

COLLOQUE

GESTES ET MUSÉES

DU 18 AU 20.11.24

PROGRAMME



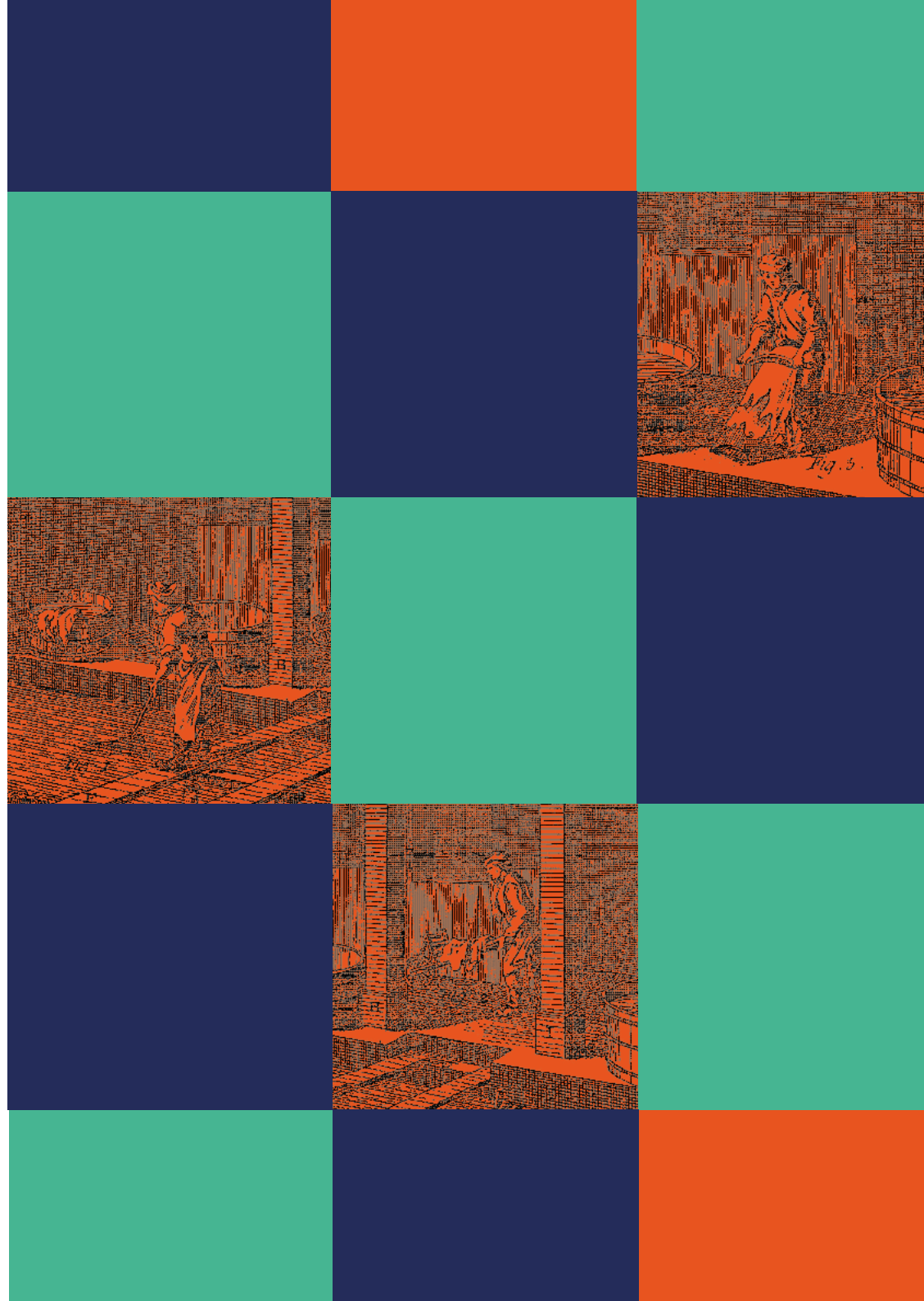
SOMMAIRE | SUMMARY

ÉDITO PROGRAMME.....	4
EDITO PROGRAM.....	8
RÉSUMÉ.....	14
ABSTRACTS.....	20
DONNER À VOIR, DONNER À COMPRENDRE LES GESTES EN MÉDIATION MUSÉALE.....	26
MAKING GESTURES VISIBLE AND UNDERSTANDABLE IN MUSEUM MEDIATION.....	36
PLANS & ACCÈS MAPS & ACCESS.....	44
ÉQUIPE & COMITÉS TEAM & COMMITTEES.....	48

LÉGENDE | KEY

-  **SALLE ACADÉMIQUE ▪ BÂTIMENT CENTRAL**
(REZ-DE CHAUSSÉE | GROUND FLOOR ▪ PLACE DU VINGT-AOÛT, 7 ▪ 4000 LIÈGE)
-  **SALLE DES PROFESSEURS ▪ BÂTIMENT CENTRAL**
(1^{ER} ÉTAGE | 1ST FLOOR ▪ PLACE DU VINGT-AOÛT, 7 ▪ 4000 LIÈGE)
-  **INSTITUT DE ZOOLOGIE**
(QUAI ÉDOUARD VAN BENEDEEN, 22 ▪ 4020 LIEGE)
-  **DRINK D'OUVERTURE - DE CLÔTURE | OPENING - CLOSING COCKTAIL**

S'INSCRIRE
WWW.MUSEES.ULIEGE.BE/GESTES



ÉDITO

Le patrimoine gestuel représente une composante fondamentale de notre héritage culturel, incarnant le savoir-faire technique et scientifique à travers les âges. Les musées d'aujourd'hui s'interrogent sur la valorisation et la transmission de ce savoir gestuel. Comment capturer et préserver les gestes techniques et scientifiques ? Certes par la photo et la vidéo, mais ces supports figent l'instant sans transmettre la dynamique évolutive de ces pratiques. En outre, le cadrage de l'image ne permet pas toujours de saisir les gestes dans leur globalité : photographier ou filmer une main qui utilise un marteau, c'est négliger le pied qui donne l'appui.

Le colloque «Gestes et Musées» se consacrera à l'exploration des méthodes de valorisation et de transmission de ces gestes techniques et scientifiques, en se demandant notamment si les musées d'art contemporain, qui accueillent volontiers des performances en leurs murs et veillent à en garder la trace, n'ont pas une expérience à partager avec les musées de sciences et de techniques. Le colloque se demandera aussi si les « restitutions » visant à recréer pendant quelques heures une réalité gestuelle complexe ne sont pas une autre piste d'avenir.

Ce colloque voudrait faire un point sur la manière dont les gestes en particulier (laissons les paroles pour un autre colloque) sont données à voir et à comprendre —ou plutôt : pourraient être données à voir et à comprendre dans différents musées, en particulier les musées qui présentent des objets plutôt que des œuvres (musées de société, musées scientifiques et techniques, musées d'histoire, musées d'archéologie).

PROGRAMME

LUNDI 18 NOVEMBRE 2024 🏛️

09h00 | Accueil 🇪🇺

09h30 | Discours des autorités
Ouverture du colloque par **Yves Winkin & Thomas Beyer**

10h00 à 11h00 | **TIM BOON** (Science Museum)
The 'Histories of Use' Project: The Tacit from the Museum Object's Point of View

11h00 à 11h30 | Pause café 🇪🇺

11h30 à 12h30 | **LORENZA MONDADA** (Université de Bâle)
Exposer l'action: corps en mouvement et images en mouvement dans l'espace muséal

12h30 à 13h30 | Lunch 🇪🇺

13h30 à 14h30 | **JEAN-YVES DURAND** (Universidade do Minho)
La matière, le geste, la forme, la trace. À propos d'un projet d'exposition sur diverses productions artisanales du nord-ouest du Portugal

14h30 à 15h30 | **XAVIER DE LA SELLES** (FEMS ▪ MUSÉE GADAGNE)
Faire du mouvement un patrimoine ? L'exemple du musée des arts de la marionnette de Lyon

15h30 à 16h00 | Pause café 🇪🇺

16h00 à 17h30 | **THE EUROPEAN UNIVERSITY OF CITIES IN POST-INDUSTRIAL TRANSITION (UNIC)**
Présentation générale et 4 présentations brèves

17h30 à 18h30 | Discussion générale

18h30 | Drink d'ouverture 🇪🇺 🍷 🍷

MARDI 19 NOVEMBRE 2024 🏠

09h30 | Accueil 📍

10h00 à 11h00 | **ARNAUD DUBOIS** (CNRS)

Le musée contre les gestes : cultures motrices et cultures matérielles en dialogues

11h00 à 11h30 | Pause café ☕

11h30 à 12h30 | **INES MORENO** (CNAM)

Gestes techniques en situation d'exposition

12h30 à 13h30 | Lunch 🍴

13h30 à 15h00 | **PROJECTION & DISCUSSION**

*Extraits du film documentaire « M.O.F » (2017, 37 minutes).
David Ayoun, Thierry Caron et Arnaud Dubois*

15h00 à 16h00 | **JULIETTE SALME** (ULIÉGE)

Fabriquer avec le vivant. Bricolages soigneux entre architectes et mycéliums

16h00 à 16h30 | Pause café ☕

16h30 à 17h30 | Discussion générale

MERCREDI 20 NOVEMBRE 2024

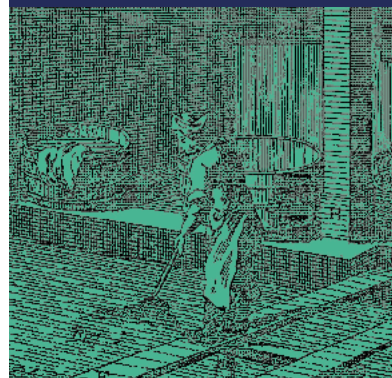
Visites au Préhistomuséum. **Rendez-vous devant l'Institut de Zoologie à 09h00** 🏛️.

09h30 à 10h00 | **FERNAND COLLIN** (directeur) / **MARIE WERA** (responsable de la médiation)

10h00 à 12h00 | **VISITE ET EXPÉRIENCES**

12h00 à 13h30 | Déjeuner au restaurant du Préhistomuseum 🍷

13h30 | Retour à Liège



Gesture heritage represents a fundamental component of our cultural legacy, embodying technical and scientific know-how throughout the ages. Today's museums are reflecting on how to showcase and transmit this gestural knowledge. How can we capture and preserve technical and scientific gestures? Certainly through photography and video, but these mediums freeze the moment without conveying the evolving dynamic of these practices. Furthermore, the framing of the image does not always allow us to fully grasp the gestures: photographing or filming a hand using a hammer neglects the foot providing the support.

The "Gestures and Museums" symposium will focus on exploring methods for enhancing and transmitting these technical and scientific gestures, questioning whether contemporary art museums, which readily host performances within their walls and ensure their preservation, might have experiences to share with science and technology museums. The symposium will also explore whether "recreations" that aim to reproduce a complex gestural reality for a few hours represent another promising avenue for the future.

This symposium aims to take stock of how gestures in particular (leaving speech for another symposium) are presented and understood—or rather, could be presented and understood—in various museums, especially those that display objects rather than artworks (museums of society, science and technology museums, history museums, archaeology museums).

MONDAY 18 NOVEMBER 2024

09h00 | Welcome 

09h30 | Speeches by authorities
Opening of the symposium by **Yves Winkin & Thomas Beyer**

10h00 to 11h00 | **TIM BOON** (Science Museum)
The 'Histories of Use' Project: The Tacit from the Museum Object's Point of View

11h00 to 11h30 | Coffee break 

11h30 to 12h30 | **LORENZA MONDADA** (Université de Bâle)
Exposer l'action: corps en mouvement et images en mouvement dans l'espace muséal

12h30 to 13h30 | Lunch 

13h30 to 14h30 | **JEAN-YVES DURAND** (Universidade do Minho)
La matière, le geste, la forme, la trace. À propos d'un projet d'exposition sur diverses productions artisanales du nord-ouest du Portugal

14h30 to 15h30 | **XAVIER DE LA SELLES** (FEMS • MUSÉE GADAGNE)
Faire du mouvement un patrimoine ? L'exemple du musée des arts de la marionnette de Lyon

15h30 to 16h00 | Coffee break 

16h00 to 17h30 | **THE EUROPEAN UNIVERSITY OF CITIES IN POST-INDUSTRIAL TRANSITION (UNIC)**
General presentation and 4 brief presentations

17h30 to 18h30 | General discussion

18h30 | Opening drink  

TUESDAY 19 NOVEMBER 2024

09h30 | Welcome ☺

10h00 to 11h00 | **ARNAUD DUBOIS** (CNRS)

Le musée contre les gestes : cultures motrices et cultures matérielles en dialogues

11h00 to 11h30 | Coffee break ☺

11h30 to 12h30 | **INES MORENO** (CNAM)

Gestes techniques en situation d'exposition

12h30 to 13h30 | | Lunch ☺

13h30 to 15h00 | **PROJECTION & DISCUSSION**

*Excerpts from the documentary film «M.O.F.» (2017, 37 minutes)..
David Ayoun, Thierry Caron et Arnaud Dubois*

15h00 to 16h00 | **JULIETTE SALME** (ULIÈGE)

Fabriquer avec le vivant. Bricolages soigneux entre architectes et mycéliums

16h00 to 16h30 | Coffee break ☺

16h30 to 17h30 | General discussion

WEDNESDAY 20 NOVEMBER 2024

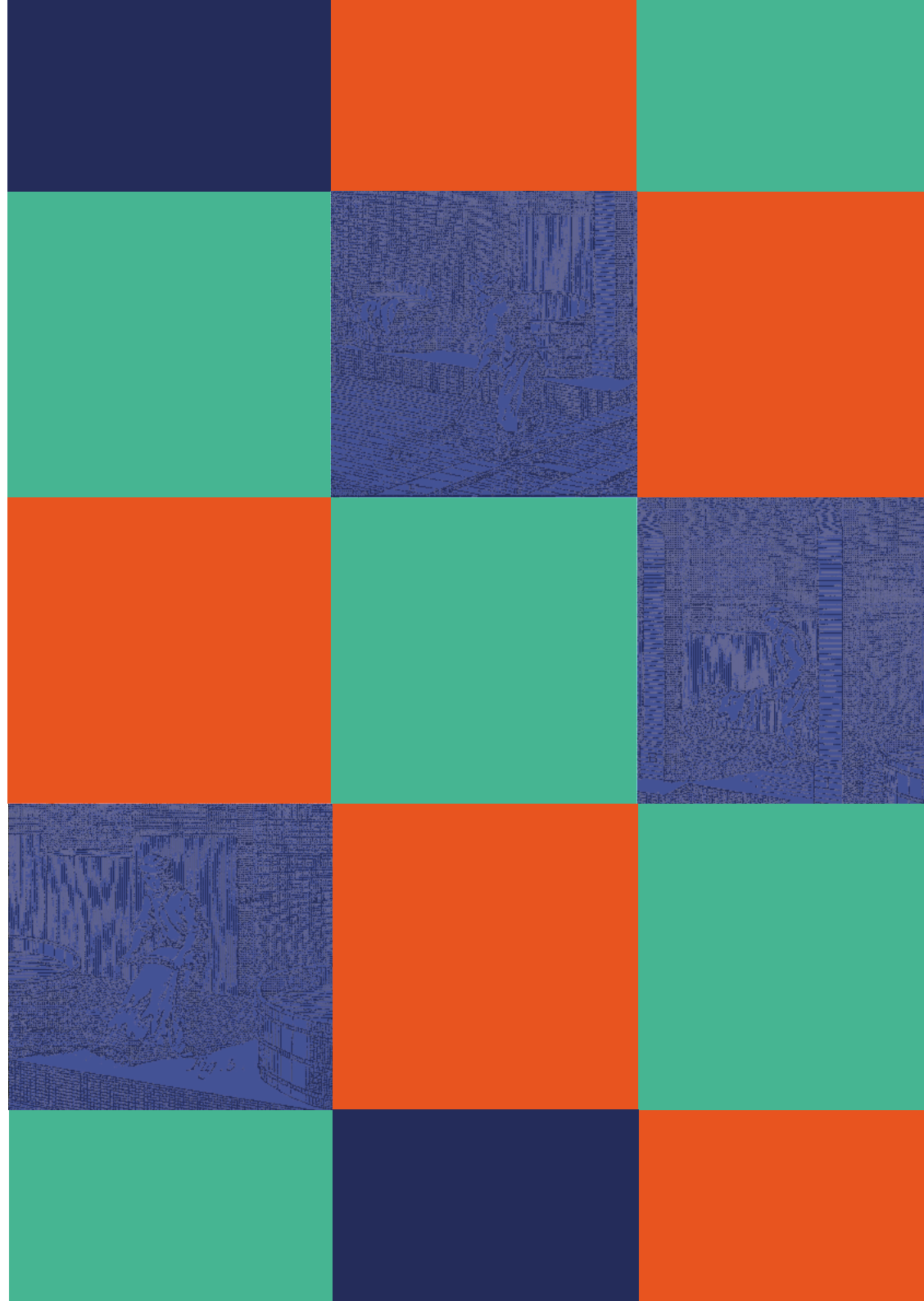
Visits to the Prehistomuseum. **Meeting point in front of the Zoology Institute at 9:00 AM.**

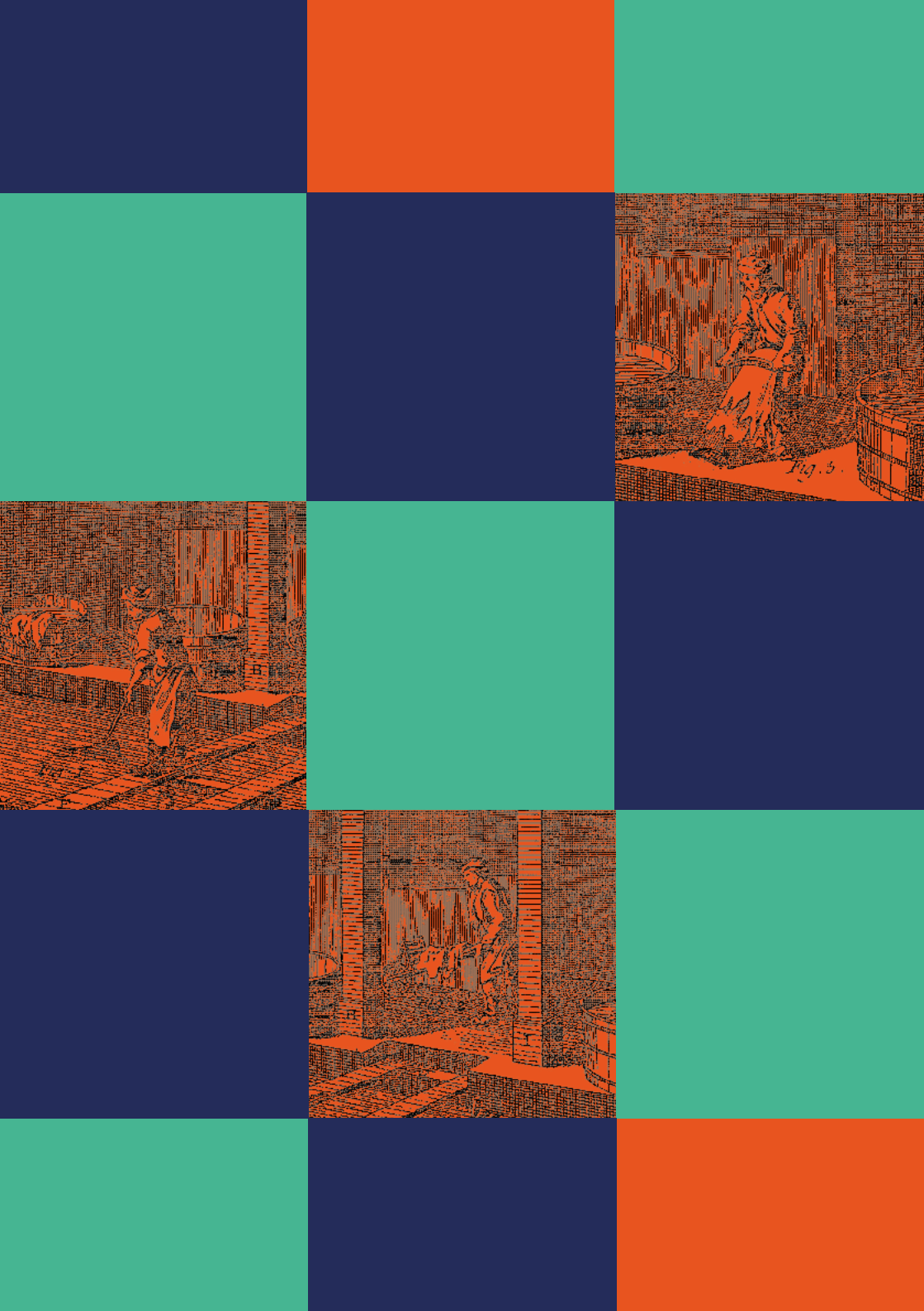
09h30 to 10h00 | **FERNAND COLLIN** (director) / **MARIE WERA** (Head of Mediation)

10h00 to 12h00 | **VISIT AND EXPERIMENTS**

12h00 to 13h30 | Lunch at the Prehistomuseum restaurant ☺☺

13h30 | Return to Liège





RÉSUMÉS
ABSTRACTS

LE PROJET « HISTOIRES D'USAGE » : L'IMPLICITE DU POINT DE VUE DE L'OBJET MUSÉAL

Tim BOON, Head of Research and Public History, Science Museum , London

En 2016 et 2017, le Science Museum de Londres et le Musée des Arts et Métiers de Paris ont organisé des conférences successives du consortium international Artefacts des musées des sciences. La deuxième conférence portait sur la connaissance tacite, les gestes et le savoir-faire, tandis que la première abordait ces sujets sous l'angle des objets dans les collections muséales. Nous soutenons que ces deux perspectives sont les deux faces d'une même médaille qui, ensemble, offrent une approche cohérente de la pratique muséale, en considérant quatre types d'utilisation des objets dans les musées de science et de technologie : premièrement, la manière dont les machines, instruments et équipements étaient utilisés dans leurs « vies » avant leur entrée au musée (ce qui constitue souvent la raison principale de leur acquisition) ; deuxièmement, la manière dont la recherche peut recréer l'histoire d'utilisation des objets obsolètes ; troisièmement, la manière dont le personnel du musée a utilisé ces objets dans leur « vie muséale » en tant que membres des collections ; et enfin, la reconsidération des visiteurs du musée comme des utilisateurs des collections et des expositions.

EXPOSER L'ACTION: CORPS EN MOUVEMENT ET IMAGES EN MOUVEMENT DANS L'ESPACE MUSÉAL

Lorenza MONDADA, Professeur de linguistique, Université de Bâle

Cette intervention propose une double réflexion, d'une part sur la manière d'exposer des gestes, des pratiques situées, des corps en mouvement dans l'espace muséal et d'autre part sur la manière de le faire en articulant résultats de la recherche académique et production artistique basée sur ces résultats. Ce faisant, la réflexion touche à plusieurs défis pour l'espace muséal: comment exposer l'action située, et avec elle les routines, les savoirs-faire, les gestes, les mouvements qui composent les pratiques sociales ordinaires; comment le faire en tenant compte de travaux scientifiques analysant l'action, sans pour autant les réduire à du texte ou du discours; comment rendre présente l'action dans ses détails incarnés et temporellement situés, notamment par l'usage de la vidéo. L'intervention se basera à la fois sur le travail de recherche que je mène à l'aide de la vidéo et sur des expériences d'installations vidéos présentées entre autres au ZKM de Karlsruhe et à la Kitchen Gallery de New York, représentant une version artistique de ces recherches.

LA MATIÈRE, LE GESTE, LA FORME, LA TRACE. À PROPOS D'UN PROJET D'EXPOSITION SUR DIVERSES PRODUCTIONS ARTISANALES DU NORD-OUEST DU PORTUGAL

Jean-Yves DURAND, enseignant-chercheur au Centro em Rede de Investigação em Antropologia, Universidade do Minho (Braga, Portugal)

Au sens d'humbles productions matérielles traditionnelles « populaires » et régionales plutôt que celles du mouvement Arts and Crafts ou de prestigieux « métiers d'art », l'artisanat fait l'objet d'une attention sociale relativement intense au Portugal, en particulier dans le nord du pays, où les « foires d'artisanat » sont légion. Les diverses raisons culturelles et historiques qui l'expliquent sont aussi celles motivant une politique de certification d'origine et de qualité ou diverses initiatives suscitées par l'institution du « patrimoine immatériel ». Force est de constater que, outre un rapport difficile à l'innovation, ces efforts achoppent sur la description

et la transmission des gestes techniques.

Un projet d'exposition temporaire (dont la réalisation est encore hypothétique) portant sur une dizaine de modalités artisanales de la région du Minho pourra permettre d'expérimenter de nouvelles approches de l'invisibilité du geste par delà ses traces. Mais, outre les contraintes financières, les spécificités du travail de chaque matière première (argile, granit, bois, or, cuivre, paille de blé, laine, lin...) et les différents degrés de sophistication technique ou formelle des artefacts montrent rapidement que chaque cas appelle des solutions particulières. En fait, les limites de l'exercice soulignent aussi les apories du « patrimoine » -- mais c'est une autre histoire.

FAIRE DU MOUVEMENT UN PATRIMOINE ? L'EXEMPLE DU MUSÉE DES ARTS

Xavier DE LA SELLE, Président de la FEMS (Fédération française des Ecomusées et des Musées de société) et directeur des musées de Gadagne (Lyon)

Dès son ouverture à Lyon en 1950, le Musée international de la marionnette est confronté au défi de parler en langage muséal d'un sujet qui relève du spectacle vivant et de la performance scénique. La question est déjà en germe dans la réflexion de Georges-Henri Rivière, quand il propose en 1946 au musée Gadagne d'accueillir en dépôt les collections de marionnettes du musée des arts et traditions populaires. 70 ans plus tard, le musée rebaptisé musée des arts de la marionnette s'est réinterrogé en renouvelant son parcours permanent sur cette utopie muséologie : mettre en exposition et transmettre les gestes de la manipulation et les savoir-faire de l'animation des objets marionnettiques.

Membre de la FEMS, Gadagne rejoint sur ce terrain les pratiques et expériences d'autres musées de société : un récent et rapide sondage dans ce réseau permettra de brosser un premier tour d'horizon sur ce sujet.



L'UNIVERSITÉ EUROPÉENNE DES VILLES EN TRANSITION POST-INDUSTRIELLE (UNIC)

UNIC – L'Université Européenne des Villes Post-Industrielles est une alliance internationale d'universités. Dans ce réseau, l'Université de Liège est associée à neuf autres universités dans le but de promouvoir la mobilité des étudiants et l'intégration sociale. Ces dix universités sont toutes enracinées dans des environnements urbains post-industriels spécifiques. À travers la collaboration et la co-création, elles espèrent stimuler l'innovation et l'inclusion pour un impact et une amélioration sociétale, en façonnant l'université du futur. Outre Liège, UNIC comprend les universités de Bilbao, Bochum, Cork, Istanbul, Łódź, Malmö, Oulu, Rotterdam et Zagreb.

Ces universités ont récemment lancé « 21 Plateaus – University Collections Network ». Dans ce réseau, nous prévoyons de collaborer à travers la mobilité des étudiants, les stages, des conférences communes, des ateliers et des expositions. L'idée est de redéfinir les rôles des collections universitaires dans les villes post-industrielles en tant que points de rencontre entre la recherche scientifique, l'éducation et la sensibilisation du public. Nous espérons mettre en valeur et développer les potentiels des collections universitaires dans des villes super-diverses, en utilisant les artefacts à la fois pour la recherche, l'enseignement en classe et la communication scientifique à un public plus large.

Les gestes deviennent centraux dans ce contexte, car le savoir incarné lié aux objets, tels que les instruments scientifiques mais aussi les artefacts anciens ou non européens, manque souvent dans les expositions des collections universitaires.

INTRODUCTION À UNIC ET « 21 PLATEAUS »

Carolin Behrmann, Professeur au Département d'Histoire de l'Art, Université de la Ruhr, Bochum / Lee Chichester, Chercheur associé, Département d'Histoire de l'Art, Université de la Ruhr, Bochum

GESTES DANS LES STÈLES ANCIENNES DANS LES COLLECTIONS DE L'UNIVERSITÉ KOÇ

Inge Uytterhoeven, Doyenne du Collège des Sciences Sociales et Humaines, Département d'Archéologie et d'Histoire de l'Art, Université Koç, Istanbul / Lucienne Thys-Enocak, Professeur au Département d'Archéologie et d'Histoire de l'Art, Université Koç, Istanbul

L'AUDIODESCRIPTION DANS LES MUSÉES D'ART COMME GESTE DE SOUTIEN POUR LES PERSONNES AYANT DES BESOINS PARTICULIERS

Aneta Pawłowska, Professeur et Directrice de l'Institut d'Histoire de l'Art de l'Université de Łódź / PhD Adam Drozdowski, Institut d'Histoire de l'Art

TECHNIQUES IMMERSIVES POUR REVITALISER LA COLLECTION DU MUSÉE DU THÉÂTRE DE MALMÖ

Susan Kozel, Professeur à l'École d'Art et de Communication, Université de Malmö / Milena Legowska, Étudiante en Master de Design d'Interaction et artiste visuelle

GESTES DE BIENVENUE. RÉFLEXION SUR LES PUBLICS DES COLLECTIONS UNIVERSITAIRES

Jaime Cuenca, Professeur à la Faculté des Sciences Sociales et Humaines, Université de Deusto, Bilbao

LE MUSÉE CONTRE LES GESTES : CULTURES MOTRICES ET CULTURES MATÉRIELLES EN DIALOGUES

Arnaud DUBOIS, chargé de recherches CNRS, Paris

La critique de la classification des collections muséales qui se succèdent, depuis le XIXe siècle, en réaction au modèle d'autorité du musée des Beaux-arts, est souvent le symptôme d'une crise profonde de la définition du musée lui-même et d'un désir de renouvellement de son organisation, de ses usages et de ses missions. Ainsi, quand André Leroi-Gourhan, dans les années 1930, dans le cadre du chantier des collections du musée d'ethnographie du Trocadéro dans lequel il est engagé en vue de l'ouverture du Musée de l'Homme (aujourd'hui les collections du musée du Quai Branly), déploie, à l'intérieur du projet comparatiste sur les civilisations matérielles du directeur du musée Paul Rivet, tout un argumentaire programmatique sur l'action sur la matière, il cherche à dépasser la muséologie des belles pièces des arts dits primitifs et leurs organisations en aires culturelles. Aussi, quand en 2015, Yves Winkin me charge de développer un programme d'anthropologie des techniques du corps pour redynamiser les collections du Musée des arts et métiers dont il vient de prendre la direction, je m'engage ingénument dans une série d'opérations de recherche-action autour de la question des gestes comme critique de la classification des collections que j'inscris ouvertement dans l'horizon épistémologique de la technologie comparée de Leroi-Gourhan tout en reconduisant alors, de façon révélatrice, l'impossibilité de sa mise en œuvre pratique au sein du musée lui-même. En revenant de façon comparatiste sur l'échec muséologique et la paradoxale réussite scientifique de ces différents programmes, j'interrogerai la façon dont le corps, le travail, les gestes et la matérialité semblent difficiles à la pratique muséale mais reste cependant une voie d'entrée heuristique pour penser le musée.

GESTES TECHNIQUES EN SITUATION D'EXPOSITION

Ines MORENO, chargée de mission, Conservatoire national des Arts et Métiers

Interroger les enjeux de la mise en exposition de la gestuelle technique en tant que question de recherche implique de resituer son émergence à différents moments d'une histoire fragmentaire construite au croisement de divers cadres disciplinaires, horizons épistémologiques et positionnements critiques. L'ambivalence de statut que le musée accorde aux gestes techniques s'inscrit dans une trajectoire institutionnelle marquée par la mise en place d'une multiplicité de stratégies curatoriales et des tentatives de partage. Montrer des processus techniques dans leur dimension gestuelle s'accompagne de nombreux défis muséologiques et expographiques. Si des méthodologies qui relèvent de la performance sont souvent évoquées lorsque le musée cherche à mettre en lumière la gestuelle technique, certaines pratiques chorégraphiques proposent de nouvelles approches de la matérialité artefactuelle, de ses processus de fabrication ou de ses dynamiques relationnelles. La mise en dialogue de deux modalités de monstration des gestes techniques, observés et analysés en milieu scénique et en milieu muséal, peut permettre d'identifier des zones de convergence et des questionnements communs mais aussi pointer des spécificités, des malentendus ou des frictions. À travers une série d'études de cas explorant des phénomènes qui débordent les limites de l'enceinte muséale, il va s'agir de suivre les circonvolutions des gestes techniques en situation d'exposition.

FABRIQUER AVEC LE VIVANT. BRICOLAGES SOIGNEUX ENTRE ARCHITECTES ET MYCÉLIUMS

Juliette SALME, doctorante au Laboratoire d'Anthropologie Sociale et Culturelle (LASC), Université de Liège

Cette présentation s'appuie sur une enquête ethnographique réalisée au sein d'un laboratoire do-it-yourself, auprès d'architectes et de designers qui fabriquent des biomatériaux de construction innovants à partir de mycélium de champignon. À leur casquette professionnelle initiale s'ajoute celle d'artisans en contact direct avec les matériaux et le vivant – un vivant microscopique et complexe à appréhender. Ils nouent alors avec ces entités des rapports intimes où se déploie une panoplie de gestes découverts tacitement, liés notamment à la précaution et au soin, que je me propose d'explorer.

MERCREDI | 20.11.2024

ACCUEIL AU PRÉHISTOMSÉUM

Fernand Collin, directeur du Préhistomuseum et Marie Wera, responsable de la médiation

Le Préhistomuseum est une institution muséale atypique et unique en Europe, qui conserve, étudie et valorise de façon dynamique la principale collection d'archéologie préhistorique belge (plus de 500.000 objets). Avec une équipe constituée essentiellement d'archéologues (20 sur 30 employés), le Préhistomuseum est « médiateur à 100 % » ; il crée des liens originaux et inédits entre le Patrimoine préhistorique et les Homo sapiens d'aujourd'hui, dans un site naturel exceptionnel de 30 ha. Le Préhistomuseum est un MuséoParc qui ambitionne de contribuer à l'épanouissement culturel du plus grand nombre. Depuis sa reformulation et son extension en 2016 sur les bases du Préhistosite de Ramioul (inauguré en 1994), il accueille entre 50 et 65.000 visiteurs par an.

VISITE ET EXPÉRIENCES

Aujourd'hui, dans les sites comme dans les musées, on propose des médiations accompagnées et non accompagnées. Certains musées utilisent des dispositifs interactifs autonomes comme, par exemple, ce dispositif qui permet au visiteur de prendre un grattoir en silex et de gratter une peau. Le visiteur agit de façon totalement autonome. Ce type de dispositif fait partie de la famille de l'expérience liée au geste dans le monde muséal. Mais les médiations animées par un médiateur sont celles que nous privilégions au Préhistomuseum de Ramioul.

Le médiateur met en œuvre une pédagogie du geste, c'est-à-dire qu'au à travers de la pratique d'un geste, il favorise une appropriation d'un comportement qui évoque celui de l'homme préhistorique. Prenons l'exemple du feu. Faire du feu n'a aucun intérêt sauf évidemment si cette action est mise en perspective pour tenter de comprendre le comportement humain durant la Préhistoire. Sinon, la technique du feu est réduite à une simple opération technique. Le rôle du médiateur est d'utiliser le dispositif comme une expérience sensible qui va tout autant faire éprouver au participant une émotion, lui expliquer un procédé technique que d'aborder le rôle social du feu.

Le plus grand danger de l'expérience dans le domaine de la médiation, c'est la frontière minuscule qui sépare un atelier occupationnel, dénué de tout enjeu éducatif, et les ateliers qui sont structurés et organisés de telle manière qu'ils concourent à ébranler les représentations mentales de la Préhistoire chez les participants. Pour nous, ce qui est essentiel est de faire éprouver les gestes qui permettront de partager quelque chose qui corresponde à nos connaissances de la Préhistoire et des hommes qui y vivaient. L'objet est sans aucun doute le meilleur média pour transmettre cette idée au public. Mais s'il n'est pas géré et organisé selon un objectif pédagogique, il peut être le pire. Par exemple, si je me déguise en homme préhistorique pour conduire une animation, j'emmène les visiteurs dans un domaine quasi onirique, celui de l'imagerie sur la Préhistoire. Et c'est une dérive dépourvue de tout intérêt car l'objectif pédagogique premier – transmettre le geste technique – passe au second plan, au profit d'une espèce de mise en scène kitsch qui fait écran à l'expérience du visiteur. Nous devons aborder le visiteur, non pas par un cliché ou l'imaginaire, mais dans l'expérience vécue et précise d'un geste vraisemblable et aussi proche que possible de ce que nous savons des techniques de la Préhistoire.

19.11.2024

20.11.2024



THE 'HISTORIES OF USE' PROJECT: THE TACIT FROM THE MUSEUM OBJECT'S POINT OF VIEW

Tim BOON, Head of Research and Public History, Science Museum , London

In 2016 and 2017, the Science Museum London and the Musée des Arts et Metiers Paris held successive conferences of the Artefacts international Consortium of science museums. The second was concerned with tacit knowledge, gestures and savoir faire, whilst the first considered these subjects from the point of view of objects in museum collections. Our contention is that the two are different sides of the same coin that together offer a coherent approach to museum practice, by considering four varieties of use of objects in science and technology museums: first, the ways that machines, instruments, and equipment were used in their pre-museum 'lives' (which provides the most frequent reason for their acquisition); second, the ways in which research can re-create usage history of obsolete objects; third, the ways that museum staff have employed objects in their 'museum lives' as members of collections; and last reconceptualizing museum visitors as users of collections and displays.

EXHIBITING ACTION: BODIES IN MOTION AND MOVING IMAGES IN THE MUSEUM SPACE

Lorenza MONDADA, Professor of Linguistics, University of Basel

This presentation offers a dual reflection: on the one hand, on how to exhibit gestures, situated practices, and bodies in motion within the museum space; and on the other hand, on how to do so by combining the results of academic research with artistic production based on these results. In doing so, the reflection addresses several challenges for the museum space: how to exhibit situated actions, and with them the routines, know-how, gestures, and movements that constitute ordinary social practices; how to achieve this while incorporating scientific work analyzing action, without reducing it to text or discourse; how to make action present in its embodied and temporally situated details, notably through the use of video. The presentation will be based both on the research I am conducting with the help of video and on video installation experiments presented, among others, at the ZKM in Karlsruhe and the Kitchen Gallery in New York, representing an artistic version of this research.

MATTER, GESTURE, FORM, TRACE. REFLECTIONS ON AN EXHIBITION PROJECT ON VARIOUS CRAFT PRODUCTIONS FROM THE NORTHWEST OF PORTUGAL

Jean-Yves DURAND, Researcher at the Centro em Rede de Investigação em Antropologia, Universidade do Minho (Braga, Portugal)

In the sense of humble traditional material productions—regional and “popular” rather than belonging to the Arts and Crafts movement or prestigious “artistic trades”—craftsmanship receives relatively intense social attention in Portugal, particularly in the north of the country, where craft fairs are abundant. The cultural and historical reasons for this also explain the policies surrounding certification of origin and quality or various initiatives arising from the institution of «intangible heritage.» It is evident, however, that beyond a complex relationship with innovation, these efforts often stumble over the description and transmission of technical gestures.

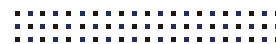
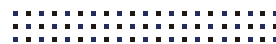
A temporary exhibition project (still hypothetical) focusing on around ten different artisanal modalities from the Minho region could allow for experimenting with new approaches to the invisibility of gestures beyond their traces. However, aside from financial constraints, the specificities of working with each raw material (clay, granite, wood, gold, copper, wheat straw, wool, linen...) and the varying degrees of technical or formal sophistication of the artifacts quickly show that each case calls for its own particular solutions. In fact, the limits of this endeavor also highlight the contradictions of «heritage»—but that is another story.

TURNING MOVEMENT INTO HERITAGE? THE EXAMPLE OF THE PUPPET ARTS MUSEUM

Xavier DE LA SELLE, President of FEMS (French Federation of Ecomuseums and Society Museums) and Director of the Gadagne Museums (Lyon)

Since its opening in Lyon in 1950, the International Puppet Museum has been confronted with the challenge of how to represent, in museological language, a subject that belongs to the realm of live performance and stagecraft. This issue was already germinating in Georges-Henri Rivière's reflections when, in 1946, he proposed that the Gadagne Museum host the puppet collections of the Museum of Popular Arts and Traditions. Seventy years later, the museum—now renamed the Puppet Arts Museum—reassessed this museological utopia in its permanent exhibit: how to display and transmit the gestures of manipulation and the know-how of animating puppets.

As a member of FEMS, Gadagne aligns with the practices and experiences of other society museums: a recent and brief survey within this network will provide an initial overview of this topic.



THE EUROPEAN UNIVERSITY OF CITIES IN POST-INDUSTRIAL TRANSITION (UNIC)

UNIC – European University of Post-Industrial Cities is an international university alliance. In this network, Université de Liège is associated with nine other universities with the aim to promote student mobility and social integration. All ten universities are rooted in specific post-industrial urban environments. Through collaboration and co-creation, they hope to boost innovation and inclusion for societal impact and improvement, shaping the university of the future. Next to Liège, UNIC includes the universities of Bilbao, Bochum, Cork, Istanbul, Liège, Łódź, Malmö, Oulu, Rotterdam and Zagreb.

These universities have recently initiated „21 Plateaus – University Collections Network“. Within this network, we plan to collaborate through student mobility, internships, joint conferences, workshops and exhibitions. The idea is to negotiate the roles of university collections in post-industrial cities as junctions between scientific research, education and public outreach. We hope to highlight and develop the potentials of university collections in super-diverse cities, using artefacts both for research and teaching in the classroom and to communicate science to a broader public.

Gestures become central in this context, as the embodied knowledge pertaining to objects, such as scientific instruments but also ancient or non-european artifacts, is often missing in displays of university collections.

INTRODUCTION TO UNIC AND “21 PLATEAUS

Carolin Berhmann, Professor at the Art History Department, Ruhr University Bochum / Lee Chichester, Associate Researcher, Art History Department, Ruhr University Bochum:

GESTURES IN ANCIENT STELE AT THE KOÇ UNIVERSITY COLLECTIONS

Inge Uytterhoeven, Dean of the College of Social Sciences and Humanities, Department of Archaeology and History of Art, Koç University, Istanbul / Lucienne Thys-enocak, Professor at the Department of Archaeology and the History of Art, Koç University, Istanbul

AUDIODESCRIPTION IN ART MUSEUMS AS A SUPPORTIVE GESTURE FOR PEOPLE WITH SPECIAL NEEDS

Aneta Pawłowska, Professor and Director of the Art History Institute of the University of Łódź / PhD Adam Drozdowski Institute of Art History

IMMERSIVE TECHNIQUES FOR REVITALIZING THE COLLECTION OF THE MALMÖ THEATRE MUSEUM

Susan Kozel, Professor at the School of Art and Communication, Malmö University) / Milena Legowska, Interaction Design Master student and visual artist

GESTURES OF WELCOME. THINKING ABOUT THE AUDIENCES OF UNIVERSITY COLLECTIONS

Jaime Cuenca, Professor at the Faculty of Social and Human Sciences, University of Deusto, Bilbao

THE MUSEUM AGAINST GESTURES: MOTOR CULTURES AND MATERIAL CULTURES IN DIALOGUE

Arnaud DUBOIS, CNRS Researcher, Paris

The critique of museum collection classifications, which have emerged since the 19th century in response to the authoritative model of fine arts museums, is often a symptom of a deep crisis in the definition of the museum itself and a desire to renew its organization, uses, and missions. For instance, when André Leroi-Gourhan, in the 1930s, as part of the collection project of the Trocadéro Museum of Ethnography (leading to the opening of the Musée de l’Homme, now the Quai Branly Museum collections), developed an extensive programmatic argument on action upon matter within the comparative project on material civilizations by the museum’s director Paul Rivet, he sought to transcend the museology of fine pieces of so-called primitive arts and their organization by cultural areas. Similarly, in 2015, when Yves Winkin tasked me with developing a program on the anthropology of body techniques to revitalize the collections of the Musée des Arts et Métiers, of which he had just taken the helm, I naively embarked on a series of research-action operations centered on the question of gestures as a critique of the collection classifications, explicitly situating myself within the epistemological horizon of Leroi-Gourhan’s comparative technology. However, I simultaneously revealed the impossibility of practically implementing this approach within the museum itself. By revisiting the museological failure and the paradoxical scientific success of these various programs through a comparative lens, I will explore how bodies, labor, gestures, and materiality seem challenging for museum practice, yet remain a heuristic entry point for thinking about the museum.

TECHNICAL GESTURES IN EXHIBITION SETTINGS

Ines MORENO, Project Officer, Conservatoire National des Arts et Métiers

Exploring the challenges of exhibiting technical gestures as a research question requires situating its emergence at different moments in a fragmentary history, constructed at the intersection of various disciplinary frameworks, epistemological horizons, and critical positions. The ambivalent status that museums grant to technical gestures is embedded in an institutional trajectory marked by the implementation of multiple curatorial strategies and attempts at sharing. Displaying technical processes in their gestural dimension is accompanied by many museological and exhibition-related challenges. While performance methodologies are often mentioned when museums seek to highlight technical gestures, certain choreographic practices offer new approaches to artifact materiality, its manufacturing processes, or its relational dynamics. The dialogue between two modalities of presenting technical gestures, observed and analyzed in stage settings and museum settings, can help identify zones of convergence and shared questions, but also highlight specificities, misunderstandings, or frictions. Through a series of case studies exploring phenomena that extend beyond the boundaries of the museum, we will trace the convolutions of technical gestures in exhibition contexts.

CRAFTING WITH THE LIVING: CAREFUL HANDIWORK BETWEEN ARCHITECTS AND MYCELIUM

Juliette SALME, PhD Candidate at the Laboratory of Social and Cultural Anthropology (LASC), University of Liège

This presentation is based on ethnographic research conducted within a do-it-yourself laboratory, among architects and designers who create innovative construction biomaterials from mushroom mycelium. To their initial professional roles is added that of artisans in direct contact with materials and living organisms – a microscopic and complex form of life to comprehend. They establish intimate relationships with these entities, where a wide range of tacitly discovered gestures unfold, particularly those related to care and caution, which I aim to explore.

WEDNESDAY | 20.11.2024

WELCOME AT THE PREHISTOMUSEUM

Fernand Collin, Director of the Prehistomuseum, and Marie Wera, Head of Mediation

The Prehistomuseum is an atypical and unique museum institution in Europe, which conserves, studies, and dynamically promotes the main collection of Belgian prehistoric archaeology (over 500,000 objects). With a team consisting mostly of archaeologists (20 out of 30 employees), the Prehistomuseum is “100% mediation-oriented”; it creates original and unprecedented connections between prehistoric heritage and today’s Homo sapiens, within an exceptional natural site of 30 hectares. The Prehistomuseum is a Museopark that aims to contribute to the cultural development of the widest possible audience. Since its reformulation and expansion in 2016, based on the Préhistosite de Ramioul (inaugurated in 1994), it has welcomed between 50,000 and 65,000 visitors per year.

VISIT AND EXPERIENCES

Today, both in heritage sites and museums, mediations are offered either with or without guidance. Some museums use autonomous interactive devices, such as the one that allows visitors to take a flint scraper and scrape a hide. The visitor operates entirely autonomously. This type of device belongs to the category of experiences related to gestures in the museum world. However, at the Prehistomuseum in Ramioul, we prioritize guided mediations led by a mediator.

The mediator implements a pedagogy of gesture, meaning that through practicing a gesture, they encourage an appropriation of a behavior that evokes that of prehistoric humans. Take the example of fire-making. Making fire on its own holds little interest unless this action is contextualized to understand human behavior during prehistory. Otherwise, fire-making is reduced to a mere technical operation. The mediator’s role is to use the device as a sensory experience that will evoke an emotional response in the participant, explain a technical process, and address the social role of fire.

The greatest danger in experience-based mediation lies in the fine line that separates an aimless occupational workshop from structured and organized workshops that challenge participants’ mental representations of prehistory. For us, what is essential is to have participants experience gestures that convey something aligned with our knowledge of prehistory and the people who lived during that time. The object is undoubtedly the best medium for transmitting this idea to the public. However, if it is not managed and organized with a pedagogical objective, it can become the worst. For example, if I dress up as a prehistoric man to lead an activity, I transport visitors into an almost dreamlike realm, that of imagery about prehistory. This is a deviation devoid of any real educational value, as the primary pedagogical goal—conveying technical gestures—takes a back seat to a kind of kitschy staging that blocks the visitor’s experience. We must engage visitors not through clichés or imagination but through the lived and precise experience of a plausible gesture that is as close as possible to what we know about prehistoric techniques.



DONNER À VOIR, DONNER À COMPRENDRE LES GESTES EN MÉDIATION MUSÉALE

YVES WINKIN

Dans un premier temps, c'est tout simple¹. Les musées collectent, conservent, interprètent et exposent du patrimoine matériel et immatériel. C'est dans la définition du musée par l'ICOM depuis la version de 2007. Pour ce qui est du patrimoine matériel, pas de problème : on comprend tout de suite ce qu'est la collecte, la conservation, l'interprétation et l'exposition d'artefacts. Mais quand on passe au patrimoine immatériel, la collecte, la conservation, l'interprétation et l'exposition de ... de quoi au fond ? On va dire de paroles et de gestes, pour ne pas nous compliquer la vie tout de suite².

Donc les musées collectent, conservent, interprètent et exposent des paroles et des gestes. Soit. Pour ce qui est de la collecte et de la conservation de gestes, on imagine à peu près de quoi il peut s'agir : des enregistrements visuels et sonores le plus souvent, du moins si l'on ne remonte pas trop loin dans le temps, sinon il ne nous reste que des traces écrites et picturales. Si l'on en vient à l'exposition de paroles et de gestes, c'est moins « évident ». On se souvient avoir vu ici et là des extraits de textes, des focales sur des détails de tableaux, des photos en noir et blanc, des vidéos un peu tremblotantes, des enregistrements grésillants... Mais on se dit que l'exposition muséale de patrimoine immatériel pourrait ne pas être que cela. Nous sommes arrivés au cœur de notre propos.

Ce colloque voudrait faire un point sur la manière dont les gestes en particulier (laissons les paroles pour un autre colloque) sont données à voir et à comprendre —ou plutôt : pourraient être données à voir et à comprendre dans différents musées, en particulier les musées qui présentent des objets plutôt que des œuvres (musées de société, musées scientifiques et techniques, musées d'histoire, musées d'archéologie). Nous sommes, en d'autres termes, dans la médiation des gestes qui sont censés « rendre vie » aux objets. Nous laissons pour d'autres colloques encore les étapes précédentes, celles de la collecte et de la conservation des gestes. Nous sommes bien conscients que cette séparation des opérations est artificielle : l'exposition des gestes et les activités de médiation dont elle sera entourée dépendra toujours de la manière dont les gestes auront été récoltés. D'ailleurs, qu'est-ce que la récolte d'un geste ? Récolte de sa trace matérielle ? Récolte des paroles qui en restituent la mémoire ? Préservation des objets qui le gardent « en creux », dans leur forme ou leur mode d'emploi ?

Ces difficultés de saisie et de restitution des gestes expliquent sans doute pourquoi, dans la plupart des musées, les objets semblent avoir gagné leur autonomie. Ils reposent seuls en silence dans des vitrines. Mais où sont passés les hommes et les femmes qui ont un jour tenu ces objets en main ? Comment les faire réapparaître aujourd'hui ? Quels sont les dispositifs de monstration des gestes que l'on peut trouver dans les musées ? A quel niveau de précision gestuelle faut-il s'arrêter sans risquer de perdre les visiteurs ? Pour tenter de premières réponses, passons en revue les médiations les plus courantes et explorons quelques expérimentations moins connues. Le colloque les redéploiera et les analysera plus en profondeur.

¹ Je remercie vivement mes premiers lecteurs pour leurs suggestions, qui m'ont beaucoup aidé à préciser le propos : Marie-Christine Bordeaux, Arnaud Dubois, Ines Moreno.

² La définition du patrimoine culturel immatériel (PCI) a fait l'objet de longues discussions à l'UNESCO, qui a fini par produire un inventaire plus qu'un concept : « les traditions ou les expressions vivantes héritées de nos ancêtres et transmises à nos descendants, comme les traditions orales, les arts du spectacle, les pratiques sociales, rituels et événements festifs, les connaissances et pratiques concernant la nature et l'univers ou les connaissances et le savoir-faire nécessaires à l'artisanat traditionnel ». On trouvera des analyses de la notion de PCI dans le numéro de la revue *Gradhiva* 12, 1 (2013) dirigé par D.Berliner et Ch. Bortolotto sur le thème « Le monde selon l'UNESCO », dans l'ouvrage dirigé par Fr. Lempereur, *Patrimoine culturel immatériel* (Presses Universitaires de Liège, 2017) ou encore dans les actes du colloque de Cerisy de 2012 publiés aux Editions de la MSH en 2020 par J. Csergo, Ch. Hottin et P. Schmitt sous le titre *Le Patrimoine culturel immatériel au seuil des sciences sociales*. C'est dans ce dernier ouvrage que l'on retrouve le texte très roboratif de Chr. Bromberger, «Le patrimoine immatériel entre ambiguïtés et overdose » (pp. 111-117), déjà paru dans *l'Homme*, 209 (1), 2014, pp. 143-151.

PHOTO

On peut commencer par se demander si, pour montrer un geste à l'oeuvre, il ne suffit pas d'une photo bien contras-tée. Pas si sûr. C'est qu'il ne suffit pas de montrer une main exsudant –comme aurait dit Leroi-Gourhan– un outil pour donner à voir, et surtout à comprendre un geste technique. Il faut encore montrer comment tout le corps est engagé dans cette action, de la tête (qui regarde) aux pieds (qui stabilisent). L'anthropologue Ray Birdwhistell, le fondateur de la kinésique (« l'étude de la communication par le corps en mouvement ») montrait dans « There are Smiles... » que l'on ne peut saisir un sourire en se focalisant sur l'arc des lèvres : il faut tout le visage, et notam-ment les yeux qui plissent³. Mais il faut aussi inclure l'angle de la tête avec les épaules, ainsi que l'orientation de la tête par rapport au tronc. Il faut songer à un possible déhanchement, au positionnement des bras, fléchis, croisés, posés sur les hanches. Autant d'éléments qui commentent, renforcent, spécifient l'étirement des lèvres. Donc, un sourire, c'est des pieds à la tête. Bien sûr, cet exemple ne porte pas sur un geste technique, susceptible de relever du patrimoine immatériel d'un musée. Mais la question du cadrage pertinent reste la même.

Trop de documents photographiques sensés fournir les informations gestuelles nécessaires sur les usages des objets se limitent aux mains et au tronc. Comme si les corps ne touchaient pas le sol. Ainsi dans ce très beau livre produit en 2010 par l'Institut wallon du Patrimoine (aujourd'hui Agence wallonne du Patrimoine), *Les gestes du patrimoine. Hommes et femmes de métier en Wallonie* (photos de Guy Focant et textes d'Annick Piron), la plupart des photos sont en plan serré, ce qui peut se comprendre, parce qu'on ne peut que se dire, « spontanément », que le geste se passe dans une interaction entre la tête et les mains. Autre exemple. Une très belle exposition de photographies en couleurs, bien légendée, a lieu ces mois-ci sur les grilles du Jardin du Luxembourg sur les « gestes verriers », montrant des hommes (et quelques femmes) en train de façonner des œuvres en verre. A nouveau, les plans ne montrent que les visages et les mains. Les mains sont très souvent présentées comme le geste par excellence, un peu comme si on pouvait oublier le reste du corps. Combien de jolies formules n'avons-nous pas sur les mains, apparemment autonomes et dotées de leur propre cerveau ? Ainsi : « l'intelligence de la main » (Fondation Bettencourt-Schueller), « ce que sait la main » (Richard Sennett), « l'homme qui pensait avec ses doigts » (Jean-Pierre Warnier) ou tout récemment encore : « l'idée était de célébrer l'habileté de la main » (Alberto Cavalli)⁴.

VIDÉO

Il en va de même pour les documents audiovisuels, qui sont innombrables dans les archives, mais qui sont peu montrés en accompagnement des objets, sans doute en raison des supports techniques nécessaires. Et quand ils sont montrés, ils sont souvent ennuyeux parce qu'esthétiquement peu réussis ou narrativement mal construits. Ainsi, dans les collections de la mission PATSTEC (Patrimoine Scientifique et Technique Contemporain) du ministère français de l'Enseignement supérieur, on peut trouver un documentaire sur le dernier souffleur d'instruments d'une université française. On le voit souffler divers ballons, comme il l'a fait toute sa vie pour les laboratoires de chimie ou de médecine. Mais tout au long du film, il garde son tuyau en bouche, si bien qu'il n'a jamais l'occasion de s'expliquer, par exemple, sur le couplage entre les variations du volume d'air qu'il injecte et la taille de l'objet qu'il est en train de faire naître entre ses mains. On va dire : c'est évident, pas besoin d'explication. Peut-être, mais moi j'aurais voulu qu'il me le dise avec ses mots, avec son vocabulaire sans doute spécialisé, avec ses hésitations. Et ce

3 Ray Birdwhistell, « There are Smiles... » in *Kinesics and Context. Essays on Body Motion Communication*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1970, pp. 29-39.

4 Cité par Véronique Lorelle, « La Cité des Doges fait l'éloge des métiers d'art », *Le Monde*, jeudi 19 septembre 2024, p. 25 (à propos de l'exposition « Homo Faber. Le voyage de la vie »).

n'est pas en laissant le souffleur de verre garder son tuyau en bouche qu'on va y arriver.

Ce n'est pas que la parole doive nécessairement accompagner le geste dans une vidéo documentaire. Ce n'est pas non plus qu'il faille s'en remettre à la formule classique : « plus on sait faire, moins on sait dire » et produire dès lors une vidéo silencieuse (il y a d'ailleurs bien des degrés de maîtrise de la parole, en relation avec des opérations de transmission de savoir-faire). Ce qui me paraît important, c'est une décision raisonnée du documentariste pour ou contre la parole dans une vidéo consacrée à des gestes techniques. Exemple : lors de l'exposition sur les Meilleurs Ouvriers de France au musée des Arts et Métiers en 2017, le commissaire Arnaud Dubois, ici présent, a eu la présence d'esprit—celle de l'anthropologue qu'il est avant tout— de partir dans un tour de France des artisans qui allaient être exposés⁵. Il les a filmés avec Thierry Caron et David Ayoun dans leur contexte de travail, à la fois en plan serré et en plan large, les donnant à voir et à comprendre sans ennui—parce que les images sont belles, le montage est dynamique, y compris sur le plan sonore. Ce film a été présenté tout au long de l'exposition—mais il a disparu ensuite. Nous aurons l'occasion de voir ce film durant le colloque, présenté par Arnaud Dubois, et d'en discuter, car le parti pris par les auteurs a été justement de ne pas laisser la parole dominer les gestes. Seuls les bruits de l'atelier accompagnent ceux-ci.

RECONSTITUTION

Nous avons tous participé un jour ou l'autre à une visite de musée ou d'écomusée au cours de laquelle un « ancien » (qu'il s'agisse d'un forgeron, d'un mineur, d'un imprimeur...), revêtu pour l'occasion de son habit de travail, nous a expliqué comment il maniait ses outils ou ses machines. Il se peut même qu'il ait remis la main à la pâte pour l'occasion et esquissé quelques gestes. La situation était sans doute plus ou moins réaliste, mais il y a peu de chances qu'il en soit sorti un objet manufacturé. Il y a peu de chances aussi, pour coller au propos de notre colloque, que les visiteurs aient compris le « code secret et compliqué », pour reprendre une formule d'Edward Sapir, des gestes techniques que le retraité a produits.

Mais au moins les visiteurs sont-ils entrés de plain-pied dans l'univers du « re-enactment » (« reconstitution performative » pour reprendre la traduction proposée par Marie-Christine Bordeaux), un univers complexe dans lequel je ne voudrais pas me perdre⁶, mais qui mérite qu'on s'y attarde quelques instants, parce qu'il présente une alternative intellectuellement et dramaturgiquement très stimulante aux classiques photos et vidéos de monstration de gestes dans les musées. J'évoquerai deux dispositifs de reconstitution – et vous savez déjà que nous ferons de l'observation participante dans un troisième dispositif, celui proposé par le PréhistoMuseum de Ramioul, qui répond à bien des questions que nous posons sur la médiation des gestes.

Les reconstitutions du Science Museum de Londres

Depuis nombre d'années, des chercheurs en histoire des sciences et des techniques tentent de reconstituer des expériences de physique et de chimie pour comprendre comment des savants, notamment des 18ème et 19ème siècles, sont arrivés à leurs résultats. Mais ils ne peuvent que procéder par tâtonnements, puisque la

5 Arnaud Dubois, « Exhibiting Work : From Industrial Arts to the Anthropology of Technology », in Tim Boon, Elizabeth Haines, Arnaud Dubois, Klaus Stauber, dir. publ., *Understanding Use: Objects in Museums of Sciences and Technology*, Washington, DC, Smithsonian Institution Scholarly Press, 2024, pp. 40-52. (<https://doi.org/10.5479/si.25444927>)

6 Pour une présentation d'ensemble, voir le N°4 de la revue *Sphères : Petites communautés, grandes histoires* sur les « reconstituteurs » amateurs et professionnels.

« connaissance gestuelle » précède a disparu depuis longtemps⁷. Pour l'époque contemporaine, des chercheurs et des conservateurs de musées scientifiques tentent de « sauver » des gestes avant qu'ils ne disparaissent avec leurs porteurs. Ils produisent simultanément un travail de conservation et de médiation des gestes puisque leurs travaux se déroulent en présence du public. C'est ainsi qu'au Science Museum de Londres ont eu lieu des reconstitutions d'opérations chirurgicales sous la direction de Roger Kneebone, un professeur d'histoire de la chirurgie à Imperial College :

« Une équipe chirurgicale des années 1980 a été réunie et, en utilisant la salle d'opération du musée (qui contient des instruments de l'époque) et un mannequin médical réaliste, elle a reconstitué un type de chirurgie ouverte qui a été largement remplacé par la chirurgie du trou de serrure dans les pays occidentaux. Il est remarquable que, bien que les membres de l'équipe aient pris leur retraite depuis longtemps, ils ont rapidement retrouvé leur routine : la façon de manipuler les instruments, la hiérarchie au sein de l'équipe, les rapports et les plaisanteries en général »⁸

Roger Kneebone et ses collègues expliquent comment la parole surgit au milieu d'une opération chirurgicale, un peu comme si le magicien s'étonnait du lapin qu'il tire subitement de son chapeau⁹. Un geste qu'une infirmière n'avait plus pratiqué depuis sa retraite il y a vingt ans ressurgit et entraîne avec lui une parole ; la compétence enfouie remonte à la surface et provoque une explication jamais donnée jusque-là. Une cadre-analyse, une frame analysis à la Goffman, permettrait de voir dans cette reconstitution une activité « modalisée » (keyed) à partir d'un cadre primaire, celui de l'intervention chirurgicale. On pourrait suggérer que la dissociation du geste et de la parole repose sur la prise de conscience des acteurs d'être dans une activité à cadres multiples : ils passent d'un cadre à l'autre pour se mettre en surplomb de leur engagement dans l'action.

Ce qui permet à Roger Kneebone de faire d'une pierre, trois coups. D'une part, il collecte des gestes qui risquent de disparaître avec leurs derniers porteurs. D'autre part, il donne la parole (pendant et après la performance) à leurs acteurs, qui livrent ainsi une interprétation « locale » cruciale. Et enfin, il donne à voir ces gestes, puisque nombre de ces performances se font en présence d'un public. On est alors dans une parfaite opération de médiation des savoirs.

Une autre opération de reconstitution gestuelle du Science Museum de Londres mérite d'être mentionnée. Des opératrices de centraux téléphoniques ont été invitées à reprendre un travail qu'elles n'avaient plus pratiqué depuis parfois près d'un demi-siècle : répondre aux appels en déplaçant très rapidement les fiches d'une prise à l'autre. Tim Boon, qui a été des acteurs de cette initiative, appelée « Enfield Exchange », pourra mieux que moi vous raconter comment ces vieilles dames ont presque tout de suite retrouvé leur agilité—leurs tacit skills¹⁰. Des gestes

7 La notion de “gestural knowledge » a été proposée par Otto Sibum à l'occasion de ses travaux sur les compétences spécifiques de James Joule, issu d'une famille de brasseurs. Voir notamment son article Reworking the Mechanical Value of Heat: Instruments of Precision and Gestures of Accuracy in Early Victorian England,” *Studies in History and Philosophy of Science* 26 (1995): 73-106

8 “ A surgical team from the 1980's was reunited, and using the Museum's recreation operation theatre (which contains instruments from that period) and a realistic medical dummy, re-enacted a type of open surgery which has now largely been replaced by keyhole surgery in the West. It was notable that although the team members had long since retired, they soon slipped back into their routine: ways of handling instruments, hierarchies within the team, and general rapport and banter”. Alison Boyle, “Collecting and interpreting contemporary science, technology and medicine at the Science Museum”, in Catherine Ballé, et alii, dir. Coll., *Patrimoine contemporain des sciences et techniques*, Paris, La Documentation Française, 2016, pp. 353-362 ; passage cité : p. 359. Voir aussi le texte de Roger Kneebone, “Bringing Museums Objects to Life : Documenting Surgical Practices Through Use”, in Tim Boon, Elizabeth Haines, Arnaud Dubois, Klaus Stauber, dir. publ., *Understanding Use: Objects in Museums of Sciences and Technology*, Washington, DC, Smithsonian Institution Scholarly Press, 2024, pp. 95-108. (<https://doi.org/10.5479/si.25444927>)

9 Bezemer, J., G. Murtagh, A. Cope, G. Kress & R.Kneebone, “Scissors please: The Practical Accomplishments of Surgical Work in the Operating Theater”, *Symbolic Interaction*, 34 (3), 2011, pp. 398-414.

10 Geoghegan, Hilary, Kathleen McIlvenna, and Merel van der Vaart. 2017. “Developing Local Narratives for Objects in National Collections:

perdus sont remontés à la surface, avec force commentaires et anecdotes. Mais l'expérience ne pouvait être qu'un « one shot » : pas question de demander aux vieilles dames de se remettre au travail toutes les semaines. Les reconstitutions d'opérations chirurgicales de Roger Kneebone peuvent être un peu plus aisément reproduites, mais certainement pas sur une base régulière, comme pourrait légitimement le demander un musée.

Du point de vue de la médiation muséale des gestes, c'est une question cruciale. Il faut pouvoir donner à voir et à comprendre tous les jours, ou du moins toutes les semaines, sans mettre en place un cadre d'exception. Or les deux reconstitutions que je viens d'évoquer demandent un très gros investissement, en moyens et en personnes qualifiées. Il est reproductible mais à un rythme qui n'est pas celui de la médiation muséale. C'est plus un dispositif de recherche qu'un dispositif de médiation, ou alors un dispositif de médiation comme peut l'être un événement annuel, une fête, une inauguration, c'est-à-dire une vibration rare à travers le musée. Ces reconstitutions apparaissent dès lors comme un modèle de rencontre entre gestes et objets, qui répond à toutes les exigences de collecte, d'interprétation et de médiation que le musée idéal peut formuler, mais qui reste inatteignables pour la plupart des musées... C'est ici qu'on peut faire intervenir un quatrième dispositif.

OBSERVATION IN SITU

Contrairement au groupe assemblé autour d'un « ancien » dans un atelier transformé en écomusée ou ouvert à l'occasion d'une journée du patrimoine, il s'agit d'une observation, sinon d'un dialogue, au sein d'une activité en cours, qui se poursuit indépendamment de la présence de visiteurs. C'est ainsi qu'au cœur du Deutsches Museum de Munich, fonctionne un laboratoire de recherche sur les micro-matériaux de la Technische Universität, et les visiteurs peuvent observer les chercheurs par des fenêtres. Étrange sensation, à vrai dire, qui n'est pas sans rappeler celle d'un zoo. C'est celle qu'on ressent aussi au Media Lab du MIT, quand on circule dans les couloirs vitrés donnant sur les différents laboratoires. C'est encore le même sentiment d'effraction voyeuriste qui envahit le visiteur lors qu'il s'attarde derrière les vitres (heureusement pas sans tain !) du musée de la Monnaie à Paris, récemment remodelé pour donner à voir les fondeurs à l'œuvre.

Des cartels placés à droite des fenêtres donnent le nom des machines et des outils—mais sans expliquer les gestes des artisans. Et pour cause : ceux-ci semblent avoir déserté l'atelier. Comme semble avoir disparu¹¹ le graveur de médaille installé à sa table avec ses outils anciens, qui me donnait l'impression, le jour où j'avais pu l'observer, de produire plutôt des « gestes de gestes », un peu comme ces graveurs sur assiette de cuivre des souks marocains, qui s'arrêtent de tapoter dès que les touristes ont tourné le dos. Un autre parallèle pourrait être établi avec les savants prenant la pose pour la photo décrite par Goffman :

« Quand un savant renommé accepte de bonne grâce un entretien pour un magazine (dans le but de disséminer le savoir), il y a des chances qu'il soit invité à poser en train de manipuler son équipement comme si on avait découpé une tranche de sa vie professionnelle : il est montré en train de regarder dans un microscope, d'écrire une formule au tableau, de placer une éprouvette à la lumière, ou de nettoyer un fossile. En quoi il mime maladroitement une posture extraite de son propre rôle, transformant momentanément les vrais outils de son occupation en équipement dramaturgique et en jouant une sorte de pantomime aux expressions figées¹² »

Lessons Learned from the 'Number Please? Working with the Enfield Exchange' Project.” Curator: *The Museum Journal* 60, no. 2: 217-233. <https://doi.org/10.1111/cura.12201>

11 Lors d'une visite le 20 septembre 2024, l'atelier était totalement vide. Un panneau annonçait une nouvelle opération de fonderie le 27 septembre. Dans la salle des gravures, personne non plus. J'ai demandé à une gardienne si le graveur venait toujours ; elle m'a répondu qu'elle ne l'avait plus vu depuis longtemps...

12 Erving Goffman, *Gender advertisements*, New York, Harper and Row, 1979, p. 19.

Le rapprochement avec les photographies de savants analysées par Goffman est d'autant plus frappant que le graveur installé au musée de la Monnaie ne parlait guère : il ne répondait quasiment que par monosyllabes aux questions des visiteurs, un peu comme s'il voulait leur signifier qu'il devait rester concentré sur son travail. Les vidéos installées sur les murs de la salle parlaient pour lui ; peut-être était-ce son idée : je bosse et les collègues bavardent sur écran. On sait que les activités industrielles de la Monnaie ont été décentralisées à Pessac près de Bordeaux. Les artisans spécialisés restés à Paris font « comme si », et ce n'est sans doute pas simple pour eux—c'est du moins l'explication que je me suis donnée.

Par contre, au musée du Verre de Meisenthal (Alsace), à côté du site verrier toujours en activité, des passerelles sur deux niveaux ont été installées pour permettre aux visiteurs d'observer les artisans à l'œuvre en toute sécurité mais sans les bruits et les odeurs d'un vrai atelier. Un médiateur peut commenter les opérations : pas de dialogue direct avec les verriers, mais on se rapproche d'une compréhension sans artifice. On pourrait objecter que les verriers restent conscients que des visiteurs les observent et les transforment par leur regard en acteurs sur scène—en performeurs, dans tous les sens du terme. Les données me manquent pour répondre concrètement à cette question ; ma réponse spontanée est que les artisans sont trop habitués au dispositif pour y prêter encore attention—ou alors ils pratiquent l'inattention civile à la Goffman pour apparaître plus authentiques. Cette réponse mériterait un long développement, qui prendrait notamment appui sur les travaux des anthropologues qui ont tenté de justifier leur présence sur le terrain ou qui ont coupé les « regards-caméra » en montant leurs films¹³.

Je viens d'évoquer la situation des artisans qui deviennent des performeurs sous le regard du public. Dès le moment où l'on agit dans un lieu désigné comme scène sous le regard d'un public, on entre dans le domaine de la performance, qui fait depuis quelques années l'objet de considérations toujours plus savantes en histoire de l'art, en scénologie, et bien sûr en « performance studies ». Je voudrais boucler ce rapide tour d'horizon des dispositifs de médiation des gestes en milieu muséal en évoquant ce que d'aucuns appellent le « tournant performatif » des musées¹⁴. Certes, cette « muséalisation de la performance » (autre expression très travaillée aujourd'hui)¹⁵ se déploie essentiellement dans les musées d'art contemporain, mais n'est-ce pas le moment de s'interroger sur la transférabilité de savoirs et de savoir-faire de cet univers vers celui des musées de sciences, de techniques et de société ? Je m'appuierai ici sur un cas, bien analysé par Ines Moreno¹⁶, qui le reprendra parmi d'autres lors de son intervention.

LA PERFORMANCE ENTRE GESTE TECHNIQUE ET GESTE ESTHÉTIQUE

Le chorégraphe Fabrice Mazliah a conçu une série de dix duos entre un être humain et un corps non-humain intitulée « The Manufactured Series ». L'un d'entre eux s'intitule « L'artisan est présent ». Sur son site, Fabrice Mazliah explique ceci :

« Dans le troisième duo de la série, la musicienne et danseuse Elpida Orfanidou collabore avec une lyre pontienne, [...] un instrument de musique traditionnel du Pont, une région de l'actuelle Turquie adjacente à la mer Noire. Le

Voir Chr. Lallier, *Pour une anthropologie filmée des interactions sociales*, Paris, Editions des Archives Contemporaines, 2009.

13 Voir Chr. Lallier, *Pour une anthropologie filmée des interactions sociales*, Paris, Editions des Archives Contemporaines, 2009.

14 Anne Bénichou, «Le tournant performative des musées et l'émergence de nouvelles institutions », in A. Bénichou, dir. publ., *Lieux et milieux des arts vivants. Performer l'institution*, Dijon, Les Presses du Réel, 2024, pp. 9-19.

15 Cf. le numéro de la revue *Arabeschi* (2024) dirigé par Julie Bawin sur cette question.

16 Ines Moreno, «The Manufactured Series. Chorégrapheur un processus d'apprentissage technique », *Techniques et Culture*, 2021, N°76, pp. 210 à 225. Je remercie Ines Moreno de m'avoir introduit au travail de Fabrice Matzliah.

processus de création de ce duo se déroule en même temps que la fabrication de la lyre elle-même [...] Ce qui est partagé dans ce duo, c'est ce processus de l'artisane qui apprend à toucher et à être touchée, à façonner et à être façonnée, à jouer et à être jouée par l'instrument »

Dans ce duo entre la danseuse et la lyre, il n'est pas question de reproduire documentairement les gestes de l'artisan qui a fabriqué l'instrument, mais il est beaucoup question de gestes et de mouvements de mise en relation. Et c'est bien cela qui est important : alors qu'ils sont le plus souvent marginalisés, sinon ignorés, en contexte muséal, les gestes drainent toute l'attention dès qu'ils sont spectacularisés. On m'objectera que donner à voir n'est pas donner à comprendre. Mais peu importe que la performance d'Elpida Orfanidou ne nous fasse pas trop comprendre comment construire une lyre pontique puis en jouer. L'essentiel est dans le fait qu'une performance artistique cherche à faire corps avec un objet et à danser avec lui, et par là chercher à faire comprendre que les couples gestes/objets peuvent être comme des « centaures », pour reprendre la belle image d'Emma Bigé dans *Mouvementements*. Ils ne forment plus qu'un : c'est cela l'essentiel du message à faire passer en médiation.

Cela dit, il ne suffit pas d'inviter une compagnie de danse ou de performance dans un musée pour résoudre la question de la présence/absence des gestes dans leur relation aux artefacts. J'ai encore le souvenir des quatre-vingts jeunes performeurs/euses qui ont évolué dans le musée des Arts et Métiers durant un week end d'octobre 2016, pour faire écho à l'exposition « Machines à dessiner » qui venait d'ouvrir. Si certain/e/s ont bien compris qu'ils/elles étaient dans un musée de Sciences et techniques, d'autres ont déroulé leur performance sans visiblement trop chercher à savoir où ils/elles étaient...

Mais peu importe les flops. L'essentiel est dans le potentiel de régénération des pratiques de médiation que peuvent apporter les tentatives d'esthétisation des gestes techniques.

Il s'agit en un mot d'ouvrir l'horizon des possibles en matière de médiation des gestes dans les musées qui ne sont pas des musées d'art. On verra plus tard si la question du geste technique documentairement exact, si la question de sa « granularité » (en clair, sa décomposition en segments toujours plus fins), si la question de sa reproductibilité à l'intérieur d'un certain spectre, etc. sont pertinentes dans le cadre des activités de médiation muséale. Je voudrais terminer sur une autre question encore.

LES ROBOTS NE TRANSPIRENT PAS

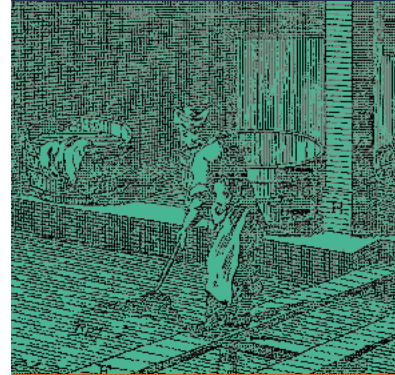
C'est ma collègue Véronique Servais qui m'a soufflé cette jolie formule. On peut en effet se demander en terminant ce balayage si les efforts de médiatisation des gestes ne vont pas bientôt être résolus par quelque forme d'IA, puisque l'IA résout tout depuis deux ou trois ans. Alors que les dispositifs audio-visuels classiques ont tant peiné à donner à voir et comprendre les gestes dans leurs articulations aux objets, il se pourrait bien qu'un robot effectue sous peu ces mêmes gestes. Il suffirait, comme en robotique chirurgicale aujourd'hui, qu'un humain produise ces gestes afin qu'ils soient captés puis reproduits par la machine. Mais il y a un hic : la goutte de sueur qui ne perle pas le long du coffre de la machine...

Dans son livre de 2012 sur les « gestes d'humanité », alors qu'on ne parlait pas encore d'IA, Yves Citton avait écrit ceci, qui était étonnamment prémonitoire :

« Pourquoi valoriser aujourd'hui la notion de geste ? Parce qu'elle nous aide à résister à la tyrannie des programmes. Avec le développement exponentiel de la cybernétique qu'a connu la seconde moitié du XXème siècle, et qui ne fait que s'accélérer en notre début de troisième millénaire, nous assistons non simplement à une supplémentation, mais à une fusion de plus en plus intime entre les capacités de notre corps biologique

et les augmentations apportées par les technologies reposant sur la numérisation et l'algorithmisation (...) L'un des nombreux effets de cette gouvernamentalité algorithmique, qui se met en place avec une rapidité sinon inconcevable du moins cruellement impensée, est de pré-programmer nos gestes—depuis les plus quotidiens (faire sa liste d'emplettes) jusqu'aux plus extraordinaires (réussir une difficile opération chirurgicale)— (...) Valoriser les gestes aujourd'hui exprime une résistance envers la proportion excessive et étouffante prise par la programmation dans nos formes de vie actuelles et à venir »¹⁷.

Yves Citton nous met sur la voie d'une réflexion allant bien au-delà d'une justification documentaire de la médiation des gestes. Il ne s'agit plus de simplement montrer des gestes parce que sans eux, les objets sont atrophiés. La pertinence d'une monstration des gestes devient avec lui quasiment civilisationnelle : il s'agit de « résister à la gouvernamentalité algorithmique ». Le musée devient un lieu où les humains ont encore la chance de se regarder en tant qu'humains. On se croirait dans un film de science-fiction. Le musée devient un refuge pour les humains qui veulent retrouver des humains. On va dire que tout cela est encore très loin, manière de se rassurer.



¹⁷ Yves Citton, *Gestes d'humanité. Anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques*, Paris, Armand Colin, 2012, p. 263.



MAKING MAKING GESTURES VISIBLE AND UNDERSTANDABLE IN MUSEUM MEDIATION

YVES WINKIN

At first¹, it seems quite simple. Museums collect, preserve, interpret, and exhibit both tangible and intangible heritage. This is part of the definition of a museum, according to the ICOM's version from 2007. As for tangible heritage, there's no issue: we can easily grasp what collecting, preserving, interpreting, and exhibiting artifacts mean. But when it comes to intangible heritage, what exactly are we talking about collecting, preserving, interpreting, and exhibiting? Let's say, for simplicity's sake, that it's about words and gestures².

So, museums collect, preserve, interpret, and exhibit words and gestures. Fine. As for collecting and preserving gestures, we can somewhat imagine what that might involve: visual and audio recordings, mostly—at least if we don't go too far back in time; otherwise, we are left with only written and pictorial traces. But when it comes to exhibiting words and gestures, it becomes less “obvious.” We remember seeing snippets of text, close-ups on details in paintings, black-and-white photos, shaky videos, and crackling recordings here and there. But we sense that the museum exhibition of intangible heritage could be more than that. We've arrived at the heart of the matter.

This conference aims to explore how gestures, in particular (we'll leave words for another conference), are presented and made understandable—or rather, how they could be made visible and understandable in various museums, especially those displaying objects rather than works of art (such as museums of society, scientific and technical museums, history museums, and archaeology museums). In other words, we are dealing with the mediation of gestures that are meant to “bring objects to life.” We'll leave the earlier steps—collecting and preserving gestures—for other conferences. We are well aware that separating these activities is somewhat artificial: the exhibition of gestures and the mediation activities surrounding them will always depend on how those gestures were collected. Besides, what does it mean to collect a gesture? Collect its material trace? Collect the words that recall its memory? Preserve the objects that “carry” it within their form or function?

The difficulties of capturing and conveying gestures likely explain why, in most museums, objects seem to have gained autonomy. They sit quietly in display cases, seemingly disconnected from the men and women who once held them. How can we make those people reappear today? What kind of devices can be used to showcase gestures in museums? To what level of gestural detail should we go without losing the visitors? To start answering these questions, let's review the most common mediation approaches and explore a few lesser-known experiments. The conference will delve into them more deeply.

PHOTOGRAPHS

One might think that a well-contrasted photo is enough to show a gesture in action. Not so sure. Showing a hand exuding an object—as Leroi-Gourhan would say—doesn't suffice to display or, more importantly, to explain

¹ I warmly thank my first readers for their suggestions, which greatly helped me clarify my point: Marie-Christine Bordeaux, Arnaud Dubois, Ines Moreno.

² The definition of intangible cultural heritage (ICH) has been the subject of long discussions at UNESCO, which ended up producing an inventory more than a concept: ‘the traditions or living expressions inherited from our ancestors and transmitted to our descendants, such as oral traditions, performing arts, social practices, rituals and festive events, knowledge and practices concerning nature and the universe, or the knowledge and skills required for traditional craftsmanship.’ One can find analyses of the notion of ICH in the issue of the journal *Gradhiva* 12, 1 (2013), edited by D. Berliner and Ch. Bortolotto on the theme “Le monde selon l'UNESCO” in the book edited by Fr. Lempereur, *Patrimoine culturel immatériel* (Presses Universitaires de Liège, 2017), or in the proceedings of the Cerisy symposium of 2012 published by the Editions de la MSH in 2020 by J. Csergo, Ch. Hottin, and P. Schmitt under the title *Le Patrimoine culturel immatériel au seuil des sciences sociales*. In the latter work, one finds the very stimulating text by Chr. Bromberger, « Le patrimoine immatériel entre ambiguïté et overdose » (pp. 111-117), already published in *L'Homme*, 209 (1), 2014, pp. 143-151.

a technical gesture. One must also show how the entire body is engaged in this action, from the head (which observes) to the feet (which stabilize). The anthropologist Ray Birdwhistell, founder of kinesics (“the study of communication through body movement”), showed in *There are Smiles...* that a smile cannot be understood simply by focusing on the curve of the lips: the whole face, especially the eyes, which squint, must be considered³. But one must also include the tilt of the head with the shoulders, the orientation of the head in relation to the trunk, a possible shift in stance, and the position of the arms—crossed, resting on the hips, or flexed. All these elements comment on, reinforce, and specify the stretch of the lips. So, a smile involves the whole body, from head to feet. Of course, this example doesn’t concern a technical gesture that might be part of a museum’s intangible heritage. But the question of relevant framing remains the same.

Too many photographic documents, meant to provide the necessary gestural information regarding object usage, limit themselves to the hands and torso, as if bodies didn’t touch the ground. In the beautiful 2010 book *Les gestes du patrimoine. Hommes et femmes de métier en Wallonie* (published by the Walloon Heritage Institute, now the Walloon Heritage Agency), with photos by Guy Focant and texts by Annick Piron, most photos are close-ups. This is understandable because we might “spontaneously” think that the gesture happens in an interaction between the head and hands. Another example: a beautiful color photography exhibition currently on display on the railings of the Luxembourg Gardens, focusing on “glassmakers’ gestures,” shows men (and a few women) shaping glass objects. Again, the images only show faces and hands. Hands are often presented as the epitome of gestures, as if we could forget about the rest of the body. How many poetic phrases have been written about hands, seemingly autonomous and equipped with their own brains? For example: “the intelligence of the hand” (Fondation Bettencourt-Schueller), “what the hand knows” (Richard Sennett), “the man who thought with his fingers” (Jean-Pierre Warnier), and more recently still: “the idea was to celebrate the skill of the hand” (Alberto Cavalli).⁴

VIDEOS

The same is true for audiovisual documents, which are abundant in archives but rarely shown alongside objects, probably due to technical constraints. When they are shown, they are often dull because they are aesthetically unimpressive or poorly structured narratively. For example, in the collections of the French mission PATSTEC (Patrimoine Scientifique et Technique Contemporain) from the Ministry of Higher Education, there is a documentary on the last instrument glassblower at a French university. We see him blowing various glass balloons, as he has done all his life for chemistry and medical laboratories. But throughout the film, he keeps his pipe in his mouth, never explaining, for instance, how the volume of air he injects affects the size of the object he’s crafting. You might say, “It’s obvious; no explanation is needed.” Perhaps, but I would have liked him to explain it with his own words, his specialized vocabulary, with all his hesitations. And you won’t achieve that by letting the glassblower keep the pipe in his mouth.

This doesn’t mean that speech must necessarily accompany the gesture in a documentary video. Nor should we fall back on the classic formula: “the more you know how to do, the less you know how to explain,” thus producing a silent video (there are, after all, many degrees of verbal mastery when it comes to transmitting know-how). What seems crucial to me is a thoughtful decision by the documentarian to include or exclude speech in a video dedicated to technical gestures. For example, during the *Meilleurs Ouvriers de France* exhibition at the Musée des Arts et

3 Ray Birdwhistell, « There are Smiles... » in *Kinesics and Context. Essays on Body Motion Communication*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1970, pp. 29-39.

4 Cited by Véronique Lorelle, “La cite des Doges fait l’éloge des métiers d’art”, *Le Monde*, Thursday, September 19, 2024, p. 25 (regarding the exhibition « Homo Faber. Le voyage de la vie »).

Métiers in 2017, curator Arnaud Dubois (who is here with us) had the foresight—one of an anthropologist, first and foremost—to tour France, filming the artisans who would be exhibited⁵. He filmed them with Thierry Caron and David Ayoun, both in close-up and wide shots, showing and explaining them without boredom—because the images are beautiful and the editing is dynamic, including on the sound level. This film was shown throughout the exhibition—but has since disappeared. We will have the opportunity to watch this film during the conference, presented by Arnaud Dubois, and discuss it, as the filmmakers deliberately avoided letting speech dominate the gestures. Only the workshop sounds accompany them.

REENACTMENTS

We’ve all participated at some point in a museum or ecomuseum visit where an “old-timer” (a blacksmith, a miner, a printer, etc.), dressed in their work attire, explained how they once handled their tools or machines. They may even have demonstrated a few gestures for the occasion, though it’s unlikely that a finished product resulted from these demonstrations. Moreover, in the context of this conference, visitors probably didn’t understand the “secret and complicated code”—to borrow a phrase from Edward Sapir—of the technical gestures the retiree was performing.

At least the visitors entered into the world of “reenactment” (translated as “performative reconstruction” by Marie-Christine Bordeaux)—a complex world I wouldn’t want to get lost in⁶, but one that deserves a moment’s attention because it presents an intellectually and dramaturgically stimulating alternative to traditional photos and videos showcasing gestures in museums. I’ll mention two reenactment scenarios, and you already know that we’ll be participating in a third one, which is provided by the PréhistoMuseum in Ramioul and addresses many of the questions we pose about the mediation of gestures.

Reenactments at the Science Museum in London

For many years, researchers in the history of science and technology have attempted to reconstruct physics and chemistry experiments to understand how scientists, particularly from the 18th and 19th centuries, achieved their results. But they can only proceed through trial and error since the precise “gestural knowledge” has long since disappeared⁷. In modern times, researchers and curators in scientific museums strive to “save” gestures before they disappear with their last practitioners. Their work involves both the preservation and mediation of gestures, as it often occurs in front of a public audience. At the Science Museum in London, for example, surgical operations have been reenacted under the supervision of Roger Kneebone, a professor of surgical history at Imperial College:

“An operating team from the 1980s was brought back together, and using the museum’s operating theater (which contains instruments from that era) and a realistic medical mannequin, they recreated a type of open

5 Arnaud Dubois, ‘Exhibiting Work: From Industrial Arts to the Anthropology of Technology,’ in Tim Boon, Elizabeth Haines, Arnaud Dubois, Klaus Staubermann, eds., *Understanding Use: Objects in Museums of Sciences and Technology*, Washington, DC, Smithsonian Institution Scholarly Press, 2024, pp. 40-52. (<https://doi.org/10.5479/si.25444927>)”

6 For an overall presentation, see issue no. 4 of the journal *Sphères: Petites communautés, grandes histoires* on amateur and professional ‘reenactors’.

7 The notion of ‘gestural knowledge’ was proposed by Otto Sibum in his work on the specific skills of James Joule, who came from a family of brewers. See in particular his article *Reworking the Mechanical Value of Heat: Instruments of Precision and Gestures of Accuracy in Early Victorian England*, *Studies in History and Philosophy of Science* 26 (1995): 73-106.”

surgery that has largely been replaced by keyhole surgery in Western countries. Remarkably, even though the team had long since retired, they quickly resumed their routine: how to handle instruments, the hierarchy within the team, the interactions, and the general banter.”⁸

Roger Kneebone and his colleagues explain how speech emerges during a surgical operation, as if the magician were astonished at the rabbit suddenly appearing from his hat⁹. A gesture that a nurse had not performed since her retirement 20 years ago resurfaces, and with it comes speech; buried expertise rises to the surface, prompting an explanation that had never been articulated before. A frame analysis à la Goffman could see this reenactment as a “keyed” (i.e., framed) activity, with a primary frame being that of surgical intervention. We could suggest that the dissociation of gesture and speech stems from the actors’ awareness of being engaged in an activity with multiple frames: they switch between frames to gain an overarching view of their involvement in the action.

This enables Roger Kneebone to achieve three goals simultaneously. On the one hand, he collects gestures that were on the brink of disappearing with their last practitioners. On the other hand, he gives a voice (during and after the performance) to the participants, who offer crucial “local” interpretations. Finally, he makes these gestures visible, as many of these performances occur in front of an audience. This is a perfect example of a knowledge mediation process.

Another gesture reenactment initiative at the Science Museum in London deserves mention. Telephone switchboard operators were invited to resume a job they hadn’t performed in nearly half a century: answering calls by quickly moving plugs from one jack to another. Tim Boon, who was involved in this initiative, called “Enfield Exchange,” could better explain how these elderly women almost immediately regained their agility—their tacit skills¹⁰. Lost gestures resurfaced, accompanied by strong commentary and anecdotes. But the experience could only be a “one-shot”: there was no question of asking these elderly ladies to return to work weekly. Roger Kneebone’s surgical reenactments can be reproduced somewhat more easily, but certainly not on a regular basis, as one might expect from a museum.

From a museum mediation perspective, this is a critical question. The goal is to make gestures visible and understandable every day or at least every week without creating an exceptional framework. However, the two reenactments mentioned above require significant investments in resources and skilled individuals. They are reproducible, but not at a frequency that aligns with the rhythms of museum mediation. It’s more a research tool than a mediation device, or at best, a mediation device like an annual event, a festival, or an inauguration—a rare pulse through the museum. These reenactments, therefore, represent an ideal encounter between gestures and objects, meeting all the collection, interpretation, and mediation requirements that a perfect museum might formulate, but remain

8 ‘A surgical team from the 1980s was reunited, and using the Museum’s recreated operating theatre (which contains instruments from that period) and a realistic medical dummy, they re-enacted a type of open surgery that has now largely been replaced by keyhole surgery in the West. It was notable that although the team members had long since retired, they soon slipped back into their routine: ways of handling instruments, hierarchies within the team, and general rapport and banter.’ Alison Boyle, ‘Collecting and Interpreting Contemporary Science, Technology and Medicine at the Science Museum,’ in Catherine Ballé, et al., eds., *Patrimoine contemporain des sciences et techniques*, Paris, La Documentation française, 2016, pp. 353-362; cited passage: p. 359. See also Roger Kneebone’s text, ‘Bringing Museum Objects to Life: Documenting Surgical Practices Through Use,’ in Tim Boon, Elizabeth Haines, Arnaud Dubois, Klaus Staubermann, eds., *Understanding Use: Objects in Museums of Sciences and Technology*, Washington, DC, Smithsonian Institution Scholarly Press, 2024, pp. 95-108. (<https://doi.org/10.5479/si.25444927>)

9 Bezemer, J., G. Murtagh, A. Cope, G. Kress, & R. Kneebone, ‘Scissors Please: The Practical Accomplishments of Surgical Work in the Operating Theater,’ *Symbolic Interaction*, 34 (3), 2011, pp. 398-414.”

10 Geoghegan, Hilary, Kathleen McIlvenna, and Merel van der Vaart. 2017. “Developing Local Narratives for Objects in National Collections: Lessons Learned from the ‘Number Please? Working with the Enfield Exchange’ Project.” *Curator: The Museum Journal* 60, no. 2: 217-233. <https://doi.org/10.1111/cura.12201>

unattainable for most museums. This brings us to a fourth device.

IN-SITU OBSERVATION

Unlike the group gathered around an “old-timer” in a workshop transformed into an ecomuseum or reopened for a heritage day, this involves observing—or, at most, engaging in dialogue within—a continuous activity that proceeds independently of the visitors’ presence. In the heart of the Deutsches Museum in Munich, for example, a research lab on micro-materials operates, part of the Technical University, and visitors can observe the researchers through windows. It’s a strange feeling, reminiscent of a zoo. The same sensation can be felt at MIT’s Media Lab, when walking down the glass corridors overlooking the various labs. The same voyeuristic discomfort invades the visitor when lingering behind the windows (thankfully not one-way!) at the Paris Mint Museum, recently remodeled to allow viewing of the coin-makers at work.

Signs placed beside the windows name the machines and tools—but without explaining the artisans’ gestures. And for good reason: the artisans seem to have abandoned the workshop¹¹. As did the medal engraver, seated at his table with his old tools, who gave me the impression that he was producing “gestures of gestures,” a bit like those copper plate engravers in Moroccan souks who stop tapping as soon as the tourists turn away. Another parallel could be drawn with the scientists posing for photos described by Goffman:

“When a renowned scientist graciously accepts an interview for a magazine (in the interest of disseminating knowledge), there’s a good chance they’ll be asked to pose while handling their equipment, as if one had sliced a moment from their professional life: shown looking through a microscope, writing a formula on the board, holding up a test tube to the light, or cleaning a fossil. In this, they awkwardly mime a posture extracted from their own role, momentarily transforming the real tools of their occupation into dramaturgical props, and performing a kind of pantomime with frozen expressions.”¹²

The similarity with the scientists posing for photos, as analyzed by Goffman, is even more striking given that the medal engraver at the Paris Mint barely spoke: he only responded with monosyllables to visitors’ questions, as if to signal that he needed to remain focused on his work. The videos displayed on the room’s walls spoke for him; perhaps that was his idea: “I work, and my colleagues chat on the screen.” We know that the Mint’s industrial activities have been relocated to Pessac, near Bordeaux. The specialized artisans remaining in Paris are “pretending,” and it’s likely not easy for them—at least, that’s the explanation I gave myself.

By contrast, at the Meisenthal Glass Museum (Alsace), alongside the still-active glassmaking site, walkways on two levels allow visitors to observe the artisans at work in complete safety but without the noise and smells of a real workshop. A mediator can comment on the operations: there’s no direct dialogue with the glassmakers, but we get closer to an unartificial understanding. One could argue that the glassmakers are still aware that visitors are watching them and thus transform themselves into performers under the public gaze—performers in every sense of the word. I lack the data to answer this question concretely; my spontaneous response is that the artisans are too accustomed to the setup to still pay attention to it—or else they practice civil inattention à la Goffman to appear more authentic. This answer would require a lengthy development, drawing particularly on the work of anthropologists who have tried to justify their presence in the field or edited out “camera-aware

11 During a visit on September 20, 2024, the workshop was completely empty. A sign announced a new foundry operation on September 27. In the engraving room, no one was there either. I asked a guard if the engraver still came; she replied that she hadn’t seen him for a long time...

12 Erving Goffman, *Gender Advertisements*, New York, Harper and Row, 1979, p. 19.

looks” when editing their films¹³.

I just mentioned the situation of artisans who become performers under the public gaze. The moment someone acts in a place designated as a stage under the gaze of an audience, we enter the realm of performance, which has been the subject of increasingly scholarly consideration in art history, scenology, and, of course, performance studies in recent years. I would like to conclude this quick overview of gesture mediation devices in museum environments by addressing what some refer to as the “performative turn” of museums¹⁴. Indeed, this “musealization of performance” (another very popular expression nowadays)¹⁵ is mostly taking place in contemporary art museums, but isn’t it time to consider the transferability of knowledge and expertise from this universe to museums of science, technology, and society? Here, I will draw on a well-analyzed case by Ines Moreno¹⁶, who will revisit it, among others, during her presentation.

PERFORMANCE: BETWEEN TECHNICAL GESTURE AND AESTHETIC GESTURE

Choreographer Fabrice Mazliah has created a series of ten duets between a human and a non-human body, entitled The Manufactured Series. One of these duets is called The Artisan is Present. On his website, Fabrice Mazliah explains the following:

“In the third duet of the series, musician and dancer Elpida Orfanidou collaborates with a Pontian lyre [...] a traditional musical instrument from Pontus, a region of present-day Turkey adjacent to the Black Sea. The creation process of this duet unfolds simultaneously with the making of the lyre itself [...] What is shared in this duet is the process of the artisan learning to touch and be touched, to shape and be shaped, to play and be played by the instrument.”

In this duet between the dancer and the lyre, it is not about documentary reproduction of the artisan’s gestures who made the instrument, but it is very much about gestures and movements of interaction. And that is what is important: while gestures are often marginalized or even ignored in the museum context, they draw all attention when they are spectacularized. Some may object that showing gestures is not the same as explaining them. But it doesn’t matter whether Elpida Orfanidou’s performance helps us understand how to build a Pontian lyre and then play it. The essential point is that an artistic performance attempts to merge with an object, to dance with it, and in doing so, seeks to demonstrate that the pairs of gestures/objects can be like “centaurs,” to borrow Emma Bigé’s beautiful metaphor in *Mouvementements*. They become one: this is the key message to convey in mediation.

That said, it is not enough to invite a dance or performance company into a museum to solve the issue of the presence/absence of gestures in their relation to artifacts. I still remember the eighty young performers who moved through the Musée des Arts et Métiers over a weekend in October 2016 to echo the “Drawing Machines” exhibition that had just opened. While some of them clearly understood that they were in a museum of science and technology, others carried out their performance without visibly seeking to understand where they were.

But never mind the flops. What matters is the potential for regenerating mediation practices that attempts at aestheticizing technical gestures can offer. In short, the goal is to broaden the horizon of possibilities for mediating

gestures in non-art museums. We’ll see later whether the question of the documentary accuracy of technical gestures, the question of their “granularity” (i.e., their decomposition into ever finer segments), and the question of their reproducibility within a certain spectrum are relevant in the context of museum mediation activities. I would like to end with another question.

ROBOTS DON’T SWEAT

It was my colleague Véronique Servais who gave me this delightful expression. One may wonder, at the end of this overview, whether efforts to mediate gestures will soon be resolved by some form of AI since AI seems to solve everything over the last two or three years. While traditional audiovisual devices have struggled to make gestures visible and understandable in their relation to objects, it’s conceivable that a robot might soon perform these same gestures. It would be enough, as in today’s surgical robotics, for a human to produce these gestures so that they can be captured and then reproduced by the machine. But there’s a catch: the drop of sweat that doesn’t run down the robot’s torso...

In his 2012 book on *Gestures of Humanity*, written before AI was on everyone’s lips, Yves Citton wrote something astonishingly prophetic:

“Why value the notion of gesture today? Because it helps us resist the tyranny of programs. With the exponential development of cybernetics that has marked the second half of the 20th century and that continues to accelerate in our early 21st century, we are witnessing not simply a supplementation but an increasingly intimate fusion between the capabilities of our biological body and the augmentations brought by technologies based on digitization and algorithmization (...) One of the many effects of this algorithmic governance, which is being implemented with breathtaking speed, if not unthinkable swiftness, is to pre-program our gestures—from the most mundane (writing a shopping list) to the most extraordinary (successfully completing a challenging surgical operation)—(...) Valuing gestures today expresses a resistance to the excessive and suffocating proportion taken by programming in our current and future forms of life.”¹⁷

Yves Citton points us toward a reflection that goes far beyond a documentary justification of gesture mediation. It is no longer just about showing gestures because, without them, objects are stunted. For Citton, the relevance of showcasing gestures becomes almost civilizational: it is about “resisting algorithmic governance.” The museum becomes a place where humans still have the chance to see themselves as humans. It feels like science fiction. The museum becomes a refuge for humans who want to find other humans. People might say this is still far off, as a way to reassure themselves.

¹³ See also Chr. Lallier, *Pour une anthropologie filmée des interactions sociales*, Paris, Éditions des Archives Contemporaines, 2009.

¹⁴ Anne Bénichou, “Le tournant performatif des musées et l’émergence de nouvelles institutions », in A. Bénichou, ed., *Lieux et milieux des arts vivants. Performer l’institution*, Dijon, Les Presses du Réel, 2024, pp. 9-19.

¹⁵ See also the 2024 issue of the journal *Arabeschi* edited by Julie Bawin on this topic.

¹⁶ Ines Moreno, ‘The Manufactured Series. Choreographing a Technical Learning Process,’ *Techniques et Culture*, 2021, no. 76, pp. 210-225. I thank Ines Moreno for introducing me to the work of Fabrice Matzliah.”

¹⁷ Yves Citton, *Gestes d’humanité. Anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques*, Paris, Armand Colin, 2012, p. 263.

PLANS & ACCÈS | MAPS & ACCESS

MOBILITÉ À LIÈGE | MOBILITY IN LIÈGE

La mobilité et le stationnement à Liège peuvent être compliqués. Des panneaux indiquent les parkings disponibles dans la ville. Nous vous conseillons de **marcher** ou de prendre les **transports en commun**.

Le bâtiment « Université de Liège ▪ Bâtiment central » est situé à 2,1 Km de la gare de Liège-Guillemins et à 0,5 Km de la place Saint-Lambert.

Depuis la gare de Liège-Guillemins, en bus, préférez les lignes 1 et 4 et descendez à l'arrêt « place Saint-Lambert ».

*Mobility and parking in Liège can be uneasy. Signs indicate the car parks available in the city. We advise you to **walk** or to use **public transport**.*

The building "University of Liège ▪ Bâtiment central" is located 2.1 Km from the Liège-Guillemins station and 0.5 Km from Saint-Lambert square.

From the Liège-Guillemins station by bus prefer lines 1 and 4 and get off at the station "place Saint-Lambert".

POUR EN SAVOIR PLUS | TO KNOW MORE

- **TEC** (www.infotec.be) pour les bus | *by bus*
- **SNCB** (www.belgiantrain.be) pour les trains | *by train*
- **TAXI · NAVETTE AÉROPORT** | *Taxi · Shuttle* (www.melkior.be) | +32 (0)4 252 20 20

UNIVERSITÉ DE LIÈGE · BÂTIMENT CENTRAL · SALLE ACADÉMIQUE



📍 Place du Vingt-Août, 7 ▪ 4000 Liège

Accès | Access : www.campus.uliege.be/a1

🏠 **SALLE ACADÉMIQUE**

🍴 **HALL D'ENTRÉE DE LA SALLE ACADÉMIQUE (LUNDI) - SALLE DES PROFESSEURS (MARDI)**

Accueil du congrès | *Colloquium welcome desk*

♿ **ACCÈS PMR | REDUCED MOBILITY ACCESS**

Les salles sont accessibles pour les personnes à mobilité réduite | *Locations are accessible for people with reduced mobility*

Contacts | *Contacts* : +32 (0)497 24 85 00 ou | *or* +32 (0)4 366 96 96

LIEUX DU COLLOQUE | COLLOQUIUM LOCATIONS



Quai Édouard Van Beneden, 22 ▪ 4020 Liège

Accès | Access : www.campus.uliege.be/i1

 **DEVANT LE BÂTIMENT | IN FRONT OF THE BUILDING**

Point de rendez-vous pour la journée du mercredi 20 novembre à 9h00 | *Meeting point for the visits of the collections on Wednesday 20 November at 9:00 am*



Lieux du congrès | *Colloquium locations*

Points d'intérêt | *Spotlights*



ORGANISATION | ORGANIZATION

- | **THOMAS BEYER**, Réjouissances, Université de Liège (BE)
- | **MARC-HENRI BAWIN**, Pôle muséal & culturel, Université de Liège (BE)
- | **CAROLE CHANPENNOIS**, Pôle muséal & culturel, Université de Liège (BE)
- | **OCÉANE MEST**, Pôle muséal & culturel, Université de Liège (BE)
- | **MARJORIE RANIERI**, Réjouissances, Université de Liège (BE)
- | **MARTINE VANHERCK**, Réjouissances, Université de Liège (BE)
- | **CLAUDINE SIMART**, Pôle muséal & culturel, Université de Liège (BE)
- | **YVES WINKIN**, professeur extraordinaire émérite, anthropologie urbaine, Université de Liège (BE)

COMITÉ SCIENTIFIQUE | SCIENTIFIC COMMITTEE

- | **BAWIN JULIE**, chargé de cours, histoire de l'art, Université de Liège (BE)
- | **DAVID BERLINER**, professeur, anthropologie sociale et culturelle, Université Libre de Bruxelles (BE)
- | **THOMAS BEYER**, chargé de mission, Réjouissances / Pôle muséal & culturel, Université de Liège (BE)
- | **MARIE-CHRISTINE BORDEAUX**, professeur des Universités, Sciences de l'information et de la communication, Université de Grenoble (FR)
- | **DANIEL JACOBI**, professeur des Universités émérite, Sciences de l'information et de la communication, Université d'Avignon (FR)
- | **FRANÇOIS MAIRESSE**, professeur des Universités, muséologie, Université Sorbonne nouvelle – Paris 3 (FR)
- | **NICOLAS NAVARRO**, chargé de cours, muséologie, Université de Liège (BE)
- | **SERVAIS VÉRONIQUE**, professeur ordinaire, anthropologie de la communication, Université de Liège (BE)
- | **YVES WINKIN**, professeur extraordinaire émérite, anthropologie urbaine, Université de Liège (BE)



