



HAL
open science

Nomadic memories: emotional experience and collective scenography

Véronique Dassié

► **To cite this version:**

Véronique Dassié. Nomadic memories: emotional experience and collective scenography. *Culture et Musées*, 2020, 36, pp.111-136. 10.4000/culturemusees.5602 . hal-03270670

HAL Id: hal-03270670

<https://hal.science/hal-03270670v1>

Submitted on 25 Jun 2021

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.

Culture & Musées

Muséologie et recherches sur la culture

36 | 2020

L'émotion dans les expositions

Dossier

Mémoires voyageuses : expérience émotionnelle et scénographie collective

Nomadic memories: emotional experience and collective scenography

Memorias viajeras: experiencia emocional y escenografía colectiva

VÉRONIQUE DASSIÉ

p. 111-136

<https://doi.org/10.4000/culturemusees.5602>

Résumés

Français English Español

À travers l'analyse d'une expérience scénographique, cet article revient sur le processus de mise en visibilité des émotions qui a accompagné la collecte participative mise en œuvre pour nourrir l'exposition *Mémoires voyageuses*. Les objets se trouvent au cœur du dispositif car leur sélection passe par leur conversion en objets ethnographiques dépourvus d'émotions, alors que leur exposition suppose leur aptitude à toucher le visiteur. S'agissant d'objets d'affection qui ont pour finalité d'être intégrés dans un parcours d'exposition, la conversion n'est pas anodine. Elle implique un partage du contrôle de la représentation dans l'exposition qui nourrit une forme d'*empowerment* patrimonial. Cet article propose d'analyser la place des émotions dans ce processus.

Through the analysis of a particular scenographic experience, this article looks back on the process of uncovering emotions which accompanied the participative collection of objects for the exhibition *Mémoires voyageuses* (*Nomadic Memories*). These objects were placed at the heart of the presentation because their selection implied their conversion into objects of ethnography, devoid of sentiment, while, at the same time, their very exhibition assumed their capacity to move visitors. As emotional objects destined to be integrated into an exhibition, this conversion is not anodyne. It implies of sharing of the control of the representation within the exhibition which feeds a sort of heritage empowerment. This article proposes an analysis of the place of emotions in this process.

A través del análisis de una experiencia escenográfica, este artículo examina el proceso de visibilizar las emociones, que acompañó la colecta participativa realizada para alimentar la exposición

Mémoires voyageuses (Memorias viajeras). Los objetos son el corazón del dispositivo porque su selección implica convertirlos en objetos etnográficos desprovistos de emociones, mientras que su exposición presupone su capacidad de llegar al visitante. Tratándose de objetos con una carga afectiva y cuyo objetivo es integrar un itinerario de exposición, la conversión no es insignificante. Implica compartir el control de la representación en la exposición que alimenta una forma de empoderamiento patrimonial. Este artículo propone analizar el rol que juegan las emociones en este proceso.

Entrées d'index

Mots-clés : objets d'affection, émotions, empowerment patrimonial, collecte collaborative, exposition

Keywords: emotional objects, emotions, heritage empowerment, participative collection, exhibition

Palabras clave: objetos de afecto, emociones, empoderamiento patrimonial, colección colaborativa, exposición

Notes de la rédaction

Manuscrit reçu le 8 juillet 2019

Version révisée reçue le 28 février 2020

Article accepté pour publication le 3 juin 2020

Notes de l'auteur

Je remercie les évaluateurs de ce numéro qui ont largement contribué à l'élaboration de cette réflexion grâce à leurs relectures attentives et remarques pertinentes tout au long de la rédaction de cet article.

Texte intégral

- 1 Les intérieurs domestiques recèlent bon nombre d'objets conservés pour des raisons sentimentales. Ces « objets d'affection » (Dassié, 2010) sont aussi supports de récits que l'enquête ethnographique peut contribuer à mettre au jour. Une parole intime¹ peut ainsi être médiatisée, que ce soit auprès de l'entourage ou du collecteur de témoignages. Pour autant, la narration de soi qui accompagne ces récits, chargée d'émotions et d'anecdotes singulières, peut-elle avoir sa place dans un dispositif muséal qui revendique une valeur culturelle collective ? À quelles conditions la mise en scène muséale d'une intimité est-elle possible ? Ces questions posent en arrière-plan celle du lien entre l'expérience affective, telle qu'elle se déploie dans une réalité ordinaire, et celle du visiteur auquel elle est présentée dans un musée.
- 2 Si la manière dont les objets exposés convoquent les émotions du visiteur dans une expérience de visite a déjà été étudiée, le processus qui accompagne la sélection des éléments finalement mis en scène dans une exposition reste peu abordé, et les émotions qui y prennent part encore moins. Jacques Hainard voit dans le parcours qui conduit l'objet au musée un rite de passage qui amène à le sanctifier au prix du silence de son histoire, processus de neutralisation qui fait du musée « un calmant pour la société » (2007a : 134). La socio-sémiotique, quant à elle, s'emparant du visible exposé, a permis de mettre en évidence l'importance du ressenti dans l'expérience de visite (Davallon, 2000 ; 2011) et a consacré l'idée d'une rupture entre l'objet témoin et l'objet signe, susceptible d'enclencher une émotion. L'exposition peut, dès lors, miser « sur l'implication du visiteur, en jouant sur sa sensibilité, son plaisir, son émotion et son expérience personnelle » (Idjéraoui-Ravez, 2004 : 230) pour toucher ce dernier. Une attention croissante est accordée aux états affectifs des visiteurs lors de l'expérience de visite (Eidelman *et al.*, 2013), et aux pédagogies par l'émotion (Poli, 2013). Si ces travaux mettent en lumière la dimension sociale et sémiotique de la perception sensorielle, et l'enjeu de l'appréciation d'une autorité qui se joue dans la réception d'une présentation culturelle au sens large (Davallon, 1984 : 125), les conditions du partage des mémoires

privées et de leur médiation interrogent néanmoins la traduction des émotions dans la sphère publique bien au-delà de leur exposition muséale. Les travaux d'Agnieszka Smolczewska-Tona (2015) sur les pratiques de collection et de médiation d'objets de la Grande Guerre révèlent ainsi que, au-delà des enjeux patrimoniaux, c'est l'attachement du collectionneur-médiateur à ses objets qui prélude à leur exposition. Elle montre, en outre, l'importance pour le collectionneur de pouvoir établir une relation de continuité avec les témoins pourvoyeurs d'objets, proximité affective garante de l'authenticité des objets. L'objet et son collectionneur incarnent pour ainsi dire l'un comme l'autre une histoire dont ils sont les dépositaires et qu'ils présentent. La proximité affective conditionne donc la mise en visibilité de l'objet. Dès lors, de quelle manière la présentation publique de l'objet donne-t-elle à voir et à ressentir cette valeur affective ?

- 3 L'analyse proposée ici amène à dissocier le dispositif d'exposition de l'expérience muséale dans la mesure où il concerne une situation de co-construction scénographique². Cette réflexion s'appuie sur la préparation d'une exposition, *Mémoires voyageuses*³, qui s'est déroulée entre 2015 et 2017, et sur des matériaux ethnographiques collectés sur le thème des migrations dans le Montargois depuis 2009. Outre les observations réalisées tout au long de cette phase préalable, je m'appuie sur un corpus d'entretiens individuels réalisés auprès de huit personnes rencontrées avant le projet d'exposition, dont certaines impliquées ensuite dans sa préparation, et de neuf autres personnes rencontrées durant sa conception. S'y ajoutent les enregistrements des sept réunions publiques organisées entre octobre 2014 et mai 2016 auxquelles j'ai moi-même pris part, et les notes d'observation transcrites lors du déroulement de ces réunions mais aussi à l'issue de rencontres plus confidentielles avec des témoins, des responsables d'association, des représentants des politiques publiques locales et des artistes impliqués dans le projet. À ces matériaux narratifs et descriptifs s'ajoutent, bien sûr, des éléments matériels : le corpus de l'ensemble des éléments intégrés dans la base de données numérique préparatoire à l'exposition sera ainsi confronté aux expôts retenus au fil de l'élaboration scénographique, permettant une analyse des formes et des esthétiques mobilisées. À travers l'analyse de cette expérience scénographique, cet article propose de revenir sur le processus de mise en visibilité des émotions qui a accompagné la collecte en accordant une attention particulière aux objets. Leur sélection suppose une « distorsion entre le savoir local et celui de l'interprète » (Hainard, 2007a : 129), ce qui n'est pas sans poser des questions s'agissant d'objets d'affection qui ont pour finalité d'être intégrés dans un parcours d'exposition.

Un sensible performatif

- 4 L'attention accordée aux émotions est liée aux circonstances de la genèse du projet et aux personnes impliquées dans sa réalisation. L'exposition *Mémoires voyageuses* est en effet née d'un autre projet, régional, qui proposait la mise en place d'une collecte participative pour réaliser une exposition en région Centre - Val de Loire sur les migrations⁴. Cette idée d'une exposition régionale faisait elle-même suite aux résultats d'une recherche collective régionale menée sur ce thème entre 2008 et 2011⁵, et que l'association Mémoires plurielles entendait diffuser par ce biais. La démarche n'est donc pas celle de professionnels des musées, qui à partir d'un fonds muséal élaborent un projet d'exposition mis en forme par un scénographe, mais celle d'un collectif constitué d'individus d'horizons divers – représentants d'associations, artistes, sociologues, ethnologues, enseignants, immigrés – qui réfléchissent ensemble à la manière de montrer les migrations. Pour ce faire, l'association initiatrice du projet avait d'emblée proposé une approche qualifiée alors de « sensible » qui, selon les termes de sa chargée de mission, permettrait « d'éviter que ça soit trop scolaire⁶ ». Le spectre d'une exposition « scientifique » faisait craindre des contenus trop didactiques, austères et susceptibles de décourager des visiteurs peu familiers des institutions culturelles que l'association

entendait justement attirer. Derrière l'idée de « sensible » étaient aussi bien évoqués des dispositifs scénographiques, sensoriels ou interactifs, la présentation de créations artistiques, de récits de vies ou d'ambiances susceptibles de toucher les visiteurs. Il s'agissait donc de provoquer des émotions sans s'affranchir pour autant des exigences de scientificité garantie par l'implication de chercheurs dans le projet, la documentation sociologique et ethnographique, photographies, témoignages ou archives, devant permettre d'ancrer le propos dans le réel par le vécu. Si le « scientifique » faisait craindre l'austérité d'un propos, ses matériaux sources étaient paradoxalement vus au contraire comme gages d'un récit incarné susceptible d'aider le visiteur à s'identifier au migrant.

- 5 L'usage de la terminologie du sensible ne s'est toutefois pas limité à cette anticipation du ressenti du futur visiteur, il a également eu un effet au démarrage du projet. Régulièrement convoqué lors des réunions de préparation, mais jamais défini, il offrait alors une diversité de traductions possibles qui lui a certainement donné aussi une portée fédératrice vis-à-vis des personnes mobilisées dans le projet, dont des artistes. Le terme, polysémique, s'est donc rapidement avéré consensuel, permettant d'emporter l'adhésion des « concernés » et des « initiés » (Bertheleu, 2014 : 313) impliqués dans le projet, au rang desquels figuraient des responsables ou membres d'associations, des artistes et des chercheurs. Chacun, à sa manière, était en effet un témoin des migrations, que ce soit pour l'avoir vécu directement, pour en être l'héritier du fait de son histoire familiale, pour avoir mené des enquêtes sur ce thème ou pour avoir habité ou travaillé au contact de migrants. Les témoignages et les objets d'affection⁷ de migrants ou de leurs héritiers constituaient donc autant de documents susceptibles de donner accès à l'expérience migratoire et de la donner à voir. Le temps long dans lequel s'est enraciné le projet lui-même n'a certainement pas été anodin dans la prise en compte des émotions. J'avais déjà noué des relations solides avec certains informateurs sur ce territoire depuis plus de dix ans, et ils furent les premiers sollicités pour prendre part au projet. Parmi eux, des collecteurs de mémoire – artistes ou responsables d'associations –, des migrants ou descendants de migrants, tous concernés de près ou de loin par les migrations. J'avais encore en tête les récits de souvenirs d'enfance nostalgiques, de séparations familiales douloureuses, d'anecdotes cocasses ou tragiques de parcours de migrants, le plus souvent racontés par leurs descendants. Jean-Pierre m'avait par exemple raconté le départ de sa mère d'Ukraine :

« Ma mère m'a raconté, elle avait la larme à l'œil... Un soir, en 1942, elle rentrait de l'école, et sa mère lui a dit : "Écoute, Anna, demain, huit heures, tu pars en Allemagne." Et donc à huit heures, le lendemain, elle partait... Elle avait 18 ans... Ils ont fait un wagon de jeunes filles jusqu'à Hambourg⁸. »

- 6 Les détails donnaient l'impression qu'il avait lui-même vécu cette histoire et qu'il revivait la douleur de la séparation familiale.

L'exposition comme transmission intergénérationnelle en acte

- 7 Comme le souligne Marianne Hirsch à propos des héritiers d'une histoire dramatique, « ces expériences leur sont transmises si profondément et de manière si affective qu'elles deviennent les leurs en propre⁹ » (2008 : 107). Ce faisant, elles infléchissent la vie des générations suivantes. L'engagement artistique ou associatif de certains contributeurs du projet peut d'ailleurs, dans bien des cas, être mis en relation avec ce type d'héritage. Serge Catanèse, comédien et metteur en scène, expliquait, par exemple, avoir monté sa première pièce de théâtre, *Los Emigrantes*, à partir des souvenirs recueillis auprès de son père immigré d'Italie. Il s'agissait, selon lui, d'« honorer un rendez-vous »¹⁰ avec ce dernier. Cette démarche peut être considérée comme une manière de « performer la migration »

(Aterianus-Owanga & Musso, 2017) à travers une création dont l'enjeu biographique est crucial puisqu'à travers l'évocation des souvenirs et des émotions de l'artiste, les anthropologues constatent qu'il s'agit de « rejouer les frontières entre soi et l'autre » et de « s'inventer » (*ibid.*).

- 8 Lorsque furent mis en place des groupes de travail pour préparer l'exposition régionale, une forme d'interconnaissance et de complicité était donc déjà établie entre certains membres du groupe du Montargois invité à l'alimenter. Alors que l'exposition régionale devait présenter à Orléans l'histoire des migrations régionales, ce groupe se mobilisa d'emblée pour la mise en forme d'une autre exposition qui pourrait, elle, être présentée sur place. Le constat d'une « richesse » migratoire importante au niveau local motivait cette idée d'une déclinaison de l'exposition régionale. S'y superposait un enjeu moral vis-à-vis de ce territoire périphérique situé à l'intersection des régions Centre - Val de Loire et Île-de-France, et qui, ayant subi les conséquences des désindustrialisations, présente aujourd'hui toutes les caractéristiques d'un territoire relégué, tant du point de vue administratif que socioculturel. L'agglomération montargoise est en effet particulièrement paupérisée depuis le déclin industriel avec près de trois fois plus de population vivant sous le seuil de pauvreté que dans l'ensemble de la région. L'ancienneté de l'implantation du site de l'usine Hutchinson, dès 1854, y a également favorisé l'arrivée massive d'une main-d'œuvre exogène à la faveur de l'exode rural puis des migrations internationales qui y ont suivi le rythme des révolutions, décolonisations, guerres et famines du *xxe* au *xxie* siècle. Une exposition locale paraissait ainsi d'autant plus s'imposer qu'elle pouvait permettre aux habitants de l'agglomération les moins mobiles d'y accéder. Le choix du groupe montargois s'orienta alors sur une thématique d'exposition spécifique : la transmission intergénérationnelle. À travers ce choix, il s'agissait non seulement de ne pas être redondant avec la thématique plus large de l'exposition régionale, mais aussi de répondre à un besoin, car :

« Ce qui est intéressant, c'est de transmettre... Les jeunes générations, qui sont nées ici, elles ne comprennent pas, c'est important de faire comprendre pourquoi on émigre, avec quoi on émigre et de le retransmettre pour qu'il y ait une meilleure compréhension¹¹. »

- 9 L'actualité nationale et internationale rendit l'enjeu d'autant plus crucial au fil de l'avancée du projet : au mois de janvier 2015, les Français découvraient avec sidération les attentats de *Charlie Hebdo*, et, quelques mois plus tard, la photographie d'Aylan, trois ans, mort sur une plage turque après avoir tenté la traversée de la Méditerranée depuis la Syrie, faisait le tour du monde tandis que Marine Le Pen qualifiait l'immigration de « fardeau » dans son discours de clôture de l'université d'été du Front national. Pour entrer plus aisément en relation avec des jeunes ou moins jeunes, potentiellement concernés ou non par la thématique, et peu familiers des itinéraires culturels, le comédien impliqué dans le projet d'exposition proposa alors :

« Ce qui me semble intéressant, c'est pas d'être dans le sociologique mais qu'on aie plus sur l'intime, le parcours d'une vie, les choses dans le quotidien, le vécu intime d'une personne plutôt que d'aller vers le discours général, sociologique de masse. Dès qu'on entre dans l'intimité, la compréhension des choses du quotidien, ça intéresse plus les gens parce qu'il y a l'aspect émotionnel, une identification possible¹². »

- 10 Rendre compte des phénomènes migratoires et de leurs incidences mémorielles et territoriales à travers la présentation de récits de vie semblait dès lors aller de soi, comme si pour traiter un sujet « sensible », au sens politique¹³, il fallait une présentation « sensible », au sens affectif. La possibilité de s'identifier est donc vue ici comme la condition d'un changement. L'émotion apparaît comme le préalable d'une mise en action, de la même manière qu'a pu l'envisager Charlotte Pratley (2016) au sujet des visiteurs du Mémorial du génocide de Kigali où l'empathie appelle l'action. Dans cette optique, faire le choix du « sensible » revient donc aussi à tenter d'infléchir les représentations en faisant

appel à l'engagement de chacun au nom d'une cause commune. Ce partage du contrôle de la représentation dans l'exposition cherche à nourrir une forme d'*empowerment* patrimonial (Korom, 1999) où l'action culturelle s'appuie sur les compétences de chacun.

Des émotions en partage

11 Si l'idée de recourir au sensible a fait d'emblée consensus, restait à déterminer les éléments susceptibles d'intégrer la future exposition. La démarche participative proposait à tous de l'alimenter. Les porteurs du projet, représentants associatifs¹⁴ et l'ethnologue¹⁵ disaient : « proposez ce que vous voulez », ce à quoi les participants répondaient : « dites-nous ce dont vous avez besoin ». Une trame, ébauche de synopsis pour envisager des idées de contenus à partir des premières discussions menées au sein du groupe de travail, a donc été mise en forme par l'ethnologue. Cette ébauche se présentait sous la forme d'un tableau organisant des espaces selon un déroulé linéaire, calqué sur le modèle d'une présentation scientifique, avec son introduction générale – évocation du contexte local au regard de la thématique des migrations – et divers chapitres traitant les aspects liés aux transmissions intergénérationnelles et pensés comme des espaces distincts : la circulation des biens d'un lieu à l'autre, d'une famille à l'autre, les règles de transmission, les effets sur le territoire et la communication familiale. Dans les colonnes, face à chaque thématique, étaient listés différents supports possibles pour les évoquer. Il s'agissait d'éléments que les porteurs du projet avaient déjà en tête : des costumes traditionnels, des récits, des objets décoratifs ou des documents, que l'ethnologue avait repérés lors de l'enquête ethnographique quelques années plus tôt, ou une boîte de chocolats mexicains, des vêtements et photographies proposés par la présidente de l'association locale à partir de sa propre expérience. Ce synopsis fut ensuite présenté au groupe de travail. De nouvelles anecdotes et expériences purent alors être partagées : « Moi, dans ma famille, les petits verres à vodka de mon grand-père, c'est moi qui les ai, ça s'est transmis », racontait l'une. « Et vous avez transmis aussi la tradition familiale [rires] », questionnait un autre. « Mon grand-père et ma grand-mère, ils ont migré, mais moi j'ai rien ! », constatait un troisième, dépité. Dans ces réactions, nous pouvons voir que se jouent non seulement la publicisation d'expériences, mais aussi une sélection des émotions et de leur mise en visibilité, en premier lieu vis-à-vis des personnes présentes, en second lieu vis-à-vis de visiteurs pensés au futur. Si l'humour et la joie liés à des temps festifs y ont leur place, la douleur voire le drame sont par contre suggérés sans jamais être véritablement explicités. C'est le cas notamment des manques ou des vides de la transmission, comme le suggère le constat d'une absence de souvenirs pour certains.

12 Au fil des réunions, les participants confiaient ainsi des bribes de leur histoire familiale, mais celle-ci restait toutefois abstraite et largement en retrait au profit d'exemples puisés dans leur entourage et de thématiques sociales légères, comme la cuisine et les saveurs : « Quand ma mère vient nous voir, sa valise est remplie d'oranges, de dattes, de semoule », expliquait une mère de famille kabyle. « Nous, c'est le blé noir », rétorquait avec surprise une femme originaire d'Ukraine. À travers ces inventaires, chacun suggérait une palette de saveurs partageables. Si tous avaient en tête des sensations gustatives bien particulières, le plaisir de saveurs inaccessibles au quotidien, associées souvent à l'enfance et réactualisées à chacune des retrouvailles avec le pays originel grâce aux déplacements familiaux, faisait sens de manière collective. Dans cette expérience du voyage des denrées culinaires, la narration des uns peut ainsi faire écho au ressenti des autres. Des anecdotes cocasses peuvent ainsi être échangées en vertu d'un principe d'équivalence émotionnelle : « Moi, quand je suis arrivée, j'ai vu les chiens portés dans les bras et les bébés dans les poussettes ; je me suis dit : "Qu'est-ce que c'est ce pays où on porte les chiens dans les bras et pas les bébés ?" » Au fil des réunions, l'humour prenait place : « Moi, je connais une dame, elle m'a dit un jour : "Dans ma rue, c'est toute la même famille : ils s'appellent tous 'Chien méchant'" ». Ces échanges révèlent que la gamme des émotions positives, à travers

des épisodes joyeux, le plaisir et l'humour, peut aisément être offerte à autrui dans un cadre public. *A contrario*, les regrets, la colère, les histoires dramatiques ou polémiques restaient en retrait des réunions. Ces émotions douloureuses n'étaient pas absentes pour autant, mais elles n'avaient pas leur place ici.

- 13 La collecte d'objets au domicile du témoin, qui implique une rencontre en tête-à-tête, s'y prêtait davantage. La relation interindividuelle favorise le récit d'une histoire personnelle et familiale, sollicitée par l'ethnologue qui observe, questionne, à l'affût de traces concrètes susceptibles de la matérialiser, et recueille les informations à même de documenter les objets repérés. Sont ainsi transcrits aussi bien des éléments concernant le parcours migratoire familial que des informations sur l'objet lui-même : quelle est son histoire ? D'où vient-il ? Pourquoi est-il important pour le témoin pour en restituer la portée émotionnelle ? La présence des objets liés à la migration suppose en effet une histoire, à travers laquelle se déploie la continuité familiale et, avec elle, des regrets, une nostalgie ou la souffrance différée des héritiers qui revivent, pour ainsi dire par procuration, les difficultés rencontrées par leurs ascendants. Les objets sont alors le prétexte d'un récit personnel et intime. Pour autant, posés sur une table de cuisine, souvent ordinaires, ils ne montrent d'emblée rien de leur valeur affective. Comme j'ai eu l'occasion de le montrer par ailleurs (Dassié, 2010), leur portée spéculaire reste en effet inaccessible à ceux qui ne font pas partie de l'entourage proche, le cercle des intimes étant le seul apte à décrypter sans récit l'enjeu de leur présence domestique. Ce n'est donc que soumis aux interrogations d'un tiers, et donc à l'attention du collecteur de traces, que leur histoire devient racontable. Les émotions plus négatives sont ainsi dissimulées dans les objets, qui ne sont d'ailleurs que rarement montrés. Lors des réunions publiques, quand leurs propriétaires les emmenaient, ils hésitaient à les montrer, attendant l'attention d'un regard que seul un familier pouvait alors capter, souvent en fin de réunion, au moment du départ : « Tu l'as de tes parents, ça ? », demanda Sylvie. « Oui », répondit Daniel. « C'est quoi ? », interrogea l'ethnologue. « C'est un stilet pour peindre les œufs », expliqua Sylvie. Mais l'explication évacuera ensuite la dimension intime et familiale pour se faire technique. En public, seuls les attributs culturels des objets proposés sont ainsi mis en avant, laissant entrevoir une intériorisation de la rhétorique patrimoniale : traditions, techniques, ancienneté. Si certains artistes peuvent plus volontiers se livrer au jeu du dévoilement d'un héritage migratoire, l'ordinaire de la vie en migration privilégie la pudeur. Dès lors, sous quelles formes et à quelles conditions les émotions plus intimes pourront-elles être intégrées dans un dispositif scénographique ?

Du ressenti biographique à la scénographie des émotions

- 14 Les enjeux affectifs et politiques se mêlent au projet d'une transmission intergénérationnelle qui, au final, devra nourrir le dispositif de médiation. L'apport de la philosophie pragmatique (Dewey, 1929) et de ses développements par l'anthropologie critique du patrimoine (Tornatore, 2007, 2019) offre des pistes fécondes dans la prise en compte des implications citoyennes des pratiques patrimoniales. Il s'agit moins, en effet, d'aborder la manière dont est construit le propos de l'exposition lui-même, dans une optique de stricte médiation, que de penser ce que le dispositif d'exposition produit en tant que modalité de diffusion d'un savoir fondé sur une double expertise : celle liée au cadre scientifique de l'enquête et celle liée à l'expérience et au vécu des témoins. S'agissant de récits biographiques ou d'objets personnels, les émotions qui sous-tendent la mise en mémoire collective ne peuvent devenir accessibles à tous qu'en vertu de leur possible adéquation avec des attentes plus largement partagées.
- 15 L'évocation en réunion de la valise remplie des produits de Kabylie donne ainsi l'idée de présenter une valise dans laquelle seraient rassemblées les saveurs qui voyagent à travers

le monde avant de se retrouver en Montargois (fig. 1 et 2).

Figure 1. La valise de tonton arrivé de Kabylie chez le témoin, septembre 2016.



© Véronique Dassié.

Figure 2. La malle aux saveurs dans l'exposition *Mémoires voyageuses*, janvier 2017.



© Véronique Dassié.

- 16 Loin de dresser un inventaire des spécialités culinaires exotiques, elle vise surtout à montrer l'importance affective d'une mémoire gustative et les enjeux de sa transmission. Ces produits alimentaires sont rassemblés dans une cantine militaire ou suspendus juste au-dessus, numérotés et accompagnés du témoignage de leur propriétaire sur leur circulation et les liens mobilisés. Une boîte ayant contenu du safran est ainsi associée au souvenir d'Elham, sa propriétaire. Sur son cartel, le visiteur peut lire : « Safran, Iran, 2015. Ma mère me l'a envoyé pour mon anniversaire. Le colis a été ouvert par la douane. J'ai dû payer une amende colossale car c'est considéré comme un produit de luxe. » L'épice permet de suggérer, sans les dire, les difficultés rencontrées pour entretenir les liens affectifs entre une mère et sa fille. De même, une ancienne malle de voyage sert de

présentoir à des vêtements dont les cartels relatent la portée affective (fig. 3 et 4). La singularité des témoignages y est reliée à celle d'un vêtement que sa photographie sur le cartel permet de retrouver dans l'exposition. Ces exemples révèlent les méandres d'une transmission ordinaire, le cadeau d'une mère à sa fille ou la mobilisation d'un réseau amical, que les cartels synthétisent.

Figure 3. Malle aux vêtements, *Mémoires voyageuses*, janvier 2017.



© Véronique Dassié.

Figure 4. Cartels de la malle aux vêtements, janvier 2017.



© Véronique Dassié.

- 17 Ce processus de mise en narration spatiale¹⁶ (Dassié, 2017) construit collectivement passe par le dispositif d'interactions en réunion. Son horizon est la fabrication d'une ambiance et la scansion d'espaces propices au « partage du sensible », au sens où l'a envisagé Jacques Rancière (2000), c'est-à-dire d'un ressenti individuel qui fonde du commun à partir de formes esthétiques captées par la pensée mais qui ne peut pas, dans le cas présent, se faire directement. Intégrer le ressenti individuel dans l'exposition y suppose un échange préalable. Or, juger du bien-fondé de la présence du biographique implique, nous l'avons vu, l'intervention d'un tiers collecteur, en l'occurrence l'ethnologue. La documentation des objets l'amène à porter attention à l'histoire familiale. Celle-ci se retrouvera ensuite condensée en quelques mots sur les cartels. La restitution vise alors à rendre compte d'une intersection affective entre l'histoire du témoin et celle de ses objets.

18 Si les objets, pris dans leur singularité, peuvent donner à voir des bribes d'histoires familiales, ils peuvent dans d'autres cas être regroupés pour reconstituer des portraits. Au rassemblement de fragments biographiques des malles répondent ainsi dans l'exposition les histoires de six familles montargaises, présentées dans les tiroirs d'un meuble à plans. C'est, par exemple, le cas de celle de Natalia qui est née en Argentine mais a vécu à Rome avec ses parents, entre deux et douze ans, pour échapper au régime de la junte du général Videla. Revenue à Buenos Aires avec sa mère, elle en est repartie dix ans plus tard, cette fois pour poursuivre ses études à Paris où elle a rencontré son mari. Le jeune couple a un enfant et est maintenant installé dans le Loiret. Dans le tiroir, un cahier de son école italienne, un jouet de son fils fabriqué par sa mère, un bijou offert par sa grand-mère, une cassette de musique et des documents déroulent les fils de ce tricotage d'histoires nationales et de migrations étudiantes qui tissent discrètement sa propre histoire (fig. 5). Une balle en tissu bleu est ainsi un concentré d'affects et d'histoire sociale invisibles :

« Ma mère l'a apporté d'Argentine quand j'ai accouché ici, en novembre 2014. Quand j'ai vu ce ballon, j'ai retrouvé toute mon enfance : elle l'a réalisé avec un tissu acheté à Bracciano (province de Rome, en Italie), où nous étions réfugiés politiques, dans les années 1980. À l'époque, elle en avait fait un couvre-lit pour moi. En fouillant dans son grenier, elle a récemment trouvé le tissu – qui, étonnamment, était encore en très bon état – et en a fait un ballon tout doux, rempli de ouate. Elle a mis une clochette tibétaine à l'intérieur, objet distinctif d'une nouvelle étape de sa vie, car elle est devenue prof de yoga. Mon fils s'en est tellement servi que maintenant la clochette ne sonne que de temps en temps » (entretien avec Natalia, mai 2016).

19 Le cartel permet d'évoquer la notion d'exil politique à travers le regard de Natalia sur sa propre histoire : celle de son père « rare rescapé » de la junte, la fuite avec ses parents en Italie, leur divorce, son retour en Argentine, son engagement militant, la rencontre avec son mari puis la naissance de leur fils en France, autant d'événements dont les enjeux affectifs comptent dans la vie d'un individu (fig. 6). Si les objets n'ont pas leur propre cartel, ce dernier se contentant de restituer la biographie migratoire et affective de leur propriétaire, leur présence réinsère toutefois la migration dans la banalité d'un quotidien : la balle en tissu usagée et le cahier d'écolier jauni y côtoient un passeport européen, une carte d'électeur française. Le visiteur les découvre en ouvrant le tiroir qui délimite ainsi un espace privé comme la porte d'un chez-soi. La restitution du biographique y prend la forme d'une narration cartellisée et d'une mémoire matérialisée à travers les objets rassemblés dans le tiroir dont le récit a été validé par sa propriétaire, comme tous ceux qui présentent des vivants dans l'exposition.

Figure 5. Meuble à plans : tiroir de Natalia. *Mémoires voyageuses*, janvier 2017.



© Véronique Dassié.

Figure 6. Cartel du tiroir de Natalia.



© Véronique Dassié.

20 Les souvenirs les plus personnels ne sont donc finalement accessibles qu'aux intimes, ceux qui en connaissent l'histoire. Ils se glissent cependant de manière plus ostensible dans les contributions artistiques. Les dispositifs vidéo, audio, visuels, sonores et interactifs délimitent les ambiances des espaces concernés *via* une immersion sensorielle. La diffusion de comptines enregistrées par Serge Catanèse pour son projet musical renvoie, par exemple, à l'imaginaire d'une enfance paisible, mélange de réassurance et de nostalgie, dans un sas qui évoque les contraintes administratives, affectives et matérielles liées au déplacement. *Le Voyageur*, tableau réalisé par Svetoslav Tatchev pour illustrer la migration, fait lui référence à son propre vécu car dessiné au stylo Bic noir, « le seul matériel de dessin que j'ai pu emporter », est-il précisé sur son cartel (fig. 7).

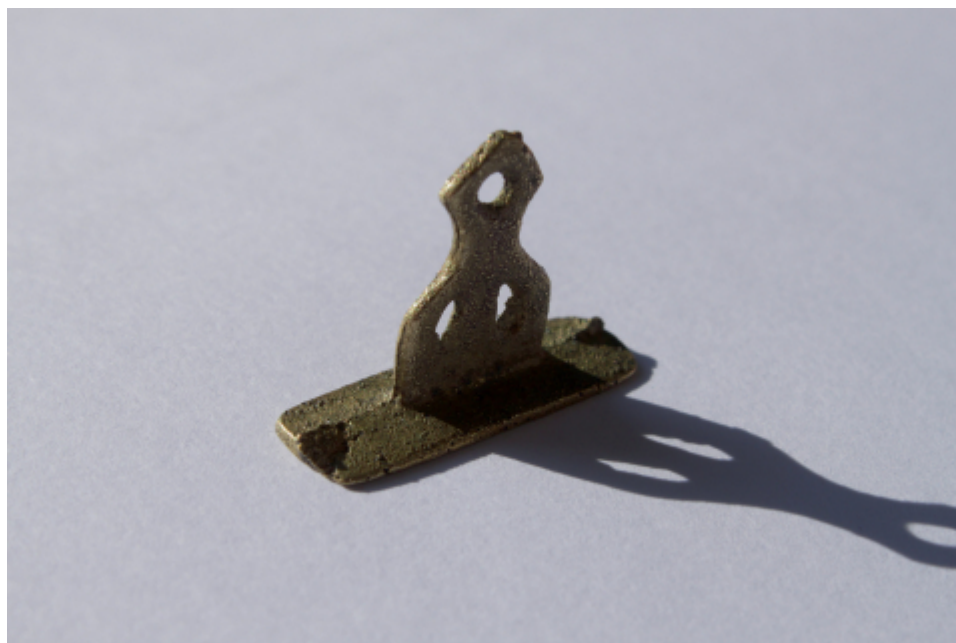
Figure 7. Cartel de présentation du tableau de Svetoslav Tatchev, *Le Voyageur*.



© Véronique Dassié.

- 21 La présence des objets dans la scénographie est donc essentielle : ce sont eux qui balisent le parcours du visiteur. Leur présentation ne renvoie toutefois pas au contexte de leurs usages, comme cela pourrait être le cas dans des dioramas, puisque, au contraire, ils dialoguent avec d'autres, puisés ailleurs, dans une rencontre improbable : le tampon encreur qu'une femme analphabète a fait faire avant de quitter son pays côtoie ainsi des fiches d'état civil conservées dans une mairie de l'agglomération et une création numérique réalisée par l'artiste Guykayser (fig. 8, 9 et 10).

Figure 8. Tampon encreur installé sous une loupe.



© Véronique Dassié.

Figure 9. Cartel du tampon encreur.



© Véronique Dassié.

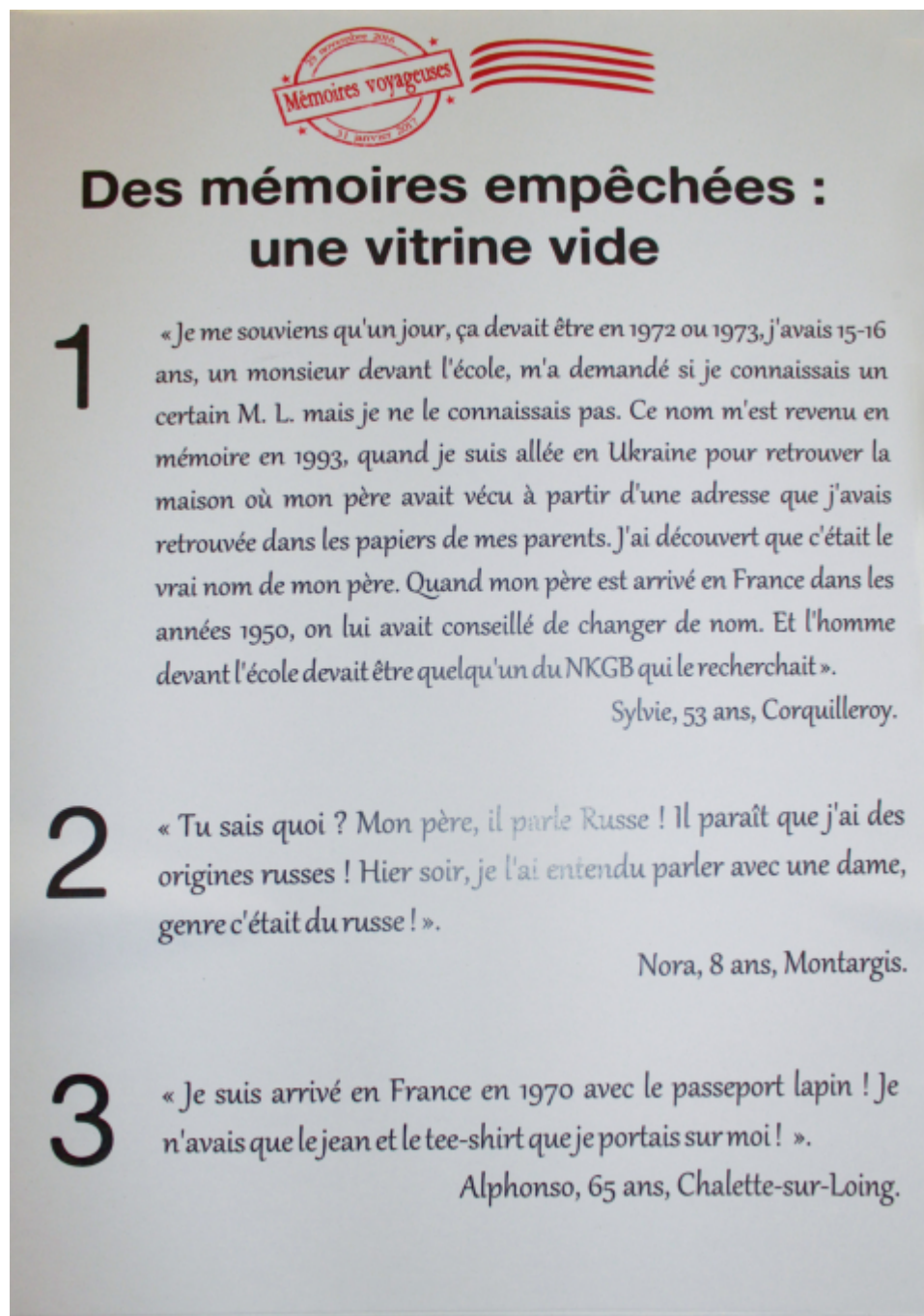
Figure 10. L'Étagère de l'état civil (2017), œuvre multimédia de Guykayser (https://www.autoportrait.com/Letagere_de_Letatcivil/).



© Guykayser.

- 22 À travers la rencontre avec des individualités, il s'agit donc moins de montrer le quotidien des témoins que d'interpeller, de susciter la curiosité pour inviter à des déconstructions culturelles, selon les principes proposés par Jacques Hainard (2007b). Les œuvres artistiques, dispositifs numériques, vidéos, y interviennent comme des ponctuations, alors que les cartels, condensés biographiques, en forme de carte postale, renvoient à l'imaginaire d'une correspondance, au double sens du terme, qui pourrait s'établir entre le témoin et le visiteur.
- 23 Partager le contrôle de la représentation dans l'exposition revient donc à tricoter avec des émotions, mais aussi à penser collectivement la fabrique d'un savoir. L'élaboration collective d'une compétence d'un sensible exposable entre ainsi en jeu. Il y a mise en équilibre d'expériences traumatiques et de joies, deux polarités extrêmes des émotions en présence, qui implique un travail de l'ordinaire du quotidien et de son potentiel à la fois évocateur et fédérateur. La restitution fidèle du biographique s'y joue aussi des blancs et vides de la mémoire, au profit d'une liberté fictionnelle (fig. 11 et 12).

Figure 11. Cartel « Mémoires empêchées », janvier 2017.



© Véronique Dassié.

Figure 12. Vitrine vide, métaphore d'une non-transmission, *Mémoires voyageuses*, janvier 2017.



© Véronique Dassié.

- 24 Prendre en compte le potentiel émotionnel permet de rendre compte d'« une multiplicité de structures conceptuelles complexes, dont nombre sont superposées les unes sur les autres et nouées entre elles ; des structures étranges, irrégulières et implicites » (Geertz, 1998 : 78). La sélection des contenus passe par le regard extérieur et l'explicitation d'une histoire qui, derrière la petite histoire, est celle d'un territoire composite, caisse de résonance de la grande histoire. La nostalgie, la colère, la peine, l'ironie ou la joie deviennent perceptibles grâce au potentiel suggestif des objets et des œuvres d'art, mais aussi grâce aux cartels qui en explicitent les vécus.
- 25 Si le recours au sensible a constitué un parti pris scénographique de départ dans l'élaboration de cette exposition, il s'est finalement déployé de multiples manières : en amont, sur une scène relationnelle qui rassemble nous l'avons vu de nombreux profils d'acteurs, et en aval, dans une scénographie qui replace l'histoire collective dans les

fragments d'histoires individuelles. Du sensible au sensoriel, en passant par l'émotion, la scénographie a permis de jongler avec la matérialité d'objets-témoins qui peuvent, pour ainsi dire à rebours, devenir des objets d'affection collectifs. Les scènes de rencontre des histoires personnelles et d'une histoire collective favorisent la mise à l'épreuve des émotions par diverses légitimités, incarnées par les figures du chercheur, de l'artiste et du concerné, la première en tant qu'autorité savante, la seconde en tant qu'autorité esthétique, la troisième en tant que garante d'une authenticité expérimentée¹⁷. Mais il ne s'agit pas pour autant d'une simple juxtaposition de trois figures de légitimité, puisque chacune ne trouve finalement sa place qu'en dialogue avec les autres : l'émotion ordinaire dépend de sa médiation par l'ethnologue, et les esthétiques des uns et des autres se nourrissent mutuellement. Le passage du terrain ethnographique, mené dans la sphère privée et intime, à l'exposition publique n'implique donc pas seulement un processus de publicisation, ni même un simple dispositif pédagogique, mais une modalité collaborative de production du savoir et de la culture qui invite les institutions patrimoniales à considérer autrement la portée documentaire des objets qu'elles patrimonialisent.

26 La préparation de l'exposition (construction du synopsis, sélection des contenus, élaboration des mises en scène...), que ce soit lors des échanges publics entre contributeurs ou de discussions plus confidentielles avec l'ethnologue, peut ainsi être considérée comme un « espace de travail qui structure le dialogue et la production de représentations, et, d'un commun accord, l'élaboration d'un espace commun des savoirs hétérogènes » (Jankowski *et al.*, 2015), et une manière de « cultiver des alliances » (Le Marec *et al.*, 2012) entre musée et recherche. Le dispositif permet de désamorcer les conflits et frustrations, chacun pouvant y trouver une place ou déléguer sa présence à travers un « sensible » qui s'avère finalement consensuel¹⁸. Cet amont de l'exposition, à travers les négociations à l'œuvre dans sa construction, implique donc aussi ceux qui en seront au final les ambassadeurs. L'insertion des concernés dans cette réalisation favorise en effet une acculturation réciproque, chacun devenant par la suite à même de présenter dans son propre entourage le travail effectué, les contenus et la portée du projet. Mais au-delà des enjeux de réception de l'exposition elle-même, ce type de démarche est aussi et surtout une manière de revoir la fonction sociale du musée en faisant de l'exposition le lieu d'une construction du savoir pour et avec la société.

Bibliographie

Aterianus-Owanga (Alice) & Musso (Sandrine). 2017. « Introduction. Anthropologie et migrations : mises en perspective ». *Lectures anthropologiques* [en ligne], 3, « Anthropologie et migrations : mises en perspective » : https://serval.unil.ch/resource/serval:BIB_76BA12629CBD.P001/REF [consulté le 10 juillet 2020].

Bertheleu (Hélène) (dir.). 2014. *Au nom de la mémoire. Le patrimoine des migrations en région Centre*. Tours : Presses universitaires François-Rabelais (Villes et territoires).

Bertheleu (Hélène), Dassié (Véronique), Étienne (Guillaume) & Garnier (Julie). 2018. « Exposer des mémoires de migrations. Retour sur une collecte participative ». *Hommes et Migrations*, 1322, p. 113-122.

Bortolotto (Chiara). 2011. *Le Patrimoine culturel immatériel. Enjeux d'une nouvelle catégorie*. Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme.

Chevallier (Jacques). 1998. « Qu'est-ce qu'une question sensible ? », p. 11-16 in *Questions sensibles / sous la direction du Centre universitaire de recherches administratives et politiques de Picardie*. Paris : PUF.

Dassié (Véronique). 2010. *Objets d'affection. Une ethnologie de l'intime*. Préface de Joël Candau. Paris : Éditions du CTHS (Le regard de l'ethnologue).

Dassié (Véronique). 2017. « Témoignage, forme mémorielle et narration spatiale : l'exemple d'une exposition sur les migrations ». *Scritture migranti*, 11, p. 21-50.

Davallon (Jean). 2000. *L'Exposition à l'œuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*. Paris : L'Harmattan (Communication et civilisation).

Davallon (Jean). 2011. « Le pouvoir sémiotique de l'espace. Vers une nouvelle conception de l'exposition ? ». *Hermès*, 61, p. 38-44.

Davallon (Jean). 1984. « Sociosémiotique des images ». *Langage et Société*, 28(2), p. 111-140.

Dewey (John). 1929. *Experience and Nature*. Londres : George Allen & Unwin Ltd., en ligne : <https://archive.org/details/experienceandnat029343mbp/page/n481/mode/2up> [consulté le 10 juillet 2020].

Eidelman (Jacqueline), Gottesdiener (Hana) & Le Marec (Joëlle). 2013. « Visiter les musées : expérience, appropriation, participation ». *Culture & Musées*, hors-série, « La muséologie : 20 ans de recherches », p. 73-113.

Geertz (Clifford). 1998. « La description dense. Vers une théorie interprétative de la culture ». *Enquête* [en ligne], 6, p. 73-105 : <http://journals.openedition.org/enquete/1443> [consulté le 20 juillet 2020].

Hainard (Jacques). 2007a. « Le trou : un concept utile pour penser les rapports entre objet et mémoire », p. 127- 137 in *Objets et mémoires* / sous la direction d'Octave Debary et Laurier Turgeon. Paris, Québec : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Presses de l'Université Laval.

Hainard (Jacques), 2007b, « L'expologie bien tempérée ». *Quaderns-e* [en ligne], 9 : <https://www.antropologia.cat/antiga/quaderns-e/09/Hainard.htm> [consulté le 10 juillet 2020].

Hirsch (Marianne). 2008. « The generation of postmemory ». *Poetics Today*, 29(1), p. 103-128.

Idjéraoui-Ravez (Linda). 2004. « Paroles et objets : mémoires d'immigrés. Ethnologie ou muséologie ? », p. 229-239 in *Le Goût des belles choses* / sous la direction de Véronique Nahoum-Grappe et Odile Vincent. Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme.

Jankowski (Frédérique), Le Marec (Joëlle), Defives (Bastien), Krasova-Wade (Tania) & Neyra (Marc), 2015. « Photo-ethnographie et élaboration collective de savoirs. Le cas d'un programme interdisciplinaire et participatif au Sénégal ». *Techniques & Culture* [en ligne], 64, p. 244 : <https://journals.openedition.org/tc/7600> [consulté le 10 juillet 2020].

Korom (Frank J). 1999. « Empowerment through representation and collaboration in museum exhibitions ». *Journal of Folklore Research*, 36(2/3), « Cultural brokerage: forms of intellectual practice in society », p. 259-265.

Le Marec (Joëlle), Maczek (Ewa) & Lochot (Serge) (dir.). 2012. *Musées et Recherche : cultiver les alliances*. Dijon : OCIM (Les dossiers de l'OCIM).

Pink (Sarah). 2009. *Doing Sensory Ethnography*. Londres : Sage Publications.

Poli (Marie-Sylvie). 2013. « Éducation et musée ». *Culture & Musées*, hors-série, p. 165-187.

Pratley (Charlotte). 2016. « The inzovu curve ». *Association for Heritage Interpretation (AHI) Journal*, 21(2), p. 28-29.

Rancière (Jacques). 2000. *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris : La Fabrique.

Smolczewska-Tona (Agnieszka). 2015. « De l'objet sériel à l'objet personnalisé. Pratiques de collection et de médiation d'objets de la Grande Guerre », p. 217-230 in *Vies d'objets, souvenirs de guerres* / sous la direction de Béatrice Fleury et Jacques Walter. Metz : Éditions universitaires de Lorraine.

Tornatore (Jean-Louis). 2007. « Qu'est-ce qu'un ethnologue politisé ? Expertise et engagement en socio-anthropologie de l'activité patrimoniale ». *Ethnologiques.org* [en ligne], 12 : <https://www.ethnologiques.org/2007/Tornatore> [consulté le 10 juillet 2020].

Tornatore (Jean-Louis) (dir.). 2019. *Le Patrimoine comme expérience. Implications anthropologiques*. Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme.

Weber (Florence). 2012. « De l'ethnologie de la France à l'ethnographie réflexive ». *Genèses*, 89, p. 44-60.

Notes

1 Sur l'articulation entre l'intime et les affects, je me permets de renvoyer à la lecture de mon ouvrage cité *supra*. Les objets d'affection d'un individu, les choses auxquelles il tient et qui le touchent, sont les supports d'un récit autocentré, intime parce qu'il renvoie à des expériences personnelles connotées affectivement. La « parole intime » à laquelle je fais référence ici est liée à une particularité de l'exercice de l'intimité : elle ne peut être racontée qu'aux personnes qui ne sont pas insérées dans sa sociabilité, autrement dit celles qui ne sont justement pas des « intimes », ce qui la différencie du secret.

2 Depuis l'adoption de la Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel par l'Unesco en 2003, la participation des communautés est largement encouragée dans les processus de patrimonialisation (Bortolotto, 2011). À propos des conditions de mise en œuvre de la collaboration dans le cadre du projet d'exposition régionale, voir Bertheleu *et al.*, 2018.

3 L'exposition *Mémoires voyageuses* a bénéficié du soutien de l'Agglomération montargoise et rives du Loing (AME). Elle a été installée du 29 novembre au 6 décembre 2016 dans la salle polyvalente de l'espace multi-services, puis du 3 au 31 janvier 2017 dans la médiathèque de l'Agglomération montargoise.

4 La démarche réflexive, inspirée de l'autoethnographie réflexive (Weber, 2012) et de l'ethnographie sensorielle (Pink, 2009), s'est avérée indispensable compte tenu de l'implication des chercheurs dans ce projet. Elle a été rendue possible par la mise en place d'un projet de recherche collectif sur la fabrique de l'exposition, programme « Expopic » (2013-2017), en réponse à l'appel « Pratiques interculturelles dans les institutions patrimoniales » lancé par le GIS Ipapic et porté par le ministère de la Culture et de la Communication. Cette recherche s'est déroulée sous la coordination de l'association Mémoires plurielles et d'Hélène Bertheleu (Citeres, Université de Tours), avec les contributions de Véronique Dassié, Guillaume Étienne et Julie Garnier, et le soutien du Musée d'histoire d'Orléans.

5 Ces recherches avaient été conduites dans le cadre du projet « Patrimig » en réponse à un appel à projets de recherche de la Région Centre et à la seconde vague du programme de recherche « Mémoire de l'immigration, vers un processus de patrimonialisation ? » lancé par le ministère de la Culture et de la Communication en 2008. Voir Bertheleu, 2014.

6 Pôleth Wadbled, sociologue chargée de mission de l'association Mémoires plurielles, réunion du 18 octobre 2014, PIMS, Montargis.

7 Ayant moi-même mené une recherche sur ce type d'objet, cette catégorie a été d'emblée associée au projet, ce qui impliquait une attention particulière vis-à-vis des objets dotés d'une valeur sentimentale par leurs propriétaires.

8 Jean-Pierre Kyrlylsyn, septembre 2010.

9 « *these experiences were transmitted to them so deeply and affectively as to seem to constitute memories in their own right* ».

10 Serge Catanèse, entretien, décembre 2010.

11 Florence Dauvergne, membre de Formalis, association locale, réunion du 18 octobre 2014.

12 Serge Catanèse, réunion du 8 décembre 2014.

13 À ce titre, il présente toutes les caractéristiques d'une « question sensible », telle que les a mises en évidence Jacques Chevallier (1998 : 11), à savoir celles d'une construction sociale nourrie d'interprétations subjectives et qui interpelle tout un chacun.

14 Outre la chargée de mission de l'association Mémoires plurielles, trois représentantes de l'association locale Formalis ont pris part à la gestion et au suivi du projet sur le Montargois.

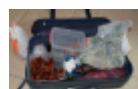
15 Dans la suite de l'article, j'utilise l'article défini pour désigner ma propre implication en tant qu'ethnologue car il me semble important de ne pas réduire l'analyse à une implication individuelle afin d'envisager pleinement le jeu de postures à l'œuvre vis-à-vis duquel les participants ne sont pas dupes.

16 La traversée de l'espace d'exposition peut être appréhendée comme une narration dans laquelle les expôts ne sont pas simplement des éléments qui viennent illustrer un propos, mais les graphèmes d'un récit.

17 Au sens où John Dewey envisage le rapport à l'expérience qui implique une aptitude au savoir en rupture avec l'intellectualisme et suppose autant la capacité à éprouver qu'à interagir (Dewey, 1929 : 21).

18 Précisons qu'une telle aventure n'est pas pour autant totalement exempte de tensions : les rivalités, oppositions et conflictualités s'y sont jouées toutefois ailleurs, en particulier à travers une concurrence vis-à-vis des financements envisagés.

Table des illustrations



Titre


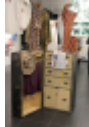







Figure 1. La valise de tonton arrivée de Kabylie chez le témoin, septembre 2016.

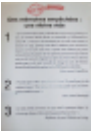

Crédits

© Véronique Dassié.

URL

<http://journals.openedition.org/culturemusees/docannexe/image/5602/img-1.jpg>

	Fichier	image/jpeg, 972k
	Titre	Figure 2. La malle aux saveurs dans l'exposition <i>Mémoires voyageuses</i> , janvier 2017.
	Crédits	© Véronique Dassié.
	URL	http://journals.openedition.org/culturemusees/docannexe/image/5602/img-2.jpg
	Fichier	image/jpeg, 860k
	Titre	Figure 3. Malle aux vêtements, <i>Mémoires voyageuses</i> , janvier 2017.
	Crédits	© Véronique Dassié.
	URL	http://journals.openedition.org/culturemusees/docannexe/image/5602/img-3.jpg
	Fichier	image/jpeg, 2,0M
	Titre	Figure 4. Cartels de la malle aux vêtements, janvier 2017.
	Crédits	© Véronique Dassié.
	URL	http://journals.openedition.org/culturemusees/docannexe/image/5602/img-4.jpg
	Fichier	image/jpeg, 2,1M
	Titre	Figure 5. Meuble à plans : tiroir de Natalia. <i>Mémoires voyageuses</i> , janvier 2017.
	Crédits	© Véronique Dassié.
	URL	http://journals.openedition.org/culturemusees/docannexe/image/5602/img-5.jpg
	Fichier	image/jpeg, 736k
	Titre	Figure 6. Cartel du tiroir de Natalia.
	Crédits	© Véronique Dassié.
	URL	http://journals.openedition.org/culturemusees/docannexe/image/5602/img-6.jpg
	Fichier	image/jpeg, 1,1M
	Titre	Figure 7. Cartel de présentation du tableau de Svetoslav Tatchev, <i>Le Voyageur</i> .
	Crédits	© Véronique Dassié.
	URL	http://journals.openedition.org/culturemusees/docannexe/image/5602/img-7.jpg
	Fichier	image/jpeg, 988k
	Titre	Figure 8. Tampon encreur installé sous une loupe.
	Crédits	© Véronique Dassié.
	URL	http://journals.openedition.org/culturemusees/docannexe/image/5602/img-8.jpg
	Fichier	image/jpeg, 484k
	Titre	Figure 9. Cartel du tampon encreur.
	Crédits	© Véronique Dassié.
	URL	http://journals.openedition.org/culturemusees/docannexe/image/5602/img-9.jpg
	Fichier	image/jpeg, 436k
	Titre	Figure 10. <i>L'Étagère de l'état civil</i> (2017), œuvre multimédia de Guykayser (https://www.autoportrait.com/Letagere_de_Letatcivil/).
	Crédits	© Guykayser.
	URL	http://journals.openedition.org/culturemusees/docannexe/image/5602/img-10.jpg
	Fichier	image/jpeg, 152k
	Titre	Figure 11. Cartel « Mémoires empêchées », janvier 2017.
	Crédits	© Véronique Dassié.

	URL	http://journals.openedition.org/culturemusees/docannexe/image/5602/img-11.jpg
	Fichier	image/jpeg, 1,1M
	Titre	Figure 12. Vitrine vide, métaphore d'une non-transmission, <i>Mémoires voyageuses</i> , janvier 2017.
	Crédits	© Véronique Dassié.
	URL	http://journals.openedition.org/culturemusees/docannexe/image/5602/img-12.jpg
	Fichier	image/jpeg, 1,1M

Pour citer cet article

Référence papier

Véronique Dassié, « Mémoires voyageuses : expérience émotionnelle et scénographie collective », *Culture & Musées*, 36 | 2020, 111-136.

Référence électronique

Véronique Dassié, « Mémoires voyageuses : expérience émotionnelle et scénographie collective », *Culture & Musées* [En ligne], 36 | 2020, mis en ligne le 23 novembre 2020, consulté le 22 juin 2021. URL : <http://journals.openedition.org/culturemusees/5602> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/culturemusees.5602>

Auteur

Véronique Dassié

Aix-Marseille Université, Idemec-CNRS, Aix-en-Provence

Véronique Dassié est chargée de recherche à l'Université Aix-Marseille, rattachée à l'Institut d'ethnologie européenne, méditerranéenne et comparative (Idemec) du Centre national de la recherche scientifique (CNRS) à Aix-en-Provence, et responsable du pôle recherche-musée en lien avec le Musée des civilisations d'Europe et de Méditerranée (Mucem, Marseille). Elle mène depuis quinze ans des recherches sur les catégorisations de l'intime, les processus de traduction mémoriels et affectifs de la matérialité des choses et leurs implications dans les engagements et la fabrique des collectifs contemporains. Elle a ainsi mené diverses enquêtes en France sur les conservations domestiques et la patrimonialisation des migrations. En 2010, elle a publié l'ouvrage *Objets d'affection. Une ethnologie de l'intime* aux Éditions du CTHS.

Courriel : [Dassie\[at\]mmsh.univ-aix.fr](mailto:Dassie[at]mmsh.univ-aix.fr)

Droits d'auteur

Culture & Musées