

**LA CONCEPTION DE L'EXPOSITION**  
**« FRONTIERES » MUSEUM DE LYON**

**Synthèse de l'étude menée auprès de l'équipe de conception**  
**Mai 2007**

Natacha Cauchies et Joëlle Le Marec (directrice)  
Laboratoire « Communication, Culture et Société »,  
École Normale Supérieure Lettres et Sciences Humaines, Lyon

# Sommaire

<b>CONTEXTE &amp; OBJECTIFS D'ETUDE.....</b>	<b>3</b>
PARTIS-PRIS & METHODOLOGIE D'ETUDE.....	5
MATERIAUX RECUEILLIS.....	5
EXPLOITATION DES DONNEES ET FORME ADOPTEE.....	6
<b>CONCEPTION DU PROJET D'ENSEMBLE.....</b>	<b>7</b>
CONTEXTE & JALONS.....	7
<i>Une exposition de sciences et sociétés du Muséum de Lyon.....</i>	7
ORIENTATIONS MUSEOLOGIQUES.....	9
<i>Une « muséologie de l'écriture ».....</i>	9
<i>Une « muséologie de l'image ».....</i>	12
<b>CONCEPTION DES MODULES.....</b>	<b>16</b>
ENTREE EN SCENE DES PHOTOGRAPHES.....	16
<i>Des « auteurs provenant d'horizons différents ».....</i>	16
INTERACTION(S) MUSEUM – PHOTOGRAPHE(S).....	21
<i>Conditions d'intégration au projet.....</i>	22
<i>Modalités d'interaction.....</i>	25
<i>Une muséographie par signatures.....</i>	29
L'EXPOSITION-IMAGES & LES APPRECIATIONS DU DISPOSITIF RESULTANT.....	31
<i>La sélection des photos.....</i>	31
<i>Transformations des images.....</i>	33
<i>La mise en scène dans les cabanes.....</i>	35
<i>Intégration à l'ensemble (inter-cabanes).....</i>	42
<i>Enseignements/Conclusions générales des intervenants sur cette expérience.....</i>	47
<b>EN GUISE DE CONCLUSION.....</b>	<b>49</b>

## CONTEXTE & OBJECTIFS d'ETUDE

*Frontières* a été la dernière exposition conçue par le Muséum et présentée, du 4 mai au 30 septembre 2007<sup>1</sup>, avant l'ouverture prévue en 2009 du futur musée des Confluences<sup>2</sup>. Rapidement repérée et très appréciée par les critiques de presse, et par ses visiteurs (comme en témoignent les réactions recueillies lors de l'enquête que nous avons effectuée), elle est une expérience muséographique dont la portée peut être discutée par rapport à au moins quatre axes de réflexion muséologiques contemporains :

- les mutations profondes dans la muséologie de société, c'est-à-dire de notre point de vue, la muséologie des réalités, phénomènes et thèmes dont l'étude relève des sciences humaines et sociales (anthropologie, sociologie, histoire etc.). *Frontières* est de fait une exposition qui mobilise une vision clairement géopolitique, avec un commissariat scientifique bien présent et signataire d'un certain nombre de textes de l'exposition.
- le traitement de l'actualité. *Frontières* évoque directement des problèmes et faits parfois dramatiques très présents dans les médias d'actualité, ce que relèvent de fait les visiteurs.
- le lien à d'autres espaces et productions médiatiques. *Frontières* mobilise un certain nombre de professionnels de l'image (photo reporters, cartographes), qui travaillent habituellement dans d'autres contextes médiatiques que le musée, et propose la re contextualisation de travaux qui ont pu être publiés ou diffusés ailleurs. Les visiteurs quant à eux font également très largement des comparaisons et des mises en relation entre l'exposition et les médias.
- le changement du fonctionnement auctorial ou éditorial de l'exposition dans de nombreuses institutions avec l'apparition progressive d'une multiplicité d'auteurs signataires de leur propre « texte ». Le discours de *Frontières* mobilise et laisse visible la trace de nombreux énonciateurs : photographes (reporters et artistes plasticiens), cartographe, chercheurs en sciences humaines et sociales (notamment commissaires d'exposition), témoins, muséographes, scénographe, réalisateurs audiovisuels. Autant d'auteurs qui ont accepté que leur parole ou leur regard soient intégrés à un discours thématique et un parcours global, tout en étant mis en valeur pour eux-mêmes.

---

<sup>1</sup> Elle part ensuite en itinérance à Barcelone, avec qui le musée a développé un partenariat.

<sup>2</sup> La dernière exposition, *Musées du 21<sup>ème</sup> siècle* (20 mars – 1<sup>er</sup> juillet 07) venait du Centre d'art de Bâle.

*Frontières* assume également un parti pris muséographique particulier : le recours à la photographie et aux documents visuels, exploitant la diversité de modes de production et de modes de traitements muséographiques (images fixes devenues animées, et inversement). L'exposition propose également un discours réflexif sur le photo-reportage, la cartographie, et en contrepoint, le travail des plasticiens. Ainsi, *Frontières* joue avec deux genres muséographiques : l'exposition de photos et l'exposition thématique.

Conçue comme une "fabrique du regard", l'exposition constitue un observatoire particulièrement intéressant pour une muséologie destinée à se développer : l'exposition traitant de points de vue multiples sur des sujets de société « sensibles » et recontextualisant non plus des objets, mais des productions médiatiques secondaires.

L'objectif de ce travail a donc été co-élaboré au cours d'échanges avec Nathalie Candito, et rend compte d'une communauté d'intérêts de connaissance pour une équipe de professionnels de la muséologie et une équipe de chercheurs : il s'agit d'analyser, et de garder trace de la réflexion liée à cette expérience muséologique.

C'est pourquoi deux études ont été menées de front : une enquête qualitative auprès des visiteurs de l'exposition, et une enquête auprès des personnes ayant participé à la conception ; il s'agit de mettre à jour ce qui a "fonctionné", ce qui a rendu possible l'élaboration d'un discours collectif à partir de sensibilités scientifiques, techniques, artistiques, très affirmées individuellement.

Ce volet d'étude s'attache donc à la reconstitution du processus amont de genèse de l'exposition, pour contribuer à la réflexion et à la création muséale. En effet, la muséographie, en dépit des bouleversements nombreux qui affectent les modes de travail dans les secteurs académique, médiatique et culturel, reste un foyer permanent d'expérimentation et de création de formes de construction du discours culturel. Notre travail est une contribution à la capitalisation de savoir-faire professionnels, démarche qui a fait défaut à la muséologie des sciences des décennies 80-90. Cette mise en chantier permettrait ainsi d'éviter le travers qui, à notre avis, a considérablement retardé et retarde encore l'expression de savoirs centraux au travail muséographique ; les frustrations et attentes de "recettes" qui se manifestent en permanence dans les formations en muséographie témoignent de cette lacune.

## ***PARTIS-PRIS & METHODOLOGIE d'ETUDE***

Le travail de terrain a consisté à mener un ensemble d'entretiens, individuels ou en groupe, mettant en trace l'expérience à la fois individuelle et collective des différentes personnalités engagées dans l'élaboration de *Frontières*. Ces entretiens ont été complétés par la collecte de documents fournis par l'équipe de conception ; ce sont des documents de communication et de travail, pour l'essentiel, rédigés par eux-mêmes (dossier de presse y compris). Ainsi, nous disposons d'un corpus discursif (écrit et oral) particulièrement dense pour le récit des muséographes.

L'expérience est marquante pour chacun. Les récits recueillis sont très différents mais avec des recoupements remarquables dans la tension entre deux modes de narration : ils font tous référence précisément à certains moments, mais ils rendent également tous compte du caractère rétrospectivement ineffable d'un processus dans lequel les décisions et les orientations peuvent sembler s'être imposés « tout naturellement ». A travers la diversité des expériences singulières, c'est une structure générale à double niveau et en étoile qui émerge : côté Muséum (chargé de projet, chargée de production) un travail d'équipe intense et très polyvalent, côté intervenants photographes, peu d'interactions entre eux mais des relations fortes avec l'équipe du Muséum. Pour tous un moment décisif : la réunion qui a donné corps au fait de participer collectivement à une production ayant sa cohérence propre.

### ***Matériaux recueillis***

Nous avons lors de ces mois d'enquête rencontré une série d'acteurs. Aussi, remercions-nous chaleureusement les participants à l'étude, à savoir :

- Hervé GROSCARRET, chargé de projet (2 entretiens, dont l'un en commun avec Edith) ;
- Edith JOSEPH, chargée de production (2 entretiens, dont un en commun avec Hervé) ;
- Olivier CORET, photo-journaliste ;
- Frédéric SAUTEREAU, photo-journaliste ;
- Eric ROUX-FONTAINE, photographe plasticien ;
- Michel SEMENIAKO, photographe plasticien ;
- Michel FOUCHER, commissaire scientifique ;
- Jean-François SANTONI et Jean-Michel VINAY, réalisateurs audiovisuels.

Ces entretiens ont été enregistrés ; ils durent entre 45 minutes et 2h30. Ce corpus a été retranscrit littéralement.

Les autres intervenants n'étant pas disponibles dans le temps de l'étude, nous ne les avons malheureusement pas rencontrés. Nous déplorons tout particulièrement que la scénographe

n'ait pas donné suite à notre demande de rencontre : sa participation fait défaut à l'équilibre des points de vue et à la richesse de leur mise en perspective.

### ***Exploitation des données et forme adoptée***

Nous avons combiné une analyse de discours et la reconstruction de ce que nous avons perçu et ressenti comme étant un récit émergent de l'ensemble, une chronologie reconstituée à plusieurs voix. Ce récit pluriel mobilise donc un grand nombre de citations signées, extraites des corpus écrits et oraux, dans lesquelles nous mettons certains passages en exergue. La manière dont les témoignages s'individualisent, font écho les uns aux autres et soudain se rejoignent et convergent, exprime pour nous, même métaphoriquement, ce qu'a pu être le processus de conception : non pas une succession de phases que l'on pourrait décomposer en un ensemble d'opérations fonctionnelles lisibles ensemble dans le même plan, mais un comme une trajectoire dont les dimensions sont impossibles à percevoir toutes en même temps, mais dont la dynamique « éditoriale » fait consensus pour tous et détermine les frontières entre les marges d'expression individuelle et le service du discours du musée.

# CONCEPTION DU PROJET D'ENSEMBLE

## CONTEXTE & JALONS

### Une exposition de sciences et sociétés du Muséum de Lyon

*« Le Muséum de Lyon programme depuis plusieurs années des expositions dites “de sciences et de sociétés”, thématiques et pluridisciplinaires, à même de discuter d'enjeux contemporains fondamentaux. Cette particularité constitue l'identité même du projet culturel et scientifique du futur Musée des Confluences. Ainsi, la présente exposition Frontière(s) s'inscrit dans cette démarche. »*

[Extrait de la version diffusée du scénario ;  
le dossier de presse mentionne un paragraphe quasi-similaire]

*Frontières* est une des expositions produites par l'équipe du Muséum dans la perspective de création du futur musée des Confluences : choix d'un sujet contemporain sensible faisant l'objet de nombreux types d'interventions (recherche en sciences sociales, journalisme, action militante, productions artistiques et fictions, etc.). Il y a donc une dimension expérimentale forte dans chacune de ces expositions, particulièrement dans *Frontières*.

#### ◆ Contemporanéité du propos de l'exposition

*« “C'est, au mieux de ma connaissance, la première fois qu'est présentée une exposition consacrée à la géopolitique des frontières. Il est vrai que le thème est difficile à traiter, hors des cercles spécialisés, et que, surtout, il paraît se situer à complet contre-temps puisque domine aujourd'hui une représentation d'un monde réellement et idéalement sans frontières. ” Michel Foucher »*

[extrait du dossier de presse]

C'est d'ailleurs ce même caractère actuel de la problématique qui avait dans un premier temps alerté le futur commissaire d'exposition, Michel Foucher, dont la réaction à l'annonce d'un projet d'exposition sur les frontières nous est relatée par le chargé de projet, Hervé Grosccarret :

*« il m'a dit : “oh lala, une expo sur les frontières, je vous déconseille de faire une expo sur les frontières, on aura toujours la même chose que ce qui est traité dans la presse, les grands médias ; le sujet sera toujours galvaudé, il sera toujours tiré d'un parti politique ou d'un autre. Nan parce que s'il faut faire une expo sur les frontières, il faut faire un cas d'école, il faut faire quelque chose de très différent, et on aura peut être pas le temps ...” »*

◆ **Transversalité du projet**

« L'exposition *Frontières* est un **projet construit à la lisière de la photographie, de la cartographie et des sciences politiques**. [...] elle met en scène, donne à voir, à lire et à entendre le point de vue d'**auteurs provenant d'horizons différents** :

- le regard de Michel Foucher et Henri Dorion, **spécialistes de la géopolitique des frontières**
- le regard de six **photo-reporters** (Patrick Bard, Olivier Coret, Marie Dorigny, Olivier Jobard, Nicolas Righetti, Eric Roux-Fontaine) et de deux **photographes plasticiens** (Frédéric Sautereau et Michel Séméniako)
- le regard de Philippe Rekacewicz, **cartographe** pour le Monde diplomatique
- le regard de huit personnalités invités à livrer leur point de vue sur des problématiques précises (Olivier Brachet, Marcel Courthiade, Marc Epstein, Gilles Lepesant, Jean-Luc Racine, Jorge Santibáñez Romellón, Eyal Sivan et Catherine Wihtol de Wenden)
- le regard de personnes confrontées à la problématique des frontières politiques qui livrent leur témoignage et leur expérience vécue. »

[extrait du dossier de presse]

« “Le parti pris du reportage, retenu comme approche à cette exposition, mettant en exergue les acteurs des **conséquences** de cette réalité incontournable qu'est la frontière m'a amené, je l'avoue, à développer davantage, dans ma réflexion, l'aspect conséquences du phénomène frontière. Autrement dit, aux **aspects géographiques et juridiques** qui avaient fait l'objet principal de mes recherches, s'ajoute maintenant la **dimension sociologique**, fondamentalement importante.” Henri Dorion »

[extrait du dossier de presse]

## ORIENTATIONS MUSEOLOGIQUES

### Une « muséologie de l'écriture »

#### ♦ **“Michel Foucher et Henri Dorion, commissaires scientifiques de l'exposition”**

*« Frontière( s) est un projet qui s'est construit avec les **conseils** et l'**expertise** de Monsieur Michel Foucher, spécialiste en géopolitique des frontières, auteur de “Fronts et frontières, un tour du monde géopolitique” et Monsieur Henri Dorion, géographe passionné par la problématique des frontières. »*

[extrait de la version diffusée du scénario]

#### ♦ **Écriture concertée : l'esquisse du parcours**

Le croisement des récits d'Hervé Groscarret et Michel Foucher rend compte d'un moment important dans l'écriture du projet :

*« Foucher, je le contacte début octobre, je le rencontre fin octobre à Paris. » « je lui dis “voilà, ça sera plutôt tourné vers l'image [...] quels sujets on pourrait traiter réellement dans ce sujet Frontières ?” Lui, il prend sa grande, il dit “**on va l'écrire comme un livre**” –moi je suis assez libre–, il prend sa grande page A5 comme ça et il l'écrit comme un bouquin : introduction, chapitre 1, chapitre 2, chapitre 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, –bon il y a beaucoup de chapitres, je lui dis [...] Donc il dresse finalement comme ça tout un chemin de fer, comme un **chemin de fer de magazine**, il dit “voilà, il faut parler de ça, ça, ça et ça”. [...] finalement **il dessine l'expo** assez rapidement d'un point de vue des sujets. Alors, je rentre avec un papier, avec le chemin de fer d'un magazine. »*

< Hervé Groscarret, chargé de projet >

*« pendant plusieurs mois on a communiqué avec Hervé Groscarret par mail, par téléphone, et en fait on s'est rencontré [...] peut-être trois fois en fait; la première fois où il m'a un peu expliqué de quel espace on disposait [...], comment ils souhaitaient travailler avec des photographes [...] la séance la plus importante à mon avis, c'était la deuxième ; on était aussi tous les deux à la maison du Rhône ; bon la date, je ne sais pas, printemps 2006. Et là on a, je lui ai proposé de faire comme on fait –j'ai fait pas mal de télévision– faire ce que l'on appelle un **chemin de fer**. On a pris une grande feuille de papier, format A4-là, et on a essayé de faire un déroulé de l'exposition avec des cases représentant les différents espaces. Alors ça s'est précisé ; on a commencé par voir qu'on pouvait découper l'espace en huit parties –ça c'était la deuxième séance. Et donc j'ai proposé un déroulement, chronologique, enfin un **déroulement logique**. Moi j'avais l'idée d'un **parcours**, c'est-à-dire on entrait dans un espace et puis on en ressortait. Donc un parcours, avec un, **fléché**, si vous voulez. »*

< Michel Foucher, commissaire scientifique >

Il faut souligner dans ces deux récits la manière dont se construit la coopération, non pas là encore dans une répartition des tâches entre les deux, mais par l'ouverture à la logique d'écriture de l'autre. Il y a en effet un schisme frappant dans le fait que le muséographe rend compte de la structuration du texte en chapitres, comme un livre, pour faire place à la logique académique de l'expert, tandis que ce dernier se réapproprie symétriquement l'idée d'une structuration en parcours. Chacun adopte le lexique qui serait attendu plutôt de l'autre. Le terme de « chemin de fer », cité par les deux, reflète le consensus dans l'objet d'écriture commun.

◆ « **Parcours de l'exposition : logique d'écriture et de scénarisation** »

*« après ça s'est affiné, parce qu'est entrée en scène l'équipe de réalisation, avec une proposition, qui a évolué, de **traitement de cet espace**; on n'est pas arrivé tout de suite à l'idée de mondes ou de maisons, avec des accès en voile; ça ça n'est pas venu tout de suite, parce qu'on se demandait comment on allait illustrer; au départ, l'idée évidente, c'était d'avoir une barrière qui s'ouvrait et qui se fermait, une guérite, enfin un truc classique, et progressivement ça a évolué vers l'idée d'avoir des espaces... On a eu une réunion avec la régie, enfin la société de production. Et les photographes, toujours à Paris. Et donc j'avais développé le thème de la couture et de la coupure en même temps, c'est-à-dire il fallait illustrer les deux, et donc ils ont travaillé et ils ont proposé de faire des mondes, des carrés, blancs, avec des accès ouverts et de voiles, donc ouverts-fermés en même temps, c'est-à-dire qu'à ce moment-là [réunion collective, mars 2006] on avait de nouveaux espaces proposés, je crois que c'est Hervé Groscarret qui a proposé ça, il y avait des **pré-mondes**. C'est-à-dire qu'à chaque fois, il y avait les huit mondes, qui étaient ceux qu'on avait définis au début et il y avait des introductions, des espèces de passage, de **sas**, où là on pouvait mettre des cartes, des chronologies, une douche sonore ; **bref, des zones de transition, ce qui était très astucieux dans le parcours** »*

< Michel Foucher, commissaire scientifique >

*« on trouvait sympa qu'une expo, elle joue sur des **formes variées** mais qu'elle donne un **processus d'écriture stable** ; ça, c'était les zones de stabilisation -lors de l'écriture du scénario, du concept, il y avait des zones de stabilisation et des zones de zoom et de déstabilisation du visiteur par un voyage. Donc je trouvais sympa d'avoir toujours une forme, toujours la même avec des textes différents, avec qui parle. »*

< Hervé Groscarret, chargé de projet >

A nouveau, on retrouve des croisements entre le récit du chef de projet et celui du commissaire : Michel Foucher rend compte de la structuration de l'espace, il s'approprie la vision muséographique en mondes, accès, passages : les paroles qu'il prononce dans la citation ci-dessus pourraient être celles d'un muséographe, tout en référant bien à la structuration conceptuelle « qui avait été définie au début ». Le chargé de projet qui a également détaillé le parcours en pré-mondes et mondes à d'autres moments de l'entretien, évoque ici des zones de stabilisation, et de déstabilisation, et introduit le voyage du visiteur : il n'est plus dans le lien entre la structuration conceptuelle et la scénographie générale (le parcours), mais déjà dans les ambiances et les états perceptifs du visiteur (le voyage).

-----  
*« L'exposition Frontières, **structurée** comme les chapitres d'un livre, les séquences d'un film ou les actes d'une pièce, se compose d'une alternance de **pré-mondes** et de **mondes**. Les pré-mondes sont l'expression des problématiques géopolitiques retenues et soulevées dans le projet et prennent la forme d'un texte. Ils constituent des zones de stabilité et de référence pour les visiteurs, territoires de respiration, ouverts et aérés. »*

*« Frontières du monde, frontières de l'espace et frontières du temps, frontières des hommes, par, pour et contre les hommes, le **parcours** souhaite en rendre compte.*

*[...] Effectuer un voyage, son voyage, passer frontières, de territoires scénographiques et artistiques en territoires géographiques, politiques et humains.*

*Alternance ainsi de **Mondes** et de **Pré Mondes**, suivant une logique du dedans et du dehors propre à la frontière, huit fois et peut être plus »*

*[extraits du dossier de presse]*

◆ **Auctorialité et d'autorité éditoriale**

*« Comme le contrat n'est pas signé, moi j'écris mon scénario tel que je vous l'ai donné et après quand je le revois en janvier, enfin au téléphone fin janvier pour Henri Dorion, je leur dis finalement la commission elle a accepté votre dossier, je vous l'avais pas dit mais c'était en suspens, mais en fait je vous ai réservé une place qui est d'écrire les pré-mondes, les textes. Ca sera ça leur rôle, ce qui est dommage, mais je veux dire, on n'a qu'un an pour concevoir et ouvrir. »*

*« tout a été soumis à Michel Foucher de toutes façons, il n'y a rien qui est sorti sans l'aval de Michel Foucher. Michel Foucher, il a revu, il a vu tous les textes publiés ; il s'est autorisé à n'en corriger aucun. Il était juste, je voulais qu'il soit **garant scientifique**, mais je ne voulais pas qu'il dise à Paul "tu réécris ce paragraphe". Tout le long l'idée c'était que chacun avait sa signature et sa liberté d'expression, mais simplement je voulais que Michel Foucher soit d'accord sur le fait que tout ça sera publié dans une exposition qui porte le nom de commissariat scientifique Michel Foucher. »*

< Hervé Groscarret, chargé de projet >

Les entretiens rendent bien compte du caractère à la fois précis et complexe des interventions des uns et des autres dans le discours muséographique, et notamment du type de responsabilité particulier qu'assume le commissaire dans une exposition où tous les intervenants sont auteurs mais au service d'un discours cohérent, collectif et anonyme, porté par l'institution, et validé par une instance scientifique qui se trouve être également un des auteurs : « chacun sa signature et sa liberté d'expression » mais sous la responsabilité de Michel Foucher, commissaire scientifique et lui-même rédacteur de textes. Il assume donc un rôle d'éditeur au sens scientifique du terme, d'éditeur expographique pour le Muséum et scientifique pour l'institution savante qui valide, rôle très différent par exemple du rôle de commissaire-auteur qui avait été proposé à Marc Jeannerod pour l'exposition « Cerveau intime » à la Cité des Sciences et de l'Industrie.

## Une « muséologie de l'image »

L'exposition *Frontières* aborde la thématique selon un angle particulier :

*« Nous avons souhaité **convoquer l'image**, et notamment le photo journalisme, pour donner à réfléchir sur certaines problématiques liées à la question des frontières politiques. Nous valorisons ainsi la présentation de **reportages photographiques contemporains** et donc la **démarche, le regard de reporters** »*

[extrait de la version diffusée du scénario]

*« "Ce sujet aurait pu être traité d'une manière abstraite et sèchement scientifique. **Le parti pris du reportage, retenu comme approche à cette exposition**, mettant en exergue les acteurs des conséquences de cette réalité incontournable [...]" Henri Dorion »*

[extrait du dossier de presse]

Le parti pris de l'image, et plus précisément du reportage photographique incarne doublement la volonté du Muséum de traiter des questions contemporaines : en effet, l'exposition traite du thème des frontières (exposition géopolitique), mais aussi de la manière dont des reporters contemporains et des artistes traitent des phénomènes liés au thème des frontières.

Le chargé de projet rend compte de la manière dont ce parti pris muséologique s'est précisé : au départ, la démarche est définie plutôt en réaction, en rupture avec une muséographie classique (centrée sur l'objet et l'archive). C'est tout le champ des productions médiatiques qui est alors désigné (documentaires, news, photographie, cinéma, etc.). Une fois le processus de construction démarré, l'exposition se centre sur la photographie.

Il faut signaler ici que concepteurs et publics sont culturellement en phase dans leur manière de définir le musée en le situant par rapport à la sphère médiatique, même si les manières de convoquer et d'exploiter cette opposition sont évidemment très différentes selon qu'on est professionnel de la muséologie ou visiteur.

*« Au commencement de l'écriture, il nous a semblé intéressant d'interroger la géopolitique des frontières par le biais de l'**image**, en **ignorant les collections d'objets et les documents d'archives classiques**. Le vaste champ du cinéma, du documentaire, des news, de la photographie de reportage ou plastique, des affiches ou encore des gravures nous était ouvert. Au fil de l'écriture et assez rapidement, notre attention s'est tournée vers la **photographie** et plus spécialement vers la **photographie de presse** : le photo-reportage »*

[extrait du dossier de presse]

*« une expo sur la frontière d'Etat politique, dans lequel **moi je voyais bien un travail autour de l'image**. Pas plus précis que ça, hein. Travail sur l'image donc si photo-reportage, mais pourquoi pas cinéma, pourquoi pas documentaire...»*

*« Et 'images, en fait, c'était très simple, moi j'ai appelé les documentalistes comme ça a priori sans qu'elles travaillent du tout, mais voir un petit peu dans leur champ de compétences ce qu'elles avaient rencontré, comment elles vivaient ce sujet des frontières politiques d'un point de vue documentaire. [...] Et en parallèle, j'ai regardé des reportages, rencontré des reporters, on a discuté [...] ; ça faisait un melting comme ça, **on ne savait pas trop, enfin on cherchait**. [...] au départ, c'était un peu spirale documentaire.*

*Je voyais bien cinéma, documentaire et photos, après... Mais quand j'ai vu le champ, quand j'ai réfléchi à la muséologie de cette forme d'images-là, donc documentaire et cinéma, avec ce scénario qui commençait, je ne l'ai pas senti. Je me suis dit : ça va tuer le projet plus que l'ouvrir, ça va être moins fort. Donc après, j'ai resserré le propos en disant ça ne sera que de la photo, ça ne sera que de la photo. Donc là, il y avait encore plusieurs types de photos possibles etc., mais ce ne sera que de la photo. »*

La volonté de développer le recours à l'image débouche sur une de ces phases de réflexion intense, créative, de *brain-storming*, où interviennent des collaborateurs (ici les documentalistes) dans une forme de travail où s'estompent à nouveau les divisions fonctionnelles entre professionnels pour favoriser l'innovation.

Cette phase de travail organisée pour susciter l'innovation est d'ailleurs vécue d'une manière très parallèle par le chef de projet et par la chargée de production, même si l'innovation n'est pas située au même niveau pas les deux dans les récits rétrospectifs. Le chargé de projet d'exprime sur la muséologie proprement dite : objets, images, productions médiatiques. La chargée de production développe une autre modalité de la rupture avec des formes de muséographie classiques : non plus pas l'opposition objets de collection/productions médiatiques, mais, au niveau de l'organisation du travail, le fait de travailler avec des **gens vivants**.

*« moi la façon dont –enfin, ça c'est personnel après– mais la façon dont je ressens les choses, c'est que le projet Frontières au sein de notre musée, il a quand même été assez... innovant, parce qu'on a travaillé avec des gens qui étaient vivants, déjà, au niveau de tous les supports formels; que ce soient les photographes, les spécialistes, enfin il n'y a pas mal de gens qui... Dans les instituts d'art contemporain, on a plus l'habitude de travailler avec ce type de personnes. Là, je ne parle pas de la thématique, je ne parle pas d'art contemporain ou de choix thématique, mais au niveau du nombre d'interlocuteurs et de la façon dont se déroule le travail. »*

< Edith Joseph, chargée de production >

Ce parti pris muséographique et les modes de travail qu'elle oblige à mettre en place donnent un caractère très réflexif au processus de conception :

*“Cette exposition est pour nous, Muséum, l'occasion de mener une réflexion sur le sens et la force de l'image en muséologie. Nous souhaitons ainsi jouer, multiplier les formes d'expressions possibles.”*

[extrait de la version diffusée du scénario]

*« photo reportage et photographie plastique, de l'image fixe à l'image animée... »*

[extrait du dossier de presse]

L'objectif plutôt « théorique » d'éprouver le potentiel muséologique intervient dans la volonté de multiplier les types d'images et de traitements de l'image.

La volonté réflexive et expérimentale tout à la fois est intense, et se déploie donc en approfondissements successifs : il y a volonté de développer une réflexion sur des formes de muséographie en rupture avec la muséologie classique et ses objets, d'où l'attention à l'image comme production médiatique, volonté de développer une réflexion sur les procédés

même de production et traitement de l'image en général, et pour la chargée de production, volonté de développer une réflexion sur les formes du travail collectif pour la conception d'exposition.

Cette dynamique organise fortement la conception, alors même, on l'a dit, qu'on est dans des phases de travail qui prennent un caractère informel pour développer la création en collectif.

*« j'avais envie en fait qu'on **interroge** le process, **le procédé même de la photographie**, qu'on le **détourne** un peu dans cette expo ; on a vu qu'il y avait aussi des photos sur mobilier, je me dis tiens, c'est rigolo, **comment une photo devient autre chose** »*

< Hervé Grosçarret, chargé de projet >

Le traitement des cartes présentées dans l'exposition manifeste de façon claire et frappante comment cette réflexion se traduit en idées muséographiques, puisqu'il condense les trois objectifs : montrer la dimension géopolitique des frontières à travers une de ses représentations privilégiées : la carte, rendre visible et manifeste le travail d'élaboration de la carte (dessin, écriture, réflexion, interrogations) rendre présent en tant qu'énonciateur parlant en son propre nom Philippe Rekacewicz, (qui plus est cartographe d'un support médiatique spécifique, le *Monde Diplomatique*, ce qui pour ceux qui le savent, rajoute une épaisseur à l'ensemble).

*« nous avons choisi de créer une série de **cartes esquissées, griffées, faites sur mesure**. [...] Nous souhaitons une ligne particulière, plus proche de l'ébauche, **exprimant le doute et la mouvance des tracés**, rendant compte des événements et bouleversements géopolitiques contemporains, plus proche de l'œuvre, à la lisière de l'art et de la science.»*

[extrait du dossier de presse]

On oscille donc sans cesse dans l'organisation générale du travail entre le souci de mettre en avant des démarches individualisées, affirmées (celles des auteurs), et la volonté de différencier les compétences au bénéfice de l'innovation collective anonymisée (au niveau de l'équipe projet/production qui intègre parfois d'autres professionnels, comme les documentalistes dans les citations présentées).

Le tout est cadré par un calendrier et une répartition des responsabilités dans le cadre général de la conduite du projet, qui s'organise à d'autres niveaux (programmation des parti pris et modes d'organisation propre au Muséum, échéanciers, cadrages administratifs et juridiques, etc.) et qui tirent dans le sens d'une rationalisation des pratiques. Cependant, même si cette dimension du travail apparaît, elle reste la moins fortement évoquée.

Peu à peu se dessine dans le processus de conception une gestion soigneuse, subtile, de la clôture des différents « espaces » de travail qui fonctionnent tous différemment : celui où s'organise le travail des auteurs, très protégé et individualisé, celui où se déroule au quotidien le travail de l'équipe projet/production plus ou moins élargi selon les phases de

conception, et celui où intervient l'environnement politique, administratif et technique de l'institution, le moins évoqué cependant.

# CONCEPTION DES MODULES

## ENTREE EN SCENE DES PHOTOGRAPHES

### Des « auteurs provenant d'horizons différents »

*« L'exposition Frontières est un projet construit à la lisière de la photographie, de la cartographie et des sciences politiques. [...] elle met en scène, donne à voir, à lire et à entendre le point de vue d'auteurs provenant d'horizons différents »*

L'exposition va combiner une interdisciplinarité « en faisceau » dans le cas de la variété des regards et paroles convoquées, et une tension bipolaire dans le cas de la photographie, entre travail artistique et photo reportage. C'est à ce niveau qu'opère une certaine clôture dans l'organisation des espaces du travail de conception : si les frontières entre spécialités professionnelles et sensibilités sont bousculées au bénéfice *du brain storming* en collectif dans le cas de l'équipe projet et de certains collaborateurs, ces frontières sont non seulement respectées mais bien soulignées pour les photographes : reporters et plasticiens revendiquent chacun nettement leur identité de reporters ou de plasticiens, et de plus, ils sont ensemble d'accord sur l'existence de cette frontière qui leur fait se définir les uns par rapport aux autres dans les deux cas.

#### ◆ Photo-journalisme & Photographie plastique

*« auteurs provenant d'horizons différents : [...]*

*- le regard de six photo-reporters [...] et de deux photographes plasticiens »*

*« Au commencement de l'écriture, il nous a semblé intéressant d'interroger la géopolitique des frontières par le biais de l'image, en ignorant les collections d'objets et les documents d'archives classiques. Le vaste champ du cinéma, du documentaire, des news, de la photographie de reportage ou plastique, des affiches ou encore des gravures nous était ouvert. Au fil de l'écriture et assez rapidement, notre attention s'est tournée vers la photographie et plus spécialement vers la photographie de presse : le photo-reportage »*

*« Présenter ainsi dans l'enceinte d'un Muséum ce type de photographie, généralement présentée dans les magazines de presse ou les festivals de journalisme. Huit reportages ont été sélectionnés, dont deux ne coulant pas dans les veines du photo-journalisme mais s'inscrivant dans la démarche d'un travail plastique, d'une démarche plus personnelle d'artiste. »*

La dichotomie s'exprime dans les discours des photographes, qui explicitent les logiques et pratiques différenciant ces deux « univers ». Les photojournalistes revendiquent fortement la volonté d'informer sur des réalités, contre la logique d'expression individuelle artistique. Les photographes plasticiens affirment symétriquement leur souci de ne pas appartenir avec

le monde du reportage et du journalisme. Il y a une sorte d'accord de fond sur la représentation que tous se font les uns des autres.

*« Moi, c'est vrai que mon métier de base, **mon médium de base avant tout c'est la presse** ; je suis avant tout photo-journaliste. » « Moi, je me revendique avant tout comme journaliste. »*

< Frédéric Sautereau, photo-journaliste >

*« Moi, je suis photjournaliste, donc **mon but c'est d'apporter de l'information aux gens** ; donc d'accord ils voient **de belles photos**, mais il y a de l'information dedans. Il n'y a **aucune concession au niveau informatif** ; je ne vais pas faire une belle photo parce qu'elle est dans un musée, c'est une photo d'information et puis ensuite il y a une légende. »*

*« de mon point de vue on ne peut pas tourner un négatif parce que ça n'est pas la réalité. Donc ça n'allait pas avec comment j'ai pris la photo, donc une **volonté de réel**. »*

< Olivier Coret, photo-journaliste >

*« **moi je ne suis pas du tout, justement, ni photjournaliste ni grand reporter**, bien que mes images sont parfois utilisées dans la presse. Mais ce n'est pas le truc principal ; le truc principal, c'est montrer plutôt dans les musées, les galeries d'art. Et ils voulaient croiser dans cette exposition, à la fois le regard scientifique, le regard de journalistes et le regard d'auteurs... »*

*« le truc qui était particulier par rapport à la situation de la majorité des autres auteurs, c'est que ce sont des gens qui travaillent dans le photjournalisme, c'est à dire qu'ils sont habitués à donner leurs images et pas du tout à les mettre ni en page, ni en scène ; moi, **je suis plutôt plasticien, je travaille avec des galeries, donc j'ai vraiment l'habitude de mettre mes images en scène** de façon très précise par rapport à un axe que je cherche. »*

< Eric Roux-Fontaine, photographe plasticien >

*« mon travail était un peu un **OVNI** au milieu de tout ça puisque je n'avais pas traité le sujet d'un point de vue de terrain et d'un point de vue directement lié à l'exposition [...] C'est un travail que j'ai complètement imaginé, scénarisé [...] un travail qui était assez différent dans sa démarche et son approche des travaux qu'on pourrait qualifier de reportage. »*

< Michel Séméniako, photographe plasticien >

Toutefois, les photographes, qu'ils soient journalistes ou plasticiens, font état d'un contexte général qui favorise le brouillage de cette dichotomie : une certaine crise du photjournalisme qui amène les reporters à chercher de nouveaux espaces d'exposition :

*« **La frontière est floue**, maintenant, entre la photographie de reportage et la photographie dite plasticienne, puisque de toute façon pour la photographie de reportage, il y a de moins en moins d'espace libre et elle atterrit de plus en plus souvent dans les galeries. Donc c'est vrai que c'est un peu **deux univers qui se rejoignent quand même très facilement**. »*

< Eric Roux-Fontaine, photographe plasticien >

*« pour moi, c'est la tendance. [...] Pour des raisons économiques essentiellement ; on doit **s'ouvrir** à d'autres lieux que le papier. »*

< Olivier Coret, photo-journaliste >

#### ♦ **Les facteurs déterminants dans la participation des photographes (motivations, conditions d'acceptation...)**

L'invitation à exposer dans *Frontières* rencontre un certain nombre d'envies ou de préoccupations convergentes des plasticiens et des reporters.

- Les identités professionnelles (reporters/plasticiciens) sont protégées et même renforcées par une cohabitation dans laquelle c'est le travail des photographes qui est exposé et non le matériau photographique utilisé, et dans la mesure où ces identités se définissent justement l'une par rapport à l'autre : les effets de frontières entre travaux présentés dans des mondes séparés jouent *a priori* pour la mise en valeur de ces identités. Cependant l'interprétation du travail des plasticiens est quand même nécessairement tirée vers le monde du reportage par la cohérence générale de l'exposition.

- Il y a *minima* un respect entre les photographes qui connaissaient déjà pour la plupart les travaux des autres et apprécient déjà leurs travaux respectifs, et parfois une réelle satisfaction à être exposés avec eux.

- Exposer dans ce type de musée et dans cette exposition en particulier, est une expérience qui nécessite un déplacement de la part des photographes (reporters ou plasticiens) et sollicite donc leur curiosité : les plasticiens sont familiers de la galerie et du musée d'art mais pas du musée de société, les reporters sont familiers des médias mais pas du musée, qui apparaît comme un débouché intéressant en période de raréfaction des espaces du photo journalisme. En outre, les reporters sont particulièrement motivés par la participation à un projet « où on a mis les moyens ».

Ce déplacement se fait cependant dans des limites rassurantes : l'institution muséale bénéficie pour ceux qui y interviennent comme pour ses visiteurs, d'un très grand crédit moral et culturel.

La qualité des contacts avec le chef de projet et la chargée de production vient confirmer l'impression favorable sur deux plans : respect pour les qualités professionnelles de ceux avec qui on va travailler en particulier lorsqu'on est en terrain peu familier et que l'on dépend de la compétence d'autrui, et satisfaction d'être compris et reconnu en tant qu'auteur.

Les termes « crainte », « rassurés », « confiance », « connivence » reviennent souvent, et témoignent de la conscience encore très vivace de déplacement qui a été rendu nécessaire par la participation à un projet inhabituel pour eux.

Pour tous les photographes, la proposition du Muséum constitue une expérience nouvelle. Pour ces raisons, s'expriment des appréhensions préalables, notamment quant au respect du sens de leurs travaux. L'intercompréhension a alors joué un rôle majeur dans l'acceptation de ces intervenants, qui se connaissent souvent entre eux, et qui découvrent les muséographes. Nous verrons plus loin qu'un des photographes garde le sentiment d'un malentendu sur les conditions initiales de la collaboration, ce qui a généré dans son cas la frustration de ne pas avoir été plus associé à la réflexion plus générale sur la muséographie.

« Quand j'ai vu les photographes et les sujets qui collaient au mien. C'était ma question principale, c'était : est-ce que mon sujet pourrait fonctionner avec les sujets qui sont présentés. Etant donné qu'il y avait... Enfin déjà, je connaissais à peu près tous les photographes et puis leurs sujets, et j'ai trouvé que c'était assez intéressant de se faire répondre ces différents sujets photographiques. Donc, à partir de là, pour moi, c'était intéressant, parce que je voulais voir aussi comment ça pouvait s'intégrer dans une muséographie, ce sujet. Parce que la photo, en ce moment, elle est en train un peu de rentrer dans le musée ; je parle du photojournalisme, c'est en train de rentrer dans le musée. Moi, c'est une question qui m'intéresse beaucoup.

C'est ça qui a motivé mon choix en tout cas : parce que les autres sujets des autres photographes étaient, pouvaient aller avec le mien, je pensais quoi. Et aussi parce que je voulais voir ce que ça pouvait donner d'intégrer ce sujet dans une approche muséographique. »

< Olivier Coret, photo-journaliste >

« C'est vrai que le projet m'a intéressé a priori, tout de suite. Sachant que moi, le travail d'exposition a toujours été important pour moi, dans mon travail photographique. **J'ai toujours privilégié beaucoup l'exposition.** Donc, les musées, **ça n'arrive pas souvent**, je trouve ça d'autant plus intéressant. Sachant que là il y avait à la fois et du temps et des moyens, ce qui est relativement rare [...] Quand je dis moyens, c'est à la fois moyens humains mais moyens financiers aussi importants, enfin de ce que j'ai compris, enfin c'est sûr même. »

« les musées sont en train de faire, depuis quelques années, avec la photographie contemporaine, la même ouverture ; c'est-à-dire qu'il y a trente ans pour être dans un musée, il fallait une photo qui avait 150 ans –enfin je caricature, mais c'était quand même principalement ça. Aujourd'hui, ce n'est plus ça, depuis vingt-trente ans, et heureusement. Donc si aujourd'hui, il peut y avoir des rapprochements entre ce que je désigne moi comme le photojournalisme et les musées ; tant mieux. »

« on a une méconnaissance de ce milieu ; moi, mon milieu, avant tout, c'est la presse. » « ce n'est pas encore une habitude, ni pour les musées, ni pour les photographes, de se lier. Ou alors, par rapport à une photographie qui n'est pas la nôtre. Il y a plein de photographies dans les musées, mais qui n'est pas ce qu'on fait, qui n'est pas sur des thématiques journalistiques, humaines comme Frontières ; qui reste sur du contemplatif en général. Je ne dis pas que ça ne peut pas poser de questions sociales, plus dans des choses plasticiennes. »

« **la seule condition que j'avais, c'était d'avoir un regard sur la manière dont mon travail allait être présenté** en fait. Mais ça, dès le départ, dans tout ce qui est scénographie, etc., Hervé nous avait clairement dit qu'on était associé à la réflexion [...] Donc c'était **complètement ouvert**, en fait. Donc c'est vrai qu'après la rencontre avec Hervé, moi, je n'ai pas eu de crainte dans la manière dont ça allait se passer et dans le contenu futur de l'exposition. Et puis, quand j'ai appris au fur et à mesure, **les autres photographes, les autres travaux que je connaissais pour la plupart déjà**, que ce soient les photographes personnellement pour certains... Enfin, je n'étais que d'autant plus intéressé par ce projet.

> Parce que les travaux entraient bien en résonance ?

Oui, enfin, en résonance je ne sais pas, mais **des travaux de qualité**, enfin que je trouve intéressants, et des photographes que je respecte également. [...] En tout cas, moi ce qui m'intéressait avant tout c'était la qualité des travaux, effectivement des autres travaux photographiques. »

< Frédéric Sautereau, photo-journaliste >

« il y avait quelque chose qui formait un tout et dans lequel il était délicat de sortir une image à droite à gauche. Et c'était évidemment de mon côté ma **crainte** également, c'est à dire que là il fallait avoir une **connivence** entre le chargé de recherche, Hervé G., et moi-même, quant à la sélection des images, leur organisation, et leur présentation définitive. »

« **L'important pour moi c'était que ce choix ne dénature pas le projet de mon travail**, bien qu'étant un choix dans ce travail et bien que s'intégrant dans une exposition collective. J'avais, entre autres, moi, un peu la **crainte**, et je tenais aussi à m'en assurer d'un discours trop consensuel et généraliste, qui accompagne souvent ces expositions collectives et qui tendent plutôt à éluder les vrais problèmes [...] et qui finit par faire une exposition spectaculaire ne parlant de rien du tout. [...] Donc, voilà, **il y a un contenu qui m'a rassuré** »

*« j'ai très souvent vu [...] le fait d'utiliser les images comme des banques d'images dans lesquelles on puise sans s'interroger sur l'origine de ces images, sur le pourquoi elles ont été faites »*

< Michel Séméniako, photographe plasticien >

## **INTERACTION(s) MUSEUM – PHOTOGRAPHE(s)**

Ainsi, des intérêts respectifs motivent l'équipe du Muséum et les photographes à travailler ensemble, dans une situation relativement symétrique où pour les deux parties l'expérience est nouvelle.

On a donc d'une part, on l'a vu, des intérêts différents mais convergents des photographes plasticiens et des reporters à exposer au musée, dans cette exposition et à exposer ensemble, et mais aussi d'autre part, des intérêts différents mais convergents des photographes en général et du Muséum à travailler ensemble : c'est le tissage d'intérêts croisés à différents niveaux qui assure la lisibilité d'un cadre de collaboration pourtant fourmillant de contradictions potentielles, où s'emboîtent l'autorité et la légitimité du musée, l'autorité et la légitimité des professionnels de toutes spécialités même lorsque celles-ci se définissent les unes contre les autres (art contre journalisme, musée contre médias), volonté de maintenir une dynamique créative par ouverture et indifférenciation des rôles, volonté de maintenir des frontières nettes entre des sphères professionnelles et des modes d'écriture associés, qui sont distinctes.

*« Présenter ainsi dans l'enceinte d'un Muséum ce **type de photographie, généralement présentée dans les magazines de presse ou les festivals de journalisme.** »*

*« L'écriture de la photographie dans l'exposition ne ressemble pas à celle **généralement pratiquée** dans une galerie. **Les photographes ont joué le jeu du musée** pour répondre à son exigence, **le musée a joué le jeu des photographes** pour ne pas déformer leur regard. Des rencontres ont eu lieu, une **ligne** a été proposée puis enfin trouvée au confluent de la discussion entre les commissaires, les photographes, la scénographe et le Muséum. »*

[extraits du dossier de presse]

## Conditions d'intégration au projet

### ◆ La définition d'un pacte de coopération

« Alors, **on avait préparé les photographes** : “nous ce qu'on veut ce n'est pas une galerie, alors peut être qu'on coupera le reportage, peut être qu'on mettra que quatre images sur les cent, est-ce que tu es d'accord ? Peut être qu'on en fera un film, est-ce que tu es d'accord ?” **Donc il y avait une souplesse, qui était la contrainte du musée ; ils adhéraient ou ils n'adhéraient pas** et ils ont aimé, hein ?

Edith- oui, sinon ils seraient partis tout de suite. »

< Hervé Grosscarret, chargé de projet >

« Et on a dit “en fait **voilà comment on va travailler**, on ne va pas toujours vous réunir mais en tout cas vous serez consultés pour tout, chacun pour tout. Et on va vous proposer des formes muséographiques pour vos reportages, vous allez nous dire si ça vous plaît, ça vous plaît pas, vous y croyez, vous y croyez pas... **On va adapter, on va trouver une ligne médiane qui nous convienne et qui vous convienne**. Parce que le projet, ce n'est pas un photographe dans une expo comme dans une galerie : il a sa galerie, il fait sa mise en œuvre, il est signé pour lui-même. Mais vous vous oubliez un petit peu **au service d'une expo thématique** avec un fil, et vous jouez le jeu de vous introduire dans ce fil. Donc vous aurez tous la même surface, vous aurez tous une couleur, et vous aurez tous une forme d'expression différente. Même si la ligne d'écriture est un peu la même, vous aurez tous une forme d'expression différente, et on va la dialoguer avec vous ; on va vous proposer avec Edith des formes ou pas, hein. Et vous allez nous dire.” Donc, on leur envoyait tout ce qui était dessiné par Clarisse, proposé. Ils le voyaient avant, ils disaient oui-non et on se rencontrait après s'il fallait. “Et quand il y aura des créations filmiques –on leur a proposé– là, vous viendrez sur les montages, vous validerez ou pas. Mais ce n'est pas une écriture Nicolas Righetti, ce n'est pas une écriture Marie Dorigny, c'est une écriture Marie Dorigny et Muséum.” »

< Hervé Grosscarret, chargé de projet >

« ça, dès le départ, dans tout ce qui est scénographie, etc., Hervé nous avait **clairement dit** qu'on était associé à la réflexion et qu'au contraire il attendait un retour de notre part par rapport à une réflexion, à des envies de la façon dont on souhaitait montrer les images. » « Nous **expliquer** aussi la manière dont ça allait se passer ; qu'il allait y avoir une scénographe qui allait entrer en jeu à un moment donné. » [...] « Ce n'est pas l'exposition de Frédéric Sautereau, c'est l'exposition du Muséum où il y a le travail de Frédéric Sautereau, où il y a plein d'intervenants. Et il faut aussi laisser l'espace et la liberté aux autres de faire leur travail »

< Frédéric Sautereau, photo-journaliste >

« Moi, **j'ai tout de suite bien précisé** que mon travail avait une organisation discursive, bien qu'étant des images, et que donc il était souhaitable de ne pas rompre cette cohérence. **Bien qu'évidemment j'étais convaincu** qu'il fallait faire un choix ; c'est à dire s'agissant d'une exposition collective, qui n'était pas une exposition d'arts plastiques ni adressée uniquement à mon travail, que ce n'était pas tout ou rien [...] Après, je laissais libre Hervé d'organiser ce choix, **à condition que ma demande soit respectée** »

< Michel Séméniako, photographe plasticien >

Les modalités d'interaction ont donc fait l'objet d'un « contrat communicationnel » informel. Ce pacte a été explicité lors de rencontres individuelles et lors de la réunion collective organisée en mars 2006.

### ◆ Réunion de rencontre : mars 2006

« dans la conception, l'histoire, c'est qu'on s'est retrouvé en réunion à Paris début février. [ la scénographe] venait d'être reçue. [...] On réunit Martine Millet, les expos, Edith, Hervé, pour le musée, à Paris, les huit reporters sur la table invités, qui avaient dit “ok, j'accepte”. < Edith- qui ne s'étaient jamais vus et qui n'avaient jamais vu le commissaire scientifique> Voilà, le commissaire scientifique, sans

que personne ne soit prévenu. Et Clarisse Garcia. On s'est retrouvé tous en réunion. En fait, il y avait le scénario de l'expo. Donc on a d'abord demandé à chaque photographe de raconter son travail, son reportage et ce qu'il défendait dans son travail. Après on a demandé à Michel Foucher de présenter un petit peu qui il était et de réagir aux reportages photos. Donc il découvrait ces reportages, il était très content. Et on a demandé à Clarisse Garcia de donner une prévisualisation de son travail graphique et scénographique dans ce travail-là. »

< Hervé Grosçarret, chargé de projet >

« on a eu une réunion en début avec tout le monde. [...] la scénographe, elle a exposé ses idées. Voilà. [...] Elle expliquait ce qu'elle faisait, quoi. [...] C'étaient tous les photographes ; on se présentait brièvement, nous, notre travail. Et il y avait également –parce qu'il n'y a pas du tout que des photographes dans cette aventure, il y a Michel Foucher, il y a des gens comme ça. »

< Eric Roux-Fontaine, photographe plasticien >

« On a eu une réunion à Paris avec les photographes, Hervé, Edith, et la scénographe –je ne sais pas comment elle s'appelle- <Clarisse> Où Clarisse avait des idées pour chacun de nous, sur les mondes, qu'elle nous a exposées. Là, on a un peu débattu sur ces propositions de mise en scène des photos. »

< Olivier Coret, photo-journaliste >

« il y a eu un rendez-vous à Paris –là, je passe peut être des étapes- où effectivement il y a eu une **rencontre** avec tous les photographes [...] Donc ça c'était bien parce que ça permettait de faire un tour de table, que tout le monde se présente, pour ceux qui ne se connaissent pas éventuellement, et de **représenter l'ensemble du projet et de faire connaissance** avec l'ensemble, pas seulement Hervé, mais avec toute l'équipe du Muséum. Edith que je n'avais pas vue jusque-là, avec qui j'avais déjà du être en contact téléphonique, j'imagine, mais que j'avais pas encore vu, je pense. Je pense qu'il devait y avoir aussi la scénographe qui était là, oui j'en suis sûr même, mais j'ai oublié son prénom, Maryse je crois, et avec qui on a fait connaissance là. <Clarisse> Clarisse ; pardon Clarisse ! Il y avait Michel Foucher, qui est arrivé avec un peu de retard, mais qui est arrivé.

Donc voilà, ça a permis qu'il y ait au moins **une première rencontre et un échange** si les photographes voulaient échanger par rapport à certains points, et je me souviens, à ce qu'il y ait aussi des choses par rapport à des réflexions sur la muséographie, qui avait déjà été un petit peu posée par rapport à l'équipe du Muséum. Je sais qu'il y a déjà eu des réflexions, par rapport à certains photographes, des réactions de réticence peut être par rapport à certaines manières dont l'équipe du Muséum avait pressentie la manière de montrer leurs images, etc. **C'était intéressant parce que ça permettait en plus que tout le monde en profite et qu'il y ait des réflexions un peu globales, non plus seulement individuellement par rapport à son propre travail, mais aussi d'avoir une vision d'ensemble. Puis, c'est une bonne manière d'impliquer les photographes dans le projet global et non pas seulement par rapport à son petit carré d'exposition.** [...] de par un manque de moyens, de temps, etc., c'est vrai que je n'ai jamais été, même sur une exposition collective, je n'ai jamais été réuni au préalable, avant, pour que les photographes se rencontrent. Alors, c'est peut être parfois pas indispensable, mais là c'était bien que les photographes se voient. » [...] « **le but de ce rendez-vous à Paris était clairement que les acteurs se rencontrent** »

< Frédéric Sautereau, photo-journaliste >

« il y a eu une **rencontre qui était très intéressante**, à la Maison du Rhône à Paris, de tous les partenaires images, avec Michel Foucher qui était présent, Hervé Grosçarret, les concepteurs de la scénographie également. Et pis là, on a eu un échange qui a duré 4h à peu près, où à la fois **toute l'équipe a fait connaissance et où on a échangé sur les contenus. Je ne pense pas que ça ait notablement influé, enfin, ça a conforté les choix, ça les a validés** [...] et du coup ça a été la **réunion en somme clé** pour nous dans ce travail »

< Michel Séméniako, photographe plasticien >

Tous évoquent cette réunion comme un moment de rencontre entre tous les participants au projet, et les personnes présentes sont d'ailleurs souvent précisément nommées dans les récits qui en sont faits. C'est un moment fort qui a fonctionné comme tel pour tous alors même qu'il n'a pas été perçu comme déclencheur d'actions ou de décisions particulières.

L'accord se fait autour de la reconnaissance collective des participations de chacun, et de l'importance rendue visible et sensible des deux registres relationnels dans le projet : ensemble (la visibilité de l'entente et de la compétence de l'équipe projet et du commissaire) et séparés (mais dans des situations similaires pour les auteurs).

#### ◆ Perception du projet par les intervenants

*« Il y a eu une première rencontre organisée à l'agence Editing. [...] je pense que c'est largement plus d'un an avant le début de l'expo, quelque chose comme un an et demi avant. Donc, où il [Hervé Groscairet] a présenté... Il y avait déjà les grandes articulations de l'exposition qui étaient en place. Et donc voilà, ma petite maison qui m'était déjà attribuée. [...] il y avait donc une sorte de synopsis, un avant-projet écrit qui décrivait cet état des choses [ordre des mondes] »*

< Michel Séméniako, photographe plasticien >

*« je crois que globalement on avait tous **confiance** en Hervé et on savait que ça se passait bien, qu'il y avait un mec vraiment bien à la tête du truc. [...] On a senti qu'il y avait une envie, que le musée suivait derrière, qu'il y avait une **vraie volonté** et qu'on avait un **mec super compétent pour mener le truc, qui savait de quoi il parlait** »*

< Frédéric Sautereau, photo-journaliste >

*« tout de suite on a senti qu'il y avait du fond ; il y avait aussi, dans la façon dont il était présenté dans sa demande, c'était quelque chose de **très construit**, ce qui est rare dans tous nos domaines, on sentait qu'il y avait vraiment **une pensée de quelqu'un qui avait vraiment poussé le sujet**, qui avait fait vraiment de belles rencontres et qui avait envie que tout ça fonctionne. Donc, du coup, on s'est senti tout de suite **accueilli**, quoi, dans un projet comme ça, même si on savait que ce n'était qu'une consultation, qu'on n'avait pas spécialement toutes les chances de réussir, surtout que pour nous c'était une première.*

*- Je dirais même plus, entre parenthèses, c'est qu'on a été **séduit**, on a été sous le charme vraiment, du sujet lui-même, de la façon dont il était présenté, et puis après séduit par le porteur du projet lui-même. [...] c'est sûr qu'il sait embarquer son monde, donc ça donne d'autant plus envie, envie de réaliser, envie de se décarcasser » [...] « dans tout le projet il y avait aussi ce désir-là d'exigence, et alors ça c'est motivant pour tout le monde »*

< Jean-François Santoni & Jean-Michel Vinay, réalisateurs audiovisuels >

Les intervenants perçoivent donc qu'ils rejoignent un projet déjà bien amorcé. Cet état d'avancement est également ce qui renforce le fonctionnement à deux niveaux : tous les professionnels y compris les porteurs du projet muséographiques arrivent avec soit des travaux pré existants (les photographes) soit un état de la réflexion muséographique avancé (l'équipe projet). Il y a symétrisation et différenciation des compétences et interventions de l'équipe Muséum et des photographes, qui met en relief les compétences de chacun. De ce fait ceux-ci s'en remettent volontiers à l'équipe, ce qui ancre encore le parti pris décrit.

## Modalités d'interaction

### ◆ Perception de la relation au musée

Les récits des photographes rendent bien compte du fait que les relations qu'ils ont avec l'équipe projet sont reconnues comme des rapports entre professionnels respectant soit leurs compétences très spécifiques, soit leurs productions respectives, plus que comme des rapports fonctionnels (de type division des rôles) : « chacun son métier » : les photographes n'ont pratiquement pas de relations entre eux, ils n'en ont pas besoin, car à ce stade, ce sont les travaux de chacun qui vont être exposés. Ils sont respectés et respectent en retour les compétences des professionnels des musées, et s'en remettent à eux, voire, se constituent spectateurs à distance, curieux de voir les muséographes à l'œuvre quand ceux-ci agissent avec toute latitude. Il est important de souligner que cette attitude partagée met sur le même plan, dans des mondes différents, les professionnels de la photo et les professionnels de la muséographie, ce qui rend manifeste, en miroir, le respect que chacun a pour ses propres compétences.

On peut souligner ici que le monde des musées a le choix entre plusieurs qualifications du type de travail que font les chefs de projet pour la conception des expositions. A la différence du monde de la production audiovisuelle d'une part, du monde de l'ingénierie de projet proprement dite d'autre part, il n'y a pas de modèle dominant, standardisé, de la conception d'exposition. C'est pourquoi dans le cas de *Frontières*, les photographes découvrent ce métier mais lui attribuent des caractéristiques qui ont à voir avec le métier qu'ils exercent eux-mêmes (création culturelle, valeur de la démarche personnelle). Dans d'autres établissements et d'autres expositions, le métier de chef de projet pour la conception d'exposition peut apparaître caractérisé par de toutes autres dimensions (gestion et management, conception d'un produit selon des processus propres à l'architecture ou à l'« ingénierie », médiation et création culturelle, etc.).

*« En fait, je n'ai pas beaucoup travaillé avec d'autres personnes à part Edith et Hervé ; et un peu Clarisse ; sinon... J'ai eu des contacts avec d'autres photographes parce que c'est des amis, mais sinon on n'a pas eu d'échanges sur nos travaux respectifs, pour cette exposition. Il n'y a pas eu grand chose, en fait. C'était juste le choix des photos et la mise en scène des mondes. Moi, en tout cas, je n'ai pas beaucoup réfléchi [...] Au bout d'un moment, j'ai laissé faire. Je n'ai pas voulu imposer mon point de vue, étant donné que je ne connais pas bien le monde des musées [...] après, j'ai un peu laissé faire avec leur savoir-faire, justement. Déjà parce que je ne connais pas ce métier ; ce n'est pas le mien. Et puis, ensuite, j'avais envie de voir ce que ça allait donner en laissant faire des gens, et en laissant ce travail comme une matière. » [...] « je leur ai dit "faites comme bon vous semble, moi je n'ai rien à dire là-dessus". »*

< Olivier Coret, photo-journaliste >

*« Hervé a vraiment mis toute son énergie pour faire les choses au mieux et tout au long de l'expo et c'était lui qui nous tenait au courant de ce qu'il se passait, même des retombées de presse. Donc de lui, je garde le souvenir de quelqu'un d'extrêmement professionnel, et d'Edith également »*

< Eric Roux-Fontaine, photographe plasticien >

« je pense aussi qu'à un moment donné, chacun doit rester à sa place, chacun fait son boulot. Moi, je ne suis pas scénographe, donc je pense que voilà, à un moment donné, chacun doit amener son analyse et sa réflexion ; enfin, **chacun son métier**. Voilà, je pense que c'est important qu'à un moment donné, une personne extérieure dise "voilà, c'est comme ça que je le vois". Et à un moment donné, il faut aussi accepter la manière dont certaines personnes peuvent voir des travaux ensemble. » [...] « Encore une fois, à partir du moment où même si on m'a sollicité pour voir comment moi je voulais montrer mes images, après sur l'expo globale, je n'y ai pas réfléchi. Je n'y ai pas réfléchi parce que je savais qu'il y avait **des gens pour ça et qui étaient plus qualifiés que moi pour le faire**. Et à la limite, je trouvais bien qu'on ne me demande pas mon avis. [...] Ce n'est pas que je m'en fous, c'est que je trouve ça bien que d'autres personnes soient capables de proposer des choses. Après, moi, je peux dire non ; enfin si vraiment j'ai un désaccord important » [...] « Encore une fois, j'en reviens toujours à la même chose mais tout dépend de la confiance que tu as dans les gens. C'est-à-dire que moi je sais qu'il y a des choses où je veux tout contrôler. Mais quand je veux tout contrôler, ce n'est pas par hasard, c'est parce que je n'ai pas confiance dans les gens en fait. Et quand tu te dis ce n'est pas la peine de contrôler, c'est que tu as **pleinement confiance**... »

< Frédéric Sautereau, photo-journaliste >

« je n'ai pas ressenti de frustrations au sens de l'instrumentalisation, de la perte de sens. [...] Je trouve qu'il y a eu un grand respect du travail des photographes, non seulement dans le fait qu'ils aient été **associés jusqu'au bout des décisions** [...] j'ai trouvé que les choses avaient marché assez naturellement bien ; après tout, il était aussi possible à tout moment d'intervenir » [...] « j'ai très souvent vu [...] le fait d'utiliser les images comme des banques d'images dans lesquelles on puise sans s'interroger sur l'origine de ces images, sur le pourquoi elles ont été faites [...] Et là au contraire, il y avait même un effort systématique de l'équipe pour s'assurer de la validation du bon usage de ces images auprès des auteurs. Et donc d'un **respect réel des auteurs**. Alors qu'ils pouvaient très bien acheter des droits d'utilisation de ces images et ne jamais en rendre compte [...] ils auraient économisé du temps de travail, des efforts... »

< Michel Séméniako, photographe plasticien >

« Donc cette partie-là [mise en scène], je n'ai pas pu la mener puisque c'était pris en charge par quelqu'un d'autre, pour une raison qui était aussi logique : de cohérence de l'expo. [...] Muséum, ce n'est pas musée d'art contemporain, donc je comprenais aussi cette nuance dans l'axe. Il y a des options qui ont été écartées puisqu'on était dans un cas et pas dans l'autre. [...] Eux ont pris la matière qu'ils souhaitaient et en ont fait ce qu'ils voulaient, quoi. » [...] « C'est vrai qu'il y avait un gros travail de la part du musée, de la part des gens qui organisaient l'exposition pour tisser cette expo entre le fond, la forme, l'image, le texte. Et ça, c'étaient les paramètres principaux par rapport à la problématique de l'expo. [...] ils ont tissé tous seuls, quoi. Ouais, vraiment, c'était réunir la matière qui les intéressait. Donc, ils ont fait les choix de choisir certains plutôt que d'autres ; parce qu'ils pouvaient avoir accès à peu près à qui ils voulaient, il n'y a pas de problème. Une fois que ça c'était dit et que c'était d'accord, il y avait un 'deal' passé pour l'utilisation de tant d'images environ. Mais, moi, j'ai l'impression qu'on aurait pu aller plus loin. Après, il y aurait peut être pu avoir, par exemple, une plus grande collaboration entre la scénographie et les auteurs. [...] Pour moi, ça s'est vraiment très vite fixé sur les cabanes. Peut être qu'on aurait pu creuser, prendre des axes plus larges, etc. [...] Encore une fois, ça n'était pas un travail de présentation dans le cadre d'un musée d'art contemporain ou d'une galerie où là la lecture, l'axe est complètement différent. Le sens dans le muséum, c'est de croiser à la fois un regard contemporain et un regard sur les sociétés, etc. Donc les problématiques ne sont pas du tout les mêmes. Le public n'est pas le même. » [...] « quand je travaille sur une exposition, je connais le lieu, je fais des simulations, etc. ; c'est ma façon de travailler à moi, quoi. Là, la façon de travailler, c'est la scénographe et en collaboration avec le musée. A la fois, c'est le jeu ; fallait accepter presque de lâcher son travail et le remettre dans les mains de quelqu'un, c'est ça le truc, et après de voir ce qu'il se passe quoi. » « Il y a la phase de la rencontre ; après, il y a la phase du choix des images définitives ; et après, on a remis le truc et après on a reçu la scénographie correspondant à notre monde. [...] Le truc que j'ai reçu ensuite, il y a peut être eu un échange ou deux avec la scénographe. Et ensuite, voilà, j'ai découvert l'expo. »

< Eric Roux-Fontaine, photographe plasticien >

Pour presque tous les intervenants, la relation au musée semble avoir été vécue de manière assez proche, à distance, et confiante.

La position d'E. Roux-Fontaine tranche sur celle des autres, et sa perception de ce qui s'est passé tranche fortement sur celle de Michel Séméniako : si ce dernier s'est senti associé aux décisions et au processus, le premier a au contraire eu plutôt le sentiment d'avoir remis son travail entre des mains compétentes, mais aurait souhaité davantage de travail d'équipe, notamment pour pouvoir profiter des possibilités muséographiques dont il a pu rétrospectivement mesurer la richesse.

*« ils ont vu ça de mon travail, donc ils sont partis là-dessus. C'est vrai qu'il y aurait eu possibilité de faire des choses avec des images qui bougent entre guillemets. Mais, ça s'est arrêté comme ça... En fait, je n'avais peut être pas saisi, ou on ne me l'avait pas dit clairement, toutes les possibilités de sons, de choses qu'il y avait. »*  
< Eric Roux-Fontaine, photographe plasticien >

#### ◆ Modes de médiation : échanges

Trois modes de médiation ont été mis en œuvre: la réunion collective, des réunions de travail (sélection des photos, réflexion sur des pistes muséographiques) individuelles ainsi qu'un échange informationnel similaire pour tous. Les photographes reviennent brièvement sur ces échanges :

*« après, ça a été un **suivi plus classique, mais en somme régulier**. C'est à dire qu'on était malgré tout régulièrement informés, même à des niveaux techniques qui n'étaient pas forcément nécessaires sur des choix des matériaux, de la ligne graphique, etc. Mais en même temps, **c'était quelque chose d'important de le suivre** ; on n'était pas dans la simple prestation de service. Et puis, en même temps, ça permettait aussi quelquefois d'amener quelques réflexions au niveau de la scénographie. »*

< Michel Séméniako, photographe plasticien >

*« c'était assez diffus [...] il y a du avoir une dizaine-quinzaine de mails en six mois. **Je recevais les informations au fur et à mesure de l'évolution des cabanes**, [...] et ensuite, il y a eu des échanges beaucoup plus techniques » « En fait, moi, je n'arrivais pas à imaginer ce que ça pouvait donner, quand je voyais les trucs sur papier, les plans –parce que Clarisse nous a envoyé des pdf avec des plans des cabanes et avec des couleurs, des trucs comme ça. Mais pour moi, ça restait... ; je n'arrivais pas à l'imaginer en vrai, quoi. Donc, je ne pouvais pas trop donner d'avis, étant donné que je ne savais pas ce que je voyais, quoi. »*

< Olivier Coret, photo-journaliste >

*« [la scénographe] envoyait des choses par pdf. On regardait mais, si vous voulez après, c'est vraiment un truc qui ne nous apportait pas beaucoup » « C'est à dire que quand on reçoit un schéma technique en pdf, un plan, à moins d'être un pro de la lecture des plans, ce que je ne suis pas du tout. [...] Mais c'est quand même dur de se rendre compte sur un plan à plat. Les photos, c'est des carrés blancs, au filet. On voit, pour un professionnel, mais ce n'est pas forcément très facile à voir quand on n'est pas professionnel des plans. »*

*« Hervé vraiment a mis toute son énergie pour faire les choses au mieux et tout au long de l'expo et c'était lui qui nous tenait au courant de ce qu'il se passait, même des retombées de presse. Donc de lui, je garde le souvenir de quelqu'un d'extrêmement professionnel, et d'Edith également »*

< Eric Roux-Fontaine, photographe plasticien >

*« on a reçu ce document qui était relativement précis et complet, avec des dessins. C'est pareil, on n'a jamais vu ça ; c'est la première fois que j'avais ce genre de chose. J'ai déjà exposé dans un musée, j'avais*

*jamais reçu ça, on ne m'a jamais dit "voilà, ça va se passer comme ça". Enfin, ce n'était pas aussi important en termes d'expo collective. [...] j'avoue que je n'ai pas tout regardé mais **c'était bien parce qu'au moins ça te permet en dix minutes de voir un peu, de comprendre un peu, parce que c'est vrai que quand on te parle de cabanes, de mondes, tu ne vois pas bien à quoi ça ressemble.** »*

< Frédéric Sautereau, photo-journaliste >

## Une muséographie par signatures

Scénario et dossier de presse développent le principe de cette muséographie d'auteurs :

*« Conjointement et sur des territoires scénographiques précis, elle met en scène, donne à voir, à lire et à entendre le point de vue d'auteurs provenant d'horizons différents [...]. Tous les regards et les points de vue sont signés de la main ou de la voix des auteurs. La signature du Muséum naît de l'organisation du parcours, du dialogue de ces signatures entre elles, du dialogue avec le scénographe, les réalisateurs audiovisuels et autres créateurs. »*

*« Cette ligne prend la forme d'une zone de taille identique pour chacun : Huit lignes, huit zones, huit couleurs, huit muséographies, huit cabanes, huit portes frontières. Ces zones constituent des mondes, des espaces d'évasion en quête de déséquilibre, tout autant que des zooms imagés d'une problématique en particulier. Les mondes photographiques sont en couleur ou noir et blanc, fixes ou animés par la réalisation de diaporamas ou d'installations vidéo, muets ou sonores, timides, intimistes ou encore acides. Les images sont grandes et petites, très grandes ou très petites, sur films, sur textiles ou encore sur papier baryté, devenues quelquefois diaporama muet ou film d'auteur. Les images de l'histoire originelle se mêlent dans une nouvelle histoire.... Parfois, certaines rencontrent les aquarelles ou un sofa pour être revisitées. »*

[extrait du dossier de presse]

*« L'exposition devient un peu l'expression d'un collectif de photographes et de regards. Cependant, il ne s'agit pas d'une exposition purement photographique. Il s'agit au contraire d'imaginer pour chaque thème et donc pour chaque reportage, un univers scénographique bien à lui, mêlant images fixes, images fixes devenues animées, images animées, accompagnées bien souvent de témoignages écrits ou parlés. »*

*« En dehors de l'introduction et de la conclusion, l'exposition est conçue comme une succession de mondes scénographiés. [...] Bien qu'il s'agisse de reportages photos, nous valorisons une approche muséographique différente pour chaque monde. Les reportages photos sont de toute façon très différents d'un monde à l'autre. [...] Les mondes ont entre eux une parenté graphique. »*

*« L'exposition est conçue comme une succession de mondes thématiques photographiques, des mondes apparentés à des installations. D'un monde à l'autre, les repères changent. Entre chaque monde, le visiteur traverse des espaces frontaliers, espaces de respiration. Ces espaces frontaliers préparent les visiteurs au monde suivant en introduisant la problématique frontalière qui lui est rattachée (point de vue d'un spécialiste) ainsi qu'une carte géographique de situation. [...] Les espaces frontaliers sont conçus indépendamment des mondes et ont entre eux une certaine unité scénographique. Les mondes, quant à eux, sont tous différents et autonomes. Ils présentent à chaque fois un regard, celui du photographe. La scénographie doit privilégier l'immersion et refléter la subjectivité du regard de chaque photographe. Des échanges avec les photographes sont à prévoir en phase de conception. Dans chaque monde, la démarche de l'auteur est présentée. »*

[extrait de la version diffusée du scénario]

Le chargé de projet établit ainsi une analogie avec la bibliothèque :

*« Comme il y avait des reporters, je voulais que les comités aussi ils parlent, et puis les témoins ils parlaient en leur nom, c'est comme ça que c'est venu, et puis le cartographe il parlera en son nom, et puis **tout le monde parlera en son nom**. Et la signature du musée, nous on n'a rien écrit, mais **la signature du musée, c'était de permettre à des signatures ensemble d'être réunies**. Ensemble, mais sur des espaces physiques très réservés, c'est-à-dire que **chacun a sa place** ; c'était ça le projet en fait. Et c'était le projet d'une bibliothèque ; je crois qu'en fait, le concept qui ressemble le mieux à cette expo, c'était la **bibliothèque**, pour moi. C'était une **expo intimiste** où l'on ne jouait pas sur les images choc, enfin on ne jouait pas l'exhibition des images. Et comme en bibliothèque on peut aller regarder un film, on peut tirer des revues, on peut rechercher des photos aux archives si on commande, on peut trouver des articles, et chaque chose que l'on trouve a forcément un nom, est signée. **Je crois que c'était la métaphore qui***

*ressemblait le plus à l'écriture. Une expo où on peut se poser, où on peut s'asseoir. On ne contrôle pas qui vient. »*

< Hervé Grosçarret, chargé de projet >

On peut également mobiliser une conception éditoriale de l'exposition, qui tend à prendre une importance croissante. Ainsi, aux expositions qui effacent l'identité des énonciateurs pour développer un discours anonymisé assumé par l'institution (méta-énonciateur), ont succédé un nombre croissant d'expositions au sein desquelles des auteurs, des signatures, apparaissent et se multiplient, l'institution délégrant et distribuant la parole, et conservant essentiellement un pouvoir éditorial (convoquer les auteurs, valider, organiser, hiérarchiser).

## **L'EXPOSITION-IMAGES & LES APPRECIATIONS DU DISPOSITIF RESULTANT**

### **La sélection des photos**

Parmi les tâches très concrètement assumées en commun par les photographes et l'équipe projet, il y a avant tout la sélection des photos.

*« on a fait une **sélection en commun**, à cette occasion [première réunion].*

> Sur quels critères ?

*Sur un critère déjà de nombre d'images, parce que le lieu était assez restreint donc on ne pouvait pas faire, enfin, il fallait trouver une bonne **adéquation entre le nombre d'images et la taille des images en fonction de l'espace disponible**. Et puis aussi pour **montrer les différentes facettes de la situation autour de ce mur**. Donc, au niveau de la sélection, moi je mettais assez l'accent sur le **journalisme**, et [...] eux, ils voyaient plus le côté **esthétique** de la chose. C'étaient ces deux éléments, plus la place, qui ont fait qu'on a décidé d'un choix final. [...] En fait, il y avait à peu près des thèmes, et **à l'intérieur de ces thèmes, on a choisi** parfois deux, parfois trois, parfois quatre, parfois une photo particulièrement. Mais ça n'a pas été extrêmement compliqué à faire.*

*avant Frontières, ça [ce reportage] a été présenté deux fois [...] en 35 photos [...] au niveau du choix des photos, c'était à peu près la même chose [...], avec moins de photos.. [...] Il y en avait entre vingt et vingt-deux, oui, par là.»*

*« C'est-à-dire que sur le choix des photos et tout, rien n'a changé [dans les pratiques de cet interlocuteur], parce que c'est toujours le photographe qui..., c'est lui qui était sur le terrain donc c'est lui qui va dire de mettre cette photo. Après, on peut discuter sur une photo ou deux, mais toujours dans les thèmes définis par le photographe. »*

< Olivier Coret, photo-journaliste >

*« Lisières d'Europe, c'est quatre-vingt images. C'est moi qui ai fait la sélection d'images. Pour la projection en fait, il y avait besoin de beaucoup d'images. Qui dit projection, dit grosse liberté en terme de nombre d'images. Par rapport à ma sélection, Hervé m'avait même demandé d'en ajouter, sachant qu'il y en avait un certain nombre qui était déjà utilisé pour ce qu'on a appelé les tables audio, où on pouvait entendre les histoires des gens. Mais bon, moi c'est vrai que j'avais une sélection plutôt serrée et j'ai plutôt préféré rester sur cette sélection serrée. Je sais que j'ai dur ressortir quelques images, mais je voulais pas, enfin, quand j'ai une sélection d'images, j'aime pas trop aller piocher dans le reste, parce qu'une fois que j'ai fait une sélection, j'estime que c'est la sélection, enfin mon travail définitif, que c'est ça que j'ai envie de faire. Donc c'est vrai que là, j'étais, enfin c'était pas un désaccord, c'était juste que je ne souhaitais pas en tout cas montrer plus d'images que ce que moi j'avais sélectionné au départ. [...] En projection, ça doit être une soixantaine d'images. La sélection au départ je l'avais faite par rapport au livre. [...] c'est un travail que j'avais fait à la fois géographique, chronologique, [...] et c'est vrai qu'à chaque fois j'avais fait le choix que cet ordre soit respecté. Je pars du principe qu'une histoire photographique, ça se lit ; donc il faut réfléchir à comment on fait suivre les images. Il y a un pré-déroulé d'images, et on doit avoir une réflexion sur le pré-déroulé d'images que ce soit en exposition, en projection, dans un livre ou même dans un magazine, même si on a peu de place dans un magazine. »*

< Frédéric Sautereau, photo-journaliste >

*« un travail qui avait été fait sur les Rrom, que moi je mène de façon personnelle depuis une quinzaine d'années [...] Je leur ai présenté donc le livre "Rromano than [...] Et dans cette masse d'images qui doit*

représenter –je n’ai jamais compté, mais à peu près 3000 images, **ils ont dégagé les axes que eux souhaitaient mettre en avant par rapport à la problématique de l’exposition Frontières**. Ce travail-là, c’était raconter les chroniques d’un pays qui ne repose pas sur la terre mais dans le cœur des hommes, le pays de l’exil– et par rapport à ça, **on a dégagé une série d’images d’habitations**. D’habitations précaires, sédentaires, dans tous les pays. Et en fait, en les mettant comme ça de façon linéaire, on s’apercevait qu’on ne pouvait les rattacher à aucun pays, et c’était vraiment le pays de l’exil [...] Donc, **c’était cet axe-là qui dans un premier temps a été mis en avant**. Et puis après, **on a enrichi, parce que je voulais, moi, croiser ce travail-là, qui est un travail en couleur auquel je tenais beaucoup, parce que [...]** Je ne voulais pas ce regard social, en fait, un peu très daté des années 70-80. Mais plutôt un regard contemporain. Et surtout pas misérabiliste. Donc, la couleur permettait une approche plus frontale des choses, plus directe, moins esthétisante que le noir et blanc. Donc c’est ça qui était retenu. Et on l’a croisé avec d’autres images que j’avais faites, qui étaient plus de l’ordre d’un travail onirique, comme ce que j’appelle “la série des horizons” [...]. Donc **c’était intéressant de mettre ces deux choses en confrontation**. [...] **Donc, c’est cet ensemble de choses qui après ont du être scénographiées**. Cet ensemble a été aussi enrichi par un extrait d’une série que j’avais faite, présentée en galerie, qui était une série que j’appelle “la série à l’or”

[...] , ils ont vu le bouquin et pis ils ont regardé... Bon, on a regardé ensemble et pis **on aurait pu prendre des axes vraiment différents**, parce que j’avais travaillé sur l’idée de nourriture –**le livre, il est structuré un peu en différents chapitres** qui représentent un peu schématiquement : au début, on présente un peu les familles, après il y a les habitations, après il y a les habitudes autour de la nourriture, des choses comme ça. Donc on aurait pu prendre d’autres axes. Il se trouve que par rapport à justement cette idée de frontières, ce qui est assez fort dans cette problématique-là, ce n’est pas du tout que pour eux les frontières n’existent pas, elles existent pour tout le monde, mais c’est simplement que eux sont traversés d’encore plus de frontières –je dirais– que les autres, et après on ne sait plus tellement, finalement si c’est eux qui portent les frontières en eux ou s’ils les traversent. Donc, **c’était un peu sur cette idée-là qu’on a essayé de travailler**.

[...] 24-30 images d’habitations ; il y avait une image aussi par rapport à la nourriture, un extrait de ces séries à l’or, et puis un tirage qui faisait –je ne sais pas, 2m par 3, de cette échine de cheval. Mais **ça doit représenter 1% de mon travail, quoi, ce qui a été présenté**. »

« C’est parti tout de suite sur cette histoire de cabanes, enfin d’habitations, et après c’est peut être même moi qui ai poussé à enrichir un peu, à ne pas faire un truc trop rigide non plus, à donner un côté onirique auquel je tenais. Mais ils avaient aussi perçu le travail à l’or, qui leur plaisait beaucoup et qu’ils tenaient absolument à présenter. Donc, après, ils ont et nous avons –parce que quand même, ça a été fait ensemble, essayé de présenter un extrait représentatif. C’est très dur comme exercice, quoi. Au final, les mondes n’étaient pas si grands que ça, donc il a fallu exploiter un peu... »

< Eric Roux-Fontaine, photographe plasticien >

« évidemment j’étais convaincu qu’il fallait faire un choix –c’est à dire s’agissant d’une exposition collective qui n’était pas une exposition d’arts plastiques ni adressée uniquement à mon travail, que ce n’était pas tout ou rien ; on n’allait pas prendre ça et le présenter, puisque moi j’ai une version d’exposition qui pour moi est la version que j’ai validé comme version d’exposition qui se balade dans des lieux, des musées. Donc, ce n’est pas ça qui a été présenté. Donc ma proposition était que puisqu’il y a trois parties dans ce travail et que ces trois parties s’articulaient, il fallait au minimum choisir une image par partie, ou trois images par partie, voilà trois ou quatre. Enfin il fallait... Après je laissais libre Hervé d’organiser ce choix à condition que ma demande soit respectée et que les textes qui accompagnaient ces images figurent quelque part et soient articulées également à ces images. [...] On a communiqué par mail aussi sur, donc, la finalisation du choix de ces images. [...] C’est Hervé qui l’a faite [la sélection], qui me l’a proposée ; j’ai validé. < Vous savez selon quels critères ? > je l’imagine, c’est à dire celles qui énonçaient le plus clairement possible la problématique des migrants. Parce que moi j’ai intégré quelques autres références dans mon travail qui du coup sont peut être là moins présentes, quoi. Mais l’important pour moi c’était que ce choix ne dénature pas le projet de mon travail, bien qu’étant un choix dans ce travail et bien que s’intégrant dans une exposition collective. »

< Michel Séméniako, photographe plasticien >

## Transformations des images

Outre la sélection, l'exposition a donné lieu à un traitement des images. Dans certains cas, ce traitement est proposé et assumé par le photographe (Marie Dorigny), dans d'autres, intervient fortement l'équipe de réalisation audiovisuelle (Jean-François Santoni et Jean-Michel Vinay) qui entre en contact avec les photographes et réalise avec chacun un travail spécifique pour l'exposition.

### ◆ Production audiovisuelle

*« Je sais qu'il [le chargé de production] avait du me demander si j'avais des exigences particulières dans la manière de montrer. Enfin, il peut y avoir des photographes qui vont dire moi je veux seulement que mes images soient sous forme de tirages accrochés au mur sous marie-louise. Et je pense qu'il avait du me demander... En fait, je sais que la question c'était est-ce que j'étais bloqué sur une forme spécifique, de choix. Ce qui n'est pas mon cas en fait. Moi, ce qui m'intéresse, c'est justement de réfléchir à plein de manières différentes de montrer des images, et c'est vrai que je ne suis pas vraiment attiré par la photo sous marie-louise, sous cadre –enfin, pour certains travaux, ça peut être très bien, mais là de toute façon, j'avais bien conscience qu'on ne pouvait pas montrer quatre-vingt photos sous cadre, il n'y avait pas forcément de place. Et en plus de ça, par rapport à ce travail-là, je l'avais déjà fait, j'avais déjà exposé sous une forme classique, enfin pas sous cadre mais en tout cas accroché au mur sous forme de tirages. Donc ça m'intéressait moi la notion de projection, je trouvais ça intéressant. Donc, j'ai pas du tout eu de soucis dans la forme qui était prise ou proposée à un moment donné par le Muséum. »*

*« Après il y a eu surtout des échanges avec les personnes, Jean-Michel Vinay en fait, qui montait la partie vidéo. En fait, lui il est venu. Ca j'ai aussi apprécié le fait qu'il y ait pu avoir un vrai échange ; il est venu, on a parlé de montage. Le seul petit raté, c'est que je n'ai pas pu voir, assister au montage. Il m'avait proposé de passer [...] c'est juste un petit regret, mais en même temps, je n'ai pas de regret vis-à-vis de la projection. [...] le choix de photos était là, j'avais mon choix, mon ordre d'images, je lui avais donné. Après les seules choses –enfin les seules choses, c'est très important- mais leur intervention était dans le rythme des images, c'est-à-dire le temps de chaque image et les fondus enchaînés qu'ils faisaient ; c'est quand même important, primordial. Et puis ils ont fait les effets, puisque l'idée c'était qu'on est dans le train. Il y avait un effet dans les images dans le déroulé pour avoir une notion de vitesse. Ca je n'ai pas pu voir en fait avant la mise en place au musée. Donc c'est le seul truc où j'aurai pu effectivement en voyant, dire "mince, ça ne me convient pas". [...] mais c'était bien, donc... »*

< Frédéric Sautereau, photo-journaliste >

*« le scénario d'écriture, on en a discuté avec les réalisateurs, c'est eux qui ont vraiment trouvé cette forme après. Pareil, nous on leur dit c'est un diaporama, mais c'est bien les réalisateurs qui ont imaginé avec leur direction à eux des choses qu'ils nous ont proposé, hein. Et ils ont vachement bien travaillé, [temps?]. C'est des gens de Lyon aussi. »*

< Hervé Groscurret, chargé de projet >

*« "notre travail consiste à accompagner les histoires, les aider peut-être à s'imprimer dans les mémoires. Donner à entendre les photographies, rester en bordure, longer toutes ces images, prolonger pour servir les regards de huit reporters-photographes-raconteurs d'histoires et les témoignages de leurs complices, telle était la mission proposée.*

*Trouver le rythme juste, les enchaînements respectueux, oser le bougé, assumer le flou, ne jamais trahir, rester dans l'esthétiquement honnête face aux images témoignages, rendre lisible les chuchotements. Mettre en scène et en son pour capter regards, attention, écoute, pour retenir un moment le visiteur, l'immerger dans tous les sens, pour qu'à chaque frontière il contrôle lui-même son identité d'humain de passage. [...] servir le pour le vrai de ces histoires rapportées, leurs images, avec ou sans mots, imprégnées de déchirement, résonnantes de séparations forcées, d'arrachement, d'acier tranchant rouillé, de béton dressé si haut sur la terre, de bout de terre sans homme" Par l'équipe audiovisuelle »*

[extrait du dossier de presse]

*« c'était un **niveau** qui permet aussi de s'engager dans ce qu'on a à raconter, de réagir aussi ; on sentait qu'il y avait des **ouvertures** aussi dans lesquelles on pouvait s'engouffrer, donc on a **pris position**, et ça on n'a jamais été déçu parce que vraiment c'est des choses qu'on a **échangées**. Et c'est, enfin, je ne sais pas si c'est **rare**, mais enfin ça ne me semble pas toujours comme ça »*

*« dans les premières rencontres avec le porteur du projet et son assistante, je me souviens d'une des premières questions qui lui a été demandées très directement, par rapport à l'appétence que le projet avait suscitée, c'était de lui demander droit dans les yeux jusqu'où l'équipe pouvait aller en termes de valeur ajoutée créative, par rapport au travail et aux démarches de chacun des reporters photographes. Pour nous, c'était une question, pas vitale, mais c'était une question, comment dire, d'énergie, d'implication. On avait besoin de savoir, on se sentait bien impliqué dans le projet à partir du moment où effectivement on pouvait, sans dénaturer les sujets, bien les servir mais pas d'une manière neutre ; il fallait les accompagner avec, bon alors on appelle ça, c'est un peu la bouteille et l'encre, la valeur ajoutée créative, mais bon nan, on y tient. Et a priori, apparemment, de temps en temps, ça fait, ça peut faire la différence, voilà.*

> Et qu'elle a été la réponse ?

*JMV- Aussi transparente que la question : ça a été que l'approche et le fait d'oser poser la question montrait une réelle motivation, et qu'en face de cette transparence et de cette honnêteté dans l'implication, **il y aurait** exactement la même réaction **en face**, c'est-à-dire qu'en face il y aurait, **si le respect des auteurs est contrôlé**, d'une part ce serait aux auteurs de répondre oui ou non, et le chef de projet **s'engageait** aussi à nous dire "bon bah là, peut-être que **vous allez trop loin**" ; donc le **deal** était **très sain** au départ. »*

< Jean-François Santoni, réalisateur audiovisuel

& Jean-Michel Vinay, chargé de projet >

A propos du travail de l'équipe audiovisuelle avec Patrick Bard :

*« Donc on a vécu aussi toute la conscience du photographe au travers de ça, au-delà de l'histoire, et donc tout d'un coup ça devenait encore **plus humain**, et les deux faisaient qu'on avait une lecture vraiment large de sa démarche, de la façon dont il avait abordé ces sujets. Voilà, mais ça je dirais qu'au-delà du résultat, pour nous, c'était vraiment **très très riche de vivre ça** »*

*« je trouve que là le rôle du musée de présenter un travail comme ça, vraiment on a à la fois la pensée la narration et tout ce qui fait la lecture que peut faire un photographe de son propre travail, c'est vraiment une chance je dirais de pouvoir rencontrer les gens dans cette dimension-là. Souvent, on n'en rencontre qu'un petit morceau, et puis souvent quand ils sont utilisés dans les magazines et tout, c'est frontal quoi et puis on choisit souvent les images les plus [?], tandis que là on avait vraiment tout un ensemble, toute une démarche, et on comprend vraiment la charge qu'ont ces gens-là de parler d'un sujet, et là on sent aussi que ça c'est un engagement. Et donc, du coup, là, de pouvoir comme ça l'exposer aux yeux de tout le monde dans un endroit où on a du recul où on a du calme on a le temps de regarder les choses, ben c'était une grande chance pour eux et je pense qu'il la mérite tous, vraiment. Voilà, donc nous, on a été simplement des facilitateurs, bah voilà, pour que ce travail-là soit présenté. »*

« attention, parce que du début jusqu'à la fin on a la **même qualité, la même rigueur** dans ce qui est raconté, et même si nous on avait aménagé parce qu'il y avait peut-être des redondances aussi dans ce qu'il disait, mais peu, très très peu, il se répète peu cet homme, il suit sa ligne, et puis même des fois il a eu des petits mento, enfin, des repentirs, parce que vraiment **on sent qu'il avait vraiment cette précision-là**. Et je me rappelle, on avait tout terminé, on avait tout fini, il dit "j'ai oublié un truc, il faut absolument que je vous le dise", et hop on s'est mis dans un coin et on a encore enregistré ce petit bout-là, qui est dans le film d'ailleurs, qui a sa place, parce que pour lui c'était vraiment bien important. **Donc, quand il y a ce degré d'exigence, on ne peut avoir qu'un respect et aller au bout** »

< Jean-François Santoni, réalisateur audiovisuel et Jean Michel Vinay, chargé de projet

A propos de leur travail avec Nicolas Righetti :

« je crois qu'un auteur comme ça, il apprécie d'autant plus qu'un collègue réalisateur se pointe, débarque dans ses histoires, dans ses images, avec le juste recul. Avec le recul, c'est déjà une bonne chose, et avec le juste recul, là c'est royal pour lui, c'est confort. Donc après, tout roule, il n'y a plus de soucis ; et pis, il y a une vraie, il y a une vraie redécouverte, mine de rien.

JFS- Et quand on a fait la diffusion des documents finalisés, **on a eu de ces parties de rires**, parce qu'on est nombreux là; [...] **c'était intéressant aussi d'avoir un regard croisé** <on les a réunis>, voilà on les a réunis avec leurs boulots respectifs. [...] Et du coup, ils ont pu discuter de leurs boulots, ça, c'était chouette aussi. »

## La mise en scène dans les cabanes

### ♦ La muséographie comme retranscription du processus photographique

« c'est Frédéric Sautereau et Guy-Pierre Chomette qui font un voyage en Europe de l'Est [...] Et en fait, dans leur écriture, à la fois textuelle et photographique, il y a cette notion de déplacement permanent, de voyage, en train, en car, en voiture, le long de la frontière Europe de l'est, jusqu'à la mer Égée, et voilà. C'est pour ça que muséographiquement, cela s'est retranscrit par une idée d'être dans un train, avec des mises en cabine ici et ici, avec des photos et les témoignages [...] et des fenêtres qui défilent.

- Mais c'est aussi parce qu'ils sont partis ensemble, mais [...] ils ont un travail dissocié [...] le reportage existait sous la forme d'un bouquin publié chez Autrement, et c'était très dissocié, c'est pour cela qu'on a dissocié : il y avait d'abord 300 pages de texte, donc c'était l'histoire de l'Europe de l'Est, avec des témoignages, pays par pays, et à la fin, rassemblées, ramassées, 80 images. Parce qu'ils y tenaient, ils ne sont pas ensemble ; ils soutiennent le même projet, mais Guy-Pierre Chaumette ne travaille pas sur l'image, Frédéric Sautereau prend ce qu'il veut et alors il y a quelques points de rencontre entre les deux. Donc, c'est une dissociation dans l'écriture ; on diffuse les images de Sautereau sans interférence avec les textes de Chaumette, donc c'est les paysages retenus de ces lisières. Et puis il y a eu quelques points de rencontre commun, qui sont en fait ces photographies de Sautereau dans lesquelles il y avait correspondance avec un témoignage né de la rencontre entre Guy Pierre Chaumette et une personne. Mais c'est quand même dissocié: c'est une bande-son, c'est Guy-Pierre Chaumette; c'est une photo, c'est Sautereau. Et c'est pour ça que ça a pris cette forme-là dans l'expo ; c'est que ça veut rendre compte du process. Enfin, ça fait un peu nous entre nous, mais ça rend compte du process, et pour eux c'était important. Et au départ, comment ils avaient déjà travaillé, quand ils avaient fait une expo : Sautereau exposait ses images et il y avait des zones d'entre-deux où Guy-Pierre Chaumette avait publié des textes - pour le coup, ça faisait une zone très très dense, c'était très intéressant, mais dans cette expo on ne pouvait pas le faire. Et moi je lui disais ça t'intéresse de proposer de la voix, de la lecture de textes, il m'a dit ouais ça m'intéresse. Donc on a fait des lectures. Et puis bien sûr, c'est construit comme une lisière, hein ; c'est de petites tables, c'est à la lisière donc on est pile poil entre deux bornes, on vient pile poil entre deux fenêtres, deux territoires avec un flou. Et voilà, c'est comme ça que c'est écrit. »

< Hervé Grosccarret, chargé de projet  
& Edith Joseph, chargée de production >

## ◆ Frédéric Sautereau

### Récit du processus :

*« Hervé m'avait demandé de pas mal réfléchir à ça. Moi, je sais que pendant très longtemps je n'avais pas une vision précise en fait de ce que je voulais par rapport à la mise en place, sachant qu'il y avait quand même des contraintes un peu techniques par rapport à une certaine surface allouée, etc. On était parti à un moment donné sur l'idée de reprendre la notion de voyage. Je pense que c'est Hervé qui est venu, à un moment donné, avec cette idée-là, par rapport à la partie Lisières d'Europe, d'essayer de reconstruire un peu un intérieur de train, sans aller trop loin dans la mise en place scénique. Donc ce cadre de reconstruire un peu un intérieur de train et d'avoir un écran avec des images qui passent comme une vitre de train, c'est vrai que c'est quelque chose qui m'a beaucoup plu.*

*[...] Sachant que le projet Lisières d'Europe, il y a un rédacteur et un photographe, donc il y avait des textes, ce qui fait la particularité et qu'il fallait réfléchir à comment on allait associer –enfin, c'est le cas dans la plupart des expositions, quoi qu'il arrive, mais encore plus là sur celle-ci, comment on allait associer des textes aux photographies.*

*Il y a eu un vrai travail aussi de la part du Muséum, sur la réflexion de comment on allait montrer les textes. De toute façon, c'était un global ; les photos vont pas sans les textes. »*

*je crois que dès le départ on s'est arrêté très vite sur cette histoire de projection. La question qui a posé le plus de choses, c'est de savoir comment on allait dire les textes. [...] Il y a eu des questionnements, des tâtonnements par rapport aux textes, de savoir comment on allait les dire., la présentation, parce que les casques c'est toujours un peu isolé. Enfin, en même temps, c'est bien de pouvoir s'isoler, mais techniquement je sais que les casques c'est toujours compliqué à mettre en place, ça coûte cher. Donc à un moment donné, on s'était dit : est-ce qu'on ne peut pas avoir les photos et un fond sonore dans un même espace, sachant que dès qu'on a un fond sonore qui sort, dans un espace tu ne peux pas en avoir deux. Disons que l'aspect technique nous obligeait à faire des casques. Je sais qu'on ne s'est pas posé la question très longtemps. Après, la question c'était : est-ce que c'est un casque par histoire ou est-ce que c'est un casque qui détecte éventuellement les choix et qui peut changer, mais en même temps, c'est très vite le bordel. Donc on s'est dit "on est dans un train, donc on fait asseoir les gens". En plus, vu que l'expo est très longue, c'est bien qu'ils puissent s'asseoir ; et puis ça les oblige d'être face à une photo, qu'ils regardent ou pas mais en tout cas ils sont face à quelque chose ; ils sont dans une ambiance, ils sont isolés de l'environnement autour où il peut y avoir du bruit que ce soit par les personnes présentes. On s'est arrêté très vite sur cette possibilité-là. »*

### Appréciation de sa cabane :

*« J'étais assez content. [...] Je trouvais ça bien, j'aimais bien les casques justement : on peut s'isoler vraiment avec la personne et avec l'histoire. Et le déroulé en images, je trouvais qu'il fonctionnait bien. Après, est-ce qu'on était dans une ambiance train ou pas, ça s'est autre chose ; après, chacun le prend comme il veut. De toute façon, moi, je n'étais pas pour qu'on tombe non plus dans une scénographie où on reproduisait vraiment un intérieur de train ; j'aurai trouvé ça trop. Après, les gens se prennent au jeu ou pas ; ils l'interprètent comme ils veulent finalement et chacun prend ce qu'il veut et interprète comme il veut. Donc les gens qui ont ressenti un peu l'image du train avec le déroulé tant mieux et ceux qui ne l'ont pas ressenti, tant pis, ce n'est pas grave non plus.*

*[...] Je m'étais imaginé un toit en fait aux cabanes ; ce n'était pas le cas, si je ne me trompe pas. Je m'étais imaginé un toit parce qu'au départ je crois que ça avait du faire partie de l'idée de Maryse ; ça avait été évoqué en tout cas. Enfin, ça ne me posait pas de problème qu'il n'y ait pas de toit. C'est juste qu'à un moment donné, je m'étais imaginé quelque chose de plus fermé, notamment pour la notion du train. »*

## ◆ Michel Séméniako

### Récit du processus :

*« il y a eu une première version où il était question, et c'est ce qui est resté, d'images en caissons lumineux de grand format. Ensuite, au fur et à mesure de l'avancement et de l'organisation de la scénographie, le format des images s'est réduit mais leur quantité s'est augmentée. Donc voilà, il y a eu cette évolution-là. [...] La relation est passé d'une vision plus spectaculaire au début à une vision plus intime, en tout cas plus réflexive à la fin; quelque chose où on pouvait s'asseoir, regarder, écouter, s'installer, dans une relation plus méditative que spectaculaire. »*

*« C'est le format qui a changé mais immédiatement l'équipe du musée a vu ces images en caissons transparents; c'était la proposition vraiment initiale, avant même je pense qu'ils n'aient choisi l'équipe de la scénographie. Et c'est eux qui ont porté cette idée auprès des scénographes, bien que ce soit pour finir une idée de scénographie, mais elle était portée par l'équipe du musée et pas nécessairement par l'équipe de scénographie qui se l'ait appropriée.*

*< Donc évolution sur la taille des photos et le nombre. > Voilà, peut être aussi parce que moi j'ai insisté sur l'idée que ces photos étaient organisées en séries, qu'on ne pouvait pas les isoler comme ça, qu'elles étaient associées à des textes, donc on est peut être plus rentrés dans la question du sens de ces images que de leur spectacularité telles qu'elles ont été perçues immédiatement. Voilà, je pense que c'est ce qui a porté l'équipe à aller vers un format plus réduit, un nombre plus grand et une autre organisation des ces images. Parce que je pense qu'initialement, la première idée que j'avais entendue, et vous voyez c'est vous qui me le rappelez parce que du coup moi je l'ai vite oubliée, c'étaient les grands caissons transparents [...]genre le format du panneau publicitaire. Il y avait comme ça 2, 3 ou 4 images à l'entrée et le public rentrait dans ces images comme une sorte d'introduction à l'exposition. [...], c'est devenu presque une conclusion parce que c'est la dernière maison, bien qu'il y ait encore la conclusion sur le forum ultime. »*

### Appréciation de sa cabane :

*« L'idée même de la transparence des images qui était un aspect des images que je n'ai pas du tout exploité dans la manière dont je les expose habituellement, puisque ce sont des tirages photographiques de format 60\*90. Or la manière dont elles sont maintenant présentées rejoint maintenant ce format-là, relativement par hasard, mais pour finir, ça me convient très bien puisque c'est le format dans lequel je les diffuse ordinairement. Mais, par contre, la transparence, j'ai trouvé que c'était une question, une approche intéressante, puisque pour moi c'est un travail fait avec la lumière, donc la question de la transparence des personnages dans les images est quelque chose d'évident et que c'était une manière intéressante de le traiter visuellement. »*

## ◆ Éric Roux-Fontaine

*« Moi, il y a des choses dans la scénographie qui ne m'ont pas trop séduit, donc j'ai préféré travailler avec le musée de Barcelone d'une autre façon. Par exemple, la façon dont étaient présentées les cabanes, donc sur des plots en bas. Moi, j'ai trouvé qu'il n'y avait pas d'impact visuel, on n'était pas en situation frontale par rapport à une situation, par rapport à des images, par rapport à des gens qui nous regardaient. Et, en fait, concrètement, de parmi les gens que je connais qui sont allés voir l'expo, ils m'ont dit : "on les voyait quasiment pas ces images-là". »*

*« j'ai l'impression qu'on aurait pu aller plus loin. Après, il y aurait peut être pu avoir, par exemple, une plus grande collaboration entre la scénographie et les auteurs. Je vois à Barcelone, au lieu de mettre les textes en typographie au mur, qui en fait, s'avérait peut être une fausse bonne idée, ou je ne sais pas quoi, mais c'est, encore une fois, très dur à juger avant, Barcelone ont pris le parti de faire dire les textes et de les enregistrer par une Rom d'Espagne, ce qui va donner quelque chose d'aussi plus 'live', etc. Mais d'autres auteurs l'ont fait en travaillant la vidéo, etc. Pour moi, ça s'est vraiment très vite fixé sur les cabanes. Peut être qu'on aurait pu creuser, prendre des axes plus larges, etc. Mais c'est une réflexion, ce n'est pas du tout un jugement ni positif, ni négatif; c'est juste qu'à un moment, il faut fixer les choses, elles ont été fixées comme ça, quoi.*

[...] Barcelone. J'ai pu rajouter des images qui me semblaient vraiment manquer. Ils ont plus de place, donc aussi on a pu présenter plus de choses. Des choses comme ça. L'aspect son, qu'on a travaillé, ce coup-ci. Mais aussi, tout ça a été, pour moi, généré par la première vision. [...] vu que c'était un chaînon infime de mon travail, j'ai eu vraiment envie de l'enrichir et que ce soit plus complet. [...] Donc à un moment aussi, une expo, c'est un état des lieux d'un truc ; faut arrêter les choses.

> Par rapport à d'habitude, en galerie, votre sélection elle est différente ?

Ah oui, oui oui, complètement. < En quoi? > La façon de le présenter. Eventuellement, des axes qui seraient différents. Par exemple, j'ai travaillé une série, noir et blanc pour le coup, d'hommes-chevaux avec la symbolique évidemment du cheval du voyage. [...] ça, je l'ai fait parce que j'ai travaillé avec des poètes, des écrivains rrom. [...] on n'explique pas, en galerie ; si les gens s'intéressent, ils vont lire les textes des critiques, etc. Mais c'est beaucoup moins pédagogique. Voilà, je pense, la différence. C'est beaucoup moins pédagogique ; ce n'est pas le même public ; c'est pas les mêmes espaces. Donc c'est toutes ces nuances-là qui... Moi, j'ai exposé dans des spectacles, dans des galeries, pour des films ; donc à chaque fois, c'est des aspects différents. Donc, moi ce que je fais, c'est qu'à chaque fois, je récolte, je trie, je crée. Et puis, il y a des fois, c'est des séquences de films qui vont dans d'autres films ; il y a des fois, c'est des installations, où j'utilise même le son, l'odeur, etc, l'image animée ; des fois, c'est utilisé par un musée qui lui a une problématique différente, qui lui va présenter ça de façon très pédagogique. Il y a plein d'axes qui sont... mais c'est ce qui fait la richesse, donc c'est bien. Ça ne peut pas être un travail qui peut se résumer à une expo. »

« Ils connaissaient, ils ont vu ça de mon travail, donc ils sont partis là-dessus. C'est vrai qu'il y aurait eu possibilité de faire des choses avec des images qui bougent entre guillemets. Mais, ça s'est arrêté comme ça... En fait, je n'avais peut être pas saisi, ou on ne me l'avait pas dit clairement, toutes les possibilités de sons, de choses qu'il y avait. Pour moi, c'était possible parce qu'il y avait des choses, des documents sonores qui existaient. Mais ce n'est pas parti là-dessus, donc, heu, voilà. Mais, encore une fois, j'imagine qu'à gérer, c'étaient huit mondes ; c'étaient des scientifiques, des auteurs, des machins, donc... ça aurait pu partir d'axe différent. Moi, je n'avais pas compris, par exemple, qu'on pouvait travailler le son aussi... [...] après la perception qu'ont les gens se fait sur ce qu'ils connaissent ; ils ont vu le livre, ils ont dit on va travailler avec ça...Moi, autour de ce travail-là, il y a un travail d'écriture, un travail de peinture, un travail avec des écrivains, des musiciens, donc c'est large comme ça, donc après c'était un axe. »

« Moi, il y avait des choses que j'avais comme idées, comme un tapis typographique sur lequel les textes seraient inscrits –un tapis par rapport aux propos nomades, c'était quand même intéressant–, ça ça n'a pas pu être réalisable, je ne sais plus pour quelle raison. [...] Il y avait aussi... La scénographe ou le musée je ne sais pas, tenait à ce qu'on puisse s'asseoir et consulter les choses. Moi, je trouvais que c'était plus pertinent par rapport à la problématique nomade de mettre un tapis. Surtout pas de chaise, parce que ça pouvait obliger les gens à justement changer d'attitude. Mais comme on s'adressait aux 7 à 77 ans et qu'on peut être aveugle, nain et aller à cette exposition et devoir tout percevoir, ça n'est pas possible. Donc, c'est très lié... Par exemple, moi, les plots, j'ai tout de suite dit que je n'aimais pas les plots comme ça parce qu'on ne voit rien ; on m'a dit que parce que c'était un public jeune, fallait que ce soit au niveau des yeux. Enfin, des choses comme ça qui sont... ça m'a semblé assez tributaire du côté –comment on pourrait dire ?, pas informatif, pas scolaire, pédagogique, voilà. Il y avait une importance pédagogique qui était forte et qui a primé pour certains choix : ça devait être très visible, compréhensible, par tout public. Ça, encore une fois, il n'y a rien de grave là-dedans.

Ben, c'est à dire que quand on m'a dit que c'était sur des plots en regard par exemple de l'horizon ou du cheval, moi je voyais des plots à 1m, parce que pour moi, des plots c'étaient des plots de musée à hauteur d'un tabouret ou quelque chose comme ça. Et quand je suis arrivé que j'ai vu que c'était à 40 cm du sol, pour moi, c'étaient pas des plots, c'étaient comme un peu des cartons à chaussures. Donc, après on dit "oui, mais il y a un petit public, donc il faut que le petit public voie". Donc, voilà. Après forcément quand on est adulte, on traverse l'expo, on regarde les murs, on ne voit pas du tout les cabanes, donc c'était un peu le truc principal qu'on n'a pas vu, quoi. C'était ça qui était peut être un peu gênant. Mais c'est dur aussi quand on n'est pas scénographe, et la scénographe nous dit on verra, tu dis ah, ben, on verra. Là, on a vu qu'on n'a pas vu, quoi. Pour moi, hein ; eux, ils ont trouvé ça très bien. »

« Pour mon monde, une petite déception ; je pense qu'il y a des choses qu'on aurait pu faire plus claquer. »

« Un **monde** que je trouvais **super réussi**, il y en avait plein, mais la Corée par exemple, super bien. Marie Dorigny, très très bien. Je trouvais ça **presque mieux mis en scène**.

> Ca reposerait sur quoi, alors ?

Oh, ben, ça repose sur le **niveau de communication**, en fait, je pense. Mais, encore une fois, moi j'ai eu l'impression par rapport à mon monde qu'il y avait une idée qui était très –j'ai eu cette impression-là– très claire, arrêtée. Je ne pensais pas qu'on pouvait mettre le son ou tout ça. C'est très dur de savoir sur quoi ça repose. »

#### ◆ Olivier Coret

##### Récit du processus :

« les expos d'avant n'étaient pas du tout mises en scène, et toutes les photos étaient au même format et c'était plus une mise en scène, enfin une **mise en place très linéaire, très classique**. »

« réunion à Paris [...] la scénographe [...] avait des idées pour chacun de nous, sur les mondes, qu'elle nous a exposées. Là, on a un peu débattu sur ces propositions de mise en scène des photos.

En fait **la proposition qu'elle a fait, je n'ai pas du tout accepté**. Parce qu'elle voulait mettre –c'est assez compliqué comme concept– pour chaque photo deux tirages, un tirage inversé. Avec un mur au milieu ; donc c'était pour montrer qu'il y avait deux côtés et un mur. C'était pour moi pas acceptable dans la mesure où une photo a un sens d'origine. Donc de mon point de vue on ne peut pas tourner un négatif parce que ça n'est pas la réalité. Donc **ça n'allait pas avec comment j'ai pris la photo**, donc une volonté de réel. Et puis, ensuite le fait de mettre un mur [...]. Le mur était déjà sur les photos, donc je pensais qu'il n'y avait pas besoin de faire ça. Donc, après, on a trouvé d'autres choses. »

« pour moi, le **problème n°1** de la photo de journalisme dans le musée, c'est qu'un **photographe produit un produit fini, et un scénographe va utiliser ce produit fini comme de la matière brute**. Et là, il peut y avoir un gros problème, quoi. Donc, voilà, je pense qu'il faut faire attention un peu à ces **interactions**, en fait, **entre le monde du photojournalisme et le monde du musée**. »

« Généralement, les expositions de photos comme les expositions de peintures, la mise en scène si l'on veut, ça se joue à la hauteur d'accrochage, à la taille du tirage, et c'est tout quoi. On réfléchit au **produit fini** quand on fait une photo, et si c'est **destiné** à faire une photo de dix centimètres ou d'un mètre, on ne met pas la même chose dans l'image. »

« Il y a eu pas mal de changements quasiment jusqu'à la fin sur la taille des photos. Ils voulaient faire une entrée, une sortie avec une photo imprimée sur le rideau ; donc les gens auraient passé le rideau pour rentrer dans le mur. Ca ne s'est pas fait. Finalement, ces gros tirages, ils se sont retrouvés accrochés au fond. Ca ne s'est pas fait, je ne sais pas pourquoi, en fait.

[...] Pour moi, il n'y a pas eu vraiment un processus très complexe, avec beaucoup de changements, beaucoup d'évolutions, beaucoup de tâtonnements. Peut être que eux, oui ; peut être qu'ils ont énormément tâtonné, énormément réfléchi. Mais moi, non. Moi, c'était essentiellement le choix des photos au départ, et ensuite les variations ; ce sont des variations totalement mineures : sur la taille d'une photo, ou de mettre une photo à l'entrée ou pas... Pour moi, ce n'est pas du tout déterminant. »

##### Appréciation de sa cabane :

« la première impression que j'ai eu –ça c'est technique– c'est que les tirages n'étaient pas bons. [...] C'est une erreur fondamentale sur une photo.

les tirages étaient trop contrastés [...] Et comme c'était tiré assez petit, il fallait que le tireur justement, il aille beaucoup dans la finesse pour donner envie au lecteur de s'approcher de la photo.

[...] c'était vraiment dommage. La qualité d'un tirage, c'est aussi important que la photographie, parce que c'est vraiment un travail complémentaire ; il y a deux artisans qui font un produit fini. »

« Ma deuxième impression, c'était –je ne parle que de mon monde, je ne parle pas de l'expo en général– que c'était en fait un peu fouillis. Je me suis dit : on aurait du mettre mais trois fois moins de photos et

*faire sans concept, faire un truc très simple, juste comme dans une expo normale de photos, des photos sur un mur, et sans essayer de mettre en scène, en tout cas dans un espace aussi restreint. [...] Mauvaise adéquation entre le nombre des images et la place qu'il y avait et la mise en espace. Parce que dans le monde, ils avaient mis un mur au milieu et donc il y avait une démarche qui était difficile à faire pour les gens qui regardaient les photos ; parce que quand ils rentraient, ils ne savaient pas s'ils devaient aller à gauche, à droite, et il y avait deux murs au milieu de la pièce, ils ne savaient pas s'ils devaient tourner autour. Moi, je ne savais même pas quand je suis rentrée, donc je dis ils mais c'est moi, quoi. Si je devais regarder autour ou à gauche, à droite... Donc il n'y avait pas d'ordre et dans le photojournalisme, sur une expo, généralement il y a un ordre ; il y a une progression, il y a une montée en puissance –comme en musique, il y a des pauses, il y a trois-quatre photos très fortes, ensuite une plus calme pour qu'on puisse re-rentrer plus vivement dans le sujet après... Et ça, ça ne fonctionnait pas avec cette mise en espace. Il y avait plutôt, en effet, un sentiment d'enfermement, mais... Enfin, pour moi, c'est là la limite entre le photojournalisme et la mise en scène du photojournalisme.*

*Mais ce que je retiens énormément de cette exposition, c'est là où j'ai appris vraiment quelque chose, c'est qu'il faut en tant que photojournaliste affirmer qu'on fait un produit qui est fini et que ce n'est pas de la matière brute. C'est un truc fini. Rien que le fait de mettre un travail de photojournalisme dans un lieu qui est dédié à l'art, c'est une démarche artistique. Mais pour moi, c'est la seule qui puisse exister pour que le public voie ce que tu as à peu près essayé de faire.*

*Mais c'est normal, ça commence, donc on tâtonne. Moi, c'est vraiment l'enseignement que j'ai eu de ça. Si on me dit "on te fait le mur, mais on va te faire des photos à gauche, à droite, en haut, en bas, sur du papier, sur des bâches", je dis non, je dis "voilà les tirages, ils sont à cette taille et on peut choisir ensemble un editing mais ça sera accroché à la même hauteur, avec un sens, un ordre". Et sinon, ça ne peut pas se faire, ça ne marche pas. »*

*« sur l'intérieur des mondes, j'ai trouvé qu'il y en avait des biens, des pas biens. Et finalement ceux qui étaient bien, c'était surtout ceux de Marie Dorigny... Marie Dorigny qui est arrivée avec son expérience et pis son énergie et pis qui a dit "je veux ce tireur, ces photos à cette place et basta, quoi". Parce qu'elle savait que ses photos ne pouvaient pas être plus transformées ; elle avait plus d'assurance. Pour moi, c'est là où ça a vraiment fonctionné. »*

Sur l'exposition suivante (au Musée d'art et d'histoire de Genève), Olivier Coret a donc choisi de revenir à un accrochage plus classique :

*« C'est vraiment l'exposition traditionnelle. »*

Les réactions des photographes sont intéressantes à bien des titres. Elles font réapparaître les « cultures d'origine » (travail plastique et reportage) notamment lorsqu'ils réagissent au travail des autres (Eric Roux-Fontaine aime bien les cabanes des photographes artistes). Mais on voit également surgir des liens avec d'autres mises en relation qui sortent de la dualité art/reportage. Par exemple Eric Roux-Fontaine met en avant des collaborations antérieures dans le monde du spectacle, dans lesquelles il se rappelle avoir participé plus fortement à la scénographie. L'exposition suscite une certaine frustration mais elle ouvre sur des envies nouvelles et des implications plus fortes.

A l'inverse, dans le cas d'Olivier Coret, l'expérience de l'exposition lui donne envie de revenir à une position radicale classique, à un mode d'exposition « traditionnel » du photo reportage.

Une autre réaction transcende également la division « art/reportage » : l'intérêt très fort pour le contexte général, et notamment le parcours, et corrélativement la sensibilité à ce

que peut ressentir le public face au dispositif mis en œuvre compte-tenu (Frédéric Sautereau, Michel Séméniako).

## Intégration à l'ensemble (inter-cabanes)

### ◆ L'écriture scénographique

*« On peut peut-être rendre hommage un petit peu à l'écriture scénographique. Pour vous expliquer le process, parce que c'est ce qui nous avait plu. Donc Clarisse Garcia, c'est son écriture à la scénographe; elle avait la liberté de son écriture. Elle avait proposé, elle avait dit "alors comme c'est une expo de photos quand même, à 70 % on part de la matrice image pour interroger, alors moi je vous propose une porte, qui est une porte, c'est le cadre photo. Ça représentait le cadre de l'image. Mais là on voit moins, mais quand c'est allumé, quand on regarde/vient pour la première fois, on voit par transparence. c'est comme une pellicule, une pellicule sensible, on verrait un peu des images par transparence, c'est un peu le négatif, la pellicule de l'image, et il y a un cadre photo. On ne sait pas comment va être traité, ça fait son point de vue. Et c'est la cabane, c'est un petit peu l'intérieur-l'extérieur, ça c'est le point de vue de Michel Foucher c'est la problématique du dedans-dehors, donc elle crée des espaces semi-ouverts, semi-clos, comme une petite cabane dans lequel des baguettes bougent un peu parce que la frontière ça bouge; donc c'est un peu incliné les pans, on a un effet de mouvement de sa structure, voilà. Et puis après il y a une couleur signalétique, enfin, une couleur par monde. »*

< Hervé Groscurret, chargé de projet >

### ◆ La perception de Michel Foucher

*« Ce qui n'a pas été fait, trois choses. La première chose, c'était en entrée, je voulais un système interactif, pas un système scolaire, avec des cartes qui ne soient pas statiques, c'était un système plan de métro ; vous appuyez sur un bouton, soit un globe, soit une-deux grandes cartes, pour traiter le thème des frontières dites naturelles, [...] les types de frontières, les tracés, les grands traceurs [...] Enfin, l'entrée est un peu vide, en réalité. Il manquait... Et l'idée, c'était d'avoir un jeu interactif. Et ça, je l'ai gardé, c'est marrant, de toutes les archives, c'est ça ce que j'ai gardé; hein, il y avait, vous voyez, des interactifs, il y avait des globes et des touches d'activation »*

*« moi, je suis très content, je suis très content; il manque cette espèce de prise en charge au début, ce côté jeu et du coup on se retrouve avec 3-4 cartes, vraiment on a fait le minimum. Et pis à la fin, sans frontière, il n'y a pas de relais, voilà. Ce qui est bien, c'est vraiment ce découpage de l'espace, monde--pré-monde, il y a un vrai parcours, avec un jeu de lumières; il n'y a pas beaucoup de choses à lire, ce qui est très bien, si les gens veulent lire ils lisent le catalogue. Moi j'ai fait les textes très courts exprès. »*

*« ce que j'ai bien aimé, c'est la structure de l'exposition monde -- pré-monde; là vous avez un parcours et on le sent bien; donc ce n'est pas une espèce de galeries comme au Louvre où vous avez 150 documents. C'est exactement ça ce qu'il fallait faire: un monde, un pré-monde, plus petit, des lumières différentes, des bordures. Et il y avait une ambiance un peu, sérieuse, attentive, curieuse, les gens ne parlent pas, ils écoutent. On voit, on écoute, on lit; c'est bien ça. Je trouve que la mise en scène d'Une journée particulière était... parfaite.*

*Donc après, qu'il manque des choses, c'est une question académique, ça n'a aucune importance; ça aurait une importance dans une démarche plus académique d'exposition scientifique, mais là, ce n'est pas une exposition scientifique; moi j'ai conçu ça comme un parcours, et c'est ce que j'écris d'ailleurs à la fin de l'introduction: on entre et on ne sait pas comment on ressort, c'est l'histoire de... je me suis inspiré évidemment de Nicolas Bouvier; on croit qu'on fait un voyage et c'est le voyage qui vous fait. Et je crois que c'est profondément vrai, moi je suis un grand voyageur, c'est profondément vrai. Donc c'était l'idée d'un voyage mais avec des étapes. Et puis, chacun se débrouille, il y a des allers-retours, chacun fait comme il veut, s'arrête à l'auberge qu'il choisit. Donc je pense que c'est une exposition qui est extrêmement respectueuse du visiteur. [...] il y a des balises, il y a des repères, il y a un parcours, les gens le savent; mais ce n'est pas agressif. Sauf peut-être cette carte [sur l'Europe Forteresse] qui me reste là. Ce n'est pas agressif; ça pourrait être plus interactif, encore une fois, au début. »*

#### ◆ La perception de Frédéric Sautereau

*« le projet de départ, c'était avec une identité forte à travers des tissus, avec des choses visuelles assez fortes. Donc, je crois qu'il n'y a pas eu de problème particulier par rapport à cette proposition. De toute façon, je pense qu'on trouvait ça bien que chacun ait finalement son petit espace, enfin son monde puisque ça a été nommé. C'était bien, mais de toute façon, je pense qu'il aurait été difficile et impossible, enfin tu vois, de mélanger les travaux. C'est quelque chose qui par contre là m'aurait effrayé et j'aurai à mon avis eu quelques réserves par rapport à ça. Je trouvais ça intéressant qu'on passe d'un monde à l'autre, enfin, je trouvais l'idée vraiment bien. »*

#### Perception de la spécificité du projet expositionnel :

*« faire les liens entre les travaux, c'est la partie la plus difficile, et après est-ce que c'est juste la thématique finalement qui fait le lien ? Finalement, c'est peut être suffisant, mais en tout cas ce n'était pas évident. »*

*« C'est vraiment la première fois pour moi où il y a un tel travail de réflexion sur la scénographie pour une exposition avec dix photographes. C'est vrai qu'habituellement –enfin, ce n'est pas dans les musées évidemment- mais habituellement on a un lieu, on accroche, on a son propre espace, que ce soit en projection ou autrement –il y a plein de formes ; j'ai déjà projeté des images, ce n'est pas la première fois- mais en tout cas en général, il n'y a pas une réflexion globale de muséographie comme ça ; même s'il y a plusieurs photographes sur une même thématique, c'est la première fois où... J'avais exposé au Musée de l'Elysée à Lausanne, je n'ai pas vu le résultat mais je sais que les images étaient mises sur des murs classiquement côte à côte. Il n'y avait pas de réflexion, enfin je veux dire, il y avait du avoir une réflexion, mais ce n'était pas aussi abouti. Et je pense que c'est aussi pour ça que l'exposition a un impact aussi fort ; enfin, je sais qu'il y a eu pas mal d'échos et je sais que dans le monde des musées ça fait pas mal de bruit, enfin en tout cas, je sais que les gens des musées voient ou ont vu cette exposition, parce que je pense qu'elle est réellement pensée et réfléchi et aboutie et que la réflexion est allée au bout. C'est qu'il y a eu effectivement les bonnes personnes pour faire aboutir ça et il y a eu les moyens et la volonté de le faire ; enfin, la volonté et derrière, les moyens qui ont suivi. Et c'est rare. En tout cas, encore une fois, moi je n'ai pas l'habitude du musée, donc je ne sais pas si c'est toujours comme ça dans les musées, je ne pense pas.*

*[...] là il y a vraiment une réflexion du début jusqu'à la fin donc ça reste exceptionnel. Et c'est pour ça qu'elle a un impact, je pense. Dans le grand public, je ne sais pas, mais en tout cas dans le petit milieu des musées, de la photo, etc. je sais qu'elle a un impact. J'espère qu'elle donnera des idées à beaucoup de monde. »*

#### Appréciation du dispositif expographique (lors des visites) :

*« Toujours une surprise, parce qu'on ne s'attend jamais. Sur des choses comme ça, on s'imagine plein de choses et ce n'est jamais exactement comme on l'avait imaginé.*

*Très bonne. Très satisfait du lieu. Très content de la mise en place, enfin de tout quoi. J'ai trouvé les cartes –je connais Rekecewicz enfin Philippe, j'ai trouvé ça très original, très bien de les avoir faite à la main ; je trouvais que ça apportait vraiment quelque chose de bien, à la fois ludique, à la fois accessible ; ça donnait envie de voir les cartes. C'est vrai que les cartes sur ce genre de travail, enfin sur la frontière, c'est évidemment primordial. Donc je trouvais ça vraiment très très bien. La petite introduction, enfin le petit passage avant l'entrée dans les mondes, avec la définition de la frontière tout ça, le côté un peu ludique.*

*Enfin bien, très agréablement surpris. J'ai évidemment pas tout vu, parce qu'une inauguration ça ne se prête pas à ça. Et en plus, là, je pense sincèrement que l'exposition ne peut pas se voir en une seule fois, parce que c'est quand même très long. [...] Quand j'y suis retourné pour les rencontres-public, j'avais prévu de prendre du temps. On y était allé plus tôt et j'avais vu l'expo. Enfin, en même temps c'est pareil, ce genre d'expo, on en prend des morceaux, des bribes, il y a tellement de choses à prendre. Mais là, j'avais pris le temps effectivement pour voir et écouter ce qui m'intéressait. »*

#### ◆ La perception d'Olivier Coret

*« Ma deuxième impression, sur l'ensemble, elle a été plutôt positive parce que je me mettais un peu à la place des 14-16 ans, des gens qui étudient ça à l'école, et je me disais : ouais, ils vont en retirer quelque chose, avec ces cartes, avec ces différentes thématiques. Parce que moi, j'ai trouvé ça super intéressant qu'il y ait différentes thématiques de la frontière à chaque fois. Pour les jeunes, pour les gens curieux, oui, j'ai trouvé ça intéressant. »*

Au musée de Genève où Olivier Coret a exposé à la suite de *Frontières*, un autre photographe était exposé en parallèle :

*« C'est deux choses qui se répondent mais ce n'est pas au même endroit, donc on n'a pas réfléchi à une interaction entre les deux choses, et c'est une très bonne solution. Parce que les gens vont voir les deux expos dans deux lieux, enfin dans deux endroits séparés, et je pense que ça sera bien pour eux, parce que ce sont deux choses qui peuvent se voir toutes seules et ça enrichira le lecteur de voir les deux dans la même journée, mais pas de mélanger les photos ou de les faire trop rapprochées.*

> Ca t'a semblé trop rapproché sur *Frontières* ?

*Non, je ne pense pas que c'était trop rapproché, parce que, je te dis, je vois l'intérêt pédagogique d'un sujet comme *Frontières*. Donc un étudiant, un collégien, il va nécessairement retirer quelque chose de cette expo, parce qu'il aura peut être vu je ne sais pas combien de monde, sept ? Peut être qu'il retiendra que le monde qui l'aura le plus attiré – s'il aime, il va regarder plus le monde...), mais il retiendra quelque chose. Donc, le fait que ça soit rapproché, il retiendra pas tout évidemment, mais il aura un choix. Donc ce n'est pas un problème ça pour moi. D'ailleurs, c'est un truc dans *Frontières* que j'ai trouvé positif – je parle que du négatif, parce que c'est ce qui m'intéresse beaucoup plus – mais le positif, c'est que voilà il y avait sept ou huit expositions différentes et c'était digeste. Et ça, j'étais pas du tout persuadé au départ que sept ou huit expositions aussi différentes que ça puissent faire qu'on en ressorte pas un peu tourneboulé, chamboulé. En fin, moi en tant que public – la deuxième, j'y étais en tant que public parce que j'ai tout vu, je suis sorti comme de toutes ces grandes expositions ; on retient deux-trois trucs sur les sept ou huit. Donc ça fonctionne. »*

#### ◆ La perception d'Eric Roux-Fontaine

*« Cette expo-là, elle a l'immense mérite de replacer l'histoire d'un peuple frappé d'invisibilité dans une histoire européenne dont ils font pleinement partie et où ils sont condamnés à être dans la marge. Donc, rien que ça, c'est important pour la cause et le sens du travail. Après, faut bien évidemment prendre les moyens les plus, les mieux pour exprimer ça, et c'est bien de... L'expo, je pense qu'elle était très riche au point de vue sens, au point de vue mise en place des choses, etc. »*

*« Par exemple, moi l'horizon là qui était divisé en trois, pour moi, ça n'était plus un horizon, ça faisait fenêtre. Le cheval. Moi, j'aurai voulu une seule grande image, mais il fallait que les structures de la cabane ressortent, je ne sais pas pour quelle raison. Il y avait des choses comme ça, **je trouvais que peut être à un moment c'était bien d'avoir un espèce de tracé régulateur de l'exposition, peut être qu'à un moment, il fallait faire attention que le tracé régulateur n'écrase pas l'exposition, enfin en tout cas dans le monde qui me concernait.** L'exemple qui est là qui est très concret, cet immense horizon divisé en trois, je trouvais ça parfaitement inutile ; il fallait que ce soit une grande image, terminé. Je m'en fous royalement qu'il fallait faire ressortir deux piquets en bois d'une cabane. Enfin, en tout cas, ça n'avait rien à faire dans le travail... [...] il y avait cet horizon qui finalement est en trois morceaux, en trois lés. [...] Et justement, c'était cette idée d'immensité, il fallait que rien ne bute là-dedans. »*

*« Sens général de l'expo, j'ai trouvé ça très bien. [...] Et pour l'impression générale de l'expo, très bonne. En fait, c'est vrai que j'étais un peu déçu du résultat de mon travail, de la présentation de mon travail. Mais bon, voilà, c'est dur d'être content tout le temps. Bon, à la fois, l'exposition était super bien perçue. Après, il y a aussi, moi je suis vraiment dedans ; les gens en gardent une impression générale, donc c'est différent. »*

#### ◆ **La perception de Michel Séméniako**

*« Mon impression, je dirais l'impression heureuse, était double. C'est que la scénographie ne dévorait pas le sens, ce qui arrive souvent dans ces expositions où la spectacularité, je dirai le côté, la dimension ludique vient brouiller le sens. [...] j'avais une expérience personnelle un peu négative de la scénographie comme ça. Donc là je pense qu'on a eu affaire à une équipe qui a gardé la main mise sur la qualité scientifique du propos qui a été préservé jusqu'au bout. Et donc la scénographie est une scénographie qui était au service du propos et pas un propos qui servait de prétexte à une scénographie spectaculaire. Donc je n'avais pas le sentiment désagréable que l'on peut avoir à l'issue de ce type d'exposition de voir son travail instrumentalisé au service d'une communication –c'est un peu de la langue de bois là que je fais, mais pour moi elle est importante– au service d'une communication institutionnelle qui ne sert que l'institution..*

*Le seul, peut être, reproche que je ferai c'est que l'exposition n'ait pas abordé un propos certes délicat mais qui me semble important qui est le conflit frontalier de la Yougoslavie [...] Donc c'est vrai que l'expo a un peu contourné cette question, mais elle n'a pas contourné d'autres quand même choses assez violentes et dit des choses importantes, comme la frontière mexicaine [...]*

> Et pour votre cabane?

*Je trouve qu'elle fonctionne très bien, qu'elle vient un peu comme un point d'orgue après des choses qui sont des faits extrêmement marqués, précis, décortiqués et que là il y a un questionnement qui est peut être plus ouvert et dans le temps et un peu plus globale, qui pose la question telle que je souhaitais moi la poser. »*

#### ◆ **La perception de Jean-François Santoni & Jean-Michel Vinay**

##### **> Interactions avec la scénographe :**

*« c'était intéressant aussi de pouvoir être au service tout ça d'une scénographie, là c'est intéressant. Tant au niveau dosage des dimensions tout ça, là il y a eu des échanges, et ça c'est aussi une partie du boulot qui était aussi très intéressante. Placement des images, leur hauteur, tout ça. Bon, c'est quelque chose qu'on fait nous, on assume toujours cette diffusion-là, mais là je dirais qu'il y a aussi un degré d'exigence qui est supérieur, parce que ça doit durer, ça doit vraiment fonctionner avec tout l'ensemble. [...] rien ne peut être laissé au hasard ; c'est tout l'intérêt aussi de ce travail-là, c'est vrai que tout doit être pensé »*

*« elle avait aussi une vision assez précise des choses, on devait être à son service c'est évident, mais elle aussi devait l'être, dans la relation à l'espace, tout ça. Et je dirais que chacun a marqué son territoire dans son domaine de compétence, on s'est entendu, mais il a fallu quand même qu'il y ait une petite confrontation, on peut le dire [...] même si on est quelque part, entre guillemets, on évolue dans un milieu artistique, mais il y a un moment où il faut bien aussi avoir la rigueur des dimensions, des choses comme ça... [...] Là, on a senti quelques aspérités. Je ne sais pas si elle a bien mesuré nos besoins, par rapport à ça.*

*JMV- Oui, à un moment donné, on était obligé d'inverser les systèmes de hiérarchie, c'est-à-dire qu'on n'était plus au service du musée, et sûrement pas au service du scénographe, on était au service des auteurs. Notre engagement premier, c'était avec les auteurs. Et à partir de ce moment-là, on se devait d'être intraitable au niveau des prestations techniques, au niveau des délais, au niveau de l'accompagnement, au niveau des demandes, des retours de renseignements dont on avait besoin, etc. Et ça, ça n'a pas été compris tout de suite.*

*JFS- Le compteur tourne, et les délais arrivent. Donc un moment, il faut que tout soit prêt, mais il faut qu'en face s'est avancé de la même façon, et là, l'air de rien, on est soumis aussi à l'inertie du musée, mais en plus on a l'inertie aussi de la scénographe, l'inertie de tous. Et nous, pendant ce temps-là, c'est vrai qu'on est en contact direct avec les fournisseurs du contenu, hein, et avec ce respect-là; et ces gens-là, ils avaient une énorme attente, ce qui est logique, c'était leur boulot, tout ça ; et nous, on avait des délais à tenir et aussi des objets à fabriquer avec ses contraintes-là, donc on ne pouvait pas gérer ça comme ça (claquement de doigts) en disant...*

*JMV- et on s'est retrouvé à avoir des exigences techniques qui au départ, à la limite, ne nous concernaient pas vraiment, quoi. Mais on avait des exigences parce que ces exigences étaient là au service de ce qu'on était en train de réaliser pour les auteurs. Pour garantie de bonne fin, il fallait que l'on se positionne au-delà de notre... de la façon dont notre mission était définie au départ. »*

## Enseignements/Conclusions générales des intervenants sur cette expérience

*Etant donné que ça a existé, je peux me référer à quelque chose. » « moi j'en ai tiré mes enseignements mais c'est en tant que photographe, en tant qu'exposant. Je crois que ce qui compte c'est le public. »*

*« Par contre, ce qui est intéressant, c'est de pouvoir mettre du pur photojournalisme dans des musées, ça c'est génial. C'est génial parce que quand on feuillette un magazine et qu'il y a un sujet de news c'est entre quatre à huit pages et le temps de regard des photos, c'est peut être trois-quatre secondes pour la grande photo, la double d'ouverture, puis ensuite c'est une seconde et la légende, elle ne fait qu'une ligne, dix mots maximum. Tandis que là, les gens, s'il y a dix photos, ils vont mettre vingt minutes à regarder dix photos et à lire les légendes. Donc, c'est sur ce n'est pas les un ou deux millions de lecteurs de Paris Match, c'est peut être 50 000 personnes mais c'est 50 000 personnes qui seront allées vers les murs –vu qu'on ne va pas vers un magazine, on l'ouvre, c'est tout- et qui passeront du temps dans l'expo. Donc, c'est vraiment intéressant ; si tu veux montrer ton travail, c'est vraiment un lieu d'accrochage extrêmement intéressant le musée. »*

*« Tout mur est un lieu propice à une exposition. Les musées pourquoi ? Parce que les gens ne vont pas au musée pour voir du photojournalisme mais pour recevoir de l'information. On va au musée soit parce qu'il pleut, soit parce qu'on est curieux. Mais le musée, c'est quand même associé à l'art, ce n'est pas associé au photojournalisme. Et c'est un peu une manière peut être insidieuse de dire aux gens : "voilà, vous allez voir des photos". Moi, je suis photojournaliste, donc mon but c'est d'apporter de l'information aux gens ; donc d'accord ils voient de belles photos, mais il y a de l'information dedans. Il n'y a aucune concession au niveau informatif ; je ne vais pas faire une belle photo parce qu'elle est dans un musée, c'est une photo d'information et puis ensuite il y a une légende. Et moi, sur le mur, je me disais : si les gens lisent les légendes, alors c'est gagné. S'ils ressortent en disant qu'elles sont bien ou pas bien les photos, je m'en fous ; mais s'ils sortent en disant "oui, on a appris quelque chose sur le mur", ça marche. Sur Gaza, je suis allé encore plus loin dans cette réflexion : dix photos, dix thèmes, c'est quoi Gaza. C'est très pédagogique en fait, et le musée, c'est un lieu formidable pour ça. »*

< Olivier Coret, photo-journaliste >

*« Je sais que ça a été une expérience importante et intellectuellement agréable, de par les rencontres, de par le résultat. Ça permet aussi de voir que c'est possible de faire des choses bien et intelligentes. Ça ne peut que m'encourager à renouveler l'expérience avec des gens qui viendraient me voir. Parce que tu vois quand tu as des mauvaises expériences, après, t'y vas un peu à reculons. Là, ça ne peut que me donner envie de retravailler et surtout de retravailler avec Hervé ; ça c'est sur.*

*[...] Mais de toute façon vu la situation de la presse aujourd'hui, depuis le début j'ai toujours été ouvert à l'exposition. J'ai toujours exposé à chaque fois quasiment tous mes travaux, parfois plus que je ne les ai publiés. Donc ça a toujours été important pour moi. Après, exposer dans une MJC ou exposer dans un musée, pour moi c'est la même chose ; l'important c'est d'exposer. L'avantage du musée, c'est qu'il y a une réflexion plus approfondie, surtout dans la manière dont ça s'est passé là. [...] Mais en tout cas, en terme de public, ce n'est pas le même, et je trouve ça intéressant parce que là en plus il y a eu des moyens pour pouvoir aboutir à des choses biens, construites et de finaliser. [...] Donc là ça reste pour moi quelque chose d'exceptionnel et je ne me fais pas d'illusion, je sais que ça restera une expérience exceptionnelle et rare, je n'espère pas unique. Oui, clairement en rupture avec l'habituel.*

*Je pense que c'est une vraie opportunité pour les photographes. Comme je te le disais tout à l'heure, ce n'est pas forcément par choix, parce qu'aujourd'hui la presse ne nous permet plus de vivre et de produire notre travail, ou alors très difficilement. Donc, les photographes aujourd'hui sont ouverts à tout et il se trouve que les musées sont en train de faire, depuis quelques années, avec la photographie contemporaine, la même ouverture ; c'est-à-dire qu'il y a trente ans pour être dans un musée, il fallait une photo qui avait 150 ans –enfin je caricature, mais c'était quand même principalement ça. Aujourd'hui, ce n'est plus ça, depuis vingt-trente ans, et heureusement. Donc si aujourd'hui, il peut y avoir des rapprochements entre ce*

que je désigne moi comme le photojournalisme et les musées ; tant mieux. Si les musées peuvent être producteurs de ce genre de travaux et diffuseurs comme d'autres lieux.

*Je pense que les photographes aujourd'hui... J'ai envie de dire : ce n'est même pas un choix, on n'a pas le choix. Ce n'est pas le choix d'aller ou non vers les musées ; c'est si les musées veulent bien de nous, tant mieux, parce que c'est un lieu, c'est une possibilité supplémentaire. C'est un lieu, comme on l'a vu, comme je l'ai vu là, de qualité, ça me l'a confirmé. Moi, bosser pour un musée, je ne demande que ça, surtout dans ces conditions-là..*

*Je ne pourrais pas me satisfaire que mes images ne soient vues que dans des musées, parce que je continue à cibler la presse. Même s'il faut relativiser la diffusion de la presse, mais en même temps, dans un musée, on touche néanmoins des gens déjà sensibilisés, déjà une élite. Et en même temps, tu te dis : est-ce que la presse –400 000 exemplaires aujourd'hui en France- a priori ça touche plus de monde, mais en même temps n'est-ce pas aussi des gens sensibilisés ? Après, ça c'est des débats interminables, des questions qu'on peut se poser. Moi, c'est pour ça, je ne fais pas de sectarisme ; je travaille pour les gens qui veulent travailler avec moi et qui me paraissent intéressants.*

*Donc je trouve que c'est une très belle opportunité pour les photographes aujourd'hui. C'est sur que c'est quelque chose qu'on essaye de développer. En même temps, on n'a pas de démarche active ; on est tellement pris...*

*Après quand un musée dit "j'ai vu ça, j'ai envie de travailler avec vous", on est ravi à deux cents pour cent. On n'a pas une démarche active aussi parce qu'on a une méconnaissance de ce milieu ; moi, mon milieu, avant tout, c'est la presse. On connaît un peu les institutions, ministères... On a des réseaux, mais les musées ne font pas partie de nos réseaux, pas encore en tout cas, mais je pense que ça viendra. Parce que ça reste quand même du "one shot" ; ce n'est pas encore une habitude, ni pour les musées, ni pour les photographes, de se lier. Ou alors, par rapport à une photographie qui n'est pas la nôtre. Il y a plein de photographies dans les musées, mais qui n'est pas ce qu'on fait, qui n'est pas sur des thématiques journalistiques, humaines comme Frontières ; qui reste sur du contemplatif en général. Je ne dis pas que ça ne peut pas poser de questions sociales, plus dans des choses plasticiennes. »*

< Frédéric Sautereau, photo-journaliste >

*« c'était un chainon infime de mon travail[...] Mais je pense qu'il y aura une troisième version, j'aurai envie de l'enrichir. C'est jamais fini, parce que moi, c'est un truc je travaille dessus depuis quinze ans. Donc c'est bien, c'est du vivant ; c'est pas du figé, quoi. [...] une expo, c'est un état des lieux d'un truc. »*

*« Sur des expo didactiques, je n'avais jamais fait justement. C'était vraiment que dans des galeries, centres d'art contemporain ou à l'occasion de films qui étaient produits pour la télé. Donc, pas cet aspect-là, quoi.*

> Donc, en terme de méthode, c'était en rupture par rapport à vos habitudes ?

*En rupture, je ne sais pas, parce que j'ai l'habitude de travailler avec plein de gens ; donc, non, c'était simplement une expérience supplémentaire, riche. De toute façon, chaque expérience est différente. Non, pour moi, il n'y a pas de rupture ; c'est simplement les gens ils viennent chercher ce qu'ils veulent dans mon travail, comme c'est un travail qui est assez –comment dire ?- riche et multiple, on peut y venir chercher des mots, des images, des sons. Donc tout est ouvert. Je ne dirai pas que c'est en rupture, c'est en complément ; tout ce que je fais, c'est des compléments, ce n'est jamais des ruptures. »*

*« c'est une étape supplémentaire. Moi, mon travail, il existait longtemps avant, j'espère, avec un peu de chance, qu'il existera longtemps après. Je continue ; ça prendra peut être d'autres formes ; il y aura peut être des choses similaires qui seront faites. Ce que je trouve par exemple très positif, c'est que l'exposition ait pu être présentée ailleurs dans d'autres musées, et pis je pense que ça va encore faire d'autres rebonds. Ca, c'est vachement bien ; dans ce sens-là, ça peut créer de nouveaux contacts aussi. Ca c'est très bien, très riche. Après, est-ce qu'un livre... tout contribue à faire évoluer ou une carrière ou un parcours, mais on ne sait jamais par avance ce qui va changer ou faire prendre un nouveau tournant, ça dépend de qui la voir, de ce que ça donne, dans quelles mains ça tombe. [...] cette approche-là je ne l'avais pas eu avant, vraiment dans cet axe-là. Donc ça peut créer une nouvelle expérience, tout à fait. »*

< Eric Roux-Fontaine, photographe plasticien >

## EN GUISE DE CONCLUSION

*Frontières* a quitté l'espace du Muséum pour aller à Barcelone. Le Muséum a fermé et l'ouverture du musée des Confluences se prépare. Le travail effectué ici participe de la mémoire d'un évènement qui ne s'achève pas avec la fermeture de l'exposition, même si tous ceux qui ont contribué sont actuellement engagés sur de nouveaux projets, mais qui se prolonge dans des savoir-faire, des réflexions, des réseaux, pour tous ceux qui ont convergé pour le projet.

Ce processus contribue à l'évolution des formes, des savoirs et des acteurs de la muséographie depuis que celle-ci a pris position sur sa capacité à faire parler l'espace et les objets. Mais il reste le plus souvent secret, discret, porté par les individus, dans des réseaux et des situations informelles très robustes, mais parfois difficilement accessibles.

La décennie 85-95, celle de l'ouverture de la cité des Sciences, de la rénovation de la Grande Galerie du Muséum, de la mise en chantier de la rénovation du musée des Arts et Métiers, du Palais de la Découverte, avait vu la prolifération extrêmement riche d'échanges, colloques, publications, réseaux d'entraide, de collaboration, et de réflexion associant les « gens de musées » et les chercheurs dans le débat sur la muséologie des sciences et des techniques.

Actuellement, les musées de société sont à leur tour dans des transformations profondes. C'est le moment de rendre visible, de partager, de discuter, des expériences muséographiques qui rendent compte de dynamiques en tension :

- rationalisation des pratiques sous l'influence de la professionnalisation des métiers du musée, mais maintien de processus de conception *ad hoc* spécifique des projets pour lesquels ils sont mis en œuvre ;
- ouverture du musée à d'autres types de productions médiatiques mais recontextualisation muséographique et médiatique de celles-ci (voir ici les interventions des réalisateurs audiovisuels notamment), mais dans un mouvement qui n'est pas sans rappeler la spécificité du musée, sa vocation à recontextualiser les objets de collections, même si le phénomène s'applique non plus à des artefacts « primaires » mais à des productions qui ont déjà été présentées au public dans d'autres contextes (presse, galerie, etc.).
- gestion par l'institution des relations entre les équipes permanentes des institutions muséales, les professionnels de la muséologie intervenant avec des statuts très divers, et plus largement, les instances multiples appelées à participer à la construction du discours muséal, en particulier les « savants » et les « témoins ».

L'exposition *Frontières* constitue dans ce contexte un *cas d'école*, une expérience bonne à penser, à raconter, à partager, d'autant plus qu'elle a été ressentie comme une expérience riche et marquante par ses auteurs, et par ses visiteurs.