

dans cette étude, notre intérêt porte sur l'exploration du sens dans les expositions des musées nationaux, et particulièrement dans celles qui développent une interrogation face aux frontières et alliances culturelles. Pour cette raison, notre étude de cas ne portera pas sur les expositions consacrées aux grandes figures ou maîtres de l'histoire de l'art. Nous avons exploré plutôt les expositions où l'enchaînement des significations interroge les rapports identitaires des visiteurs, les expositions où le statut des objets questionne les limites entre la haute culture et la culture populaire ; enfin, des expositions où le sens est susceptible d'être interrogé par la propre structure du sentiment et d'appartenance des visiteurs. Dans ce domaine, entre 2008 et 2009 le Musée du Quai Branly a produit une exposition temporaire qui correspond à ce critère de recherche : « Planète Métisse ». C'est l'étude de cas à laquelle nous consacrons la présente recherche.

7.2 Le Musée du quai Branly (MQB)

Le Musée du Quai Branly est né de l'initiative de Jacques Chirac, ancien président de la République française. Ce musée a ouvert ses portes en 2006. L'investissement pour sa construction et son fonctionnement fut de 370 millions d'euros et près de 23 millions d'euros furent débloqués pour les acquisitions de nouvelles œuvres⁵⁹³. À l'instar du musée d'Orsay ou du Musée du Louvre, le Musée du quai Branly a gardé son « nom de lieu »⁵⁹⁴. En effet, il y a eu plusieurs débats sur le caractère de la collection du musée et par conséquent, sur le titre qu'il devait porter. Parmi les termes envisageables et amplement discutables figuraient les termes sauvage, primitif, indigène, aborigène, autochtone, barbare et finalement le plus accepté fut celui de « musée des arts des peuples premiers⁵⁹⁵ ». Mais ce titre ne convenait pas à la

Voir « L'offre culturelle en Europe, Fréquentation des 15 premières expositions de Paris et des métropoles européennes » dans *Repères 2010, Op.Cit.* pp. 68,69.

⁵⁹³ DESVALLÉES, André. *Quai Branly : un miroir aux alouettes ?* À propos d'ethnographie et d'« arts premiers », L'harmattan, France, 2008, p. 2.

⁵⁹⁴ *Ibidem*, pp. 19-20.

⁵⁹⁵ « *Premier* ne veut rien dire. *Anhistorique* et sans écriture sont des termes contestés par les ethnologies. *Autochtone* n'a pas de grand sens, sauf à considérer les mythes qui font sortir les hommes de la terre. *Indigène* est un terme proscrit pour cause de

politique culturelle et à l'esprit renouvelé de ce « nouveau musée ». Il était nécessaire d'éviter l'utilisation des labels méprisants, des catégories qui laissaient entendre que les cultures non européennes n'étaient pas à la hauteur de l'art des peuples modernes⁵⁹⁶ qui se caractérisaient par le développement technologique propre à la civilisation occidentale. Il fallait éviter des interprétations « faciles » des cultures lointaines. Il était nécessaire de trouver un terme « juste » et éviter le nom de « Musée des Arts Premiers ». Le nom du musée a donc pris son nom de lieu : le Musée du quai Branly (MQB).

L'ensemble des objets compris dans la collection du Musée du Quai Branly s'élevait à 290 000 en 2009⁵⁹⁷. La collection réunit des objets du cabinet des médailles de la bibliothèque nationale, de la bibliothèque de Versailles, du musée américain du Louvre, des Antiquités Nationales, des fonds ethnographiques du Musée de l'Homme et un corpus sélectif du Musée des Arts d'Afrique et d'Océanie⁵⁹⁸. Le musée a mis en place une politique active de nouvelles acquisitions depuis sa création, et même si le plateau d'exposition reste insuffisant pour montrer la totalité des pièces, leur

colonialisme. *Barbare* ressemble aux jeux d'enfants: c'est celui qui le dit qui l'est. *Primitif* s'inscrit le plus souvent dans une idéologie détestable des races inférieure. Reste *sauvage*. Parce qu'il a été retourné comme un gant parce que, sauvages, nous le sommes tous, en frères humains « *sauvage* » serait un terme de dignité. Mais ce n'est pas celui qui s'est imposé. Tout acte de violence brutale et gratuite reçoit dans les journaux français le qualificatif maudit "sauvage". Remords ou regrets? Le terme qui s'impose en France en ce début de XXI est celui de peuple premier ». CLEMENT, Catherine, *Qu'est-ce qu'un peuple premier ?*, Éditions du Panama, Paris, 2006, chapitre « Quand les mots sont maudits ». p. 61.

⁵⁹⁶ Bruno Latour conteste l'idée du développement accompli de "peuples modernes" en expliquant l'interdépendance et la complexité des sociétés contemporaines, hybrides, interconnectés I. Voir son texte *Nous n'avons jamais été modernes, essai d'anthropologie symétrique*, Éd. La Découverte, 1991.

⁵⁹⁷ Le FUR, Yves (Dir). *Musée du Quai Branly, La Collection*, Flammarion, MQB, Paris, 2009, p. 10.

⁵⁹⁸ De cette collection : « *Les objets les plus anciens (issus d'abord du Nouveau Monde) proviennent du cabinet royal de François Ier puis de ses successeurs jusqu'à Louis XVI. La Révolution saisira ces « curiosités » pour les musées civiques ; les découvertes océaniques et arctiques des grands navigateurs s'y ajouteront, puis, au XIXe siècle, les souvenirs archéologiques ou ethniques d'aventuriers américanistes, les butins africains et asiatiques de la colonisation, les choix inspirés des artistes modernes et des collectionneurs du XXe siècle, et enfin la collecte raisonnée de l'ethnologie accomplie* ». Voir DAUBERT, Michel et APELOIG, Philippe. *Musée du quai Branly*. Éditions de la Martinière, Musée du quai Branly, France, 2009, p. 18.

déplacement continu et dynamique cherche à assurer un équilibre juste pour la visibilité des pièces :

« Le plateau des collections présente près de 3 500 œuvres, réparties en grandes "zones" repérables par un code couleur. Accueillant près de 500 nouveaux objets chaque année, issus de récentes acquisitions ou remplaçant les pièces les plus fragiles, il est sans cesse renouvelé⁵⁹⁹ ».

Selon Michel Daubert, la collection du Musée du quai Branly représente *la sédimentation historique, culturelle et scientifique de la (re)connaissance de l'Autre par l'Occident, par la nation française depuis cinq siècles⁶⁰⁰*. L'auteur souligne, en suivant les mots du Président du Musée, Stéphane Martin, le caractère « universaliste, laïc et pluriel du musée⁶⁰¹ », un esprit d'ouverture et de dialogue culturel digne de la cinquième République. Il fallait laisser derrière, toute une époque d'ethnographie coloniale et de pratiques de représentations dominantes, voir dénigrantes face aux peuples non-européens. En effet, pour redonner leurs places aux cultures oubliées ou méprisées et pour rendre un hommage digne aux collections, il fallait la création d'un musée à l'architecture grandiose et contemporaine. Le Musée du quai Branly devait communiquer de manière monumentale l'esprit de cette transformation.

De Gustave Eiffel à Jean Nouvel

Le projet du Musée du quai Branly se situe au cœur d'un Paris touristique. Le musée a été construit près de la Seine, à seulement trois blocs

⁵⁹⁹ Voir la rubrique « Le Plateau de Collections » dans le site Internet du musée. <http://www.quaibrantly.fr/fr/musee/publics/adultes-tous-publics.html>

⁶⁰⁰ DAUBERT, Michel (textes) et APELOIG, Philippe (design). *Musée du Quai Branly*. Éditions de la Martinière, Musée du Quai Branly, (imprimé à Hong Kong, Chine), France, 2009, p. 18.

⁶⁰¹ *Ibid.*

de la Tour Eiffel, monument qui reçoit plus de six millions de visiteurs par an⁶⁰².

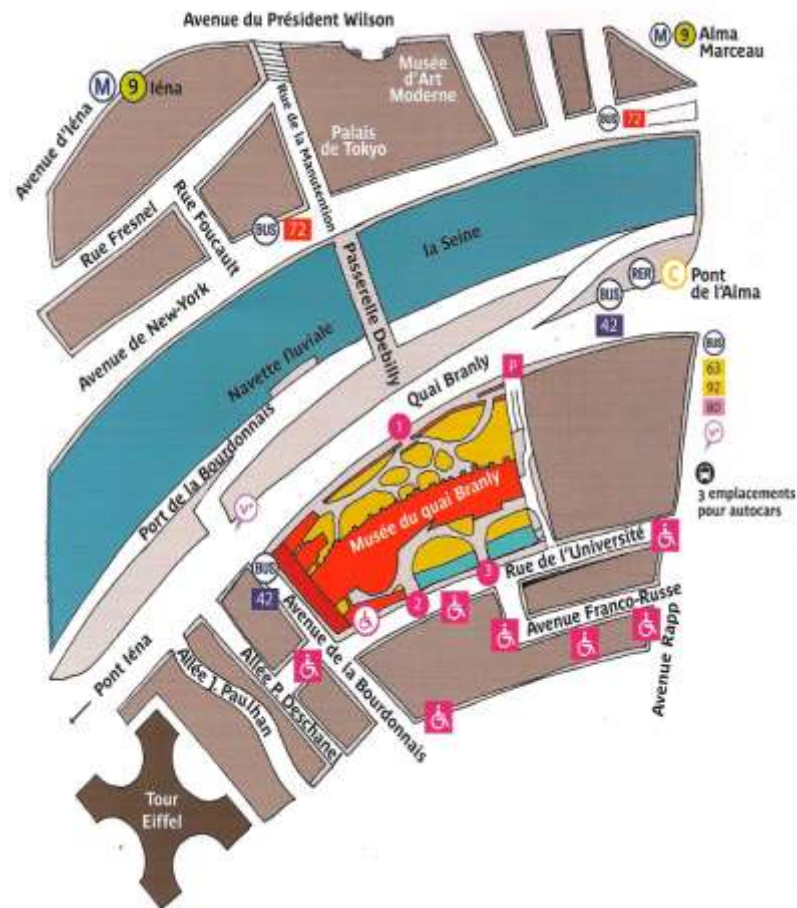


Figure 1

« Plan. Alentours du Musée Quai Branly », guide de la visite © Musée du quai Branly, Saison 2009-2010.

Cette proximité mais également l'architecture du musée jouent un rôle important sur le nombre de visiteurs qui fréquentent le musée. Les estimations confirment que le nombre de visiteurs au Musée du quai Branly augmente chaque année. Le projet de ce musée a été confié à Jean Nouvel, architecte internationalement reconnu. Comme l'explique Benoît de l'Estoile :

⁶⁰² Pour l'année 2009, l'estimation de visite de la Tour Eiffel fut de 6,603 792 personnes. Voir le tableau « Musées et Monuments parisiens les plus fréquentés en 2009 », *Repères 2010, Op.Cit.* p. 71.

« [...] les témoignages de plusieurs participants au processus de création du musée, soulignent le rôle déterminant de l'architecte, non seulement dans l'aménagement intérieur du musée, mais jusque dans la sélection des pièces ou le choix de leur présentation »⁶⁰³.

L'architecture se positionne comme un des éléments principaux de ce musée. Elle correspond à une ambition qui essaie d'harmoniser le regard et le rapport de l'Occident ou de l'Europe face aux « peuples premiers⁶⁰⁴ ». En effet, le musée devrait montrer dans son ensemble un positionnement nouveau et cela devrait se traduire dans le projet architectural même. Pour cette raison, l'architecture du musée et en particulier celle du jardin, évoque la végétation de terres lointaines de l'Europe. Ceci répond à une politique de reconnaissance, non seulement par rapport aux peuples premiers⁶⁰⁵ mais aussi par rapport aux publics moins favorisés. Afin de rester cohérent avec cette politique, l'accès au musée dispose de plusieurs entrées⁶⁰⁶ et une est réservée aux personnes à mobilité réduite. Les deux parkings du musée ainsi que l'ensemble du bâtiment comptent également des emplacements réservés afin de faciliter l'accès au musée et la visite des collections⁶⁰⁷ (voir figure 1).

⁶⁰³ Voir « Au coeur des ténèbres: le programme architectural du quai Branly » dans L'ESTOILE, Benoît de. *Le goût des autres. De l'exposition coloniale aux Arts Premiers*, Flammarion, Paris, 1^{er} édition 2007, p. 293.

⁶⁰⁴ Benoît de l'Estoile va loin dans sa critique. Il explique que la proposition de Jean Nouvel synthétise, dans une sorte de création hypermoderne, le mythe que les occidentaux ont toujours construit par rapport aux peuples premiers, qui eux à la fois sont vus comme proches de la nature préservée, loin de la civilisation polluée, vivant en harmonie pour dialoguer avec « la forêt, le fleuve, la mort, l'oubli » et pour qui la découverte de leur condition humaine passe par l'invention des dieux et par le dialogue qu'ils entretiennent avec leurs esprits ancestraux. Voir *Le goût des autres., Op.Cit.*, pp. 291- 295.

⁶⁰⁵ « L'accès au plateau de collections, appelé la Rivière, est bordé par le Serpent, où se détachent les œuvres illuminés, crée une ambiance fantasmagorique qui rencontre le succès auprès du public ». Voir le commentaire de la figure 25 situé au milieu du texte de De l'Estoile, *Op.Cit.*

⁶⁰⁶ L'entrée Debilly, l'entrée des Bassins et l'entrée Université.

⁶⁰⁷ Le Président du MQB, Stéphane Martin, souligne que des efforts ont été faits pour améliorer les visites des publics handicapés : « Installation du chasse-roue à l'entrée du musée, production et diffusion d'une version accessible du guide d'exploration, refonte des brochures par type de handicap, installation de boucles à induction magnétique dans tous les espaces publics ». Voir Avant-Propos dans Rapport

Le jardin qui entoure le bâtiment du musée dispose de 18,000 mètres carrés. Il montre la richesse de la biodiversité et suggère à la fois la diversité des cultures qui se trouvent représentées à l'intérieur du musée. Ce jardin, qui dispose de plus de 1500 plantes de 150 espèces différentes⁶⁰⁸, est censé montrer la flore singulière des continents non - européens. Le parcours du jardin a été réalisé par le jardinier, paysagiste et botaniste Gilles Clément. La mise en lumière de l'ensemble des cheminements ont été faits par l'artiste et plasticien lumière Yann Kersalé. La boutique du musée se trouve à l'extérieur du musée. Sa position stratégique permet aux visiteurs de s'y rendre avant ou après la visite des expositions. Elle propose une librairie spécialisée autour de différentes cultures. Elle concentre des thèmes qui concernent surtout l'anthropologie, l'ethnologie et les sciences sociales, mais elle offre également un vaste panorama de littérature mondiale, classique et contemporaine, ainsi que de la musique et des objets artisanaux propres aux cultures représentées⁶⁰⁹.

Le musée dispose également d'un restaurant, « Le Café Branly », situé en rez-de-jardin du côté de la rue Université⁶¹⁰. En effet, le musée se trouve dans une zone touristique et sa localisation oblige le visiteur à payer plus cher pour les services qui accompagnent la visite de l'exposition. Si nous fournissons au lecteur toutes ces observations, c'est pour mieux contraster avec la situation de

d'Activité 2009, approuvé par le conseil d'administration de l'établissement public, juin 2010, document interne du Musée du quai Branly, p.4. Disponible également dans le Site Internet du musée : [www. quaibrantly.fr](http://www.quaibrantly.fr)

⁶⁰⁸ Le jardin a été réalisé grâce au mécénat de la Fondation GDF SUEZ EDF et de la Fondation EDF DIVERSITERRE. Voir le « Cercle des Grands Mécènes » dans la rubrique « Soutenir le musée, privatiser » du Site Interne du musée. <http://www.quaibrantly.fr/fr/>

⁶⁰⁹ Pendant l'année 2009 nous avons remarqué que la boutique du musée mettait en vente plusieurs objets artisanaux importés qui correspondaient aux « peuples » des expositions en cours. En général ces produits montraient un « savoir-faire » avec des matériaux singuliers venus d'ailleurs. Cependant, la boutique du MQB commence à vendre ses propres « bijoux ». Elle offre au visiteur des objets (colliers, pendentifs) où sont imprimées certaines images de la collection. Il s'agit juste de la fabrication des objets-souvenirs à l'instar des cartes postales. La qualité des pièces n'est pas équivalente à la qualité des objets artisanaux mais c'est une stratégie de vente et de vulgarisation de la collection.

⁶¹⁰ Bien que cet espace offre aux visiteurs la possibilité de faire une pause pour se restaurer, les prix ne sont pas accessibles. Les étudiants expliquent qu'ils sont obligés de se déplacer « loin du musée » afin de trouver un espace de restauration aux « prix normaux ».

Chicago, où la commercialisation de la culture adoptait un caractère « ethnique » aux marges des

zones culturelles typiquement touristiques liées au centre-ville. Par contre, avec le Musée du quai de Branly, nous sommes face à un projet national qui essaie d'attirer un public local mais aussi de touristes. Sauf quelques exceptions comme l'exposition anthropologique Planète Métisse que nous allons analyser, le MQB met en place des expositions aux titres attractifs, parfois exotiques⁶¹¹. Il s'agit de stratégies de communication visant un public curieux et désireux de nouvelles « aventures muséales ». En effet, comme nous l'avons montré auparavant ; avant de visiter le Musée du quai Branly, le public préfère se rendre d'abord au Musée du Louvre, au Musée d'Orsay ou bien dans un autre musée d'art.

Enfin, pour finir avec les explications matérielles concernant le musée du quai Branly, il faut dire que les sources financières de ce musée ne dépendent pas de la billetterie du musée. Le budget du MQB en 2009 a été de 63,4 millions d'Euros, dont 80.2 % (soit 50,9 millions d'euros) ont été couverts par les subventions du Ministère de la Culture et de la Communication et par le Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche. Le reste fut assuré par les ressources propres du musée : 12.5 millions d'euros proviennent des recettes de la billetterie⁶¹², des produits des ventes des éditions, de la contribution de mécénats, de la location des espaces ainsi que d'autres produits financiers comme les visites organisées et les spectacles⁶¹³.

⁶¹¹ Par exemple : Tarzan, Baba Bling, Fleuve Congo, Recettes des Dieux. Voir la liste complète <http://www.quaibrantly.fr/fr/programmation/expositions/expositions-passees>

⁶¹² À la différence du musée de Chicago, où l'accès est gratuit pour tous, l'entrée au MQB est gratuite seulement le premier dimanche de chaque mois. Le tarif va de 7 à 10 euros, et même si l'accès est gratuit pour les jeunes de moins de 18 ans, pour les personnes handicapés, anciens combattants, bénéficiaires de minimas sociaux, demandeurs d'emploi, étudiants inscrits aux programmes d'enseignement du musée, ainsi que pour les enseignants sur la présentation du « Pass Éducation », (entre autres), la gratuité pour les jeunes n'est réservée qu'aux jeunes de l'Union Européenne et pas pour les jeunes de l'Afrique, de l'Asie, de l'Océanie et des Amériques dont les collections de leurs pays d'origine est représentée. En effet, concernant la gratuité, le principe de la réciprocité évoqué par James Clifford n'est pas respecté.

⁶¹³ Voir «Le budget de l'établissement public: Les recettes en 2009», dans Rapport d'Activité 2009, *Op.Cit.*,p. 140.

7.3 La structure du Musée du Quai Branly

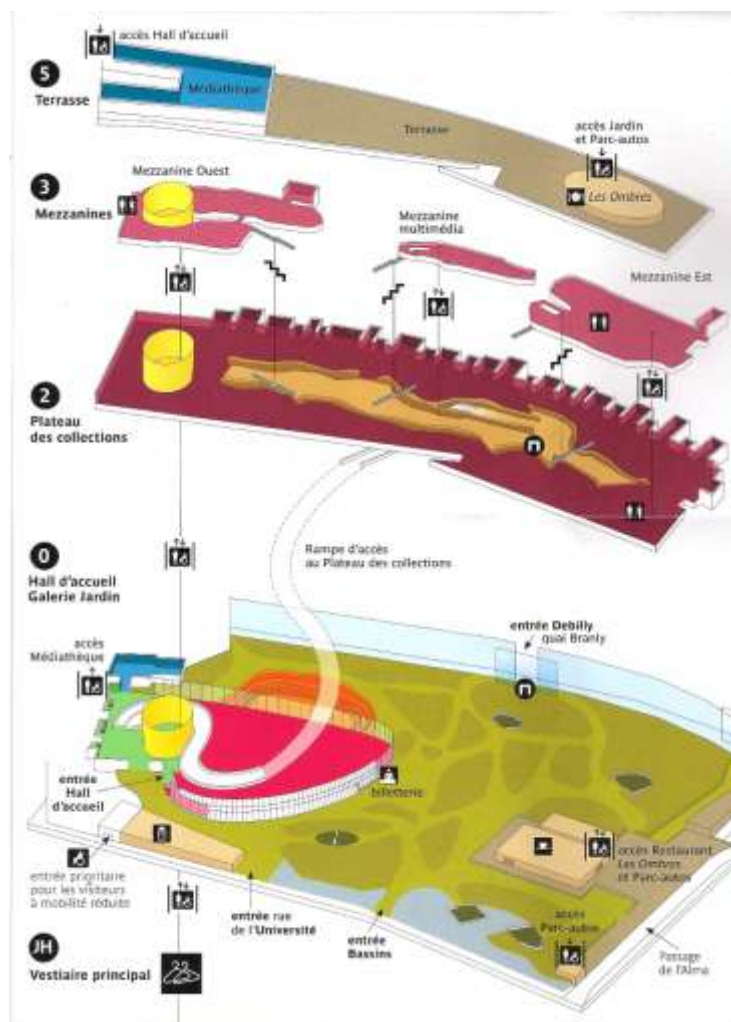


Figure 2
« Plan. Structure et vue d'ensemble ».
Catalogue Musée Facile © Musée du quai Branly, 2010

Pendant l'année 2009 il y a eu 1 496 439 visiteurs⁶¹⁴ au Musée du quai Branly. La gestion du musée est organisée par la Présidence et la Direction générale, par le Département de la Recherche et de l'Enseignement et le Département du Patrimoine et des Collections. Elle dispose de six Directions⁶¹⁵. Le bâtiment principal du musée est divisé sur cinq étages. Il y a

⁶¹⁴ *Ibid.*

⁶¹⁵ La Direction de l'administration et des ressources humaines, la Direction du développement culturel, la Direction des Publics, la Direction des moyens techniques et de la sécurité, la Direction de la communication, la Direction comptable.

deux niveaux inférieurs, le premier est destiné au vestiaire⁶¹⁶ et le second abrite le Théâtre Claude Lévi-Strauss, des salles de cinéma, des salles de cours et des espaces destinés aux ateliers scolaires et pédagogiques (figure 2).

Le hall d'accueil propose aux visiteurs, une salle d'exposition nommée « Galerie Jardin » qui est un espace consacré aux grandes expositions temporaires. Au centre du musée, se détache une tour de verre qui va jusqu'au dernier niveau du musée. Elle montre la réserve des instruments de musique avec environ 9000 instruments provenant de quatre continents⁶¹⁷. L'éclairage est faible en raison de la conservation des objets. À ce niveau, nous trouvons le salon de lecture Jacques Kerchache où les visiteurs peuvent consulter des publications d'intérêt général sur l'art, le cinéma et le patrimoine ainsi que des revues et des livres en plusieurs langues. Un espace de recherche spécialisé se trouve au cinquième étage du musée. Il s'agit de la Médiathèque du musée qui est un espace réservé aux étudiants et chercheurs qui s'intéressent aux thèmes développés par le musée.

Dans l'angle opposé à la Médiathèque, mais toujours au cinquième étage, se trouve le restaurant « Les Ombres ». Il propose une terrasse vis-à-vis de la Tour Eiffel et une gastronomie française haut de gamme agrémentée de produits du monde. En effet, ce « dépaysement gastronomique »⁶¹⁸ proposé par le musée rappelle les stratégies de tourisme ethnique à l'instar de la visite organisée dans le musée de Chicago. Enfin, la partie centrale du musée accueille le plateau de collections. Les niveaux deux et trois se rejoignent à travers une rampe de 180 mètres. Cette architecture évoque une sorte de trajectoire de passage où la lumière devient de plus en plus diffuse jusqu'à trouver la quasi-obscureté dans laquelle demeurent les pièces de la

⁶¹⁶ Il s'agit en effet d'un vestiaire destiné aux manteaux ou vestes. Il ne garanti pas la sécurité des affaires personnels des visiteurs. Les employés conseillent aux visiteurs de garder avec eux les ordinateurs ou les effets personnels de valeur à cause des risques de vol ou perte.

⁶¹⁷ Voir « Musée Facile », document de communication disponible au public, réalisé par le MQB, p. 25.

⁶¹⁸ Par exemple « Le Cabillaud aux épices douces » ou « Le Bar avec un jus de volaille au gingembre ».

thématiques. C'est en effet, dans la mezzanine Ouest, qu'a eu lieu l'exposition de notre étude de cas en France.

7.4 L'exposition *Planète Métisse : to mix or not to mix ?*⁶²³

L'exposition temporaire *Planète Métisse* a eu lieu du 18 mars 2008 au 19 juillet 2009 au Musée du quai Branly. Elle a été mise en place sur une superficie de 800 mètres carrés disposés sur la Mezzanine Ouest du musée. Le commissaire de l'exposition, Serge Gruzinski⁶²⁴, a été assisté par Alessandra Russo⁶²⁵». L'exposition a présenté 203 pièces dont 118 font partie de la collection du Musée du Quai Branly. Parmi les œuvres de l'exposition se trouvent tableaux, documents historiques, statues, objets d'art, vêtements de mode, films et bandes sonores. La scénographie de l'exposition a été réalisée par une entreprise extérieure au musée. L'architecte Reza Azar de l'agence Projectiles dirigé par François Forge a été en charge du projet. Ils ont proposé et privilégié :

« [...] *l'audiovisuel immersif pour exposer des productions artistiques immatérielles issues du métissage et proposer aux visiteurs d'interagir dans plusieurs installations*⁶²⁶ ».

⁶²³ Nous avons analysé cette exposition avec les mêmes outils employés pour l'étude des expositions aux États-Unis. C'est-à-dire, nous avons pris en compte le circuit de la production, consommation et réalisation du message afin de comprendre comment se construit le sens d'une exposition ayant pour sujet le métissage planétaire.

⁶²⁴ Serge Gruzinski est Directeur d'études à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales. Il est l'auteur de plusieurs ouvrages concernant les colonisations de l'Amérique et de l'Asie ainsi que sur le métissage et la mondialisation. Parmi ses publications se trouvent : *La guerre des images de Christophe Colomb à Blade Runner 1492-2019* (Paris, Fayard, 1990) ; *La Pensée Métisse* (Paris, Fayard, 1999) ; *Les Quatre parties du monde. Histoire d'une mondialisation* (Paris, La Martinière, 2004) et *Quelle heure est-il là-bas ? Amérique et Islam à l'orée des temps modernes* (Paris, Seuil, L'Univers historique, 2008).

⁶²⁵ Elle est Maître de conférences à la Columbia University de New York. Voir l'article "A travers l'image. Invention et fabrique des métissages", dans *Panète Métisse*, Catalogue de l'exposition dirigé par Serge Gruzinski, Musée du Quai Branly, Actes Sud, France, 2008, pp. 90-105.

⁶²⁶ Agence projectiles avec la Direction de la production, de la communication et le département du Patrimoine et des collections du MQB.
<http://www.reciproque.com/projet/planete-metisse>

7.5 La production de l'exposition

La préparation de Planète Métisse a duré trente mois. Le Président du Musée du Quai Branly, Stéphane Martin, a commandé l'exposition. Il a fourni tous les moyens financiers possibles pour sa production. Le coût total de l'exposition a été de huit cent mille euros. Le scénario de l'exposition a été défini par Serge Gruzinski, historien et théoricien du métissage. Il explique que l'idée de l'exposition a surgie comme un défi lancé par la Présidence du musée, parce que lui, qui est membre du Conseil Scientifique du musée depuis le début, a toujours critiqué le projet du musée, la mise en scène de la collection et la façon d'interpréter le monde :

« [...] le Président m'as dit : « Écoute, puisque tu as d'autres idées vas-y, tu peux faire une exposition et montrer ce que t'aurais voulu montrer ». Donc, il y a eu à la fois la conscience du musée de la nécessité de faire autre chose, et aussi un défi. C'est une façon de dire puisque vous n'êtes jamais content allez-y !⁶²⁷ ».

Selon Serge Gruzinski, dans les années 1990, le sujet du métissage était un thème « tabou ». Il explique :

« En 1992 le Ministère de la Culture m'avait demandé d'organiser le Festival d'Avignon et de faire quelque chose autour du métissage. J'ai organisé des tables rondes avec des métis, pas forcément d'Amérique mais de partout et ils se sont rencontrés. À l'époque le Ministre de la Culture a interdit qu'on utilise le mot métissage dans l'annonce de l'événement. Le Ministre de la Culture s'appelait Monsieur Jack Lang, gouvernement socialiste. Dans les années 1990 le mot métissage faisait peur. Il faisait aussi peur à la gauche qu'à la droite⁶²⁸ » .

⁶²⁷ Entretien avec Serge Gruzinski, annexe C de cette thèse, réponse 20.

⁶²⁸ *Ibidem*, réponse 1.

Selon l'auteur, les personnes responsables de la gestion de la culture en France, voyaient dans le sujet du métissage un « danger » qui dérangerait toute la classe politique. Pour la gauche, le fait de parler ouvertement du métissage, conduisait à provoquer le mécontentement des gens prêts à donner leurs voix à l'extrême droite. Les raisons de la droite, même si elles étaient encore plus subtiles et complexes, obéissaient au même principe, celui de la peur. Mais selon le spécialiste, derrière tous les discours il y avait, tant pour la gauche que pour la droite, des raisons encore plus profondes :

« À mon avis la raison c'est l'ignorance absolue. Elle existe encore. C'est aussi l'indifférence de la classe politique par rapport à la transformation profonde de la société française. Ils habitaient dans un monde Blanc. Pour eux le monde a toujours été Blanc et ils ne se rendaient pas compte, et d'ailleurs ils ne se sont pas toujours rendu compte encore maintenant que la société française n'est plus ce qu'elle a été pendant une grande partie du vingtième siècle. C'est une espèce de peur devant l'inconnu dont il vaut mieux ne pas parler⁶²⁹ ».

Malgré les contraintes idéologiques sur le métissage, le thème a pu séduire la droite politique. En effet, le phénomène du métissage, de mélange des cultures ainsi que la diversité humaine, a été défendu en principe par la droite parce que « *la gauche n'a pas su réfléchir ni s'en servir (du sujet) au bon moment* »⁶³⁰ :

⁶²⁹ Serge Gruzinski dit également : « [...] pour la gauche c'était : « Si on parle de métissage on va donner des voix à l'extrême droite, ça va faire peur à la population et les gens vont voter Le Pen »... Les gens du ministère d'action culturelle qui m'avaient demandé de faire quelque chose sur le sujet du métissage. Ils s'intéressaient à ce que je faisais et puis on nous a dit... « Attention, pas de pub ! ». Entretien avec Serge Gruzinski, annexe C, réponse 2.

⁶³⁰ C'est l'opinion de Serge Gruzinski. *Ibidem*. Au sujet du métissage se somme la notion de créolisation et multiculturalisme. Ceci est défini plutôt comme un projet politique surtout dans les pays anglosaxons et non comme un phénomène historique des sociétés. Voir WIEVIORKA, Michel (dir). *Une société fragmentée ? Le multiculturalisme en débat*, (La découverte, France, 1997); *La différence*, (Éditoriale Ballard, Paris, 2001). Voir également « *Quand la gauche va-t-elle défendre le multiculturalisme?* », article apparu dans RUE 89, le 2 février 2011.

« Par exemple, Sarkozy a mis Rachida Dati comme Ministre afin de représenter les femmes et les « Beurres ». La droite a joué à tout prix là-dessus. Cela a été un peu anticipé par Chirac, et puisque la gauche française est complètement nationaliste et ethnocentrique, c'est la droite qui va jouer « les civilisations » alors que c'était à la gauche de faire ça. Donc ceci explique aussi la trajectoire du musée⁶³¹ ».

En effet, derrière les critères de production de l'exposition se trouvait un choix d'ordre politique. Les choix de la production de Planète Métisse obéissaient à l'envie de montrer une politique de signification originale sans développer un changement radical dans les politiques de présentation de la collection du musée. Quelques objets de la collection du MQB ont donc servi en tant qu'objets d'exposition afin d'intégrer le découpage historique de messages. Pour mettre en place le récit de Planète Métisse, le commissaire s'est interrogé sur le type du discours que pouvait montrer le musée. Il s'agissait de dépasser un discours folklorique comme celui du film *« Bienvenue chez les Ch'tis »*⁶³², et il fallait construire un discours pour une France aux métissages complexes.

« L'exposition Planète Métisse pose des problèmes parce qu'elle est en train d'interroger le monde stéréotypé qui n'accepte pas de voir le changement des valeurs et des cultures. Le métissage qui a eu lieu avant, avec les peuples anciens, s'est déjà accompli. Le métissage actuel se vit ici en Europe. Le défi actuel

<http://www.rue89.com/wieviorka/2011/02/12/quand-la-gauche-va-t-elle-defendre-lemulticulturalisme-190273>

⁶³¹ Entretien avec Serge Gruzinski, annexe C, réponse 3.

⁶³² Le film est sorti en février 2008, un mois avant de la sortie de l'exposition Planète Métisse. Selon Serge Gruzinski, le film monte une vision traditionnelle d'une France blanche divisée entre Nord et Sud. Il montre d'une façon stéréotypée les clichés d'une diversité qui ne correspond plus à la France actuelle. Il explique : *« Le film est folklorique parce qu'il montre une France qui n'existe plus. Il présente les clichés du nord pour après les détruire. Ce n'est pas la vieille France contre la France moderne, c'est la France populaire qui s'affirme par les gestes locaux : les frites, la bière, l'hôtel de ville, l'alcoolisme des gens, c'est une folklorisation intégrale qui montre un phénomène d'ultra localisation »*. (Séminaire de S. Gruzinski, mars 2008).

*nous le vivons ici, avec la présence du monde musulman, et avec la tension qui fait peur maintenant, avec la présence de Noirs, des Musulmans, des femmes voilées*⁶³³ ».

Il faut souligner que Serge Gruzinski, le commissaire de Planète Métisse, a eu une entière liberté pour la conception des contenus de l'exposition. Avec seulement l'assistance d'autres chercheurs, qui l'ont épaulé dans le choix des objets et le découpage des idées, l'exposition s'est construite en complète liberté et sans devoir obéir à aucune idéologie. La production de Planète Métisse a été réalisée sans contraintes d'ordre politique ou financier. Au contraire, l'équipe du musée a toujours été présente et a travaillé en collaboration avec le commissaire afin de lui prêter une assistance technique pour la mise en scène de l'exposition. Il explique:

*« Il n'y a eu aucun souci au niveau idéologique. Il n'y a eu aucun souci au niveau financier. Je dois reconnaître que dans cette institution, même si c'est une expression de la droite, on m'a jamais dit « ça coûte trop cher, on ne peut pas le faire ». On m'a dit « ça coûte très cher, on va essayer de le faire ». On présentait les textes pour validation, mais on m'a dit : « On vous fait confiance ». Je pense qu'aujourd'hui dans un pays comme la France la censure idéologique ou politique est très faible, c'est la censure financière qu'on utilise. Mais j'ai voulu des films et j'ai eu les films que j'ai voulus, même si ça a représenté des sommes astronomiques. À chaque fois il y a eu l'équipe derrière le commissaire... Le pire que je peux vous dire c'est que si aujourd'hui, si j'avais à la refaire [l'exposition] je ne sais pas comment je la ferais*⁶³⁴.

⁶³³ Citation recueillie pendant le séminaire de recherche de Serge Gruzinski, EHESS, MQB, mars 2008.

⁶³⁴ Entretien avec Serge Gruzinski, annexe C, réponse 35.

Malgré l'aide que le musée a bien voulu donner à la production de l'exposition, il y a eu une contrainte d'ordre technique. En effet, un des problèmes de l'exposition était la faible visibilité des objets et des images. Les objets de Planète Métisse, étaient montrés dans un cadre assez sombre. La plupart des objets choisis pour l'exposition devaient rester à l'écart de la lumière en raison des lois liées à la conservation des objets. Le dispositif de présentation et médiation, une scénographie concentrée sur l'audiovisuel et l'interactivité, empêchait également l'installation d'un dispositif d'exposition plus lumineux⁶³⁵. L'ambiance sombre de Planète Métisse a révélé un paradoxe dans la production du sens de cette exposition, parce qu'afin de respecter la conservation des objets, la scénographie moderne et la médiation innovante ; les producteurs ont dédaigné la lecture d'un public handicapé. En effet, les représentants des malvoyants n'ont eu aucune peine à protester. Les lois internationales de la conservation ainsi qu'une logique de production nouvelle ont été favorisées en dépit d'une lecture ergonomique et accessible au public, en dépit aussi de la facilitation de la réception de l'exposition, c'est-à-dire en dépit de la lecture, de la réalisation et de la construction du sens de la part du public.

Les choix du commissaire

Au-delà des aspects techniques, financiers ou politiques qui sont à la base de la mise en scène de Planète Métisse, le savoir et l'autorité morale du commissaire ont été mis en avant. En effet, l'intention du MQB de produire une exposition comme Planète Métisse exprime la volonté de l'institution de montrer une image différente de celle d'un simple musée des arts premiers. Avec cette exposition, le musée s'est engagé à produire un discours muséal «en dehors» de l'esprit de sa collection, mais toujours en correspondance avec le discours «postcolonial» que revendique le Musée du Quai Branly. Pour accomplir cet objectif, le commissaire de Planète Métisse a joué un double rôle fondamental. D'abord en tant que «*outsider*», c'est-à-dire en tant que simple

⁶³⁵ Les visiteurs que nous avons interrogé critiquaient souvent la mise en scène «sombre» et «obscur» du métissage.

collaborateur critique⁶³⁶ de la politique de signification et de représentation du musée. Puis, en tant que « *insider* », c'est-à-dire en tant que « concepteur du sens » et commissaire d'une nouvelle proposition discursive produite par le musée.

En effet, les axiomes de Planète Métisse se fondent principalement, sur la proposition du commissaire, c'est-à-dire sur la réflexion d'un professeur, d'un historien universitaire. Si en principe le défi était de dépasser le discours traditionnel autour des arts premiers et des civilisations extra-occidentales, le défi majeur de Planète Métisse s'est joué dans l'interprétation de l'histoire. C'est-à-dire, dans la manière de présenter une conception actuelle de la planète en employant les pièces de la collection du musée. C'est dans ce propos que le Musée du quai Branly a joué une carte complètement contraire à celle d'un musée traditionnel. Avec la production de l'exposition Planète Métisse, le MQB a développé une capacité d'action (*agency*) qui questionnait les valeurs et les interprétations traditionnelles de l'histoire de l'Occident en proposant également une lecture mondiale et imbriqué des civilisations. Selon Gruzinski :

« [...] *en France, nous sommes coincés par une histoire française franco centrique qui s'oppose à la construction d'une histoire monde (A World History) faite aux États-Unis...Les choses ne se passent pas de la même façon en Europe qu'en Amérique. En France, il n'y a pas de Noirs ou des Arabes à la tête des listes électorales, aux États-Unis si, on voit le cas d'Obama*⁶³⁷ ».

Cette perspective du commissaire, qui est devenue une proposition discursive assumée entièrement par le MQB, cherchait à soulever aussi une « prise de conscience » sur la transformation du monde européen face aux

⁶³⁶ Rappelons que Serge Gruzinski est Membre Permanent du Conseil Scientifique du MQB depuis ses origines.

⁶³⁷ Citation recueillie pendant le séminaire de recherche de Serge Gruzinski, MQB, mars 2008.

« autres parties du monde⁶³⁸ ». Ce que voulait démontrer le commissaire de l'exposition est que l'histoire actuelle des civilisations est liée de manière complexe aux échanges historiques vécus auparavant. L'exposition raconte donc que ce mélange planétaire de cultures a commencé avec la première rencontre des civilisations qui a eu lieu entre le « Nouveau Monde » et le « Vieux Monde » où à l'époque s'entretenaient déjà d'autres types d'échanges continentaux⁶³⁹. Si la production du sens d'un sujet de telle dimension n'a pas posé de problèmes au niveau de la fiabilité des contenus, c'est parce que le commissaire est un spécialiste que maîtrise et publie sur le sujet depuis bien longtemps. L'enjeu a été de savoir alors comment concentrer toutes les informations, toutes les années de recherche historique, dans une exposition, et même dans un programme de télévision⁶⁴⁰.

Finalement, la production du sens de Planète Métisse cherchait à inscrire, sur la trajectoire de programmation du Musée du quai Branly, une réflexion harmonieuse sur le mélange entre « les êtres, les imaginaires et les formes de vie issues des quatre continents : l'Amérique, l'Europe, l'Afrique et l'Asie⁶⁴¹. L'exposition cherchait à répondre par conséquent, aux questions identitaires qui se sont posées dans le domaine politique de la France actuelle, parce que s'interroger sur le métissage planétaire permet selon Serge Gruzinski⁶⁴², de comprendre les raisons et les effets de la mondialisation contemporaine. En effet, la production du sens de Planète Métisse a toujours eu

⁶³⁸ GRUZINSKI, Serge. *Les Quatre Parties du monde*. « Histoire d'une mondialisation », Paris, La Martinière, 2004.

⁶³⁹ C'est la tendance contemporaine dans la recherche historique. Elle cherche à construire des paradigmes théoriques afin de connecter les idées qui expliquent ou interprètent l'histoire à partir d'une interprétation globale et mondiale. *Quelle heure est-il là bas?*, Seuil, France, 2008.

⁶⁴⁰ En principe, la chaîne de télévision ARTE s'est intéressée par l'exposition Planète Métisse. Ils voulaient adapter le scénario de l'exposition afin de réaliser un documentaire. Le projet ne s'est jamais concrétisé. Les producteurs n'ont pas trouvé le moyen de rendre « attractif et divertissant » le sujet. Seulement les chaînes africaines ou de Outre mer ont fait des émissions concernant l'exposition. « Dès qu'on leur dise que le métissage ce n'est pas que les Antilles ça ne les intéresse pas. Et quand on leur dise en plus : « Mais vous savez, vous aussi vous êtes métis », Alors ça... ! » Entretien avec Serge Gruzinski, annexe C, réponse 26.

⁶⁴¹ Serge Gruzinski. *La pensée métisse*, Fayard, France, 1999.

⁶⁴² Chez Gruzinski, le mot métissage est employé pour désigner les mélanges, pas de race mais les échanges culturels survenus dans la première phase de la mondialisation qui a eu lieu sur le sol américain au seizième siècle.

l'intention d'offrir aux visiteurs les outils conceptuels et culturels pour penser les échanges et les frontières identitaires qui se vivent aujourd'hui. Le problème est que les producteurs du sens n'ont pas élaboré ni abordé cette question « d'actualité » de manière directe. Ils ont préféré formuler des questions souvent abstraites et générales : « *Comment, par quelle alchimie les cultures se mélangent-elles, à quelles conditions, dans quelles circonstances, selon quelles modalités et à quel rythme*⁶⁴³ ? ».

7.6 Les messages de Planète Métisse

Les messages de Planète Métisse cherchaient à montrer à un public principalement français, que la transformation contemporaine des peuples européens, n'est pas une construction récente mais un phénomène historique qui a commencé depuis plus de cinq siècles. La thèse principale de Serge Gruzinski, c'est-à-dire le message global de l'exposition, était que malgré la résistance que l'Occident garde face aux mélanges planétaires⁶⁴⁴, « *les sociétés, les individus, les groupes et les classes sociales s'affrontent et se mêlent en échangeant ou en imposant des fragments des patrimoines dont ils sont, consciemment ou non, les porteurs*⁶⁴⁵ ». Pour cette raison, les messages de l'exposition n'ont pas été construits pour parler uniquement d'un métissage actuel. Il s'agissait de montrer les traits culturels métis du présent en décortiquant les liens où les civilisations et les continents ont participé historiquement à ce brassage. Gruzinski dit :

« [...] on ne va pas expliquer aux gens ce qui se passe dans le métro, ce qui se passe dans la banlieue, ça serait absurde, ils le savent bien. L'idée est de montrer que ce qu'il se passe chez nous ce sont des choses qui

⁶⁴³ GRUZINSKI Serge. La pensée métisse. Fayard, 1999, p. 11.

⁶⁴⁴ Ce qui rappelle le phénomène de la créolisation défendu aussi par Edouard Glissant dans *Le discours antillais*, Editions du Seuil, Paris, 1981 ; *Traité du Tout-Monde. Poétique IV*, Éditions Gallimard, 1997 et dans *Poétique de la Relation* Éditions Gallimard, 1990.

⁶⁴⁵ GRUZINSKI, Serge. *Planète Métisse*. Catalogue de l'exposition, Musée du Quai Branly, Actes Sud, France, 2008, "Planète métisse ou comment parler du métissage" Rubrique "Métissage = mélange de cultures?", p. 17.

ont commencé avant et ailleurs et qui sont maintenant planétaires... Il s'agit de leur donner une idée de l'expansion, c'est-à-dire que ce qui se passe ici à Paris, dans le métro ou dans la banlieue, ce n'est pas un phénomène franco-français, comme le disent les médias ; c'est un phénomène planétaire dans lequel l'Amérique latine a une priorité parce que le mélange des continents a commencé en Amérique latine. C'est aussi une insistance sur l'Amérique et sur les Amériques. Donc ce n'est pas de dire aux gens c'est bien ou ce n'est pas bien le métissage, évidemment que je trouve que c'est bien le métissage, mais je veux dire le musée n'est pas là pour remplacer le curé. Il est là simplement pour montrer cette histoire qui se déroule depuis le seizième siècle et qu'on ne nous apprend jamais à l'école, puisqu'on nous apprend toujours l'histoire de la France, une histoire qui se cristallise de plus en plus⁶⁴⁶ ».

En effet, les messages de l'exposition ont été principalement dirigés vers un public européen et français même si des visiteurs des autres parties du monde se sont sentis représentés et concernés par le sujet d'exposition⁶⁴⁷. Afin de ne pas construire une histoire du métissage qui pourrait être interprétée comme une menace d'uniformisation, le discours de l'exposition temporaire de planète Métisse n'était pas linéaire. Il n'a pas obéi à une temporalité historique précise ou géographiquement localisée. Bien au contraire, il s'agissait d'un discours discontinu où le métissage se présentait à l'instar d'un *puzzle*, d'une énigme à déchiffrer. Le commissaire explique :

⁶⁴⁶ Entretien avec Serge Gruzinski, annexe C de cette thèse, réponse 5.

⁶⁴⁷ Le commissaire explique qu'un groupe de visiteurs musulmans qui ont visité l'exposition grâce à un programme du type "La banlieue va à Paris". Ils se sont sentis représentés par « les miniatures mongoles et les objets d'origine turque, même si l'exposition ne montre pas grande chose sur l'Islam ». Également des visiteurs japonais ont été surpris par l'idée que l'Asie soit une machine à métisser. C'est l'argument qui a été présenté dans la dernière partie de l'exposition, notamment à travers le cinéma. Voir l'entretien avec Serge Gruzinski, annexe C, réponses 6, 7 et 8.

« [...] je n'ai pas conçu l'exposition comme un discours continu qu'il fallait assimiler et comprendre d'un bout à l'autre, mais comme des plans différents qui devaient utiliser des qualités différentes... Je n'ai pas voulu faire un discours intellectuel qui devrait être compris comme un livre, mais jouer sur toute une série d'éléments possibles. L'idée ce n'est pas que les gens comprennent qu'est-ce que c'est le métissage mais qu'ils sachent que le métissage existe⁶⁴⁸ ».

Afin de défendre ce message global, l'exposition a mis en scène un parcours d'objets et des images qui montraient les échanges entre cultures et les civilisations avec l'aide des œuvres d'art, des objets artisanaux, des documents historiques, des objets de la vie quotidienne, des affiches, des vidéos, de la musique et des films. Si la majorité des pièces provenaient du Musée du quai Branly, il y a eu des pièces empruntées aux collections du musée du Louvre, notamment au département des Antiquités grecques, étrusques et romaines, au département des Arts de l'Islam, au département des objets d'art, et au département des sculptures. L'exposition montraient des pièces de la collection du Musée des Arts asiatiques Guimet, du Musée des Arts et Traditions Populaires, du *Museum für Völkerkunde* de Vienne, du *Brooklyn Museum* de New York, de l'Institut Néerlandais, de la bibliothèque Nationale de France, de la bibliothèque de l'Assemblée nationale, de la bibliothèque nationale d'Espagne, de la Cinémathèque Française et des maisons de couture comme Chanel et Jean Paul Gaultier ainsi que des œuvres empruntées aux entreprises de distribution comme la *Metropolitan Film Export* et la *Warner Bros Pictures*.

Le parcours de l'exposition a été conçu en quatre zones : 1) Métis? 2) Chocs et rencontres des mondes, 3) La fabrique des métissages et 4) Les horizons métis (figure 4).

⁶⁴⁸ Entretien avec Serge Gruzinski, annexe C, réponse 9.

Parcours de l'exposition

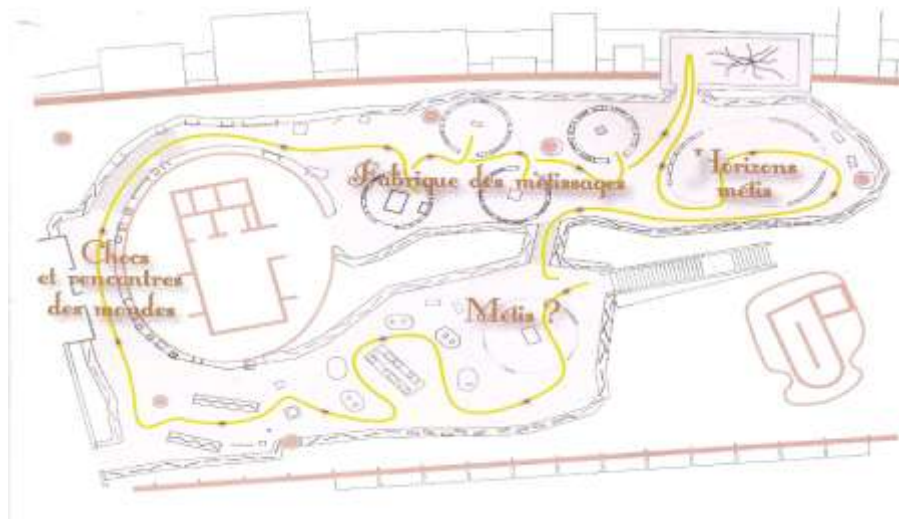


Figure 4

« *Parcours de l'exposition* », carnet de l'exposition Planète Métisse, conception graphique Actes Sud, réalisation de Thierry Renard © Musée du quai Branly, 2008, p.15.

Les scénaristes chargés de l'exposition ont proposé d'insérer les objets choisis par le commissaire dans des espaces circulaires afin de donner rythme à la visite. Ils voulaient provoquer un vrai moment de réflexion. Il s'agissait d'inviter à une déambulation guidée par l'espace. Il s'agissait d'éviter des itinéraires fixes, même si quelque part la signalétique du musée montrait le début et la fin du parcours de l'exposition. La première chose à remarquer à l'entrée de l'exposition était le texte d'introduction écrit en français et traduit en anglais et en espagnol. Le premier ensemble des œuvres de l'exposition (voir figure 5) était des « tableaux des *castas* »⁶⁴⁹.

⁶⁴⁹ Rapellons-nous que les tableaux des *castas* ont ouvert également l'exposition « *African Presence in Mexico* » que nous avons analysé dans le chapitre antérieur de cette thèse. Le même genre artistique a servi à exposer deux discours différents sur les imbrications culturelles, les mélanges et les frontières identitaires.



Figure 5

« Salle de l'exposition *Planète Métisse*, tableaux des castas peints sur cuivre 40.5 x 52.5 », auteurs anonymes, Mexique, 18e siècle, collection du Musée du Quai Branly, Photographie © Cristina Castellano, 2009.

Ce genre artistique révèle les premières conceptions picturales relatives aux mélanges⁶⁵⁰. D'après le commissaire, cet ensemble de pièces est le seul argument dans l'exposition qui a pu suggérer la fausse idée que le métissage est un mélange de gens ou de races : « *J'ai voulu montrer l'idée que le métissage va beaucoup plus loin, ce sont nos cultures qui sont métisses*⁶⁵¹ ». Afin de renforcer le message qui explique que le mélange de cultures existe en Europe depuis bien longtemps, le commissaire a voulu montrer que le métissage faisait partie de la culture parisienne la plus sophistiquée. Par exemple, les responsables de Chanel auraient montré que la pièce la plus classique de leur collection est le manteau du soir, qui est complètement noir à l'extérieur mais brodé des détails intérieurs qui rappellent les motifs de cultures du monde. Selon les créateurs, « le métissage chez Chanel » est une chose qui

⁶⁵⁰ Carmen Bernard. "Regards d'anthropologie sur l'ambiguïté des mélanges" dans Catalogue de l'exposition *Planète Métisse* dirigé par S.Gruzinski, Musée du Quai Branly, Actes Sud, France, 2008, p.33.

⁶⁵¹ « C'est-à-dire qu'on peut être par exemple blanc mais aussi métis, *yo te puedo hablar español después de vivir años en México o falar portuges* comme dans la partie Amazonie. Donc ce n'est pas la couleur. Il faut sortir de cette question de race sur laquelle on veut toujours revenir ». Entretien avec Serge Gruzinski, annexe C, réponse 10.

relève du domaine de l'intime. Certes, le métissage est présent, mais il se montre dans les espaces privés. Le métissage chez Chanel se voit juste quand la personne enlève le vêtement⁶⁵², au restaurant ou à la maison.



Figure 6

À gauche « *Robes de la collection haute culture automne-hiver 1996* » Chanel et Gaultier. Catalogue de l'exposition *Planète Métisse*, dirigé par S. Gruzinski, Musée du quai Branly, Actes Sud, France, 2008, p.19. À droite « *Salle de l'exposition Planète Métisse, robes de la collection printemps-été 1997* », Gaultier et Chanel, Photographie © Cristina Castellano, 2009.

Le message qu'a voulu donner le musée à travers la mode et notamment par la voie des pièces de la collection de haute culture empruntés à Chanel et Gaultier, servait à affirmer que le métissage existe dans le domaine du luxe et qu'il est également une source d'inspiration pour établir des alliances entre le classique et l'ethnique, entre ce qui est considéré comme élégante ou comme exotique (voir figure 6). Dans la même pièce, où la mode a servi à interroger les notions du bon goût, d'élégance et du style, se sont montrés des objets « esthétiquement éloignés » et même opposés. La mise en scène a servi à questionner les rapports entre le haut et le bas, entre le légitime et l'illégitime en posant la question sur les origines des pièces, sur leur provenance et leurs appartenances culturelles. La mise en scène des objets dans cette salle lançait

⁶⁵² Explication de Serge Gruzinski pendant son séminaire de recherche, MQB, 2009.

des questions ouvertes aux visiteurs : antique ou primitif? ⁶⁵³, néo-classique ou premier?, folklorique ou exotique? ⁶⁵⁴ (voir figure 7).



Figure 7

« Salle de l'exposition Planète Métisse, sculptures, bustes, manequins », collections du Musée du Quai Branly, du Musée du Louvre et du Musée des Arts et Traditions Populaires, Photographie © Cristina Castellano, 2009.

Le message du musée semblait suggérer que les catégories qui s'assignent aux objets ne sont que des constructions sociales, et que celles-ci ne dépendent que d'une temporalité et d'une esthétique propre à chaque civilisation et à chaque aire culturelle. La distance dans l'élaboration technique qui existait entre les pièces et les objets montrés suggérait que les interprétations définitives à partir des valeurs esthétiques ou culturelles étaient banales. La mise en scène montrait que les critères du goût ne sont pas toujours comparables. Le message n'était pas affirmatif. L'interrogation invitait la communauté des interprètes à assigner ou non une réponse possible, à donner ou non la même valeur aux objets montrés. C'était en effet, aux visiteurs d'accepter, de négocier ou de s'opposer à la proposition établie par le musée.

Cette partie de l'exposition, qui servait toujours à s'interroger sur qu'est-ce que le métis, donnait également une réponse. Au centre de ce parcours on a découvert un objet qui a été longtemps conservé à la

⁶⁵³ Par exemple en présentant une sculpture de l'art gréco-romain du deuxième siècle à côté d'une effigie funéraire Batak provenant de l'Indonésie du vingtième siècle.

⁶⁵⁴ En présentant ensemble le buste d'une femme noire et une robe empruntée à l'ancienne collection du musée des arts et traditions populaires de France.

bibliothèque de l'assemblée nationale de France. Il s'agit d'un des premiers objets considérés comme proprement « métis ». C'est le *Codex Borbonicus*⁶⁵⁵ (figure 8).



Figure 8

À gauche « *Le Codex Borbonicus* » dans la salle d'exposition. À droite « *Un écran avec un texte d'explication.* » Photographies © Cristina Castellano, 2009.

Le Codex servait de préambule aux objets qui se trouvent classifiés dans la salle : “ *Chocs et rencontres des mondes* ”. Dans l'exposition, il était montré comme un « document-témoigne » de la première mondialisation européenne. En effet, cet objet métis mettait en évidence les différences qui existaient entre l'écriture d'une civilisation américaine et celle d'un peuple venu d'Europe. Il montrait la singularité de l'écriture des Aztèques et l'initiative des Espagnols pour connaître et déchiffrer les contenus de cette forme d'écriture. Comme l'explique Alessandra Russo :

⁶⁵⁵ Le codex mesure quatorze mètres de long. Il a été réalisé au seizième siècle sur une écorce de ficus battu. Il représente un calendrier avec une iconographie aztèque contenant des informations historiques, cérémonielles et culturelles. Le Catalogue de l'exposition consacre un texte à cette pièce. L'auteur explique que le manuscrit mexicain a été acquis en 1826 au prix de 1300 francs. Voir Alessandra Russo, « Le Codex Borbonicus, corps-document » dans Catalogue de l'exposition *Planète Métisse* dirigé par S.Gruzinski, Musée du Quai Branly, Actes Sud, France, 2008, note 1, p. 166.

« [...] ce magnifique livre en accordéon pourrait fort bien être un document confectionné à l'époque coloniale, que les missionnaires auraient commandé dans le but de connaître –et d'extirper– les pratiques cérémonielles préhispaniques⁶⁵⁶ ».

Si le *Codex Borbonicus* a ouvert la voie de la réflexion sur les objets métis dans toute leur singularité, les messages qui se suivait dans le parcours de l'exposition semblent vouloir répondre à la question sur la notion du métis. En effet, les messages adoptaient la même logique discursive par rapport aux objets. Le musée montrait ainsi, de manière aléatoire, et souvent sans les mettre en relation, les “objets métis” venus d'Asie, d'Amérique, d'Afrique ou d'Europe. Il s'agit des objets issus du processus de globalisation du christianisme et de l'islam. Ce sont des objets qui rendaient compte des alliances, des conflits, des résistances, des échanges et des adaptations entre les civilisations et les continents.

Le métissage comme un des effets de la colonisation européenne

Dans la deuxième partie de l'exposition, la stratégie discursive est devenue savante, érudite et profondément argumentée même si le récit de l'exposition restait toujours discontinu. Les objets, cartes, miniatures, globes, antiquités, artisanats, fac-similés et documents historiques qui ont été distribués dans le long couloir de ce parcours d'exposition cherchaient à illustrer que, même si les mélanges sont aussi anciens que l'humanité, c'est à l'époque moderne et avec l'expansion européenne, que les mélanges ont acquis “leur physionomie planétaire”⁶⁵⁷. Les objets à provenance diverse montraient les différentes phases du métissage depuis le seizième siècle. Nous avons remarqué par exemple des plats qui ont été décorés en Turquie. L'identité culturelle de ces objets dans l'actualité semble confuse. Aujourd'hui, nous aurions pu situer la décoration de ces objets si bien en Espagne, au Portugal, en

⁶⁵⁶ Alessandra Russo, *Op.Cit.*, p.28

⁶⁵⁷ Voir le texte de présentation “Chocs et rencontres des mondes” dans Catalogue de l'exposition *Planète Métisse* dirigé par S.Gruzinski, Musée du Quai Branly, Actes Sud, France, 2008, pp. 56-127.

Grèce, au Maroc ou même en Amérique Latine⁶⁵⁸. En suivant la même logique des « objets métis », nous avons pu apprécier plusieurs figurines sculptées en ivoire. La singularité de ces pièces est qu'elles reliaient un rapport évident au monde occidental. Elles représentent des images propres au monde chrétien⁶⁵⁹, mais il s'agit des sculptures qui ont été réalisées par des artisans des Philippines, de Goa (Inde) ou du Japon. La mise en scène de ces objets cherchait à transmettre le message qui prouve encore une fois que la mondialisation du métissage existe et se manifeste depuis bien longtemps. Dans le même esprit, l'exposition montrait une pièce singulière de la collection du Musée du quai de Branly. Il s'agit d'un « paquet magico-religieux⁶⁶⁰ » du vingtième siècle provenant d'Haïti. C'est un objet métis parce qu'il était destiné en principe aux rituels propres du vaudou ; mais comme il porte une croix chrétienne, l'objet devient à nouveau un objet métis, signe contemporain de l'influence entre cultures, religions et civilisations. Le même message se renforçait en expliquant l'histoire des objets précieux, comme le plat d'argent doré provenant de Portugal⁶⁶¹, qui a changé de propriétaire à plusieurs reprises et qui a traversé également les continents plusieurs fois. Dans le parcours, il s'agissait de montrer que les objets même s'ils portaient une singularité culturelle spécifique, ils portaient par leurs histoires, la marque des échanges culturels et donc du métissage planétaire. Ce message a été renforcé avec des cartes et des planisphères anciens comme des “*orbis terrarvm*”, ainsi qu'avec des peintures qui témoignaient de l'arrivée des Européens, notamment des

⁶⁵⁸ Voir par exemple, le plat aux grappes de raisin de 40 cm. Ianik, Turquie, réalisé entre 1540 et 1570. Fait d'une pâte siliceuse, décor peint sur engobe et sous glaçure transparente. Collection du musée du Louvre, voir Catalogue de l'exposition *Planète Métisse, Op.Cit.*, p. 58.

⁶⁵⁹ Voir une Sainte Madeleine réalisé aux Philippines au dix-septième siècle, un Christ en croix réalisé au Japon ou un bon pasteur avec ramage fait en Inde entre le dix-septième et le dix-huitième siècle, Catalogue de l'exposition *Planète Métisse, Op.Cit.*, p. 62, 66 et 69 et 70.

⁶⁶⁰ Paquet magico –religieux avec croix provenant d'Haïti, XX siècle, fer, tissu, 23.7x9.8x10.4cm, Collection du Musée du quai Branly, Voir une reproduction dans le Catalogue *Planète Métisse, Op.Cit.*, p. 7.

⁶⁶¹ Plat d'argent doré. Originaire de Portugal, dernier quart du XVI siècle, Collection du Palacio de Ajuda, Lisbonne, *Ibidem*, pp. 64-65

Espagnols et des Portugais en Amérique et en Asie⁶⁶². Ces documents ont servi de preuve des échanges, commerciaux, politiques mais aussi des guerres dans les siècles précédents. Ils montraient de même les paysages des époques coloniales et permettaient d'interpréter les contextes et les imbrications entre plusieurs civilisations de l'époque.



Figure 9

« Paravent à six volets représentant l'arrivée des Portugais au Japon. Encre, couleurs et feuilles d'or sur papier, 153.2x361.4cm », 17e siècle. Salle Chocs et Rencontres des mondes. Photographie © Cristina Castellano, 2009.

Le métissage planétaire dans la culture contemporaine

À partir de la troisième et la quatrième section de l'exposition, les messages de Planète Métisse ont acquis une dimension contemporaine. Les deux dernières salles nommées « *La Fabrique des Métissages* » et « *Horizons Métis* » essaient de transmettre les contenus de l'exposition d'une manière plus interactive, sous un discours moins savant et plus proche des visiteurs de tous les âges. Nous avons pu explorer plusieurs bornes du type multimédia visant à aider à la découverte et à l'interprétation de manière plus intuitive. Avec un

⁶⁶² Par exemple, nous avons vu pendant l'exposition des manuscrits empruntés à la Bibliothèque Nationale de France, comme le Codex Azcatitlan ou le Codex Duran, Historia de las Indias de la Nueva España. Ibidem, pp. 56-60 et 97-101.

dispositif de chambres circulaires (figure 10), les espaces étaient divisés pour montrer des vidéos, des cartes sur des écrans d'ordinateurs et des dispositifs de lecture et d'écoute originaux afin de faire comprendre comment, dans plusieurs zones du monde, les images se sont influencées et ont établi des correspondances. Au-delà du métissage des croyances et des affaires, c'est-à-dire du métissage de type religieux ou commercial, cette partie de l'exposition se concentrait sur des mélanges contemporains, ceux du pouvoir et de la culture actuelle.



Figure 10

« *Vue d'ensemble des chambres circulaires* ». Scénographie de l'exposition Planète Métisse. © Creative Commons, 2008.

Afin de renforcer l'idée d'une planète métisse, certes historique mais aussi actuelle, les messages de l'exposition évoquaient les effets de la colonisation sur les cultures contemporaines. Une des pièces de l'exposition permettait de montrer un des multiples visages de la période coloniale européenne. Par exemple, entre l'Afrique et l'Angleterre à partir de la colonisation des Britanniques sur l'espace Yoruba au Nigeria⁶⁶³. Les messages de cette pièce ont été conduits par un dispositif original qui rappelait le jeu de miroirs. Le pari audacieux de cette partie de l'exposition cherchait à signaler

⁶⁶³ Voir une étude dans JOUBERT Hélène, "Images du pouvoir en miroir, l'Oba et la reine Victoria", dans Catalogue Planète Métisse, *Op.Cit.*, pp.106-115.

les symboliques symétriques dans les icônes du pouvoir. Le musée a choisi comme noyau du discours l'image de la Reine Victoria une femme de pouvoir autant pour l'Europe que pour l'Afrique. Au centre de l'espace était placée une pièce de la collection du Musée du quai Branly. Il s'agissait d'une sculpture en bois de la figure royale faite par un artisan nigérien (voir la partie gauche de la figure 11).



Figure 11

« Portraits de la Reine Victoria ». À gauche statue Yoruba, auteur anonyme, Nigeria, 1819-1901. À droite négatif demi plaqué de verre d'Alexandre Bessano, 1883. Catalogue de l'exposition *Planète Métisse*, dirigé par S. Gruzinski, Musée du quai Branly, Actes Sud, France, 2008, pp.108-109.

Sur les murs de cette pièce, les visiteurs pouvaient observer également d'autres images de la reine Victoria faites par des artistes occidentaux : lithographies⁶⁶⁴, sculptures⁶⁶⁵, aquarelles⁶⁶⁶ et photographies comme celle

⁶⁶⁴ Par exemple, le portrait de la Reine Victoria était montré dans une gravure britannique de l'album de Freebairn Alfred Robert, pièce datant du 1794-1846, collection du Paris, Musée du Louvre.

⁶⁶⁵ Nous avons trouvé un bronze argenté de la reine Victoria, réalisé par Jean-Auguste Barre entre 1819-1901, également de la collection du musée du Louvre. Voir une reproduction dans le Catalogue *Planète Métisse*, *Op.cit.*, p. 113.

d'Alexandre Bessano ci-dessus. Le message du musée avec la mise en scène centrale d'une interprétation artisanale en bois, interrogeait les appartenances culturelles : Anglaise ou Africaine ? En réalité ce que voulait souligner le message du musée était que l'image de la reine en soi-même rendait compte non seulement de l'extension du pouvoir britannique et de la colonisation, mais aussi de la fascination des artistes pour les figures du pouvoir. Le message cherchait finalement à démontrer que la fabrique des métissages se développe à travers « la main qui métisse », celle des artistes et des artisans qui ont su tracer les imaginaires et les passages.

« Ce ne sont jamais les cultures qui se rencontrent mais des artistes qui puisent chacun dans des traditions et des arts d'origines radicalement différentes de quoi nourrir leurs créations. Rarement libres, ces choix ne sont jamais arbitraires : les intérêts de la religion, de la politique, du commerce mais également le plaisir et le jeu guident la main qui métisse⁶⁶⁷ ».

Le métissage dans le rythme et dans l'image en mouvement

Bien que les deux dernières sections de l'exposition montraient ouvertement les effets « esthétiques » de la colonisation européenne grâce aux implications des artistes dans l'interprétation des images coloniales, le message de l'exposition cherchait à harmoniser le discours de la « tension coloniale » avec une mise en scène attirante et créative, voir instructive et divertissante. Il s'agissait de souligner plutôt la richesse contemporaine des échanges, même si ceux-ci ont été le fruit de la colonisation et de l'esclavage. À cet effet, les derniers messages de l'exposition ont cherché à exposer la richesse des échanges qui devenaient plus transparents au travers des rythmes et des images, au travers de la musique et le cinéma. Cette tendance à positiver le message

⁶⁶⁶ Aquarelle de la reine Victoria fait par Lady Julia Abercromby, 1883, Londres, National Portrait Gallery, *Ibidem*, p. 114.

⁶⁶⁷ Voir chapitre «La fabrique des métissages», *Ibidem*, 89.

historique à travers de la culture, révèle une forme de nouvelle négociation vis-à-vis des peuples colonisés. Cette négociation n'est pas autocritique. Au lieu de souligner les résultats « négatifs » de la colonisation, l'exposition mettait en avance les conséquences « positives » de la rencontre de civilisations. Cette position dissimulait la force critique de l'exposition. Elle maquillait également la capacité d'action autocritique qu'un musée occidental aurait pu manifester par rapport à sa propre histoire colonialiste et dominante.



Figure 12

« L'arbre à sons ». Scénographie de l'exposition Planète Métisse. © Creative Commons, 2008.

Avec la construction d'une installation nommée par les scénographes « l'arbre à sons », (figure 12) le message de l'exposition se renforçait pour montrait aux visiteurs comment le métissage planétaire était vivant dans la musique. Le dispositif de l'arbre à sons occupait l'avant-dernière pièce de l'exposition. L'objet simulait un arbre technologique coloré qui contrastait à la fois avec l'esprit sombre de l'exposition et avec la solennité des autres sections visitées auparavant. L'ensemble servait à montrer comment les métissages se concrétisent d'une manière plus évidente à travers la musique⁶⁶⁸, notamment brésilienne. Dans chaque branche de l'arbre se trouvait une boîte d'où émanait

⁶⁶⁸ Pour approfondir sur le sujet voir l'article de Carmen Bernard " Musiques métisses, musiques populaires", dans Catalogue Planète Métisse, *Op.cit.*, pp. 72-81.

un rythme : la samba, la rumba, le *choro*, mais aussi le rock brésilien. Paradoxalement au lieu de montrer les musiques du monde, ou un exemple de plusieurs rythmes « métis », le commissaire a décidé de ne montrer seulement les rythmes du Brésil. Il a justifié son choix en affirmant que le Brésil était très absent dans le reste de l'exposition et qu'il n'était pas possible de parler du métissage sans parler du Brésil, même s'il aurait pu choisir également le Mexique ou les Antilles pour montrer le même message⁶⁶⁹. L'arbre à sons, ce dispositif ultramoderne de diffusion de la musique permettait aux scénographes de gérer plusieurs problèmes de pollution sonore dans l'exposition parce qu'en effet, il était impossible de montrer le métissage sonore de manière ouverte sans perturber les autres espaces de la visite⁶⁷⁰.

Enfin, la dernière section de l'exposition présentait un panorama avec « les zones actives les plus actuelles du métissage⁶⁷¹ » à partir des films. Selon Boris Jeanne⁶⁷², cette section lançait un défi pour les muséographes parce qu'il fallait convertir une salle de projection en salle d'exposition. Afin d'accomplir l'objectif et en évitant de devenir une salle de cinéma, le musée a aménagé un grand espace carré baptisé : « installation immersive⁶⁷³ ». Le musée proposait aux visiteurs de s'adapter à la projection aléatoire des extraits de films. Le visiteur pouvait suivre le dispositif à partir de deux écrans situés de chaque côté du carré. Il s'agissait des écrans - binômes qui montraient des extraits des films où les thématiques reflétaient les emprunts, les voyages, les citations et les correspondances et les complicités entre les réalisateurs, les cultures, l'histoire du cinéma et les contextes de chaque pays.

Même si pour le commissaire de l'exposition, les métissages de l'Amérique Latine sont déjà quelque chose d'accompli, à son avis, le

⁶⁶⁹ Entretien avec Serge Gruzinski, Annexe C, réponse 34.

⁶⁷⁰ Dans cette pièce et de manière ludique, le visiteur pouvait se balader d'un son à l'autre avant de s'arrêter pour admirer la radio sud-africaine affichée au mur. Il s'agissait d'une radio enveloppée de coton noir et brodé des perles de verre de couleur, elle était muette, mais présente, juste pour rappeler que les musiques métisses sont un produit de plusieurs héritages culturels.

⁶⁷¹ Lire « Horizons métis » dans le *Catalogue Planète Métisse, Op.Cit.*, p. 128.

⁶⁷² JEANNE Boris. "Du territoire de l'autre au métissage. The Three Burials of Melquiaders Estrada" *Ibidem*, p. 148.

⁶⁷³ <http://www.reciproque.com/projet/planete-metisse>

phénomène doit être observé attentivement pour comprendre comment se sont déroulés les processus et les transformations culturelles à partir des échanges mondiaux. Par exemple, un film comme « Babel » de Alejandro Gonzalez Iñárritu explique ce phénomène du métissage contemporain et planétaire parce que le réalisateur mexicain plonge son regard et tisse les histoires entre les Amériques, l'Asie et le monde arabe. Néanmoins, pour le dernier message de l'exposition, Serge Gruzinski voulait souligner que les métissages contemporains et planétaires se construisent aujourd'hui particulièrement aux États-Unis et en Asie. Il affirme, que les métissages planétaires actuels sont en effet identifiables - et depuis déjà quelques années - à travers la production cinématographique et le développement des genres importés, puis transformés par le cinéma états-unien.

Le message final de l'exposition laissait penser qu'aujourd'hui le cinéma est le moyen qui synthétise le mieux les échanges de la globalisation métisse. En effet le récit de l'exposition met en avant l'industrie d'Hollywood et les échanges qu'elle entretient avec l'Asie, particulièrement avec la Chine et le Japon. Les écrans montraient que les correspondances entre les films produits par Hollywood et le cinéma asiatique existaient déjà dans les années cinquante et soixante avec les films « *Les Sept Samourais* » d'Akira Kurosawa (figure 13) dont l'histoire a été quasiment calquée et réinterprétée dans « *Les Sept Mercenaires* » de John Struges (figure 14).



Figure 13



Figure 14

À gauche, « *Les Sept Samourais* » d'Akira Kurosawa, 1954. À droite « *Les Sept Mercenaires* » de John Struges, 1960. Catalogue de l'exposition *Panète Métisse*, dirigé par S. Gruzinski, Musée du quai Branly, Actes Sud, France, 2008, pp. 132-133.

Les extraits des films qui ont été choisis dans l'exposition ont servi à montrer l'argument sur la présence asiatique dans le cinéma américain et vice-versa. Il s'agissait surtout de montrer la puissance contemporaine du cinéma d'inspiration et de production asiatique parce que :

« C'est le pari de l'exposition . C'est l'Asie qui nous habite, c'est l'Asie qui nous envoie des films, c'est la Chine, et encore une fois c'est une Chine métisse. Le moteur n'est plus maintenant en Amérique Latine, où le métissage est déjà un héritage. J'ai essayé de faire comprendre ça aussi, qu'on n'a pas les mêmes histoires, et que nous [les européens], on est en train de rentrer dans des transformations qui existent depuis plusieurs siècles de l'autre côté de l'Atlantique⁶⁷⁴ ».

Dans le cas de la production contemporaine, le musée a montré l'alliance entre Hollywood et le cinéma asiatique avec un échantillon des extraits des films propres à chaque industrie⁶⁷⁵. Cet ensemble des films invitaient les visiteurs à établir des associations par rapport à la culture visuelle contemporaine, mondialisée mais aussi métissée. Le message cherchait à montrer que le métissage est un processus où les gens se mélangent et créent des cultures nouvelles à partir des divers éléments ; africains, amérindiens, européens, asiatiques. Mais pour Serge Gruzinski, ce phénomène ne fait que commencer et il est planétaire : *C'est le monde dans lequel nous sommes en train de rentrer aujourd'hui⁶⁷⁶*. Avec la mise en place des écrans du cinéma, le musée renforçait son stratégie discursive. À travers les films, un média de masses très populaire, le musée prouvait de manière incontestable que la Planète Métisse non seulement existe mais elle évolue à grande vitesse. Enfin, le musée fait un pari d'interprétation et se lance dans une vision futuriste. Dans une des dernières salles de l'exposition se sont montrés les extraits du film

⁶⁷⁴ Entretien avec Serge Gruzinski, annexe C, réponse 36.

⁶⁷⁵ L'article de Charles Tesson "Cinéma, Terre d'Asie" permet de comprendre à travers d'une analyse approfondie, les correspondances existantes entre le cinéma américain et le cinéma asiatique, *Catalogue Planète Métisse, Op.Cit.*, pp. 130-147.

⁶⁷⁶ Entretien avec Serge Gruzinski, , Annexe C, réponse 36.

d'animation japonais « *Ghost in the shell 2*⁶⁷⁷ ». La décision singulière de fermer Planète Métisse avec des films contemporains d'animation asiatique montre non seulement le dialogue que ces films entretiennent avec les œuvres de science-fiction occidentales, mais ouvre à nouveau une interrogation sur les métissages et les brassages des cultures. L'exposition fait un pari en mentionnant que les cultures se dirigent vers des métissages « post-humains », mélangés avec les robots et les nouvelles technologies. Le questionnement final de l'exposition invitait ainsi les visiteurs à penser les nouveaux mélanges, pas seulement ceux qui ont été considérés comme culturels, mais aussi ceux qui mélangent les hommes et les machines et qui traduisent avec certitude l'esprit d'un métissage futur qui serait cohérent avec une nouvelle ère millénaire.

7.7 La communauté des interprètes

Nous avons analysé la perception d'un certain nombre de visiteurs face à l'exposition Planète Métisse⁶⁷⁸. En effet, durant notre première observation au Musée du quai Branly nous avons abordé les visiteurs afin de poser des questions sur l'exposition. Toutefois, les personnes abordées n'avaient pas suffisamment de temps pour donner des réponses approfondies mais surtout, ils se montraient méfiants lorsque les questions évoquaient des données concernant leurs origines ou leurs propres appartenances « ethniques ». La difficulté pour établir un contact prolongé avec les visiteurs pouvait nuire à cette recherche et réduire la possibilité de réaliser nos enquêtes. Comme l'objectif était d'effectuer des entretiens approfondis avec les visiteurs, nous avons donc décidé d'enquêter auprès d'un public de proximité⁶⁷⁹. C'est-à-dire avec un public qui se prêtait volontiers à la visite de l'exposition, à répondre à un questionnaire et à discuter avec nous par rapport à l'exposition et au musée.

⁶⁷⁷ Film de Mamoru Oshi, réalisé en 2004.

⁶⁷⁸ Nous avons utilisé les mêmes références par rapport à la méthodologie d'enquête qu'à Chicago, mais nous avons construit l'échantillon d'analyse en fonction du contexte et des contraintes, notamment celui de la disponibilité du public pour répondre à nos questions.

⁶⁷⁹ L'enquête de proximité délimite le champ d'analyse dans un rayon de proximité définit. FENNETEAU, Hervé. *Enquête : entretien et questionnaire*, Dunod, Paris, 2002

Afin de constituer notre échantillon, nous avons lancé un appel par courriel électronique. Nous avons invité les personnes afin de savoir si elles ou leurs proches acceptaient de se prêter à l'expérience de la visite. Notre objectif était de savoir comment ce public qui viendrait visiter l'exposition s'approprierait le sens de l'exposition. Le but de cette méthodologie était d'obtenir moins de réponses, en termes de quantité, mais des réponses plus riches au niveau des contenus. Dans cette étude, nous avons en effet privilégié l'approche qualitative plutôt que l'approche quantitative. Dans la plupart des cas, pour la mise en place du dispositif d'enquête, nous avons rencontré et avons reçu au musée toutes les personnes qui ont donné un avis favorable pour visiter l'exposition et pour répondre au questionnaire. Ils nous ont ensuite offert leur temps pour répondre au questionnaire ainsi qu'aux questions ouvertes. Nous les avons juste signalé qu'il s'agissait de l'exposition temporaire et une fois la visite réalisée, nous avons donné un questionnaire et nous avons ensuite établi un dialogue - entretien du type semi directif, à l'instar d'une conversation informelle autour de l'exposition et autour du sujet de l'exposition.

*Le questionnaire et le guide d'entretien*⁶⁸⁰

Nous avons établi un questionnaire mixte, avec des questions fermées mais aussi avec des questions ouvertes. La première partie du questionnaire visait à obtenir des réponses générales sur le profil des visiteurs mais aussi sur leurs appartenances ethniques, nationales, de classe, de genre, de race. Comme nous avons supposé *apriori* que nos visiteurs seraient en principe des Français ou des Parisiens⁶⁸¹, nous avons voulu savoir dès la première phase de questions, s'il y avait des personnes qui avaient vécu auparavant dans une autre ville ou pays ; ou bien s'ils étaient originaires d'une autre région hors de l'espace francilien. Les questions étaient : « *Vous habitez en France ? OUI/NON* » et « *Où habitez-vous sinon ?* ». Ensuite, nous avons demandé s'il s'agissait de leur domicile fixe, et si la réponse était affirmative, nous

⁶⁸⁰ Le protocole d'entretien ainsi que les réponses obtenues se trouvent dans l'annexe C de cette thèse.

⁶⁸¹ C'est le type de public envisagé en principe par les producteurs de l'exposition.

demandions depuis quelle année. Ce premier groupe de questions nous permettait d'établir l'échantillon dont nous allions examiner les réponses. Puis, nous avons posé des questions pour situer l'âge et les professions de chacun : « *Votre âge ?, Votre occupation (travail antérieur si chômeur ou retraité) ?* ». Enfin, une autre question mettait en lumière la structure du sentiment et la vision que les visiteurs voulaient donner par rapport à leur propre « identité » ou appartenances. La question était formulée de manière ouverte « *Vous aimeriez être identifié comme : _____* ». La deuxième phase de questions dans ces demandes générales, posait deux questions qui visaient également à localiser les appartenances et les structures du sentiment par rapport au métissage. Nous avons employé la même cartographie qu'utilise le Musée du quai Branly pour différencier leurs collections, une cartographie où les différences s'établissent par continents : Afrique, Asie, Amériques, Océanie. Nous avons demandé aux visiteurs s'ils avaient de la famille qui appartenait à un de ces continents : *Avez-vous de la famille d'origine américaine, africaine, océanique, européenne, asiatique... ?* La question suivante était posée sous les mêmes termes, mais au lieu de porter sur un lien de sang, elle portait sur un lien du cœur comme l'est l'amitié. La question était : *Avez-vous des amis d'origine : américaine, africaine, océanique, européenne, asiatique... ?* La dernière question de cette série était posée de manière directe. Elle était en correspondance avec le sujet de l'exposition. Nous avons demandé aux visiteurs si eux-mêmes se considéraient comme métis, et si la réponse était oui ou non, nous avons demandé pour quelle raison.

La deuxième partie du questionnaire « L'expérience, la lecture » cherchait à mettre en évidence l'expérience de la visite et la lecture des messages par les visiteurs. Nous avons établi deux nouveaux groupes de questions, le premier portait sur la médiation et le deuxième sur les messages. Les questions concernant la médiation évoquaient notamment la médiation écrite qui fut moins privilégié que la médiation interactive, immersive et audiovisuelle proposée par la scénographie du musée. Nous avons voulu savoir si la proposition sur l'innovation technologique en matière de médiation était en accord avec les attentes de lecture du public. Également, nous avons voulu savoir si une des formes traditionnelles de médiation, comme celle du texte

écrit, était un élément facile à substituer par les nouvelles technologies. Les deux premières questions posées furent : *Est-ce que vous avez trouvé des difficultés pour lire l'exposition ? Lesquels ?* Ensuite, nous avons envisagé une question sur la lisibilité du message : *Est-ce que les supports écrits (notice d'objets, panels d'explication) qui vous ont aidé à la lecture de l'exposition furent : pas clairs du tout, moyennement clairs, complètement clairs ?*

Comme le message de l'exposition était discontinu, nous avons voulu connaître l'intérêt que le public prêtait à la lecture des panels ou textes de l'exposition. La question était : *Pourriez-vous nous dire quel pourcentage de l'exposition avez-vous lu?* Pour les réponses, nous avons choisi de proposer une échelle graduée en pourcentages : a) Zéro - 20% , b) 30%- 60%, c) 70 à 90% d) 100%. Finalement, nous avons posé une question dont la réponse impliquait le fait d'assumer une transformation radicale face aux mécanismes de médiation dans le musée : *Seriez-vous d'accord pour éliminer les panneaux écrits des expositions afin de faire une médiation plus originale ? OUI ou NON et Pourquoi ?* Le deuxième groupe de questions cherchait à interroger le public sur les moments le plus et les moins séduisants de l'exposition : *Quelle partie de l'exposition fut la plus et la moins intéressante ? Pourquoi ?* Enfin, les dernières questions cherchaient à évaluer les correspondances de communication entre les producteurs du sens et sa réalisation : *À votre avis quel est le message que transmet l'exposition ? et À quel moment ce message a été annoncé d'une façon directe et remarquable?*

Dans la troisième partie du questionnaire nommé « Le sujet », nous avons posé une question afin de savoir comment le public avait saisi la manière d'exposer le sujet : *À votre avis quel est le critère du Musée pour exposer le métissage?* Nous avons voulu découvrir si le sujet de l'exposition était perçu comme un sujet tabou ou difficile à traiter par d'autres types de médias : *À votre connaissance, le métissage est aussi traité par d'autres medias : TV, Magazines, journaux par exemple? Pourriez-vous en citer quelques uns?* et nous avons voulu savoir si le musée occupait dans l'imaginaire des personnes une place plus respectable que les autres médias mieux identifiés comme médias de masse : *Pour les sujets difficiles à traiter (racisme, xénophobie, machisme, violence historique), vous pensiez qu'il serait mieux d'en discuter*

plutôt dans un musée que vis-à-vis des autres médias ? Enfin, pour finir cette partie du questionnaire, nous avons voulu savoir si selon les visiteurs, le musée proposait une lecture originale du sujet par rapport aux autres médias : À votre avis, comment le musée s'approprie ces sujets par rapport aux autres médias ?

Le dernier ensemble du questionnaire appelé « Individuel » portait sur la perception personnelle des visiteurs et sur les rapports entre le sujet d'exposition et la structure du sentiment : La première question ouverte visait directement cet objectif : *Est-ce que cette exposition parle d'une histoire qui vous concerne, dans votre vie quotidienne par exemple?* Ensuite, nous avons voulu savoir si la proposition sur le fait que la planète se métissait était acceptée, négociée ou refusée sur le plan individuel : *À votre avis peut-on dire que la planète est métisse ?* Avant d'inviter le public à s'exprimer directement sur la question qui fait le sous-titre de l'exposition, nous avons voulu avoir des informations sur les habitudes culturelles des personnes qui ont répondu à nos enquêtes : *Quels musées ou galeries ils ont l'habitude de visiter? À quand la dernière visite ? À quelle occasion ? Est-ce qu'ils avaient visité le Musée du Quai Branly auparavant, est-ce qu'ils ont acheté le catalogue, la carte postale ou autre chose par rapport à l'exposition ? Est-ce qu'ils avaient envie de visiter le site virtuel de Planète Métisse?* Finalement, la dernière question de notre questionnaire s'est posé dans les termes du musée : *to mix or not to mix ?*

Un aperçu des visiteurs

L'échantillon que nous avons constitué a pris en compte les réponses de vingt-et-un visiteurs. Il n'est pas représentatif de la totalité du public qui a visité l'exposition Planète Métisse mais il rend compte d'un nombre significatif de réponses de type qualitatif. En effet, les données obtenues, furent comptabilisées et classifiées en typologies qui permettaient de comprendre de manière approfondie le phénomène de construction du sens des visiteurs face à l'exposition. Avant d'arriver à la présentation des résultats qualitatifs, voyons d'abord les caractéristiques de la communauté d'interprètes qui constitue notre échantillon.

Parmi les 21 visiteurs interrogés, 19 habitent à Paris et 2 à l'étranger (voir tableau 2). Cependant, si aujourd'hui Paris est la ville de leur domicile fixe, l'enquête montre qu'auparavant, la majorité des visiteurs ont vécu dans une région différente de celle de leur domicile actuel. Parmi les 19 visiteurs franciliens, seulement 6 vivent à Paris depuis leur naissance. Avant de faire de Paris leur domicile fixe, les membres de cet échantillon ont vécu en Lorraine, en Bretagne, en Provence, à Chambéry et dans d'autres pays étrangers comme le Kenya, le Mexique, les États-Unis, l'Inde, le Chili et l'Italie. Seulement deux visiteurs n'ont pas répondu à cette question (voir tableau 3).

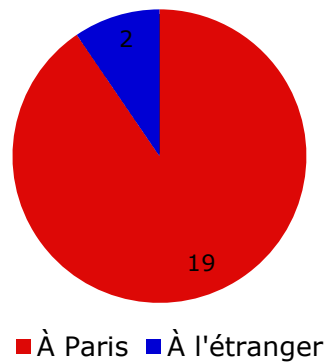


Tableau 2
Domicile fixe des visiteurs

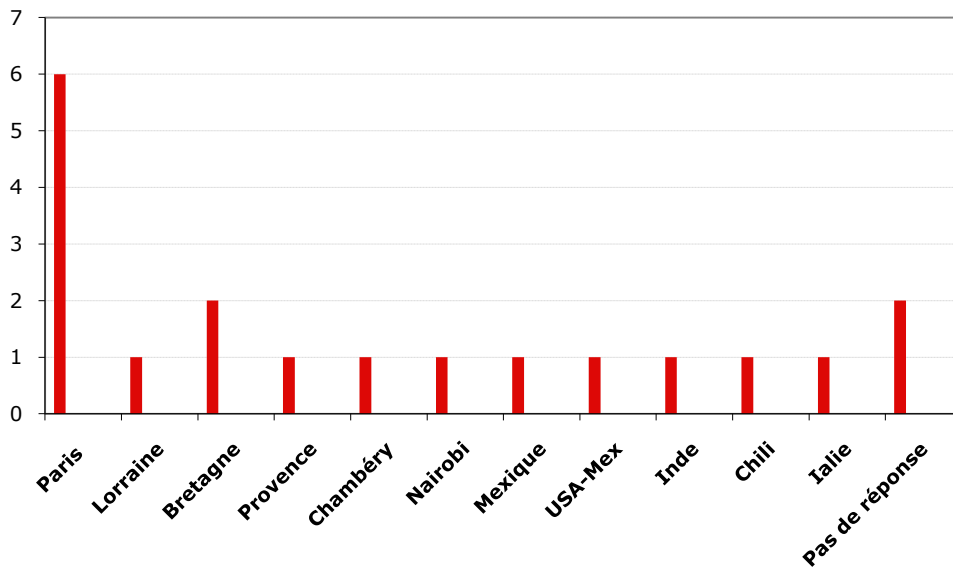


Tableau 3
Domicile antérieur des visiteurs

Le groupe formé par cette communauté d'interprètes montre une répartition plus ou moins équilibrée au niveau de l'âge. (voir tableau 4). Les moins représentés sont les personnes de plus de 50 ans, qui constituent seulement 5% de notre étude, suivis des jeunes de moins de vingt ans qui représentent 9%. La moyenne est partagée entre les visiteurs qui ont entre 20 et 50 ans. Parmi eux, 28% ont entre 31 et 40 ans, ce groupe représente la majorité de notre échantillon. Avec cette information, il est facile d'anticiper que la plupart de nos interprètes se trouvent dans un groupe social actif.

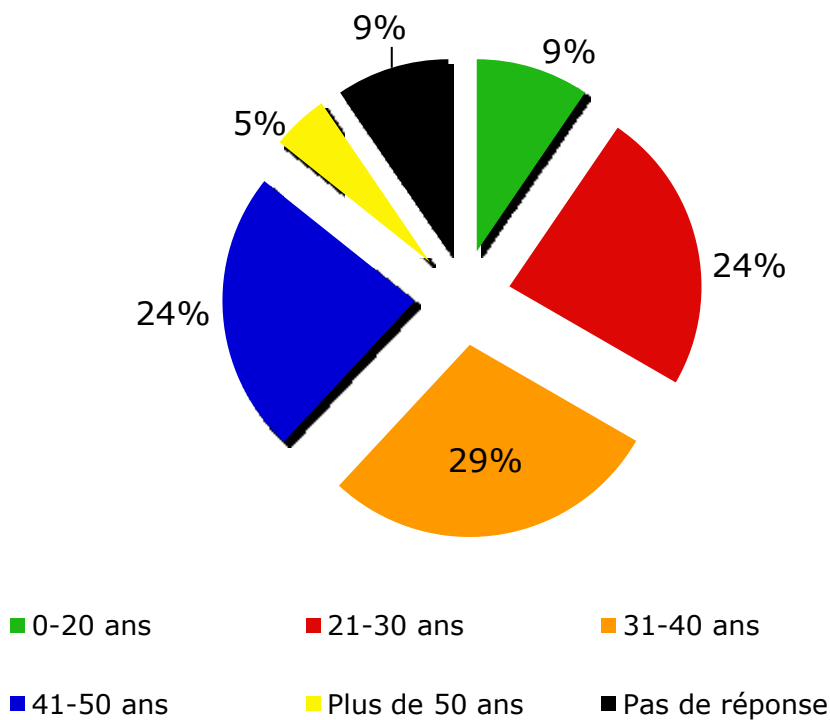


Tableau 4
Âge des visiteurs

En effet, même si nous voyons que trois de nos visiteurs avaient le statut étudiant (du lycée, de master et de doctorat), les autres visiteurs exercent des professions dans le domaine social, un éducateur d'handicapés mentaux et un consultant en psychologie ; sur le terrain de l'économie et du commerce,

une directrice commerciale, un employé des éditions musicales et une agent commerciale ; dans le champ de l' éducation, une enseignante, un professeur et un chercheur ; dans le milieu culturel, trois artistes et un musicien ; dans les médias, un journaliste et d'autres professionnels comme dans le cas de l'ingénieur. (tableau 5).

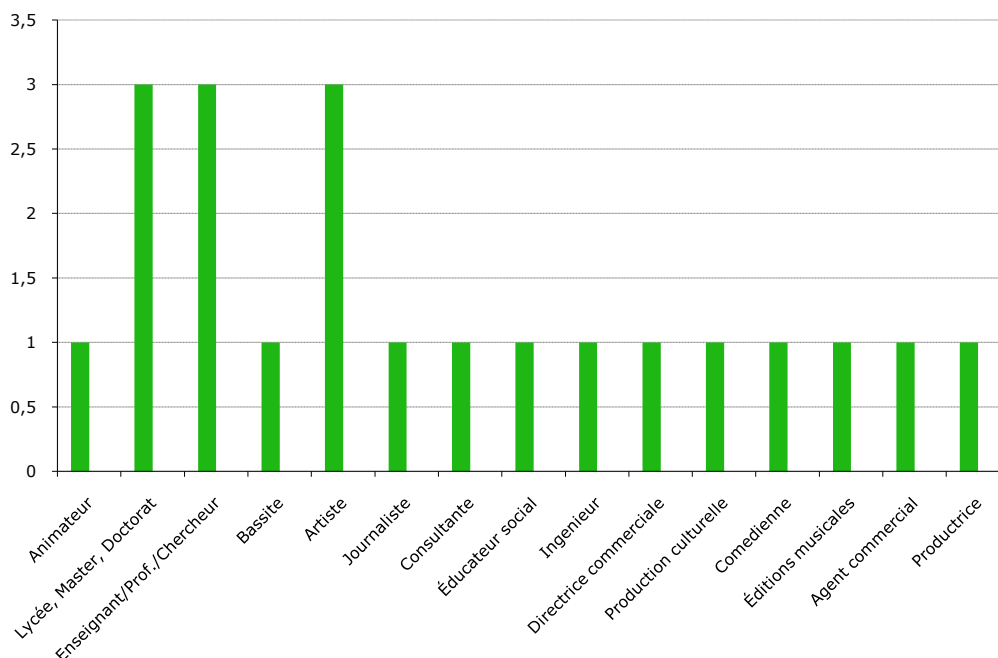


Tableau 5
Profession ou occupation des visiteurs

Tous les visiteurs, sans exception, ont répondu à la question sur la profession ou l'occupation. Dans la dernière partie du questionnaire, ils ont tous répondu également, qu'ils avaient visité des musées ou des expositions auparavant. Les musées les plus mentionnés par les visiteurs ont été le Centre Georges Pompidou (6 personnes) puis le Musée du Louvre (4 personnes) et le musée d'Orsay (3 personnes). L'Institut du Monde Arabe et la Villette ont été mentionnés par deux visiteurs. Enfin, d'autres musées ont été mentionnés par les visiteurs : le Musée d'Histoire Naturelle, la Maison Européenne de la Photographie, le Musée du Luxembourg, le Jeu de Paume, au Grand Palais, le

Musée Guimet, le Centre Culturel de la Chine et parmi les musées étrangers, le Musée de Tokyo. (voir le tableau 6). En effet, quelques visiteurs nous ont expliqué qu'ils avaient l'habitude de visiter les musées plutôt quand ils étaient en visite à l'étranger ou en vacances⁶⁸². Seulement deux personnes n'ont pas répondu à cette question.

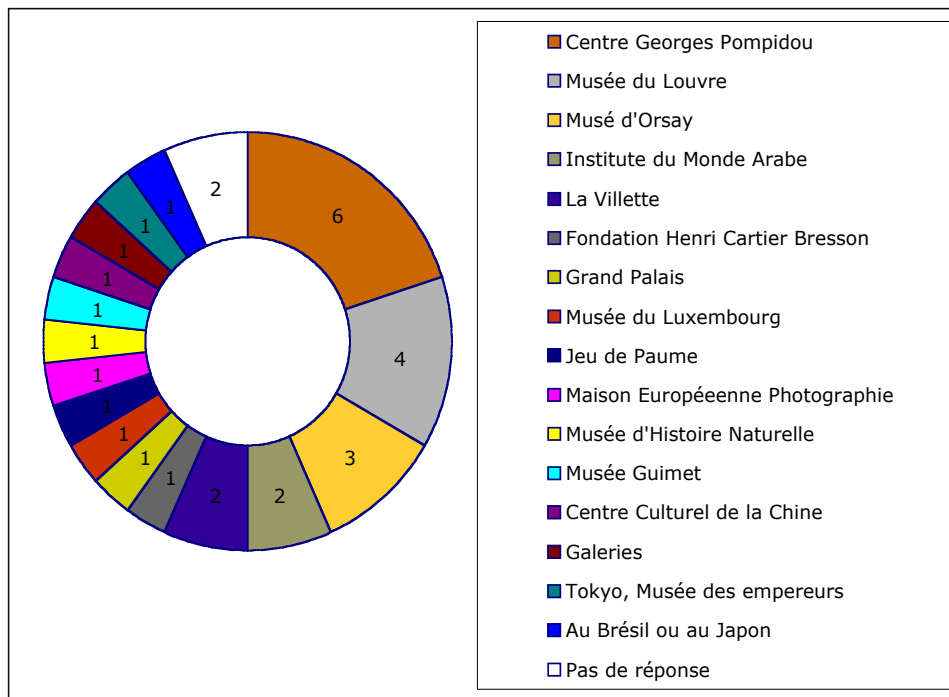


Tableau 6
La visite des musées comme une pratique culturelle

Parmi les visiteurs de cette communauté d'interprètes, dont la visite au musée fait partie des habitudes culturelles, plus de la moitié (soit 14 visiteurs sur 21) avaient visité le Musée du Quai Branly auparavant, entre les années 2007 et 2009. Pour 6 visiteurs, il s'agissait de la première visite au Musée du Quai Branly, ils découvraient la collection permanente au même temps que

⁶⁸² Il s'agit de la réponse du visiteur qui exerce le métier d'ingénieur. Il nous a expliqué qu'il était souvent en voyage par exemple au Brésil ou au Japon et c'est plutôt là-bas qu'il préfère visiter les musées. Voir le questionnaire avec la référence PM9 dans l'annexe C.

l'exposition temporaire Planète Métisse. Une seule personne n'a pas répondu à la question (voir le tableau 7) ⁶⁸³.

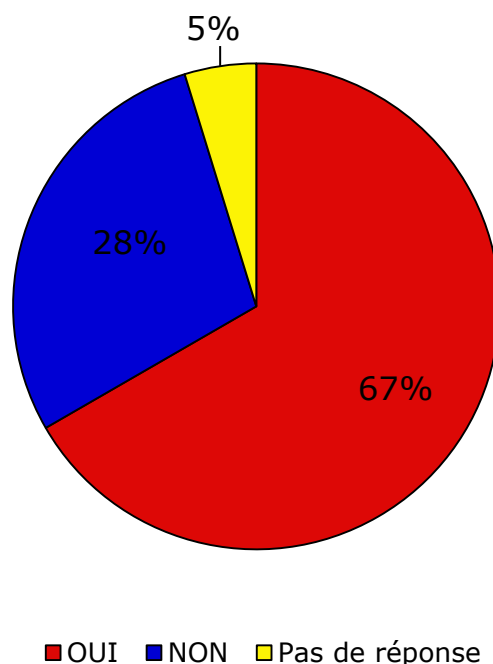


Tableau 7
Les visiteurs connaissaient le MQB

Résultats qualitatifs

La première question ouverte du questionnaire était placée juste après la question sur l'occupation ou la profession. La question était : « *Vous aimeriez être identifié comme : _____ ?* ⁶⁸⁴ ». Nous avons voulu conduire le public vers

⁶⁸³ Nous avons montré jusqu'ici les résultats des quatre questions situées dans la dernière partie du questionnaire : « *Si c'est le cas, quels musées ou galeries vous avez l'habitude de visiter? À quand la dernière visite et à quelle occasion? Vous avez visité avant le musée Quai Branly? OUI - NON Quand?* » Voir le questionnaire entier dans l'annexe C de cette thèse.

⁶⁸⁴ La question cherchait à mettre en évidence non pas la façon dont la personne était perçue, mais de montrer leur propre perception face à leur représentation individuelle et singulière. C'était une question d'auto-identification, mais il ne s'agit pas d'une question qui faisait appel à l'ordre des identifications fixes ou essentialistes. Il ne

un autre type de réponse différente de celle du métier, mais paradoxalement l'effet halo⁶⁸⁵ s'est imposé. La majorité des personnes interrogées sur l'auto-identification, soit 8 sur 21 ont répondu par rapport à la projection de leur métier ou par rapport à un désir de devenir professionnel (voir le tableau 8). C'est le cas des artistes. Ils ont affirmé qu'ils aimeraient être identifiés comme artistes et l'un d'entre eux a confessé vouloir être identifié comme « un grand *artiste*⁶⁸⁶ ». C'est la même situation pour le professeur qui souhaite être identifié comme « *professeur*⁶⁸⁷ » ; pour la personne qui travaille dans les médias, qui désire être identifié comme « *journaliste*⁶⁸⁸ » ; et pour la personne qui travaille dans les éditions musicales, qui aimerait être identifié comme « *assistant copyright (employé)*⁶⁸⁹ ». La personne qui a déclaré être bassiste exprime un désir (il s'agit d'un jeune de 13 ans), il veut être identifié comme « *rocker pro*⁶⁹⁰ ». Enfin une lycéenne manifeste affirme qu'elle aimerait être identifié comme : « *une grande comédienne française ou professeur de fac*⁶⁹¹ ».

Ces données se prêtent à une interprétation intéressante parce qu'elles conduisent vers une première réflexion sur la structure du sentiment que partagent ces visiteurs. Nous supposons qu'ils n'ont pas associé la question sur l'identification au sujet de l'exposition. Ils se sont laissés conduire par l'induction cognitive qui a orienté la première question. En effet, les visiteurs n'ont pas revendiqué une identité culturelle fixe ou en correspondance par rapport à un continent. De plus, le fait de vouloir être identifié comme un

s'agit pas d'une question fermée. Nous ne mettons pas « Vous êtes identifié comme... ? Au contraire, dans la logique de la question, le verbe « aimer » aurait pu être substitué par le verbe « souhaiter ou désirer » : « Vous **aimeriez** être identifié comme... ? Vous **désiriez** être identifié comme... ? C'est une question qui prépare le visiteur aux questions suivantes. Elles seront plus en correspondance avec le sujet d'exposition : le métissage.

⁶⁸⁵ L'effet halo est l'influence générale qu'un premier sujet laisse sur un autre. Nous n'avons pas voulu induire les réponses chez les visiteurs. Au contraire, notre intention était d'obtenir des informations nouvelles et différentes. Nous avons pensé que les visiteurs allaient répondre différemment à la question sur l'auto-identification vue que la question de la profession ou métier avait déjà été posée avant.

⁶⁸⁶ Questionnaire, référence PM 18, Annexe C.

⁶⁸⁷ *Ibidem*, Réf. PM 14

⁶⁸⁸ *Ibidem*, Réf. PM 19

⁶⁸⁹ *Ibidem*, Réf. PM 15

⁶⁹⁰ *Ibidem*, Réf. PM 4

⁶⁹¹ *Ibidem*, Réf. PM 2

professionnel évite de répondre aux frontières culturelles et identitaires. Nous pensons que la structure du sentiment des visiteurs a été donc dissimulée dans les réponses, même si elle est imbriquée dans le tissu social et dans l'identification ethnique, nationale, culturelle et de classe de chaque visiteur.

Le deuxième groupe représentatif des visiteurs, soit 4 sur 21, a répondu à la question par rapport à une identité nationale ou continentale. Un visiteur signale vouloir être identifié comme « *un européen*⁶⁹² » une autre comme « *bretonne*⁶⁹³ » et les autres montrent aussi le désir d'une appartenance nationale même s'ils ajoutent à cette identification un motif de singularité : « *être identifié comme Chilienne, un être à part entière* »⁶⁹⁴ et « *comme une asiatique mais avec une vision internationale*⁶⁹⁵ ». Nous pourrions dire que ce groupe de réponses montre que la structure de sentiment de ces personnes se rapproche des critères de division culturelle et continentale établis par Planète Métisse.

Le troisième groupe représentatif, soit 3 sur 21, obéit à une classification du « genre ». Nous avons repéré trois réponses des personnes qui aimeraient être identifiées comme « *femmes* » ; une parmi elles déclare : « *être identifiée comme femme de l'univers*⁶⁹⁶ » et l'autre négocie la question de manière ironique : « *Tu dois avoir des réponses drôles...Identifié...? Pardon? Comme la femme venue de l'espace*⁶⁹⁷ ». Cette dernière réponse se trouve dans la frontière d'une réponse négociée. Nous avons signalé deux réponses qui s'accordent à ce principe ; un des visiteurs réponds « *Ça dépend de la personne qui pose la question*⁶⁹⁸ », un autre répond « *comme anonyme*⁶⁹⁹ ». En effet, le fait de négocier la réponse implique que les visiteurs soit, veulent connaître la personne qui demande l'identification, soit ils veulent se protéger de la question en éliminant toute possibilité de reconnaissance. En effet, le fait de vouloir être identifié comme anonyme aurait pu être interprété aussi comme

⁶⁹² Questionnaire, annexe C, référence PM 8.

⁶⁹³ *Ibidem*, Réf. PM 7

⁶⁹⁴ *Ibidem*, Réf. PM 12

⁶⁹⁵ *Ibidem*, Réf. PM 13

⁶⁹⁶ *Ibidem*, Réf. PM 21

⁶⁹⁷ *Ibidem*, Réf. PM 20

⁶⁹⁸ *Ibidem*, Réf. PM 9

⁶⁹⁹ *Ibidem*, Réf. PM 16

une réponse qui s’oppose à la question. Nous l’avons laissé dans le rang de réponses négociées parce qu’un autre visiteur a été plus déterminant dans sa façon de s’opposer à la question : « *Pas être identifiée*⁷⁰⁰ ». Finalement, seulement une personne n’a pas répondu à la question et deux personnes ont répondu par leurs prénoms « *être identifié comme Anne-Ma*⁷⁰¹ », ou bien par une stratégie de réponse aussi abstraite que la question : « *être identifié comme moi*⁷⁰² ». (voir les pourcentages des réponses dans le tableau 8)

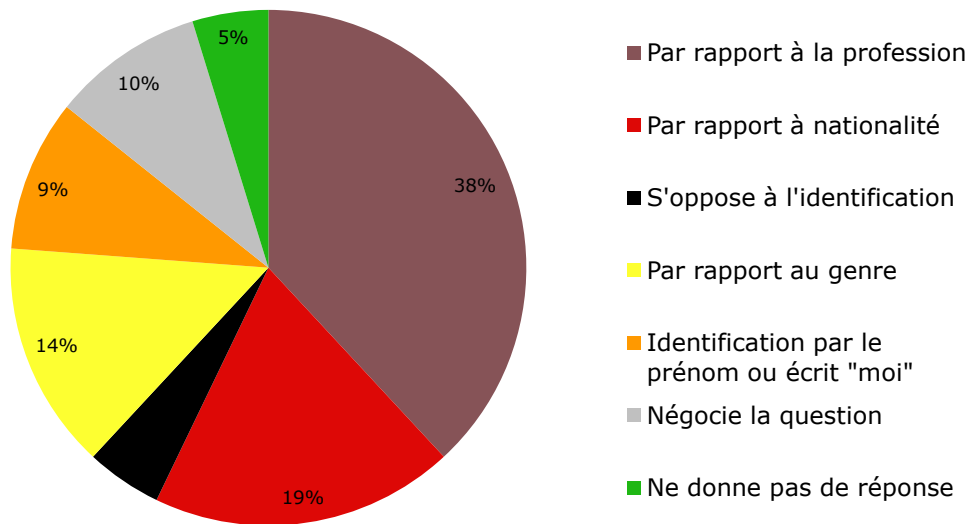


Tableau 8
Auto identification des visiteurs

La question que nous venons de traiter montre une typologie qui nous permet de reconnaître certaines structures du sentiment. Les réponses obtenues mettent en évidence une auto identification par rapport à la profession, ce qui révèle l’intérêt de classe ; des réponses d’affirmation sexuel ce qui dévoile une position du genre ; des réponses d’appartenances nationales ce qui révèle l’association à un projet collectif, des réponses où la singularité du sujet est

⁷⁰⁰ *Ibidem*, Réf. PM11

⁷⁰¹ *Ibidem*, Réf. PM10

⁷⁰² *Ibidem*, Réf. PM5

mise en avant et enfin, des réponses négociées et opposées qui cherchent à ne pas se montrer, à ne pas se situer et à éviter de définir des frontières identitaires. Les deux questions qui se suivaient dans notre enquête cherchaient à mieux connaître notre groupe de visiteurs. Nous avons posé deux questions à partir du découpage cartographique qui propose le Musée du quai Branly. La première question portait sur « les origines continentales » des visiteurs, sur la provenance de leur famille⁷⁰³. La deuxième sur les liens d'amitié avec des personnes des autres continents. À notre grande surprise, seulement deux personnes n'ont pas répondu à la question sur l'origine de leurs famille. Elles ont nié toute réponse possible en soulignant l'option « NON » à chaque fois⁷⁰⁴. Par contre elles ont répondu à la question sur les liens d'amitié.

Cette partie du questionnaire a permis de savoir que la majorité des visiteurs de cet échantillon reconnaissent avoir des origines européennes (13 personnes). Il y a eu de visiteurs qui reconnaissent avoir plusieurs origines, 7 personnes ont souligné origines américaines, 4 origines africaines et enfin 3 personnes origines asiatiques.

Le fait de reconnaître plusieurs origines continentales en soi-même, coïncide avec le sens de l'exposition même si les réponses sur les liens d'amitié ont été plus nombreuses. Les résultats montrent que tous les visiteurs ont des liens d'amitié avec des européens, 20 personnes ont des amis d'origine africaines, 19 personnes ont des amis d'origine américaine, 18 personnes ont des liens d'amitié avec des personnes d'origine asiatique, et 10 personnes ont affirmé avoir des amis d'origine océanique (voir le tableau 9).

⁷⁰³ La question était : « Avez-vous de la famille d'origine : Américaine (OUI-NON), Africaine (OUI-NON), Océanique (OUI-NON), Européenne (OUI-NON), Asiatique (OUI-NON), Autre _____ ». Voir protocole d'entretien, Annexe B.

⁷⁰⁴ Références PM10 et PM17.

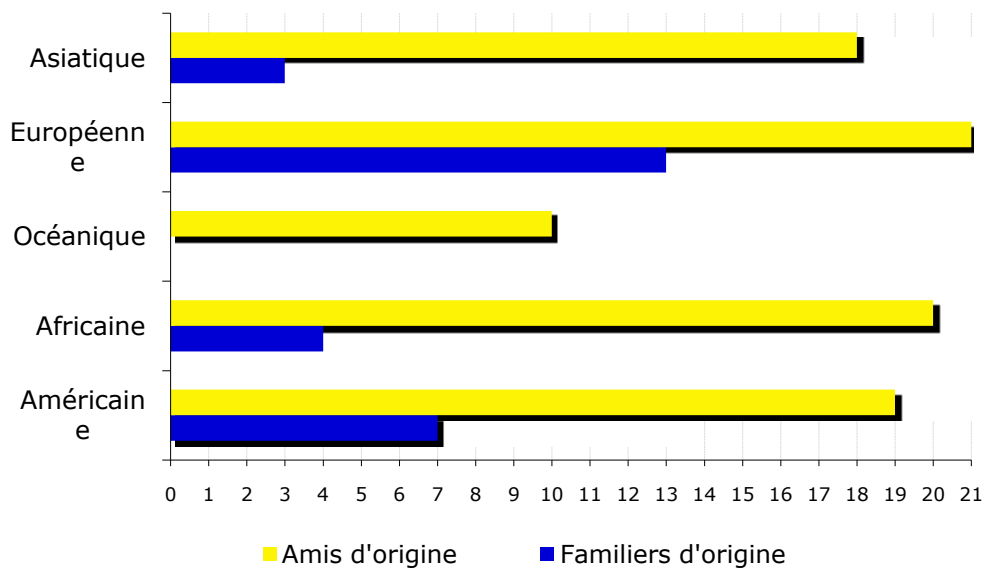


Tableau 9
Liens familiales

L'intention de ces questions était de préparer les visiteurs à répondre à des questions plus intimes par rapport à leurs propres perceptions et appartenances culturelles et identitaires. Nous avons posé directement la question suivante :

Métis ou pas métis ?

Dans l'exposition Planète Métisse, la communauté de production du Musée du quai Branly a voulu montrer que les brassages culturels planétaires sont un fait inéluctable des sociétés actuelles. Néanmoins, nous savons que le décodage des expositions que font les visiteurs est souvent privé et singulier, et n'est pas forcément en correspondance avec le sens premier que l'institution propose ou veut privilégier. Pour cette raison, dans une dernière question de la partie générale de notre questionnaire, nous avons demandé ouvertement aux visiteurs, s'ils se considéraient ou pas comme « métis » et pour quelle raison. Si tous les visiteurs avaient « saisi » le sens de l'exposition de la même manière et en concordance avec le message que le musée voulait faire passer, ils se seraient tous reconnus comme « métis ». Mais les réponses à cette question démontrent le contraire. Les visiteurs ont décodé les messages de

l'exposition de manière négociée⁷⁰⁵. Ils sont plus de la moitié à interpréter une autre notion du métissage, une notion qui ne se définit pas selon la construction du sens de l'exposition mais à partir d'une structure individuelle, d'une appropriation personnelle du thème d'exposition. En effet, les résultats que nous obtenons à partir de cette communauté d'interprètes montrent que pour une majorité, la notion du métissage n'est pas seulement une question de cultures mais aussi une question d'ethnicité, d'origines familiales et parfois même de race.

Parmi les réponses, il y a eu sept visiteurs qui se considèrent métis (33%), plus de la moitié des visiteurs (53%), c'est-à-dire onze sur vingt-et-un ne se considèrent pas comme métis et trois se situent dans une position ambiguë (14%)⁷⁰⁶. Les visiteurs qui se reconnaissent comme métis le font en raison de la présence de certains éléments étrangers dans leur propre culture. Un parmi eux justifie son métissage en raison des influences multiculturelles intégrées à partir de sa propre expérience internationale. Un autre explique que les mélanges se sont déjà réalisés dans sa propre personne depuis longtemps. Enfin, les reste des visiteurs qui se considèrent métis évoquent les origines familiales avec des parents tunisiens, libanais, italiens et amérindiens. Parmi les visiteurs qui ne se considèrent pas comme métis, deux n'ont pas donné de raisons, un s'oppose à cette identification et s'affirme comme Noir, un autre comme Blanc et autre comme Africain. Le reste des visiteurs expliquent qu'ils ne se considèrent pas comme métis en raison de leurs origines familiales, ethniques, régionales ou nationales qui sont tous « de la même souche⁷⁰⁷ ». Les visiteurs à avoir manifesté une position ambiguë sur la question se trouvent dans un carrefour qui synthétise les deux types des réponses antérieures. Un des visiteurs pourrait se considérer métis parce qu'il a des origines bretonnes et basques mais également pas métis parce qu'il est Français. L'autre se considère

⁷⁰⁵ La lecture négociée est la définition contraire d'une lecture du type dominante ou hégémonique. Voir Stuart Hall. « Codage/ Décodage », *Op.Cit.* pp. 179-180.

⁷⁰⁶ Les résultats ainsi qu'un tableau avec les raisons qui donnent les visiteurs pour se considérer ou pas comme métis se trouve dans l'annexe D de cette thèse.

⁷⁰⁷ Voici quelques exemples des réponses reçues : « *Parce que parents et famille sont tous de la même région* », « *Parce que la souche est bien française du côté père et mère* », « *Parce que toute la famille est née à Finistère* ». Voir l'ensemble de réponses à la question *Est-ce que vous-vous considérez comme un métis (se) ?* dans l'annexe D.

métis parce qu'il est né mexicain mais pas métis en raison de ses parents et grand parents libanais. Enfin un dernier visiteur explique qu'au sens premier du terme, il ne pourrait pas être considéré comme métis, mais il justifie son métissage en raison de son ouverture d'esprit face aux cultures étrangères. Avec ces réponses, nous constatons que même après la visite de l'exposition, plus de la moitié des visiteurs de cet échantillon ne se considère pas comme métis, même si l'exposition tentait de démontrer que nous sommes « culturellement » tous métis. Ceci démontre que la construction du sens des visiteurs ne coïncide pas complètement avec la construction du sens privilégié par le musée. Si le discours de l'exposition montre que le métissage planétaire est une évidence inéluctable, beaucoup des visiteurs ne se reconnaissent pas dans ce discours et ils affirment que la catégorie du métissage ne leur convient pas « personnellement ». Nous avons voulu comprendre les raisons de ce possible « malentendu⁷⁰⁸ » entre l'intention discursive de l'institution et la réalisation du sens de l'exposition de la part de cette communauté d'interprètes. En principe nous avons supposé que l'appropriation du sens avait été « brouillée » à cause d'une scénographie trop concentrée dans l'innovation technologique. Il fallait savoir si les visiteurs avaient trouvé des difficultés pour lire le sens de l'exposition selon les désirs de ces producteurs. La deuxième partie de notre enquête posait des questions dans ce sens.

L'appropriation et la lecture de Planète Métisse

Nous avons posé plusieurs questions à notre communauté d'interprètes afin de saisir leur expérience de lecture et leur décodage du sens de l'exposition. Au niveau technique, les résultats⁷⁰⁹ indiquent que plus de la moitié des visiteurs⁷¹⁰ n'ont trouvé aucune difficulté matérielle pour lire l'exposition. Une grande majorité⁷¹¹ admet avoir trouvé les supports écrits, les

⁷⁰⁸ Nous parlons ici de malentendus, distorsions ou méprises à partir de la théorie de Stuart Hall. « Codage/Décodage », *Op.Cit.*, pp. 179.

⁷⁰⁹ Voir la base de données et les résultats en graphique dans la rubrique « Résultats : L'expérience, la lecture », annexe D de cette thèse.

⁷¹⁰ 56% de l'échantillon (12 visiteurs)

⁷¹¹ 70% de l'échantillon (14 visiteurs)

notices des objets et les panels d'explication « complètement clairs ». Toutefois, il y a eu des visiteurs⁷¹² qui ont trouvé les supports de lecture de l'exposition « moyennement clairs » et parmi ceux qui ont trouvé des difficultés pour lire l'exposition⁷¹³, ils ont évoqué un environnement trop sombre, une faible visibilité de certains ouvrages et une circulation trop rapide des images. Ils ont mentionné également des difficultés à suivre le parcours de l'exposition : « *J'ai eu des difficultés à trouver un lien entre les différentes zones. La distinction entre les zones géographiques et les époques n'était pas toujours claire* » et aussi « *Il n'y a pas d'itinéraire, c'est un archipel* »⁷¹⁴. Si la mise en scène technique de l'exposition n'a pas posé de problème pour saisir le sens, ils sont plusieurs à affirmer n'avoir pas lu la totalité des panneaux d'explication⁷¹⁵. Seulement un tiers des visiteurs⁷¹⁶ a consacré une attention totale à la lecture de ces supports. Si les panneaux de l'exposition n'ont pas encouragé la curiosité des visiteurs⁷¹⁷, la majorité affirme vouloir garder les panneaux écrits dans les expositions au lieu de privilégier une médiation plus originale⁷¹⁸. Ils considèrent que le format classique de médiation est « important et nécessaire pour aider à déchiffrer les contenus de l'exposition, pour faire comprendre l'orientation idéologique, pour trouver des repères, pour guider le parcours, pour comprendre, pour apprendre des choses, pour s'informer, pour connaître le contexte et pour ne pas se perdre »⁷¹⁹. Ils trouvent que la médiation écrite est bénéfique parce que le visiteur peut décider librement de lire ou de ne pas lire les panneaux et même certains visiteurs redoutent une hégémonie de la technologie sur la muséographie traditionnelle. Enfin, dans l'opinion de deux visiteurs, une combinaison entre les supports

⁷¹² 25% de l'échantillon (5 visiteurs)

⁷¹³ 24% de l'échantillon par rapport à cette question.

⁷¹⁴ Code de référence de réponses : PM1, 7, 10, 13 et 15.

⁷¹⁵ Parmi 21 visiteurs, 13 affirment avoir lu entre 30 et 60% de l'exposition, annexe D.

⁷¹⁶ 7 visiteurs sur 21 (33%) ont affirmé avoir lu entre 70 et 90% des supports écrits, annexe D.

⁷¹⁷ Un visiteur affirme : « Je n'aime pas lire beaucoup », annexe C, Réf.PM4

⁷¹⁸ 86% des visiteurs, soit 18 sur 21 affirme vouloir garder les panneaux classiques. 14%, soit 3 visiteurs sur 21 voudraient expérimenter une médiation plus originale.

⁷¹⁹ Voir l'ensemble de réponses à la question : *Seriez-vous d'accord pour éliminer les panneaux écrits des expositions afin de faire une médiation plus originale ?* à partir des questionnaires reproduits dans l'annexe C. Voir l'ensemble de réponses dans l'annexe D de cette thèse.

classiques et l'innovation technologique pourrait rendre une médiation plus contemporaine. Les visiteurs qui acceptent d'éliminer totalement les panneaux écrits veulent privilégier une communication plus sensible, plus intelligente, efficace, ingénieuse et amusante : « *Je trouve que ce serait sympa d'être dans un univers plus intuitif et interactif -sans être obligé de s'arrêter devant les panneaux écrits, petits et longs* ». Ou bien : « *cela permet de se poser des questions en sortant de l'exposition, d'y réfléchir après l'exposition* »⁷²⁰.

Si la médiation technologiquement innovatrice de Planète Métisse n'a pas été la source des différences entre la production du sens de l'exposition et sa réalisation, nous avons voulu savoir à quel moment de l'exposition les messages avaient attiré l'attention des spectateurs. Dans l'opinion généralisée, ce sont les objets et les documents visuels, et pas les panneaux d'explication, qui communiquent le mieux les messages de l'exposition. Dans Planète Métisse, le *Codex*, les cartes, les figurines en porcelaine et la mise en scène des objets en opposition ont attiré le plus l'attention des visiteurs⁷²¹. La mise en scène des extraits de cinéma et la salle de musiques aux rythmes brésiliens ont provoqué des réactions diverses. Certains visiteurs ont trouvé dans cette partie de l'exposition une allusion au métissage moderne ou contemporain, mais pour les autres, les salles ne représentaient aucun intérêt et le mélange des objets, des images et des sons était bruyant, confus et il fallait beaucoup lire pour comprendre les liens et la mise en valeur des objets⁷²².

Le sujet d'exposition

Les réponses antérieures font penser qu'un « message global » n'avait pas été bien conduit par la communauté de production du sens de l'exposition. Nous avons donc, voulu identifier à travers l'opinion de notre échantillon des visiteurs, quelle était selon eux, la macrostructure de l'exposition. Il s'agissait d'identifier si les visiteurs avaient reconnu un message ou des messages

⁷²⁰ *Ibidem.*

⁷²¹ Voir l'ensemble de réponses à la question *Quelle partie de l'exposition fut la plus intéressante ?* dans l'Annexe D.

⁷²² Voir l'ensemble de réponses à la question *Quelle partie de l'exposition fut la moins intéressante ?* dans l'Annexe D.

explicites à travers l'exposition et, si c'était le cas, nous leur avons demandé de nous dire à quel moment ce message avait été exposé d'une manière concrète. Si, dans l'opinion des deux visiteurs, « le message de l'exposition » a été confus ; pour les autres, il s'agit d'un message implicite qui se transmet à chaque moment de l'exposition. Ce message global qui ne serait qu'un seul, parlerait « de la rencontre et du mélange des cultures, des ressemblances et influences réciproques inéluctables plus ou moins naturelles et historiquement incontournables, même si parfois elles conduisent à des sentiments pas forcément très positifs en raison de la colonisation et de l'esclavage »⁷²³. Les réponses des visiteurs coïncident parfaitement avec la construction du sens donnée par la communauté de production. Plusieurs visiteurs reconnaissent que le critère du musée pour exposer le métissage a été historique, éducatif, divertissant et parfois politiquement correct. Ils reconnaissent qu'il y a eu un savoir scientifique et culturel pour l'utilisation des objets, - surtout ceux qui sont issus de l'art premier - qui servent à parler d'un sujet d'actualité : « *Le Musée du Quai Branly étant dédié à « l'art primitif » il est tout naturel qu'il s'intéresse au métissage* » ou bien « *C'est dans l'air du temps, mettre en scène son autocritique* »⁷²⁴. Au-delà des objets, pour un des visiteurs, le musée a utilisé la guerre et la religion pour parler du métissage en se servant de « *tous les composants de la colonisation* »⁷²⁵.

C'est à partir de ce moment que nous constatons qu'entre l'institution et le public, c'est-à-dire entre la communauté de production et la communauté d'interprètes, la construction du sens se réalise de manière harmonieuse. Le codage et décodage de l'exposition se retrouvent en symétrie quand il s'agit de parler de macrostructure et du sens global de l'exposition. Notre hypothèse est que la négociation du sens s'établit plutôt quand la question se pose de manière individuelle, quand cela interpelle la propre singularité des individus, c'est-à-dire, quand la question renvoie à la structure du sentiment de chacun. En effet, nous pensons que la négociation ou harmonisation du sens dans les

⁷²³ Voir l'ensemble des réponses à la question *À votre avis quel est le message qui transmet l'exposition ?* Annexe D.

⁷²⁴ Voir l'ensemble des réponses à la question *Quel est le critère du Musée pour exposer le métissage ?* Annexe D.

⁷²⁵ *Ibidem.*

expositions anthropologiques ou de communautés, est en résonance avec la circonstance de la personne qui interprète l'exposition, ceci parce que :

« *La circonstance n'est pas seulement physique ou géographique; elle inclut les idées, les croyances et l'histoire d'un peuple donné, ou mieux encore, d'une personne*⁷²⁶ ».

Pour cette raison et afin d'affiner cette hypothèse, nous avons demandé aux visiteurs, si l'exposition Planète Métisse parlait d'une histoire qui les concernait de manière directe, par exemple dans leur vie quotidienne⁷²⁷. Les réponses indiquent que seulement trois visiteurs ne trouvent aucun rapport entre le métissage planétaire et leur vie quotidienne : « *Non, je ne trouve pas et je regrette que Planète Métisse n'ait pas justement abordé le métissage aujourd'hui*⁷²⁸ ». Il y a eu trois visiteurs qui expliquent que le métissage fait « parfois » partie de leur vie quotidienne, que « c'est un sujet qui les concerne » ou qu'ils peuvent reconnaître la richesse du métissage dans leur vie personnelle⁷²⁹. Enfin, le reste des visiteurs, quinze personnes sur vingt-et-une, assument que le métissage fait partie de leurs vies et de leur quotidien. Mais mise à part les visiteurs qui évoquent toujours un métissage biologique, les autres donnent des raisons culturelles et sociales. Un visiteur explique le métissage dans son expérience quotidienne à partir de l'intégration [d'étrangers] dans son travail ; d'autres parlent de métissage à partir de l'amitié liée avec des personnes d'autres cultures, plusieurs visiteurs sont en couple mixte avec ou sans des enfants, donc la mixité est aussi comprise comme une expérience liée au métissage. Enfin, le reste des visiteurs qui identifient le thème de l'exposition dans leur propre vie quotidienne le font en raison des

⁷²⁶ ORTEGA Y GASSET, José. *Caracteres y Circunstancias*, Afrodisio Aguado, S.A. Editores Libreros, Madrid, Espagne, 1957 ; BLASS GONZALEZ, Pedro. *Human Existence as Radical Reality*. Ortega y Gasset's Philosophy of Subjectivity. Paragon House, USA, 2005.

⁷²⁷ Il s'agit d'une question directe qui demande des données personnelles. La notion de vie quotidienne est importante pour situer les structures du sentiment. Dans le monde anglo-saxon, la notion est celle du « *every-day life* ». Il s'agit d'une catégorie qui s'emploie souvent dans les études culturelles.

⁷²⁸ Voir les réponses à la question *Est-ce que cette exposition parle d'une histoire qui vous concerne, dans votre vie quotidienne par exemple?*, Annexe D.

⁷²⁹ *Ibidem*.

intérêts intellectuels et académiques parce que la colonisation, la reconnaissance de stéréotypes dans la représentation des cultures, conduit vers une réflexion philosophique⁷³⁰.

Néanmoins, si le métissage planétaire fait partie de la vie courante des gens, est-ce qu'ils peuvent affirmer, à l'instar de l'exposition, que la planète se métisse ? En effet, toute la communauté d'interprètes de cet échantillon a été d'accord avec cette affirmation, et même si le phénomène provoque l'enthousiasme de la majorité, d'autres parlent des conséquences qui sont liées à ce phénomène planétaire : « [...] on assiste en même temps à un nouveau phénomène : les pays ferment de plus en plus leurs frontières » ou bien « on trouve partout encore des expressions « locales », liées aux cultures « locales⁷³¹ ». Cet aspect fondamental souligné par les visiteurs a été complètement négligé dans l'exposition. La notion des « frontières » culturelles, identitaires et économiques ne s'est pas posée dans l'exposition que de manière très aléatoire. Si aujourd'hui la planète se métisse, comme le montre le message principal du musée ; les frontières et les quêtes identitaires se renforcent. À ce sujet, Etienne Balibar dit que :

« [...] l'établissement de frontières, de limites ou de barrières n'apparaît pas sous forme naturelle parce que toute discussion sur les frontières concerne précisément l'institution d'identités définies : nationales et autres⁷³² ».

Le fait de montrer que la planète se métisse dans une Europe qui s'enferme révèle aussi le paradoxe du privilège économique parce que la fermeture des frontières est très sélective. Elle dépend notamment d'où on vient, et la circonstance individuelle de chacun se voit ainsi conditionnée aux appartenances de classe, d'identité, de culture et de nation :

« Pour un riche d'un pays riche, tendanciellement cosmopolite (et dont le passeport signifie de plus en plus, non pas une simple appartenance nationale, une

⁷³⁰ *Ibidem.*

⁷³¹ Voir les réponses à la question *À votre avis peut-on dire que la Planète se métisse?*, Annexe D.

⁷³² BALIBAR, Étienne. *La crainte de masses*. « Politique et philosophie avant et après Marx », Galilée, Paris, 1997, p. 372.

protection et un droit de citoyenneté, mais un surcroît de droits, en particulier un droit mondial de circulation sans entraves), la frontière est devenue une formalité d'embarquement, un point de reconnaissance symbolique de son statut social qui se franchit au pas de course. Pour un pauvre d'un pays pauvre, la frontière est tendanciellement toute autre chose : non seulement c'est un obstacle très difficile à franchir, mais c'est un lieu où l'on revient sans cesse se heurter, que l'on passe et repasse au gré d'expulsions et de regroupements familiaux, dans lequel finalement on séjourne⁷³³ ».

Afin de « positiver » le message de l'exposition, la communauté de production du sens a négligé d'évoquer les conflits frontaliers, une partie « délicate » et controversée du phénomène du métissage. Toutefois, nous avons voulu savoir si selon les visiteurs, le sujet était tellement tabou qu'il n'était pas possible de parler du métissage planétaire dans un musée comme celui du quai de Branly. Ce n'est pas le cas. Les visiteurs ont affirmé avoir entendu parler du sujet dans les journaux, dans les hebdomadaires, à la télévision, à la radio, à travers le cinéma et la musique et beaucoup sur l'Internet⁷³⁴. Comme finalement il ne s'agit pas d'un sujet « si difficile » à traiter, les visiteurs pensent qu'il faudrait parler du métissage et d'autres sujets complexes non pas seulement dans le musée – qui assure quelque part un espace de sérénité idéale pour la réflexion⁷³⁵ – mais aussi dans tous les autres médias et surtout à l'école : « *Les sujets difficiles devraient être accessibles au plus grand nombre or le musée reste encore trop élitiste et intellectuel* » ou bien :

« Je pense que le dialogue doit se faire de différentes manières. Tout le monde ne va pas au musée ; c'est au

⁷³³ *Ibidem*, p. 378-379.

⁷³⁴ Parmi les médias mentionnés nous trouvons Arte, Radio Nova, Marianne, le Point, le Nouvel Observateur, Elle, Figaro, Courrier International, à France 2, à France 3, Médiapart, Rue 89. Voir réponses à la question *À votre connaissance, le métissage est aussi traité par d'autres médias : TV, Magazines, journaux par exemple ? Pourriez-vous en citer quelques uns ?* Annexe D.

⁷³⁵ Voir également les autres réponses à la question *Comment le musée trait le sujet du métissage face aux autres médias ?* Annexe D.

départ une démarche active et positive. Tout le monde n'y a pas accès, spontanément. L'utilisation des différents medias est indispensable et les débats et échanges d'idées très importants, pour les jeunes en particulier⁷³⁶ ».

Finalelement to mix or not to mix ?

Nous avons observé que la majorité des visiteurs de cet échantillon ne se reconnaît pas comme métis même si le phénomène est proche de leur vie quotidienne. Afin de connaître les correspondances entre institution et public, nous avons posé directement la question qui sous-titrait de l'exposition. *To mix or not to mix ?*

Les réponses ont conduit rapidement à la saturation de notre échantillon. Nous avons obtenu une unanimité de réponses qui s'expriment « pour » le mélange, pour le métissage, « *to mix*⁷³⁷ ». Mais le phénomène ne pouvait pas nous conduire à conclure que le public fut entièrement réceptif et en adéquation avec le discours de l'exposition. Il serait faux de dire que le public de cet échantillon est un public « *mixophile* ». En effet, si les visiteurs ont montré une empathie par rapport au discours de l'exposition, nous avons montré qu'ils expriment une certaine réserve par rapport à l'acceptation totale de ce mélange planétaire.

Par exemple, deux visiteurs⁷³⁸ ont ajouté : « *to mix but not enough* ». La coïncidence dans la réponse de ces visiteurs est surprenant dans un double sens. D'abord, parce qu'il n'y a aucun lien entre les deux personnes, ils ne se connaissent pas et ils n'ont pas le même âge. La première réponse est celle d'une jeune étudiante française de 23 ans, qui se reconnaît comme métisse en

⁷³⁶ Voir réponses à la question *Pour des sujets difficiles à traiter, serait-il mieux d'en parler dans un musée que vis-à-vis d'autres médias*, Annexe C

⁷³⁷ Nous avons une marge d'erreur de 9.5238%, (Formule: $(2/21)*100$). Parmi les enquêtes, nous avons deux questionnaires où deux questions montrent une légère différence par rapport aux autres, ceci en raison de la formulation de notre questionnaire dans sa version définitive.

⁷³⁸ Voir dans les questionnaires, les réponses qui portent la référence PM5 et PM17. Cette référence est inscrite dans la partie gauche des questionnaires, voir l'annexe B de cette thèse.

raison de ses origines culturelles, elle a un père tunisien et une mère italienne. La deuxième réponse correspond à celle d'un artiste français de 46 ans qui se reconnaît métis à moitié en raison de ses origines bretonnes et basques. Même si les deux visiteurs sont Français, et donc francophones, ils ont répondu à ces questions en anglais « *not enough* ». Nous pensons que le fait de répondre en anglais, suit quelque part la logique linguistique de la question qui se pose aussi en anglais : *to mix or not to mix?* (effet halo), mais en même temps la réponse en langue anglaise adoucit le sens d'une réponse plus directe. La traduction de cette réponse en français serait : « Le mélange oui, mais de manière raisonnable, c'est-à-dire, pas assez ». En effet, ces réponses montrent que si les visiteurs ne sont pas contre le métissage, ils sont pourtant méfiants face aux effets d'un métissage planétaire. Le sens de ces réponses est donc négocié⁷³⁹ par rapport à la proposition discursive du musée. Nous avons trouvé une autre réponse dans le même sens. Une directrice commerciale française de 34 ans qui a vécu en Inde, répond à la question *to mix or not to mix ?* : « *Yes of course ! Mais les spécificités de uns et des autres c'est aussi une richesse qu'il ne faut pas perdre par obsession de globalisation*⁷⁴⁰ ». Nous sommes une fois de plus face à une réponse où le sens est négocié par le visiteur qui affirme une volonté de mélange. Le visiteur accepte le métissage comme une valeur positive mais à condition de ne pas aller vers l'homogénéisation des cultures⁷⁴¹. Une dernière réponse montre également une position négociée. Face à la question *to mix or not to mix ?*, le visiteur qui est un animateur français de 31 ans, donne une réponse affirmative : *to mix*, et il lance immédiatement une question qui met en question le propos même de l'exposition : « *To mix, please, mais est-il possible de le faire ?*⁷⁴² ».

⁷³⁹ Afin de montrer l'appropriation du sens, nous utilisons les mêmes outils conceptuels que dans l'étude de cas de Chicago. Voir Stuart Hall. « Codage/Décodage », *Op.Cit.*, pp. 179.

⁷⁴⁰ Voir questionnaire, annexe C, référence PM10.

⁷⁴¹ Cette réponse rappelle le débat sur les effets de la globalisation. Voir l'article de TAGUIEFF, Pierre-André « Une nouvelle illusion théorique dans les sciences sociales : la globalisation comme «hybridation» ou «métissage culturel», dans *Tribunes*, consulté entre 2009-2011.

http://www.communautarisme.net/Une-nouvelle-illusion-theorique-dans-les-sciences-sociales-la-globalisation-comme-hybridation-ou-metissage-culturel_a1045.html

⁷⁴² Voir la réponse de la référence PM1 du questionnaire, annexe B.

Les réponses dévoilent que même si la majorité des visiteurs ont répondu « *to mix* », l'unanimité n'est pas si transparente et consensuelle que prévue. En effet, les visiteurs ne suivent pas docilement le sens et la proposition de l'institution. Le décodage du sens serait en correspondance avec le codage mais à partir d'une « négociation ». Les visiteurs ne s'opposent pas au métissage planétaire défendu par les producteurs de l'exposition, mais l'acceptation du phénomène s'établit en fonction de « ce qu'on veut mélanger ou métisser ». Nous avons remarqué également des réponses qui vont dans le sens contraire de cette négociation. Il y a des visiteurs dont le décodage harmonise en perfection avec le codage établi par le musée. Un visiteur qui se définit comme un asiatique de 31 ans avec une vision internationale ajoute à sa réponse : « *Mix est la tendance et la réalité depuis des siècles*⁷⁴³ ». Un visiteur français de 33 ans qui travaille dans le domaine des éditions musicales se montre aussi enthousiaste : « *To mix, naturally*⁷⁴⁴ ». Enfin, une majorité, quinze sur vingt-et-un visiteurs, ont répondu « *to mix* ». Le fait de ne pas ajouter un commentaire conduit à penser que la position de décodage de ce groupe face au codage proposé par le musée est consensuel, même si cela ne veut pas dire que ces visiteurs ont été complètement d'accord avec tous les propos de l'exposition.

7.8 Conclusions à partir de l'étude de cas de Paris

La mission principale du Musée du quai Branly est de redimensionner avec justesse les œuvres et les objets des cultures non - européennes. Ce musée est également engagé avec la production des projets qui traduisent leur mission pédagogique. La thématique de l'exposition Planète Métisse que nous venons d'analyser est un exemple de cette démarche. L'exposition montre avec des arguments historiques, que le métissage planétaire existe, qu'il s'accroît en Europe et qu'il est le résultat de l'histoire mondiale des échanges humains et de la colonisation. Dans ce sens, le discours du musée est postcolonial et s'inscrit,

⁷⁴³ Voir la réponse de la référence PM13 du questionnaire, annexe B.

⁷⁴⁴ Voir la réponse de la référence PM15 du questionnaire, annexe B.

avec d'autres projets⁷⁴⁵, dans une démarche muséale originale, contemporaine et critique.

Si nous avons réussi à bien mené notre étude, nous pouvons affirmer que la construction du sens de cette exposition est le résultat de « *la praxis* » des acteurs qui se sont engagés à présenter un sujet complexe et « politiquement » problématique. En effet, l'exposition Planète Métisse a anticipé un débat de société parce que la notion du « métissage » avait provoqué une polémique entre les membres de la classe politique française. Le chef de l'Etat qui appartient au parti républicain du droite (UMP), a contribué au débat du métissage en s'appropriant un discours ambiguë. Il a dit publiquement :

« Quel est l'objectif ? ça va faire parler, mais l'objectif c'est relever le défi du métissage, défi du métissage que nous adresse le vingt-et-unième siècle... Ce n'est pas un choix, c'est une obligation, c'est un impératif. On ne peut pas faire autrement au risque de nous trouver confrontés à des problèmes considérables. Nous devons changer, alors nous allons changer. On va changer partout en même temps, dans l'entreprise, dans les administrations, dans l'éducation, dans les partis politiques et on va se mettre des obligations, des résultats. Si ce volontarisme républicain ne

⁷⁴⁵ Le Musée du Quai Branly commémora à partir de l'année 2006, une journée annuelle dédiée aux mémoires de la traite, de l'esclavage et de leurs abolitions. « *M. Jacques Chirac a affiché la volonté de la France d'assumer son histoire – ainsi que celle de la plupart des grandes puissances européennes : « Au-delà de l'abolition, c'est aujourd'hui l'ensemble de la mémoire de l'esclavage, longtemps refoulée, qui doit entrer dans notre histoire (...). Dans l'histoire de l'humanité, l'esclavage est une blessure, une tragédie, dont tous les continents ont été meurtris ; une abomination perpétrée pendant plusieurs siècles par les Européens à travers un inqualifiable commerce (...). L'esclavage a nourri le racisme, crime du cœur et de l'esprit. Le racisme, c'est l'une des raisons pour lesquelles la mémoire de l'esclavage est une plaie encore vive pour nombre de nos concitoyens* ». Discours de Chirac adressé au Comité pour la mémoire de l'esclavage. Voir Musée du Quai Branly, 10 mai, journée annuelle. <http://www.quaibrantly.fr/fr/actualites/journee-annuelle-des-memoires-de-la-traite-de-l-esclavage-et-de-leurs-abolitions.html>

fonctionnait pas, il faudrait que la République passe à des méthodes plus contraignants encore⁷⁴⁶ ».

Ségolène Royale, candidate aux élections présidentielles et membre du parti de gauche (PS) a fait de la notion du métissage un sujet de campagne :

« Et la France Présidente est une France métissée, fière de sa diversité. C'est une chance dans le monde actuel, et je veux que toute le monde le comprenne et le mette en pratique... nous voulons une France métissée dans laquelle plus aucune discrimination ne sera tolérée⁷⁴⁷ ».

Enfin, le dirigeant du parti d'extrême droite, Jean-Marie Le Pen en s'exprimant en contre de la naturalisation des immigrants, a « alerté » contre « une idéologie mondialiste du métissage généralisé. Il pense que le métissage « est un projet politique international⁷⁴⁸ ».

Ce débat entre les hommes et femmes politiques continue à se manifester. La notion du métissage est confondue avec diversité, homogénéisation identitaire, immigration, menace ou et richesse dans les échanges culturels. Malheureusement, dans le temps pendant lequel s'est déroulé l'exposition Planète Métisse, le débat politique n'a pas eu lieu⁷⁴⁹. L'exposition traduisait en effet, le climat social de la France, avec tous les paradoxes et les contradictions qui l'intègrent. La preuve, quand le Musée du Quai Branly, le plus grand « nouveau musée » national de France a produit

⁷⁴⁶ Discours de Nicolas Sarkozy dans le cadre d'une intervention sur l'égalité des chances et diversité, École Polytechnique, Palaiseau, 17 décembre 2008.

⁷⁴⁷ Mots de Ségolène Royal pendant sa campagne présidentielle, Île de la Réunion, 2007.

⁷⁴⁸ Entretien de Jean-Marie Le Pen sur France Inter, 13 décembre 2010.

⁷⁴⁹ Le Musée du Quai Branly n'as pas servi de « forum politique pour réfléchir au sujet su métissage. Par contre, entre septembre 2008 et mars 2009, le Musée a organisé des conférences où sont participé plusieurs spécialistes internationaux comme le sociologue américain Eric Fassin, l'anthropologue Benoit de l'Estoile, l'historienne africaniste Hélène d'Almeida-Topor, le politologue Christophe Jaffrelot. Le cycle de conférences a accueilli aussi l'écrivain sénégalais Sylvain Sankalé, le fondateur du premier Festival des arts traditionnels et musiques du monde Chérif Khaznadar, et l'ancien premier ministre du Congo, Henri Lopes. Ces conférences sont disponibles sur le site du musée. Voir : <http://www.quaibrantly.fr/fr/programmation/l-universite-populaire-du-quai-branly/conferences-2008-2009-en-ligne.html>

Planète Métisse, - c'est-à-dire, une exposition pour comprendre le phénomène du métissage et pour apprendre comment la planète se métisse - le même gouvernement qui a financé l'exposition, édifia des politiques d'assimilation en créant le Ministère de l'Immigration, de l'Intégration et de l'Identité Nationale⁷⁵⁰.

Sans nul doute, la façon de s'approprier la notion du métissage reste ambiguë non seulement pour notre groupe de visiteurs de Planète Métisse, mais aussi pour une grande partie de la classe politique actuelle, parce que dans « le métissage » s'exprime la peur d'une homogénéisation culturelle, phénomène qui conduit à des positions identitaires discutables. L'anthropologue Denys Couché nous avait déjà averti que tout groupe qui se sent menacé a tendance à se défendre, à résister et à revendiquer sa culture comme profondément originale⁷⁵¹.

Enfin, dans cette étude, nous n'avons pas pu mesurer comment l'exposition a participé à la construction d'une opinion publique au sujet du métissage ni les répercussions politiques que le sujet a pu générer. Les réactions des visiteurs avec lesquels nous avons parlé fait penser que la mise en scène de Planète Métisse n'a pas réglé le problème. Si l'exposition Planète Métisse a déconstruit une lecture dominante des valeurs esthétiques venues de cultures diverses, la question sur le métissage planétaire, ainsi qu'une compréhension humaine hors des schémas ethniques et raciaux reste toujours un défi pour les sociétés cosmopolites contemporaines. La vraie question serait également de savoir dans quelles dimensions se situe le métissage contemporain et comment cette notion se transforme à travers des autres médias dans l'imaginaire d'un public européen. Le défi du musée serait de récupérer la robustesse des concepts afin de nous faire comprendre en profondeur les phénomènes d'actualité.

⁷⁵⁰ Aujourd'hui disparus.

⁷⁵¹ Cette réflexion que nous avons trouvée pour le cas du NMMA est aussi valable dans ce contexte. Voir CUCHÉ, Denys. "Nouveaux regards sur la culture: l'évolution d'une notion en anthropologie" dans *La Culture. De l'universel au particulier*, Éditions Sciences Humaines, octobre, France, 2002, p. 205.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Si en principe, nous avons supposé que la responsabilité des commissaires était au centre de la construction du sens d'une exposition et que la figure des spécialistes légitimait complètement la « voix du récit » qui se transmettait par le « discours du musée », nous avons cru démontrer à travers nos études de cas qu'il est faux de penser qu'il n'y a qu'un seul responsable dans la construction du sens. En effet, les récits qui se construisent dans le musée sont l'œuvre d'un ensemble d'acteurs qui partagent une circonstance et une conjoncture même si le type d'expositions qui se présentent dévoilent les transformations sociales de la culture dans un contexte donné. Il est donc conseillé d'éviter de penser que les processus de construction du sens s'articulent d'une façon séparée et hors du social. Il faudra plutôt comprendre que même s'il y a plusieurs moments dans la construction du sens des expositions, les enjeux de chaque étude d'exposition ne se révèlent qu'à l'instar d'une compréhension de l'ensemble de la circulation du sens dans les expositions, d'abord en prenant en compte non seulement les institutions qui opèrent à l'intérieur des processus idéologiques dont se détachent les logiques hégémoniques, mais aussi à travers des objets et des images qui traduisent l'intentionnalité des messages, et ensuite en prenant en compte les différents décodages ou lectures de la part d'une communauté d'interprètes qui ne pourrait être découverte qu'à travers des études de cas concrètes et d'une approche directe et *in situ* auprès des visiteurs.

Nous pensons que pour comprendre et donc pour pouvoir expliquer comment se construit le sens dans les expositions, la réalisation d'une étude fondée uniquement sur la production de l'exposition resterait incomplète. Ce genre d'approche pourrait aider à clarifier plus en profondeur d'autres éléments de la production des expositions qui restent ici inexplorés, mais le fait de pouvoir comprendre au moins trois circuits où le sens opère, permet de mieux connaître les logiques qui articulent la construction du sens dans les expositions ainsi que les contradictions, les paradoxes et les oppositions qui les

intègrent. De la même manière, nous pensons que le développement des études qui prennent seulement en compte les objets et les images de l'exposition répondent à un autre type de problématique et à un autre type d'approche, qui sont davantage de l'ordre de l'esthétique ou bien de l'herméneutique face aux objets d'exposition et moins de l'ordre des études culturelles qui s'intéressent aux processus de production et de construction sociale et culturelle de la réalité à travers les médias et les institutions.

Encore faut-il préciser que dans les expositions que nous avons étudiées, nous avons voulu montrer la disposition des objets et des images dans les expositions, mais toujours afin de faire découvrir que cette dimension était en correspondance avec l'intentionnalité discursive de la communauté de production qui s'engage à la fois dans la proposition thématique d'un projet muséal, et qui est en relation directe avec les visiteurs qui s'approprient les messages. La connaissance de tous ces éléments conduit vers des explications qui rendent compte des déséquilibres ou des paradoxes qui s'activent dans le processus de communication du sens dans le musée. En effet, pour la réalisation des études des musées et des expositions, nous proposons d'étudier plusieurs étapes afin de rendre compte de l'ensemble de logiques qui participent à l'intérieur d'un phénomène culturel très présent et actuel en occident comme le sont les expositions dans les musées.

Par ailleurs, nous avons voulu montrer le caractère transversal et la mise en relation qui existent dans plusieurs moments de la construction du sens dans les expositions. En effet, les limites de cette recherche se trouvent dans le nombre limité des visiteurs interrogés qui ne représentent pas la totalité des visiteurs qui assistent aux expositions muséales. Cependant, l'ensemble des réponses que nous avons pu explorer dans cette thèse, permet de découvrir « l'équilibre » plus ou moins harmonieux qui opère dans le processus de la construction du sens. Nous l'avons démontré notamment avec les résultats issus de nos typologies. Les deux études de cas de cette thèse démontrent que la majorité du public ne s'oppose pas au sens de l'exposition proposé par le projet muséal et que les réponses négociées qui se manifestent dévoilent de possibles « alertes » ou « contraintes » que les visiteurs manifestent par rapport aux contenus de l'exposition.

À propos des frontières et des alliances identitaires

Dans les deux expositions que nous avons analysées, la manière avec laquelle les visiteurs s'approprient le sens de l'exposition, révèle des résultats analogues au sujet des frontières et des alliances identitaires. Ce que dévoile l'analyse de nos études de cas, c'est que le public de chaque exposition, tant aux Etats-Unis qu'en France, est en correspondance avec le discours préférentiel privilégié par le musée. À Chicago les visiteurs sont majoritairement d'accord sur le bénéfice des alliances culturelles et les ressemblances qui existent entre les deux groupes minoritaires ethniques, mais ils négocient ou s'opposent aux messages de l'exposition quand ils suggèrent une « fusion » identitaire entre les deux groupes. Or, ils soulignent l'importance de « garder les identités culturelles » et demandent une homogénéisation des droits mais pas de formes symboliques.

À Paris les réponses sont du même ordre. Si une majorité du public s'exprime « pour » le métissage planétaire et confirme ainsi le brassage des cultures et donc la proposition discursive du musée, d'autres mettront en avant des réserves en affirmant que les échanges culturels sont positifs si, et seulement si, on peut garder les appartenances et les différences culturelles propres à chaque peuple. Le constat le plus tangible et donc la conclusion générale que nous pouvons extraire de ces affirmations est que les personnes s'opposent à la différence raciale qui serait à la base des discriminations, mais ils sont plusieurs à se manifester pour une distinction des « cultures » et par conséquent pour une différence « des ethnicités⁷⁵² ». Les visiteurs s'identifient avec le discours du musée quand les sujets de société (qui sont d'ailleurs également des sujets anthropologiques) proposent des droits et des politiques de reconnaissance au niveau politique, mais ils se « sentent » provoqués quand les propositions évoquent une homogénéisation dans le domaine du symbolique.

⁷⁵² En effet, les enjeux de l'ethnicité conduisent à parler des peuples, des traditions et des croyances. En bref, du capital symbolique que les cultures conservent et dont leur singularité permet de les différencier des autres peuples et cultures. À ce propos une des différences culturelles les plus remarquables sont les idiomes (du Grec : *idios* qui signifie particularité propre ou spéciale).

La rhétorique muséale : politiquement incorrecte ou postcoloniale ?

Les expositions que nous avons analysées dans les musées comme le NMMA et le MQB sont postcoloniales mais ceci ne veut pas dire que ces musées ou les politiques culturelles qu'ils conduisent le sont aussi en général. Nous avons mentionné les stratégies commerciales que les deux musées sont « obligés » de mener afin d'attirer le grand public et afin de stimuler la visite des expositions. Nous ne pouvons pas dire que ces musées critiquent les politiques et le discours dominants à chaque fois et avec toutes les expositions qu'ils produisent. Cependant, avec *la Mexicanidad*, *African Presence in Mexico* et *Planète Métisse*, les musées ont mis en place une critique postcoloniale au sujet des identités nationales, au sujet de la migration et des frontières même si les sujets n'étaient pas abordés ni annoncés de manière directe à travers les expositions. Ces musées, en proposant notamment une représentation « différente » de l'histoire par rapport aux discours hégémoniques, ont contribué à la production des idées sociales autres que celles des blocs dirigeants.

Si le MQB est, comme le dit le commissaire de *Planète Métisse*, une extension ou un bras politique d'un parti de droite, et le NMMA une extension ou un bras politique des minorités ethniques mexico-américaines, les deux musées proposent une interprétation des faits qui visent à établir un « consentement populaire » autour d'un sujet d'exposition qui s'avère aussi un sujet d'actualité incorporé dans les discussions politiques qui se manifestent dans l'ère du temps. Mais le grand défi de ces musées et de ce type d'expositions par rapport au public serait de ramener des visiteurs qui « résisteraient » à priori aux propositions discursives du musée. Par exemple, attirer le public français qui adhère aux thèses de l'extrême droite pour découvrir une exposition comme *Planète Métisse*, ou bien inviter au musée mexicain les *Minute-Men*⁷⁵³ afin qu'ils puissent découvrir les expositions de ce musée national. En effet, nous croyons que les « réactions » que nous

⁷⁵³ Les *Minute-Men* font parti d'une association états-unienne. Souvent armés, ses membres surveillent la frontière mexico-américaine afin de « protéger » les États-Unis de l'immigration clandestine latino-américaine.

obtiendrons de ces visiteurs seraient plutôt opposées et négociées face aux discours des expositions. Nous supposons que la négociation du sens à partir d'un autre type de public révélerait d'autres structures du sentiment qui conduiraient à explorer une autre modalité de la culture qui n'est pas étudié dans l'analyse que nous avons réalisée. En effet, pour la plupart des visiteurs que nous avons rencontrés, les expositions du NMMA et celle du MQB ont été comprises comme zones de contact. Cependant, un profil de visiteurs qui serait idéologiquement « contre » les discours du NMMA et du MQB verrait dans la politique de signification postcoloniale, une provocation, une rhétorique politiquement incorrecte, et leur expérience dans la visite des expositions serait ressentie plutôt comme un emprisonnement que comme une zone de contact. En réalité, la rhétorique muséale et les discours que les institutions nationales produisent⁷⁵⁴, révèlent les enjeux politiques des nations et les transformations idéologiques de la culture occidentale. Si les musées, à l'instar de l'intellectuel organique de Gramsci, servent à orienter moralement et intellectuellement une société, ils proposent aussi des contributions « savantes » qui opèrent sur les sujets de société. Ils contribuent ainsi à la régularisation des processus idéologiques et à la compréhension des phénomènes complexes des sociétés actuelles.

L'utilité de cette étude pour d'autres disciplines

Cette thèse a permis de maîtriser des approches qui prennent en compte plusieurs dimensions de la construction du sens des expositions. L'étude intègre les compétences issues de plusieurs disciplines. Nous avons développé une réflexion propre aux études culturelles en réfléchissant sur l'ethnicité et la classe à propos des expositions plutôt que sur la race ou le genre. Nous avons réalisé une réflexion qui est d'ordre de l'esthétique en pensant le sens et la signification dans sa complexité contemporaine, ainsi que des études proches

⁷⁵⁴ Ces discours envisagent un but toujours pédagogique d'amélioration sociale.

de l'ethnologie avec la mise en place des méthodologies chères à l'anthropologie sociale et culturelle⁷⁵⁵.

Si en apparence les résultats de cette thèse ne nous rendent que spécialistes des expositions qui se sont déroulées dans deux musées, nous voulons penser que notre modélisation sur la construction du sens, l'analyse et la mise en place de notre méthodologie dans les expositions ne restera pas sans utilité scientifique ou pédagogique⁷⁵⁶.

Il nous semble que notre étude sur l'exposition permanente à Chicago aura un effet concret sur d'autres recherches universitaires. En effet, cette étude et l'analyse du terrain que nous avons effectuées peuvent être confrontées à des observations à posteriori, notamment par les chercheurs intéressés par les études américanistes. Nous croyons que la traduction en anglais et en espagnol de cette étude serait d'une grande utilité pour les sociologues et les anthropologues qui travaillent sur les représentations culturelles et sur l'étude des relations mexico-américaines. Notre étude de cas à Chicago apporte également des informations autour de la gestion « communautaire » des institutions culturelles aux États-Unis. Ce sujet peut réveiller l'intérêt des disciplines concernant les politiques culturelles et peut être complémentaire des travaux sur l'immigration, des conflits et des échanges qui intéressent souvent les études en science politique.

Les informations que nous avons recueillies pendant l'analyse des expositions qui figurent dans cette thèse correspondent à une temporalité fixe. Notre étude apporte donc des connaissances et des données pour tous ceux qui seront intéressés de savoir comment a été traité un sujet comme le métissage dans la première décennie du vingt-et-unième siècle en France. Nous estimons qu'à l'avenir, les résultats que nous avons obtenus ainsi que les entretiens avec les commissaires et les réactions des visiteurs que nous avons montrés,

⁷⁵⁵ Les résultats selon cette approche se révèlent surtout dans nos études de cas à Chicago où notre exploration a mise en avant les dynamiques d'un musée et sa relation avec la communauté.

⁷⁵⁶ Nous pensons que les études de cas et les analyses que nous avons développées tout au long de notre parcours de recherche seront d'utilité, soit scientifique soit pédagogique. Actuellement nos anciens résultats de recherche, notamment ceux sur le muralisme chicano, servent de support pédagogique pour les enseignants des *Chesterfield County Public Schools* aux États-Unis.

manifestent l'intérêt des historiographes et des historiens de l'art et de la culture.

Enfin, la structure de notre étude sur la construction du sens peut servir de modèle d'analyse à de futures études sur les musées et les expositions. Par ailleurs, nous pensons que ce modèle peut être pris en compte aussi pour l'étude d'autres phénomènes culturels et de toute entreprise culturelle où les enjeux de production de discours, de circulation de messages et de réalisation du sens de la part d'une communauté d'interprètes s'opèrent. En effet, nous recommandons de prendre en compte les trois dimensions que nous avons utilisées pour notre analyse et les enrichir avec d'autres modalités qui peuvent être mises en valeur comme par exemple la *poiesis* ou le moment de création des œuvres à partir de la propre intentionnalité des artistes. Nous pensons également qu'il est possible de réaliser des études sur le public en prenant en compte la notion de structure du sentiment afin de montrer le caractère individuel et collectif des cultures dans un moment donné. Finalement, les catégories que nous avons étudiées, employées et souvent traduites à partir de la théorie culturaliste, peuvent servir à d'autres analyses, notamment la notion de « sens » et d'« hégémonie », parce que ces concepts se trouvent au carrefour de l'intérêt d'autres disciplines.

Des nouvelles questions à partir de cette étude

Une étude comme celle que nous avons menée, peut sans nul doute, s'améliorer à l'avenir. Elle peut renvoyer à de nouvelles questions et des perspectives d'analyse. Si nous avons réussi à « saisir » et à « expliquer » comment se construit le sens dans les expositions que nous avons étudiées et si notre modèle de réflexion est applicable à d'autres phénomènes culturels, il est évident que pour des études postérieures, il faudra distinguer le caractère propre du musée face aux autres médias ou industries culturelles contemporaines. En définitive, « le temps » de lecture et de réalisation du sens à partir d'autres médias comme la télévision, la radio, le cinéma ou les produits culturels qui circulent sur l'Internet n'est pas le même que celui des musées. La visite des expositions demande aux interprètes un « temps rituel », un temps

d'attention où la compréhension est engagée par le dispositif de l'exposition. De plus, par rapport aux autres médias, le dispositif du musée permet de produire des discours largement réfléchis sur un sujet donné. L'attention réflexive ou contemplative qui demande la visite au musée, s'oppose à la vitesse de circulation des informations que nous constatons dans d'autres supports médiatiques. Selon notre perspective, cette question qui place au centre de la discussion la notion du « temps et de la durée » dans la perception, englobe aussi les interrogations autour de la construction du sens et ouvre de nouvelles pistes pour penser les phénomènes de communication dans la culture, les institutions et les médias.

BIBLIOGRAPHIE

ABBAGNANO, Nicola. *Storia della filosofia*, Vol. 1-6, Editore TEA, Milano, 1996.

ADORNO, Theodor W et **HORKHEIMER**., Max. *La dialectique de la Raison*. «Fragments philosophiques», trad. de l'allemand par Éliane Kaufholz, Gallimard, France, 1974. La première édition est publiée par Social Studies Association, Inc., New York, 1944.

ALIZART, Mark, **HALL**, Stuart, **MACÉ**, Éric, **MAIGRET**, Éric. *Stuart Hall*, Éditions Amsterdam, Collection Méthéoriques, France, Paris, 2007.

ANDERSON, Benedict. *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, traduit de l'anglais par Pierre-Emmanuel DAUZAT, La Découverte, France, 1996, édition citée 2002.

ANZALDUA, Gloria. *Borderlands. La Frontera: The New Mestiza*, Spinters/Aunt. Lute, San Francisco, CA, USA, 1987.

ANZALDUA, Gloria et **MORAGA**, Cherrie (Editors). *This bridge called my back*. Writings by radical women of color. Kitchen Table : Women of Color Press, NY, USA, 1983. Première édition , USA, 1981.

APPADURAI, Arjun. “Diversity and Disciplinary as Cultural Artifacts”, dans James Elkins. *Visual Studies. A skeptical Introduction*, NY-USA, Routledge, 2003.

APIAH, Kwame Anthony. *Pour un nouveau cosmopolitisme*. Tr. Agnes Botz, Odile Jacob, Paris, 2008. Première édition en anglais (États-Unis) *Cosmopolitanism. Ethics in a world os Strangers*, Norton, USA, 2006.

ARDALI, **AZADE**. *Black & Hispanic Art Museums: A Vibrant Cultural Resource: A Report to the Ford Foundation*. New York: Ford Foundation, 1989.

ARIAS, Rita et **TORTOLERO**, Carlos. *Mexican Chicago. Images of America*, Arcadia Publishing, Chigago, USA, 2001.

AUGE, Marc. *Non-lieux* « Introduction à une anthropologie de la surmodernité», La librairie du XXI e siècle, Seuil, France, 1992.

- BACH**, Ira J. *Chicago's Famous Buildings*, The University of Chicago Press, 1965, 3^e édition, 1980.
- BAL**, Mieke. «The discourse of the museum», dans GREENBERG, Reesa, FERGUSON, Bruce, et NAIRNE, Sandy (Eds). *Thinking about Exhibitions*, Routledge, USA, Canada, 1996.
- ... «Exposing the Public », pp. 525-542 dans Sharon MacDonald (Éd.) *A companion to Museum Studies*, Blackwell Publishing, USA, UK, 2006.
- BALIBAR**, Étienne. *La crainte de masses*. « Politique et philosophie avant et après Marx », Chapitre : Qu'est ce qu'une frontière ?, Galilée, Paris, 1997.
- BALPE**, Jean Pierre. «La programmation du sens» dans *Le cerveau, le Langage, le Sens*, Université de tous les savoirs 5, sous la direction d'Yves Michaud, éditions Odile Jacob, Paris, 2002.
- BANCEL**, N., BLANCHARD, P., BOËTSCH G., DERRO, E., LEMAIRE, S. *Zoos humains. XIXe et XXe siècles*, Éditions la Découverte, Paris, 2002.
- BARBIER-BOUVET**, Jean François. «Le système de l'exposition», dans *Histoires d'expo*, pp. 13-17, Centre Georges Pompidou/CCI, Peuple et Cultures, Paris, 1983.
- BARBOSA**, Pedro. *Arte, Comunicação & Semiótica*. Edições Universidad Fernando Pessoa, Portugal, 2002.
- BARRET C, BOUSSIN L, NOVELLO**, N. *Regards croisés sur la frontière dans les Sciences de l'homme et de la Société*, Pulim, Presses universitaires de Limoges, 2008.
- BASTENIER**, Albert. *Qu'est-ce qu'une société ethnique ? : ethnicité et racisme dans les sociétés européennes d'immigration*, Presses universitaires de France, Paris, 2004.
- BARTHES**, Roland. *L'aventure sémiologique*. Editions du Seuil, Paris, France, 1985
- ... *Mythologies*, éditions Seuil, Paris, France, 1957.
- ...*La mort de l'auteur*, première édition 1968, éditions Seuil, Paris, 1984.
- BASTIDE**, Roger (éd). *Sens et usages du terme Structure dans les sciences humaines et sociales*, Mouton, Paris, 1972.

BASUALDO, BAUER, GHEZ et al. *Créolité and Creolization Documenta 11_Plataform 3*, Documenta und Museum Fridericianum-Veranstaltungen GmbH, Kassel; Hatje Cantz Publishers, Germany, 2003.

BAT, BERNARDI, BLOCH, CHATEAU, CONLEY, COSTANTINO, DOUMET, et al. *L'art et l'hybride*, Esthétiques hors de cadre, Press Universitaires de Vincennes, PUV, Saint-Dennis, Paris, 2001.

BAUDRILLARD, Jean. *La société de consommation*, Folio Essais 35, première édition Denoël, France, 1970.

... *Le système des objets*, éditions Gallimard, Paris, 1968.

BEYAERT-GESLIN, Anne (Dir.). *L'image entre sens et signification*, Présentation. Faire la différence, Publications de la Sorbonne, Collection Esthétique- 9, Série images analyses, Paris, 2006.

BAUDRILLARD, Jean et **GUILLAUME**, Marc. *Figures de l'altérité*, Descartes & Cie, Paris, 1994.,

BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. *Aesthetica*. Hildesheim, Zurich, New York, 1986.

BECKER, Howard. *Les mondes de l'art*. Préface, Flammarion, Paris, 2006. Première édition en anglais : *Art Worlds*, The University of California Press, USA, 1982.

BELLEVILLE, Pierre. « L'outil -Exposition», pp. 21-23 dans *Histoires d'expo*, Centre Georges Pompidou/CCI, Peuple et Cultures, Paris, 1983

BENNETT, Tony. *Culture, A reformer's Science*, première publication en Australie, Allen & Unwin Pty Ltd, 1998, Sage Publications, UK, USA, India, 1998.

... *The birth of the Museum*. « History, Theory, Politics », London, Routledge, 1995.

... *Past beyond memory. Evolution, Museums, Colonialism*, Routledge, London, NY, 2004.

... « Culture and Governmentality », chapitre 3, dans **BRATICH, PACKER** et **McCARTHY**. *Foucault, Cultural Studies and Governmentality*, Suny Press, NY, 2003.

- ... « The exhibitionary Complex », pp. 81-112, dans *Thinking about Exhibitions*, Greenberg, Ferguson et Nairne (Eds). Routledge, USA, Canada, 1996.
- ... « Speaking to the eyes. Museums, legibility and the social order », pp. 25-35 in *The Politics of Display*. Sharon MacDonald (Ed.), Routledge, London, NY, 1998.
- ... « Civic Seeing : Museums and the Organization of vision », pp. 263-281, dans Sharon MacDonald (Éd.) *A companion to Museum Studies*, Blackwell Publishing, USA, UK, 2006.
- ... « Putting Policy into Cultural Studies », pp. 479-491, dans DURING, Simon (Ed.) *The Cultural Studies Reader*, Routledge, première édition 1993, deuxième édition 1999, London, NY, 2001.
- ... « Hegemony, Ideology, Pleasure : Blackpool », pp. 124-140, dans RYAN, Michael (Ed.). *Cultural Studies An Anthology*, Blackwell Publishing, USA, UK, Australia, 2008.
- ... « Sociology and Culture », pp. 86-106, dans T. Bennett et John Frow. *Cultural Analysis*, Sage, Los Angeles, London, New Delhi, Singapore, 2008.
- BENNETT**, Tony et **MARTIN G.**, **MERCER C.**, **WOOLLACOTT J.** *Culture, Ideology and Social Process*, The open University, London, 1981.
- BENNETT**, Tony et **FROW** John. *Cultural Analysis*, Sage, Los Angeles, London, New Delhi, Singapore, 2008.
- BENNETT**, Tony, **GROSSBERG**, Lawrence et **MORRIS**, Meaghan. *New Keywords. A revised Vocabulary of Culture and Society*, Blackwell publishing, USA, UK, Australia, 2005.
- BERGER, Peter** et **LUCKMANN Thomas**. *La construction sociale de la réalité*, traduction de l'anglais de Pierre Taminiaux, revue par Danilo Martuccelli, Paris, Armand Colin, 2006.
- BERNAL** Ignacio. "Individual Artistic Creativity in Pre-columbian Mexico", *Tradition and Creativity in Tribal Art*. Edited by Daniel Biebuyck, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, USA, 1969, pp.71-83.
- BERTRAND DORLÉAC**, Laurence. « Art et Censure », pp. 191-199, dans *La censure en France à l'ère démocratique (1848-...)* Histoire culturelle, éditions complexes, France, 1997.

BEYAERT-GESLIN, Anne (Dir.). *L'image entre sens et signification*, «Présentation. Faire la différence», pp. 05-11, Publications de la Sorbonne, Collection Esthétique- 9, Série images analyses, Paris, 2006.

BHABHA, Homi. *The location of culture*, Londres, Routledge, 1994. Traduction française: *Les Lieux de la culture, une théorie postcoloniale*, Payot, Paris, 2007.

... « The other question : the stereotype and colonial discours », dans Jessica Evans et Stuart Hall, *Visual Culture: the Reader*, The Open University et Sage Publications, 2004. Première Edition, 1999, édition citée 2004.

... « Another country », Catalogue *Without Boundary. Seventeen ways of looking*, The museum of modern art, New York, 2006.

BLANCHÉ, Robert. *La logique et son histoire. D'Aristote à Russell*. Librairie Armand Collin, Paris, 1970.

BLASS GONZALEZ, Pedro. *Human Existence as Radical Reality*. Ortega y Gasset's Philosophy of Subjectivity. Paragon House, USA, 2005.

BOURDIEU, Pierre. *L'amour de l'art. Les musées et leur public*, Paris, Éditions de minuit, 1969.

... *Le sens pratique*, les éditions de minuit, Paris, 1980.

... *Choses dites*, les éditions de minuit, Paris, 1987.

... *Les règles de l'art*. "Genèse et structure du champ littéraire". Éditions du Seuil, Paris, France, 1998. Première édition 1992 dans la collection « libre examen ».

BRATICH, PACKER et McCARTHY. *Foucault, Cultural Studies and Governmentality*, Suny Press, NY, 2003.

BREUGNOT, Jaqueline (Éd.). *Les espaces frontaliers*. Laboratoires de la citoyenneté européenne. Peter Lang SA, Éditions scientifiques internationales, Berne, 2007.

BRETON, Roland. *Horizons & Frontières de l'Esprit*. Comprendre le multiculturalisme. Éditions le mot et le reste, Marseille, France, 2006.

BRUNET, François et LEJEUNE, Catherine. *Explorations et frontières aux Etats-Unis*. « Histoire, anthropologie, littérature », Responsable de Publication Claire Bruyère. Cahiers Charles V, Université Paris 7 –Denis Diderot, France, 1998.

- BRONX MUSEUM OF THE ARTS.** *The Latin American Spirit, Art and Artists in the United States, 1920-1970*, Bronx Museum of The Arts (Editeur Commerciale), New-York, Septembre, 1988.
- BROWN**, Lloyd A. *The story of Maps*. Dover Publications, Inc, NY, USA, 1977. Première édition Brown and Company, USA, 1949.
- BURAWOY**, Michael “Étude de cas élargie” dans Cefai, Daniel. *L'enquete de terrain*. (Textes réunis, présentés et commentés par Daniel Cefai), La découverte, Mauss, Paris, 2003.
- BUTLER**, Judith. *Défaire le Genre*, Tr. Maxime Cervulle, Editions Amsterdam, Paris, 2006.
- CAILLET** Élisabeth et **JACOBI** Daniel. (Dir.). *Les médiations de l'art contemporain*”, Culture & Musées No. 3. Université d'Avignon/ Actes Sud, 2004.
- CAMERON** Duncan. *Le musée: un temple ou un forum* (1971), pp. 77- 97 dans *Vagues, une anthologie de la nouvelle muséologie*, Volume 1, Éditions W.M.E.S, France, 1992.
- CARBONELL**, Bettina Messias (Ed.) *Museum Studies An Anthology of contexts*, Blackwell Publishing, USA, UK, Australia, 2004.
- CARTER**, Dale. *The Final Frontier*. « The rise and fall of the American rocket state ». Verso, NY, London, 1988.
- CARUANA** Francesca. *Peirce et une Introduction à la sémiotique de l'art*, L'Harmattan, Paris, 2009.
- CASTELLANO**, Cristina. “Les querelles de l'art chicano”, *Thule, Rivista Italiana di Studi Americanistici*, pp. 53-66, No. 16/17, avril/ottobre 2004, Centro Studi Americanistici “Circolo Amerindiano” ARGO, Italie, 2004.
... “Imaginaris fragmentados”, pp. 213-233, *La Seducción Simbólica*, Études sur l'imaginaire, Buenos Aires, Argentine, Prometeo, 2007.
- CASSIN**, Barbara (Dir.). *Vocabulaire Européen des Philosophies*, Dictionnaire des Intraduisibles, Seuil, Le Robert, 2004.
- CAZEMAJOU** Jean, et **MARTIN** Jean-Pierre. *La crise du melting-pot*. «Ethnicité et identité aux Etats-Unis de Kennedy à Reagan », Éditions Aubier Montaigne, Paris, 1983.
- CERTEAU**, Michel de. *La culture au pluriel*. Éditions du Seuil, France, 1993.

...*L'écriture de l'histoire*, Éditions Gallimard, France, 1975.

CHABRAM-DERNERSESIAN, Angie. (Ed), *The Chicana/o Cultural Studies Reader*. Routledge, NY, UK, 2006.

CHAMBERS, Iain. *Paesaggi migratori : cultura e identità nell'epoca postcoloniale*, Titre original Migrancy, Culture, Identity, Routledge, 1994, traduction d'Annamaria Biavasco et Valentina Guani, Meltemi editore, Roma, 2003.

CHASE-RIBOUD, Barbara. *La Vénus Hottentote*, éditions Albin Michel, Paris, France, 2004.

CHAUMIER, Serge et **JACOBI** Daniel. *Exposer des idées. Du musée au Centre d'interprétation*, Complicités, Paris France, 2009.

CHEECH, Marin. *Chicano Visions: American Painters on the Verge*, Bulfinch Press, imprimé en Singapore, USA, 2002.

CHEVALLIER, Jaques. *Centre, périphérie, territoire*. Publications de C.U.R.A.P.P., Picardie, France, 1978.

CHIYOKO KING et **McCLAIN DaCOSTA**. «Changing face, changing race » The remaking of Race in the Japanese American and African American Communities, pp. 227-244. Dans *The multiracial experience : Racial borders as the new frontier*, Sage Publications, USA, 1996.

CHOCK and **WYMAN** (Éditeurs). *Discours & the Social Life of Meaning*, Smithsonian Institution Press, Washington, D.C., and London, 1986.

CLÉMENT, Bernard. «Le mythe de l'objet ventriloque», pp. 37-40, dans *Histoires d'expo*, Centre Georges Pompidou/CCI, Peuple et Cultures, Paris, 1983.

CLÉMENT, Catherine, *Qu'est-ce qu'un peuple premier ?*, Éditions du Panama, Paris, 2006.

CLIFFORD, James. *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge, Harvard University Press, USA, 1988

... *Writing Culture, The poetics and Politics of ethnography*, University of California Press, USA, UK, 1986.

... "Museums as Contact Zones" dans *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Harvard University Press, USA, UK, 1997.

- COHEN**, James. *Spanglish America*. “Les enjeux de la latinisation des Etats Unis” Editions du Félin, Paris, 2005.
- COOKE**, S. and Mc Lean, F. « Our common heritage ? Narratives of self and other in the Museum of Scotland ». Dans *Celtic Geographies : Old Culture, New Times*, Harvey, Jones et al (ed.), Routledge, UK, 2001.
- CORRAL**, Maria del. *The Experience of Art*, Catalogue, 51 International Art Exhibition, la Biennale di Venezia, Venezia, Italie, 2005.
- CUCHÉ**, D. “Nouveaux regards sur la culture : l’évolution d’une notion en anthropologie” dans *La Culture. De l’universel au particulier*, Éditions Sciences Humaines, France, 2002.
- COUDERC**, Sylvie et GRANADOS, Marco. *Metropolis mexica, aspects de l’art contemporain au Mexique*, Exposition au Musée de Picardie à Amiens, du 16 juin au 21 octobre 2001.
- COWPER**, Richard. « Georges Orwell », dans *Twentieth Century Science Fiction Writers*, Curtis Smith (ed.) The Macmillan Press, USA, 1981.
- CROOKE**, Elizabeth. *Museums and Community. Ideas, Issues and Challenges*, Routledge, London, NY. 2007.
- CUSSET**, François. *French Theory*, “Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux Etats Unis”, éditions La Découverte, Paris, 2003.
- DAINVILLE**, S.J. *Le langage des géographes*. Éditions A. et J. Picard, Paris, 2002. Première édition 1964.
- DANTO**, Arthur. *La transfiguration du banal, une philosophie de l’art*, Éditeur original: Harvard University Press 1981. Éd. du Seuil, France, 1989.
... *Après la fin de l’art*, Éditorial du Seuil, Paris, France, 1996.
- DARRAS**, Bernard (Dir.) *Etudes Culturelles et Cultural Studies*. MEI no. 24-25 L’Harmattan, Paris, 2007.
... « Identité, authenticité et altérité », dans *Images et études culturelles*, Publications de la Sorbonne, Collection Esthétique - série images analyses, France, 2008.
... « L’enquête sémiotique appliquée à l’étude des images ». Présentation des théories de C.S. Peirce sur la signification, la croyance et l’habitude, pp.13-32

dans *L'image entre sens et signification*, Beyaert-Geslin, Anne (Dir.). Publications de la Sorbonne, Paris, 2006.

... « Études des conceptions de la culture et de la médiation », dans *Médiations & médiateurs*, MEI no. 19, direction de Marie Thonon, L'Harmattan, Paris, 2003. pp.61-85.

DAUBERT, Michel (textes) et **APELOIG**, Philippe (design). *Musée du Quai Branly*. Éditions de la **Martinière, Musée du Quai Branly, (imprimé à Hong Kong, Chine), France, 2009.**

DAVALLON, Jean. *L'exposition à l'oeuvre*. Stratégies de communication et médiation symbolique, L'harmattan, 1999, Paris, France.

... « Un genre en mutation » dans *Histoires d'expo*, pp. 9-11, Centre Georges Pompidou/CCI, Peuple et Cultures, Paris, 1983.

... (Directeur de la publication). *Cultures et Musées No. 3* "Les médiations de l'art contemporain". Revue internationale, muséologie et recherches sur la culture. Actes Sud. France, 2004.

DAVALOS, Karen Mary. *Exhibing Mestizaje*, University of New Mexico Press, Albuquerque, 2001.

... «Exhibing mestizaje: the poetics and experience of Mexican Fine Arts Center Museum», dans *Museum Studies. An Anthology of Contexts*, édité par Bettina Messias Carbonell, Blackwell Publishing, USA, UK, Australia, 2004

DAVIS, Helen. *Understanding Stuart Hall*, Sage Publications, London, Thousand Oaks, New Delhi, 2004.

DE FOVILLE, M. *La méthode monographique et ses variantes*, imprimerie de Chaix, Paris, 1909.

DE KETELE, Jean-Marie et **ROEGIERS**, Xavier. *Méthodologie du recueil d'informations. Fondements des méthodes d'observation, de questionnaire, d'interview et d'étude de documents*, Éditions De Boeck Université, Bruxelles, Belgique, 4^e édition, 2009.

DE WARESQUIEL, Emmanuel. *Dictionnaire des Politiques Culturelles de la France depuis 1959*, CNRS Éditions – Larousse, France, 2001.

DECROSSE, Anne (Direction). *L'esprit de société, vers une anthropologie sociale du sens*, Pierre Mardaga Éditeur, 1993.

- DELOCHE**, Bernard. *Museologica. Contradictions et logique du musée*, éditions W, MNES, France, 1989.
- DE LUZE**, Hubert. *L'ethno-méthodologie*, Anthropos, Paris, 1997.
- DERRIDA** Jaques. *L'écriture et la différence*, éditions du Seuil, Paris, France, 1967.
- DESVALLÉES**, André et **MAIRESSE** François. « Brève histoire de la muséologie, des inscriptions au Musée virtuel », pp. 1-50, dans **MARIAUX**, Pierre Alain (éd.), *L'objet de la muséologie*, Université de Neuchâtel, Institut d'Histoire de l'art et de Muséologie, Suisse, 2005.
- DESVALLÉES**, André. *Quai Branly : un miroir aux alouettes ? À propos d'ethnographie et d'« arts premiers »*, L'harmattan, France, 2008.
- DE BENEDICTIS**, Cristina. *Per la storia del collezionismo italiano*, Ponte alle Grazie Editori, Prima edizione 1991, seconda ristampa, Milano, Italie, 2002.
- DE GENOVA**, Nicholas. *Working the boundaries. Race, Space and Illegality in Mexican Chicago*, Duke University Press, USA, 2005.
- DE KETELE**, Jean-Marie et **ROEGIERS**, Xavier. *Méthodologie du recueil d'informations. Fondements des méthodes d'observation, de questionnaire, d'interview et d'étude de documents*, Éditions De Boeck Université, Bruxelles, Belgique, 4^e édition, 2009.
- DUBOIS**, **MITTERAND**, **DAUZAT** (auteurs). *Grand dictionnaire étymologique & Historique du français*, Larousse, Paris, France, 2001, p. 791.
- DUNCOMBE**, Stephen. *Cultural Resistance Reader*, Verson, London, New York, 2002.
- DURING**, Simon (Ed.) *The Cultural Studies Reader*, Routledge, première édition 1993, deuxième édition 1999, London, NY, 2001.
- DUQUE**, Félix. *Arte Público y Espacio Político*, Ediciones Akal, Madrid, Espagne, 2001.
- DUSSEL**, Enrique. *Filosofía de la liberación*. Ediciones la Aurora, 1985, première édition, EDICOL, México, 1977.
- ... *Ética de la liberación en la edad de la globalización y de la exclusión*, Editorial Trotta, Madrid, 2000.

DUVAL, Roman. «Une figure grotesque, gorgonéenne. Analyse «formelle» d'une publicité déridante», dans *L'image entre sens et signification*, Beyaert-Gesline (Dir.), Publications de la Sorbonne, Collection Esthétique- 9, Série images analyses, Paris, 2006, p. 69, 87.

DUX, Günter. « How meaning came into the World and Became of It ». pp. 20-39, dans RÜSEN Jörn. *Meaning & Representation in History*. «Studies in Historical Cultures». Berghahn Books, NY, Oxford, 2006.

EAGLETON, Terry. *L'idea di cultura*, Editori Riuniti, traduction de l'Anglais par Dora Bertucci, Roma, 2001. Titre original : *The Idea of Culture*, Blackwell Publishers, Oxford, UK, 2000.

ECHARD, Martine. «Questions de lieu. Traiter des lieux d'expositions c'est s'engager dans le dédale des significations et des connotations dont le terme «lieu» est chargé», dans *Histoires d'expo*, pp. 19-20, Centre Georges Pompidou/CCI, Peuple et Cultures, Paris, 1983.

ECO, Umberto. *Le Signe*. Editions Labor, Bruxells, 1988.

... *La Structure Absente*. «Introduction à la recherche sémiotique», Mercure de France, France, 1972.

EDSON, Gary (Ed.). *Museums Ethics*, London, NY, Routledge. 1997.

EIDELMAN, Jacqueline. (Dir.). «Nouveaux Musées de Sociétés et de Civilisations», dans *Culture et Musées*, No.6, Actes Sud, France, 2005.

ELIAS, Norbert. *Engagement et distanciation*, « Contributions à la sociologie de la connaissance », traduit de l'allemand par Michèle Hulin, Avant-propos de Roger Chartier, Fayard, 1993, première édition en allemand, Suhrkamp, 1983.

ELIOT, Thomas Stearns. *The Idea of a christian society*, Faber and Faber Limited, The University Press Glasgow, London, UK, publié en 1939, quatrième impression 1942.

ERICKSON M., **VILLENEUVE P.**, **KELLER G.** Catalogue *Chicano Art for Our Millennium*, Arizona, Bilingual Press / Editorial Bilingüe, 2004.

ESPANOL Laetitia. *Le Chicago Mural Group*. L'Harmattan, Paris, 2005.

EVANS, Jessica et **HALL**, Stuart. *Visual Culture: the Reader*, The Open University et Sage Publications, 2004. Première Edition, 1999, édition citée 2004.

- EVERAERT-DESMEDT**, Nicole. *Le processus interprétatif*. «Introduction à la sémiotique de Ch. S. Peirce», Pierre Mardaga Éditeur, Liège, 1990.
- FAUVET-BERTHELOT, LOPEZ et GUIMARAES**. « Six personnages en quête d'objets. Histoire de la collection archéologique de la Real Expedición Anticuaria en Nouvelle Espagne», pp. 105-128, en *Gradhiva*, revue d'anthropologie et de muséologie, Musée du Quai Branly, No. 6, nouvelle série, Paris, 2007.
- FEITH**, Michel. «*Frontières not delineated in space*»: Découvertes et explorations alternatives de l'Amérique (Maxine Hong Kingston, John Edgar Wideman), p. 107-125, dans *Explorations et frontières aux Etats-Unis*. « Histoire, anthropologie, littérature », Responsable de Publication Claire Bruyère. Cahiers Charles V, Université Paris 7 –Denis Diderot, France, 1998.
- FENNETEAU**, Hervé. *Enquête : entretien et questionnaire*, Dunod, Paris, 2002
- FERRÉOL**, Gilles et JUCQUOIS, Guy. *Dictionnaire de l'altérité et des relations interculturelles*. (Directeurs). Armand Collin/VUEF, Paris, 2003.
- FOUCAULT**, Michel. *L'archéologie du savoir*, Éditions Gallimard, Paris, 1969.
- ... *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Éditions Gallimard, Paris, 1993.
- FOUCHER**, Michel. *Fronts et Frontières*. Un tour du monde géopolitique, Fayard, Paris, 1991.
- FREEMAN** Mark. « Narrative and Relation : The place of the other in the story of the self », pp. 11-19, in *The meaning of Others. Narrative Studies of Relationships*. Edited by Ruthellen Josselson, Amia Lieblich, and Dan P. McAdams. American Psychological Association, Washington, DC, 2007.
- FRIEDLAND**, Roger et BODEN, Deirdre. *Now Her. Space, Time and Modernity*, University of California Press, Ltd London, England, USA, 1994.
- FUKUYAMA**, Francis. *La fin de l'histoire et le dernier homme*, Flammarion, France, 1993.
- FYFE**, Gordon. « Sociology and the Social Aspects of Museums », pp. 33- 49, dans MacDONALD Sharon. *A companion to Museum Studies*, Blackwell Publishing, USA, UK, 2006.

- GADAMER**, Hans Georg. *La philosophie herméneutique*. Presses Universitaires de France, Paris, 1996.
- GAFFIOT**, Félix. *Dictionnaire Latin - Français*, Hachette, Paris, France, 1934.
- GAGNIER**, Olivier. «Les concepteurs», pp. 25,26 dans *Histoires d'expo*, Centre Georges Pompidou/CCI, Peuple et Cultures, Paris, 1983.
- GALLET**, Dominique. (Dir.) *Dialogue pour l'identité culturelle*. 1er conférence internationale pour l'identité culturelle, Secrétaire generale de l'Institut France-Tiers-Monde, Éditions Anthropos, Paris, 1982.
- GASPAR DE ALBA** Alicia. *Chicano Art*, University of Texas, USA, 1998.
- GARCIA CANCLINI** Nestor García. *Culturas Híbridas, Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Ed. Grijalbo, México, 1989.
- Du GAY**, Paul, **HALL**, **JANES**, et al. (eds) *Doing Cultural Studies : The Story of the Sony Walkman*, Penguin, London, 1997.
- ... *Latinoamericanos buscando lugar en este siglo*, Editorial Paidós SAICF, 2002.
- GENIN**, Christophe. «Homo bulla est» dans *L'image entre sens et signification*, Beyaert-Gesline (Dir.), pp. 123-147, Publications de la Sorbonne, Collection Esthétique- 9, Série images analyses, Paris, 2006.
- ... « Les études culturelles, une résistance française ? », pp. 43-55 dans *Études Culturelles et Cultural Studies*. MEI no. 24-25 L'Harmattan, Paris, 2007.
- GIRARDET**, Sylvie et **MERLEAU-PONTY**, Claire, **BLOCH** Serge (Dessins), *Une expo de A à Z. «Concevoir et réaliser une exposition»*, Musée en Herbe, OCIM, Paris, 1994.
- GLEVAREC**, Hervé, **MACÉ**, Éric, **MAIGRET**, Éric (éd.), *Cultural Studies. Anthologie*, Paris, Armand Colin, 2008.
- GLICENSTEIN**, Jérôme. *L'art: une histoire d'expositions*, PUF, Paris, 2009.
- GLISSANT** Edouard. *Le discours antillais*, Editions du Seuil, Paris, 1981.
- ... *Traité du Tout-Monde*. Poétique IV, Éditions Gallimard, 1997.
- ... *Poétique de la Relation*, Éditions Gallimard, 1990.
- GOB**, André. *Des musées au-dessus de tout soupçon*, Armand Colin éditeur, Paris, 2007.

- GOB**, André, **DROGUET** Noémie. *La muséologie*. « Histoire, développements, enjeux actuels », 2ème édition, Armand Collin, Paris, 2006.
- GODOY**, Jack. *Pouvoirs et Savoirs de l'écrit*. Chapitre: Les technologies de l'intellect: l'écriture et le mot écrit, traduction de l'anglais de Claire Maniez, La Dispute, Paris, 2007.
- GOFFMAN**, Erving. *Stigmate*. "Les usages sociaux des handicaps". Les éditions de Minuit, France, 1975. Première édition Prentice-Hall, 1963.
- GOMBRICH**, Ernst. *La historia del arte*, troisième impression, Editorial Debate, Madrid, 2002. XVI Édition anglaise par Phaidon Press Limited en 1996.
- ... *Gombrich esencial*, Edición castellana, Editorial Debate, Madrid, 1997. Titre original, « The Essential Gombrich », Phaidon Press, 1996.
- GONZALES**, Elena. « Museos como ciudadanos. Un ejemplo de museología contemporánea », pp. 247-262. dans *El futuro de los museos etnológicos. Consideraciones introductorias para un debate*, Roigé, Fernandez et Arrieta (Coord.), Actes du XI Congreso de Antropología: retos teóricos y nuevas prácticas, Donostia-San Sebastián, Espagne, 2008.
- GOODMAN**, Nelson. *Langages de l'art*. Première édition en 1968. Édition Jacqueline Chambon, Nîmes, 1990.
- ... *The end of Museum?* dans *The idea of Museum. Philosophical, Artistic and Political Questions*, edited by Lars Aagaard-Mogensen, The Edwin Mellen Press, USA, 1998.
- GRAMSCI**, Antonio. *Cahiers de prison*, Cahiers 1-5, traduction de l'Italien par Monique Aymard et Françoise Bouillot, Gallimard, 1996.
- ... *Lettres de la prison*, préface de P. Togliatti, traduction de Jean Noaro, Éditions sociales, Paris, 1953.
- GRAY**, Ann. *Research Practice for Cultural Studies*. Sage Publications Inc, London, 2003.
- ... et **CAMPBELL** Jan, **ERICKSON** Mark, **HANSON** Stuart et **WOOD** Helen (Eds.) *CCCS Selected Working Papers, Volume 2*, Routledge, UK, Canada, USA, 2007.
- GREENBERG**, Clement. *Art et Culture, essais critiques*, Macula, Paris, 1988.

- GREENBERG**, Reesa, **FERGUSON**, Bruce, et **NAIRNE**, Sandy (Editors). *Thinking about Exhibitions*, Routledge, USA, Canada, 1996.
- GREEN**, Nancy L. *A French Ellis Island? Museums, Memory and History in France and the United States*, History Workshop Journal, No. 63, «History at Large», pp. 239-253, Oxford University Press, Spring 2007.
- GRIGNON**, Claude et **PASSERON**, Jean Claude. *Le Savant et le populaire. « Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature »*, Gallimard Le Seuil, Hautes Études, France, 1989.
- GRILLO**, Ralph. *Pluralism and the politics of difference*. "State, Culture and Ethnicity in comparative perspective. Oxford University Press Inc., New York, 1998.
- GROSSBERG**, **NELSON**, **TREICHLER**. (Éditeurs). *Cultural Studies*. Routledge, NY, London, 1992.
- GRUZINSKI**, Serge. *La pensée métisse*, Fayard, France, 1999.
- ... *Panète Métisse*. Catalogue de l'exposition, Musée du Quai Branly, Actes Sud, France, 2008.
- ... *Les Quatre Parties du monde*. «Histoire d'une mondialisation», Paris, La Martinière, 2004.
- ... *La guerre des images*, «de Christophe Colomb à Blade Runner», Fayard, France, 1990.
- ... *Quelle heure est-il là bas?*, Seuil, France, 2008.
- GUBBLES** Truus et **VAN HEMEL** Annemoon (Editors). *Art, Museums and the Price of Succes*, Amsterdam, 1993.
- GUERRA**, Juan C. « Emerging Representations, Situated Literacies and the Practice of Trnascultural Repositioning. In *Latino/a Discourses. On language, Identity & Literacy Education*, pp.7-23, dans Hall Kells Michelle, Ballester Valerie and VILLANUEVA Victor, (Editors), Cook Publishers, Inc. Portsmouth, HN, USA, 2004.
- GUILBAUT**, Serge. *Comment New York vola l'idée d'art moderne*. Ed. Jaqueline Chambon, Nîmes, 1996.
- GUTIÉRREZ MARTÍNEZ** Daniel (Coordinador). *Multiculturalismo. Desafíos y Perspectivas*, UNAM, Siglo XXI, El Colegio de México, 2006.

HALBWACHS, Maurice. *Chicago, expérience ethnique*, dans *Annales d'histoire économique et sociale*, 4e année, N. 13, 1932.

HALL, Stuart. *Identités et Cultures. Politiques des Cultural Studies*. Édition établie par Maxime Cervulle, Tr. de l'anglais par Christophe Jaquet, Éditions Amsterdam, Paris, 2007, édition augmentée 2008.

... « Les Cultural Studies et leurs fondements théoriques », pp. 17-32, dans *Identités et Cultures. Politiques des Cultural Studies*. Éditions Amsterdam, Paris, édition augmentée 2008. Version anglaise « *Cultural Studies and its theoretical Legacies* » dans DURING, Simon (Ed.) *The Cultural Studies Reader*, Routledge, second edition, London, NY, 2001, p. 97-109, publié aussi dans STOREY John (Éd.), *Cultural Theory and Popular Culture, a Reader*, Routledge, England, 1998.

... « Le blanc de leurs yeux : Idéologies racistes et médias », pp. 259-264, dans *Identités et Cultures. Politiques des Cultural Studies*, Éditions Amsterdam, Paris, 2008.

... « Cultural Studies, deux paradigmes », pp. 81-104, dans *Identités et Cultures. Politiques des Cultural Studies*, Éditions Amsterdam, Paris, 2008.

... « Les Cultural Studies et le Centre de Birmingham : Problématiques et problèmes », pp. 33-80 dans *Identités et Cultures. Politiques des Cultural Studies*, Éditions Amsterdam, Paris, 2008.

... « Nouvelles ethnicités », pp. 287-297. dans *Identités et Cultures. Politiques des Cultural Studies*, Éditions Amsterdam, Paris, édition augmentée 2008.

... « Codage/Décodage », pp.169-183, dans *Identités et Cultures. Politiques des Cultural Studies*, Éditions Amsterdam, Paris, 2008.

... *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. The Open University, Sage Publication Inc, London, 1997.

... « Notes on Deconstructing 'the popular' », dans John Storey. *Cultural theory and popular culture*. Pearson Education Limited, England, 1998.

... « The problem of ideology. Marxism without guarantees » dans Stuart Hall. *Critical dialogues in cultural studies*, David Morley et Kuan-Hsing Chen (eds.), Routledges, USA, Canada, 1996.

... « Culture, Community, Nation », pp. 33-44, dans *Representing the Nation : A Reader. Histories, Heritages and Museums*, BOSWELL, D et EVANS, J. (éditeurs), Routledge, The Open University, Londres, NY, 1999.

HALL, Stuart et **DU GAY**, Paul. *Questions of Cultural Identity*. Sage Publications, London, 1996.

HALL Stuart et **SEALY** Mark. *Different. Contemporary Photographers and Black identity*. «A historical Context». Phaidon, NY, London, 2001.

HALL Stuart, **CRITCHER**, Chas, **JEFFERSON**, Tony, **CLARKE**, John et **ROBERTS**, Brian *Policing the crisis : mugging, the state, and law and order*, Macmillan, Londres, 1992.

HALLAM, Elizabeth. *Cultural Encounters : Representing Otherness*. Routledge, London, NY, 2000.

HARGREAVES, Alec G et **McKINNEY** Mark. *Post-Colonial Cultures in France*, NY, London, Routledge, 1997.

HEAD, Dominique. (ed.) *The Cambridge Guide to Literature in English*, UK, 2006.

HEINICH, Nathalie et **POLLAK** Michael. « From Museum Curator to Exhibition auteur. Inventing a singular position », pp. 231-250, dans *Thinking about Exhibitions*, Greenberg, Fergusson et Nairine (Eds). Routledge, London, NY, 1996, nouvelle édition 2009.

HEINICH, Nathalie *La sociologie de l'art*, éditions La Découverte, Paris, 2001
... *What Does 'Sociology of Culture' Mean? Notes on a Few Trans-Cultural Misunderstandings*, dans *Cultural Sociology*, Volume 4 (2): 257-265, BSA Publications, 2010.

... *Vienne à Paris. Portrait d'une exposition*. Bibliothèque publique d'information, Centre Georges Pompidou, France, 1989.

... *Être écrivain. Création et identité*, La Découverte, Paris, 2000.

... *Ce que l'art fait à la sociologie*, Les Editions de Minuit, Paris, 1998.

... *Le triple jeu de l'art contemporain*, Les Editions de Minuit, Paris, 1998.

... *Du peintre à l'artiste*, "Artisans et Académiciens à l'âge classique", Les Editions de Minuit, Paris, 1993.

HERDER, Johan Gottfried, *Idées sur la philosophie de l'histoire de l'humanité*, traduit de l'allemand et introduction par Edgar Quinet. Tome 1–3, chez F. G. Levrault, Paris, France, 1827-1828.

... *Culture et civilisation*, Aetas Kantiana, Bruxelles, 1969.

HERRERA-SOBEK, **MACIEL**, **ORTIZ**. *Chicano Renaissance*. "Contemporary Cultural Trends", The University of Arizona Press, The Arizona Board of Regents, Tucson, USA, 2000.

HO Chuimei, MOY Soo Lon (éditeurs). *Chinese in Chicago 1870-1945*, Editions Arcadia, Chinatown Museum Fondation, Chicago, USA, 2005.

HOGGART, Richard. *La culture du pauvre*, traduit de l'anglais par Françoise et Jean-Claude Garcias et Jean-Claude Passeron, les éditions de Minuit, Paris, 1970. Titre de l'édition originale, *The Uses of Literacy*, première édition par Chatto and Windus, Ltd, London, 1957.

...*The uses of literacy : changing patterns in English mass culture*, Beacon Press, Boston, USA, 1961.

...*Everyday language & everyday life*, Transaction Publishers, New Brunswick, USA et Londres, 2003.

HOMERO VILLA Raul et **SANCHEZ** George. *Los Angeles and the Future of Urban Cultures*, "A special Issue of American Quarterly", The Johns Hopkins University Press, USA, 2005.

HOPENHAYN, Martin. «Le multiculturalisme proactif», dans BONET, Lluís et NÉGRIER Emmanuel. *La fin des cultures nationales? « Les politiques culturelles à l'épreuve de la diversité »*, La découverte/Pacte, Grenoble, France, 2008.

HOOPER-GREENHILL, Eilean. *I Musei e la Formazione del Sapere. La radichi storiche, le pratiche del presente*, Titre original : *Museums and the Shaping of Knowledge*, Routledge, London, NY, 1992, édition consulté Gruppo editoriale il Saggiatore, Milano, 2005.

... « Museums in the disciplinary society », dans *Museum Studies in Material Culture*, Susan Pearce (Ed), Leicester University Press, London, NY, 1989.

HOUTUM, **KRAMSCH** et **ZIERHOFER**. *B/ordering space*, Ashgate, England, USA, 2005.

HUEBNER, Jeff. « Rascuachismo : the Persistence of a Lived Reality » en Rasquache, curated by Marcos Raya, Marzo 3-28, Editions The Art Center, Highland Park, Illinois, 2006.

HUME, David. *Essais esthétiques*. Flammarion, Paris, 2000.

HUDSON, Kenneth. *A social history of Museums*, The Macmillan Press LTD, London, 1975.

ICOM. *Code de déontologie de l'ICOM pour les musées*, adopté pour unanimité par la 15^e Assemblée générale de l'ICOM, (Buenos Aires, Argentina, 1986), modifié par l'Assemblée de Barcelone en 2001 et révisé par l'Assemblée générale à Séoul (République de Corée) en octobre 2004.

... *Dictionarium Museologicum*, réalisé par le Groupe de Travail Terminologie du Comité International de l'ICOM pour la Documentation (CIDOC), Hungary, Budapest, 1986.

IVEKOVIC, Rada et **PAGON**, Neda. *Documenta I Otherhood and Nation* "Selected papers from the International Conference, (7-10 may 1995 Ljubljana), Editions de la Maison des sciences de l'homme, Paris, 1998.

JACOBI Daniel et **CAILLET** Élisabeth. *Culture et Musées*. « Les médiations de l'art contemporain », sous la direction de Université d'Avignon, Actes Sud, 2004.

JAMESON, Fredric. *The cultural turn : selected writings on the Postmodern : 1983-1998*, Verso, London, NY, 1998.

JIMENEZ, Marc. *L'esthétique contemporaine*, Klincksieck Etudes, Paris, 1999.

... *¿Qué es la estética?*, Idea Universitaria, España, 1999.

... « *L'esthétique comme résistance* » en *Vers une esthétique du métissage ?* L'Harmattan, France, 2002.

JORDANOVA, Ludmilla. « History, 'otherness' and display », pp. 245-259, Dans *Cultural Encounters. Representing 'Otherness'* Elizabeth Hallam and Brain V. Street, (Ed.), Routledge, London, NY, 2000.

JOSELSON, Ruthellen, **LIEBLICH**, Amia et **Mc. ADAMS**, Dan P. (Ed.). *The meaning of Others*. Narrative Studies of Relationships, American Psychological Association, Washington, DC, 2007.

- JOURNET**, Nicolas (cord.). *La Culture. De l'universel au particulier*. Éditions Sciences Humaines. France, octobre 2002.
- KAENEL** André, **LEJEUNE** Catherine et **ROSSIGNOL** Marie Jeanne. *Cultural Studies. Études culturelles*, Presses Universitaires de Nancy.
- KAUFMANN** Jean-Claude. *L'invention de soi « Une théorie de l'identité »*, édition Hachette, Paris, 2004.
- ... *L'entretien compréhensif*, éditions Nathan, Paris, 1996.
- ... *La vie ordinaire*. «Voyage au cœur du quotidien», édition greco, Paris, 1989.
- ...*Premier Matin*. Pocket, Paris, 2004.
- KAUP**, Monika and **ROSENTHAL**, Debra. (Ed.) *Mixing Race, Mixing Culture*, Inter-American Literary Dialogues. University of Texas Press, Austin. United States of America, First Edition, 2002.
- KENTLEY**, Eric et **NEGUS** Dick. *Écrire sur les murs. Une guide pour la présentation du texte dans une exposition*. Traduit et adapté en français par Lise Guillet, Daniel Jacobi et Marie-Sylvie Poli, National Maritime Museum, OCIM, Dijon, France, 1993.
- KERN**, Stephen. *The culture of time and Space. 1880-1918*, Harvard University Press, USA, 1983.
- KING**, Geoff. *Mapping reality. An exploration of cultural cartographies*. St.Martin's Press, Inc., NY, USA, 1996.
- LACORNE**, Denis. *La crise de l'identité américaine. Du melting-pot au multiculturalisme*, Fayard, France, 1997.
- LALANDE**, André. *Vocabulaire technique et critique de la Philosophie*, dix-septième édition augmentée, PUF, France, 1997, première édition, PUF, France, 1926 .
- LATOURET**, Bruno. *Le dialogue de cultures*, « Actes des rencontres inaugurales du Musée Quai Branly (21 juin 2006) », Musée Quai Branly, Babel, 2007.
- ... *Nous n'avons jamais été modernes, essai d'anthropologie symétrique*, Éd. La Découverte, 1991.
- LAVINE**, Steven. «*Art Museums, National Identity, and the Status of Minority Cultures: The Case of Hispanic Art in the United States.*» In *Exhibiting Cultures: the Poetics and Politics of Museum Display*, edited by Ivan Karp and

Steven D. Lavine, 79-87. Washington, D.C., Smithsonian Institution Press, 1991.

LAVINE, Steven D. et **KARP**, Ivan (éds). *Exhibiting Cultures: the Poetics and Politics of Museum Display*, edited by Ivan Karp and Steven D. Lavine, Washington, D.C., Smithsonian Institution Press, 1991.

LE BOT, Yvon. « La guerre des cultures. Le temps des guerres communautaires » dans WIEVIORKA Michel (dir). *Une société fragmentée ? Le multiculturalisme en débat*, La découverte, France, 1997.

LE FUR, Yves (dir.). *Musée du Quai Branly, La Collection*, Flammarion, MQB, Paris, 2009.

L'ESTOILE, Benoît de. *Le goût des autres. De l'exposition coloniale aux Arts Premiers*, Flammarion, Paris, 1^{er} édition 2007, nouvelle édition 2010.

LECERCLE, Jean-Jacques. *Une philosophie marxiste du langage*. PUF, France, 2004.

LEED, Eric J. *No Man's Land. « Combat & Identity in World War I »*, Cambridge University Press, London, USA, 1979.

LEJEUNE, Catherine. “ Le concept de frontière en sciences sociales: vers de nouvelles acceptions. Dans *Explorations et frontières aux Etats-Unis. « Histoire, anthropologie, littérature »*, Responsable de Publication Claire Bruyère. Cahiers Charles V, Université Paris 7 –Denis Diderot, France, 1998.

LE ROY LADURIE, Emmanuel. *Histoire de France des Regions. « La périphérie française, des origines à nos jours »*, Seuil, Paris, 2001.

LE TEXIER, Emmanuelle. *Revue Hommes & Migrations*, “Vers un lieu de mémoire de l’immigration” No.1247, janvier-février 2004. Hors Dossier. “Des millions des sans-papiers mexicains aux États-Unis: vers une régularisation”. P. 68-74.

LEWIS, Jeff. *Cultural Studies – The Basics*, Sage Publications, USA, India, Uk, imprimé en Grand Bretagne, 2002.

LIDCHI, Henrietta. «The poetics and the politics of exhibiting other cultures» dans *Cultural Representations and Signifying Practices*, Stuart Hall (Ed.), The Open University, Sage Publication Inc, London, 1997.

LIGUORI, Guido et VOZa, Pasquale. *Dizionario gramsciano 1926 – 1937*, Carocci editore, 1^a edizione, Roma, 2009.

LOCKE, John. *Lettre sur la tolérance*. Texte Latin et Traduction Française. Édition critique et Préface par Raymond Klibansky, Tr. Raymond Polin, Presses Universitaires de France, 1er édition 1965. 1er édition revue, “Quadrige”, 1995, Paris, France.

LORENTE, Jesús Pedro. «Nuevas tendencias en teoría museológica. A vueltas con la museología crítica » No. 2, pp. 24-33, *Museos.es*, revista de la subdirección general de museos estatales, Gobierno de España, Ministerio de Cultura, España 2006.

LÖWY Michael, « À propos de Raymond Williams », *Culture et Matérialisme*, préf. J.-J. Lecercle, trad. N. Calvé et É. Dobenesque, Paris, Les Prairies Ordinaires, 2009.

LUGO-SAAVEDRA, Denise. *Latin American artists living and working in the United States*. Exhibition, Fisher Gallery, University of Southern California October 30-December 15, 1984, Mary Porter Sesnon gallery, Porter College, University of California, Santa Cruz, January 15-February 17, 1985. Edition Los Angeles, University of Southern California, 1984.

LYOTARD, Jean François. *La Condition Postmoderne*. Les Editions de Minuit. Paris, 1979.

Magiciens de la Terre. Catalogue. Préface de Jean-Hubert Martin, Éditions du Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, Paris, 1989.

MACDONALD Sharon (Éd.) *A companion to Museum Studies*, Blackwell Publishing, USA, UK, 2006.

... « Exhibitions of power and powers of exhibitions. An introduction to the politics of display », pp. 1-24, in *The Politics of Display*, Sharon MacDonald (éd.), Routledge, London, NY, 1998.

MacLEAN, Fiona. *Museums and the construction of national identity : a review*, pp. 144-52, *International Journal of Heritage Studies*, 3 (4), UK, 1998.

MAIGRET, Eric. « Présentation de l'anthologie *Cultural Studies* », Actes du Colloque « *Cultural Studies*, objets, genèse, traductions », pp.14-18, Colloque organisé le 20 mars 2009 par la Bpi (Bibliothèque Publique d'Information) du Centre Georges Pompidou, éditions de la Bibliothèque Publique d'information/Centre Pompidou, Paris, 2010.

- MAIRESSE**, François et **DESVALLÉES**, André. *Vers une redéfinition du musée ?* L'Harmattan, Paris, 2007.
- MALRAUX**, André. *Le Musée Imaginaire*, Première édition: 1965. Gallimard, France, 2002.
- MANRIQUE**, Jorge Alberto. *Una visión del arte y de la historia*, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, Tomo III, México, 2001.
- MARCUSE**, Herbert. *Culture et Société*, première édition 1965, les éditions de minuit, France, Paris, 1970.
- MARMOZ**, Louis. *L'entretien de recherche dans les sciences humaines et sociales. La place du secret*, L'Harmattan, France, 2001.
- MARZIO**, Peter C. «Minorities and Fine-Arts Museums in the United States.» In *Exhibiting Cultures: the Poetics and Politics of Museum Display*, edited by Ivan Karp and Steven D. Lavine, 121-127. Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press, 1991.
- MARCHÀN FIZ**, Simon. *La estética en la cultura moderna*. Alianza Forma, Madrid, 2000. Première édition apparu en 1987.
- MARIAUX**, Pierre Alain. *L'objet de la muséologie*, Université de Neuchâtel, Institut d'Histoire de l'art et de Muséologie, Suisse, 2005.
- MARTIN**, Stéphane. *Un musée pas comme les autres*. «Entretien», pp. 5-22, dans *Le Débat, Le moment du Quai Branly*, No. 147, Gallimard, novembre-décembre, Paris, 2007.
- MASSICOTTE**, Marie-Josée. *Gramsci, Cultural Studies and Change: Rethinking 'Agency-Structure' from the Experiences of Transborder Resistance Force*, Conférence, International Studies Association 48th Annual Convention, Hilton, Chicago, Il, USA, 2007.
- MASON**, Rhiannon. *Cultural Theory and Museum Studies*, pp. 17-32, dans MacDONALD Sharon. *A companion to Museum Studies*, Blackwell Publishing, USA, UK, 2006.
- MATTELART**, Armand et **NEVEU** Erik. *Introduction aux cultural studies*, La découverte, Collection Repères, Paris, 2003.
- MATURANA**, H et **VARELA**, F. *L'arbre de la connaissance*, traduction de l'Anglais par François-Charles Jullien, France, 1994.

... *Cultural Studies' Stories. La domestication d'une pensée sauvage*, Réseaux n°80 CNET – 1996.

MAURE, Marc. “Objet et Musée comme cadre d’interprétation”, en *Scenographier l’art contemporain*, Presses universitaires de Lyon, France, 1998.

MAUREL, Chloé. « La question des races ». Le programme de l’UNESCO, pp. 115-130, en *Gradhiva*, revue d’anthropologie et de muséologie, Musée du Quai Branly, No. 5 nouvelle série, Paris, 2007.

... *A companion to Museum Studies*, Blackwell Publishing, USA, UK, 2006.

McEVILLEY, Thomas. *L’identité culturelle en crise. Art et différences à l’époque postmoderne et postcoloniale*. Éditions Jacqueline Chambon, 1999. Première édition en anglais, “Art & Otherness”, Documentext, McPherson & Company, New York, 1992.

McKINNEY, Mark. “Métissage in post-colonial comics”, Dans *Post-Colonial Cultures in France*, NY, London, Routledge, 1997, p. 168-188.

McROBBIE, Angela. *The Uses of Cultural Studies*. Sage Publications, Great Britain, 2005, Reprinted 2010.

MENDJELI, Rachid. « Corps, couleur, classe et identité politique. Éléments pour une sociologie des identités qui collent à la peau », pp. 343-354, dans *Coloris Corpus*. Jean-Pierre Albert, Bernard Andrieu, Pascal Blanchard, Gilles Boëtsch, Dominique Chevé (Direction), Paris, CNRS éditions, 2008.

MERLEAU-PONTY, Claire et EZRATI, Jean-Jacques. *L’exposition, théorie et pratique*, L’Harmattan, Paris, 2005.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Sens et non Sens*, éditions Gallimard, France, 1996, réédition 2006.

MEYERS, Jefferey, *Orwell. Wintry Conscience of a Generation*, WW. Norton & Company, Inc, NY, London, 2000.

MICHAUD, Yves (direction) Université de tous les savoirs, *Géopolitique et Mondialisation*, éditions Odile Jacob, Paris, octobre 2002.

... *L’art et la culture*, éditions Odile Jacob, Paris, octobre 2002.

... *L’art à l’état gazeux. Essai sur le triomphe de l’esthétique*, Éditions Stock, France, 2003.

...*Critères esthétiques et judgement de goût*, Éditions Jacqueline Chambon, Nîmes, 1999.

... *Locke*, 1er édition, Éd. Bordas:1986, 1er édition Quadrige:1998, PUF:1998, Paris, France. Pp. 77-83.

MIKULA, Maja. *Key concepts in Cultural Studies*, Palgrave, England, 2008.

MILLER, Donald, L. *City of the Century, The Epic of Chicago and the making of America*, Simon & Schuster, NY, 2003.

MILLER, Henry. *Tropic of Cancer*, Preface by Anaïs Nin, The Obelisk Press, Paris, 1934

MILLS, Charles W. *The Racial Contract*. Cornell University Press, Ithaca, New York, 1999.

MONCADA, Alberto. *La americanización de los hispanos*. Plaza & Janes Editores, España, 1986.

MONNET, Jérôme. «Centre et Périphérie au Mexique : Dialectiques et dynamiques géographiques à plusieurs échelles », pp.,191-206. En *Les rapports centre-périphérie dans les démocraties modernes*. Presses de l'Université des Sciences Sociales de Toulouse, France, 2002.

MONNIER, Gérard. *L'art et ses institutions en France. De la Révolution à nos jours*. Éditions Gallimard, Paris, 1995.

...*Histoire de l'architecture*, première édition 1994, PUF, France, août 2010.

MORINEAU, Camille et **BAJAC**, Quentin. Catalogue, *Elles@centrepompidou : artistes femmes dans la collection du Musée national d'art moderne*, Centre Pompidou, France, 2009.

MORLEY, David et **CHEN Kuan-Hsing** (Eds). *Stuart Hall. Critical dialogues in cultural studies*, Routledge, London, New York 1996.

MORLEY, David **WORPOLE**, Ken. (Eds). *The Republic of letters : working class writing and local publishing* : Paddy Maguire, Roger Mills, Dave Morley, Rebecca O'Rourke, Sue Skrapnel, Ken Worpole and Stephen Yeo, Comedia, London, 1982.

MORLEY, David. *The 'Nationwide' Audience: Structure and Decoding*, British Film Institution, London, 1980.

...*Études culturelles anglaises. Impérialisme académique et interdisciplinarité*. Actes du Colloque « *Cultural Studies*, objets, genèse, traductions », pp. 19-23,

Colloque organisé le 20 mars 2009 par la Bpi (Bibliothèque Publique d'Information) du Centre Georges Pompidou, éditions de la Bibliothèque Publique d'information/Centre Pompidou, Paris, 2010.

... *Reconceptualising the media audience: towards an ethnography of audiences*, University of Birmingham, Center for contemporary cultural studies, Birmingham, UK, 1979.

NEVEAU, Erik. *Généalogie des Cultural Studies*. Actes du Colloque « *Cultural Studies*, objets, genèse, traductions », pp. 08-13, Colloque organisé le 20 mars 2009 par la Bpi (Bibliothèque Publique d'Information) du Centre Georges Pompidou, éditions de la Bibliothèque Publique d'information/Centre Pompidou, Paris, 2010.

... « *Aux origines des cultural studies* », La Vie des idées, 11 février 2010. ISSN : 2105-3030. URL : <http://www.laviedesidees.fr/Aux-origines-des-cultural-studies.html>

NOUS, Alexis. *Plaidoyer pour un monde métis*, les éditions Textuel, Paris, 2005.

NORIEGA Chon, **LOPEZ Ana**. *The ethnic eye*. "Latino Media Arts", University of Minnesota Press, Minneapolis, USA, 1996.

NYE, Andrea. *Philosophy & Feminism at the Border*, Twayne Publishers, NY, USA, 1995. (OJO- ver vapidulo sobre Mestiza Consciousness, pp. 72- 81.

ODGERS-ORTIZ Olga. *Problèmes d'Amérique Latine. Mexique. L'élan brisé*, "Flux Migratoire du Mexique vers les États-Unis: Changement et Continuité", PAL No. 50, Autonome 2003

OECHSLIN, Werner. "Le goût et les nations: débats, polémiques et jalousies au moment de la création des musées au XVIIIe siècle", pp. 367-414, dans **POMMIER**, Édouard (dir.) *Les musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre*, Klincksieck, Musée du Louvre, 1995, Paris, France, 1995.

OLIVET, Fabrice. *La question métisse. Une identité française*. Mille et une nuits, France, janvier, 2011.

ORTEGA Y GASSET, José. *Caracteres y Circunstancias*, Afrodisio Aguado, S.A.- Editores Libreros, Madrid, Espagne, 1957.

ORWELL, Georges. *Nineteen eighty-four*, Critical introduction by Bernard Crick, Clarendon, Oxford, 1984.

... *Inside the Whale and Other Essays*. Penguin Books in Association With Martin Secker & Warburg, England, 1957.

ORY, Pascal. *Les expositions universelles de Paris*, éditions Ramsay, France, 1982.

... *La censure en France à l'ère démocratique (1848-...)* Histoire culturelle, éditions complexes, France, 1997.

... *L'histoire culturelle*. Presses Universitaires de France, Paris, 2004

OSWELL, David. *Culture and Society. An Introduction to Cultural Studies*, Sage Publication, India, USA, UK, 2006.

PAGETTI, Carlo et **PALUSCI** Oriana. *The Shape of a Culture. Il dibattito sulla cultura inglese dalla Rivoluzione industriale al mondo contemporaneo*, Editorial Carocci, Roma, 2004.

PANDEY, Gyanendra. « Woman's Place in the No Man's Land of Violence. The Indian Subcontinent, 1947-48 ». En *No Man's Land of Violence, extreme wars in the 20th Century*. Lüdtke et Weisbrod (ed.), Wallestein Verlag, Göttingen, 2006.

PARMENTIER, Marc. *Le vocabulaire de Locke*, Ellipses, Paris, France, 2002.

PAASI, Anssi. « The Changing Discourses on Political Boundaries. Mapping the Backgrounds, Contexts and Contents ». Dans **HOUTUM**, **KRAMSCH** et **ZIERHOFER**. *B/ordering space*, Ashgate, England, USA, 2005, pp. 17-31.

PAVLAKOVICH-KOCHI, **MOREHOUSE** **WASTL-WALTER**. *Challenged Borderlands*. « Transcending Political and Cultural Boundaries », Ashgate, England, USA, 2004.

PAZ, Octavio. *México en la obra de Octavio Paz. III Los privilegios de la vista. Arte de México*. Letras Mexicanas, Fondo de Cultura Económica. México, DF. 1987.

... *Deux Transparents. Marcel Duchamp et Claude Lévi-Strauss*, Gallimard, France, 1970.

... *Le signe et le Grimoire. Essais sur l'art mexicain* » Extraits de: *Obras completas* Vol. VII. ... *Los privilegios de la vista*, T.2, Barcelone, Circle de Lecteurs, 1993. Tr. Jean Claude Masson, Éditions Gallimard, 1995.

- PAUL**, Serge. « Le Land art et le mythe américain de la Frontière : une nostalgie de la conquête », pp. 93-110. En *Écrire la Frontière*. Martinière et Le Menageze (dir), PULIM, Presses Universitaires de Limoges, France, 2003.
- PEREZ-TORRES**, Rafael. *Mestizaje*. Critical American Studies Series. University of Minnesota Press, Minneapolis, London. USA, 2006.
- PETIT**, Marc. *Les concepteurs*, pp. 27-28 dans *Histoires d'expo*, Centre Georges Pompidou/CCI, Peuple et Cultures, Paris, 1983
- PIERCE**, Charles Sanders. *Textes fondamentaux de sémiotique*. Traduction et notes Berthe Fouchier-Axelsen, Clara Foz. Meridiens Klincksieck, Paris, 1987.
- POLI**, Marie Sylvie. *Le Texte au Musée : Une approche sémiotique*, l'Harmattan, Paris, 2002.
- POMMIER**, Édouard (dir.) *Les musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre*, Klincksieck, Musée du Louvre, 1995, Paris, France, 1995.
- PONS** Xavier, *Le multiculturalisme en Australie "Au-delà de Babel"*, L'Harmattan, 1996.
- POULOT**, Dominique. *Musée et muséologie*, Éditions La Découverte, Paris, 2009.
- ... *Une histoire des musées de France, XVIII^e – XX^e siècle*, Éditions La Découverte, 1^{er} édition 2005, France, 2008.
- ...*Patrimoine et Musées*, Hachette, Paris, 2001.
- ...*Une histoire du patrimoine en Occident, XVIIIe-XXIe siècle*, Presses Universitaires de France, Paris, 2006.
- ... « Le patrimoine et les aventures de la modernité » dans *Patrimoine et modernité* dirigé par Dominique Poulot, L'Harmattan, 1998.
- PRATT**, Mary Louise. *Imperial Eyes*. «Travel Writing and Transculturation», Routledge, London, NY, 1992.
- PRICE**, Sally. *Paris primitive : Jacques Chirac's museum on the Quai Branly*, University of Chicago Press, Chicago, USA, 2007.
- QUEMIN**, Alain. *L'art contemporain international: entre les institutions et le marché*. (Le rapport disparu) Editions Jacqueline Chambon, Artprice, France, 2002.
- RICHARDS**, Ivor Armstrong. *Practical criticism : a study of literary judgement*, édité par John Constable, Routledge, London, New York, 2001.

- RALEY**, Harold C. *Ortega y Gasset, filosofo de la Unidad Europea*. Traduction de l'anglais par Ernestina de Champourcin. Biblioteca de la Revista de Occidente, Madrid, Espagne, 1977. Première Édition, University of Alabama Press, USA, 1971.
- RAVELLI**, Louise J. *Museum Texts*. «Communication Frameworks ». Collection Museum Meanings, Routledge, USA, Canada, 2006.
- RICHARDS**, Ivor Armstrong. *Practical criticism : a study of literary judgement*, John Constable (Ed.), Routledge, London, New York, 2001.
- RICOEUR**, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oublié*, éditions du Seuil, France, 2000.
- ... *Du texte à l'action*. Essais d'herméneutique II, éditions du Seuil, France, 1986.
- RIVIÈRE**, George Henri. *La muséologie*, Cours de Muséologie/Textes et témoignages, Dunod, France, 1980.
- ...« Rôle du musée d'art et du musée de science humaines et sociales », pp.26-44, dans *Museum*, Vol.XXV, No. 1/2, Revue trimestrelle publiée par l'UNESCO, Presses Centrales, S.A., Laussane, 1973.
- RODDEN**, John. *Georges Orwell, The politics of Littetary Reputation*, Transaction Publishers, New Brunswick (USA) and London (Angleterre), 1989, réimprimé en 2002.
- ROJAS MIX**, Miguel. *América Imaginaria*, Editorial Lumen, 1992.
- ROJEK**, Chris. *Stuart Hall*. Key Contemporary Thinkers, Polity Press et Blackwell Publishing, UK, USA, 2003.
- RUBIN**, William. *Le Primitivisme dans l'art du 20e siècle*. "Les artistes modernes devant l'art tribal.", Première édition en anglais 1984, The Museum of Modern Art, New York. Édition française sous la direction de Jean-Louis Paudrat, Flammarion, Paris, 1987.
- ROOT**, Maria P.P. « The multiracial Experience. Racial Borders as a Significant Frontier in Race Relations ». Dans *The multiracial experience : Racial borders as the new frontier*, Sage Publications, USA, 1996.
- ROSENBERG**, Harold. *La dé-définition de l'art*. Éd. Jacqueline Chambon, Nîmes, 1992.

- ROUSSELLE**, Aline (études réunies et présentation). *Frontières terrestres, frontières célestes dans l'antiquité*, Collection Études, Centre de recherche sur les problèmes de la frontière, Presses Universitaires de Perpignan, France, 1995.
- RUIZ**, Vicki L. *From Out of the Shadows. Mexican Women in Twentieth - Century America*, Oxford University Press, 1998.
- RÜSEN** Jörn. *Meaning & Representation in History. Studies in Historical Cultures*. Berghahn Books, NY, Oxford, 2006.
- RUSH**, Michael. *Les nouveaux Médias dans l'art*. Thames & Hudson, Paris, 2000.
- RYAN**, Michael (Ed.). *Cultural Studies An Anthology*, Blackwell Publishing, USA, UK, Australia, 2008.
- SACHATELLO-SAWYER** et al. *Adult Museum Programs. « Designing Meaningful Experiences »*, Altamira Press, Walnut Creek, Lanham, NY, Oxford. 2002.
- SALLOIS**, Jacques. *Les musées de France*, PUF, Paris, France, 1^{er} édition 1995, quatrième édition mise à jour, 2008.
- SANDELL** Richard. *Museums, prejudice and the reframing of difference*. Routledge, London, NY, 2007.
- SAWISLAK**, Karen. *Smoldering City. Chicagoans and the great fire 1871-1874*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1995.
- SAYAD**, ABDELMALEK., *La double absence : des illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré*, préface de Pierre Bourdieu, Seuil, Paris, 1999.
- SCHIFF**, Briand and O'NEILL Tracie. « The relational emplotment of mixed Racial Identity », pp. 143-163, in *The meaning of Others. Narrative Studies of Relationships*. Edited by Ruthellen Josselson, Amia Lieblich, and Dan P. McAdams. American Psychological Association, Washington, DC, 2007.
- SCHMIDT**, Nelly. *Histoire du métissage*. Éditions de la Martinière. Paris, 2003.
- SCHWEITZER**, Sylvie. *Femmes de pouvoir, une histoire de l'égalité professionnelle en Europe (XIX^e - XXI^e siècle)*, Payot, France, 2010.
- SEGALEN**, Martine. *Vie d'un musée, 1937-2005*, Éditions Stock, France, 2005.

... «Anthropology at home and in the museum: the case of the Musée National des Arts et Traditions Populaires in Paris», dans *Academic Anthropology and the Museum. Back to the Future*, pp. 76-91, Mary Bouquet (Ed.), Berghahn Books, NY, Oxford, 2001.

SEGURA, Denise et ZAVELLA, Patricia. *Women and Migration in the U.S.-Mexico Borderlands*, Duke University Press, Durham and London, 2007.

SELBACH, Gérard. *Les musées d'art américains : une industrie culturelle*, Éditions L'Harmattan, Paris, 2000.

SOME Roger. *Le musée à l'ère de la mondialisation*, L'Harmattan, 2004.

SOURIAU Étienne. *Vocabulaire d'esthétique*, Quadreige/PUF, France, 1990.

SPEAR, Allan H. *Black Chicago. The making of a Negro Ghetto 1890-1920*. The University of Chicago Press, Chicago and London, 1967.

SPIVAK Gayatri Chakravorty. *Les subalternes peuvent-elles parler?*, traduction de Jérôme Vidal, Éditions Amsterdam, 2009.

STOREY John. *Cultural Theory and Popular Culture. (A reader)*, Pearson Education Limited. England, UK, première édition 1994, deuxième édition, 1998 troisième édition, 2001.

... *Inventing Popular Culture. From folklore to Globalization*. Blackwell Publishing, USA, UK, 2003.

TATUM M, Charles. *Chicano Popular Culture. "Que hable el pueblo"*. The University of Arizona Press. The Arizona Board of Regents, Tucson, USA, 2001.

TAUZIN Karine. *Le Texte de médiation à la recherche de ses lecteurs modèles*. Dans « Culture et Musées. Les médiations de l'art contemporain », sous la direction de JACOBI Daniel et CAILLET Élisabeth. Université d'Avignon, Actes Sud, 2004.

THORNTON, Michael C. « Hidden Agendas, Identity Theories, and Multiracial People », dans *The multiracial experience : Racial borders as the new frontier*, Sage Publications, USA, 1996, pp. 101-120.

TODOROV, Tzvetan, *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*. Seuil, France, 1989.

TREGUER, Annick. « Chicanos. Murs peints des États-Unis », Presses de la Sorbonne Nouvelle, France, septembre 2000.

- TRUETT**, Samuel. *Fugitive Landscapes*. « The forgotten History of the U.S-Mexico Borderlands», Yale University Press, New Heaven and London, 2006.
- THE GLASS ART SOCIETY JOURNAL (anual) “Presentación” y “Descripción del Taller” de Einar y Jamex de la Torre, pp. 53-54 y pp.73, United States, 1997.
- THOMAS**, Joël. *Introduction aux méthodologies de l’imaginaire*, Ellipses, Paris, 1998.
- ... « Le sens de la limite chez les Épicuriens et les Stoiciens », pp. 297-308. Dans *Frontières terrestres, frontières célestes dans l’antiquité*, Collection Études, Centre de recherche sur les problèmes de la frontière, Presses Universitaires de Perpignan, France, 1995, p. 298.
- THOMAS**, Nicholas. *Possessions. Indigenous Art/Colonial Culture*, Thames and Hudson Ltd, London, 1999.
- TREND**, David. *Everyday Culture*. «Finding and making meaning in a changing world», Paradigm publishers, London, USA, 2007.
- TURNER**, Jackson Frederick. *La frontière dans l’histoire des États-Unis*, traduction de l’anglais par Annie Rambert, Press Universitaires de France, Paris, 1963, « The Frontier in American History », Henry Holt and Company, New York, 1958. Première édition Washington : GPO, 1894.
- URCIUOLI**, Bonnie. *Exposing prejudice*. Puerto Ri USA, Experience of Language, Race and Class. West Press, Inc., A Division of Harper Collins Publishers, Inc., USA, 1996.
- URQUIZA**, Ignacio et DE CARAZA Laura. *Mexique, l’art de faire, 14 activités manuelles expliquées pas à pas*. Casterman, Paris, 1994.
- VAGNOUX**, Isabelle. *Les Hispaniques aux États-Unis* « Le mouvement chicano ». Col. Que sais-je? PUF, 1er édition, Paris, France, 2000.
- VALENZUELA ARCE**, José Manuel (Coordinateur). *Los estudios culturales en México*. Biblioteca Mexicana. Fondo de Cultura Economica, Conaculta, México, 2003.
- VAN DIJK**, Teun A. *Estructuras y funciones del discurso*. Siglo XXI editores. Mexico, 1996. Titre original: *The structures and functions of discours an interdisciplinary introduction to textlinguistics and discours studies*.

... « Texte, contexte et connaissance » dans *SEMEN 27 Critical Discourse Analysis I. Les notions de contexte et d'acteurs sociaux*, revue de sémiolinguistique des textes et discours, Adèle Petitclerc et Philippe Schepens (coord.), Collection Annales Littéraires Presses universitaires de Franche-comté, Besançon, France, 2009.

VERON, Eliseo. «L'exposition comme media» dans *Histoires d'expo*, pp. 41-43, Centre Georges Pompidou/CCI, Peuple et Cultures, Paris, 1983.

VERON, Eliseo et **LEVASSEUR**, Martine. *Ethnographie de l'exposition: l'espace, le corps et le sens*. BPI Centre Georges Pompidou, France, 1983.

VOGEL, Susan. *Des ombres sous la Seine*. «L'art africain, l'obscurité et le musée du quai Branly», pp. 178-192, dans *Le Débat, Le moment du Quai Branly*, No. 147, Gallimard, novembre - décembre, Paris, 2007.

VOLOCHINOV, V.N. (Mikhail Bakhtine). *Le marxisme et la philosophie du langage*, traduit du russe et présenté par Marina Yaguello, Le Éditions de Minuit, France, 1977. Première édition Leningrad 1929.

... « The study of ideologies and philosophie of language », pp. 145-152 dans **BENNETT**, Tony et **MARTIN G.**, **MERCER C.**, **WOOLLACOTT J.** *Culture, Ideology and Social Process*, The open University, London, 1981.

WAGNER, Anne- Catherine. *Les nouvelles élites de la mondialisation. Une immigration dorée en France*. PUF. Paris, France, octobre, 1998.

WALLACH, Alan. *Exhibing contradiction*. Essays on the art Museum In the United States. The University of Masachussets Press. Boston, USA, 1998.

WARNIER, Jean-Pierre *La mondialisation de la culture*, La Découverte, Paris, 2003.

WEIL, Dominique. *Homme et Sujet. La subjectivité en question dans les sciences humaines*, L'Harmattan, France, 1992.

WERNE, Joseph Richard. *The Imaginary Line*. « A History of the United States and Mexican Boundary Survey 1848-1857», Texas Christian University Press, Fort Worth, Texas, USA, 2007.

WETHERELL, Margaret and **POTTER**, Jonathan. *Mapping the language of racism*. « Discours and the legitimation of explotation », Harvester Wheatsheaf, UK, 1992.

WIEVIORKA Michel (dir). *Une société fragmentée ? Le multiculturalisme en débat*, La découverte, 1997.

... *La France Raciste*, Éditions du Seuil, Paris, 1992.

...*La diversité. Rapport à la Ministre de l'Enseignement supérieur et de la recherche*, Éditions Robert Laffont, Paris 2008.

... *La différence*, Éditoriale Ballard, Paris, 2001.

WILLIAMS, Raymond. *Culture and Society. 1780-1950*. Penguin books, in association with Chatto & Windus, Grande Bretagne, 1958, réimpression, 1963. Version italienne *Cultura e Rivoluzione Industriale, Inghilterra 1780-1950*, traduction de Maria Teresa Grendi, Giulio Einaudi editore, Torino, 1968.

... *The Long Revolution*, First Published by Chatto & Windus, 1961, réimpression The Hogarth Press, London, UK, 1992.

... *The country and the City*, Chatto & Windus, London, 1973.

... *Television: Technology and Cultural form*, London, Collins, 1974.

... *Keywords : a vocabulary of culture and society*, première publication 1976, Fontana et Croom Helm, London, 1988.

... *Marxismo e letteratura*, Bari, Laterza, Roma, 1979.

... *Culture*, Glasgow, Collins-Fontana, London, 1981. Édition en italien *Sociologia della cultura*, traduction d'Anna Lucia Natale, Società Editrice di Mulino, Bologna, Italie, 1983.

... *Culture and materialism : selected essays*, Verso, New York, London, 1980, 2005. Édition française : *Culture & Matérialisme*, traduit de l'anglais par Nicolas Calvé et Étienne Dobenesque, Les praires ordinaires et Lux Éditeur, Paris, France, 2009.

YBARRA-FAUSTO, Tomas. *Transnational imaginaries: Mexico-United States*. Colloque sur l'expérience métisse, auditorium du musée du Louvre, Paris, 3 avril 2004.

... « Rascuachismo : A Chicano Sensibility », en *Chicano Art : Resistance and Affirmation 1965-1985*, Catalogue de l'exposition, Wight Art Gallery, University of California, Los Angeles, 1990.

YOUNG, Bernard. *Introduction: New vistas in art, culture, and ethnicity*, Explorations in Ethnic Studies 15, USA, 1992

YIN, Robert K. *Case Study Research. Designs and methods*, second edition, collection Applied Social Research Methods Series, Volume 5. SAGE Publications, Thousand Oaks, London, New Delhi, 1994.

ZASK, Joëlle. *Art et démocratie. Peuples de l'art*. PUF, Paris, 2003.

ZERUBAVEL, Eviatar. *Time Maps. Collective Memory and the Social shape of the Past*, The University of Chicago Press, Ltd London, USA, 2003.

BIBLIOGRAPHIE VIRTUELLE

AMERICAN ASSOCIATION OF MUSEUMS

<http://www.aam-us.org>

BEHRNES, Web. *Pilsen gentrification, Viva Pilsen* dans Time Out Chicago. (Consulté 02/09)

<http://chicago.timeout.com/articles/features/71731/pilsen-gentrification>

BERMAN, FEY. *Chicago no es Arizona* dans Revue Nexos. (Consulté 09/10).

<http://www.nexos.com.mx/?P=leerarticulo&Article=265410>

BRITISH MUSEUM

<http://www.britishmuseum.org/>

BUENROSTRO RAMÍREZ Gustavo. « *El struggle chicano* ». (Consulté 12/ 03-2/10).

<http://journalism.berkeley.edu/projects/mexico/gustavostruggle.html>

CADIOT. Pierre. Sur le "sens opposé " des mots. Première publication : juillet 2003, mise en ligne: 2006, par http://formes-symboliques.org/article.php3?id_article=197
Consulté en 2004.

CARDOSO VARGAS, Hugo Arturo. "La mexicanidad en el libro de texto gratuito", Odiseo, revista electrónica de pedagogía. Año 3, núm.6, 28 de noviembre de 2006. (ISSN 1870-1477).

<http://www.odiseo.com.mx/2006/01/cardoso-mexicanidad.htm>

CHANDLER, Daniel. *David Morley's Study of the Nationwide Audience (1980)*,

<http://www.aber.ac.uk/media/Modules/TF33120/morleynw.html> Consulté en avril 2008.

CHICAGO HISTORY MUSEUM

<http://chicagohistory.org/>

CHICAGO NEIGHBORHOOD TOURS. « Pilsen & Little Village ».

<http://www.chicagoneighborhoodtours.com/neighborhood/index.html>

COPANS Jean. *La monographie en question*, dans L'Homme, 1966, tome 6 n°3. pp. 120-124.

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/hom_04394216_1966_num_6_3_366824

CORCUFF Philippe. Les nouvelles sociologies, Col. 128, Nathan Université.

http://sociol.chez.com/socio/socionouv/consstru_bourdieu.htm

Consulté en 2008.

CULTURAL SURVIVAL

<http://www.culturalsurvival.org/ourpublications/csq/article/canada-the-lubicon-lake-cree>

DICTIONNAIRE REVERSO

<http://dictionnaire.reverso.net/>

DIRECTION DES MUSÉES DE FRANCE (DMF)
http://www.dmf.culture.gouv.fr/mf/mus_nat.html

DU SABLE MUSEUM ON AFRICAN AMERICAN HISTORY, Chicago
<http://www.dusablemuseum.org/>

ETHNIC STUDIES, University of California, Berkeley.
<http://ethnicstudies.berkeley.edu/programs/>

GALORE, Anna. Le Blog. (sur Planète Métisse)
<http://annagaloreblog.blogs-de-voyage.fr/archive/2009/07/03/%E2%80%9Cplanete-metisse%E2%80%9D.html> Consulté en 2009-08-01

GLENBOW MUSEUM.
<http://www.glenbow.org>

HEINICH, Nathalie. *What Does 'Sociology of Culture' Mean? Notes on a Few Trans-Cultural Misunderstandings*, <http://cus.sagepub.com>, downloaded the 09/04/ 2010

HUEBNER, Jeff. *The Outlaw Artist of 18th Street. Marcos Raya: his life, his work, his demon*
<http://www.chicagoreader.com/chicago/the-outlaw-artist-of-18th-street/Content?oid=889625>

HYDE PARK BARRACKS, Musée, Australie.
http://www.hht.net.au/museums/hyde_park_barracks_museum

ICOM (International Council of Museums)
<http://icom.museum/>

INHA (Institut National d'Histoire de l'Art)
Table ronde autour de la monographie d'artiste : le modèle, ses enjeux et ses renouvellements.
<http://www.inha.fr/spip.php?article1227>

JEANNERET Yves. « Une monographie polyphonique. Le texte de recherche comme appréhension active du discours d'autrui », *Études de communication*, 27 | 2004, Mis en ligne le 12 mars 2009. URL : <http://edc.revues.org/index183.html>. Consulté le 20 novembre 2010.

...« Introduction », *Études de communication* 27 | 2004, mis en ligne le 12 mars 2009. URL : <http://edc.revues.org/index144.html> Consulté le 20 novembre 2010.

JOURNAL OF VISUAL CULTURE
<http://www.journalofvisualculture.org/>

KWAKIUTL Melissa Lorentz, 2009.
<http://www.mnsu.edu/emuseum/cultural/northamerica/kwakiutl.html>

LE MOIGNE, José. Le Blog : <http://lebretonnoir.over-blog.fr/>
http://www.grioo.com/ar.antillais_ce_cousin_privilegie_de_l_africain,17373.html
Consulté en 2009

LÖWY Michael, « À propos de Raymond Williams », *Culture et Matérialisme*, préf. J.-J. Lecercle, trad. N. Calvé et É. Dobenesque, Paris, Les Prairies Ordinaires, 2009, in La Revue Internationale des Livres et des Idées web, 09/07/2010.
[Url:http://www.revuedeslivres.net/articles.php?idArt=550&page=actu](http://www.revuedeslivres.net/articles.php?idArt=550&page=actu)

MCCRAY Bob, *The Mexican Fine Arts Center Museum*, Direct Art Magazine, NY.
<http://www.slowart.com/articles/mexmus.htm>

MATELLART Armand.
Cultural diversity belongs to us all, 2005, Le monde diplomatique.
<http://mondediplo.com/2005/11/15unesco>

MEDINA Micaela. « Museo Nacional de Arte Mexicano La necesidad de expresar su identidad y sus creencias », dans le site de l'Universidad Autónoma de Nuevo León, consulté le 01/02/2009.
<http://vidauniversitaria.uanl.mx/flama/numero-215/429-museo-nacional-de-arte-mexicano-la-necesidad-de-expresar-su-identidad-y-sus-creencias.html>

MONASTA Attilio.
L'«intellectuel organique» selon Gramsci dans l'*Encyclopédie de l'Agora*. 2009.
http://agora.qc.ca/Documents/Intellectuel--Lintellectuel_organique_selon_Gramsci_par_Attilio_Monasta

MINISTERE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION, Musées Nationaux de France, Site consulté en janvier 2011
http://www.culture.gouv.fr/culture/regions/regions_grat.htm

MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA, LISBOA.
<http://www.mnarteantiga-ipmuseus.pt/>

MUSEO NACIONAL DEL PRADO
<http://www.museodelprado.es/>

MUSÉE ROYAUX DE BEAUX ARTS DE BELGIQUE
<http://www.fine-arts-museum.be/>

MUSÉE VIRTUEL DE LA COLONISATION ET DU RACISME
<http://zoohumain.com>

MUSEOS.ES Revista de la Subdirección de Museos Estatales, España.
<http://www.calameo.com/read/0000753354330ecff53bf>

La NUIT BLANCHE
<http://www.nuitblanche.paris.fr/>

LÖWY Michael, « À propos de Raymond Williams », *Culture et Matérialisme*, préf. J.-J. Lecercle, trad. N. Calvé et É. Dobenesque, Paris, Les Prairies Ordinaires, 2009.
<http://revuedeslivres.net/articles.php?idArt=550&page=actu> (Site consulté en 2010)

LOZANO, Pepe. Embracing the African Presence in Mexico, *People's Weekly World*, 2006.
<http://www.peoplesworld.org/embracing-the-african-presence-in-mexico/>

OFFICE DE COOPÉRATION ET D'INFORMATION MUSÉOGRAPHIQUES
<http://www.ocim.fr/Planete-Metisse>

OPEN AIR MUSEUM, BEAMISH, ENGLAND
<http://www.beamish.org.uk/About-the-museum.aspx>

PINACOTECA DI BRERA, MILANO
http://www.brera.beniculturali.it/Page/t02/view_html?idp=300

RUIZ, Rosalba La "tercera raíz" de México. Consulté 11/09
<http://www.voanews.com/spanish/news/Mexico-negro-africa-mestizo-yanga-69421702.html>

TAGUIEFF, Pierre-André. Tribunes, Consulté en 2009.
http://www.communautarisme.net/Une-nouvelle-illusion-theorique-dans-les-sciences-sociales-la-globalisation-comme-hybridation-ou-metissage-culturel_a1045.html

THE ANACOSTIA COMMUNITY MUSEUM
http://anacostia.si.edu/Museum/Mission_History.htm

THE ELECTRONIC ENCYCLOPEDIA OF CHICAGO, Chicago Historical Society, 2005
<http://encyclopedia.chicagohistory.org/pages/285.html>

TORTOLERO Carlos. El Museo Crecerá Más, Entretien, Nuevo Siglo. Abril 25, 2008
http://www.nuevosiglonews.com/moxie/news/1_12/el-museo-crecer-ms-carlos.shtml

UNIVERSITY OF LEICESTER (Centre de Recherche).
<http://www.le.ac.uk/ms/research/research.html>

VISUAL STUDIES, LES NOUVEAUX PARADIGMES DU VISUEL
<http://visual-studies.recherche.univ-lille3.fr/visual-studies.recherche/Home.html>

WIEVIORKA Michel "*Quand la gauche va-t-elle défendre le multiculturalisme?*", Article apparu dans RUE 89, le 2 février 2011.
<http://www.rue89.com/wieviorka/2011/02/12/quand-la-gauche-va-t-elle-defendre-lemulticulturalisme-190273>

TABLE DE FIGURES

• CHICAGO

Figure 1. « *The Millennium Park* », Centre ville de Chicago, Etats-Unis, Photographie © Cristina Castellano, 2006.

Figure 2. « *Église de Saint Adalbert à Pilsen et Downtown Chicago* », Etats-Unis, Photographie © Cristina Castellano, 2006

Figure 3. « *Le médiateur Ray Arroyo Di Vicino donne une explication (en anglais) de la fête des morts* ». Salle : « La Mexicanidad », NMMA, photographie © Cristina Castellano, 2006

Figure 4. « *École élémentaire Orozco Community Academy* », 18th Street, Pilsen, Chicago, photographie © Cristina Castellano, 2006

Figure 5. « *Lycée Benito Juarez* », œuvre collective, artistes de Pilsen, Chicago⁷⁵⁷, Photographie © Cristina Castellano, 2006

Figure 6. « *Contra la tercera guerra mundial* » (*Contre la troisième guerre mondiale*), œuvre collective, artistes de Pilsen, Chicago⁷⁵⁸
Photographie © Cristina Castellano, 2006

Figure 7. « *Atelier de l'artiste Marcos Raya* » Halsted Street, Pilsen, Chicago
Photographie © Cristina Castellano 2006

Figure 8. « *Benito Juarez et la publicité de Coca-Cola* », Mur peint sur une épicerie, Chicago, Photographie © Cristina Castellano 2006

Figure 9 et 10. « *You Can't Loose What You Ain't Got, You Can't Loose a Thing You Ain't Never Had* » Installation de Marcos Raya, 2004, Photographie © Cristina Castellano 2006

Figure 11. « *Vue d'ensemble, structure du musée* ». Carte du Musée National d'Art Mexicain © NMMA 2006

Figure 12. « *Las memorias antiguas de la raza del maguey aún respiran* », mur peint, auteur Mario Castillo, collection du musée, Photographie © NMMA, 2006.

⁷⁵⁷ Créé par Jaime Longoria et Malu Alberro, exécuté par les artistes Marcos Raya, Sal Vega et Oscar Moya en 1977 et restauré en 1994.

⁷⁵⁸ Ibidem, 18th Street et Western.

Figure 13. « *El nuevo amanecer* », peinture huicholle, auteur Santos Motoapohua de la Torre, collection du musée, Photographie © NMMA, 2006.

Figure 14 « *La Leyenda de los Volcanes* », auteur Jesús Helguera, 1940, Collection du musée, Photographie © Cristina Castellano, 2006.

Figure 15 « *Détail de la figure 14* », *Ibidem*, Photographie © NMMA, 2006.

Figure 16. « *Autel de la fête de morts* », Retable anonyme, collection permanente, Photographie © NMMA 2006

Figure 17. « *Portrait of the artist as the Virgin of Guadalupe* », Peinture de Yolanda Lopez, 1978, collection du musée, Photographie © NMMA, 2006.

Figure 18. « *VG Got Her Green Card* », Peinture d'Isabel Martínez, collection du musée, Photographie © NMMA, 2006.

Figure 19. « *Cuello Azul* », 2000, Peinture d'Oscar Moya, Collection du musée, Photographie © NMMA 2006.

Figure 20. « *Carte exposée à l'entrée de l'exposition temporaire The African Presence of Mexico* », Photographie © Cristina Castellano, 2006

Figure 21. « *Baptism of a Black by Saint Xavier* », aquarelle, artiste anonyme, dix-neuvième siècle, collection du musée, Photographie © Cristina Castellano 2006.

Figure 22 « *Rebeliones negros* », gravure d' Adolfo Quinteros, 1960, collection et photographie du musée © NMMA 2006.

Figure 23 « *Visiteur* ». Salle de l'exposition *The African Presence in Mexico*, Photographie © Cristina Castellano 2006.

Figure 24. « *Salle de la première rencontre Mexico et Afro – Américaine* », Hotel Hilton de Chicago, Photographie © Cristina Castellano 2006.

• PARIS

Figure 1 . « *Plan. Alentours du Musée Quai Branly* ». Guide de la visite © Musée du quai Branly, Saison 2009-2010.

Figure 2. « *Plan. Structure et vue d'ensemble* ». Catalogue Musée Facile © Musée du quai Branly, 2010.

Figure 3. « *Plan. Plateau des collections* ». Plan d'orientation, photos Patrick Gries, œuvres © Musée du quai Branly, 2010.

Figure 4. « *Plan. Parcours de l'exposition* », Carnet d'exposition Planète Métisse, conception graphique Actes Sud, réalisation de Thierry Renard © MQB mars 2008, p.15.

Figure 5. « *Salle de l'exposition Planète Métisse, tableaux des castas peints sur cuivre 40.5 x 52.5* », auteurs anonymes, Mexique, 18e siècle, collection du Musée du Quai Branly, Photographie © Cristina Castellano, 2009.

Figure 6. À gauche « *Robes de la collection haute culture automne-hiver 1996* », Chanel et Gaultier dans catalogue de l'exposition *Panète Métisse*, dirigé par S. Gruzinski, MQB , Actes Sud, France, 2008, p.19. À droite « *Salle de l'exposition Planète Métisse, robes de la collection printemps-été 1997* », Gaultier et Chanel, Photographie © Cristina Castellano, 2009.

Figure 7. « *Salle de l'exposition Planète Métisse, sculptures, bustes, manequins* », collections du Musée du Quai Branly, du Musée du Louvre et du Musée des Arts et Traditions Populaires, Photographie © Cristina Castellano, 2009.

Figure 8. À gauche « le *Codex Borbonicus* » dans la salle d'exposition. À droite « *écran avec le texte d'explication* ». Photographies © Cristina Castellano, 2009.

Figure 9. « *Paravent à six volets représentant l'arrivée des Portugais au Japon. Encre, couleurs et feuilles d'or sur papier, 153.2x361.4cm* », 17e siècle. Salle Chocs et Rencontres des mondes. Photographie © Cristina Castellano, 2009.

Figure 10. « *Vue d'ensemble des chambres circulaires* ». Scénographie de l'exposition Planète Métisse © Creative Commons, 2008.

Figure 11. « *Portraits de la Reine Victoria* ». À gauche statue Yoruba, auteur anonyme, Nigeria, 1819-1901. À droite négatif demi plaqué de verre d'Alexandre Bessano, 1883. Catalogue de l'exposition *Panète Métisse*, dirigé par S. Gruzinski, Musée du quai Branly , Actes Sud, France, 2008, pp.108-109.

Figure 12. « *L'arbre à sons* ». Scénographie de l'exposition Planète Métisse. © Creative Commons, 2008.

Figure 13 et 14. À gauche, « *Les Sept Samourais* » d' Akira Kurosawa, 1954. À droite « *Les Sept Mercenaires* » de John Struges, 1960. Catalogue de l'exposition *Panète Métisse*, dirigé par S. Gruzinski, Musée du quai Branly , Actes Sud, France, 2008, pp. 132-133.

Université Paris 1 Panthéon - Sorbonne

UFR 04

Arts et sciences de l'art

47, rue des Bergers

75015 Paris

Tél. 01.44.07.84.40

Fax 01.44.07.84.93

Web : www.univ-paris1.fr

ANNEXE A

**ÉTUDE MONOGRAPHIQUE
LES FONDATEURS DES ÉTUDES CULTURELLES**

LES AUTEURS DE LA RUPTURE

Nous savons que les études culturelles (*cultural studies*) ont émergées à l'Université de Birmingham, en Angleterre, mais le succès de cette discipline et son importation dans plusieurs pays ne se fait pas seulement en raison de la théorie britannique. Cette interprétation risque d'attacher la production de la pensée culturaliste à l'idée des copyrights nationaux, c'est-à-dire penser que la théorie culturelle a été développée en raison de la nationalité des auteurs. Si nous révisons les principaux auteurs qui ont influencé les études culturelles, nous dirons que la théorie culturelle propre aux *cultural studies* s'est inspirée des auteurs italiens, français, allemands, russes et autres⁷⁵⁹. Les études culturelles sont britanniques seulement en raison du « moment fondateur », quand le groupe des chercheurs de Birmingham a participé à la production de la théorie. Les *cultural studies* sont aussi un projet britannique parce que les universités anglaises ont soutenu leur pratique intellectuelle depuis le début et jusqu'à son déplacement, qui va, de la *University of Birmingham* à l'*Open University*.

Richard Hoggart et Raymond Williams, qui incarnent les plus anciennes figures des études culturelles, sont considérés comme les auteurs de la rupture et en effet, les « œuvres de la rupture⁷⁶⁰ » des études culturelles ne proposent pas des méthodes fixes et nettes. Dans le premier livre de Hoggart, qui est considéré par le groupe de Birmingham comme la première œuvre des Études Culturelles, il annonce que le but de son étude n'est pas scientifique. Il n'est pas à la recherche d'une vérité technique, véritable et valable pour tous. Il revendique une pensée différente et donc une façon différente (méthode) de voir, d'écouter, d'étudier et de « marcher » avec la classe populaire. Il applique une analyse littéraire aux textes qui ne sont pas considérés comme littéraires mais plutôt comme populaires (*popular publications*). Il explique que *The Uses of Litteracy* n'est pas une étude d'enquête sociologique. Il n'a pas de méthodologie précise comme les sociologues. Bien au contraire, il initie à la valorisation de l'expérience individuelle dans la recherche :

« Where it is presenting back-ground, this book is based to a large extent on persona experience, and does not purport to have the scientifically –tested character of a sociological survey. There is an obvious danger of generalisation from limited experience. I have therefore included, chiefly in the notes, some of the finding of sociologists where they seemed necessary, either as support or as qualification of the text. I have also noted one or two instances in which

⁷⁵⁹ Pensons à Gramsci, à Orwell et aux autres auteurs qui ont influencé les études culturelles de l'époque de Birmingham, pensons à T.Eliot qui a réalisé ses études doctorales à la Sorbonne avant de s'installer en Angleterre et devenir prix Nobel.

⁷⁶⁰ HALL, Stuart. « Cultural Studies, deux paradigmes » dans *Identités et Cultures. Politiques des Cultural Studies*, Éditions Amsterdam, Paris, 2008, pp. 81-104.

*others, with experience similar to mine, think differently*⁷⁶¹ ».

Cette relativité⁷⁶² qui émane du texte de Hoggart, est propre de l'analyse des études culturelles. Attaché à la tradition du criticisme littéraire, Richard Hoggart ne revendique pas une nouvelle approche méthodologique en guise de scientificité. Il explore les valeurs et les significations de l'impact culturel à l'intérieur du groupe analysé, dont il fait partie. Hoggart met ainsi l'accent sur l'expérience et l'observation, l'écoute de son objet d'étude, mais de l'intérieur et non de l'extérieur. C'est en tant qu'ouvrier, en partageant les modes de vie de la classe populaire qu'il analyse la culture, c'est-à-dire sa culture. La prétention de Hoggart n'est pas celle de la vérité scientifique pratiquée dans les universités. Il n'attend pas que les résultats de ses études deviennent des outils de l'État, ou bien seulement des lectures pour les spécialistes. Il veut comprendre les changements qui transforment les habitudes culturelles, il veut comprendre les industries et il veut que le texte soit accessible à plusieurs lecteurs. Il pense que dans la compréhension de cette réalité se trouve toujours une potentialité politique pour la transformation de la réalité sociale et culturelle.

Raymond Williams partage la même approche. Il explique que sa méthode d'analyse part en principe du criticisme. Dans son deuxième chapitre du livre *The Long Revolution*⁷⁶³ il dit que : « *The analysis of culture, from such a definition, is the activity of criticism, by which the nature of thought and experience, the details of the language, form and convention in which these are active, are described and valued* »⁷⁶⁴. C'est vrai que depuis l'établissement du centre de recherche à Birmingham et jusqu'à nos jours, les études culturelles ont constitué leur méthode en empruntant des termes et en définissant un vocabulaire technique⁷⁶⁵ venant de la littérature, de la philosophie, de l'histoire de l'art, de l'anthropologie, de la sociologie, du criticisme, de la communication et même du journalisme :

« Les 'cultural studies' renvoient à des multiples discours, elles donnent lieu à différentes histoires. Elles constituent tout un ensemble de formations ; elles ont, dans le passé, leurs propres et différents moments et conjonctures. Elles comprennent toutes sortes de travaux. Je souhaite avant tout souligner ce point !

⁷⁶¹ HOGGART, Richard. *The uses of literacy : changing patterns in English mass culture*, Beacon Press, Boston, USA, 1961, p. 11.

⁷⁶² Pour une explication approfondie sur la notion de relativité dans les études culturelles voir Christophe Genin, *Op.Cit.*, pp. 43-55.

⁷⁶³ WILLIAMS Raymond. *The Long Revolution*, First Published by Chatto & Windus, 1961, réimpression The Hogarth Press, London, UK, 1992, p. 41.

⁷⁶⁴ WILLIAMS Raymond. *The Long Revolution*, *Op.Cit.*, p. 41.

⁷⁶⁵ Après le texte fondamental de Raymond Williams (*Keywords : a vocabulary of culture and society*, première publication 1976, Fontana et Croom Helm, London, 1988), il est apparu "New Keywords" un texte qui, sous la même logique de Raymond Williams, a cherché à renouveler le vocabulaire des études culturelles. Le texte montre comment des catégories chers aux études culturelles ont disparus, d'autres ont évolué et comment des nouveaux termes sont apparus. Voir BENNET, Tony, GROSSBERG, Lawrence et MORRIS, Meaghan. *New Keywords. A revised Vocabulary of Culture and Society*, Blackwell publishing, USA, UK, Australia, 2005.

Elles ont toujours été un ensemble de formations instables. Elles n'ont jamais eu de « centre »... Elles ont toujours reposé sur des méthodologies et des positions théoriques différentes et concurrentes⁷⁶⁶».

RICHARD HOGGART

Le livre de Richard Hoggart *The Uses of Literacy*⁷⁶⁷ publié en 1957 est un des textes fondateurs des études culturelles. La première phrase du livre commence par constater les transformations que la classe ouvrière de l'Angleterre était en train de vivre : « *It is often said that there are no working-classes in England now...I can see the truth in such statement, with its proper contexts, and do not wish to under-estimate the extent or the value of many social changes* »⁷⁶⁸. En effet, s'il y avait des transformations économiques importantes et beaucoup de changements sociaux, il était difficile d'après Hoggart d'affirmer catégoriquement qu'il n'y avait plus de classe populaire.

D'ailleurs, ce qui a éveillé l'intérêt des auteurs des études culturelles pour l'étude de la classe populaire anglaise sont les conséquences de la révolution industrielle accélérée et les changements qu'elle provoquait dans la vie ordinaire des gens. Leurs analyses répondaient aux métamorphoses d'un nouveau contexte. Au scénario postcolonial, politique et culturel de l'Angleterre de la fin des années 1960, s'ajoute la croissance de mouvements sociaux dans le monde entier ainsi que l'exigence de la reconnaissance et de l'égalité des femmes. Le contexte local mais aussi global facilitera les conditions pour le développement des sujets de recherche propres aux études culturelles. Il y a également un élément important qui nous a servi pour établir notre analyse à partir de l'approche disciplinaire des études culturelles. Les fondateurs de cette perspective d'étude ne sont pas des sociologues dans le sens strictu. Au début et avant de fonder le Centre des Études Culturelles Contemporaines à Birmingham, ils appartenaient aux départements de littérature anglaise. D'ici que l'intérêt qu'ils ont prêté aux discours et aux langages soit très présent dans leurs œuvres. La preuve, Richard Hoggart s'est concentré pendant plusieurs années – il a publié plus de vingt-sept livres – à observer et à écouter les voix du prolétariat industriel du nord-est de l'Angleterre. Il a documenté et analysé les singularités et les usages du langage employé par un ensemble de couches sociales composé de salariés, de petits employés, d'artisans, de commerçants des quartiers ouvriers des grandes villes

⁷⁶⁶ HALL, Stuart. *Les Cultural Studies et leurs fondements théoriques*, Op.Cit., p. 18.

⁷⁶⁷ HOGGART, Richard. *The Uses of Literacy*, première édition par Chatto and Windus, Ltd, London, 1957. Les responsables de la traduction en français ont décidé de traduire le terme « *working-class* » par « classe populaire ». En effet, la traduction de *working-class* par classe ouvrière renvoie aux imprécisions théoriques. Voir MATTELART, A et NEVEU E. *Op.Cit.*, et GRIGNON, Claude et PASSERON, Jean Claude. *Le Savant et le populaire. « Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature »*, Gallimard Le Seuil, Hautes Études, France, 1989.

⁷⁶⁸ HOGGART, Richard. *The Uses of Literacy : changing patterns in English mass culture*, Beacon Press, Boston, USA, 1961, p. 15.

industrielles ainsi que des couches inférieures de la petite bourgeoisie⁷⁶⁹. Il s'est intéressé aux discours de cet ensemble nommé classe populaire. Il a étudié leur consommation culturelle et les usages discursifs d'un groupe auquel lui-même appartenait⁷⁷⁰.

Selon Erick Neveu, l'œuvre principale de Richard Hoggart combine : « [...] une auto - ethnographie (puisque Hoggart est issu du monde ouvrier), une analyse inspirée par les techniques de critique littéraires et les éléments de sociologie de la culture⁷⁷¹ ». Si Hoggart en tant qu'ouvrier, a étudié les enjeux propres de la classe populaire, est parce qu'il assumait que dans l'expérience individuelle existait une richesse pour l'analyse. Il ne comprenait pas l'expérience individuelle comme une méthode subjective de recherche, mais comme un outil qui facilitait l'observation élargie et la compréhension intime d'un phénomène grâce en grande partie au domaine des langues et des points de vue issus des perspectives diverses. Ceci contribue de manière pratique et efficace à l'identification des codes multiples dans l'analyse culturelle. L'expérience de Richard Hoggart, et plus tard celle des autres fondateurs des études culturelles, qui se sont intéressés aux sujets proches de leurs identités, étaient en correspondance avec les mutations locales de leur époque. En effet, leurs appartenances de classe, race ou ethnicité, les ont conduits à observer l'impact des productions culturelles de masses sur une population à laquelle ils-mêmes appartenaient. Hoggart analyse par exemple dans *The Uses of Literacy*, les attitudes et les mutations de la classe populaire des années trente. Il étudie la production et la réception des médias à grand tirage : les hebdomadaires familiaux, les romans-photos ou la chansonnette. Entouré de ce genre d'objets culturels, il a choisi de dénoncer les transformations des rapports humains et les comportements des travailleurs en relation à ces médias. Dans le chapitre numéro sept de l'ouvrage : « *Invitations to a Candy-Floss World : the newer mass art*⁷⁷² », Hoggart explique les enjeux de la production et de la consommation littéraire bon marché. Il décortique les moments d'une production de littérature industrielle et montre comment les auteurs sont payés pour publier de quatre à douze romans par an. Il explique les enjeux de la production et de la consommation à grande échelle, ceux de la production littéraire de masse⁷⁷³. Pour Richard Hoggart, cette production de littérature semi-automatique, ne véhicule pas une entreprise culturelle sincère

⁷⁶⁹ Le terme classe populaire désigne cet ensemble de couches sociales. Voir HOGGART, Richard. *La culture du pauvre*, traduit de l'Anglais par Françoise et Jean-Claude Garcias et Jean-Claude Passeron, les éditions de Minuit, Paris, 1970, p. 37.

⁷⁷⁰ « *A writer who is himself from the working-classes has his own temptations to error, somewhat different from but not less than those of a writer from another class. I am from the working-classes and feel even now both close to them and apart from them* ». HOGGART, Richard. *The uses of literacy*, *Op.Cit.*, p. 18.

⁷⁷¹ NEVEAU Erick. *Généalogie des Cultural Studies*. Actes du Colloque « *Cultural Studies*, objets, genèse, traductions », organisé le 20 mars 2009 par la Bpi (Bibliothèque Publique d'Information) du Centre Georges Pompidou, éditions de la Bibliothèque Publique d'Information/Centre Pompidou, Paris, 2010, p.09.

⁷⁷² La traduction française est : *L'invitation à la romance*. Voir Richard Hoggart, *La culture du pauvre*, *Op.Cit.* chapitre VII, pp. 261-288.

⁷⁷³ « *Roughly eighteen thousand books a year are published in England, and of these novels of entertainment form a large part...These writers are competent, and not doubt in much of the tactics of their writing they aim consciously to give the public what the public wants* ». Richard Hoggart. *The uses of literacy*, *Op.Cit.*, p. 172.

envers les lecteurs. Il voit les fabricants de la production littéraire de masses plongés soit dans un cynisme profond soit dans une sincérité naïve. Il se demande s'il s'agit d'une manipulation pleine et consciente de la part des producteurs ou bien d'une sorte de délire missionnaire qui se croirait au service du peuple en tant que porte-parole du désir de la *vox populi*⁷⁷⁴. Pour Hoggart, la manipulation s'opère non pas parce que le lecteur est un récepteur passif, mais parce que les producteurs (écrivains, maisons d'édition, distributeurs, etc.) connaissent pleinement les envies et les rêves *-the daydream-* des lecteurs. Selon Hoggart, les producteurs culturels de masses se contentent donc, de reproduire les stéréotypes et les clichés que le « peuple » voudrait lire ou écouter. Il fournit l'exemple d'une femme écrivaine de roman populaire qui reconnaissait d'avoir le rêve de pouvoir écrire un jour quelque chose de sérieux et de spirituel⁷⁷⁵. Si l'auteur de romans populaires ne peut pas sous ce contexte, exprimer son autonomie créative, c'est parce qu'elle est assujettie aux intérêts et aux exigences des publications qui veulent juste « briller » afin d'intéresser les gens. D'ici que les producteurs utilisent d'après Hoggart, des images dans un format plus attractif par rapport aux productions du passé⁷⁷⁶. D'ici que souvent le sujet sexuel soit exploité afin d'attirer l'attention du lecteur⁷⁷⁷.

Dans notre analyse sur le musée et les expositions, nous avons voulu également mettre à jour une autre idée centrale qui se détache des analyses de la culture populaire de Richard Hoggart. Toujours dans « *The Uses of Literacy* »⁷⁷⁸ il explique que la classe populaire ne crée pas ses propres productions culturelles et que ceci représente un danger culturel pour les sociétés en mutation. Il constatait par exemple, que dans le domaine de la musique, le monopole de la production musicale de la chanson populaire se construisait souvent à Londres⁷⁷⁹, dans la capitale du pays. Il constatait qu'il n'y avait pratiquement pas de chansonnettes écrites par les membres de la classe populaire et dirigées vers la classe populaire. Bien que R. Hoggart n'approfondit pas véritablement sur l'analyse de la chanson populaire ou chansonnette, il dénonce le fait capital que la classe populaire ne produit pas ses propres chansons, parce qu'elle ne peut pas les distribuer à grande échelle ; c'est-à-dire parce qu'ils ne peuvent pas les faire rentrer dans le circuit de la consommation générale. Aujourd'hui grâce à l'usage de l'Internet, cette situation a changée, mais dans les années quatre vingt, les chansons qui sont censées de représenter la classe et la culture populaire étaient construites et

⁷⁷⁴ *Ibidem*, p. 173.

⁷⁷⁵ *Ibidem*, 174.

⁷⁷⁶ *Ibidem*, p. 182.

⁷⁷⁷ Par exemple, les sujets préférés des *spicy magazines* sont le sexe et la violence, le crime et la science-fiction. Les productions de masses de ce genre véhiculent pour Hoggart un régime de sensations creux et sans engagement, et les histoires communiquent des messages divertissants et rassurants où les attitudes du bonheur, de gaîté et de voir le monde « de façon positive » est stimulé« *This publications must aim to hold their readers at a level of passive acceptance, at wich they never really ask a question, but happily take what is provided and think of no change. There must be no significant disturbing of assumptions, nothing more than a light titillation. The popular Press, for all its purported 'progressiveness' and 'independence', is one of the greatest conserving forces in public life today : its nature requires it to promote both conservatism and conformity* ». *Ibidem*, p. 196.

⁷⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁷⁹ *Ibidem*, p. 184.

produites par des personnes qui appartenaient à une classe économique et culturelle supérieure.

Richard Hoggart, ajoute une problématique autour de l'autoproduction culturelle des minorités. Il explique qu'en général, les productions culturelles et artistiques ne sont qu'une forme d'échappatoire pour la classe populaire⁷⁸⁰. La production de la propre culture n'est pas donc considérée comme une forme de travail sérieux. L'art et la culture provoquent du plaisir et du loisir dans la classe populaire mais ils ne sont pas forcément en contact avec leur vie ordinaire et avec leur quotidien. L'enquête que Hoggart⁷⁸¹ a conduite autour de personnes de classe populaire explique que l'art d'après eux, « doit aider à sortir de soi ». L'art doit ôter les problèmes de l'esprit, c'est une pause au milieu du travail, c'est un morceau de la vie qui change temporairement. L'art ne doit pas être quelque chose de réel. L'art doit rester dans les normes faciles à reconnaître. L'art ne doit pas déranger. Il est là afin de divertir⁷⁸². Malgré ce rôle mineur que la classe populaire assigne à l'art et la culture, il ne faut pas sous estimer le fait que la classe populaire ne puisse pas produire leurs propres représentations culturelles parce qu'en effet, l'art et la culture ne sont pas simplement une échappatoire ou un moment de divertissement. Il s'agit aussi d'une entreprise commerciale qui joue et gagne de l'argent avec les sentiments et les attentes de la classe populaire⁷⁸³. Enfin, d'après Erick Neveu et Armand Mattelart : « [...] la focalisation précoce sur les récepteurs dans les analyses de Hoggart n'empêche pas que ses hypothèses restent profondément marquées par la défiance à l'égard de l'industrialisation de la culture⁷⁸⁴ ». En comprenant le processus de production, consommation et réception de la culture, Hoggart anticipe le poids de l'industrialisation dans tous les domaines de la vie sociale. Mais le fait de porter son attention sur les classes populaires ne fait pas de Hoggart un réactionnaire ou un nostalgique de la culture d'avant. Au contraire, il est conscient de cette appréhension et avoue les efforts qu'il s'est imposé afin d'effacer le sentiment de nostalgie et pour ne pas glorifier la culture et la société « artisanale » du passé face à celle de son présent⁷⁸⁵.

⁷⁸⁰ Les classes populaires sont souvent dans l'échelle la plus basse du monde du socio-professionnel.

⁷⁸¹ Richard Hoggart. *The uses of literacy*, Op.Cit., p. 184.

⁷⁸² Voici la raison pour laquelle plusieurs lectrices de romans vont lire le début et la fin du texte avant de se les procurer, parce qu'il faut s'assurer que le contenu répondra à leurs attentes. Il faut s'approvisionner du *happy end* car les lectrices ne veulent pas lire pour se poser des questions ou pour se sentir perturbées. En effet, explique Hoggart dans ses conclusions, le plus grand nombre des textes populaires ne sont pas lus que par la classe populaire, mais elle constitue une grande majorité parmi la population lectrice parce que un grand pourcentage de la population a quitté l'école vers l'âge de quinze ans. Cette population constituait trois quarts de la population générale en Angleterre dans les années soixante. C'est l'époque à laquelle Hoggart a effectué ses analyses et ses enquêtes auprès des gens. HOGGART, Richard. *The uses of literacy*, Op.Cit p. 274.

⁷⁸³ « *In the new atmosphere, art is not only a temporary escape, or « fun » ; it is also, working-class people feel, a commercial racket, a money-making game at bottom* », *Ibidem*, p. 197.

⁷⁸⁴ MATTELART, Armand et NEVEU Erik. *Cultural Studies' Stories*. Op.Cit., p. 6.

⁷⁸⁵ « *I found myself constantly having to resist a strong inner pressure to make the old much more admirable than the new, and the new more to be condemned, than my conscious understanding of the material gave me grounds for. Presumably some kind*

Le désir de Hoggart pour un monde moins envahi de lectures fabriquées de façon industrielle renvoie à une préoccupation sur la qualité et les contenus de consommation culturelle et une préoccupation autour de la justice sociale. Dans la préface de *The Uses of Literacy*, il nous annonce déjà la conclusion peu optimiste qu'il a obtenue sur le nouveau paysage des médias de masse et il affirme que si jamais il avait consacré son temps à l'analyse d'autres médias de divertissement industriel comme le cinéma, la radio ou la télévision, il aurait obtenu des résultats similaires⁷⁸⁶. À l'heure actuelle, nous nous demandons si le même diagnostic de Hoggart ne s'appliquerait aussi aux musées et aux expositions même si ces institutions ne sont pas encore considérées comme des industries qui travaillent pour la classe populaire.

Penser la culture autrement

Les premières analyses des études culturelles comme celles de Richard Hoggart révélaient les préférences culturelles de la classe ouvrière et des groupes vivants dans les marges. Hoggart a essayé d'établir les relations possibles entre la production culturelle et l'histoire contemporaine des gens qui vivent dans la périphérie urbaine, sociale et économique des grandes villes. Ce sont des sujets qui avaient été ignorés par les études en sciences sociales et humaines. Avec cette démarche, les études culturelles refusaient l'autorité et l'interprétation traditionnelle bourgeoise, elles rejetaient l'*establishment* littéraire⁷⁸⁷ et mettaient en valeur les études et la production culturelle proche de la classe ouvrière britannique⁷⁸⁸. Les études culturelles portaient ainsi une motivation sociale et un souci éthique et politique. Elles ont analysé les

of nostalgia was colouring the material in advance : I have done what I could to remove its effects » Voir HOGGART, Richard. *The uses of literacy Op.Cit.*, Chapitre: *Who are the working classes?*, p. 18.

⁷⁸⁶ *Ibidem*, p.11.

⁷⁸⁷ MORLEY, David et WORPOLE, Ken (éd). *The Republic of letters : working class writing and local publishing* : Paddy Maguire, Roger Mills, Dave Morley, Rebecca O'Rourke, Sue Skrapnel, Ken Worpole and Stephen Yeo, Comedia, London, 1982.

⁷⁸⁸ Certains auteurs des études culturelles comme Stuart Hall, d'origine jamaïcaine, ont également ouvert un débat différent et original par rapport à celui de l'Académie anglaise, aristocratique et savante de l'époque. Par exemple, certains travaux qui ont été réalisés au Centre des Études Culturelles Contemporains de Birmingham exploraient les préférences de lectures de la classe ouvrière anglaise après la Seconde Guerre mondiale. Les études montraient que : « Les ouvriers anglais lisaient avec beaucoup plus de délectation et de compréhension les romans policiers de Raymond Chandler que ceux de la Britannique Agatha Christie parce que les descriptions de Los Angeles et de sa banlieue, donc de ce contexte urbain, leur semblaient beaucoup plus familières que les descriptions des manoirs anglais de campagne, donc des résidences de l'aristocratie anglaise, que faisait Agatha Christie » Voir MORLEY, David. pp. 19-23, Actes du Colloque « Cultural Studies, objets, genèse, traductions », Colloque organisé le 20 mars 2009 par la BPI (Bibliothèque Publique d'Information) du Centre Georges Pompidou, éditions de la Bibliothèque Publique d'information/Centre Pompidou, Paris, 2010, Voir le débat avec le public, p.24.

phénomènes culturels depuis un point de vue matériel et historique⁷⁸⁹. Elles prenaient en compte les identités, les codes et les valeurs issus du vécu ordinaire -celui de la vie quotidienne- des personnes habitant les quartiers populaires périphériques. Les études culturelles se sont interrogées sur les rapports de classe sociale, d'âge et d'appartenance par rapport aux pratiques culturelles et en relation à la domination sociale d'un groupe sur un autre.

Les travaux de Richard Hoggart ont continué dans cette voie. Il a publié en 2003 une analyse des usages de la langue anglaise à travers les différentes classes sociales. La question de son livre *Everyday Language and Everyday Life*⁷⁹⁰ cherche à savoir si les Britanniques partagent les mêmes façons de s'exprimer dans toutes les classes sociales ou pas. Hoggart cherche à expliquer les origines et les usages de l'idiome anglais par le peuple anglais. Il traitera les sujets de la vie quotidienne en relation avec les conditions de classe et de pauvreté. Il explorera les rapports humains dans la famille et le quartier, entre voisins par exemple, mais aussi dans le monde du travail. Les typologies de comportements comme rudes, obscènes, vulgaires, ou bien intelligents, polis et créatifs, prennent leur place dans l'analyse. Il explore les attitudes de tolérance et de racisme dans le discours. Il explique comment par exemple, les énonciations d'acceptation, de peur ou de conflit de race s'expriment jour après jour dans l'attitude discursive des gens. L'envie d'expliquer les « usages du langage » et les nuances dans les transformations culturelles de la classe populaire sont restées au coeur du programme de recherche à Birmingham et dans les travaux plus récents de Richard Hoggart. L'analyse de la culture à travers le langage, c'est-à-dire, à travers le discours, les textes et les énoncés, démarque l'approche et le caractère singulier des études culturelles britanniques. L'approche et le questionnement « philosophique » qui est à la base de cette problématique, fût développé par un autre fondateur des études culturelles. Il s'agit de Raymond Williams.

RAYMOND WILLIAMS

Comme R. Hoggart, Raymond Williams n'est pas sociologue ni philosophe de formation. Mais la source de la pensée de Raymond Williams, se trouve dans la littérature et la production intellectuelle anglo-saxonne du dix-neuvième siècle⁷⁹¹. Les études culturelles britanniques s'inspirent donc du siècle des Lumières en passant par le romantisme, l'humanisme libéral et les études littéraires⁷⁹². Mais au-delà des études en culture et littérature britannique du dix-neuvième siècle, l'attention particulière que certains de ces auteurs ont prêté aux phénomènes de communication de masse, ne fût pas un phénomène exclusif des études culturelles britanniques. Par exemple, Roland Barthes publia « Mythologies » en 1957 et réfléchit sur le mythe contemporain et sur

⁷⁸⁹ Voir l'anthologie d'essais: WILLIAMS, Raymond. *Culture and materialism : selected essays*, Verso, New York, London, 2005.

⁷⁹⁰ HOGGART, Richard. *Everyday language & everyday life*, Transaction Publishers, New Brunswick, USA et Londres, 2003.

⁷⁹¹ « Raymond Williams 1921-1988 » dans MATTELART, Armand et NEVEU Erik. *Cultural Studies' Stories. Op.Cit.*, p. 45.

⁷⁹² LEWIS, Jeff. *Cultural Studies – The Basics*, Sage Publications, USA, India, Uk, imprimé en Grand Bretagne, 2002, p. 109-123.

le caractère artificiel et idéologique de la pratique culturelle bourgeoise⁷⁹³. Les études réalisées à Birmingham déploieront cependant les interrogations de ce mythe contemporain sur un terrain précis et concret. Au lieu d'analyser les pratiques culturelles de la classe bourgeoise, elles analysent celles de la classe ouvrière.

Les analyses issues des études culturelles ont établi des recherches précises sur la culture populaire et ses manifestations. Elles analysent les phénomènes liés à l'oralité, par exemple dans les discours et dans les domaines de ce qui est écrit et publié comme le journalisme, la publicité, la littérature ou la « pseudo littérature » dans le cas de Hoggart. Les adeptes des études culturelles revendiquent ainsi la capacité de compréhension des phénomènes liées à la structure de communication sociale et de masse qui pour eux n'est pas distinctive de la notion de culture. Nous trouvons par exemple, des études concrètes dans les analyses de Raymond Williams sur la Télévision⁷⁹⁴.

Comme l'expliquent A. Mattelart et Eric Neveu⁷⁹⁵, Raymond Williams retrace la généalogie du concept de culture dans la société industrielle anglaise depuis les romantiques et jusqu'à Orwell. En effet, parmi les auteurs que Raymond Williams cite dans son texte *Culture and Society*⁷⁹⁶, -considéré le texte le plus important pour le développement des études culturelles britanniques- se trouvent William Blake, Robert Owen, Lord Byron, Thomas Arnold, Thomas Carlyle, J.H. Newman, John Stuart Mill, Charles Dickens, John Ruskin, William Morris, D.H. Lawrence, Richards, Leavis, T.S. Eliot et aussi Georges Orwell. Afin de souligner les problématiques qui ont traversé les études culturelles à ses débuts, nous allons revisiter deux figures significatives de la littérature anglaise. De cette manière, nous pourrions tracer les influences intellectuelles qui se sont déployées dans la pensée de Raymond Williams et donc sur la base théorique et intellectuelle des *cultural studies*.

L'influence de T. S. Eliot

Un des auteurs qui a le plus influencé la construction des idées de Raymond Williams fut l'écrivain naturalisé anglais Thomas Stern Eliot. Eliot est né au Missouri aux États-Unis en 1888. Il fût un poète, dramaturge et critique qui écrira de nombreux poèmes et sera nommé par ses contemporains comme une figure centrale du modernisme. T.S. Eliot obtint le prix Nobel de littérature en 1948. Il se décrit lui-même comme classique en littérature, royaliste en politique et de religion anglo-catholique⁷⁹⁷. Il s'est intéressé à l'analyse de Dante et à combattu la tendance romantique littéraire de l'époque. Il a analysé des problèmes culturels et a écrit deux œuvres importantes de

⁷⁹³ BARTHES, Roland. *Mythologies*, éditions du Seuil, Paris, France, 1957.

⁷⁹⁴ WILLIAMS, Raymond, *Television: Technology and Cultural form*, Londres, Collins, 1974.

⁷⁹⁵ «Raymond Williams 1921-1988 » dans MATTELART, *Op.Cit.*, p.45.

⁷⁹⁶ WILLIAMS, Raymond. *Culture and Society. 1780-1950*. Penguin books, in association with Chatto & Windus, Grande Bretagne, 1958, réimpression, 1963.

⁷⁹⁷ HEAD, Dominique. (éd.) T.S. Eliot, pp. 346-347, dans *The Cambridge Guide to Literature in English*, UK, 2006.

critiquisme sociale : *The Idea of a Christian Society*⁷⁹⁸ et *Notes Towards a Definition of Culture* en 1948.

Raymond Williams a lu attentivement l'œuvre de T.S Eliot. Il affirme que l'analyse de la culture du poète conduit le problème de la culture britannique dans un état nouveau et important⁷⁹⁹. Dans l'analyse approfondie du livre, *The Idea of a Christian Society*, Raymond Williams commente les principales idées de Eliot par rapport aux changements culturels. Eliot se demande dans ce court essai quelle est l'idée de la société dans laquelle on vit et à quelle fin elle obéit⁸⁰⁰. Pour Williams, les thèses de ce livre alertent sur la transition d'une société chrétienne vers une société industrielle. Eliot explique le changement de la société anglaise de l'époque et avertit par rapport à la chute des valeurs traditionnelles et chrétiennes. L'hypothèse principale de ce livre est que l'organisation chrétienne de la société aide à entretenir les fins et les vertus de l'homme en défendant par exemple les principes de la béatitude et du bonheur partagé avec les autres. La société chrétienne sert d'après T.S. Eliot, à structurer les codes de conduite religieuse mais aussi sociale⁸⁰¹. Par contre, dans une société de prospérité industrielle, les codes de la convivialité morale et sociale se trouveraient menacés parce que l'activité de l'industrie suggère le profit individuel ou collectif sur les autres. Il s'agit pour Eliot, de l'avènement d'une sorte de maladie sociale qui doit être analysée parce que la société industrielle de masse, avec ses fins, sa publicité et sa propagande détruiront les mœurs sociales des gens et dissoudront leur conscience collective qui est donnée par nature⁸⁰².

Raymond Williams n'est pas contre la position conservatrice de T.S. Eliot parce que pour lui il s'agit d'une critique profonde de la société⁸⁰³. Bien au contraire il va développer l'idée que la transformation de la culture implique la transformation de la société. Il voit dans les essais critiques de T.S. Eliot la source d'inspiration d'une théorie culturelle innovatrice, critique, sociale et politique. Il explique :

« *The major importance of the book, in my view, lies in two of its discussions : first, its adoption of the meaning of culture as 'a whole way of life'... The sense of 'culture' as a whole way of life' has been most marked in twentieth-century anthropology and sociology, and Eliot, like the rest of us, has been at least casually influenced by these disciplines. The sense depends in fact, on the literary tradition*⁸⁰⁴ ».

L'accent de T.S. Eliot sur l'importance de la culture comme un ensemble est très présent dans l'œuvre de Raymond Williams. L'idée de

⁷⁹⁸ ELIOT, Thomas Stearns. *The Idea of a christian society*, Faber and Faber Limited, The University Press Glasgow, London, UK, publié en 1939, quatrième impression 1942.

⁷⁹⁹ WILLIAMS, Raymond. *Culture and Society. 1780-1950*, voir la version italienne *Cultura e Rivoluzione Industriale, Inghilterra 1780-1950*, traduction de Maria Teresa Grendi, Giulio Einaudi editore, Tortino, 1968, p. 273.

⁸⁰⁰ ELIOT, Thomas Stearns. *The Idea of a christian society*, *Op.Cit.*, p.8.

⁸⁰¹ WILLIAMS, Raymond. *Cultura e Rivoluzione Industriale*, *Op.Cit.*, p. 274.

⁸⁰² ELIOT, Thomas Stearns. *The Idea of a christian society*, *Op.Cit.*, p.16.

⁸⁰³ WILLIAMS, Raymond. *Cultura e Rivoluzione Industriale*, *Op.Cit.*, p. 275-279.

⁸⁰⁴ WILLIAMS, Raymond. *Culture and Society*. *Op.Cit.*, p. 229.

concevoir la culture comme la somme d'une totalité de pratiques est à la base de la théorie culturelle de Raymond Williams et des études culturelles postérieures. La culture ne serait donc pas seulement comprise comme l'art et les manifestations des esprits supérieurs mais comme tout ce qui se manifeste et se représente dans le quotidien. Williams et Eliot comprennent la culture comme un ensemble d'activités où les arts et la philosophie font partie de la culture mais aussi les productions de la vie populaire et de la vie ordinaire comme le sport, la gastronomie, les paysages urbains, la musique, les traditions, les habitudes et autres catégories d'intérêt dans la vie ordinaire. Toutes les pratiques, de l'ordinaire et de l'extraordinaire, dans une société seront porteuses de sens et seront l'objet d'étude pour les études culturelles. Eliot explique que dans la transition culturelle du monde occidental, la société se plonge vers « une sorte d'uniformité de la culture ». La société industrielle avec son aristocratie économique, organise la culture avec des buts et fins bien précis, qui sont fondés sur une « idéologie » commune⁸⁰⁵.

Les mots clés de la pensée de Raymond Williams, culture, démocratie, industrie, libéralisme, occident et idéologie, se trouvent déjà dans les analyses de la société britannique chrétienne de T.S. Eliot. À la même période, un autre auteur, Georges Orwell partagera la même préoccupation autour de la transformation de la société britannique et occidentale face au monde industriel. Il analysera, montrera et dénoncera les transformations et dangers de cette mutation culturelle. Il le fera avec d'autres moyens que celui de T.S. Eliot, mais la critique se fera toujours à partir du champ littéraire. Voyons donc maintenant les influences de Georges Orwell sur la pensée de Raymond Williams.

L'influence de George Orwell

L'écrivain anglais Eric Arthur Blair, mieux connu par son pseudonyme littéraire Georges Orwell, est né à Mothihari, Bengal, Inde en 1903. C'est un écrivain de science fiction et l'auteur de plusieurs essais de critique littéraire. Il a été perçu par certains biographes comme « *The wintry conscience of a generation* »⁸⁰⁶. Georges Orwell a montré des qualités littéraires remarquables, un style vigoureux, un esprit rusé et une honnêteté engagée; son esprit de solidarité et ses qualités humaines étaient également connus : intégrité, idéalisme et responsabilité⁸⁰⁷. Le livre de Georges Orwell, *Nineteen eighty-four* (1984)⁸⁰⁸ est devenu un symbole universel pour représenter le totalitarisme d'un système contrôlé par les écrans.

⁸⁰⁵ ELIOT, Thomas Stearns. *The Idea of a christian society*, Op.Cit., pp. 75-78.

⁸⁰⁶ Possible traduction en français : La conscience la plus froide d'une génération.

⁸⁰⁷ MEYERS, Jefferey, *Orwell. Wintry Conscience of a Generation*, WW. Norton & Company, Inc, NY, London, 2000, Préface, non paginé.

⁸⁰⁸ L'histoire de *Nineteen eighty-four* raconte la vie de Winston Smith, un citoyen et fonctionnaire moyen qui vit dans une ville survivante de la troisième guerre mondiale. Les personnages se trouvent à l'intérieur d'un système totalitaire presque invisible. La ville est sous le contrôle absolu du Parti dont le dirigeant est appelé « *Le Big Brother* ». La ville grise, absurde et décadente décrite par Orwell est organisée en quatre Ministères : le Ministère de l'Amour, le Ministère de la Paix, le Ministère de

L'histoire de ce roman de fiction exploite la charge émotionnelle des personnages qui expriment l'amour, la foi et la passion pour la liberté⁸⁰⁹ face à un système d'imposition du sens unique. C'est le chef d'œuvre d'Orwell. Il partage un engagement moral. Il s'inscrit dans l'ère de son temps⁸¹⁰ mais sa vision perspicace qui avertit contre les dangers de la société industrielle a influencé plusieurs générations d'études littéraires et de médias, dont les fondateurs des études culturelles. L'avertissement contre les effets pervers d'un monde techno – maniaque et les effets sur la liberté de l'homme et de sa pensée est récupéré par la génération de Raymond Williams et par d'autres adeptes des études culturelles. Les générations postérieures aux fondateurs des *cultural studies* ont gardé aussi l'héritage orwellien. L'idée largement répandue des études culturelles de récupérer « *la voix* » individuelle ou du groupe, de faire reconnaître les droits des personnes et des individus à l'intérieur d'un système dominant sera le champ de bataille de plusieurs disciplines issues des études culturelles⁸¹¹. Georges Orwell a revendiqué à travers la littérature, une liberté non seulement individuelle mais politique. Il a exigé de la littérature, une forme d'engagement. Elle devrait devenir la conscience du présent face aux transformations⁸¹². Orwell a accusé les écrivains de la post-guerre de ne pas assumer de position, de ne pas être conscients et de ne pas offrir à travers la littérature la possibilité d'une vérité sociale, d'une autre option du sens⁸¹³.

l'Abondance et le Ministère de la Vérité qui a pour légende : « *La guerre c'est la paix, la liberté c'est l'esclavage, l'ignorance c'est la force* ». Winston Smith, le personnage central du roman, travaille au Ministère de la Vérité. Son travail est d'ajuster les informations historiques aux intérêts du Parti. C'est un faussaire qui doit même justifier la guerre en effaçant les données du passé récent. Il est surveillé jour et nuit par les écrans du système. Winston Smith ose se rebeller en tombant amoureux de Julia, un membre du Parti. Ils réalisent leur amour dans un manoir loué par Winston, c'est le seul endroit de liberté pour les personnages dans le roman. Ils cherchent à joindre les autres membres de la « La Fraternité », les membres de la résistance. Trompés, ils se font arrêter par la « police de la pensée ». La fin du roman montre les tortures physiques et psychologiques qui dépouillent les personnages de leur humanité, de leur conscience et de leurs convictions morales. Ils se trahissent. Ils se dénoncent. Ils finissent par accepter et par aimer le « *Big Brother* » et les mensonges du système. ORWELL, Georges. *Nineteen eighty-four*, Critical introduction by Bernard Crick, Clarendon, Oxford, 1984.

⁸⁰⁹ COWPER, Richard. « Georges Orwell », dans *Twentieth Century Science Fiction Writers*, Curtis Smith (ed.) The Macmillan Press, USA, 1981, pp. 408-409.

⁸¹⁰ Georges Orwell est perçu par ses critiques et biographes comme un chevalier errant de la justice sociale, comme le Don Quichotte britannique du vingtième siècle, comme un outsider permanent. RODDEN, John. *Georges Orwell, The politics of Littetary Reputation*, Transaction Publishers, New Brunswick (USA) and London (Angleterre), 1989, réimprimé en 2002, pp.121-170.

⁸¹¹ Voir par exemple, les études des femmes, les études ethniques, et tout ce qui, aujourd'hui s'appelle les *postcolonial studies*.

⁸¹² Les idées approfondies de ce principe se sont inscrites dans l'essai littéraire *Inside the Whale* qui a été publié pour la première fois en 1940, neuf ans avant la publication de son roman canonique. Voir ORWELL, Georges. *Inside the Whale and Other Essays*. Penguin Books in Association With Martin Secker & Warburg, England, 1957.

⁸¹³ « *But what is noticeable about all these writers is that what 'purpose' they have is very much up in the air. There is no attention to the urgent problems of the moment, above all no politics in the narrower sense. Our eyes are directed to Rome, to Byzantium, to Montparnasse, to Mexico, to the Etruscans, to the Subconscious, to the*

Orwell critique l'individualisme égoïste occidental qui traduit l'oeuvre *Tropic of Cancer*⁸¹⁴ écrite par Henry Miller. Il reconnaît la qualité dans l'écriture de l'auteur américain, mais il condamne le sens du livre et le décalage du récit par rapport à la réalité du contexte européen du moment⁸¹⁵.

Selon Georges Orwell, le vrai homme de lettre, l'auteur, ne doit pas vivre en acceptant un contexte de cet ordre. Les hommes de lettre doivent témoigner, réagir et surtout ne pas accepter avec conformisme les transformations imposées. L'exigence morale que demande Orwell à ses contemporains est un impératif et une contribution à la transformation sociale réelle. Le récit littéraire selon lui, doit être l'expression de la liberté humaine en faveur de l'égalité des toutes les hommes, parce que c'est la liberté -si précieuse- qui se voit menacée avec le nouvel ordre industriel⁸¹⁶. Le récit de *1984* est une réponse concrète de l'engagement individuel de Georges Orwell. Il ira jusqu'au bout dans la construction imaginaire d'un système de contrôle, industrialisé fabriqué avec l'aide de la technologie. Pour Orwell, le contexte anglais qui était en train de se dessiner représentait un danger pour la liberté et il fallait le dénoncer⁸¹⁷. Raymond Williams voit le caractère empiriste et

solar plexus – to everywhere except the places where things are actually happening. When one looks back at the twenties, nothing is queer than the way in which every important event in Europe escaped the notice of the English intelligentsia. The Russian Revolution, for instance, all but vanishes from the English consciousness between the death of Lenin and the Ukraine famine – about ten years. Throughout those years Russia means Tolstoy, Dostoievsky, and the exiled counts driving taxicabs. Italy means picture-galleries, ruins, churches, and museums – but not Black-shirts. Germany means films, nudism, and psychoanalysis but not Hitler, of whom hardly anyone had heard until 1931. In 'cultured' circles art-for-art's shaking extended practically to a worship of the meaningless. Literature was supposed to consist solely in the manipulation of words». Voir ORWEL, Georges. *Inside the Whale and Other Essays*. Op.Cit., p. 27.

⁸¹⁴ MILLER, Henry. *Tropic of Cancer*, Preface d' Anaïs Nin, The Obelisk Press, Paris, 1934

⁸¹⁵ « *Tropic of Cancer ends with an especially Whitmanesque passage, in which, after the lecheries, he simply sits down and watches the Seine flowing past, in a sort of mystical acceptance of things-as-it-is. Only, what is he accepting? In the first place, not America, but the ancient bone-heap of Europe, where every grain of soil has passed through innumerable human bodies. Secondly, not an epoch of expansion and liberty, but an epoch of fear, tyranny, and regimentation. To say 'I accept' in an age like our own is to say that you accept concentrations camps, rubber truncheons, Hitler, Stalin, bombs, aeroplanes, tinned food, machine guns, putsches, purges, slogans, Bandeaux belts, gas masks, submarines, spies, provocateurs, press censorship, secret prisons, aspirins, Hollywood films, and political murders. Not only those of things, of course, but those things among others. And on the whole this is Henry Miller's attitude. Not quite always, because at moments he shows signs of fairly ordinary kind of literary nostalgia*»ORWEL, Georges. *Inside the Whale and Other Essays*. Op.Cit., p. 17. (*things-as-it-is* est souligné dans le texte original).

⁸¹⁶ Georges Orwell n'a pas hésité à se joindre à la résistance républicaine de l'Espagne contre Franco.

⁸¹⁷ « *Almost certainly we are moving into a age of totalitarian dictatorships –and age of freedom of though will be at first a deadly sin and later on a meaningless abstraction. The autonomus individual is going to be stamped out of existence* » Voir ORWEL, Georges. *Inside the Whale and Other Essays*. Op.Cit.,p. 48.

observateur d'Orwell très proche du journalisme⁸¹⁸. Il comprend à travers de la figure de George Orwell non seulement les paradoxes de la société britannique mais aussi le sens de la culture comme un tout⁸¹⁹. Raymond Williams retient de l'œuvre de Georges Orwell l'importance de l'industrialisation et du changement culturel qu'elle induit. L'œuvre d'Orwell renforce chez les culturalistes, les arguments qui soulignent le détriment de la culture à partir de la production et la consommation de masse et les effets sur les pays, les villes⁸²⁰ et la vie ordinaire de l'humanité, en dépit bien évidemment de sa liberté.

Pour Carlo Pagetti et Oriana Palusci, la réponse de Raymond Williams à l'utopie négative d'Orwell est une nouvelle forme illusoire de quête. Ils expliquent que la formulation des études culturelles de Williams, montre la présence d'une vision religieuse radicale comme celle qui a inspiré au dix-septième siècle, l'œuvre chrétienne de John Bunyan dans *Pilgrim's Progress*, où le chemin conduit à la création d'une ville céleste supraterrrestre. Pour les auteurs italiens⁸²¹, les fondateurs des études culturelles sont souvent à la recherche d'une utopie, sauf que celle-ci n'est pas religieuse, mais laïque et sociale. Le signalement est intéressant, mais il méconnaît le criticisme et le paradigme de recherche des études culturelles. En effet, les études culturelles ne font pas de propositions « fantastiques » sur les villes ou les pays. Elles ne créent pas une utopie ni une dystopie littéraire. Au contraire, elles dénoncent les modèles idéologiques et matériels qui régulent la vie politique et soulignent les impacts que ceux-ci portent dans le domaine culturel. Dans les études culturelles, ce qui importe est la réflexion sur le contemporain afin de démystifier et de mettre en évidence les changements culturels du moment. Il s'agit de montrer les relations entre culture, pouvoir, société et institutions. Dans les études culturelles, la littérature et la théorie offrent une possibilité de réflexion afin d'inspirer une puissance d'action. La réflexion d'Orwell - sa vision sur le monde industriel - laissera une empreinte sur la pensée de Raymond Williams. Cette influence est remarquable si on repère la sélection des concepts que Williams utilise pour le développement de sa théorie culturelle.

⁸¹⁸ Orwell exerce comme journaliste pendant quelque temps auprès de la B.B.C. "The virtues of Orwell's writing are those we expect, and value, from this tradition as a whole... is the 'reporter' and, where the reporter is good, his work has the merits of novelty and certain specialized kind of immediacy. The reporter is an observer, an intermediary" dans WILLIAMS, Raymond. *Culture and Society. Op.Cit.*, Chapitre VI, Georges Orwell, p. 280.

⁸¹⁹ Williams voit dans la figure d'Orwell un humaniste admirable qui communiquait avec une logique de terreur extrême. Il était *un socialiste qui publia de nombreux articles critiques autour de l'idée de socialisme et de ses adhérents. Il était un partisan de l'égalité et un observateur des classes qui fonda ses travaux tardifs sur la profonde hypothèse des inégalités intrinsèques existantes et sur la différence inéluctable des classes sociales. Ibidem*, p. 277.

⁸²⁰ WILLIAMS, Raymond. *The country and the City*, Chatto & Windus, London, 1973.

⁸²¹ PAGETTI, Carlo et PALUSCI Oriana. *The Shape of a Culture. Il dibattito sulla cultura inglese dalla Rivoluzione industriale al mondo contemporaneo*, Editorial Carocci, Roma, 2004, p. 17.

La méthode de Williams : « Keywords »

*Keywords. A vocabulary of culture and society*⁸²² est le résultat d'un ample travail de recherche qui a commencé quand Williams travaillait pour l'éducation des adultes à Cambridge. Le livre devait apparaître comme une annexe du texte de 1958, *Culture and Society*⁸²³ mais la volonté de l'éditeur de le supprimer et le besoin d'un travail de recherche plus approfondie, ont converti l'annexe en un livre à part entière. Ce texte est le premier livre à établir un vocabulaire propre aux études culturelles. La publication de *Keywords* s'est réalisée dix-huit ans après *Culture and Society* où apparaissaient les cinq premiers mots clés : industrie, démocratie, classe, art et culture. Dans l'introduction de ce texte, Raymond Williams explique que ces cinq catégories sont d'une importance capitale pour comprendre les mutations de la culture britannique du moment. Il explique que ces catégories sont employées dans le langage courant anglais et qu'elles se trouvent en constante transformation⁸²⁴. Pour cette raison, cartographier la mutation sémantique et l'usage de chaque concept sera pour Williams un exercice de recherche, à l'instar d'un témoignage intellectuel de la culture de l'époque.

Raymond Williams cherchait notamment à comprendre la transition des formes de penser et d'action dans la vie commune ainsi que le changement social, politique et économique des institutions. Dans *Keywords*, Raymond Williams trace la généalogie de chaque concept et l'actualise dans l'usage et la pensée du moment. Écrit sous la forme d'un glossaire, le texte devient une référence méthodologique pour comprendre les approches et la structure de la pensée de Raymond Williams mais aussi pour comprendre les sources conceptuelles des auteurs postérieurs des études culturelles. La méthode d'analyse de Raymond Williams en ce qui concerne la définition des catégories, est la lecture approfondie des textes où le social et le politique s'intègrent pour dévoiler le sens d'une culture et d'un contexte particulier : « *Williams was trying to fix the meaning-making process within the immediate social conditions of the contemporary context. A text, for Williams, was necessarily a contingency of social relationships, including relationships of power*⁸²⁵ ».

Keywords n'est pas simplement un « vocabulaire » de Raymond Williams choisi au hasard. Il s'agit d'une structure qui donne les bases pour réfléchir aux problématiques culturelles et sociales à partir des contextes divers. Les mots clés ne sont donc pas seulement des mots isolés. Ils constituent une sorte de structure où les relations entre eux deviennent toujours nécessaires pour expliquer la relation des phénomènes complexes : « *It is, rather, the record of an inquiry into a vocabulary : a shared body of words and meanings in our most general discussions, in english, of the practices and institutions which we group as culture and society* »⁸²⁶. Les mots-clés de

⁸²² WILLIAMS, Raymond. *Keywords: a vocabulary of culture and society*, Fontana/Croom Helm, London 1976.

⁸²³ WILLIAMS, Raymond. *Culture and Society. Op.Cit.*,

⁸²⁴ *Ibidem*, Introduction, p. 11.

⁸²⁵ LEWIS, Jeff. *Cultural Studies – The Basics*, Sage Publications, USA, India, Uk, imprimé en Grand Bretagne, 2002, p. 129-130.

⁸²⁶ WILLIAMS, Raymond. *Keywords, Op.Cit.*, Introduction, p. 15.

Raymond Williams se situent dans une posture intellectuelle qui devient une méthode (sémantique historique). C'est un exercice de reconfiguration des notions centrales de la pensée marxiste. Ces mots-clés placent des contenus théoriques. Ils établissent une unité linguistique pour les références conceptuelles des études culturelles. Raymond Williams a choisi de cerner des concepts clés pour la compréhension de sa théorie culturelle. Les mots clés de Williams auront un impact postérieur dans la discipline parce qu'elles seront à la base du futur lexique des études culturelles. En effet, les études culturelles récupèrent le vocabulaire de Williams et retravaillent plusieurs mots essentiels chers à sa pensée. Le classement du livre par ordre alphabétique s'est réalisé simplement en tant qu'arrangement conventionnel pour faciliter aux lecteurs la localisation de chaque concept. Toutefois, Williams suggère dans l'introduction à l'ouvrage, de lire les catégories à travers une sélection différente et par rapport aux besoins de comparaison individuelle de chaque lecteur. C'est ce que nous avons fait dans cette thèse.

L'analyse de la culture

Dans *The Long Revolution*⁸²⁷, une étude publiée en 1961 et antérieure à *Keywords* apparu en 1976, Raymond Williams met l'accent sur la définition sociale de la culture. Dans le chapitre titré « *The analysis of Culture* », il explique qu'à chaque notion de culture correspond un type d'analyse culturelle. Il exposera trois façons de comprendre la notion de culture : idéaliste, documentaire et sociale. Il dira que l'acception idéaliste et documentaire ne sont pas suffisants pour l'analyse culturelle. En effet, selon Raymond Williams, la conception de la culture dans son aspect « idéal » est limitée parce que la culture - perçue comme l'état de perfectionnement humain liée aux valeurs de l'universalisme ou de l'absolu - sert juste à décrire la vie et les travaux produits par une culture en particulier. L'analyse de la culture serait la découverte et la description des manifestations qui, inscrites dans un ordre temporaire, se veulent des références universelles de la condition humaine⁸²⁸. Les analyses traditionnelles de l'histoire de l'art partageraient cette notion de culture parce que la mise en valeur d'un tableau ou d'un objet se réalise souvent en raison de son originalité ou bien en raison du message universel qui pourrait être transmis à l'humanité.

Puis, se trouve la conception de la culture dans son acception « documentaire ». Cette conception explique que la notion de culture embrasse le corpus des travaux intellectuels et de création où la pensée et l'expérience sont enregistrées. L'analyse de la culture selon cette approche ramène au criticisme. Le criticisme est l'activité de description et d'évaluation du langage, de la forme et des conventions qui sont employés dans un corpus ou un travail de création⁸²⁹. Les critiques d'oeuvres littéraires et artistiques en particulier font partie de ce genre d'étude. Pensons aux catalogues raisonnés réalisés autour d'artistes ou bien à l'examen ponctuel et technique des œuvres

⁸²⁷ WILLIAMS, Raymond. *The Long Revolution*, Op.Cit.,

⁸²⁸ *Ibidem*, Chapitre : *The analyses of culture*, p. 41.

⁸²⁹ *Ibid.*

littéraires. Dans ce type de critique culturelle ce qui compte est l'explication éclaircie et la valorisation des œuvres dans leur temps. Ce type d'approche, d'ordre documentaire essaie de découvrir : « *the best that has been thought and written in the world* »⁸³⁰. Cette approche cherche à illustrer, à situer et à souligner la nature des travaux dans les traditions et sociétés particulières dans lesquelles elles sont apparues.

Finalement, au troisième point est abordé la définition sociale de culture. Raymond Williams dit que : « *Culture is a description of a particular way of life which expresses certain meanings and values not only in art and learning but also in institutions and ordinary behaviour* »⁸³¹. En effet, la culture depuis ce point de vue ne sera pas seulement un produit culturel ou l'œuvre d'un artiste, un créateur ou un groupe d'experts. La culture dans son acception « sociale » est comprise comme un style de vie particulier à l'intérieur d'une tradition qui combine plusieurs variations et conflits. Grâce à cet apport théorique de Raymond Williams, la notion de culture ne sera pas conçue uniquement comme un mécanisme lié au savoir et à la connaissance. Cette acception sociale de la 'culture' donnera aux études culturelles un outil intellectuel pour :

« [...] penser l'histoire vue du bas, à partir de l'expérience des catégories populaires ... redonner dignité aux moments et aux pratiques ordinaires populaires, refuser de penser la vie et la culture des pauvres comme une pauvre culture, et questionner toutes sortes de formes visibles mais inaperçues de résistance à l'ordre social... »⁸³².

Pour Raymond Williams, une véritable théorie de la culture doit comprendre les trois acceptions énumérées ici : idéaliste, documentaire et sociale. Par ailleurs, il définit la théorie culturelle comme l'étude approfondie des relations qui conforment la totalité des modes de vie. L'analyse de la culture est donc la tentative de découverte de la nature organisatrice des relations, parce que c'est dans la description des relations que le processus culturel émerge. L'étude des institutions dans un contexte précis, leur forme d'organisation et les relations qu'elles entretiennent permet de comprendre selon Williams, le phénomène culturel dans sa vaste extension. L'explication des relations ainsi que le dévoilement des modèles et des motivations qui provoquent l'action fait que l'analyse culturelle commence⁸³³.

⁸³⁰ WILLIAMS, Raymond. *The Long Revolution*, Op.Cit., p. 41.

⁸³¹ «La culture est la description d'un style de vie particulier qui exprime certaines significations et valeurs non seulement dans l'art et les connaissances mais aussi dans les institutions et le comportement quotidien». (NT). *Ibidem*, chapitre *The analyses of culture*, p. 41.

⁸³² NEVEAU Erick. *Généalogie des Cultural Studies*. Op.Cit., p.12.

⁸³³ WILLIAMS, Raymond. *The Long Revolution*, Op.Cit., p. 47.

Le matérialisme culturel

Quelle est la singularité de la notion sociale de la culture à partir de l'œuvre de Raymond Williams? Comment s'est-elle installée comme référence pour les études culturelles ?

« Raymond Williams définit sa méthode comme un « matérialisme culturel » : c'est dire qu'il approche les faits culturels non comme des figures de l'esprit, ou de simples objets, mais comme un ensemble de pratiques et d'institutions, en rapport étroit avec les classes sociales »⁸³⁴.

L'originalité de la notion de culture sociale chez Williams en tant que totalité des modes de vie, en tant que « *the whole way of life* » repose sur une relecture critique que les culturalistes font des fondements de la théorie marxiste. En effet, la théorie culturelle de Raymond Williams est comprise comme une critique postmarxiste de la culture. Pour lui, la culture doit être considérée à l'intérieur du contexte réel de la vie politique, économique et industrielle. La culture ne fait pas partie de la superstructure, mais elle se trouve intégrée dans la totalité de l'organisation sociale représenté souvent dans ses pratiques culturelles et ses institutions.

« Chez Williams, le matérialisme culturel a deux versants, une conception politique de la culture (comme champs des luttes idéologiques) et une conception culturelle de la politique (en quoi Williams est proche de Gramsci : rôle des intellectuels, intérêt pour les conceptions des classes subalternes, pour leurs traditions et pour leurs sens commun, importance de la culture dans la reproduction de l'ordre social). C'est donc bien à la culture, aux moyens et relations de communication, qu'il appartient en première instance d'opérer la reproduction sociale⁸³⁵ ».

La notion de culture est singulière dans l'œuvre de Raymond Williams parce qu'elle refonde une position théorique du marxisme européen. Les études culturelles postérieures à Raymond Williams garderont cette « position culturaliste » dont culture et politique, culture et pouvoir se retrouveront souvent au centre de la réflexion. Cependant, les formes et méthodes d'analyse employées dans les études culturelles postérieures ne seront pas les mêmes que celles de Raymond Williams. Ceci parce que Raymond Williams développe une analyse des concepts et une théorie à partir d'une philosophie du langage d'origine marxiste. Pour l'analyse conceptuelle de son vocabulaire, il évoque et met en pratique une « sémantique historique ».

« Mettre l'accent sur l'histoire pour comprendre le sens des mots d'aujourd'hui et les structures sémantiques dans lesquelles ils s'insèrent, c'est choisir

⁸³⁴ LÖWY Michael, <http://www.revuedeslivres.net/articles.php?idArt=550&page=actu>

⁸³⁵ LECERCLE, J.J. "Lire Raymond Williams aujourd'hui" dans Raymond Williams, *Culture & Materialisme, Op.Cit.*, 2009, p. 16.

de s'appuyer sur un matérialisme historique plutôt que sur l'idéalisme objectiviste et le structuralisme anhistorique ... Les mots sont l'incarnation de l'expérience collective qui fait une culture : c'est par l'intermédiaire des mots que le sujet constitue son expérience en tant qu'elle est irréductiblement individuelle et collective (je parle les mots de la tribu, et je suis donc parlé par eux, et par elle)⁸³⁶ ».

Pour l'analyse des catégories, Raymond Williams ne travaille pas à la façon des étymologistes ou des philologues. L'analyse sémantique des concepts qu'il développe, par exemple dans *Keywords*, révèle les préoccupations d'un matérialisme culturel. Le langage est pour lui le socle de l'histoire, de la culture d'une communauté et de ses participants. Raymond Williams ne crée pas un système général pour analyser le langage, mais il trouve dans les usages et l'emploi de la langue une façon d'expliquer les caractéristiques culturelles propres à une époque, à une tradition, à une culture et à un moment présent. L'étude de la culture et son expression dans le langage révèlent les enjeux des contextes dans lesquels les sociétés vivent et se transforment.

« Dans ce domaine, son rôle a été particulièrement important, car au sein même du moment structuraliste, le moment où la linguistique saussurienne ou chomskyenne était la science phare, et où toutes les sciences humaines et sociales devaient s'inspirer de ses concepts et de ses méthodes, il a représenté un point d'arrêt critique, celui d'une position historiciste et culturaliste... Il y a donc chez Williams une position marxiste en matière du langage, qui est une combinaison de matérialisme (la communication ne peut se réduire à un schéma abstrait, elle est déterminée par ses conditions techniques, institutionnelles et idéologiques) et d'historicisme (le langage est une pratique humaine insérée dans une histoire, les locuteurs ne sont pas des anges, mais des individus corporellement, socialement et historiquement situés)⁸³⁷ ».

Le matérialisme culturel de Raymond Williams englobe une position théorique spécifique par rapport à la notion de culture, mais aussi par rapport au langage et à la communication des médias. Son corpus conceptuel et les thèses de sa pensée constituent un des premiers héritages théoriques pour les études culturelles. L'intérêt par la suite que portent les études culturelles sur les discours des institutions, sur la communication et les médias et sur les enjeux de pouvoir se doit en partie à la contribution de Raymond Williams. En effet, il ne pouvait pas anticiper la curiosité que ses analyses allaient susciter dans les groupes minoritaires d'Angleterre et du reste du monde. Il n'a pas pu anticiper « l'agenda théorique » de l'avenir. Par exemple, dans les analyses conceptuelles de Raymond Williams et particulièrement dans son vocabulaire,

⁸³⁶ *Ibidem.* pp.18-19.

⁸³⁷ *Ibidem.* 8-10.

n'apparaît pas la notion de « genre », si importante dans l'évolution des études culturelles postérieures. Par contre, il ne néglige pas l'importance du sujet parce que nous pouvons trouver la notion de « sexe »⁸³⁸. La notion de frontière, ethnicité, race et autres termes essentiels des études culturelles contemporaines n'apparaissent pas non plus dans le corpus théorique et le vocabulaire de Raymond Williams. Il nous semble juste de reconnaître que Raymond Williams a ouvert la voie aux réflexions *a posteriori*, aux théories postcoloniales actuelles et aux nouveaux concepts reformulés et réinterprétés par les auteurs et les communautés concernées.

L'héritage de Raymond Williams

Jean - Jacques Lecercle affirme que Raymond Williams est l'inventeur des études culturelles⁸³⁹. Il est en effet le créateur d'une perspective théorique innovante, d'une nouvelle approche épistémique et politique pour penser la culture. Raymond Williams n'invente pas une doctrine, mais avec rigueur humaniste crée une sorte de méthode hybride à partir de : « [...] *deux traditions en apparence incompatibles, la critique littéraire élitiste de la tradition britannique et l'analyse sociale et culturelle d'inspiration marxiste* »⁸⁴⁰. Raymond Williams fusionne les techniques d'analyse des disciplines en sciences humaines telles que le - *close textual reading* -⁸⁴¹ et la politique philosophique marxiste. Il accomplit un travail de dialogue transdisciplinaire, de critique et de création intellectuelle. Afin de défendre sa théorie culturelle, Williams discute les présupposés fondamentaux du matérialisme de Karl Marx. En effet, Raymond Williams situe l'analyse des phénomènes culturels avec une préoccupation marxiste mais au-delà du marxisme traditionnel, mécaniciste, dogmatique et économique. En confrontant les thèses marxistes de la détermination de la base économique sur les superstructures idéologiques Williams place la notion de culture au centre du débat. La notion de culture est le fer de lance des études culturelles.

« Il nous a appris – c'est là l'acte fondateur des Cultural Studies – qu'un matérialisme culturel était possible, c'est-à-dire que le matérialisme moderne ne se limitait pas aux matérialismes historique et dialectique de la doctrine. Ce faisant, il a remis en cause une thèse marxiste fondamentale, celle de la séparation entre la base (économique) et les superstructures (idéologiques) et de la détermination en dernière instance de celles-ci par celle-là : ce n'est pas un hasard si l'essai intitulé « Base et superstructure dans la théorie culturelle marxiste », qui

⁸³⁸ WILLIAMS, Raymond. *Keywords, Op.Cit.*, Voir l'Index.

⁸³⁹ LECERCLE, J.J. "Lire Raymond Williams aujourd'hui" *Op.Cit.*, p.6.

⁸⁴⁰ *Ibidem.* pp. 23, 24.

⁸⁴¹ Le *Close textual reading* est une pratique d'analyse textuelle détaillée issue du criticisme anglais des années cinquante, représenté par Ivor Armstrong Richards. Voir *Practical criticism : a study of literary judgement*, édité par John Constable, Routledge, London, New York, 2001.

est l'un de ses textes les plus importants, commence par une analyse sémantique de la notion de « détermination » et se poursuit par un examen critique de la célèbre métaphore du bâtiment »⁸⁴².

Un autre élément important de l'héritage laissé par Raymond Williams est le fait de penser les médias, la communication et la technologie comme une partie intégrale de la culture. Raymond Williams voit dans les nouveaux médias de l'époque, non seulement un rapport au culturel mais aussi un lien direct avec les institutions qui les soutiennent et avec les idéologies qu'ils véhiculent. Pour Williams, les moyens de communication sont en même temps des moyens de production⁸⁴³. La singularité de la contribution de Raymond Williams aux études culturelles se trouve en effet dans ce matérialisme culturel et dans la position épistémique politique qu'il évoque. D'abord parce que pour lui, les études culturelles peuvent analyser l'histoire culturelle à travers le passé mais avec les préoccupations du présent - comme l'explique Simon During, Raymond Williams critique le développement de la publicité à travers un criticisme historique mais il cherche à trouver une fonction contemporaine en lui en assignant une fonction différente qui servira à la société. Puis, il explique que la singularité de la pensée de Williams est liée au fait qu'il a écrit ses thèses en tant que socialiste engagé et en pensant que le secteur privé du capitalisme ne pouvait pas combler les besoins que tous les secteurs de la société demande⁸⁴⁴. En effet, en tant que théoricien de la culture issu du marxisme, Raymond Williams changera la conception de la culture et sa position dans l'analyse des sciences humaines et sociales. Il exemptera la notion de culture de la superstructure marxiste, mais aussi de sa définition exclusive à l'art, à l'anthropologie et à la sociologie. L'héritage majeur de Raymond Williams vers les études culturelles est qu'il a situé la notion de culture dans sa particularité singulière et actuelle mais aussi dans sa généralité critique et transformative. Voyons comment la démarche de Raymond Williams a influencé les études culturelles postérieures.

STUART HALL

Le matérialisme culturel de Raymond Williams est suivi par Stuart Hall, un des théoriciens les plus actifs du Centre de Birmingham et des études culturelles. Stuart Hall à l'instar de Raymond Williams continue le débat en récupérant des termes proches de la pensée marxiste européenne et militante comme celle de l'Italien Antonio Gramsci. Stuart Hall élargit le débat à partir de la même voie que Williams, celle du matérialisme culturel, mais il ajoute des concepts et des réflexions plus présentes et plus proches à notre époque. Parmi les concepts de réflexion chers à Stuart Hall se trouve évidemment la notion de culture, mais aussi d'autres notions telles qu'hégémonie, institution, idéologie, société, nation, race, communauté et pouvoir. Pour Eric Neveu, certains représentants des études culturelles britanniques peuvent être perçus

⁸⁴² Voir LECERCLE, *Op.Cit.*, p. 8.

⁸⁴³ WILLIAMS, Raymond. *Culture & Materialisme*, *Op.Cit.*, pp. 225-245.

⁸⁴⁴ DURING, Simon (Ed.) *The Cultural Studies Reader*, Routledge, second edition, London, NY, 2001, Editor's Introduction of "Advertising the magic system" de Raymond Williams, p, 410.

comme des : « [...] miraculés scolaires, c'est-à-dire des gens d'origine populaire qui, statistiquement, avaient très peu de chances de devenir universitaires⁸⁴⁵ ». C'est le cas de Stuart Hall. Pour d'autres critiques⁸⁴⁶, il n'est pas question du miracle mais d'un signe de la politique d'ouverture du Royaume-Uni. Le fait que 430 jamaïcains en 1948 soient descendus du bateau *Empire Windrush*, - mieux connu comme le navire de l'histoire de l'immigration britannique - sur la Tamise a déclenché un processus plus égalitaire, plus démocratique et plus social dans la vie politique et culturelle de l'Angleterre⁸⁴⁷.

Le fait de compter avec un groupe d'intellectuels issus des milieux défavorisés et proches des problématiques qui concernaient directement cette nouvelle démocratie anglaise, permettait de renforcer l'idée de la place de l'intellectuel dans la vie sociale et politique. La révolution industrielle mais aussi le prétendu effacement des classes, ouvrait la porte élitiste de l'Académie anglaise et facilitait la création des laboratoires pour des penseurs issus de l'immigration et des classes populaires. En même temps, ces intellectuels jouaient la figure de médiateurs ou de négociateurs avec les pouvoirs puisqu'ils apportaient une conscience et une expérience réelle par rapport aux problèmes que provoquaient les transformations de la réalité du moment. C'est encore une fois, le cas de Stuart Hall.

Stuart Hall est une figure de la deuxième génération des théoriciens des études culturelles de Birmingham en Angleterre. Il continue dans la voie de recherche de Richard Hoggart et Raymond Williams, notamment avec le développement de la notion de culture parce que pour Stuart Hall comme pour Raymond Williams, la culture est matérielle. Par contre, si Stuart Hall partage une approche de la culture similaire à celle de Raymond Williams, ses analyses iront dans une voie différente à celle de ses prédécesseurs. En effet, la méthode d'analyse de Stuart Hall n'émane pas du criticisme littéraire anglais. Il revendique ses fondements théoriques (*theoretical legacies*) à partir de la philosophie politique de Gramsci sans se délier évidemment de la position développée à Birmingham par Hoggart et Williams, parce que les études culturelles sont pour Stuart Hall, "une formation discursive, au sens de Foucault"⁸⁴⁸.

La pensée de Stuart Hall comme celle de R. Williams et celle de R. Hoggart s'inspire d'une formation discursive propre à la tradition philosophique à caractère marxiste, sans pourtant développer le marxisme. Les études culturelles ne suivent pas la voie marxiste parce que l'intérêt qu'elles portent sur la culture les amène à critiquer les prémisses déterministes de la philosophie de Karl Marx, particulièrement les axiomes de base et superstructure. S'il existe une veine marxiste dans les études culturelles, le débat des auteurs, mené dans la *New Left Review*, montre que ce groupe intellectuel a toujours : « [...] considéré le marxisme comme un problème,

⁸⁴⁵ NEVEAU Erick. *Généalogie des Cultural Studies*. Op.Cit., p.10.

⁸⁴⁶ PAGETTI, Carlo et PALUSCI Oriana. *The Shape of a Culture*. Op.Cit., p. 13.

⁸⁴⁷ *Ibidem*. p. 15.

⁸⁴⁸ HALL, Stuart *Les Cultural Studies et leurs fondements théoriques*, dans *Identités et Cultures. Politiques des Cultural Studies*. Édition établie par Maxime Cervulle, Tr. de l'anglais par Christophe Jaquet, Éditions Amsterdam, Paris, 2007, édition augmentée 2008, p. 18.

comme un danger, comme quelque chose de dérangent, et jamais comme une solution »⁸⁴⁹. Par contre, si le groupe de Birmingham travaillait dans un domaine proche du marxisme c'est parce qu'ils étaient influencés par :

« [...] les questions que soulevait alors le marxisme en tant que projet théorique : le pouvoir ; l'emprise globale du capitale et son aptitude à faire l'histoire ; la question de la classe ; les relations complexes entre le pouvoir (terme plus facile à utiliser dans les discours sur la culture que l'exploitation) et l'exploitation ; la question d'une théorie et la pratique, les questions économiques, politiques et idéologiques, etc. ; enfin, la notion de savoir critique lui-même, et la production de savoir critique en tant que pratique⁸⁵⁰ ».

Il est clair que les études culturelles britanniques et particulièrement Stuart Hall partagent des préoccupations proches du marxisme. Malgré tout, le marxisme traditionnel ne pouvait pas ni poser, ni résoudre les inquiétudes particulières propres aux études culturelles des années soixante. C'est Antonio Gramsci⁸⁵¹ - victime du fascisme italien, emprisonné injustement pendant une grande partie de sa vie et qui écrira une vaste critique marxiste - qui élucidera des concepts chers aux études culturelles. Gramsci est la figure de référence proche du marxisme chez Hall. En effet, Gramsci a interrogé depuis sa cellule, les thèses marxistes les plus fondamentales. Il réfléchissait, enfermé dans sa cellule, sur la vie culturelle italienne, mais aussi européenne. Comme Georges Orwell, il était attentif à l'émergence du totalitarisme. Selon Chris Rojek, Stuart Hall s'inspire donc de Gramsci et de la tradition européenne qui exerce le criticisme social de gauche et qui est lié à un profond engagement avec l'action politique : *agency*. Il nous dit que : « *Stuart Hall est vraiment un homme de gauche et qui ne peut pas embrasser les idées nihilistes de la post-modernité. Hall insiste par exemple, en soulignant l'importance de l'hégémonie, de la représentation, de la signification, et par conséquent du politique dans l'analyse culturelle*⁸⁵² ».

Finalement il faut dire que Stuart Hall ne réalise pas le même travail théorique et littéraire que Richard Hoggart ou Raymond Williams. Il suit d'abord la pensée d'Althusser et puis, il développe un paradigme culturel à partir des concepts propres au philosophe Antonio Gramsci pour qui les études et les analyses culturelles doivent viser à la transformation sociale parce que

⁸⁴⁹ HALL, Stuart *Les Cultural Studies et leurs fondements théoriques*, *Op.Cit.*, p.20.

⁸⁵⁰ HALL, Stuart *Les Cultural Studies et leurs fondements théoriques*, *Op.Cit.*, p.20.

⁸⁵¹ Antonio Gramsci est considéré comme un philosophe de la courant marxiste. Il est d'origine sarde. La Sardaigne est selon les autoctones de l' île, un siège colonial attaché à l'Italie. Stuart Hall voit une correspondance colonialiste entre Gramsci et sa propre expérience d'intellectuel issu d'une île. La Jamaïque, terre originaire de S.Hall fût occupée par l'Angleterre. Voir "fragmented and concrete" in conversation with Stuart Hall, dans DAVIS, Helen. *Understanding Stuart Hall*, Sage Publications, London, Thousand Oaks, New Delhi, 200, pp.204, 205.

⁸⁵² ROJEK, Chris. *Stuart Hall*. Key Contemporary Thinkers, Polity Press et Blackwell Publishing, UK, USA, 2003, p. 5. (notre traduction approximative de l'anglais).

pour Gramsci, la recherche scientifique est une science critique⁸⁵³. Stuart Hall récupérera cette position de Gramsci. Il trouve dans la pensée de ce philosophe « communiste » les sources capitales pour le développement de ses idées. De plus, Gramsci a réalisé un solide travail intellectuel en démontrant que l'opposition des termes de « structure et superstructure » marxistes enfermait une unité complexe. Il a refusé le réductionnisme économique du marxisme ordinaire et la logique binaire de domination parce que pour Gramsci, les notions de structure et superstructure n'expliquent pas l'importance dans la relation entre culture et politique. Il voit à partir de l'ensemble de son interprétation de Marx, plusieurs niveaux des circonstances qui se trouvent interconnectés, divisés par blocs et à partir desquels s'exercent l'hégémonie et le pouvoir. Cette idée ainsi que les thèses de Stuart Hall sont le fondement d'une théorie culturelle qui est censée de penser les rapports entre culture et politique ainsi qu'entre culture et institutions. Le travail théorique qui plonge cette réflexion dans l'étude des politiques culturelles et notamment sur le musée, a été réalisé par l'Anglo-australien Tony Bennet.

TONY BENNETT

Des études culturelles à l'étude des politiques culturelles dans les musées

Le débat autour de la fonction de la culture d'après les conceptions de Richard Hoggart, Raymond Williams et Stuart Hall a été repris par le britannique Tony Bennett⁸⁵⁴. La publication de *Culture, Ideology and Social Process*⁸⁵⁵ montre l'intérêt général de Tony Bennett pour la théorie culturelle britannique. Tony Bennett présente une lecture, *a Reader*, où il republie les écrits fondateurs des *cultural studies*. Il s'agissait de montrer à un public plus vaste, les bases théoriques des études culturelles et l'évolution des débats tels qu'ils se sont développés à Birmingham. Ce corpus contient les articles principaux du *Centre for Contemporary Cultural Studies*. En principe, le livre fonctionne comme instrument pédagogique pour le public universitaire de l'*Open University* où Stuart Hall collabora après avoir quitté l'Université de Birmingham. Le *reader* dont Bennet est coéditeur, débute avec le texte de Stuart Hall sur les deux paradigmes des *Cultural Studies*. Nous trouvons également des textes classiques comme un fragment de « L'analyse de la

⁸⁵³ « L'épistémologie est l'étude de la connaissance scientifique du point de vue critique, c'est-à-dire de sa valeur ». GRAMSCI, Antonio. *Lettres de la prison*, préface de P. Togliatti, traduction de Jean Noaro, Éditions sociales, Paris, 1953, p. 239.

⁸⁵⁴ Tony Bennett est professeur de sociologie à l'*Open University* de Londres, il est Directeur d'Économie et Directeur du Centre de Recherche de Sciences Sociales sur le Changement Socioculturel (CRESC). Il est aussi professeur auprès du Département en Arts à l'Université de Melbourne, Australie.

⁸⁵⁵ BENNETT, Tony et MARTIN G., MERCER C., WOOLLACOTT J. *Culture, Ideology and Social Process*, The open University, London, 1981.

culture » de Raymond Williams⁸⁵⁶, le chapitre premier du « Marxisme et la philosophie du langage » de Valentin Volochinov⁸⁵⁷, une sélection des concepts fondamentaux d'Antonio Gramsci⁸⁵⁸ tels que culture, hégémonie et idéologie, ainsi que des travaux contemporains qui montrent la diversité thématique des études culturelles comme par exemple le texte d'Angela McRobbie⁸⁵⁹ et une réflexion de John Tagg⁸⁶⁰ sur les rapports entre photographie et pouvoir en tant que méthodes de surveillance⁸⁶¹.

Si la tradition théorique et le paradigme critique des études culturelles sont à la base de la pensée de Tony Bennett, il mettra en question l'évolution des problématiques proches aux études culturelles. Il réagit en fonction du contexte mondial des années 1980 et en fonction des préoccupations d'ordre politique. Dans l'article, « *Putting Policy into Cultural Studies* »⁸⁶², il se demande si les études culturelles ne sont pas restées trop enfermées dans les préoccupations d'ordre théorique en laissant de côté les questions fondamentales d'ordre politique. Il se demande si les *cultural studies* ne doivent pas aller plutôt en direction des « études des politiques culturelles », et il se manifeste ouvertement pour une réforme de la science culturelle ; c'est-à-dire, pour une science théorique qui soit en contact avec des problématiques sociales plus tangibles.

La culture comme une science réformatrice

Tony Bennett conduit les débats et les problématiques des études culturelles vers les politiques culturelles, et plus précisément vers la figure du musée. En principe il réforme la notion de culture à partir d'une révision critique du concept. Il s'agit de recentrer le propos et l'avenir des études

⁸⁵⁶ WILLIAMS, Raymond, *The analysis of culture*, dans BENNETT, Tony et MARTIN G., MERCER C., WOOLLACOTT J. *Culture, Ideology and Social Process*, The open University, London, 1981, pp. 43-52.

⁸⁵⁷ VOLOCHINOV, V.N. *The study of ideologies and philosophie of language*, dans BENNETT, Tony et MARTIN G., MERCER C., WOOLLACOTT J. *Culture, Ideology and Social Process*, The open University, London, 1981, pp. 145-152.

⁸⁵⁸ GRAMSCI Antonio. *Culture, Hegemony, Ideology, popular beliefs and common sense, The Intellectuals, The State*, dans BENNETT, Tony et MARTIN G., MERCER C., WOOLLACOTT J. *Culture, Ideology and Social Process*, The open University, London, 1981, pp. 185-234.

⁸⁵⁹ McROBBIE, Angela. *Settling accounts with subcultures: a feminist critique*, dans BENNETT, Tony et MARTIN G., MERCER C., WOOLLACOTT J. *Culture, Ideology and Social Process*, The open University, London, 1981, pp. 111-124.

⁸⁶⁰ TAGG, John. *Power and photography – a means of surveillance: the photograph as evidence in law*, dans BENNETT, Tony et MARTIN G., MERCER C., WOOLLACOTT J. *Culture, Ideology and Social Process*, The open University, London, 1981, pp. 285-308.

⁸⁶¹ Dans le même ouvrage se trouvent aussi les textes de Clarke, Jefferson, Roberts, Culler, Coward et Ellis, Barthes, Mouffe, Gray, Davis, Kenneth Roberts dans BENNETT, Tony et MARTIN G., MERCER C., WOOLLACOTT J. *Culture, Ideology and Social Process*, The open University, London, 1981.

⁸⁶² BENNETT, Tony. « *Putting Policy into Cultural Studies* », pp. 479-491, dans DURING, Simon (Ed.) *The Cultural Studies Reader*, Routledge, première édition 1993, London, NY, deuxième édition 1999.

culturelles. Dans son livre *Culture: A Reformer's Science*⁸⁶³, il établit un programme de révision théorique et professionnelle des études culturelles. L'argument central de ce texte se trouve dans le chapitre *A reformer's Science*. Il part de l'idée que pour comprendre les enjeux des cultures modernes, il ne faut pas les séparer des intérêts du gouvernement. Selon Bennett, dans les études culturelles s'avère nécessaire une réflexion d'ordre plus politique où le rapport entre culture et gouvernement serait clarifié d'une façon plus concrète⁸⁶⁴.

Pour Tony Bennett, il y a des questions qui méritent d'être abordées à partir du programme critique des études culturelles, mais ces questions doivent pouvoir comprendre les formes complexes d'administration et de gestion de la culture dans les sociétés modernes. Les analyses ne peuvent pas se réduire aux analyses descriptives, neutres ou apologétiques⁸⁶⁵. Il faut donc savoir entendre les discours sur la culture et le rôle que ces discours jouent dans l'organisation des politiques culturelles. Il faut discerner les manières dans lesquelles elles tracent des objectifs de gestion et d'administration et leurs implications par rapport aux tâches politiques et sociales que les ressources culturelles (produits, objets) sont censés d'accomplir. Dans une analyse de ce genre, il est impossible de négliger les critiques qui expliquent comment les discours se transforment en processus politiques et puis en mécanismes bureaucratiques parce que ces discours et ces instrumentalisation bureaucratiques seront à la base des circonscriptions électorales⁸⁶⁶.

La proposition de Bennett est claire. Le débat sur les politiques culturelles doit être au cœur des préoccupations des études culturelles. Cette position invite à reformer la notion de culture de Raymond Williams, parce que détacher la notion de culture de son usage trop culturaliste (*a whole way of life*) ou anthropologique (la culture comme connaissance, croyance, moral, art, loi, habitude et autre) implique une nouvelle compréhension de la culture et ses relations. Faire évoluer le concept de culture au sein des études culturelles implique donc, de mettre l'accent sur le lien qui existe entre les logiques gouvernementales et les actions culturelles ainsi que sur la disposition réformatrice à laquelle la culture peut conduire⁸⁶⁷. Si les politiques culturelles, dans le sens de gestion et administration, sont inhérents à la culture et les questions sur leur orientation sont des interrogations centrales pour leur définition⁸⁶⁸, donc la culture n'est pas seulement -comme affirme Stuart Hall- le champ de bataille où la lutte du sens s'opère. La culture va au-delà, elle

⁸⁶³ BENNETT, Tony. *Culture, A reformer's Science*, première publication en Australie, Allen & Unwin Pty Ltd, 1998, Sage Publications, UK, USA, India, 1998.

⁸⁶⁴ BENNETT, Tony. « Putting Policy into Cultural Studies », *Op.Cit.*, pp. 479-480

⁸⁶⁵ BENNETT, Tony. *Culture, A reformer's Science, Op.Cit.*, p. 4.

⁸⁶⁶ « *The role played by specific discourses of culture in organising particular fields of policy; the ways in which these are related to broader objectives of social management; their implications for the kinds of social and political tasks that cultural resources are conscripted to perform; the ways in which critical discourses get translated into the policy process and its bureaucratic mechanism; the grounds on, and means by, which policy outcomes are taken issue with by political constituencies of various kinds: these are questions that need the critical input of cultural studies ...* ». *Ibidem*.

⁸⁶⁷ *Ibidem*, p.92.

⁸⁶⁸ *Ibidem*, p.106.

multiplie ses fonctions, elle sert directement aux intérêts et à la protection de l'hégémonie gouvernementale qui l'administre.

Si les études culturelles se sont développées grâce à la notion de culture de Raymond Williams, l'actualisation "études culturelles des musées" (*museum studies*) est de Tony Bennett qui introduit des idées chères à Gramsci et Foucault afin de rendre compte du caractère distinctif de la culture et du pouvoir qu'elle occupe dans les sociétés modernes. Il est clair que Foucault n'a jamais écrit à propos de la culture, mais ses axiomes, arguments et fondements théoriques permettent à Bennett d'extrapoler les idées et de réfléchir sur la relation entre société civile, culture, pouvoir et État⁸⁶⁹. Le but de Bennett est de décortiquer « l'influence civilisatrice » que la culture exerce dans la vie quotidienne et sur l'ensemble de la société. L'analyse de la culture depuis cette perspective serait en relation directe avec l'analyse du gouvernement et les instruments des politiques gouvernementales qui régulent la vie sociale. Sous ce point de vue, la culture est comprise comme « l'ensemble des techniques, des pensées et des pratiques visant à réguler le comportement des citoyens⁸⁷⁰ ». La politique serait donc, une forme singulière de pouvoir qui intervient dans la vie quotidienne des citoyens d'une façon non coercitive mais avec le but d'établir des « bonnes relations » entre les individus et les États⁸⁷¹. Face au devoir économique et moral que le gouvernement a, face aux citoyens, l'art et la culture agissent comme des ressources fonctionnelles au service du gouvernement⁸⁷².

Tony Bennett lance ainsi le défi de penser la culture et la société à travers la conception de l'art et de la culture. Il suggère l'élaboration d'une l'analyse de la culture et des politiques culturelles à partir de l'observation historique, mais aussi de la participation actuelle que les gouvernements exercent dans le champ culturel. Il faut d'après lui, analyser les opérations et programmes, les visions et perceptions ainsi que les sujets et le vocabulaire employés par le gouvernement dans la production des vérités et des savoirs⁸⁷³. L'approche culturaliste de Tony Bennett invite donc à analyser la figure du musée dans son contexte. C'est une invitation aussi à regarder attentivement les insoupçonnables justifications rhétoriques et les discours institutionnels des industries culturelles.

Les voies diverses

À partir du cadre théorique des études culturelles plusieurs axes de recherche se sont développés. Aujourd'hui, il semble difficile de rendre compte de nombreuses ramifications qui ont succédé aux *british cultural studies*. Il n'y

⁸⁶⁹ *Ibidem*, p. 125

⁸⁷⁰ Pour des analyses approfondies sur Foucault et sur la notion de gouvernement voir BRATICH, PACKER et McCARTHY. *Foucault, Cultural Studies and Governmentality*, Suny Press, NY, 2003, p.8.

⁸⁷¹ *Ibidem*.

⁸⁷² BENNETT, Tony. *Culture. A reformer's Science*, *Op.Cit.*, chapitre « The multiplication of culture's utility », p. 125.

⁸⁷³ BENNETT, Tony. « Culture and Governmentality » chapitre 3 dans BRATICH, PACKER et McCARTHY. *Op.Cit.*, p. 47

a pas que le féminisme ou les études autour de la race, les ethnicités ou les identités. Stuart Hall a déclenché quelques directions qui se sont détachées du moment fondateur de Birmingham. Par exemple, l'ethnographie critique dont la redécouverte de l'expérience des groupes d'acteurs a conduit Paul Willis à réaliser des travaux sur les sous-cultures ; les *medias studies* influencés par la sémiotique et la linguistique où l'accent était mis sur l'analyse textuelle ; les recherches sur l'État, l'éducation et la famille ; les travaux sur les pratiques discursives ; les travaux d'histoire culturelle qui exploraient la relation entre histoire et théorie ; les travaux de recherche empirique concentrés au début sur les médias et après sur l'analyse littéraire et sur la culture populaire⁸⁷⁴.

L'analyse de la culture populaire fût un moment important dans la ramification des problématiques des études culturelles. L'étude sur la notion de populaire et de son pouvoir dans la lutte pour l'hégémonie ainsi que les analyses sur l'agression en tant que phénomène social, la criminalité, la déviance, la prévention, et les conditions morales de la Grande-Bretagne ont instauré une nouvelle branche des études culturelles. Les analyses de ce type ont enrichi la route des études culturelles mais ont été cependant identifiées comme des études sociales et critiques plutôt que comme des études culturelles⁸⁷⁵. Une autre voie qui a continué à se fortifier au sein des études culturelles fût le féminisme. Les questions de genre n'ont pas cessé de s'articuler avec les théories des *cultural studies* et avec les rapports qu'elles entretenaient avec les notions de classe et de justice : « *Cette problématique est particulièrement approfondie (par exemple) dans l'analyse de l'impact de l'école sur les filles et du travail domestique rémunéré/non rémunéré sur les femmes, dans l'étude des représentations féminines dans les discours littéraire et médiatique, dans l'examen de la représentation politique féministe, dans l'analyse des stratégies et politiques étatiques visant directement les femmes et dont les formes patriarcales étaient fortement marquées, et dans les connexions entre l'école et la famille*⁸⁷⁶ ».

Finalement, une voie « ultra - transdisciplinaire » a émergée avec les « *case studies* ». En effet, cette approche ne prends pas seulement en compte le développement théorique maie elle ajoutait à la théorie, les études de cas précis avec des méthodologies issues des disciplines comme l'ethnologie et l'anthropologie. Dans cette voie des études culturelles : « [...] *on privilégiait tantôt le travail de terrain ethnographique et l'entretien, tantôt les textes, les discours et les pratiques de représentation, tantôt encore les difficiles évolutions méthodologiques impliquées par le passage des idéologies formelles à leur application historique « vécue » -leur application, en particulier, dans les pratiques et les politiques institutionnelles-, tantôt enfin les méthodes historiques de recherche sur les archives, les documents et les autres sources*⁸⁷⁷ ».

⁸⁷⁴ HALL Stuart. « Les Cultural Studies et le Centre de Birmingham », *Op.Cit.*, pp. 71

⁸⁷⁵ HALL Stuart, CRITCHER, Chas, JEFFERSON, Tony, CLARKE, John et ROBERTS, Brian *Policing the crisis : mugging, the state, and law and order*, Macmillan, Londres, 1992.

⁸⁷⁶ HALL Stuart. « Les Cultural Studies et le Centre de Birmingham » *Op.Cit.*, pp.73

⁸⁷⁷ *Ibid.*

Si Stuart Hall évalua ainsi la première partition thématique des études culturelles, le « parcours Birmingham » reste à la base de ce qui sera le corpus de la théorie propre aux études culturelles : théorie mais aussi observation et études de terrain ; classe mais en relation au genre et à la réflexion politique ; culture populaire et de médias ; analyses textuelles et lectures du sens. En effet, comme l'explique Eric Maigret, c'est tout ce parcours qui ouvre la voie à une possible et singulière science de la culture. « *Ce faisant, il me semble que Stuart Hall ouvre la porte à ce que Weber appelait une « science de la culture ». Il est donc ancré dans la tradition des sciences humaines qui, au début du XXe siècle, essayaient de se dégager du naturalisme. Hall représente donc une avancée dans cette science de la culture. Évidemment, on peut dire que, par la suite, au sein des Cultural Studies, il y aura des mouvements plutôt culturalistes, c'est-à-dire à l'inverse même du matérialisme historique ; mais, au fond, c'est un peu la même chose : cela aboutit à une forme intenable d'épistémologie. En tout cas, selon moi, l'essentiel du travail des Cultural Studies n'est pas ce culturalisme, ni empiriquement ni théoriquement ; c'est une vision assez compréhensive des rapports sociaux, des rapports de pouvoir, qui s'intéresse au sens*⁸⁷⁸ ».

⁸⁷⁸ MAIGRET, Eric. « Présentation de l'anthologie *Cultural Studies* », Actes du Colloque « *Cultural Studies*, objets, genèse, traductions », Colloque organisé le 20 mars 2009 par la Bpi (Bibliothèque Publique d'Information) du Centre Georges Pompidou, éditions de la Bibliothèque Publique d'information/Centre Pompidou, Paris, 2010, pp.15. (ce moi qui souligne).

ANNEXE B

**DOCUMENTS SUR L'ÉTUDE DE CAS DE
CHICAGO : FORMULAIRE DE COMMENTAIRES,
DISPOSITIF INTERACTIF, RÉSULTATS ET
ENTRETIENS**

1) FORMULAIRE D'ENQUÊTE

COMENTARIOS · / COMMENTS	
FECHA/DATE: ____ / ____ / 200__	CIUDAD, ESTADO, PAÍS / CITY STATE, COUNTRY:
EDAD/AGE: _____	
¿ES SU PRIMERA VISITA AL MUSEO? / IS THIS YOUR FIRST VISIT TO THE MUSEUM? SI/YES NO	
¿SI NO, ES USTED UN MIEMBRO DEL MUSEO? / IF NO, ARE YOU A MEMBER OF THE MUSEUM? SI/YES NO	
POR FAVOR DENOS SU COMENTARIO SOBRE CUALQUIER EXPOSICIÓN O EVENTO EN EL MUSEO. PLEASE GIVE US YOUR COMMENTS ON ANY EXHIBIT OR EVENT IN THE MUSEUM.	
_____ _____ _____ _____	
¿QUE EXPOSICIÓN O EVENTO LE GUSTARÍA VER EN EL FUTURO? WHAT EXHIBIT OR EVENT WOULD YOU LIKE TO SEE IN THE FUTURE?	
_____ _____ _____ _____	

2) DISPOSITIF INTERACTIF AUPRÈS DU PUBLIC

Expression écrite autour des objectifs, des luttes et des racines communs. (*Common goals, common struggles, common ground*).

RÉSULTATS

Tableau 1 Âge des visiteurs au NMMA

0-12 ans	1	8	2
13- 20 ans	3	6	2
21-30 ans	3	13	7
31-40 ans	8	8	4
41-50 ans	9	9	5
51-60 ans	7	8	3
Plus de 60 ans	5	12	1
Pas de réponse	8	16	8

Tableau 2 Est-ce votre première visite au NMMA?

OUI	64
NON	44
Pas de réponse	48

Tableau 3 Êtes-vous membre du musée?

OUI	8
NON	54
Pas de réponse	94

Tableau 4 Ville, région, pays

Chicago, Il.	70
Oak Park, Il	1
Milwaukee, Wi	1
Wichita, Ks	4
Moline, Il	1
Waukegan, Il	1
Evanston, Il	2
Richmond, Vir	1
Elgin, Il	1
New York	2
Washington	1
Californie	6
Memphis, Tn	1
Texas	3
Wisconsin	3
Seattle	1
Indiana	2
Mexique	4
Espagne	1
Pas de réponse	49

Tableau 5 Réponses aux commentaires

En Anglais	124
En Espagnol	21
En <i>Spanglish</i>	5
Pas de réponse	6

Tableau 5. Typologie des commentaires

Aime/Admire	71
Félicite/Remercie	24
À appris quelque chose	23
Sur le musée	13
Donne un conseil	8
Commente une pièce	1
Pas de commentaire	6
Négocie	8
S'oppose	2

ENTRETIENS

ELENA GONZALEZ

**Commissaire de l'exposition *Who are we know ? Roots and Recognitions.*
NMMA, 2006.**

1. C : À propos des textes au musée, il y en a beaucoup dans l'exposition. À votre avis, comment le public lit-il ces textes au musée.. ? Est-ce qu'ils se reconnaissent à partir des messages?

E : C'est la première exposition que j'ai réalisée en tant que commissaire. Ce fut une nouvelle expérience pour moi. En effet, cette partie de l'exposition porte plus de textes que les autres. On aurait pu éviter de mettre autant. À l'entrée, on trouve un mur avec un texte de présentation très grand. Mais il y a beaucoup de textes sur le mur après il y a un texte pour chaque objet avec un texte. La prochaine fois, je ne mettrai pas autant de textes car j'ai l'impression que les gens ne veulent pas lire le texte que j'ai écrit ; mais au même temps... en voyant les gens qui regardent l'exposition, on se rend compte que les gens lisent énormément. Ils lisent le texte de base, des informations techniques. Ils apprennent un petit peu de leur histoire et leur culture à partir des textes et ensuite ils laissent des commentaires. Comment savoir exactement ceux qu'ils apportent, ceux qu'ils vont garder... on ne peut pas le savoir.

2. C : C'est toi qui a choisi les textes de l'exposition. D'une certaine manière tu a écrit cette exposition. Comment as-tu choisie les contenus ?

E : En fait, l'exposition s'appelle : *Où sommes-nous maintenant ? Racines et Reconnaissances.*

La question se pose directement aux visiteurs après avoir appris à partir de la première exposition qu'il y a eu des Africains, et il m'intéresse de savoir comment change leur idée ... Et pour moi c'est déjà ça, car je suis d'origine mexicaine mais je ne savais pas qu'il y avait des racines africaines dans ma famille. Je ne le savais pas. Maintenant je pense différemment car quand je vois la communauté noire ici à Chicago, je vois qu'elle fait partie de ma famille, c'est trop fort... j'espère que les autres vont voir aussi ça...

3. C : Tu voulais transmettre cette interprétation ?

E : Oui mais avec des données historiques. Je voulais montrer l'histoire partagée parmi les deux groupes, les Mexicains et les Afro-Américains aux USA. L'histoire qu'on connaît parle toujours des luttes entre nous, mais en réalité l'histoire de collaboration est plus large que l'autre. Donc je voulais raconter cette histoire méconnue autour des deux groupes. On commence par le début donc, par les racines. L'histoire des chemins de fer souterrains, la connexion avec la Louisiane, les groupes séminoles en suivant la collaboration jusqu'à la victoire d'Antonio Villaraigosa à Los Angeles. J'ai choisi les objets d'art de l'expo et après j'ai écrit l'analyse qui pourrait lier le sujet de la collaboration et le sujet de qui nous sommes.

4. C : Le sujet sort à partir de la réunion de Carlos Tortolero avec la commission des Afro-américains ?

E : Non, pas forcément. Il s'agissait d'élargir le public ici à Chicago et aux États-Unis, donc l'idée fut de créer la connexion.

5. C : Tu as du faire la recherche autour du sujet.

E : Exact, je n'en avais que dix mois. J'ai pris des idées de la réunion, puis je suis allée directement sur l'Internet, en bibliothèque, j'ai vu la collection que nous avons ici et j'ai choisi onze objets de la collection du NMMA. Après je savais que je devrais inclure le travail d'Elizabeth Catlett car elle est très importante à notre sujet. Aussi Margaret Bourroughs. Je suis allée chez elle, je lui en ai parlé et elle nous a donné une pièce pour le musée, et en plus elle a prêté d'autres pièces. J'ai commencé la recherche, j'ai parlé avec Malaquias Montoya, il m'a prêté des choses. J'ai parlé beaucoup plus avec des artistes qu'avec des institutions car la majorité des artistes de mon exposition sont vivants, sauf Carlos Cortez. J'ai travaillé directement avec les artistes sauf avec Elizabeth Catlett parce que son travail est géré par les galeries et les musées, et par les collectionneurs privés. Après il y avait des trous où je devrais inclure information par rapport à la Louisiane et j'ai travaillé avec le département du graphisme du musée pour créer une carte pour l'exposition avec des données et des sources historiques comme des cartes du dix-neuvième siècle. Après je devrais inclure des informations sur la Louisiane. J'ai parlé avec beaucoup de gens pour obtenir les images. Par exemple, la pièce (une installation) de Juan Angel Chavez (artiste de Pilsen), nous l'avons commandé mais pas sous la forme stricte commande parce que nous ne l'avons pas payée... Voilà.

6. C : Est-ce qu'on pourrait descendre pour visiter l'exposition s'il te plaît?

E : Oui. Bon d'abord tous les textes de l'exposition sont bilingues bien évidemment.

7. C : Le format pour la mise en place de l'exposition c'est...

E : C'est Cesareo. Il a été mon professeur. D'abord nous voyons des textes grand format, puis des textes explicatifs et enfin des petits textes. J'ai pris son idée. Je pense qu'il a beaucoup de classifications mais bon... c'est comme ça.

C : Peut-on visiter l'exposition ?

E : On est dans la section des racines. Il y a une œuvre contemporaine. L'image montre un Afro-Américain mais avec une tête Olmèque dans son corps. Il y a beaucoup des symboles ici. Il prend soin de la tête comme si elle était à elle. Il prend soin de la tête comme si elle était précieuse. Cela évoque l'idée de collaboration, de travailler ensemble, de prendre soin l'un de l'autre. Voici des photographies de deux Afro-américains au Mexique. Ram Wolkain et Tony Green... Le plus important ici n'est pas de comprendre qu'est-ce que c'est d'être Afro-Américain. Ici il s'agit de comprendre le point de vue des Afro américains qui sont partis au Mexique afin d'étudier les Afro-mexicains. Ils sont partis pour chercher leurs origines. Ils sont partis à la recherche du peuple noir du Mexique et pour parler avec des gens là-bas. Par exemple Tony Green est parti dans les années 1980. Avant, le gouvernement du Mexique a nié l'origine du peuple noir au Mexique. Il est donc parti pour chercher sa famille et il a trouvé des gens Noirs au Mexique. Il était content, il s'est dit, « Très bien... Vous êtes noir et moi aussi. Il faut nous parler » Mais la personne lui a dit : « De quoi tu parles... je ne suis pas noir et toi non plus ». Voilà,

l'idée d'être noir n'est pas la même ici que là-bas. Cette pièce, a été construite après son retour du Mexique, il a participé avec l'artiste Francisco Zuñiga. Il voulait dire « *My art speaks for both my people* ». L'œuvre s'appelle : « *As the given the world my son* ». L'œuvre est comme une chanson pour les Afro-Américains et pour les Mexicains, leur peuple. Ici nous avons un exemple de comment l'art parfois rejoint les Mexicains et les Afro-Américains. C'est-à-dire, l'artiste pourrait faire partie de un peuple ou bien de l'autre et cela se voit dans son art, sur tout dans la sculpture... Elle devient de plus en plus mexicaine parce que sa famille est au Mexique. Elle représente donc les Mexicains, mais le peuple noir l'intéresse parce qu'on pense que les deux peuples sont d'une race très différente et c'est faux.

8. C : Il n'y a pas la signalétique... Comment fait-on, on va à gauche ?

E : Ah les gens font comme ça par instinct, mais c'est ma première fois en tant que commissaire et donc il y a des erreurs. En Résistance, il faut parler de lui. [C'est l'emblème de Harold Washington]. Le point de départ de la résistance et aussi de la période de révolution culturelle après la révolution est semblable entre Mexicains et Afro-Américains. Ils font la même chose maintenant. Ils essaient d'identifier leur groupe à travers des gestes culturels, à travers l'indigène (l'Indien), l'Africain, le Mexicain... Ils sont en position parfaite pour faire des échanges.

9. C : Ne penses-tu pas que la communauté Afro américaine a réussi beaucoup plus à la reconnaissance de leurs droits que les Latinos ?

E : Oui, je comprends la question mais je ne suis pas d'accord. Voyons, Mexicains ou Latinos ? Bon, d'abord je vais te dire qu'à mon avis il n'y a pas un groupe Latino. Il y a des Mexicains, des Porto Ricains, des Colombiens, mais il n'y a pas un groupe avec une identité forte. Enfin, si on veut vendre quelque chose à un groupe identifié comme « Latinos » on l'écrit en espagnol, mais je crois que chacun a son identité, surtout avec les Mexicains. Voilà la raison pour laquelle nous avons un Musée dédié aux Mexicains et pas aux Latinos, parce que ça vaut la peine de parler de chacun d'eux. Mais en même temps, c'est vrai que les Mexicains ne sont pas arrivés au moment d'obtenir les mêmes choses que les Afro-Américains. Mais ils ne sont pas parvenues au point idéal. Ce comme les femmes aux États-Unis qui ne peuvent pas s'arrêter de lutter car on n'est pas tous égaux et point. Les Afro-Américains sont allés trop loin. Ils continuent à lutter. Nous sommes à Chicago, ce n'est pas la même chose que d'être dans le Sud ni dans la campagne où on progresse en douceur. Il y a beaucoup des choses à faire et surtout les Mexicains, surtout au niveau des droits civiques. Je crois qu'aujourd'hui c'est le moment pour les Mexicains aux USA, en raison de tout ce qui se passe avec l'immigration... il y a un groupe assez fort, ils disent qu'ils ne veulent pas vivre en dehors de la société mais c'est très important pour eux de garder leur identité.

10.C : Dans le Musée afro-américain nous voyons toute l'Afrique exposée au même temps.

E : Oui, ça passe comme ça avec les Afro-Américains de *Du Sable Museum* mais nous sommes très différents. Je ne crois pas qu'avec des espaces limités et avec le budget que nous avons, nous pourrions donner aux groupes ceux

qu'ils méritent. Nous ne pouvons pas faire comme eux, le panafricanisme. Non, on ne peut pas le faire. En ce qui me concerne j'aime ceux qu'on fait ici car on travaille profondément avec un groupe. Il y a du sens car le groupe des Mexicains à Chicago est très élargi, enfin, des latinos a Chicago. On est le 60% des Latinos aux USA. Ce qu'ils font au musée Du Sable c'est très différent.

11. C : La coïncidence entre *Du Sable Museum* et le NMMA est que les deux musées ne sont pas des musées « *mainstream* » aux États-Unis ?

E : Oui, et en plus j'aimerais bien savoir comment ça se passe en chaque pays en Afrique... Aux États-Unis, on dirait que l'Afrique c'est un pays et pas un continent.

12. C : Ici [parmi le public] il y a des Mexicains mais je ne sais pas s'il y a des Africains... On ne voit pas les Africains d'Afrique... L'on voit des Afro Américains... Voilà ceux qu'on va voir avec le groupe qui rentre maintenant.

E : Mais avant, les deux mouvements ont été très similaires, même auparavant car les grands muralistes mexicains furent les inspirateurs des artistes africains. Ici il y a les deux cotes de la résistance. On a des artistes qui disent je veux qu'on me voit d'une façon digne, comme une personne.. je vais montrer comment je vais être regardé a travers le temps. Cattlete, Jane Wilsen, M. Bourroghs, appartiennent à ce groupe. Après nous avons des résistances plutôt agressives, militantes. Avec Fabiana Rodriguez et Cortes, nous montrons une comparaison entre l'ancien et le contemporain. Il y a également beaucoup des artistes Mexicains qui célèbrent les dirigeants afro-américains et les artistes africains dans leurs travaux artistiques. Les Afro-Américains furent l'inspiration des Mexicains et des Chicanos dans le mouvement de lutte pour leurs droits. Je pense que les Mexicains pourraient apprendre d'eux-mêmes parce qu'ils sont arrivés trop loin même en étant une classe populaire « *Working class* ». Il y a des endroits où on peut apprendre des choses qui nous ressemblent, l'expérience dans la construction de chemins de fer, le travail dans la construction. Wilson a appris au Mexique à représenter les Mexicains en tant que Mexicains... Après avec Carlos Cortez, on l'idée de race qui n'est pas la même aux États-Unis qu'au Mexique. On ne dit pas « Negro », on dit « Black ». En espagnol, on dit « Moreno » (Brun) ... On a une carte avec les deux populations à Chicago. Le Maire Harold Washington et l'histoire du Maire Villaraigosa. Ici c'est un intéressant de voir la « marque » de Martin Luther King quand il a quitté le Mexique. L'artiste qui l'a fait travaillait aux jeux olympiques quand il est mort... Par contre par rapport au graphisme, on dirait un mexicain mais non, c'est un noir. Après, on a le « tampon » de Luther King fait aux USA, 10 ans après sa mort... Il y a une règle qui dit qu'on doit attendre dix ans après la mort de quelqu'un pour faire un tampon de la poste, sauf s'il s'agit du Président...

On devrait changer la règle. Harold Washington a été le meilleur gouvernant de Chicago... Les dirigeants mexicains qui l'appuyaient ont fait un hommage à Washington, et quand l'hommage se termina les gens de l'Église se sont levés en applaudissant. Et ça n'arrive jamais ici. C'était un moment historique, cela n'arrive jamais... Que les Mexicains reconnaissent... Cela n'arrive plus maintenant, plus aujourd'hui. Non, Washington fut la seule personne et le dernier à changer la chaîne des Maires Irlandais. Quand je vois les Afro-Américains en regardant la vidéo, ils se souviennent de comment ça s'est passé

et le sentiment qui s'est réveillé parmi les deux groupes revient. J'aime beaucoup la pièce de Carlos Cortez car il dit facilement ce qu'on partage. Il met le pain dans la même table... Voilà... C'est nécessaire de le dire maintenant.

13. C : Au niveau du graphisme, la dernière photo fut importante pour l'exposition.. ?

E : Oui car on ne peut pas avoir les murs des Afro-Américains ici dans le musée. Donc, on a essayé de montrer facilement l'histoire avec un mur afro-américain de Chicago.

14.C : Par rapport à l'exposition, je trouve qu'il n'y a pas trop de textes, il y a des cartes et la médiation est bien faite mais je trouve que les mots ne sont pas lisibles, le graphisme... on n'arrive pas à lire...

E : Oui, c'est la graphiste Angelina qui a fait le travail avec son assistant. Ils sont autorisés avant de les exposer mais... L'envie de travailler avec une image et mettre l'information pour l'insérer dans la carte est tentatrice.

15. C : La plus grande partie des gens confessent de lire au moins 85%, les autres 95%, mais c'est peu probable car il y a 200 pages de texte dans l'exposition.

E : C'est vrai, mais il ne faut pas risquer à omettre des détails, les gens lisent ce qu'ils peuvent et ce qu'ils veulent.

C. Merci beaucoup Elena.

RAFAEL, 22 ans. Visiteur mexicain.
Entretien en Espagnol
Notre traduction en français.

Nous avons visité l'exposition. Nous sommes dans la dernière salle, celle du mur peint, celle qui parle de l'espoir et de la mise en relation harmonieuse des races.

1. C : Comment tu te considères ? Dans quelle « ethnique » - comme ils aiment dire ici- tu te classifierais ?

R: Je suis Mexicain.

2. C : C'est parce que tu es arrivé il y a juste six mois ici... dix mois ? ... Oui ? D'accord.

Est-ce que tu crois qu'il y a des relations interculturelles à Chicago ?

R : Il y a un pourcentage de gens qui se mettent en relation, mais je pense que la plupart des gens sont racistes et qu'ils n'aident pas à la connexion entre races ici. Cela arrive d'une manière naturelle, le racisme...

3. C : Sont-ils racistes dans tous les sens, c'est-à-dire, les hispaniques nous sommes des racistes, les Noirs sont des racistes, des Blancs sont des racistes ?

R : Oui, oui parce que je l'ai vu dans tous les points de vue. Dans le dernier travail que j'ai eu, il n'y avait que des Blancs et ils parlaient de choses terribles sur les Noirs, sur la population Noire.... J'ai travaillé dans un magasin des produits électroniques.

4. C : Que penses-tu de cette dernière partie de l'exposition, de la mission et les textes, ou même du message général ? Comment tu les considères ?

R : Moi je sens, bon je ne sais pas comment ça s'est passé avec l'expérience des autres gens dans les musée ; mais je sens que le gens lisent, observent, examinent, puis ils sortent et c'est la même chose, donc je pense que c'est très peu ce que peut faire une exposition de ce type dans un pays comme celui-ci, parce qu'ici tout le monde est raciste, pas tous les gens mais la majorité.

5. C : Tu es originaire de Veracruz, qu'est-ce que tu en penses de cette idée de l'Afrique comme une troisième racine, même si, bien entendu, nous sommes des peuples métis, l'histoire que montre le musée fait savoir que l'histoire du Mexique est plus compliquée que ça...

R : Oui, nous (les Mexicains) ne sommes pas une race pure...

6. C : Est-ce que tu crois qu'il est possible de représenter cette synthèse de la troisième racine. Es-tu optimiste par rapport à cette idée de la convivialité raciale, crois-tu que le racisme va diminuer un jour... qu'il va diminuer peut être pas maintenant mais dans quelques années... 50, 100 ans ?

R : Oui je pense que le racisme va diminuer mais cela va prendre plus de temps que ça.

7. C : Et le racisme et la violence sur laquelle nous avons parlé auparavant, crois-tu que c'est le racisme qui provoque la violence ?

R : Oui, à Chicago il y a des quartiers mexicains, des quartiers blancs, des quartiers Noirs et c'est très marqué, les territoires sont très marqués. Les Noirs vont cambrioler là où il y a des Hispaniques, les Hispaniques [*Il fait référence aux autres communautés hispaniques comme les Porto Ricains, les Équatoriens, les Péruviens*] volent là où il y a des Mexicains. Il y a des quartiers qui sont divisés juste par une rue. Donc les Noirs vont voler chez les Mexicains, les Mexicains chez les Noirs, cela arrive souvent dans certains endroits d'ici à Chicago.

8. C : Tu peux les distinguer ?

R : Oui, même en raison de la couleur de la voiture.

9. C : Comment ça ?

R : Oui, par exemple, ma voiture est de la couleur du champagne, un peu dorée, et dans un quartier Mexicain les gens pensent que c'est la voiture d'un Noir. C'est à cause de la couleur et du style de la voiture aussi.

10. C : Pour quoi, est-ce qu'il y a quelque chose de singulier dans ta voiture ?

R : Non, elle est normale, mais ils pensent que c'est la voiture d'un Noir.

11. C : Comment tu repères cela ?

R : Parce que mes amis me l'ont dit, on m'a dit : « Eh oh, tu as la voiture d'un Noir ».

12. C : Mais comment ça, on t'a fait des signes dans la rue, qui ça... ? Les Noirs ?

R : No, no... ce sont les Hispaniques qui me l'ont dit, ils me l'ont dit au mois cinq ou six fois.

13. C : Et quand tu es arrivé, tout suite tu t'es acheté une voiture ? C'est parce que c'est difficile de vivre ici sans voiture...

R : Oui, en plus parce que mon métier est celui de musicien. Donc, je ne peux pas me transporter en train ou en bus avec ma guitare et mes paroles et mes chansons. De plus par rapport à la sécurité. Ici, sans voiture, on ne se sent pas rassuré.

14. C : Quel âge as-tu Rafael ?

R : J'ai 22 ans.

15. C : Tu es musicien alors. Quel est ton niveau d'études ?

R : Bac + 3

16. C : Et tu n'as pas eu donc ton diplôme au Mexique ?... C'est vrai qu'en France avec trois ans d'études, après le Bac tu as un diplôme.

R : Moi, j'ai étudié la Licence pour devenir compositeur.

17. C : À Jalapa (Veracruz) ?

R : Non, à Mexico. Dans l'académie de Musique Populaire Contemporaine.

18. C : Finalement tu as décidé de jouer « *la trova* »... c'est cela qui te plaît le plus.

R : Non. Je joue la « *trova* » parce ce que c'est ça qui marche ici. À Chicago ils ne connaissent pas trop *la trova* et pour cette raison l'on la joue, parce que ce sont des choses qu'ils méconnaissent ici, qu'ils ne savent pas jouer ici.

19. C : Qu'est-ce qu'il se joue ici ?

R : Ça dépend d'où est-ce qu'on est. Moi ce que j'aime c'est le jazz.

20. C : Tu vis ici à côté, dans le quartier, qu'est-ce que tu penses du musée?

R : C'est la première fois que je viens...

21. C : Tu ne savais pas qu'il y avait un musée ?

R : Si, je le savais mais je n'étais pas attiré. Je demandais si c'était bien le musée et on m'a dit « Non, c'est rien ».

22. C : Comment c'est ne rien ?

R : Oui, on m'a dit qu'il n'avait rien, qu'il ne valait pas la peine. Qu'on ne pouvait pas le comparer avec des autres musées. Qu'il n'y avait pas assez d'information.

23. C : Qu'il n'y avait pas d'information... ? Même avec tous les textes qu'on a pu remarquer ?

R : Oui mais bon enfin, je pense qu'il doit être plus attirant. Quand tu vas dans un autre musée et tu vois une exposition, on dit : Wao ! Par contre ici je n'étais pas touché.

24. C : Tu n'étais pas touché... ?

R : Non, j'espère que ce ne pas toi qui a organisé l'exposition...

25. C : No. Même les sujets de l'exposition ne t'ont pas touché ?

R : Bon, oui, quand je vu le sujet de l'exposition, je me suis senti attiré, je me suis dit qu'il y aurait peut-être des choses par rapport à ma ville. Mais j'ai pensé qu'on allait voir beaucoup plus d'autres choses exposées, des choses matérielles.

26. C : Tu l'as trouvée réduite, petite comme exposition ?

R : Oui, mais en plus elle est trop générale. Je sais qu'elle doit être accessible à tout le monde mais...

27. C : D'accord. Merci. Je crois que tu m'as répondu. C'est tout, merci pour ton temps, c'est ce que je voulais savoir, s'il y avait une crédibilité de la part du public par rapport à ce qui est exposé, par rapport à la mission que le musée voulait projeter autour de l'amitié entre les communautés.

R : C'est un phénomène très large ici. La grande majorité des gens sont des migrants. Ils sont souvent pris. Ils travaillent cinq ou même sept jours par semaine. Parfois ils se disent « *Qu'est-ce que je fait ? Je vais dans un musée ou je me repose ? Demain il faut que je travaille* » En fait c'est aussi le besoin économique qui fait que les gens ne viennent pas trop au musée. Je pense. J'ai des amis Blancs, ils sont au chômage et ils peuvent vivre normalement. Ils font

du sport, ils ont un autre type de vie. Ici avec le besoin économique que nous avons tous, c'est difficile d'apprécier l'art.

28.C : Est-ce que tu a visité des autres musées ?

R : Le *Field Museum*, le musée de Science et Technologie.

29.C : Tu a payé ?

R : Oui, 4 dollars, dans l'autre aussi 4 dollars

30.C : Ici tu n'as pas payé ?

R : Non, c'est gratuit.

31.C : Peut-être que les gens ne viennent pas ici parce qu'ils pensent qu'il faut payer, ce n'est peut-être pas à cause du temps, parce que toi, tu as déjà visité plusieurs musées.

R : Oui mais moi j'ai du temps, je peux passer. Je n'ai pas un travail à temps plein dans une usine. Je travaille dans la musique, j'ai du temps libre. Je travaille juste trois heures le mercredi, le jeudi, le vendredi, le samedi et le dimanche.

32. C : Et ça marche bien pour toi ?

R : Oui parce qu'on fait quelque chose de différent et les portes s'ouvrent pour nous.

33.C : Oui tu as eu des entretiens à la Radio ?

R : Oui et on va enregistrer un disque...

C : Ah très bien, on va rester en contact donc.

Merci beaucoup Rafael. Merci encore.

IRASEMA GONZALEZ, 28 ans.

Directrice de la librairie hispanique de Pilsen.

Conversation en spanglish, traduction en français. Lieu Café Mestizo.

Présentation : Les parents d'Irasema sont Mexicains. Sa mère est originaire de l'État de Nuevo Leon et son père de Coahuila. Ils se sont rencontrés à Chicago. Elle est née à Chicago mais quand elle est aux États-Unis, elle se considère plutôt Mexicaine qu'Américaine. Par contre, quand elle va au Mexique, elle se considère plutôt comme Américaine. Leur identité dépend de l'endroit où elle est. Le terme Chicana, même si elle le trouve sympathique, à son avis c'est un mouvement politique qui ne l'appartient pas vraiment. Si elle disait à sa mère qu'elle est Chicana, sa mère l'observerait d'une façon bizarre, elle affirme. Elle est mariée depuis 2002 avec un garçon de Chicago. Ses beaux-parents sont également Mexicains. Sa belle mère est arrivé d'Oaxaca avec un visa d'étudiante et elle est restée. Son beau-père vient de Monterrey, Nuevo Leon.

1. C : Tu es née à Chicago donc.

I : Dès fois, quand tu est née ici et tu viens de la première génération d'immigrants, tu te sens perdu dans une ligne imaginaire. J'aime bien imaginer qu'il y a à la frontière entre les États-Unis et le Mexique un « entre deux » (*in between*) où l'on se perds. Une amie dit qu'elle se sent d'ici et de là. J'aime plutôt cette vision car elle est plutôt positive. Mais dès fois, l'on se dit, « *Mince, où est qu'on va se mettre?* » car la pièce du puzzle ne rentre pas correctement ni ici ni là bas... Parfois les gens ont le courage de te le dire directement.

2. C : Tu a parlé de la frontière entre les États-Unis et le Mexique, mais ta frontière la plus proche est plutôt la frontière entre les États-Unis et le Canada, n'est pas ?

I : Oui et j'adore le Canada, c'est un très beau pays. Nous sommes allés en vacances, comme touristes, et nous avons adoré. Nous sommes allés en voiture, vers les Cataractes du Niagara. Le paysage est magnifique.

3. C : Vous êtes allés du côté du Canada ?

E : Oui, on peut tout suite les remarquer dès qu'on travers le côté du Canada. C'est comme quand l'on travers du Mexique aux États-Unis depuis le Texas. Moi j'ai l'habitude et ça change tout suite. Tout suite nous voyons la différence, l'air est différent, je ne sais pas qu'est-ce que c'est. Je sais qu'il y a une différence par rapport au revêtement des autoroutes, ça doit être certainement cela parce qu'il y a beaucoup plus d'argent de l'État pour le faire, pour mettre des arbres, pour embellir. Par contre la frontière du côté du Mexique ce n'est que le passage. C'est la même chose dans toutes les villes de la frontière. On ne voit que la pauvreté, les gens désespérés qui veulent traverser. Il n'y a personne qui sème les racines, ils sont juste en train de passer. Dès qu'on traverse aux États-Unis tout est différent. C'est la même chose quand on traverse le Canada. La signalétique du trafic est déjà différente. Je ne suis jamais allée en Europe, mais je pense qu'il est un peu comme ça aussi. On a su que c'était un autre pays. Les toits des maisons sont beaux. Je ne connaissais pas trop de la politique du Canada, mais ça nous a plu toute suite. On a fait ce voyage juste une semaine avant le 11 septembre. On a pris

notre temps, on s'est arrêté à contempler. On était en voiture donc nous avons pu remarquer qu'il y avait quelques maisons plus humbles que les autres. Nous avons pensé rester pour dormir avant de rentrer, mais finalement nous ne l'avons pas fait, sinon nous aurions vécu le 11S au Canada. Le fait d'attendre une journée aurait changé les choses. Moi, le lendemain, je devais aller au travail, j'étais en train de me préparer. Je me suis posé la question, quand tout cela est arrivé... « *On voit quel film... ?* » J'étais complètement détendue après mes vacances, même avec une attitude naïve. J'ai pris ma voiture pour aller au travail et le journal disait qu'il y avait un avion perdu, que l'on ne savait pas où il devait aller... peut-être à Chicago. J'écoutais la radio. Je travaillais au centre ville. Dès qu'on est arrivé, les gens étaient en train de rentrer chez eux. Les deux tours venaient de tomber.

4. C : À ton avis pourquoi cette expérience vers la frontière était si touchante ?

I : Parce qu'au Canada il y a eu quelque chose qui m'a marqué. C'est une famille qui m'a demandé de la prendre en photo. C'était une famille du Moyen - Orient car elle était voilée. Après toute la *propaganda [des médias]*, j'ai pensée à cette famille, je me demandais comment ça s'était passée pour eux. Depuis ce jour, je n'ai pas arrêté de penser à ça. Une fois j'étais dans un passage autour de la rue 95. J'avais les cheveux longs à l'époque. Il avait un monsieur qui me regardait d'une façon terrible. *Qu'est-ce qu'il y a.. ?* J'ai demandé à mon mari. Peut-être il pense que tu es Arabe...car nous les Mexicains, on s'habille aussi avec plusieurs couleurs. J'avais l'impression que toute le monde m'observais... « *Allons y à la maison* » j'ai dit à mon époux. Jusqu'au présent je n'aime pas aller aux endroits où il y a beaucoup de monde.

5. C : Tu penses qu'il y a peut-être du racisme à Chicago ?

E : Oui, certainement.

6. C : C'est peut-être bête comme question, mais si on voit l'esprit que l'exposition du Musée Mexicain est en train de mettre en place ... Vouloir stimuler la convivialité entre les Afro - Américains et les Mexicains.

I : J'aime bien que l'on fasse l'effort de reconnaître notre passé et de montrer qu'on a tous du sang d'Afrique. Au début j'ai pensé que c'était que dans l'état de Veracruz. Une fois j'ai discuté avec une cousine par rapport à cette ville de Veracruz, elle me disait que les gens de là-bas étaient étranges, qu'ils parlent et mangent différemment, qu'ils ont une forte tendance à la criminalité... Il y avait du préjugé. Je lui demandais pourquoi elle disait des choses pareilles. Moi j'avais déjà vécu le racisme à Chicago. Donc je lui ai dit que c'était la même chose qu'on disait des Africains aux États-Unis, mais qu'on disait aussi la même chose des Mexicains. Dans le journal, ils nous traitent des voleurs. Elle disait la même chose des gens de Veracruz, qu'ils étaient des criminels. Et j'ai gardée l'information qu'à Veracruz il y avait une communauté de ce genre. Une fois aussi je suis allée à Coahuila, parce que mon père vient de là-bas. Et mon tonton a voulu me ramener visiter un quartier de Noirs. Il m'a dit qu'il fallait le visiter.... Mais il vit au Texas et la personne qui allait nous conduire n'est jamais venue. Je l'ai demandé à ma grand-mère. Elle a quatre-vingt-douze ans et elle a toujours vécu dans cette État, mais elle ne connaissait rien par rapport au peuple des Noirs à Cohauila. Personne ne connaissait cette

histoire. Il s'agissait juste d'un quartier de migrants et le musée me donna la réponse.

7. C : Pour quoi tu emploies parfois le terme « morenos » et parfois « negros » ?

I : Oh , je n'avais pas réfléchi. Mais c'est parce qu'ils ne sont pas vraiment « noirs », en plus parce que ça s'entend très mal, cela me rappelle l'époque où ils se faisaient appeler « Nigro » qui est un mot offensif, je l'ai fait pour cette raison peut-être...

8. Par rapport à l'exposition, je pose la question autour de la partie des luttes, racines et batailles communes. Qu'est-ce que tu en penses ?

I. Moi je pense que l'exposition est bien mais il me semble qu'elle est très politique et que les problèmes entre les communautés ne vont pas se résoudre du jour au lendemain. Nous nous discriminons entre les deux groupes. On se dit « Ne passes pas par ce quartier ! Ne traverse pas dans cette rue ! C'est un quartier de noirs et il est très dangereux ! ». J'avais une copine noire et elle sortait avec un Mexicain du Mexique [*cette expression sert à différencier entre les Mexicains qui sont nées aux États-Unis*] et sa mère le disait qu'elle sortait avec elle parce qu'il voulait obtenir un « Visa ». Enfin. Nous sommes en train de nous battre pour les miettes, nous sommes les deux minorités, mais nous nous battons pour les miettes. Maintenant ils sont en train de développer une *propaganda* dirigée vers la communauté afro-américaine. C'est contre les Mexicains, elle a commencé à partir du défilé du 5 mai. Ils ont commencé à dire « *Regarde comment ils ont en train de s'unir, ce sont des immigrants et ils vont te voler ton travail* ». Je me dis, « *oh mon dieu !* » et cela m'inquiète parce que si les gens deviennent émotifs et ne réfléchissent pas, les luttes interraciales peuvent recommencer. Ici ça existe, on le voit principalement dans les collèges, je ne sais pas si on t'en a déjà parlé. Moi quand j'étais en collège, j'étais dans un collège Catholique, je devais prendre le bus de la rue *Pulanski* et je devais passer par la *Cherry Highschool*. Donc un jour, j'étais dans le bus, c'était dans les années 1992 et j'avais déjà entendu des choses par rapport à ce sujet, j'avais entendu parler de ça depuis que j'étais dans l'école élémentaire, dans les années 1980. Mes cousines me racontaient que les Noirs et les Mexicains se disputaient dans l'école et que tout le monde devait partir et changer de route pour rentrer. Et ce jour-là, quand j'étais dans le bus, j'ai pu le constater. J'étais avec une copine dans le bus. Nous nous sommes assises dans la partie à l'arrière du bus. La seule différence entre nous et les autres étudiantes mexicaines de l'école publique c'était l'uniforme. Le jour où a eu lieu la bagarre, les Mexicains sont restés devant et les Noirs sont montés et se sont assis dans la partie arrière. Ils ont commencé à dévisser la fenêtre du bus et un garçon s'est assis derrière moi et il a commencé à me toucher les cheveux. Moi je n'aime pas qu'on me touche. Donc une *morena* [*un fille Africaine – Américaine*] lui disait « *Pour quoi tu la touches, elle te plaît plus que moi ?* ». Ils avaient cassé complètement la fenêtre et ils avaient lancé les morceaux dans la rue. Quand nous sommes arrivés à la rue où je devais descendre je pensais : « *Oh mon dieu, ils vont nous jeter par la fenêtre* ». Après j'ai discuté avec une amie et elle m'a dit que ça s'est passé très mal, parce que quand elle est montée dans le bus, ils ont tous frappé un Latino, ils l'ont presque tué. Elle était très indignée parce qu'elle a dit que les Mexicains ont vu

la scène mais que personne a voulu l'aider, la personne est restée par terre. Mais cela passe aussi de l'autre côté. J'avais des cousins qui étaient dans une autre école et il y avait des Latinos qui allaient en groupe dans les quartiers des Noirs afin de se battre. Je ne sais pas si cela passe encore. Mais on m'a dit qu'aujourd'hui il y a beaucoup de tensions entre les Noirs et les Mexicains. Quand ils ont construit le lycée (*multicultural art high school*) ils n'ont pas pensé comment intégrer la culture et l'histoire de chaque communauté. Nous avons pensé qu'ils allaient utiliser l'art des murs peints et l'histoire des artistes de Harlem qui sont allés apprendre avec les muralistes, mais cela était assez facile et ils voulaient peut-être faire autrement. En tout cas on m'a raconté qu'il y a des tensions dans cette école.

9. C : C'est bizarre, j'ai visité l'école hier et j'ai vu qu'il y avait un beau projet, une sorte d'harmonie.

I : Oui peut être parce que c'est la fin de classes. Mais quand les étudiants doivent rentrer chez eux ils doivent faire attention aux gangs qui sont installés dans la rue 31. Les gangs discriminent tout le monde, pas seulement parce qu'on n'est pas du même gang mais aussi parce qu'on n'est pas de la même couleur, de la même origine ou de la même race. On m'a raconté que plusieurs étudiants de l'école ont peur de traverser cette rue, qu'ils se sentent menacés, on leur dit des choses quand ils font le chemin de retour à la maison, la ville est très divisée. Ils racontent à leurs amis qu'il s'agit des gangs de Noirs et c'est comme ça que commence la guerre entre gangs qui devient aussi une guerre raciale. Enfin, je crois que l'exposition essaie d'ouvrir un dialogue entre les deux groupes, parce que nous les deux, nous sommes en bas de l'échelle. Il vaut mieux s'unir au lieu de continuer à se disputer pour des miettes, mais je ne sais pas si c'est facile.

10. C : Et la perspective des Blancs ?

I : Nous sommes comme une sorte de spectacle pour eux. Nous sommes exotiques. Quand ils veulent expérimenter quelque chose de différent, ils vont à *China Town* ou ils viennent à *Pilsen*, ils vont dans un restaurant mexicain, ils se conduisent d'une façon politiquement correcte, mais ça je l'ignore...

11. C : C'est vrai j'ai vu des dames refuser des plats dans les restaurants de China Town. Elles avaient l'air dégoûtées, elles criaient : « *What's that ?* » (Ce quoi ça ?). Je me demandais pour quoi aller dans un restaurant chinois si on n'est pas capable d'accepter ce qu'ils proposent ?

I : Je comprends. Une fois je suis allée me promener à *China Town*. Nous sommes entrées dans une boucherie, j'adore regarder cela, peut être parce que je suis habituée, mais pour quelqu'un qui n'a jamais vu cela doit être impressionnant. Il y avait une fille qui regardait la tête de bœuf qui pendait dans l'entrée du magasin et elle criait : *Oh my good !* Elle a fait une scène. Elle était en pleine crise et tout le monde regardait.

12. Peut-être qu'elle ignore comment on fait des entrecôtes...

I : Non, ce qu'ils n'aiment pas voir les yeux de ce qu'on mange.

13. C : En revenant à notre sujet, tu penses donc que c'est le moment pour se réconcilier... ?

I : Oui, spécialement après de ce qu'il a dit Fox⁸⁷⁹. Quand il a dit ça je me suis dit, c'est vrai, les gens ici disent la même chose. C'est-à-dire, il n'y a pas une vérité dans ses propos mais les gens le disent. Je mentirais en disant que mon père, ma mère ou ma famille n'ont jamais affirmé quelque chose comme ça.

14. C : Qu'est-ce qu'ils disent ?

I : Que nous prenons les boulots que *pas même* les Noirs ne veulent pas prendre ! Avec cette controverse, j'ai senti qu'on nous avait enlevé un secret, que Fox avait dévoilé un secret par rapport à ce qu'on pense. J'étais gêné par rapport à ce sujet, surtout par les commentaires de Jesse Jackson. Je lui dois du respect en tant que dirigeant de la communauté afro-américaine, mais dans les temps actuels, il défend en même temps Mickel Jackson qui couche avec des enfants... Enfin. Je me suis dit que les Américains, les politiques sont toujours en train de dire comment il faut faire ailleurs sans s'occuper de ses propres problèmes à la maison. Ils sont arrogants, ils veulent dire à tout le monde comment il faut parler. Quand je vais dans un autre pays, je dis d'abord que je suis Mexicaine, quand je suis allée au Canada, je disais que j'étais Mexicaine.

15. C : Il y a eu beaucoup d'Afro – Américains qui ont soutenu les migrants Latinos pendant le défilé du 1^{er} mai...

I : Oui, c'est vrai. Je sais qu'il y avait beaucoup des Afro – Américains qui nous soutenaient. Mais la communauté en entière est divisée, c'est pareil entre nous-mêmes. C'est comme la dame latino-américaine qui est contre l'immigration et qui se rend aux comités de surveillance. Il y a une sorte de surveillance policière contre les migrants, spécialement contre les Latinos parce que même s'il y a beaucoup d'Irlandais qui sont illégaux, ils ne se font pas repérer mais nous oui. Enfin, regarde, nous avons nos quartiers. La ville entière peut tomber et nous continuons à fonctionner avec nos commerces, nos banques, nos voitures, nos magasins.

16. C : C'est vrai que c'est incroyable les commerces que les Mexicains ont installés ici. Vous aviez reproduit les mêmes types de commerces qu'au Mexique, j'ai vu des boutiques que je n'aurai pas imaginé voir ici, des choses tellement incroyables comme la boutique de « sorcellerie » où l'on vend des savons pour la bonne fortune... C'était une surprise !

I : Oui, on n'a pas besoin d'aller loin, ici nous avons les choses qu'on a besoin, nous travaillons pour nous-mêmes.

17. C : Tu vas souvent au centre-ville [*downtown, the Loop*] ?

I : Non, pas souvent. J'y ai vécu pendant dix ans ou douze ans, ça fait longtemps que je n'y suis pas allée, ça m'ennuie. Je veux travailler et vivre dans ma communauté. Avant j'ai travaillé là-bas, c'était une revue autour de l'éducation, un journal. On l'envoyait à une clientèle spécialisée, des

⁸⁷⁹ Vicente Fox, ancien Président du Mexique fut attaqué de raciste lors d'un discours qu'il a prononcé par rapport aux accords d'immigration entre les États-Unis et le Mexique. Il a dit : « Il n'y a pas de doute que les Mexicains font avec dignité, empressement et habileté, des travaux que « **même pas** » les Noirs veulent faire aux États-Unis ». Il a été immédiatement questionné par le dirigeant Africain – Américain Jesse Jackson et par la propre communauté mexicaine et africaine américaine des États-Unis.

professeurs, des enseignants. J'aime bien parfois aller pour me promener, mais cela m'ennuie.

18. C : Tu as beaucoup des amis, autres que les gens de ta communauté ?

I : Oui, je me sens mélangé au niveau culturel. Je visite beaucoup d'autres cotés de la ville. J'ai ma boutique ici, mais je vais souvent visiter une copine Indienne. C'est la même chose, c'est comme la rue 18 (des Mexicains), mais l'autre, c'est un quartier d'Indiens. Je vais souvent dans un salon de beauté, ils te font les cils et c'est de l'art. Ce sont des Hindous, ils ont leurs restaurants, leurs boulangeries, leurs marchés, j'adore, on dirait que je suis dans un autre pays. Je suis allée dans un supermarché pour acheter du poulet et on pouvait y acheter du chameau. Je n'ai jamais goûté et je ne savais même pas qu'on pouvait la manger. Nous sommes allées manger dans un restaurant qui s'appelle *Mama Hamel*. Ils font une boisson à la mangue comme nous les Mexicains, et une sorte de « tortilla » qui ressemble la galette mexicaine mais elle est différente.

19. C : Oui, c'est le pain, le nan, même le nan au fromage peut-être...

I : Je ne sais pas, mais j'adore ça et aussi regarder les robes typiques, elles sont très belles. Je ne pourrais pas les porter parce que je ne me sentirais pas à l'aise mais j'adore les regarder, je les trouve magnifiques. Dans le *China Town* nous y allons souvent nous promener et nous y allons manger. La dernière fois c'était marrant parce que la propriétaire voulait nous parler en espagnol. Elle voulait pratiquer l'Espagnol et elle disait plein de mots comme *gracias* et *por favor* [merci et s'il vous plaît]. Je ne trouvais pas ça déplacé. Elle ne m'a pas blessée.

20. Est-ce que tu crois qu'avec la mobilisation des migrants, qu'il y a une possibilité pour l'alliance et les mouvements des minorités ?

I : Je crois que cinq mille personnes ont défilé. C'est beaucoup, c'est vrai, mais la suite est dans la voie démocratique : dans les voix. Nous avons eu des élections en mars et seulement 36% des gens qui peuvent voter sont allés voter. Une fois un Latino a interrogé le Président Bush par rapport aux problèmes raciaux. Il a répondu de manière arrogante : « *Si tu n'aimes pas que je sois là, va dire à ta communauté d'aller voter, parce que c'est connu que ni les Latinos ni les Afro – Américains donnent leurs voix* ». Je crois donc que pour les prochaines élections nous devons faire une voix massive. On doit être enregistré, on doit tous sortir pour voter. Moi j'y vais tout le temps. Les gens me disent que ça sert à rien, mais moi j'y vais. Si j'ai donné ma voix, je peux donc me plaindre avec mon représentant local et il ne peut pas me dire que je ne vote pas. Dans ma maison, nous sommes quatre voix parce que mes parents sont devenus aussi des citoyens américains. Au moment des élections, les politiques viennent nous voir pour savoir si on a besoin de quelque chose, ils viennent se renseigner sur nos besoins, une nouvelle poubelle ou un jardin. On peut répondre ce qu'on veut car ils vont faire tout le possible pour nous plaire. Ils savent que nous avons le pouvoir de les déplacer car on peut voter pour quelqu'un d'autre. Ceux qui peuvent donner leur voix doivent le faire et ce qui sont résidents doivent devenir des citoyens, ils doivent le faire parce qu'ils vivent ici. Beaucoup de gens se sentent comme des traîtres en demandant la nationalité américaine, parce qu'ils croient qu'ils vont trahir leur patrie, surtout

parce qu'ils sont venus ici par besoin. Une amie m'a racontée que dans un village au Mexique les migrants ont construit une grande église mais elle ne sert que pour les fêtes de fin d'année parce qu'après tout le monde part et l'endroit reste vide. C'est impossible de vivre là-bas. Le maïs est trop cher et les paysans ne peuvent pas faire leur culture. Ils doivent acheter donc du maïs américain. Je me suis dit que c'est quand même incroyable car le maïs et les haricots sont à la base de notre culture gastronomique. Ce n'est pas juste. !! Qu'est-ce qu'on mange, comment on peut vivre ? Beaucoup d'Américains ne comprennent pas ça, ils se demandent pour quoi le Mexique n'arrange pas ses problèmes. Je crois donc que les gens doivent donc participer pour qu'on ne profite pas de toi, on doit avoir des droits et nous devons pouvoir dire : « *Je ne suis pas d'accord avec les lois, je vais voter* ». Les gens qui sont contre les migrants savent qu'ils doivent aller voter. Nous pouvons faire beaucoup des défilés, cela m'inspire car c'est du jamais vu dans notre communauté, mais le pouvoir est dans les gens qui donnent leurs voix. Et les gens qui vivent ici et qui ont leurs papiers ne doivent pas se méfier de demander la nationalité. Ils doivent se la procurer car c'est le seul moyen. Par exemple, mon mari, il est né ici et il est Américain mais il ne veut pas aller s'enregistrer au bureau des votes car il dit qu'après on va le mettre en prison parce qu'il est Latino. Et quand on te met en prison tu perds ton droit d'aller voter.

21. C : Mais pourquoi on va lui faire ça ?

I : C'est la superstition, parce qu'il est métis. Il se dit qu'on va chercher un prétexte pour l'enfermer et lui enlever son droit. Je lui ai dit que c'est fou mais j'ai déjà vu ça aussi. Les Latinos de Californie sont plus politisés. Ils sont plus surs d'eux-mêmes, ils sont plus radicaux qu'ici, ce n'est pas mauvais.

--- Nous sommes dans le NMMA---

22. C : Tu a visité autres musées du centre-ville et nous avons parlé des musées mainstream, tu considères que le NMMA est un musée « mainstream » ?

I : Je crois que ce musée [le NMMA] fait un travail de bonne qualité. Parfois je pense que c'est même plus beau que les autres musées. Je trouve tout beaucoup plus intéressant. Quand je vais dans l'Art Institut, j'aime tout ce qu'ils présentent, mais ici c'est plus rafraîchissant. On ne va pas se reconnaître ou reconnaître ce qui nous appartient dans un artiste européen, chez un Français comme Renoir, où on apprécie que des images du type anglo-saxon, c'est-à-dire des images des femmes Blanches. Dans ce musée j'observe des choses que je suis capable de reconnaître. Il y a une partie de ma vie qui peut être mis en relation avec les œuvres. Je vois les pièces et je sais que c'est la vie des Mexicaines ou des Chicanas.

23. C. [...] Tu peux te reconnaître dans les œuvres... ?

I : Oui c'est comme dans les livres, j'ai passé ma vie à lire. J'ai beaucoup lu. Je lisais une collection qui racontait l'histoire de deux sœurs blanches, très américaines, des filles qui allaient à l'école, qui avaient leurs amies et qui faisaient leur vie dans leur grande maison. Et quand je suis arrivé au collège, le monde s'est ouvert un peu plus pour moi. J'ai lu Isabel Allende et aussi *Como Agua para Chocolate* (Laura Esquivel) à cause du film qui a popularisé le livre. On a commencé à lire d'autres choses. Une professeur m'a dit de faire

mon prochain devoir autour de Sandra Cisneros et sur « *The House of Mango Street* ». Je lisait tout ce qu'on me donnait à lire et quand je suis allée chercher *The house of Mango Street* je me suis dit que je connaissait déjà la pochette. Quand j'ai fini la lecture, j'ai eu une émotion... je me suis retrouvée enfin dans un livre, un livre qui me racontait qu'est-ce que c'était grandir comme Mexicaine aux États-Unis... elle raconte comment les filles jouent dans la rue, avec les chaussures de la messe et sans chaussettes et comment les filles se font discriminer par la bonne sœur blanche de l'école...

24. C : [...] Tu t'est retrouvée dans ce type de littérature ?

I : Je me suis adaptée aux lectures d'ici, depuis toujours c'était ça à l'école. Mais quand j'ai lu Sandra Cisneros, elle était en train d'écrire *Caramelo* son roman et elle ne faisait pas des lectures ni de présentations. Quand elle est venue enfin à Chicago, je suis allée pour la rencontrer et je n'étais pas la seule, il y avait une grande file d'attente. Les gens lui disent : « *Quand j'ai lu ton livre je me suis retrouvé* ». Moi je ne sais pas si j'avais besoin de lire quelque chose comme ça pour avoir le droit d'écrire et de me dire que j'avais le droit d'avoir l'accès à ce qui est ma culture car ma culture ici se perd. En fait, le livre décrit « la frontière », cet autre monde, c'est comme rentrer dans un autre élément, dans une autre dimension. Pour moi ce musée (le NMMA) signifie la même chose. Par exemple, quand tu vas à *l'Art Institut* tu reconnais qu'il y a des choses magnifiques, que c'est un beau musée. Mais quand je rentre ici, je sens que c'est quelque chose à moi, qu'il m'appartient et je peux comprendre beaucoup plus de choses de moi-même dans l'art et de le comprendre, et de l'apprécier beaucoup plus.

25. C : Tu a déjà visité le *Du Sable Museum* ?

I : Oui, il m'a plu. J'y suis allé avant de venir ici, mais je ne me rappelle pas très bien, ça fait longtemps que je n'y suis pas allée. Il y avait beaucoup d'histoire autour de l'esclavage. J'imagine que pour une femme afro-américaine cela signifierait plus que pour moi, je ne me suis pas trop reconnue dans ce musée mais j'ai vu des choses que je n'allais pas voir dans un autre type de musée plus « mainstream ». Mais c'est ça mon souvenir autour du musée.

C : [...] Et les autres musées de Chicago ?

I : Dans les autres musées il y a des choses magnifiques où je ne me retrouve pas, mais ici je me retrouve... Avant on se faisait laver la bouche avec du savon si on parlait espagnol, dans les écoles. J'ai eu la chance, mes parents m'ont appris, comment enlever une langue à quelqu'un, j'apprends à mes enfants les deux langues... La génération actuelle est plus fort, ils ont des professeurs Latino(as). Moi je n'avais que des professeurs anglo-saxons et à partir de mes dix ans on nous a interdit à l'école de parler l'Espagnol. Nous par exemple, pour le « thanks-giving » on mélangeait et nous ajoutons à la dinde des « *tamales*⁸⁸⁰ », du ris, des haricots. Les professeurs s'étonnaient de notre manière de célébrer. Les Américains font la dinde pour toutes les célébrations. Nous ça dépend, on fait des *tamales* pour Noël, du jambon pour le réveillon,

⁸⁸⁰ « Tamales ». Du nahuatl « *Tamalli* ». C'est un plat de fête provenant des cultures anciennes. C'est préparé avec du maïs et il est farci de plusieurs plats et sauces variées.

des fruits de mer pour la fête de Pâques. Cela fait la différence, d'avoir un professeur qui comprend et qui partage les mêmes racines que toi, quelqu'un qui te dise qu'il ne faut pas oublier la galette de rois après Noël, des choses comme ça, quelqu'un qui sait qu'est-ce que c'est de fêter le jour de la Vierge de Guadalupe et quelqu'un qui sait qu'est-ce que c'est de manger des *tamales* à la maison. Les professeurs sont une autorité et ils font la loi, s'ils ignorent des choses de ta culture, on te fait culpabiliser, et on se sent bizarre et pas sure de soi. Pour cette raison même si les anglo-saxons résistent, je pense que c'est plus intéressant ce qu'on fait. Je veux que mes enfants apprennent des deux cultures.

ANNEXE C

**DOCUMENTS SUR L'ÉTUDE DE CAS EN
FRANCE : LISTE DES MUSÉES NATIONAUX,
ENTRETIEN AVEC LE COMMISSAIRE DE
L'EXPOSITION, PROTOCOLE D'ENTRETIEN
AVEC LE PUBLIC, RÉPONSES**

LISTE DES MUSÉES ET MONUMENTS NATIONAUX DE FRANCE⁸⁸¹

* AQUITAINE

1. Musée de Préhistoire, Le Bourg B.P. N° 7 - 24620 Les Eyzies-de-Tayac
2. Musée Château de Pau 64000 - Pau

* BOURGOGNE

3. Musée Magnin 4 rue des Bons-Enfants - 21000- Dijon

* BRETAGNE

4. Musée de la Marine de Brest Château de Brest - 29200 Brest
5. Musée de la Marine de Port-Louis La Citadelle - 56290 Port-Louis

* CORSE

6. Musée de la Maison de Bonaparte Rue Saint Charles - 20000 Ajaccio

* PARIS - ILE-DE-FRANCE

7. Musée Jean-Jacques Henner, 43 avenue de Villiers - 75017 Paris
8. Musée du Louvre 34 Quai du Louvre - 75001 Paris
9. Musée Eugène Delacroix 6 rue de Fürstenberg - 75006 Paris
10. Musée Gustave Moreau 4 rue La Rochefoucauld - 75009 Paris
11. Musée Rodin, 77 rue de Varenne - 75007 Paris
12. Musée et domaine du Château de Versailles - 78000 Versailles
13. Musée d'Orsay 1 rue de Bellechasse - 75007 Paris
14. Musée des Arts asiatiques - Guimet 19 avenue d'Iéna - 75116 Paris
15. Musée du Quai Branly, 37 Quai Branly - 75007 Paris
16. Musée des Monuments Palais de Chaillot - 1 Place du Trocadéro, Paris
17. Cité Nationale de l'Histoire de l'Immigration, 75012 Paris
18. Musée du Château de Fontainebleau 77300 Fontainebleau
19. Musée du Moyen-Age, 6 place Paul Painlevé - 75005 Paris
20. Musée d'Ennery (Fermé) 59 avenue Foch - 75116 Paris
21. Musée Hébert (Fermé) 85 rue du Cherche-Midi - 75006 Paris
22. Musée de l'Orangerie Jardin des Tuileries - 75001 Paris
23. Musée Picasso Hôtel Salé 5 rue de Thorigny - 75003 Paris
24. Musée d'Archéologie Nationale Place du Château - Saint-Germain-en-Laye
25. Musée de la Renaissance Château d'Ecouen - 95440 Ecouen
26. Musées des Châteaux de Malmaison et de Bois-Préau Av du Château - 92500 Rueil-Malmaison

⁸⁸¹ Ministère de la culture et de la communication. Site consulté en janvier 2011.
http://www.culture.gouv.fr/culture/regions/regions_grat.htm

27. Musées de Port-Royal des Champs Saint-Quentin-en-Yvelines - 78114 Magny-les-Hameaux
28. Musée de Céramique Place de la Manufacture - 92310 Sèvres
29. Musée national d'art moderne du centre Georges Pompidou Rue Beaubourg - 75191 Paris cedex 04
30. Musées des Arts Décoratifs 107 rue de Rivoli - 75001 Paris
31. Musée d'art et d'histoire du Judaïsme 71, rue du Temple - 75003 Paris
32. Musée de la Musique 221, avenue Jean-Jaurès – 75019 Paris
33. Muséum d'Histoire Naturelle 57 Rue Cuvier - 75005 Paris
34. Musée des Arts et Métiers 60 rue Réaumur - 75003 Paris (adresse postale : 292 rue Saint-Martin - 75003 Paris)
35. Musée de l'Air et de l'Espace Aéroport du Bourget - 93350 Le Bourget
36. Musée de la Marine de Paris 17 Place du Trocadéro - 75016 Paris
37. Musée de l'Armée 129 Rue de Grenelle - 75007 Paris
38. Musée de la Monnaie et Médailles 11 Quai de Conti - 75006 Paris
39. Musée de la Poste 34 Bd de Vaugirard - 75015 Paris
40. Musée National du Sport 93 avenue de France - 75013 Paris
41. Musée de l'Assistance publique, Hôpitaux de Paris 47 rue Tournelle - 75005 Paris
42. Musée Fragonard 7 avenue du Général de Gaulle - 94700 Maisons Alfort
43. Musée de la Légion d'Honneur et des Ordres de Chevalerie 2 Rue de la Légion d'Honneur - 75007 Paris

*** LANGUEDOC ROUSSILLON**

44. Musée de l'Artillerie Av. de la Grande Armée, Draguignan Cedex

*** LIMOUSIN**

45. Musée de la porcelaine Adrien Dubouché Place Winston Churchill Limoges

*** HAUTE-NORMANDIE**

46. Musée National de l'Education 185, Rue Eau de Robec – 76000 Rouen

*** PAYS DE LA LOIRE**

47. Musée Clémenceau - de Lattre 1 Rue Plante-Choux - 85390 Mouilleron-en-Pareds

*** PICARDIE**

48. Musée franco-américain (fermé) Château de Blérancourt - 02300 Blérancourt
49. Musée de Compiègne Place du Général de Gaulle - 60205 Compiègne

*** POITOU-CHARENTES**

50. Musées de l'île d'Aix Rue Napoléon - 17123 Ile-d'Aix

51. Musée de la Marine de Rochefort 1 place de la Galissonnière - 17300 Rochefort

*** PROVENCE-ALPES-COTE D'AZUR**

52. Musée Fernand Léger Chemin du Val-de-Pome - 06410 Biot

53. Musée Marc Chagall Avenue du Docteur Ménard - 06000 Nice

54. Musée Picasso "La Guerre et la Paix" Place de la Libération, Vallauris

55. Musée des Civilisations d'Europe et de Méditerranée (MUCEM) Tour du Roy René - Fort Saint-Jean .Quai du Port - 13002 Marseille

56. Musée de la Marine de Toulon Base Navale - 83000 Toulon

57. Musée des troupes de Marines BP 94 - 83608 Fréjus Cedex

ENTRETIEN AVEC SERGE GRUZINSKI

**COMMISSAIRE DE L'EXPOSITION PLANÈTE MÉTISSE
ÉCOLE DES HAUTES ÉTUDES DES SCIENCES SOCIALES (EHESS)
PARIS, JUILLET, 2009.**

1. Cristina Castellano. Bonjour, je travaille sur la construction du sens dans les expositions et notamment sur l'exposition Planète Métisse. J'analyse la lecture du public et maintenant je viens vous voir pour connaître l'avis du commissaire...je viens donc vous voir pour écouter l'écrivain de l'exposition...

Serge Gruzinski : Pas l'écrivain, l'historien, je suis simplement un historien. Vous connaissez la France depuis combien de temps ? Réponse de CC. depuis 6 ans.

SG. En 1992, le Ministère de la Culture m'avait demandé d'organiser le Festival d'Avignon et de faire quelque chose autour du métissage. J'ai organisé des tables rondes avec des gens considérés comme métis, pas forcément d'Amérique mais de partout et ils se sont rencontrés. À l'époque, le Ministre de la Culture a interdit qu'on utilise le mot métissage dans l'annonce de l'événement, c'était dans les années 1990. Le Ministre de la Culture s'appelait Monsieur Jack Lang, gouvernement socialiste. Pour vous dire que dans les années 1990 le mot métissage faisait peur. Il faisait aussi peur à la gauche qu'à la droite, bref, de cette chose-là il valait mieux ne pas parler.

2. CC. Pourquoi cela faisait-il peur...?

SG. Alors pour la gauche c'était « si on parle de métissage on va donner des voix à l'extrême droite, ça va faire peur à la population et les gens vont voter Le Pen ». Mais à mon avis la raison est beaucoup plus profonde, c'est l'ignorance absolue, elle existe encore, c'est aussi l'indifférence de la classe politique par rapport à la transformation profonde de la société française, ils habitent dans un monde Blanc, pour eux le monde a toujours été Blanc et ils ne se rendaient pas compte, d'ailleurs ils ne se sont toujours pas rendu compte que la société française n'est plus ce qu'elle était pendant une grande partie du vingtième siècle. C'est une espèce de peur devant l'inconnu : qu'est-ce que c'est ça ? Dont il vaut mieux ne pas parler... Il y avait une tension au centre du ministère parce que c'était le ministère, les gens du ministère de l'action culturelle qui m'avaient demandé de faire quelque chose [par rapport au sujet du métissage], ils s'intéressaient à ce que j'ai fait et puis on nous a dit : « Attention, pas de pub ! ».

3. CC : Et pour la droite ?

SG. Alors pour la droite, c'est beaucoup plus complexe, c'est beaucoup plus subtil. C'est-à-dire que la droite et même la droite d'aujourd'hui, même la droite de Chirac, a récupéré ce que la gauche était incapable d'utiliser, pour des raisons qui sont parfois justifiées, parfois pas très justifiées, mais c'est la raison pour laquelle Sarkozy a nommé Rachida Dati comme ministre des femmes et des Beurres. Cela joue à tout prix là-dessous, c'était un peu anticipé par Chirac,

et puisque la gauche française est complètement nationaliste ethnocentrique... C'est la droite qui va jouer « les civilisations » alors que c'était à la gauche de faire ça. Donc ce qui explique aussi la trajectoire du musée [du quai Branly]. Le musée apparaît à droite, la préoccupation pour les autres mondes, les autres civilisations et que la gauche n'a rien à dire face à ça, elle n'a pas de contreprojet. Et c'est la droite aussi, ça c'est un autre élément important auquel on a pu réfléchir, qui a fermé le musée des Arts et Traditions Populaires... Vous l'avez déjà visité ?

4. C : En effet...

SG : Vous imaginez tout ce que ça représente, un musée d'ethnographie, mais aussi des valeurs nationales des petits paysans, de la campagne, de la tradition... et c'est pas la gauche qui a fait ça, c'est la droite qui le ferme. Et la droite pour des raisons que je ne comprends pas très bien fait remplacer ce musée par le musée du quai Branly ; c'est-à-dire qu'il a inversé un discours traditionaliste, paysan, nationaliste, un petit peu le discours Pétain si on veut aller très loin, par le dialogue entre les cultures du MQB. Donc, je pense que c'est important de mettre tout cela dans le contexte. Moi quand j'avais quarante ans, je me suis trouvé face à des gens de gauche qui ne voulaient pas entendre parler de métissage. Cette exposition c'est plutôt mettre les gens en présence du phénomène.

5. CC. Les gens du public souvent disent qu'ils adorent le projet métis mais on ne voit pas trop cette région de la France (la France métisse) dans l'exposition. SG. Justement c'est volontaire. C'est-à-dire qu'on ne va pas expliquer aux gens ce qui se passe dans le métro, ce qui se passe dans la banlieue, ça serait absurde, ils le savent bien. L'idée - ça marche ou ça ne marche pas - c'est de montrer que ce qu'il se passe chez nous ce sont des choses qui ont commencé avant et ailleurs et qui sont maintenant planétaires ... C'est ça. Donc les mettre devant l'histoire du début de ce phénomène et puis leur donner une idée de l'expansion, c'est-à-dire que ce qui se passe ici à Paris, dans le métro ou dans la banlieue, ce n'est pas un phénomène franco-français, comme le disent les médias, c'est un phénomène planétaire dans lequel l'Amérique Latine a une priorité parce que le mélange des continents a commencé en Amérique Latine. C'est aussi une insistance sur l'Amérique et sur les Amériques. Donc ce n'est pas dire aux gens c'est bien ou ce n'est pas bien le métissage, évidemment que je trouve que c'est bien le métissage, mais je veux dire le musée n'est pas là pour remplacer le curé. Il est là simplement pour montrer cette histoire qui se déroule depuis le seizième siècle et qu'on ne nous apprend jamais à l'école, puisqu'on nous apprend toujours l'histoire de la France, une histoire d'une France qui se cristallise de plus en plus.... Et la on montre que l'histoire, elle commence où ? Elle commence ailleurs. Elle commence en Amérique, elle commence en Afrique, elle commence en Asie, par le mélange et là-dedans la France n'a aucune place.

6. C. Le parcours, on se sent perdus un peu perdu dans cette planète métisse, comment placer la question identitaire... ?

SG. Moi, je n'ai jamais fait d'expositions auparavant, mais je sais que les enfants de huit et neuf ans se sentent fascinés par l'exposition. Les enfants dès

qu'ils arrivaient se mettaient pas terre, les maîtresse en avaient marre. La même chose avec la musique... Ce que je vous dis c'est extrêmement primitif parce que vous savez ce que j'ai dans ma tête, c'est-à-dire il doit y avoir un public extrêmement différent. Le public que moi je représente, ou mes collègues ou vous, ce public est minoritaire. Il n'y a aucun intérêt [à construire un discours d'exposition pour eux]. Après il faut attraper le public [en général], par la musique mais pas tout le temps parce qu'il ne faut non plus passer tout le temps à les séduire, ou avec des images mais pas tout le temps et principalement avec des objets. Avec l'idée qu'il y a des morceaux des choses que je voulais que les gens sachent, pas tout, c'est trop compliqué, ce n'est pas trop compliqué, mais c'est énorme. Je voulais qu'ils retiennent des choses, certains passages en fonction de [par exemple] je me souviens que j'ai visité ça avec des musulmans qui venaient dans un programme « La banlieue qui vient à Paris, etcetera », et ils étaient fascinés par tout ce qui était Islam, il n'y a pas grande chose d'Islam. Et la tout à coup, ils étaient dans l'exposition, quand ils ont vu le truc de Turquie, les miniatures mongoles... là tout à coup « ah.. ! ». Alors c'est aussi un type de public (pour moi) français, mais je vous dis, c'est très difficile d'imaginer tout une série d'éléments qui seraient en rapport avec un type, un certain type de public...

7. C : Parce que tous les continents se reconnaissent ?

SG. Oui, mes amis asiatiques ou Japonais étaient très choqués par la dernière partie

8. C. À cause des films ?

SG. Oui, présenter l'Asie comme une machine à métisser ils n'en avaient pas du tout conscience. Pour eux c'est les États-Unis.

9. C. On le voit dans la comparaison

SG. Il y a aussi ce type de public, alors, je n'ai pas conçu l'exposition comme un discours continu qu'il fallait assimiler et comprendre d'un but à l'autre, mais comme des plans différents qui devaient utiliser des qualités différentes. Les gens font un effort, cela les remet en cause ou bien simplement ils se laissent guider par la beauté des choses de Gaultier ou Chanel, ou bien ils se laissent bercer par la musique ou ils regardent les images, vous voyez ? Je n'ai pas voulu faire un discours intellectuel qui devrait être compris comme un livre. Mais jouer sur toute une série d'éléments possibles. L'idée ce n'est pas que les gens comprennent qu'est-ce que c'est le métissage mais qu'ils savent que le métissage existe, parce que ça ici... C'est-à-dire au Mexique, dire que la société est métisse est d'une banalité et ça n'intéresse personne et au Brésil aussi, mais ici c'est incroyable la façon dans laquelle la question se pose...

10. CC. Je suis allée visiter l'exposition avec un ami togolais qui ne se considère pas métis. En parlant du métissage il a été évoqué aussi la question du racisme... Pourriez-vous me dire quelque chose à ce propos ?

SG. L'exposition a éliminé (sauf les tableaux de *Castas*) toute approche du métissage fondé sur le mélange des gens. J'ai voulu montrer l'idée que le métissage va beaucoup plus loin, ce sont nos cultures qui sont métisses. C'est-à-dire qu'on peut être [moi par exemple] je suis blanc mais je suis un métis, « *yo te puedo hablar español después de vivir años en México o hablar*

*portuges*⁸⁸² » comme dans la partie Amazonie. Donc ce n'est pas la couleur. Il faut sortir de cette question de race sur laquelle on veut toujours revenir...

11. CC. Oui mais la notion de métissage à mon avis, continue à avoir une mauvaise réputation. On a du mal à parler du métissage, c'est bien de se dire cosmopolite, cela a une connotation positive, mais le mot métis est devenu péjoratif... Quand je pose la question, souvent les gens qui par exemple ont des parents en Savoie, ne se considèrent pas métis, ils expliquent que la culture de leurs parents n'a jamais bougé.

SG. Il y a quelque chose qui révèle cette position. C'est extraordinaire. C'est la sortie du film « *Bienvenue chez les Ch'tis* » en même temps que l'exposition [Planète Métisse]. Le film est tout le contraire. Et moi, je suis un *Ch'tis*, cette France blanche vue par une grande partie de la population et même ma mère qui a toujours été de gauche, qui n'est pas raciste et qui a 82 ans quand elle a vu le film avec ses amis cela lui a fait grand plaisir parce que c'était le bon vieux temps, quand il n'y avait pas d'étrangers. Et vous vous baladez, je ne sais pas si vous avez déjà été à Roubaix ou à Tourcoing, il y a un grand pourcentage de Maghrébins et de Noirs, mais les gens ne veulent pas voir ça... Et les deux héros du film sont des gens d'origine maghrébine mais qui deviennent de purs français, donc ça recoupe... il y a une résistance et personne n'a dit que le film était raciste, moi je trouve que le film est profondément raciste. Il élimine du Nord toutes les populations de l'immigration... Malheureusement ou heureusement, il y a un tiers de la population au Nord qui est issu de la migration.

12. CC. Pourquoi ? Cet oubli est-il lié à l'histoire de la mondialisation, de la colonisation, pourquoi cette absence, pourquoi on ne veut pas encore une fois à parler du métissage ?

SG. Je ne pense pas que ça soit simplement une histoire de peur. Je pense que les gens n'ont jamais été face à ce type de situation. Si vous lisez les grands intellectuels français, je pense à des gens comme Foucault ou Barthes, même comme Sartre... Enfin, la France de Michel Foucault, le monde de Michel Foucault est un monde Blanc [...] C'est-à-dire que pour Foucault la culture occidentale est « la culture » et point. Il ne s'est jamais posé la question du fait que c'était une des cultures et qu'il avait des gens ayant un autre patrimoine culturel. Il n'a jamais donné d'instrument d'analyse où on rajoute le fait qu'une partie de la population européenne n'est pas européenne. Alors, il y a les politiques qui n'ont jamais appris à fonctionner dans une société mélangée, mais il y a aussi toute notre formation intellectuelle à nous Français. Vous savez combien d'auteurs étrangers j'ai étudié en littérature au lycée ? J'ai été au lycée dans les années soixante... C'était un seul auteur, Shakespeare. Tous les autres c'était des auteurs français, un seul auteur étranger à Roubaix, point.

13. CC. Il y a assez de production française pour aller voir ailleurs...

SG. Là, si nous parlons du métissage intellectuel vous voyez un tout petit peu... ? Les résistances ne seraient pas simplement parce que les gens seraient racistes ou lepénistes ou de droite, c'est toute notre construction culturelle à

⁸⁸² Je peux parler en espagnol après avoir vécu au Mexique ou bien parler en portugais.

nous qui est supposé être à la fois blanche et universelle et on a beaucoup de peine à en sortir parce qu'on dit on n'est pas raciste on est universel, les valeurs françaises sont des valeurs universelles. D'où la difficulté. Maintenant il y a des choses qui bougent par exemple avec le film Indigènes, avec les revendications de cette population de plus en plus nombreuse, et que ce sont des Français comme moi, donc il y a des choses qui sont en train de bouger, mais les outils que nous avons reçus à l'école ne nous permettent pas de penser les mélanges. Ce n'est pas la peur mais l'incapacité absolue de penser une société où il y aurait des gens qui viendraient d'un monde différent.

14. CC. Même avec la mondialisation si évidente.

SG. Oui mais moi je suis formé dans les années cinquante et soixante, mes parents dans les années trente. C'est-à-dire, pour mes parents c'était l'affrontement entre la France et l'Allemagne, les Blancs contre les Blancs, il y avait des colonies. Moi j'ai appris les colonies. J'ai appris l'Afrique occidentale française, l'Afrique orientale, quelque chose comme ça.

15. CC. Pour vous en tant que spécialiste du métissage et en tant qu'intellectuel français, comment cette idée vous est venue à l'esprit ?

SG. C'est mon voyage d'études au Mexique quand j'avais 20 ans. J'ai un attachement très fort pour ce pays, c'est un pays qui a été fait avec la mort des Indiens et des Espagnols, et j'y ai vécu dedans. Donc, j'étais habitué à une société métisse qui est la société mexicaine avec ces aspects positifs et négatifs. Quand je suis rentré en France, je suis allé voir mes parents et je me suis aperçu que dans l'endroit où je suis né il y avait des maghrébins, qu'on parlait l'arabe, qu'il y avait des boucheries musulmanes. Quand j'étais dans la *sierra* mexicaine, je pouvais me débrouiller en « *nahuatl* ». Mais là quand je prenais le train entre Lille et Tourcoing, je ne comprenais pas du tout l'Arabe. C'est-à-dire que le problème du mélange était ici et pas au Mexique et tout à coup j'ai été sensible pour savoir comment ça allait se passer... Comment ça va se mélanger... ? C'est l'expérience mexicaine qui m'a sensibilisé à ça et puis j'ai construit mon travail, je me suis dit que j'allais travailler en historien pour apporter des éléments, pour comprendre ce qui se passe quand les populations de continents différents se mélangent, peut être que je pourrais apporter des idées, quelques éléments de réflexion à la situation européenne. J'ai vécu à Rome pendant deux ans pendant les années 1960 et les seuls étrangers qu'il y avait à Rome c'était des Éthiopiens, c'était des bonnes qui travaillaient dans les bonnes familles. Maintenant Rome est comme Paris, des Noirs, des Maghrébins, plus les gens d'Europe de l'Est. Donc il y a quelque chose qui s'est passé. Quand on vient de l'Amérique Latine évidemment qu'on sait que cela s'est passé à partir du seizième siècle mais on sait aussi tout ce que cela représente, des choses extraordinaires mais des choses catastrophiques aussi. C'est cette trajectoire personnelle entre deux continents qui m'a inspiré, et de voir que c'est chez moi, que c'est ici que se pose le problème et la question du métissage. Ce n'est pas au Mexique ni au Brésil. Nous n'allons pas dire que là-bas il n'y a pas des problèmes sociaux et de racisme, mais c'est une réalité historique héritée des plusieurs siècles. Entre les Brésiliens Blancs face aux Noirs il y a des rapports qui sont codifiés depuis l'époque coloniale. Moi face à un Noir qui est né dans mon quartier et qui est français comme moi... on ne sait pas comment réagir.

16. CC. Cela pose la question des frontières.... ?

SG. Oui mais je ne pense pas que les gens fassent des frontières méchantes, c'est plutôt le fait qu'il n'y a pas de « *know how* », on ne sait pas quoi faire, on ne sait pas comment s'y prendre. On est devant une situation qui n'a jamais été prévue. Dans les pays latino-américains, les gens sont habitués à se comporter en fonction de l'affaire sociale, en fonction de la couleur des gens, tout cela est codifié. On ne serait pas gêné dans une très bonne maison mexicaine très riche de voir des bonnes Indiennes qui ne parlent pratiquement que leur langue. Ça fait partie du cadre et ça a toujours été comme ça. Ici on n'a jamais été dans ce type de situation et jamais avec cette vitesse, il y a un problème de vitesse.

17. CC. Le tableau de la cartographie politique montre un discours où vraiment on n'entend pas ce type de raisonnement.

SG. L'exemple que j'ai vous est donné sur Jack Lang interdisant d'utiliser le mot raciste, cela ne veut pas dire qu'il est raciste, mais c'est une chose qui risquerait de brûler, donc on n'y touche pas.

18. [...] L'exposition ouvre en effet beaucoup de questions. Sur le plateau de l'exposition justement on se dit que si parfois le métissage semble si coloré, pourquoi l'exposition est si obscure ?

SG. Ça c'est une question purement technique. C'est qu'il y a des règles de plus en plus drastiques d'exposition des objets, déjà on reproche au musée d'être très sombre, c'est totalement idiot, la quantité de lumière est limitée, il y a des sociétés de l'extérieur qui viennent périodiquement vérifier, et si on éclaire, on ne voit plus que l'ombre. Moi aussi j'ai horreur des expositions sombres et quand on a vu l'éclairage de Planète Métisse on a dit « Mais on voit rien. Ce n'est pas possible ! »... Mais les gens ne comprennent pas que les lois ont changé et que les règles internationales limitent et c'est pénible pour les gens. On a eu une situation un tout petit peu difficile parce qu'il y a la société qui vient pour réguler l'intensité de la lumière et il y a aussi le représentant des handicapés, des malvoyants qui protestaient, pour eux cette obscurité, c'était terrible. Mais en même temps on avait les agents de vérification de la lumière qui nous disaient : « ce n'est pas possible, si vous dépassez ça... ». Voilà pourquoi c'est sombre. Vous avez vu l'exposition sur le Jazz... ?

19. Oui, il n'y a rien à voir par rapport à la lumière.

SG. Oui, mais tout peut être exposé à la lumière, c'est la grande différence. Le codex mexicain on ne peut pas le mettre à la lumière, les pièces en ivoire, on ne peut pas, tout ce qui est gravure, miniature, on ne peut pas l'exposer à la lumière... Voilà une citation idiote mais...

20. Pourquoi Stéphane Martin et le MQB ont décidé d'exposer un sujet comme celui du métissage ?

SG. C'est moi qui étais en charge de l'exposition. Je suis toujours au conseil scientifique du musée et j'ai toujours critiqué le projet du musée : les arts premiers et cette façon de montrer le monde. Et donc le Président du Musée m'a dit : « Écoute, puisque tu as d'autres idées vas-y, tu peux faire une exposition et montrer toi ce que t'aurais voulu montrer. Il y a eu à la fois la

conscience du musée de la nécessité de faire autre chose, et il y a eu aussi un défi. C'est une façon de dire puisque vous êtes jamais content allez-y. Mais je tiens à dire que ce n'est pas un geste qui relève du musée. Il y a eu l'exposition sur Tarzan ou celle sur le Jazz. Le musée a été pris dans une situation assez difficile, c'est-à-dire avoir à faire quelque chose avec les pièces du musée.

21. CC. Avec la collection

SG. Donc il fallait montrer ces pièces, mais cette espèce de poids lourd qu'est l'art premier, il fallait le cacher. Enfin, dès le départ, personne voulait la notion d'art premier, ça c'est une notion de Monsieur Kerchache, maître à Chirac, et donc l'idée, c'était comment sortir de ça, toute cette frénésie d'expositions au musée... sortir par tous les moyens possibles et imaginables de ça, et la question métissage, c'est une sortie, mais je ne dirais pas qu'il y a une pensée idéologique là-dedans. Mais on ne peut pas demander non plus à un Président ou à un directeur de musée d'avoir une idéologie, c'est très dangereux. C'est une situation un peu compliquée, s'il avait une idéologie, on dira « Ce n'est pas possible ! » ça fait musée du dix-neuvième siècle. Donc, il y a aussi une situation assez difficile qui est un mélange de manque d'imagination mais aussi de respect de l'institution. Le musée n'est plus ce qu'il était au dix-neuvième siècle, l'école où on apprenait aux enfants à être un bon Français, le lieu de mémoire, etcetera. Il fallait être beaucoup plus ouvert, d'où toutes les conférences sur le colonialisme, je trouve que c'est assez bien réussi par rapport aux autres institutions françaises.

22. CC. Avec les symboles aussi assez connus comme Tarzan...

SG. C'est un problème, comment faire venir les gens au musée ? C'est très difficile parce que les étrangers sont très peu nombreux. Ils ne viennent pas à Paris pour voir le Musée du Quai Branly. Ils viennent à Paris pour voir la Joconde, la tour Eiffel, et puis il y a l'autre problème qui est très fort, tous les jeunes de banlieue, c'est matériellement inaccessible, il n'y a pas de café ...

23. CC. Si, si mais c'est trop cher...

SG. Mais pas cher, c'est que je veux dire. Il y a une espèce de contradiction entre Paris et Planète Métisse. C'est pour ça que je ne voulais surtout pas parler de banlieue.

24. CC. Est-ce qu'il y avait un risque ?

SG : Non, au contraire. Il y a eu une exposition qui s'est appelée Diaspora, qui a joué un peu là-dessus, c'était tellement compliqué, on ne comprenait pas grande chose. Non, ce n'est pas du tout comme un risque mais le problème c'est que la banlieue n'allait pas venir pour se voir dans un musée. Les gens ne sont pas masochistes à ce point-là. On ne peut pas leur dire : « Regardez comment vous êtes heureux en banlieue, c'est magnifique, vous êtes en train de créer la nouvelle culture française », ça c'est se foutre du monde.

25. CC. C'est plus facile de parler de métissage au musée que dans les autres médias ? Sauf dans les médias comme Arte ou le courrier international... ?

SG. Oui, mais ils n'ont voulu faire aucun programme sur « Planète Métisse ». Ils n'ont rien fait du tout, à Arte ils ont dit que le métissage ne les intéressait pas.

26. Est-ce qu'il y a eu des émissions par rapport à l'exposition ?

SG : Oui, mais toujours sur les télévisions d'outremer, des télévisions venant du monde de la Réunion, des Antilles, de l'Afrique... mais des télévisions officielles non, des radios oui, France Culture, France Inter mais aucune chaîne de télé ne s'est intéressée à l'expo et Arte encore moins. Dès qu'on leur dit que le métissage ce n'est pas que les Antilles, quand il s'agit des Blancs ça ne les intéresse pas. Et quand on leur dit en plus : « Mais vous savez, vous aussi vous êtes métis », Alors ça... ! On revient à la conversation de tout à l'heure. Ils adorent le métissage à condition que ce soit à la Réunion, n'importe où ailleurs, même dans les banlieues, mais pas ici.

27. Est-ce qu'on peut dire ça aux gens vraiment que nous sommes tous métis ?

SG. Je pense que oui, bien sûr, qu'ils ne se reconnaissent pas c'est autre chose. Je veux dire les Chinois sont suivis Mao Tse-Tung et lui le marxisme et si Marx et Engels ne sont pas des Européens, je ne veux pas dire qu'ils sont des Européens mais la culture. Les Chinois sont aussi métis que les Japonais qui se sont américanisés. Je pense qu'il n'y a pas d'être humain qui échappe à ça.

28. CC. Il y a aussi la notion de « bâtard » ?

SG. Oui mais c'est toujours par rapport à une culture qui est pure, homogène et qui est la bonne.

29. Ou bien le Noir-Blanc...

SG. Il y a toujours cette recherche, même en Amérique Latine, l'obsession avec la culture « americana »... Pour définir la brésilianité il faut à tout prix, alors qu'évidemment ça n'existe pas. Du même que la culture française n'existe pas non plus à moins qu'on la réduise au Boulevard Raspail et à la Sorbonne. Mais encore une fois je suis très frappé par le fait que c'est surtout un phénomène de méconnaissance, que les gens n'en n'ont pas conscience et qu'ils n'ont pas d'éléments pour comprendre. En Amérique Latine, il y a des gens qui ont fait, comme Aguirre Beltrán, il y a eu des théoriciens qui ont réfléchi là-dessous. En Europe il n'y a personne qui ait pensé à ça.

30. Bon, il y a... Vous.

SG. Oui, mais bon enfin, je ne suis pas grande chose.

--

Deuxième partie de l'entretien.

31. SG. Il y a eu toute la préparation avec les institutions, quand vous allez leur parler de métissage, et la façon dont elles vous reçoivent. En fait toutes les institutions ont manifesté un grand intérêt pour l'exposition. Que ce soit Jean Paul Gaultier que ce soit le Louvre... L'accueil a été enthousiaste, ça m'a beaucoup surpris. J'étais face à des conservateurs au Louvre qui m'ont dit : « vous avez la chance de pouvoir faire ça, nous aimerons tant pouvoir le faire, malheureusement les collections du Louvre sont conçues de façon à créer des blocs homogènes et pas de mélanges ». Ça c'est quelque chose que j'aimerais bien raconter, parce qu'il y a eu trois ans de préparation et de discussions. Il fallait impliquer le prêteur, il fallait leur dire voilà le projet, moi j'ai pensé à

telle ou telle pièce mais peut être, vous avez autre chose. Et eux téléphonaient plus tard pour me dire, Monsieur Gruzinski, voilà ce que je vous propose, ça ou ça serait bien parce qu'on le ne voit jamais, parce que c'est de l'art métais. C'est très intéressant. Les tableaux des Castas par exemple.

32. CC. Oui, les mêmes tableaux, on les voit aussi dans un musée de Chicago. Mais vous croyez qu'il y a encore des choses à faire pour plus tard, pour ce projet de planète métisse... Vous croyez qu'il y aurait des choses encore à ajouter, de la rechercher, de la muséologie ?

SG. Au niveau de la muséologie tout est à faire. Moi en plus j'ai fait du bricolage, moi je n'ai jamais fait d'expositions. Je n'ai aucune culture en muséographie. J'aime bien voir des expositions... J'ai beaucoup aimé la partie de cinéma.

33. CC. Ce sont des films très connus...

SG. Oui mais pas les Mangas, que les enfants aiment beaucoup et reconnaissent tout suite. Et par rapport à la musique aussi.

34. CC. Oui, le choix express du Brésil, de la présence du Brésil dans la musique.

SG. Le Brésil est très absent dans le reste de l'exposition et on ne peut pas parler du métissage sans parler du Brésil. Il y a toujours des choix à faire. Au lieu de faire une musique métisse un peu partout qu'on ne pouvait pas parce qu'il y a un problème de pollution sonore. Il fallait la mettre dans la boîte pour que la musique ne sorte pas et donc trouver un moyen, c'était très compliqué. Et puis ça a marché. D'après mon expérience, en voyant les gens ça a marché, mais on aurait pu choisir le Mexique ou les Antilles. Il y a toujours des choix à prendre. Mais le pavillon sur l'Haïti permettait aux gens de se reconnaître, à tel point que la veille de l'ouverture, il y avait une gardienne qui était Antillaise. Elle est venue me voir pour me faire un reproche. Elle m'a dit qu'il ne fallait pas montrer des choses comme ça, que ça portait malheur et que son papa était un pasteur protestant, elle trouvait que c'était un diable et il ne fallait pas montrer des choses comme ça, que cela donnait une très mauvaise image d'Haïti, qu'il ne fallait pas montrer le diable. Moi qui avais montré ça en essayant de valoriser la culture du vaudou et je trouve quelqu'un qui dit « Écoutez ça c'est n'est pas bien ! ». C'est compliqué ah ! On pense faire un effort, dépasser les préjugés, montrer que le vaudou est aussi une religion et puis tomber sur quelqu'un qui dit : « Mais c'est diabolique et vous montrez une sale image de notre pays ». Alors là ... comment faire ?

35. CC. Au niveau de l'institution ?

SG. Il n'y a eu aucun souci au niveau idéologique. Il n'y a eu aucun souci au niveau financier. Je dois reconnaître que dans cette institution, même si c'est une expression de la droite, on m'a jamais dit « Ça coûte trop cher, on ne peut pas le faire ». On m'a dit « ça coûte très cher, on va essayer de le faire ». On présentait les textes pour validation, mais on m'a dit : « On vous fait confiance ». Je pense qu'aujourd'hui dans un pays comme la France la censure idéologique ou politique est très faible, c'est la censure financière qu'on utilise. Mais j'ai voulu des films et j'ai eu les films que j'ai voulus, même si ça a représenté des sommes astronomiques. À chaque fois il y a eu l'équipe derrière

le commissaire, ils se sont battus. Le pire que je puisse vous dire c'est que si aujourd'hui j'avais à la refaire je ne sais pas comment je l'aurai fait.

36. CC. Alors mais si j'ai bien compris le message était que le métissage existe depuis tous les temps.

SG. Non, il existe tel que nous le vivons, depuis le seizième siècle, depuis que les continents se rencontrent. Il y avait du métissage avant mais ce n'était pas la même chose. Avant il y avait des mélanges mais ce n'était pas de continent à continent, pas à cette échelle, c'était à une échelle méditerranéenne, à des échelles plus petites, avec des Otomis avec les Chichimèques ou avec les Aztèques. C'est ça, c'est un phénomène historique qui n'a pas commencé en France mais hors de France, qui a commencé en Amérique Latine. C'est qu'elle commence ce processus où les gens vont se mélanger, vont créer des cultures nouvelles à partir des éléments africains, amérindiens, européens. C'est le monde auquel nous sommes en train à peine aujourd'hui, de rentrer. C'est ça l'importance de l'Amérique Latine, c'est une espèce de miroir et aussi une source de réflexion. Ce n'est plus l'Amérique Latine qui doit recevoir de l'Europe, c'est l'Europe qui reçoit, qui doit regarder les Amériques pour voir, parce que les États-Unis c'est comme l'Amérique Latine, avec la question des noirs, on a plus d'intérêt à comprendre. C'est le pari de l'exposition, c'est l'Asie qui nous habite, c'est l'Asie qui nous envoie des films, c'est la Chine, et encore une fois c'est une Chine métisse. Le moteur n'est plus en Amérique Latine, où le métissage est déjà un héritage. J'ai essayé de faire comprendre ça aussi, qu'on n'a pas les mêmes histoires, et que nous, on entre dans des transformations qui existent depuis plusieurs siècles de l'autre côté de l'Atlantique.

PROCOLE D'ENTRETIEN. « PLANÈTE MÉTISSE » MUSÉE DU QUAI DE BRANLY

Générales⁸⁸³

- Vous habitez en France ? OUI NON

- Où vous habitez sinon _____

- Est-il votre domicile fixe ? OUI NON

- Depuis quelle année ? _____

- Où vous habitiez avant ? _____

- Votre age?

- Votre occupation (travail antérieur si chômeur ou retraité).

- Vous aimeriez être identifié comme : _____

-Avez-vous des familiers d'origine :

Américaine: OUI NON

Océanique: OUI NON

Africaine: OUI NON

Européenne: OUI NON

Autre : _____

Asiatique : OUI NON

-Avez-vous des amis d'origine :

Américaine: OUI NON

Océanique: OUI NON

Africaine: OUI NON

Européenne: OUI NON

Autre : _____

Asiatique : OUI NON

- Est-ce que vous-vous considérez comme un métis (se) ? OUI NON Pour quelle raison?

⁸⁸³ Ce questionnaire fait partie d'une recherche individuelle mené dans le cadre d'une formation doctorale en Esthétique et Sciences de l'art à l'Université de Paris 1, Sorbonne. Aucune donnée privée et précise des intervenants ne sera transmise sous aucun prétexte. N'hésitez pas à utiliser le verso de la page pour exprimer vos opinions. Merci de votre participation.

L'expérience, la lecture :

- Est-ce que vous avez trouvé des difficultés pour lire l'exposition ? Si oui, lesquels ?

- Est-ce que les supports écrits (notice d'objets, panels d'explication, etc.) qui vous ont aidé à la lecture de l'exposition furent :

a) Pas clairs du tout c) Moyennement clairs e) Complètement clairs

- Pourriez-vous nous dire quel pourcentage de l'exposition avez-vous lu?

a) Zéro - 20% b) 30%- 60% d) 70 à 90% e) 100%

- Seriez-vous d'accord pour éliminer les panneaux écrits des expositions afin de faire une médiation plus originale ? OUI NON
Pourquoi ?

- Quelle partie de l'exposition fut la plus intéressante ? Pourquoi ?

- Quelle partie de l'exposition fut la moins intéressante ? Pourquoi ?

- À votre avis quel est le message que transmet l'exposition ?

- À quel moment ce message a été annoncé d'une façon directe et remarquable ?

Le Sujet

À votre avis quel est le critère du Musée pour exposer le métissage ?

À votre connaissance, le métissage est aussi traité par d'autres medias: TV, Magazines, journaux par exemple ? Pourriez-vous en citer quelques uns ?

Pour les sujets difficiles à traiter (racisme, xénophobie, machisme, violence historique), vous pensez qu'il serait mieux d'en discuter plutôt dans un musée que vis-à-vis des autres medias ? Pourquoi?.

- À votre avis, comment le musée s'approprié ces sujets par rapport aux autres médias ?

Individuel

- Est-ce que cette exposition parle d'une histoire qui vous concerne, dans votre vie quotidienne par exemple?

- À votre avis peut-on dire que la planète est métisse ?

Si c'est le cas, quels musées ou galeries vous avez l'habitude de visiter?

- À quand la dernière visite ? Et à quelle occasion ?

- Avez-vous visité avant le musée Quai Branly? OUI - NON Quand ?

- Avez-vous acheté le catalogue, une carte postale ou autre chose par rapport à l'exposition ?

- Avez-vous envie de visiter le site virtuel de l'exposition Planète Métisse?

- Finalement, *to mix or not to mix* ?

Merci beaucoup de votre coopération

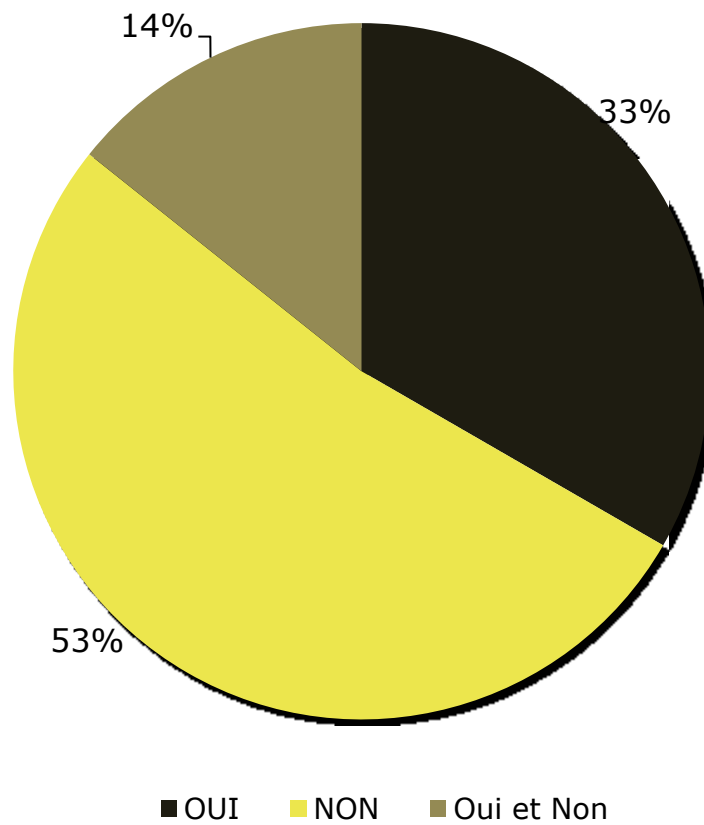
ANNEXE D

**RÉSULTATS ET GRAPHIQUES
COMPLEMENTAIRES SUR L'ÉTUDE DU MUSÉE
DU QUAI BRANLY**

RESULTATS

Est-ce que vous-vous considérez comme un métier (se) ?

OUI	7
NON	11
Oui et Non	3



- *Pour quelle raison ?*

OUI	NON
Je suis avant tout française car je suis née ici mais mes origines n' étant pas les mêmes font de moi une métisse, en effet, ma mère est Mexicaine d'origine libanaise et mon père Libanais. (Réf. PM2)	Non parce que toute ma famille est née entre les Monts d'Arrée (centre Finistère). (Réf. PM8)
Origines incas, aztèques, palestiniennes (Réf. PM4)	Pas de raison (Réf.1)
Oui métisse car je suis issue de deux cultures : mon père est Tunisien, ma mère est Italienne. (Réf. PM5)	Je suis dans un milieu familial que je connais depuis toujours. (Réf. PM9)
D'origine mexicaine = Indien + Espagnol (Réf. PM6)	Mes deux parents sont de la même région. (Réf. PM16)
Oui parce qu'en moi les mélanges se sont faites. (Réf. PM7)	Parents de la même région (Réf. PM14)
Dans mon pays il y a des influences multiculturelles. En plus, je fais mes études en France depuis quelques années. (Réf. PM13)	À cause de mes parents qui ont la même origine ethnique. (Réf. PM15)
Oui, Amérindienne (Réf. PM12)	Pas de raison (Réf. PM11)

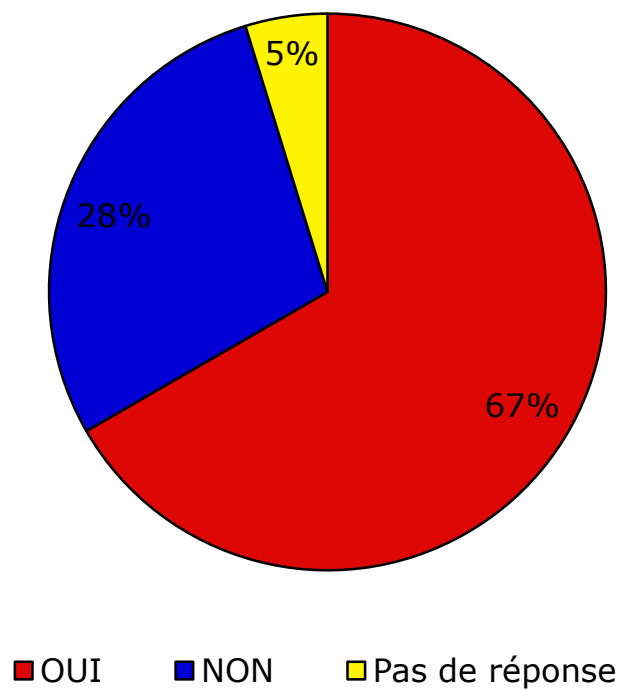
	NON
	Parce que je suis Noir (Réf. PM18)
	Souche bien française des 2 côtés (père, mère) (Réf. PM19)
	Je suis Africaine, <i>that's what my mama told me.</i> (Réf. PM20)
	Je suis Blanche (Réf. PM21)

Réponses ambiguës : oui et non
Oui parce que je suis née au Mexique mais non parce que je suis d'origine Libanais de part mes parents et mes grands parents. (Réf. PM3)
Au sens premier du terme, non, je ne me considère pas comme métisse car ma famille n'a pas d'origine étrangère. Cependant, j'ai eu la chance de beaucoup voyager et j'ai un peu vécu à l'étranger, ce qui me permet aujourd'hui d'avoir une ouverture sur le monde et de mieux appréhender certaines cultures, dont je peux, sur certains aspects, me sentir proche. (Réf. PM10)
Breton + Basque (Réf. PM17)

L'EXPERIENCE ET LA LECTURE

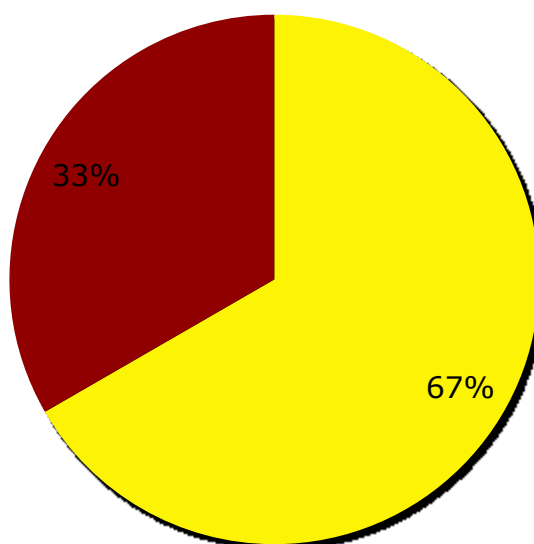
Les supports écrits qui ont aidé à la lecture de l'exposition ont été :

Pas clairs du tout	0
Complètement clairs	14
Moyennement clairs	5
Pas de réponse	1



- Quel pourcentage de l'exposition avez-vous lu ?

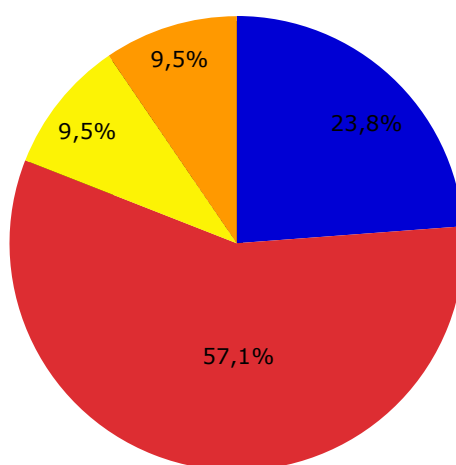
0-20 %	0
30-60 %	14
70-90 %	7
100 %	0



■ 30-60 % ■ 70-90 %

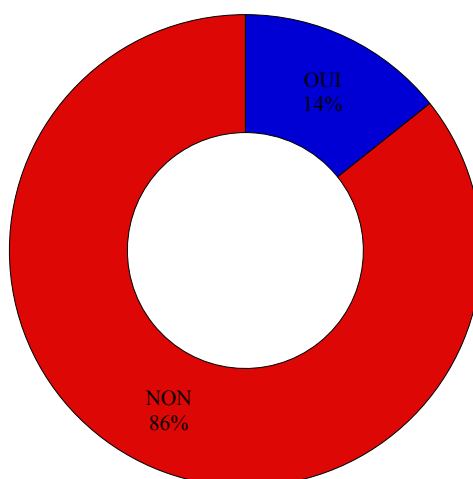
- *Est-ce que vous avez trouvé des difficultés pour lire l'exposition ? Si oui lesquels ?*

OUI	5
NON	12
Pas de réponse	2
Marge d'erreur	2



■ OUI ■ NON ■ Pas de réponse ■ Marge d'erreur

- *Seriez-vous d'accord pour éliminer les panneaux écrits des expositions afin de faire une médiation plus originale ?*



- Seriez-vous d'accord pour éliminer les panneaux écrits des expositions afin de faire une médiation plus originale ?

Réf.	Oui/Non	<i>Pourquoi ?</i>
PM 1	NON	Il me semble important de garder les panneaux écrits classiques, des repères, et de les proposer avec une "médiation" plus contemporaine.
PM2	NON	Les textes sont un repère, ils sont là pour nous guider, ils ne nous sont pas imposés donc on peut très bien ne pas les lire. Tout ne doit pas être technologique.
PM3	NON	C'est important de lire, de s'informer
PM4	NON	C'est important
PM5	OUI	Cela permettrait de se poser des questions en sortant de l'exposition, d'y réfléchir après l'exposition
PM6	NON	C'est un support pour déchiffrer et comprendre l'orientation idéologique de l'exposition
PM7	NON	Pitié no, radicalement no. C'est un support énorme, sinon nous sommes perdus
PM8	NON	Sorte de guide pour la visite
PM9	NON	Nécessaire de commenter les œuvres et le contexte.
PM10	OUI	Je pense qu'ils sont toujours utiles même si on peut les associer à d'autres formes de médiation
PM11	NON	Je pense qu'ils sont toujours utiles même si on peut les associer à d'autres formes de médiation
PM12	NON	J'aime bien les panneaux
PM13	NON	Non, car pour une exposition il faut laisser parler des œuvres mêmes. La fonction des panneaux est l'orientation de notre regard et de la réflexion. Donc, quelques phrases essentielles seront pertinentes.
PM14	NON	Très utile
PM15	NON	Les panneaux écrits m'ont appris beaucoup des choses et sont très informatifs.
PM16	NON	Explications indispensables, esthétiquement sont discrètes
PM17	OUI	Le sensible est plus efficace
PM18	NON	On comprend
PM19	NON	On les lis si on veut, c'est toujours bien d'avoir des infos si on le désire
PM20	NON	Pas de raison
PM21	NON	C'est bien pour savoir de quoi il s'agit l'expo.

- *Quelle partie de l'exposition fut la plus intéressante ?*

Réf.	<i>Pourquoi ?</i>
PM 1	La carte de <i>Cuauhtinchan</i> . C'est une remise à plat de nos schémas et catégories (... Géographie mêlé).
PM2	Le codex borbonico est le plus impressionnant de l'expo
PM3	Celle du <i>Codex borbonicus</i> et les tableaux de classification de castes du Mexique.
PM4	<i>Codex borbonicus</i>
PM5	La première partie qui mettait en regard deux cultures (occidentales, africaines) ou deux époques (classique/...) À la fin, les différentes musiques sorties des tuyaux (originale).
PM6	Le Codex qui montre les mouvements et migrations produits par les guerres dans le monde aztèque
PM7	C'est une vitrine. La scène funéraire en forme de bateau avec un totem, en porcelaine peut être, une Marie Madeleine très énigmatique et par rapport à nous les Bretons ça m'as évoqué quelque chose.
PM8	L'histoire des codex utilisés par les européens, les codex européanisées
PM9	Les cartes historiques et les objets amérindiens
PM10	Pas de partie particulière
PM11	La partie finale sur le cinéma oriental car elle montrait une application dans le présent du concept de « Métissage ».
PM12	Cartes
PM13	La salle de cinéma, c'est animé et clair
PM14	<i>Codex borbonicus</i>
PM15	La partie sur le codex et sur le commerce des statues et autres savoir-faire qui m'ont appris que la mondialisation a débuté tôt.
PM16	<i>Castas</i> me rappelle ma famille
PM17	Pas de réponse
PM18	Les Castes
PM19	Après le 1 ^{er} tiers, car on découvre enfin des objets métissés, alors que, vu le début, on croyait qu'on allait rien voir d'extraordinaire, et là bonne surprise, plein d'objet étonnants la salle avec l'arbre à musique : très bien la salle avec les images ciné : très bon choix des films, des extraits.
PM20	Pas de réponse
PM21	Pas de réponse

- *Quelle partie de l'exposition fut la moins intéressante ?*

Réf.	
PM 1	J'ai aimé le cinéma... Les comparaisons, la passerelle Asie Europe Amériques.
PM2	Des films
PM3	Les cartes du monde ne sont pas mises en valeur
PM4	Panneaux de lecture, sinon aucune
PM5	Pas de réponse
PM6	Pas de réponse
PM7	Pas de réponse
PM8	L'ensemble est trop court, ça ne va pas assez loin, n'évoque pas le vingtième siècle.
PM9	Poterie + bijoux
PM10	Pas de partie particulière
PM11	La partie sur le Japon car il fallait lire beaucoup pour saisir des petits détails dans les tableaux.
PM12	Les vêtements
PM13	Les photos sur l'expérience politique
PM14	Les films kung-fu
PM15	La partie sur les différentes musiques brésiliennes, aucun intérêt salle bruyante, sons dispersés et confus.
PM16	Ciné, beaucoup plus contemporain que le reste, juste à la fin et trop détaché du reste
PM17	Pas de réponse
PM18	Le cinéma
PM19	Au début (1 ^{er} tiers), on a des mélanges d'objets disparates, non « métissés ». Des installations banales et pas pertinentes : les oppositions par les robes (paire de personnages : ancien/nouveau, traditionnel/créatif...)
PM20	Pas de réponse
PM21	Pas de réponse

- À votre avis quel est le message que transmet l'exposition ?

Réf.	
PM 1	Pas qu'un seul... De la pérennité des cultures et de la violence de leur rencontre.
PM2	Il n'y a pas de message transmit directement, chacun en fait sa propre analyse
PM3	De montrer que le mélange de cultures et de races est vieux !!! C'est pas nouveau !
PM4	Je ne suis pas bien placé pour répondre
PM5	Le message n'est pas très clair : on a surtout l'impression d'un cours d'Histoire sur les mélanges des cultures. Mais je pense que le message était : les échanges culturels sont une richesse.
PM6	Le métissage est inéluctable avec le mouvement de l'histoire
PM7	Justement car je n'ai pas compris, ce n'est pas claire, trop ou pas assez des messages. Nous n'allons pas dans une découverte progressive.
PM8	Métis = esclavage
PM9	---
PM10	Qu'il y a beaucoup des similitudes entre les cultures malgré leurs différences
PM11	Il y a une épaisseur historique dans tout principe artistique qui pourrait paraître naturel, originel, propre à une culture spécifique.
PM12	Le métissage est incontournable dans l'évolution de la civilisation
PM13	On est sous l'influence des autres réciproquement
PM14	Influences des cultures non occidentales dans notre vie quotidienne
PM15	Le métissage est naturel et obligation pour la survie de notre espèce et le désir de conquête et de commerce force et renforce ce métissage.
PM16	Une synthèse complète sur le métissage
PM17	Pas clair
PM18	Que le monde se mélange
PM19	Que la culture a aussi été imprégnée des échanges, des colonisations. Sentiment pas forcément très positif.
PM20	Pas de réponse
PM21	Qu'il y avait des similitudes, des influences visibles dans les œuvres, c'est important mais il ne doit pas se substituer à l'œuvre.

- *À quel moment le message a été annoncé d'une façon directe et remarquable ?*

Réf.	
PM 1	Pas de réponse
PM2	Pas de réponse
PM3	Dans les grands panneaux
PM4	Pas de réponse
PM5	Sur les panneaux écrits à la fin de l'expo.
PM6	Partout au long de l'exposition
PM7	Il y avait beaucoup des messages, très confus
PM8	Pas de réponse
PM9	Pas de fil directement clair, juxtaposition de notions liées au métissage, échange culturel, religieux, de pouvoir, découverte
PM10	C'était à mon avis un message implicite
PM11	Je dirais dans toute l'exposition
PM12	L'influence dans chaque continent
PM13	Avec des slogans intéressants : classique ou ethnique, exotique ou folklorique, antique ou primitif
PM14	Gauthier
PM15	Lors de l'exposition et du support écrit sur le fait que les asiatiques adopteraient leurs objets pour les rendre attractifs aux européens (statues) bien qu'ils évitaient la colonisation
PM16	Métissage avec machines type Blade Runner présenté comme inéluctable à la fin (partie cinéma).
PM17	Sur la double présentation, (copie de l'antique et statue de bois)
PM18	Pas de réponse
PM19	Je ne me souviens pas
PM20	Pas de réponse
PM21	Pas de réponse

- *Quel est le critère du Musée pour exposer le métissage ?*

Réf.	
PM 1	-
PM2	Pas de réponse
PM3	C'est d'actualité
PM4	Pas de réponse
PM5	L'authenticité historique
PM6	Il parle d'une manière très politiquement correcte
PM7	Guerrier, religieux, tous les composants de la colonisation
PM8	Divertissant
PM9	---
PM10	Les Arts Premiers et les cultures « lointaines »
PM11	Une analyse très intellectuelle des différentes œuvres d'art
PM12	Historique, éducatif
PM13	Les concepts partagés par des recherches scientifiques, culturelles pour catégoriser les diversités parmi les cultures
PM14	Avec des objets
PM15	Le Musée du Quai Branly étant dédié à « l'art primitif » il est tout naturel qu'il s'intéresse au métissage.
PM16	---
PM17	C'est dans l'air du temps, mettre en scène son autocritique.
PM18	Pas de réponse
PM19	Le musée réunit des objets du monde entier Montrer comment les cultures pouvaient s'interpénétrer est un angle logique
PM20	Historique
PM21	Esthétique

- *À votre connaissance, le métissage est aussi traité par d'autres medias: TV, Magazines, journaux par exemple ?*

Réf.	<i>Pourriez-vous en citer quelques uns ?</i>
PM 1	Non
PM2	En histoire au lycée, des discussions (Yannick Noah) et Michael Jackson (black or white), documentaires sur F2 et ARTE
PM3	Très peu et presque toujours sous forme exotique documentaire
PM4	France 5, TV5 Monde.
PM5	Cinéma, roman, spectacles, photo
PM6	Marianne, le Point, le Nouvelle Obs, Figaro, Arte, Courrier International, à la 2, Médiapart, Rue 89, Internet
PM7	Émission Thalassa, tu passes de la Bretagne à l'Afrique. Par la mode, le cinéma, la musique
PM8	Journaux, TV, Arte, France 3, France 5, cinéma, musique
PM9	Documentaires découverte sur Arte
PM10	Le Courrier International est, je trouve, un journal qui transmet bien les différences d'opinions, de vues, les différences culturelles, économiques. En radio, je citerai RFI bien sûr, sinon je n'ai pas d'autres medias à l'esprit
PM11	Pas de réponse
PM12	La TV
PM13	Sauf des médias réservés pour la propagation politique presque tous les médias présentent plus ou moins cette «réalité». Les revues internationales, l'Internet. Je vais réfléchir pour des cas concrets
PM14	Elle
PM15	TV, Magazines culturels, France 2, Arte, Magazine Géo
PM16	Courriel international, médias d'actualité
PM17	Arte, Euronews, MTV, Le monde diplomatique
PM18	La Radio, par la musique
PM19	Radio Nova, TV France, Journaux Mondomix ? Musique
PM20	Pas de réponse
PM21	Pas de réponse

- Comment le musée trait le sujet du métissage face aux autres médias ?

Réf.	
PM 1	Peu importe la médiation pourvu qu'on crée un espace de pédagogie et de dialogue sur ces sujets
PM2	Pas de réponse
PM3	Avec plus de connaissances, infos, intérêt, moyens
PM4	Avec Tarzan
PM5	Emplacement d'objet visuel, liberté du visiteur d'aller et venir sans les panneaux écrits le visiteur serait beaucoup plus libre de penser le sujet
PM6	Un musée amène vers une réflexion où le visuel a une partie importante, la plus part du temps le sujet doit se faire une opinion après une réflexion ou le corps participe avec une déplacement dans l'espace. Quand on est devant une émission de TV nous recevons passivement une information. J'ai l'impression que dans un musée nous participons plus corporellement et nous déterminons la durée de notre présence de réflexion
PM7	Par les objets rares, c'est l'exclusivité du musée, le document iconographique
PM8	Par ces objets, peintures, codex, peintures
PM9	Aspect historique et plus diversifié. On ne peut pas rentrer en profondeur dans le sujet avec un des exemples précis
PM10	On est plus dans une démarche personnelle pour comprendre encore mieux les choses et puis ce type d'exposition offre une vision plus large (de par la taille de l'expo) que ne pourrait le faire un magazine, une émission ou un reportage...
PM11	Le musée permet de rentrer complètement dans un espace pure, un peu comme le cinéma
PM12	Pas de réponse
PM13	Je pense que chaque musée a sa propre spécialité. D'abord, il faut développer la fonction pédagogique. Ensuite c'est mieux organiser des colloques, des conférences et des interactions parmi les musées et leurs publics.
PM14	[...]
PM15	D'une manière individuelle par une approche culturelle et non sociale comme dans les autres médias
PM16	Le musée : histoire
PM17	Dans une dimension historique qui peut faire penser que le problème est réglé.
PM18	C'est plus sérieux
PM19	Pas d'avis
PM20	Il est une bonne idée exposer le métissage
PM21	Pas de réponse

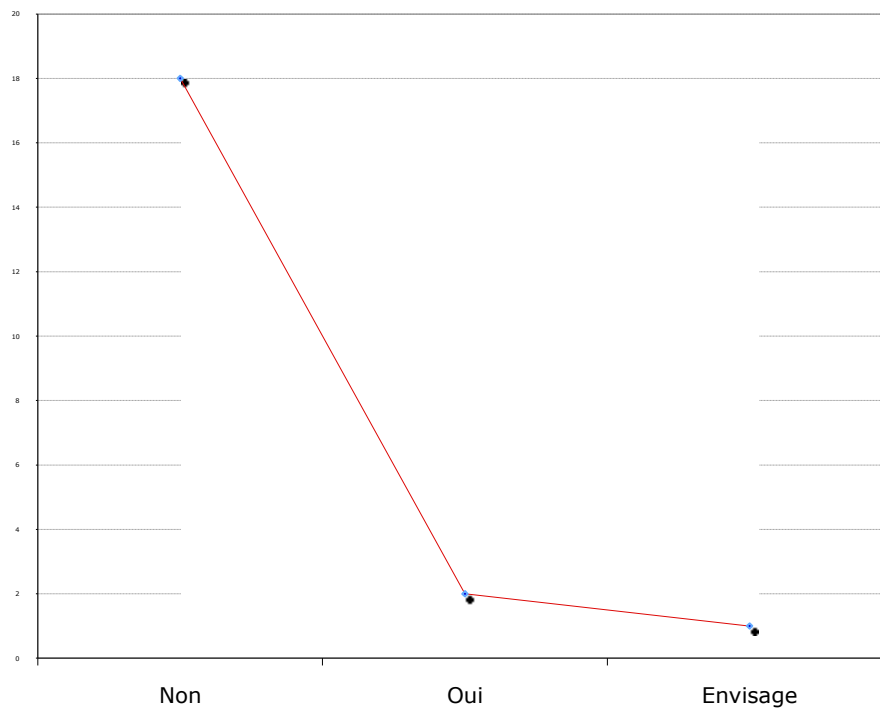
- Pour des sujets difficiles à traiter, serait-il mieux d'en parler dans un musée que vis-à-vis d'autres médias ?

Réf.	
PM 1	Je pense qu'un musée peut être propice à cela tant comme un espace public réellement ouvert comme un théâtre (à l'occasion d'une conférence) ou amphithéâtre
PM2	Envisageable dans les musées comme le Quai Branly
PM3	Oui, dans les musées et un peu à la TV
PM4	Vis-à-vis d'autres médias et dans un musée pour que tous en parlent
PM5	Pas forcément, les sujets difficiles devraient être accessibles au plus grand nombre or le musée reste encore trop élitiste et intellectuel
PM6	Non
PM7	Oui parce que le musée expose des choses qu'on ne connaît pas. On sort avec des choses que seul le musée peut apporter
PM8	Le musée apporte sa part des choses, débats politiques, citoyens, TV, Radio
PM9	Oui pour des parties très marquantes : photos d'époque, documents chargés d'histoire. Non [parce que] pour une connaissance plus exhaustive du sujet un musée est plus attaché à l'« oeuvre d'art » et à la beauté, un documentaire sur un sujet est plus enrichissant et explicite.
PM10	Non je pense que le dialogue doit se faire de différentes manières. Tout le monde ne va pas au musée ; c'est au départ une démarche active et positive. Tout le monde n'y a pas accès, spontanément. L'utilisation des différents medias est indispensable – et les débats et échanges d'idées très importants, pour les jeunes en particulier.
PM11	Je pense que le musée est un lieu de rencontre, de discussion, d'exhibition et d'information...L'important est de toucher les personnes et cela peut se faire de manière différente, selon la subtilité de chacun
PM12	Musée = Objectivité
PM13	Oui, sous le « masque » de culture, l'influence politique et la position personnelle peuvent être estompées
PM14	Oui, le musée doit approfondir nos connaissances
PM15	L'approche de l'exposition permet de traiter d'un sujet « délicat » avec une approche moins directe qu'avec d'autres médias
PM16	Dans le musée l'histoire permet du recul, de la sérénité, des perspectives plus larges, on connaît les conséquences des actes, on peut discuter sans passion
PM17	Au musée et ailleurs, partout et surtout à l'école
PM18	La musique, l'art
PM19	Oui, dans le musée c'est pas mal, car l'expo montre comment à la fois il peut y avoir un échange et à la fois comme il peut être superficiel, marchand...
PM20	Pas spécialement
PM21	Pas de réponse

- Visiteurs qui ont acheté quelque chose dans la boutique du musée ?

PM 1	Non	PM11	Non
PM2	Non	PM12	Non
PM3	Oui, carte postale	PM13	Envisage d'acheter le catalogue
PM4	Non	PM14	Non
PM5	Non	PM15	Non
PM6	Non	PM16	Non
PM7	Non	PM17	Non
PM8	Non	PM18	Non
PM9	Non	PM19	Non
PM10	Non	PM20	Oui
		PM21	Non

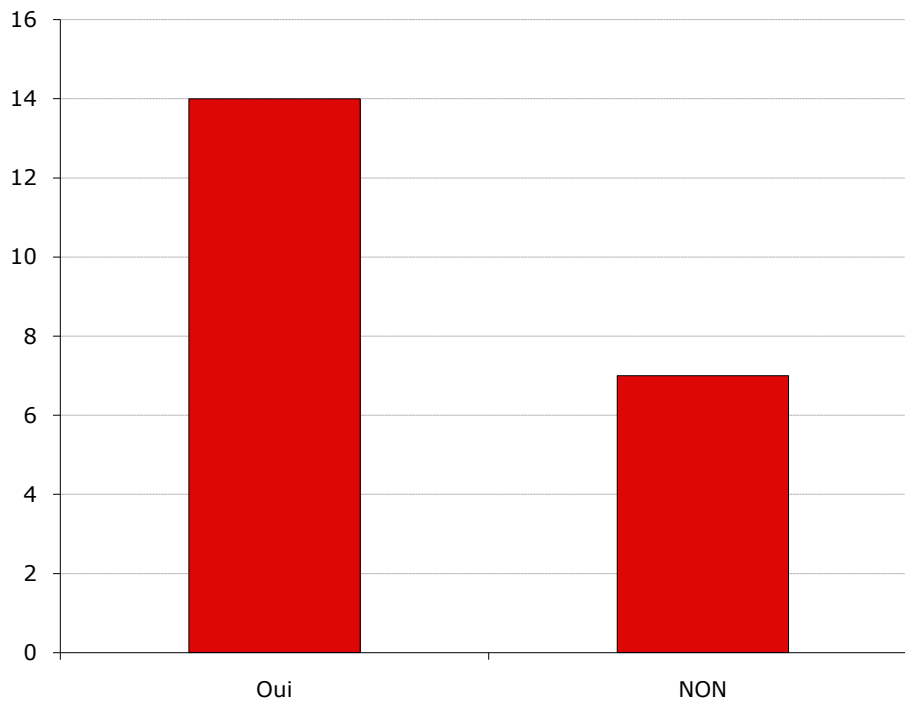
Résultats : Non = 18 Oui = 2 Envisage = 1



- Le visiteur a envie de visiter le site virtuel de l'exposition Planète Métisse ?

PM 1	Oui	PM11	Pas spécialement.
PM2	Oui	PM12	Oui
PM3	Non	PM13	Oui
PM4	Oui	PM14	Non
PM5	Oui	PM15	Oui
PM6	Non	PM16	Oui
PM7	Non	PM17	Non
PM8	Non	PM18	Oui
PM9	Oui	PM19	Oui
PM10	Oui, pour comprendre le but	PM20	Oui
		PM21	Oui

Résultats : Non = 7 Oui = 14



- Est-ce que cette exposition parle d'une histoire qui vous concerne, dans votre vie quotidienne par exemple ?

Réf.	
PM 1	Cela me concerne mais pas nécessairement dans ma vie quotidienne
PM2	Parfois
PM3	Oui
PM4	Non
PM5	Plus ou moins. Je suis issue de deux cultures différentes et j'en éprouve la richesse
PM6	Oui, le métissage du Mexique dans la mesure où cela fait partie de mon histoire car je suis métis.
PM7	Oui, j'ai un fils métis. C'est un thème qui me concerne. J'ai un fils indien, espagnol.
PM8	Oui, des amis, l'actualité avec Obama
PM9	Oui, lors de mes voyages et dans l'intégration dans mon travail
PM10	Non, je ne trouve pas. Et je regrette que Planète Métisse n'ait pas justement abordé le métissage aujourd'hui.
PM11	Oui, elle était très liée à des sujets de réflexion philosophiques qui m'intéressent beaucoup
PM12	Oui, métissage biologique, culturel.
PM13	Oui. Il touche le sujet sur le stéréotype ou l'impression des occidentaux sur les cultures asiatiques
PM14	Oui, mariage mixte
PM15	Non
PM16	Oui, ma femme est Mexicaine, mes enfants sont métis. Aussi les calendriers et globes (je suis astronome).
PM17	Oui pour mon travail artistique
PM18	Oui, des Africains qui sont partis en Amérique
PM19	La culture m'intéresse fortement. J'ai beaucoup d'amis étrangers, j'aime beaucoup les cultures différentes.
PM20	Issue d'origine kenyane et vivant dans un couple mixte, je fait le métissage des plats franco-kenyane
PM21	Oui, ça concerne mes recherches universitaires

Résultats = OUI : 15 NON : 3 Parfois : 3

- À votre avis peut-on dire que la Planète se métisse?

Réf.	
PM 1	J'aime le croire
PM2	Oui
PM3	Oui
PM4	Oui
PM5	De plus en plus heureusement. Cependant on assiste en même temps à un nouveau phénomène : les pays ferment de plus en plus leurs frontières.
PM6	Oui
PM7	Oui grandement, les gens ils circulent
PM8	Oui, complètement
PM9	---
PM10	Oui car les mélanges de cultures se font inéluctablement (et c'est tant mieux), même si c'est quelques fois dans la douleur (malheureusement). Elles se font de façon plus ou moins rapides mais elles se font. La mixité est une question d'impulsion et de temps (à mon humble avis).
PM11	Oui
PM12	Oui et non
PM13	Oui
PM14	Oui
PM15	À l'heure de la mondialisation et des mouvements des populations oui
PM16	---
PM17	Oui et de plus en plus
PM18	Pas partout
PM19	Oui : mondialisation, Hollywood star planétaire. Non : partout encore des expressions « locales », liées au cultures « locales », ou nouvelles liés au métissage.
PM20	Bien sûr
PM21	Bien sûr