



**HAL**  
open science

## Diversité narrative, nature et muséologie

Annette Viel, Yves Girault

► **To cite this version:**

Annette Viel, Yves Girault. Diversité narrative, nature et muséologie. Pratiques : linguistique, littérature, didactique, 2007, 133/134, pp.143-163. hal-02624699

**HAL Id: hal-02624699**

**<https://hal.science/hal-02624699>**

Submitted on 26 Jun 2020

**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.

## Nature mise en récits

---

Annette Viel

Usm muséologie et médiation des sciences

Yves Girault

UMR STEf ENS Cahan/INRP -

Usm muséologie et médiation des sciences

### Diversité narrative, nature et muséologie

Les objets muséologiques présentés depuis maintenant plus d'un siècle selon un ordre chronologique, géographique ou technologique, génèrent sans aucun doute une diversité de récits qu'ils soient historiques, scientifiques, philosophiques ou épistémologiques. Selon Richards (1925, p. 18 et 25, cité dans Hudson 1987, p. 95 et 99) et repris par Niquette & Buxton (2004, p. 321), « à la fin de la première guerre mondiale, les musées de sciences et de technologies européens étaient un modèle pour ce qui est de l'organisation séquentielle des artefacts. » Mais comme le souligne Samson (1993, p. 94) ce fut l'ouvrage de Cummings *East is East and West is West* (1940) qui, pour la première fois, a insisté sur l'importance du récit (*storyline*) dans les expositions pour « *toucher l'imaginaire symbolique du public* », le musée devenant lui-même « *conteur d'histoires* ». Cependant si, dans le cadre de la bande dessinée et du cinéma, le « *storyline* » définit des personnages qui prennent place au sein d'une trame narrative, ce sens ne peut être transposé dans son intégralité dans le contexte de la muséologie :

*« La dimension actantielle, bien qu'opérante demeurait encore abstraite : l'évolution naturelle, le progrès scientifique, le développement industriel n'était encore que peu ou pas personnifiés. La structure narrative ne se limitait pas pour autant à une simple succession d'éléments. Le récit muséal était défini en tant que tel non seulement selon une perspective distributionnelle – suite d'antécédents et de conséquences solidaires – mais aussi intégrative : c'est le sens qui devenait dès l'abord le critère de chaque unité narrative »* (Niquette & Buxton, 2004).

Depuis de nombreuses années des chercheurs en muséologie ont tenté d'évaluer comment les visiteurs interprètent cette trame narrative. Au sein

des premiers travaux qui s'intègrent dans le paradigme éducatif, et pour illustrer notre propos sur la narrativité dans les expositions, notons que Colette Dufresne Tassé suggère de s'inspirer de la trame narrative du roman pour que le visiteur ne soit pas sujet au syndrome de « la poule qui picore à gauche et à droite » : « *la trame narrative est composée de relations logiques, hypothétiques et additives, trois archétypes de la pensée dont les adultes font spontanément usage* »<sup>(1)</sup>. Dans le même paradigme, d'autres travaux ont cherché à évaluer la façon dont les visiteurs s'appropriaient les textes des expositions.

D'autres formes narratives utilisées dans les musées ont permis l'émergence du paradigme interprétatif selon lequel les récits muséaux traduisent des partis pris des auteurs car « *en mettant l'accent sur les contextes sociaux plutôt que sur les objets, les concepteurs d'expositions ont ouvert la voie à une politisation des contenus, laquelle s'est manifestée par un processus constant de négociation de représentations historiques entre les musées et les groupes d'intérêts sociaux* » (Niquette & Buxton, 2004). Les questions de réception s'en sont trouvées alors totalement modifiées car, comme cela a été étudié pour la théorie du récit, il devenait indispensable d'établir « *l'intrication fondamentale entre affect et cognition, aussi bien dans la production que dans l'interprétation des textes* » (Baroni, 2006).

Nous souhaitons, dans le cadre de cet article, illustrer cette évolution de l'utilisation des récits en muséologie en analysant certaines formes de mises en récit que produisent les musées autour du thème de la nature. Notre approche analytique met l'accent sur quatre points qui ont particulièrement retenu notre attention. Compte tenu du sujet retenu, il nous a semblé tout d'abord primordial de privilégier en premier lieu un ancrage, tant historique en prenant appui sur l'évolution de l'histoire naturelle depuis Aristote jusqu'à sa transposition contemporaine muséographique, qu'épistémologique. Ce double ancrage nous permet, dans un deuxième temps, de percevoir « *la mise en récit de la nature au musée* » comme un cadre structurant de nouvelles manières de présenter la nature, non seulement selon le traditionnel paradigme éducatif, mais bien plus et surtout dans le cadre du paradigme interprétatif. Dès lors « *[...] on peut envisager, via les récits, à développer les capacités à gérer des référents imaginaires ou réels, à stimuler la créativité, à récapituler le vécu, voire les aptitudes à la métacognition, à la résolution de problèmes ou aux démarches heuristiques...* » (Reuter, 2000, p. 15). Dans la troisième partie de cet article, nous verrons de quelle façon les questions de réception du récit scientifique par les visiteurs s'en sont trouvées alors totalement modifiées car l'utilisation de récits d'interprétation pose le problème déjà largement décrit par Bruner (1996) du passage de la pensée narrative à la pensée scientifique. D'une certaine façon, et par extrapolation, il s'agit de prendre en compte la « *sensibilité métacognitive* » (Bruner, 1996) des visiteurs.

Enfin dans la dernière partie de cet article, et en adéquation avec les tenants de la psychologie narrative qui étudie les fonctions du récit pour l'homme (Echterhoff & Straub, 2003), nous analyserons la contribution du récit muséologique comme vecteur d'une expérience citoyenne.

---

(1) Extrait de communication à un colloque sur le thème : l'exposition comme un roman. *Forum*, Vol 35 N° 26, avril 2001, Université de Montréal.

# 1. De l'histoire Naturelle à la mise en récit de la nature

## 1.1. Structurer la complexité observée dans la nature

Dès l'Antiquité, des philosophes et des scientifiques examinent avec soin les plantes, les animaux pour présenter ensuite des descriptions des êtres, de leurs apparences, de leurs comportements. Si nous voulons donner, à titre indicatif, quelques repères non exhaustifs de cette longue tradition, nous devons commencer par Aristote (384-322 avant J.-C.) qui a laissé une œuvre immense, en particulier *l'Histoire des Animaux* dans laquelle il entrevoit une gradation des êtres vivants, des plantes aux animaux et aux hommes. Pour classer les êtres vivants selon leur morphologie, leur structure, Aristote définit la notion de « caractère » indissociable de la démarche d'analyse d'un organisme vivant<sup>(2)</sup>

Malgré cette innovation de nombreux naturalistes ont persévéré dans la quête d'une classification de type utilitaire des plantes et des animaux. A la Renaissance, les naturalistes commencent à écrire des histoires. Il en est ainsi de Belon qui rédige une « *histoire de la nature des oiseaux* », Duret « *une histoire admirable des plantes* », Aldrovandi (créateur du premier jardin botanique en 1560) « *une histoire des Serpents et des Dragons* »... Dans ces histoires étaient regroupés selon Foucault (1966, p. 141), sans distinction aucune, « *description, vertus, légendes, usages... soit tout autant l'observation, le document, la Fable* ». Les informations propres aux plantes et/ou aux animaux recueillies au sein de ces histoires sont en réalité des fragments de discours (description anatomique, comportement, modes d'utilisation dans l'alimentation, dans la médecine...). A cette époque donc « *faire l'histoire d'un être vivant c'était établir tout le réseau sémantique qui le liait au monde [...] car les signes font partie des choses* » (Foucault, 1966, p. 141). Cette approche naturaliste s'illustre également par la création, en Europe, de cabinets de curiosités puis d'histoire naturelle au sein desquels sont conservés coraux, fruits, animaux... Cependant ces cabinets, qui se sont développés jusqu'au XVIII<sup>e</sup>, n'étaient pas conçus comme de simple lieu de thésaurisation ; la majorité d'entre eux était conçue pour y réaliser des démonstrations et des enseignements. Le récit construit était à la fois celui du naturaliste qui interprétait la nature à partir des objets accumulés, celui du naturaliste enseignant qui communiquait son savoir et celui du public qui se réappropriait ces informations et ces récits pour construire à son tour son propre « récit naturaliste ».

## 1.2. Ordonner les objets issus du savoir naturaliste

C'est à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle que les naturalistes découvrent des collections de plus en plus importantes rassemblées par les grands voyageurs naturalistes tel Joseph Piton de Tournefort, médecin botaniste au jardin du Roi qui

---

(2) Cependant il faut garder à l'esprit qu'il n'existe pas chez Aristote de projet taxinomique à proprement parler et que sa classification a davantage une fonction pédagogique que théorique. Cf. à ce sujet Pascal Duris et Gabriel Gohau, *Histoire des sciences de la vie*, Nathan, 1997, p. 21.

fut envoyé par Louis XIV au Levant. Ces découvertes, qui accroissent constamment le nombre des espèces connues, les ont conduits tout naturellement à élaborer des classifications des plantes et des animaux lesquelles étaient basées sur l'étude de nombreux dessins de voyage, de planches d'herbiers et sur de nombreuses observations effectuées sur des plantes cultivées et introduites. Linné <sup>(3)</sup> qui a l'ambition de révéler, derrière l'apparente confusion du monde, l'ordre souverain de la nature découlant de la puissance divine <sup>(4)</sup> base son système sur l'étude des étamines et du pistil. En France, le « système sexuel » de Linné ne fera pas l'unanimité et l'on doit à Bernard de Jussieu et surtout à son frère Antoine-Laurent une méthode qui se fonde sur l'étude d'un grand nombre de caractères. Ils seront les réels fondateurs de la classification que l'on qualifia de « naturelle » <sup>(5)</sup> tant elle permettait d'ordonner hiérarchiquement un grand nombre de plantes, jusqu'à des catégories élevées, preuves de la capacité de généralisation des critères utilisés <sup>(6)</sup>.

Ainsi alors même que pendant la Renaissance l'interprétation était reine, au XVII<sup>e</sup>, l'âge classique, sous l'influence de « la mathesis », science universelle de la mesure et de l'ordre, va développer des savoirs de l'identité et de la différence. L'histoire naturelle, fille du rationalisme, se donne donc pour objet, par « *une analyse partes extra partes* », de chercher à établir entre les choses même non mesurables une succession ordonnée ; « *L'Histoire naturelle trouve son lieu dans cette distance maintenant ouverte entre les mots et les choses* » (Foucault, 1966, p. 142). Contrairement aux histoires des êtres vivants dont les auteurs tentaient de réunir, dans un souci d'exhaustivité tous les documents et les signes sur les objets étudiés, l'Histoire naturelle « *c'est l'espace ouvert dans la représentation par une analyse qui anticipe sur la possibilité de nommer* » (Foucault, 1966, p. 142).

### 1.3. Témoigner d'une nouvelle manière d'appréhender la nature

La théorie de l'Histoire naturelle en tant que « *disposition fondamentale du savoir qui ordonne la connaissance des êtres à la possibilité de les représenter dans un système de noms* » (Foucault, 1966, p. 171) n'est donc pas dissociable du langage. Cette théorie aura des conséquences sur l'organisation des jardins qui, conçus suivant la méthode naturelle, vont refléter par leur organisation spatiale, le découpage systématique des classes, des familles, des genres (Girault, 2003). « *Il ne s'agit plus de monstration (fêtes, dressage, bestiai-*

(3) Carl von Linné, (né le 23 mai 1707 à Råshult, mort le 10 janvier 1778 à Uppsala), est un célèbre naturaliste suédois fixiste. Ces principaux ouvrages sont : *Systema naturæ*, 1735, où il pose les bases d'une distribution méthodique des trois règnes ; *Fundamenta botanica*, 1736, où il donne les règles à suivre pour reconstituer la botanique ; *Genera plantarum*, 1737, et *Classes plantarum*, 1738, où il distribue les plantes d'après leur fructification ; enfin *Philosophia botanica*, 1751, où il coordonne tous ses travaux précédents.

(4) Pascal Duris, Gabriel Gohau, *op. cit.*, p. 37.

(5) Notons la publication en 1789 du *Genera plantarum* d'Antoine-Laurent de Jussieu. Pour faire comprendre ces idées, il aimait à dire que dans sa classification il s'agissait « de peser les caractères ».

(6) Pascal Tassy (1991- 1998) : *L'arbre à remonter le temps*. Paris, Diderot Editeur, collection « Latitude », p. 15.

res) mais une présentation en tableau soit une nouvelle façon de nouer les choses à la fois au regard et au discours. En somme, une nouvelle façon de faire l'histoire » (Foucault, 1966, p. 143). Ainsi, dans le sillage de ce que les botanistes ont initié, les présentations muséologiques des galeries vont pour la première fois s'effectuer en fonction des trois règnes, puis au sein de ceux-ci, en fonction des classes, des genres et des espèces (Galerie de minéralogie, de géologie et de botanique ouverte en 1841 à Paris).

Parallèlement à ces travaux de classification naturelle est née, sous l'impulsion de Buffon, l'idée d'une histoire de la vie plongée dans l'immensité de l'histoire de la terre <sup>(7)</sup>.

Lamarck, dans son ouvrage *Philosophie zoologique* 1809, est le premier auteur qui propose la théorie du transformisme qui va par la suite, et sous l'influence de Darwin, devenir dans *L'origine des espèces*, 1859 la théorie de l'évolution. Dans cet ouvrage, on peut découvrir la première phylogénie qui traduit la filiation des espèces telle qu'elle était connue à cette époque. « *C'est dans ce temps classé, dans ce devenir quadrillé et spatialisé que les historiens du XIX<sup>e</sup> entreprendront d'écrire une histoire enfin "vraie" c'est-à-dire libérée de la rationalité classique de son ordonnancement de sa théodicée, une histoire restituée à la violence irruptive du temps* » (Foucault, 1966, p. 144).

#### **1.4. Intégrer une mise en récit, témoin de l'évolution de la quête des savoirs**

La conception traditionnelle fixiste des espèces commence donc à être mise en doute pour faire progressivement place à une conception dynamique et évolutive. « *Pearce (1989) montre avec l'exemple du Pitt Rivers Museum d'Oxford, comment la théorie de Darwin, en modifiant les conceptions en anthropologie et en ethnologie, a changé les conceptions muséologiques. Ouvert à partir de 1883, le Pitt Rivers Museum ne présente pas de collections rangées par origine géographique, mais selon une typologie des objets.* » (Van Praët, 1989, p. 158). Malheureusement en France, suite à une situation conflictuelle, la galerie de Zoologie du Muséum national d'histoire naturelle ouvrira ses portes à Paris en 1896 sans évolution muséologique forte, et surtout sans tenir compte des idées évolutionnistes. Cependant, les partis pris des divers protagonistes vont progressivement évoluer et deux années plus tard, les galeries de paléontologie et d'anatomie comparée vont s'ouvrir.

Ainsi, selon Gaudry <sup>(8)</sup>, il est naturel et indispensable de compléter l'enseignement de la paléontologie par l'installation de collections publiques, « *rien ne frapperait plus le public que de suivre soit sur des originaux soit sur des restaurations habiles, les variations survenues successivement dans les espèces animales, depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours* » (Gaudry,

---

(7) Cf. les époques de la Nature (1779), extrait de la théorie de la terre de Buffon, publiée pour la première fois en 1749.

(8) Albert Gaudry, futur titulaire de la chaire de Paléontologie, était au sein du Muséum un fervent partisan de la théorie de l'évolution. De ce fait il s'était farouchement opposé à la création d'une galerie de zoologie qui ne prenait pas en compte les avancées scientifiques de la théorie de l'évolution. Il fut le précurseur de cette galerie de Paléontologie.

1888). Thévenin (1899) précise à ce sujet que, dans cette galerie, faite pour le public, une sélection d'échantillons « de choix » doit montrer au visiteur « *l'histoire du monde animé, et rendre frappante pour eux la notion du développement progressif des êtres...* » En donnant à voir, en premier lieu, des objets authentiques, Gaudry privilégie donc une muséographie porteuse de discours et d'émotion. Il souhaite en effet « *faire pénétrer le visiteur par l'antichambre (espace introductif situé à l'entrée de la nef). C'est de cet endroit que se produit la découverte émotionnelle et cognitive du « troupeau de l'évolution», de l'ensemble de grands squelettes fossiles présentés selon un axe temporel* » (Michard & Colin-Fromont, 2005). Gaudry met donc en scène ce qu'il avait mis en pages, quelques années auparavant, dans son grand ouvrage « *Enchaînements du monde animal* » (Gaudry, 1898) : les espèces s'enchaînent et descendent les unes des autres, contrairement aux révolutions catastrophiques prônées il y a encore peu de temps par Cuvier et ses partisans. En réalité la forme discursive employée dans cette exposition ne se cantonne pas à une simple logique chronologique, car « *dans le cas de la « narration scientifique» la pertinence du récit passe nécessairement par une mise en relation qui garantit la compréhension du processus en cause* » (Bautier et al., 2001). Malheureusement, comme l'ont montré Girault, Michard et Colin-Fromont (2007), au fil des décennies et des réaménagements, cette galerie a progressivement perdu son fil conducteur et sa lisibilité. Son déclin (1937-1996) résulte non seulement des facteurs classiques observés dans la mutation de nombreux musées - évolution des connaissances et accroissement très important des collections -, mais aussi d'une profonde réorganisation lors du départ des collections d'Anthropologie vers le Palais de Chaillot, à l'aube de la seconde guerre mondiale.

## 2. Le musée, lieu de « référents » sociétaux

### 2.1. Nature au musée : une histoire en mutation

Comme nous venons de le rappeler, depuis toujours, l'homme observe la nature, s'en inspire transposant ses inquisitions et recherches dans différentes sphères de la connaissance qu'elles soient philosophiques, poétiques, artistiques, scientifiques, épistémologiques ou anthropologiques. Ces nombreuses quêtes de savoir l'ont entraîné à façonner des traces, témoins d'une inscription dans le temps et l'espace, dont quelques-unes sont conservées et mises en valeur dans les musées. Le musée, ce lieu inspiré par les muses, constitue un acteur significatif de cette quête de savoir notamment lorsqu'il s'agit d'observer et de connaître la nature<sup>(9)</sup>. En effet, ils participent tous d'un vaste projet encyclopédique et cosmologique, engagé par les naturalistes du XVIII<sup>e</sup>. Il s'agissait alors de former un inventaire exhaustif de la nature, de recenser et

(9) Par exemple le Muséum national d'histoire naturelle de Paris cumule à lui seul plus de quatre siècles de recherche en sciences de la nature matérialisée par près de 60 millions d'objets collectés et conservés au fil du temps. Des scientifiques célèbres y ont marqué leur époque tels Buffon, Claude Bernard, Cuvier, Geoffroy Saint Hilaire, Jussieu, Lamarck, et tant d'autres dont plus récemment Monod.

de rassembler en un ensemble ordonné d'échantillons, les éléments composant le règne des trois ordres : minéral, végétal et animal de la planète terre toute entière.

De fait le musée constitue un véritable conservatoire de cette quête de connaissance qui se déploie d'une « *manière matérielle* » par les objets et savoirs conservés et d'« *une manière immatérielle* » par les valeurs et les pensées des hommes édifiant ces réserves. Les muséums d'Histoire naturelle par exemple, tels que pensés aux siècles derniers dans le paradigme fixiste, avaient pour mission de connaître la nature par l'accumulation des objets amassés sur l'ensemble de la planète. La construction du Musée Océanographique de Monaco à partir de 1899 pour abriter les collections marines du Prince Albert I, illustre cet esprit encyclopédique

*« Ici Messieurs, vous le voyez, la terre monégasque a fait surgir un temple fier et inviolable, dédié à la divinité nouvelle qui règne sur les intelligences. Moi j'ai prêté les forces de mon cerveau, de ma conscience et de ma souveraineté à l'extension de la vérité scientifique, du seul terrain où puissent mûrir les éléments d'une civilisation stable, garantie contre l'inconstance des lois humaines. Messieurs, j'ouvre le musée océanographique de Monaco pour le livrer aux serviteurs de la vérité scientifique. »*<sup>(10)</sup>

Selon les conservateurs qui se sont succédés à la direction des musées, différentes facettes de l'appréhension de la nature se sont retrouvées mises en autant de récits qu'il y a de diversité d'approches muséologiques. Pourtant la majorité, qu'ils soient philosophes, scientifiques ou muséologues, s'entendent sur l'idée qu'« *il n'y a pas de nature en soi, c'est le regard que chaque société porte sur son environnement qui donne sens à la nature* » (Viel, 2003 p. 9). Ainsi, la nature existe par la multiplicité des regards portés par les hommes, regards qui façonnent les perceptions et les interprétations selon les croyances, les mythes et les valeurs. Codé en amont et conçu en intégrant une connaissance à la fois des publics et du contenu mis en scène, le récit bouge au fil de l'interaction des gens invités à découvrir une « science en action » .

## 2.2. Métisser les approches scientifiques, cognitives et didactiques

On peut considérer (Viel, 2003a) que deux approches scientifiques, issues d'univers différents se sont développées au gré du désir des hommes de connaître la nature :

- **L'approche naturaliste** : connaître pour mieux appréhender et maîtriser la nature, c'est le champ des sciences physico-chimique et des sciences naturelles ;
- **L'approche culturaliste** : étudier les relations complexes que l'homme entretient avec la nature, soit l'univers des sciences sociales.

Au fil du temps, les approches naturaliste et culturaliste ont métissé les acquis, savoirs et méthodes, entraînant ce que Morin appelle « *la migration des*

---

(10) Extrait du discours inaugural prononcé par Albert I<sup>er</sup>, Prince de Monaco. *Guide du musée Océanographique de Monaco* 1999, p. 10.



*concepts* » (Morin, 2005, p. 154). Ce phénomène de migration a favorisé l'émergence de nouvelles manifestations tant sur le plan théorique que pratique. C'est ainsi qu'en 2000, l'exposition *Nature vive*, présentée au Muséum national d'Histoire naturelle de Paris, aborde l'idée contemporaine de nature en recourant à un récit muséographique qui incite l'ensemble des visiteurs à la réflexion. Pour atteindre ces objectifs de sensibilisation à une nature menacée, les concepteurs ont puisé à même « *toute la variété des émotions que suscitent toujours en nous les entités naturelles* » (Larrère, 2000, p. 8) encourageant l'ensemble des visiteurs à réfléchir à la dualité *nature/culture* pour mieux saisir l'urgence d'agir autrement. La prise en compte de la « *diversité formelle, fonctionnelle et culturelle* »<sup>(11)</sup> de l'objet de la nature interpelle les approches muséographiques traditionnelles conviant à renouveler les théories et les pratiques plus encore lorsqu'il s'agit de mettre en récit une nature observée d'hier à aujourd'hui. Dès lors qu'il y a mise en scène, il y a interprétation et donc un récit tant en amont – celui du discours des scientifiques suivi de celui des muséologues/muséographes – et en aval, celui des différents publics qui selon leur origines culturelles réinterpréteront ce qu'ils auront découvert<sup>(12)</sup>. Il est en effet indéniable que, sous une même approche conceptuelle, la réflexion en amont des comités scientifiques, des équipes de projet, des scénographes provenant de milieux culturels différents conduit à une « *diversité narrative* » autant du côté de la logique de la production que de celle de la reconnaissance (Davallon, 2002). Cette diversité narrative questionne les assises traditionnelles du musée en initiant autant d'interprétations qu'il y a de lieux et de projets (Viel, 2003c).

### 2.3. Nature « exposée », Nature « interprétée »

Prenant appui sur le constat qu'en raison de la manière de penser, de classer, et d'utiliser les objets naturels, notre rapport nature-culture s'est indéniablement transformé au cours des temps, nous pensons qu'il est pertinent d'évoquer quelques-unes des premières mises en récit de la nature au musée. Notre regard sur ce type de musée ne peut se faire sans rappeler certains jalons de l'évolution de l'histoire naturelle, ni sans évoquer certains liens de sens qui se sont tissés entre science et muséologie lorsqu'il s'est agi de créer les premiers cabinets d'histoire naturelle devenus muséums au siècle des lumières (Cf. partie 1). Qu'en est-il des rapports nature-culture dans les expositions actuellement mises en scène dans plusieurs musées ? Aujourd'hui, plus que jamais, les disciplines s'entrecroisent et ce sont ces croisements qui ont guidé notre questionnement initial, induisant un métissage au sein de nos pratiques et de nos démarches théoriques.

Nous présumons en effet que nous sommes à l'aube d'une nouvelle ère marquée bien plus par la reconnaissance d'un sentiment d'appartenance à

---

(11) Page titre, Extrait de *Repères*, n° 21, « Diversité narrative », INRP, Paris, 2001.

(12) cf un très bel ouvrage *L'art des jardins en Europe* qui vient d'être publié par Yves-Marie Allain et Janine Christiany Ed. Citadelles & Mazenod. Les auteurs montrent qu'au fil des siècles, les jardins deviennent miroirs de nos sociétés, reflétant les nouveaux courants de pensée, les progrès scientifiques, les transformations du pouvoir.

l'égard de la nature que par celle d'une forme de domination comme l'homme s'en est cru capable jusqu'à tout récemment. Les nouvelles muséographies reflètent cette manière contemporaine de percevoir différemment notre rapport avec la nature et ses réalités. Pour mettre en scène d'autres manières de « voir la nature », les muséographes actuels osent prendre appui sur des mises en scène novatrices. L'innovation se traduit tant dans le discours que dans le langage scénographique. Les concepts des expositions « *Jardin Planétaire* » et « *Nature vive* » illustrent la notion de récit muséologique au sens où une histoire aux multiples facettes est racontée aux visiteurs. La mise en scène privilégiée une approche qui tente d'estomper « *la distance entre les mots et les choses* » dont parle Foucault au profit d'une prise de conscience d'un nécessaire « *double pilotage nature/culture* » évoqué par Morin <sup>(13)</sup>.

### 3. Du récit scientifique au récit de visite

#### 3.1. L'entrée en scène d'une diversité d'expériences

Aborder la mise en récit au musée ne peut se faire sans évoquer la mutation contemporaine des institutions muséales. On remarque, depuis les dernières décennies, une grande diversité de projets mettant en scène une science abordée sous des angles diversifiés, convoquant autant de disciplines, dans autant de lieux qu'ils soient d'Europe, d'Amérique et plus récemment d'Asie, d'Océanie et d'Afrique. Ainsi lorsqu'on analyse des lieux qui se sont rénovés comme la Grande Galerie de l'Évolution du Muséum, on est à même de percevoir un nouveau rapport entre l'objet de recherche et l'objet exposé. Le premier demeure associé aux chercheurs alors que le second quitte sa réserve ou son laboratoire pour être mis en scène dans le dessein de communiquer des savoirs à des publics. Le champ d'investigation des muséums d'histoire naturelle est, bien évidemment, tourné vers une nature qui constitue son objet de recherche, de collection et de communication conférant au lieu sa personnalité.

Les récentes rénovations effectuées témoignent de l'importance d'une valeur patrimoniale enrichie des nouvelles tendances muséologiques. Ainsi, le renforcement de liens sociaux entraîne le musée quel qu'il soit, à offrir une panoplie d'expériences muséologiques créées pour séduire les différents publics incitant à découvrir de nouvelles facettes d'un thème dont le contenu trouvera d'autant plus de crédibilité qu'il prendra appui sur des objets authentiques témoins de cette quête de savoirs. Le type muséum dédié à la nature, a la chance de bénéficier d'être à la jonction entre tradition et modernité. Il peut donc croiser les approches au sein desquelles le récit pourra se renouveler témoignant de préoccupations d'actualité.

---

(13) Par exemple, l'exposition *Nature vive* présentée au Muséum de Paris en l'an 2000 misait sur les émotions induites par la nature pour mettre en scène de nouveaux regards retraçant « *la diversité de nos rapports à la nature qui aujourd'hui est en crise* » tel que précisé sur la page couverture du catalogue alors que l'histoire du Muséum repose sur des présentations relevant davantage de l'univers de la rationalité que de l'émotivité.

### 3.2. Une nature mise en scène

Le thème de la nature représente un exemple de transposition narrative au musée. Les musées contemporains n'ont pas échappé à l'influence de l'entrée en scène de nouvelles manières de connaître l'homme et la nature, de mettre en récit ces nouveaux rapports, de pénétrer « *le mystère de la pensée et de la réalité même de la vie des gens* », d'en étudier « *son rapport au reste du monde* » (Moscovici, 2002, pp. 39 et 49). Lorsque le musée met en scène autant d'interprétations de la nature appuyées sur autant de disciplines qui en font leur objet d'étude, il invite à prendre conscience de cette diversité de rapports à la vie, une diversité tributaire d'une diversité de cultures<sup>(14)</sup> (Viel, 2005). Le musée crée donc divers récits polysémiques qui sont produits, dans un premier temps, par les scientifiques responsables des recherches entourant les thématiques sélectionnées ainsi que par ceux à qui il incombe de choisir les objets collectés et conservés dans les réserves ou les salles d'exposition des musées. Puis, ce sera au tour des concepteurs qui, par leurs partis pris, permettront aux récits scientifiques de franchir le seuil muséologique. Ainsi dans le cadre de la transposition médiatique « *il y a décontextualisation et recontextualisation du propos [...] Il y a destruction du message et restructuration sous une autre forme et dans un autre contexte* » ce qui impose « *au concepteur des contraintes de recontextualisation dans un nouveau réseau de signification à la fois par rapport au discours et par rapport à la mise en scène* » (Guichard & Martinand, 2000, pp. 120-121). Cette mise en scène des objets et des thèmes retenue ne sera pas sans insuffler de nouvelles formes de représentativité et de nouvelles pistes d'interprétation (Molinati & Girault, 2007). Enfin le troisième et dernier créateur de récit se situe au niveau de celui qui vit l'expérience muséale : le public.

Les recherches pratiquées dans différentes sphères telles la didactique, la psychosociologie, les neurosciences et la muséologie montrent que les publics récréent leurs propres récits muséologiques grâce aux signes perçus dans les expositions au gré des représentations individuelles et collectives, représentations fortement tributaires des cultures propres à chacun. « *Comme nous le prouvent les développements les plus récents en neurophysiologie et en sciences cognitives (mais ces idées étaient déjà présentes chez Pierce et Piaget), des processus sémiotiques sont acte même dans la perception* » (Eco, 1992, p. 7). Les publics participent à la construction de leur expérience de visite et, du coup, deviennent de nouveaux acteurs au sein de la construction des savoirs muséologiques. Les sociologues qui se sont penchés sur ces phénomènes en muséologie parlent des visiteurs comme des *experts* qui *font carrière* au musée ! (Eidelman, 2003).

Ces processus sémiotiques dont parle Eco sont de plus en plus perceptibles

---

(14) Après le Sommet de la terre de Rio (1992), l'UNESCO mit sur pied une commission chargée d'élaborer un rapport mondial sur la culture et le développement. Intitulé *Notre diversité créatrice*, le rapport (1995) brosse un état de la question et pose avec lucidité un regard critique imposant des approches davantage écosystémiques. A l'automne 2005, L'UNESCO adopte une convention internationale reconnaissant le droit à la diversité culturelle.

au sein des projets muséologiques. En effet, les spécialistes qui étudient le musée d'aujourd'hui reconnaissent que le modèle contemporain s'élabore sur la base d'une nouvelle forme relationnelle entre lieu, objet et public. Cette forme, spécifique au musée, prend de plus en plus en compte autant la diversité des visiteurs que la pluralité des lieux et des moyens qui sont développés pour mettre en valeur les collections. C'est la raison pour laquelle une place prépondérante est maintenant accordée aux visiteurs lorsque les spécialistes se penchent sur le musée. Les recherches en muséologie l'ont démontré : le public reconstruit son propre récit de visite (Eidelman, 2003 et Triquet, 2006).

Les recherches dans le domaine de la didactique muséale et de la sociologie des pratiques des visiteurs démontrent qu'une grande part de cette réappropriation, malgré les intentions annoncées et balisées, échappe toujours quelque part, d'une manière ou d'une autre, autant aux scientifiques, aux concepteurs voire aux visiteurs.

### 3.3. Passeurs de savoir, passeurs de sens

Les musées de sciences ont donc innové dans leur manière de mettre en récit la science et ont influencé les autres formes de muséologie. « *L'histoire de la muséologie nous enseigne que les musées scientifiques ont fréquemment été à l'origine des transformations de la pédagogie muséale, mieux encore, en ont été la matrice* (Eidelman 2000, p. 4). La démarche muséologique qui a accompagné la rénovation de la Grande Galerie de l'Evolution a marqué l'histoire des musées occidentaux et, règle générale, l'ensemble des publics y apprécie toujours l'expérience vécue que ce soit individuellement ou collectivement. Les nombreuses études des publics faites tout au long du processus muséologique ainsi que depuis son ouverture en 1994, ont montré à quel point les visiteurs constituent un acteur important au sein du processus de réappropriation des savoirs exposés. Si le visiteur ne « *parvient pas à gérer l'espace, ni à identifier la grammaire de l'exposition, il construit de toutes pièces une histoire autre que celle racontée par les muséologues* » (Peignoux & Lafon & Vareille 2000, p. 179). Pour mieux séduire le visiteur, pour créer cet espace de rêve propice à la découverte d'autres univers, les muséologues ont ouvert le coffre d'outils traditionnels l'enrichissant de moyens issus de l'univers théâtral et cinématographique.

Il est intéressant à ce propos de se référer à l'exemple de la Cité des Sciences et de l'Industrie (CSI) de Paris dont l'exposition permanente « Explora », dans sa première génération (de 1986 à 1991) était conçue sur la base de deux principes alors novateurs : une organisation thématique transdisciplinaire et une muséologie interactive. Compte tenu notamment des conclusions des études de leur observatoire des publics<sup>(15)</sup>, les responsables de la CSI ont réfléchi

---

(15) L'observatoire des publics a été créé dès l'ouverture de la Cité par le département *Evaluation et prospective*. Ce département est actuellement placé sous la responsabilité d'Aymard de Mengin. Ces études ont notamment montré que le tissu fragmenté et banalisé de manipulations interactives dans la succession des différents thèmes des secteurs initiaux ont été perçus par les visiteurs comme source de confusion et de désorientation.

à une structuration totalement différente de leurs expositions permanentes qui sera basée sur le récit (Botbol, à paraître 2007). En s'inspirant de la pensée de Michel Serres exposée dans l'*Incandescent*, ils ont élaboré une proposition fondée sur la création d'expositions de référence regroupées en trois grands récits : le grand récit de l'univers, le grand récit de la vie, le grand récit des cultures <sup>(16)</sup>.

*« La figure du récit est séduisante car elle propose du lien, elle permet au muséologue d'assumer pleinement sa posture de médiation et d'interprétation et répond à la demande de sens exprimée par les visiteurs [...] Transposé à la conception d'une exposition qui se visite librement dans le temps et dans l'espace, cela veut dire accompagner le visiteur au travers d'un parcours bien ordonné et rythmé, c'est concevoir une véritable dramaturgie de la visite, avec des moments dédiés à la narration – introduction, relance, points de synthèse –, mais aussi des moments dédiés à la déambulation et l'expérimentation libres et conviviales » (Botbol, 2007).*

De fait l'exposition porte à voir autrement ; elle fait sens en mettant en scène des fragments de savoirs, des fragments de discours qu'elle donne à percevoir par les objets scénographiés. On peut donc prétendre, par exemple, que le récit de l'exposition permanente de la Grande Galerie de l'Evolution, structurée en trois actes (dont une partie, la nef centrale, a été mise en scène par le scénographe René Alliot), est assimilé ici à une recherche de cohérence pour les visiteurs. Ce récit est proposé pour donner du sens, pour créer du lien, tel un « passeur de savoir » puisque « ceux qui y travaillent, au-delà de leur champ disciplinaire, se transforment en chercheurs de sens ; ils en sont des révélateurs, des interprètes, bref des passeurs de sens » (Viel, 2006). Au visiteur de construire librement, selon ses valeurs et intérêts, sa propre expérience muséologique au sein de laquelle émotion, connaissance et réflexion y occupent une place signifiante <sup>(17)</sup> (Viel, 2003c).

## 4. Le récit, vecteur d'une expérience citoyenne

### 4.1. Un projet d'auteurs « pour réconcilier l'homme et la nature » <sup>(18)</sup>

L'interprétation d'objets et de thèmes si variés, issus de l'univers de la nature, a influencé l'émergence d'une nouvelle tendance muséologique : la création d'une diversité d'expériences dont plusieurs sont marquées de la personnalité de ceux qui les conçoivent. Tel est le cas de l'exposition *Jardin Planétaire* choisie par le Parc La Villette pour inaugurer l'ensemble des festivités de la France soulignant le passage vers le troisième millénaire. L'exposition

---

(16) L'équipe du CERLIS (Paris V) procède à l'évaluation des projets en cours notamment *Le grand récit de l'univers* et la *Galerie de l'innovation*.

(17) Esprit du lieu, objet de connaissance et matière à réflexion constituent les trois axiomes structurant la visite du musée et développés au Canada par A. Viel et présentés dans plusieurs articles dont : « Sens & Contresens de l'esprit des lieux », *Art & Philosophie – Ville et architecture*, édition Découverte, *actes du Colloque Architecture, Urbain & art, Marseille* (mai 2002), novembre 2003, pp. 221-235.

(18) Sous-titre de l'exposition, *Jardin planétaire*

dura quatre mois (du 15 septembre 1999 au 23 janvier 2000) accueillant plus de 309.000 visiteurs. Raymond Sarti, scénographe, œuvrant à la fois dans le domaine du théâtre et des expositions, fut retenu par l'équipe responsable de la conception de cette exposition dont le commissaire scientifique était l'ingénieur agronome Gilles Clément bien connu pour l'ensemble de ses interventions paysagères et ses écrits. « *Ensemble, nous décidons que la Terre est un seul et petit jardin* ». Tels furent les mots écrits par le paysagiste renommé pour son atypisme à l'égard d'une nature qu'il préfère « *en mouvement* » (Clément, 2000). La terre devenue un grand jardin devint l'idée métaphorique structurant le projet depuis sa conception jusqu'à sa découverte par les milliers de visiteurs qui franchirent les tourniquets de la Grande Halle de La Villette pour ce projet défini à la croisée des arts et des sciences. « *Cette proposition de Gilles Clément, initiateur du jardin en mouvement et du jardin planétaire, bouleverse, à l'aube du troisième millénaire, la réflexion sur l'homme et son environnement. [...] Prélever sans appauvrir, consommer sans dégrader, produire sans épuiser, vivre sans détruire, c'est possible. Le « Jardin des expériences » le raconte et dit comment le jardinier, citoyen planétaire, agit localement, au nom et en conscience de la planète.* »<sup>(19)</sup> L'exposition présentée au Parc de la Villette reposait sur un récit d'auteur : celui de Gilles Clément connu pour ses positions sur une nature qui garde ses droits d'être elle-même. *Jardin Planétaire* a obtenu un vif succès populaire tout en présentant un point de vue résolument engagé : « *Le jardin planétaire est un projet politique d'écologie humaniste.* »<sup>(20)</sup> Explorant « *l'un des enjeux majeurs de cette fin de siècle : les relations de l'homme et de son environnement* », le projet se déployait sur plus de 3000 mètres carrés dans la nef de la Grande Halle offrant aux publics une « *exposition promenade* » dans un univers de jardins imaginés pour lui.

L'idée remonte à 1997, alors que les dirigeants de la Grande Halle invite Clément à concevoir un projet ayant comme thème le développement durable. Ainsi naît « *Jardin planétaire* » qui propose une vision holistique du monde devenu un grand jardin, « *une vision du monde, une philosophie de l'écologie qui s'appuie aussi bien sur les mythes fondateurs de notre histoire que sur les apports des sciences de la nature.* » Les sciences de la botanique et de la biologie sont alors convoquées pour entrer en résonance avec « *l'art, l'imaginaire, les mythes et les légendes dans un espace de verdure et de poésie* ». Le scénographe Sarti mit en scène deux parcours conçus à partir de la métaphore conceptuelle du jardin : d'une part, le jardin des connaissances dont le contenu prenait appui sur l'histoire naturelle et les grands naturalistes puis, d'autre part, le jardin des expériences qui « *raconte et dit comment le jardinier, citoyen planétaire, agit localement.* »<sup>(21)</sup> Le parcours muséographique met en valeur, d'un côté la diversité qu'elle soit nature ou culture et de l'autre, les manières de l'exploiter sans la détruire. La rencontre entre diversité et exploitation se traduit sous la forme d'expériences induites par de nouveaux rap-

---

(19) Sous-titre de l'exposition, *Jardin planétaire*

(20) *Idem.*

(21) Page couverture, catalogue de l'exposition, *Le jardin planétaire, Réconcilier l'homme et la nature* Gilles Clément, Albin Michel, Paris, 1999.

ports émergeant entre la terre et les hommes. Ce parti pris illustre les nouvelles approches conduisant à la création de récits bâtis sur des connaissances scientifiques créatrices d'expériences qui portent en soi autant de récits diversifiés qu'il y a de visiteurs qui se les approprient.

## 4.2. De l'objet à l'expérience

Le scénographe Sarti et le jardinier-paysagiste Clément ont souhaité amener les visiteurs vers une prise de conscience de la nécessité de réfléchir aux manières d'exploiter la nature, de vivre sur cette terre questionnant du coup les rapports des hommes envers elle. Pour Clément, il s'agissait « *de montrer qu'il existe pour l'homme une possibilité de renouer avec la nature* »<sup>(22)</sup>. Sarti abonde dans le même sens lorsqu'il livre ses intentions scénographiques.

*« À la fois jardin et exposition, le Jardin planétaire « est l'expression d'une vision, d'une pensée sur le rapport culture/nature. »*

Tout le travail scénographique a consisté à

*« mettre en relation constante ce qui est de l'ordre de la culture, l'exposition, et ce qui est de l'ordre de la nature, le jardin. Le spectateur est ainsi considéré comme l'homme au cœur de cette nature. Il est mis dans un état de quête, de découverte, d'entremetteur des éléments. En un mot, il s'agit de lui redonner sa place de ne pas le considérer comme un homme passif mais bien un des acteurs citoyens au cœur de ce Jardin Planétaire »*<sup>(23)</sup>.

Sarti poursuit en précisant que pour offrir au visiteur cette place citoyenne, il a choisi de construire « *un espace harmonieux où culture et nature cohabiteraient à la manière d'un grand cabinet de curiosités. Un lieu où l'on pourrait s'instruire, se balader, découvrir, regarder, méditer, écouter, se reposer.* » Ainsi, le scénographe fait appel à l'histoire naturelle, évoquant le cabinet de curiosités afin de permettre aux visiteurs de mieux comprendre ces rapports homme/nature au fil des époques. Le visiteur est ici considéré comme acteur d'une expérience muséographique par laquelle il aura tout le loisir de construire sa propre histoire, son propre récit. Nous sommes entrés dans l'ère des projets qui invitent à la réflexion et à l'engagement (Girault & Debart, 2002), des projets qui entraînent de nouvelles formes de récits.

## 4.3. Émouvoir pour mieux protéger

Les récentes expositions questionnant le rapport de l'homme à la nature, prennent appui sur une diversité d'expériences qui se concrétisent grâce à une muséographie favorisant l'émergence de nouveaux liens entre cette diversité nature et culture. « *Aussi loin que l'on remonte dans notre histoire d'humains ou dans nos histoires d'homme et de femme, on peut dire que notre regard se*

---

(22) Page 3, *Le jardin planétaire*, Catalogue de l'exposition ; Albin Michel, 1999, 124 pages

(23) Extrait de *Carnet de croquis Voyage au Jardin Planétaire*, Raymond Sarti, Gilles Clément, Spiralithe, Neuilly, 1999.

porte sur la diversité que nous offre la nature. » Lors de l'élaboration de *Nature vive*<sup>(24)</sup>, les auteurs travaillant au Muséum d'histoire naturelle notent :

« Les expositions à vocation scientifique donnent souvent la parole à la raison. Nous souhaitons que « *Nature vive* » donne une place particulière aux émotions. C'est donc à ces deux outils de connaissance que l'exposition fera appel. Ainsi s'instaure un lien entre elle (nature) et nous, entre les objets qui la composent et notre émotivité, notre intelligence et notre imagination »<sup>(25)</sup>.

Ces liens seront multiples puisque l'exposition favorise une pluralité de récits émergeant d'un choix d'objets liés aux intentions thématiques. Les concepteurs souhaitent qu'il y ait une rencontre de sens entre raison et émotion, entre science et conscience, entre connaissance et réflexion afin de susciter la réflexion et l'engagement.

« Il faut instaurer de nouvelles règles garantissant notre pérennité d'humain et d'individu, en même temps que sa pérennité de nature. [...] Les mouvements sociaux, les comportements individuels, la production artistique et scientifique, les préoccupations politiques montrent que les relations que nous entretenons avec la nature sont en mutation ».

L'exposition temporaire *Nature Vive*, aux dires de ses commissaires et concepteurs, voulait bousculer les regards naturalistes et questionner le rapport scientifique traditionnel de l'homme à la nature notamment en convoquant la gamme des principales émotions que suscite la nature auprès de l'humain. D'entrée de jeu, les concepteurs questionnent la perception que l'on se fait d'un Muséum :

« Pourquoi alors que le Muséum est une institution scientifique, ne pas se cantonner à une présentation scientifique que de s'égarer dans les champs de l'idéologie ? [...] Nous répondrons que [...] la science et les scientifiques – en particulier, les spécialistes des sciences de la nature, du vivant et la terre- ont quitté le strict champ de la recherche ».

Cette exposition fut donc construite sur un récit muséographique qui allie un contenu scientifique, philosophique, esthétique et écologique dans le dessein de provoquer chez les publics une réflexion sur la manière contemporaine de voir et d'agir avec la nature dans le sens des recherches menées par Moscovici affirmant que « *c'est l'homme qui fait la nature [...], la nature et l'action, car regarder, c'est aussi agir* » (Moscovici, 2002, p. 39). Les concepteurs de l'exposition *Nature Vive* affirment clairement l'objectif poursuivi qui est d'inciter les publics « à réfléchir sur l'intérêt de conserver cette diversité (de la nature) pour l'amener à reconsidérer sa relation à la nature et éventuellement à la modifier. »<sup>(26)</sup>

L'exposition offrait plusieurs pistes de réflexion philosophique à partir des objets sélectionnés pour leur représentativité à l'égard du contenu élaboré par

---

(24) *Nature Vive* fut présentée au Muséum National d'Histoire Naturelle du 6 décembre 2000 au 17 septembre 2001, soit près d'une année après *Jardin Planétaire*.

(25) Document interne de conception de l'exposition.

(26) Dossier de presse, Muséum national d'histoire naturelle de Paris, 2000.



trois commissaires du Muséum et un comité scientifique regroupant les disciplines de la philosophie, de la préhistoire et de la géographie. Autant de pistes imaginées, autant de possibles récits construits par les porteurs du projet et, en bout de piste, par les publics. L'orientation muséologique visait à développer chez les visiteurs une prise de conscience de la nécessité d'établir d'autres rapports avec la nature.

Une des spécificités du Muséum national d'Histoire naturelle étant ses collections il allait de soi d'y référer, car en « *donnant à voir au visiteur les trésors de ses collections, le Muséum a pour objectif dans cette exposition de faire prendre conscience de la diversité de la nature, des émotions qu'elle procure, de la nécessité de vivre avec elle et de la respecter.* » En complément de la présentation de ces collections patrimoniales, l'exposition s'est enrichie d'œuvres contemporaines qui traduisent les émotions suscitées dans diverses cultures par la diversité naturelle. Le visiteur ne découvrait ces œuvres qu'en fin de parcours. *Nature vive*, comme *Jardin planétaire* témoignent donc d'une muséographie qui interpelle les visiteurs dans les rapports qu'ils entretiennent avec la nature, les incite à voir autrement les liens construits à travers le temps et l'espace, les invitent à questionner les acquis. « *Reformuler notre lien à la nature, c'est peut-être développer une nouvelle éthique de la nature* » (Document interne de programmation, 1999, p. 26).

#### 4.4. Mouvements et récits d'une « *nature plus que vive* »

La question de la mutation contemporaine du message scientifique jadis axé sur le savoir vers un message favorisant le débat sur l'engagement a fait la une de plusieurs articles témoignant d'une approche muséale pluridisciplinaire au sein de laquelle le citoyen y occupe une place de choix. Selon Terry Ruddel<sup>(27)</sup>, « *l'approche narrative aurait pour conséquence d'amener le musée à prendre position puisqu'il doit organiser ses collections et artefacts pour susciter la réflexion* ». En effet le récit interpelle le visiteur différemment puisqu'il incite à construire sa propre histoire (Eidelman, 2003 ; Triquet, 2006 ; Viel, 2005). Le cas de l'exposition *Nature vive* illustre l'idée d'une exposition encourageant la réflexion (Fortin-Debart, 2003) ce qui motiva des muséologues québécois à importer le concept en terre d'Amérique, à Québec. Les concepteurs du projet québécois notent qu'il s'agit d'adapter le concept initial « *en conservant la thématique développée autour de la nécessité de conserver la biodiversité, en l'illustrant à l'aide d'exemples correspondant à la réalité nord-américaine et en utilisant des spécimens* »<sup>(28)</sup> provenant de collections québécoises. Convaincus de l'intérêt du concept parisien, les responsables du Musée de la civilisation proposent de respecter l'approche française donnant « *place aux émotions mais aussi à la raison afin de respecter l'objectif général de l'exposition.* » Les concepteurs rappellent l'importance de « [...] *Provoquer la réflexion du visiteur afin qu'il s'interroge sur la*

(27) Extrait de communications à un colloque sur le thème : l'exposition comme un roman. Forum, Vol 35 n 26, avril 2001, Université de Montréal.

(28) Adaptation du concept, *Nature vive*, Musée de la civilisation juillet 2005, page 5.

*nécessité de conserver la diversité de la vie et qu'il considère sa relation avec la nature et éventuellement la modifie. »*<sup>(29)</sup>

L'exposition intitulée à Québec, *Pour que nature vive*, au cours de l'année 2006, au Musée de l'Amérique française, composante du Musée de la civilisation, vise à créer une interface entre les scientifiques et les citoyens. La mise en scène diffère de celle de Paris. Malgré une intention annoncée de transposer le récit muséographique initial, le résultat ne peut être le même puisque l'ensemble des composantes muséographiques demeure tributaire d'un contexte autre ; les récits qui en découlent subissent l'influence de cette mutation spatiale et culturelle. Ainsi la mise en espace, le choix des objets, la teneur des textes, le lieu lui-même ne peuvent que produire un sens différent. Ce sens sera d'autant marqué que les visiteurs proviennent d'univers culturellement enracinés dans une histoire qui, bien qu'ayant certains liens signifiants, induisent des constructions de sens qui reflètent des spécificités culturelles qui ne sont pas sans influencer les récits qui les modèlent, comme les récits qu'elle suscitent.

## **Pour conclure**

Nous voulons en premier lieu préciser qu'il est clair que les diverses assertions du terme « récit » que nous avons utilisées ne font nullement référence au courant de la narratologie « classique », qui privilégie une « logique actionnelle » (Propp, 1970 ; Adam, 1994).

Nous avons principalement ici retenu deux usages très différents : le récit historique et la narratologie « post-structuraliste », sensible au versant de la réception et à sa composante non seulement cognitive, mais aussi affective ; au sens où l'affect et la cognition ne s'opposent pas, mais se soutiennent mutuellement.

Tout d'abord dans le cadre du récit historique, soit ici de la présentation de la théorie de l'évolution les risques, sont doubles car la distinction entre explication et récit n'est pas aisée du fait de la composante historique de ces sciences d'une part, et d'autre part comment ne pas faire référence au récit biblique<sup>(30)</sup> récit révélé et immuable, qui est à l'opposé du récit scientifique non dans la forme (il s'agit bien toujours de raconter une histoire) « *mais parce qu'il s'y ajoute un corrélat, la prise en compte critique de cette histoire par la discussion* » (Popper, 1985 (1972), p. 193)<sup>(31)</sup>.

---

(29) *Idem*, page 9.

(30) Ainsi de nombreux visiteurs de la Grande Galerie de l'évolution interprètent la « caravane de l'évolution » qui est censée illustrer la diversité des espèces vivant dans la savane africaine comme « l'arche de Noé ».

(31) La théorie de l'évolution regroupe en réalité plusieurs idées et théories qui sont parfois contradictoires et qui font l'objet de nombreuses recherches. Cependant, le principe d'une évolution des espèces est prouvée par la connaissance des mécanismes de la procréation sexuée et de l'évolution des fréquences géniques au sein des diverses populations. A ce jour il n'existe aucune alternative rationnelle à cette théorie ; la seule alternative qui lui est opposée est l'alternative créationniste qui est elle non réfutable, et qui n'a donc pas de statut scientifique.

Ainsi, comme le souligne Denise Orange (sous presse 2007) « *il semble indispensable de s'affranchir de la linéarité d'une mise en histoire simple, faite de séquences s'enchaînant dans un syncrétisme de temps (" et puis" ) et de causalité " à cause de" ), au profit d'une articulation de séquences synchrones.* » De plus pour permettre aux visiteurs l'interprétation de cette histoire, il semble indispensable qu'ils acquièrent une « sensibilité métacognitive » (Bruner, 1996) pour différencier d'une part, l'histoire narrative qui fait référence à l'histoire de la vie et, d'autre part, l'histoire de la pensée scientifique qui fait référence à la théorie de l'évolution.

Dans une deuxième assertion telle que nous l'avons décrite à travers des exemples de la mise en récit de la Nature, le récit muséologique nous semble se rapporter bien plus à la narratologie « post-structuraliste » car « *prendre en considération la dimension passionnelle qui est au fondement du récit revient à concevoir que la narrativité consiste précisément en la mise en scène de l'indétermination du monde et/ou du devenir, c'est le lieu où l'action se représente dans sa dimension passionnelle, dans son incertitude* » (Baroni, 2006).

Nous avons en effet tenté de montrer de quelle façon la « force » de la trame narrative retenue dans les expositions (basée sur un récit d'auteur, sur des métaphores, sur des expériences émotionnelles) visait à produire des émotions sur les visiteurs pour *in fine* les conduire à réfléchir aux manières d'exploiter la nature, les incitant à voir autrement les liens construits à travers le temps et l'espace. Comme le souligne Baroni (2006), « *cette dimension passionnelle du récit, qui représente " l'agir" et le " pâtir humain ", se retrouve notamment au niveau de la réception du récit car, ainsi que le rappelle Ricœur, l'esthétique, en tant que théorie de l'actualisation d'un texte par un sujet, a pour thème " l'exploration des manières multiples dont une œuvre, en agissant sur un lecteur, l'affecte ".* » (Ricœur 1985, p. 303).

C'est donc bien parce que le visiteur « pâtit » de l'indétermination provisoire mise en scène au sein de l'exposition qu'il est amené à produire lui-même des inférences, des anticipations cognitives (diagnostic ou pronostic) qui « répondent » à cet affect.

## Références

- ADAM, J.-M. (1994) : *Le Texte narratif*, Paris, Nathan.
- BARONI, R. (2006) : « Passion et narration », *Protée*, 34, 2-3.
- BAUTIER, E., MANESSE, D., PETERFALVI, B., VÉRIN, A., (2001) : « Le cycle de vie du Cerisier », *Repères* 21, pp. 143-164, Paris, INRP.
- BOTBOL, D. (sous presse 2007) : « Expositions permanentes : Grands récits ou fragments de discours ? », *La lettre de l'OCIM*, Dijon.
- BRUNER, J.S. (1996) : *The culture of education*, Cambridge, MA : Harvard University Press.
- CLÉMENT, G. (2000) : *Jardin en mouvement*, Sens et Tonka, Paris.
- CUMMINGS, C. E. (1940) : *East is East and West is West*, Buffalo, Buffalo Museum of science.
- DAVALLON (2002) : *L'exposition à l'œuvre*, Paris, Editions L'Harmattan.
- ECHTERHOFF, G. & J. STRAUB (2003, 2004) : « Narrative Psychologie : Facetten eines Forschungsprogramms », in : *Handlung-Kultur-Interpretation*.
- ECO, U. (1992) : *L'œuvre ouverte*, Paris, Editions du Seuil, 1965
- EIDELMAN, J. (2003) : « Identités et carrières de visiteurs », in Véronique Hétet (éd.), *Actes du colloque Accueil & projets de développement : vers de nouveaux enjeux, 20-22 mars 2003* : Château de Kerjean, 32-38
- FORTIN-DEBART, C., (2003) : « Le musée de sciences naturelles, un partenaire de l'école pour une éducation relative à l'environnement : du message scientifique au débat de société », in Girard M., Duchemin E. (dirs.), *ERE, Nature et Culture : art et science au service de l'éducation relative à l'environnement, Vertigo, la revue électronique en sciences de l'environnement, vol.4, n°2*, Montréal : Université du Québec à Montréal <http://www.vertigo.uqam.ca>
- FOUCAULT, M. (1966) : *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard.
- GAUDRY, A., (1888) : *Les ancêtres de nos animaux*. Paris : Baillière.  
— (1898) : « Le nouveau musée de Paléontologie », *Revue des Deux Mondes*, t. CXLIX, n° du 15 octobre.
- GIRAULT, Y. (dir., 2000) : *Des expositions scientifiques à l'action culturelle, des collections pour quoi faire ?* Actes de colloque Muséum, 280 p.
- GIRAULT, Y. ; DEBART, C. (2002) : « Le musée forum, un difficile consensus. L'exemple du Muséum national d'Histoire naturelle », *Quaderni No 46*, pp147-162.
- GIRAULT, Y. (dir., 2003) : *L'accueil des publics scolaires dans les Muséums, Aquariums, Jardins Botaniques, parcs Zoologiques*, Paris, l'Harmattan, 296P.
- GIRAULT, Y., MICHARD, J.-G., COLIN-FROMONT, C. (2007 sous presse) : « Mise en scène de l'évolution : partis pris et problèmes », *Pour enseigner l'évolution, Coquidé, M., Tirard, S.* Paris, Editions Adapt.
- GUICHARD, J., MARTINAND, J.-L. (2000) : *Médiatique des sciences*. Paris, Collection Education et Formation, Puf.
- GUERIN, A-M (2003) : « Le récit de cinéma », *Cahiers du cinéma*, Paris, Editions SCEREN-CNDP.

- HUDSON, K. (1987) : *Museums of influence*, Cambridge (UK), Cambridge University Press.
- LARRÈRE, C. (2000) (ss la dir. de Catherine Larrère) : *Nature vive*, Paris, Editions Nathan/MNHN.
- MARIN, L. (1973) : *Utopiques : jeux d'espaces*, Paris, Les Editions de minuit.
- MICHARD, J.-G., COLIN FROMONT, C. (2005) : *Rénovation des Galeries d'Anatomie comparée et de Paléontologie*. Document de travail.
- MOLINATI, G., GIRAULT, Y. (publication décembre 2007) : « La médiation muséale des neurosciences : quatre expositions récentes sur le cerveau », in *J. Le Marec (Eds) Les musées de sciences : des musées de société, Culture et musée*, n° 10.
- MORIN, E. (2005) : *Introduction à la pensée complexe*, Paris, Editions du Seuil.  
— (2006) : *Itinérance*, Paris, Editions Arléa.
- MOSCOVICI, S. (1994) : *La société contre nature*, Paris, Editions du Seuil.  
— (2002) : *Réenchâter la nature*, Entretiens avec Pascal Dibie, Editions de l'Aube.
- NIQUETTE, M., BUXTON, W. (2004) : « Le soutien de la Fondation Rockefeller à l'intégration de la logique publicitaire dans les musées de science (1936-1941) », Colloque *Sciences, Médias et Société*, 15-17 juin 2004, Lyon, ENS-LSH, [http://sciences-medias.ens-lsh.fr/article.php3?id\\_article=74](http://sciences-medias.ens-lsh.fr/article.php3?id_article=74)
- ORANGE, D. (à paraître 2007) : « Des mises en histoire aux savoirs scientifiques : le cas de lycéens confrontés à quelques problèmes de tectonique des plaques », *Aster 44, Sciences et récits*, Triquet E., Orange, C. (coord.), Lyon, INRP.
- PEIGNOUX, J., LAFON, F., VAREILLE, E. (2000) : « L'expérience de visite », Eidelman J. et M. Van Praët (éds), *La muséologie des sciences et ses publics, Regards croisés sur la grande galerie de l'évolution du Muséum national d'histoire naturelle*, Paris, PUF.
- POPPER, K. (1985) : *Conjectures et réfutations*. Paris, Payot (édition originale, 1963).
- PROPP, V. (1970) : *Morphologie du conte*, Paris, Seuil (édition originale, 1928).
- REUTER, Y. (2000) : « Narratologie, enseignement du récit et didactique du français », *Repères*, n° 21, pp. 7-17, Paris, INRP.
- RICŒUR, P. (1985) : *Temps et récit*, Paris, Editions du Seuil.
- SAMSON, D. (1993) : « Les stratégies de lecture des visiteurs d'exposition », in *A. Blais (Dir), l'écrit dans le média exposition*, Québec, Musée de la civilisation (Collection Museo), 93-111.
- THÉVENIN, A. (1899) : « La nouvelle galerie de Paléontologie du Muséum d'Histoire Naturelle », *Autun, procès verbaux de la Société d'histoire naturelle d'Autun*, bull. XII, 2° partie.
- TODOROV, T. (1987) : *La notion de littérature et autres essais*, Paris, Editions du Seuil.
- VAN PRAËT, M. (1989) « Réflexions sur l'action culturelle et pédagogique dans le musée », *Museological News*, n° 12, 157-160.
- VIEL, A. (2002) : « Nature/culture en mouvement », synthèse du Séminaire Na-

- ture, Culture & Sociétés* (Kerguéhennec 2002) : *Actes du colloque Nature, Culture & Sociétés*, Entretiens Jacques Cartier, Lyon, 10-20.
- (2003a) : « Nature, culture et société, nouvelles scènes, nouveaux publics », *Actes du séminaire national de recherche des 21 et 22 mars 2002, Domaine de Kerguéhennec*, Centre de recherche sur la culture et les musées et Théâtres en Bretagne, Théâtre en Bretagne.
- (2003b) : « Sens & Contresens de l'esprit des lieux », *Art & Philosophie - Ville et architecture*, édition Découverte, *Actes du Colloque Architecture, Urbain & art*, Marseille, 221-235.
- (2003c) : « Théâtre et exposition : d'une scène à l'autre », *Média Morphoses*, n° 9, *l'exposition, un média*, Institut national de l'Audiovisuel, 92-98.
- (2005) : « L'objet dans tous ses états. Mot/musée/émotion », *L'objet de la muséologie*, Pierre Alain Mariaux (Ed.) : Neuchâtel, Institut d'Histoire de l'Art et de Muséologie, 51-81.
- (2006 à paraître) : « Voyage au pays des milles lieux mémoires », *Actes du colloque De mémoire à territoire*, Musée de la civilisation du Québec.