Vers de nouvelles formes d'institutionnalisation des cultures matérielles immigrées ?

Le cas de la Galerie des dons du Musée national de l'histoire de
l'immigration (Paris)

Muriel Flicoteaux

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/hommesmigrations/4060>

DOI : 10.4000/hommesmigrations.4060

ISSN : 2262-3353

Éditeur

Musée national de l'histoire de l'immigration

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2018

Pagination : 97-103

ISBN : 978-2-919040-40-7

ISSN : 1142-852X

Référence électronique

Muriel Flicoteaux, « Vers de nouvelles formes d'institutionnalisation des cultures matérielles immigrées ? », *Hommes & migrations* [En ligne], 1320 | 2018, mis en ligne le 01 janvier 2021, consulté le 06 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/hommesmigrations/4060> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/hommesmigrations.4060>

VERS DE NOUVELLES FORMES D'INSTITUTIONNALISATION DES CULTURES MATÉRIELLES IMMIGRÉES ?

LE CAS DE LA GALERIE DES DONS DU MUSÉE NATIONAL DE L'HISTOIRE DE L'IMMIGRATION (PARIS)

Par MURIEL FLICOTEAUX, chercheuse associée au laboratoire Paragraphe, sciences de l'information et de la communication, université de Paris-8, co-présidente d'Al Syete, la maison judéo-espagnole à Paris.

Ouvert en 2007 au Palais de la Porte Dorée, le Musée national de l'histoire de l'immigration est doté d'un espace muséal symbolique de l'institution : la Galerie des dons. Destinée à exposer des objets donnés au Musée par des hommes et des femmes soucieux de transmettre la mémoire migratoire de leur famille, cette galerie questionne les modes d'institutionnalisation traditionnels du patrimoine de l'immigration. Fondé sur un système de convention participatif, ce dispositif singulier de médiation permet de renouveler les processus d'institutionnalisation et de patrimonialisation des cultures matérielles immigrées en les faisant passer de l'héritage familial au patrimoine national.

L

Le 10 octobre 2007, le premier musée de l'immigration en France ouvre enfin ses portes après de longues années de militantisme de la part des associations et des universitaires et une prise de conscience progressive des pouvoirs publics de la nécessaire création d'un lieu dédié à cette histoire, mémoire et patrimoine singulier¹. Cette nouvelle institution, qui bénéficie du rare statut juridique de musée national, intitulé Musée national de l'histoire de l'immigration, s'insère à l'origine dans

une structure organisationnelle qui dépasse le simple cadre du musée : la Cité nationale de l'histoire de l'immigration². Cet établissement pluridisciplinaire, constitué sous la quadruple tutelle des ministères de la Culture, de l'Éducation, de la Recherche et de l'Intérieur, désormais réuni avec l'aquarium au sein de l'Établissement public du palais de la Porte Dorée³, abrite depuis 2008 un espace muséologique singulier : la Galerie des dons.

¹. Cette institution ne sera néanmoins reconnue officiellement que très tardivement et inaugurée le 15 décembre 2014 par le président de la République François Hollande. ². Décret n° 2006-1388 du 16 novembre 2006 portant création de l'Établissement public de la porte Dorée-Cité nationale de l'histoire de l'immigration. ³. Décret n° 2011-2008 du 28 décembre 2011 modifiant le décret n° 2006-1388 du 16 novembre 2006 portant création de l'Établissement public de la porte Dorée-Cité nationale de l'histoire de l'immigration.

Ce dispositif de médiation
laisse donc une place
potentielle au visiteur
en tant que sujet.
Il lui permet d'intervenir
au même titre que
les scientifiques et
les conservateurs
dans une définition
du patrimoine.

Nous partons de quelques expôts liés à deux parcours migratoires passant par l'Allemagne et la France présentés dans les vitrines consacrées à Emmanuel Lowenthal et Serge Bac. Notre analyse, fondée sur une approche muséologique et communicationnelle, prendra appui sur les concepts de musée, de médiation, de dispositif et d'institution⁴ appliqués à la Galerie des dons. Elle nous permettra de nous interroger sur les processus d'institutionnalisation des cultures matérielles immigrées à l'œuvre dans cet espace spécifique. Dans quelle mesure l'exposition dans cette topographie muséale fait-elle apparaître de nouvelles formes d'institutionnalisation ? Quelles conséquences sur les processus de patrimonialisation et la construction des identités de l'institution ?

La Galerie des dons : un dispositif de médiation dialogique et participatif

La démarche de Jean Davallon, qui considère le musée comme un média⁵ et plus particulièrement comme un dispositif socio-symbolique, constitue un premier appui pour analyser la galerie des dons.

Créée en 2008, récemment rénovée dans un espace de 450 m², la Galerie des dons est un dispositif de médiation symbolique central du Musée national de l'histoire de l'immigration, dans la mesure où elle représente l'esprit de l'institution : construire un lien avec la société civile. Elle présente ainsi des archives, des objets et des récits liés à des parcours de vie individuels, des mémoires familiales, alors que l'espace attenant, l'exposition « Repères », présente avant tout une histoire collective de l'immigration. Un des grands intérêts de cet espace muséal réside, en effet, dans la mise en place entre les donateurs et le musée d'un système de convention de don ou de dépôt⁶, qui n'est pas sans évoquer les pensées sur le don de Marcel Mauss⁷ ou de Maurice Godelier⁸. La procédure d'acquisition par dépôt permet ainsi d'intégrer dans les collections du musée, et au-delà au sein du patrimoine national, un patrimoine issu et proposé par les mémoires. Ce dispositif de médiation laisse donc une place potentielle au visiteur en tant que sujet. Il lui permet d'intervenir au même titre que les scientifiques et les conservateurs dans une définition du patrimoine. Il révèle par là même probablement l'un des aspects les plus originaux du Musée, celui qui met le plus en exergue la démarche participative des migrants dans l'espace muséal. Ce mode d'institutionnalisation des cultures immigrées au musée ne contribue-t-il alors pas, à l'instar du fonctionnement musée/réseau, à la construction d'un musée de l'innovation sociale⁹ ? Comment s'articule-t-il avec la notion d'institution inhérente à la Galerie des dons ?

4. Michel Foucault, « Le jeu de Michel Foucault (entretien) », in *Bulletin périodique du champ freudien*, n° 10, 1977, pp. 62-93 ; Jean Davallon, « Le musée est-il vraiment un média ? », in *Publics et musées*, vol. 2, n° 1, 1992, pp. 99-123 ; Jean Davallon, *L'exposition à l'œuvre*.

5. *Stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris, L'Harmattan, 1999 ; Hugues Peeters, Philippe Charlier, « Contributions à une théorie du dispositif », in *Hermès*, vol. 3, n° 25, 1999, pp. 15-23 ; Bernadette Dufrêne, « Intérêts d'une approche sociohistorique des questions de médiation culturelle », in *Quelles approches de la médiation culturelle ?*, Paris, L'Harmattan, 2007 ; Muriel Flicoteaux, « La construction des identités du Musée national de l'histoire de l'immigration : vers un nouveau modèle muséal ? Héritage culturel et muséologie », thèse de doctorat, Avignon, Université d'Avignon, 2010. 6. Jean Davallon, « Le musée est-il vraiment un média ? », *op. cit.*

7. Les objets sont susceptibles d'être repris par certaines familles ou associations à l'échéance de la convention de dépôt.

8. Voir Fabrice Grognet, « Les galeries participatives de la Cité nationale de l'histoire de l'immigration », in *La Lettre de l'OCIM*, n° 120, 2008, pp. 28-33. 9. Marcel Mauss, *Essai sur le don*, Paris, PUF, 2007. 8. Maurice Godelier, *L'énigme du don*, Paris, Fayard, 1996.

9. Muriel Flicoteaux, Harumi Kinoshita, « Innovation et réseaux au Musée national de l'histoire de l'immigration et au Louvre-DNP Museum Lab : vers de nouveaux modèles de coopération et de construction des identités ? », in Bernadette Saou-Dufrêne (dir.), *Heritage and Digital Humanities, How Should Training Practices Evolve?*, Zurich/Berlin, LIT Verlag, 2014, pp. 325-336.

Une identité construite à partir de la notion d'institution

Il convient de rappeler avec Claude Lévi-Strauss que l'identité n'est pas une essence mais un construit au carrefour de multiples disciplines¹⁰. Quelle est alors l'identité narrative¹¹ construite par les récits de la Galerie des dons au sujet des cultures matérielles immigrées ?

Le concept d'institution fait intrinsèquement partie de l'espace muséal de la Galerie des dons, puisqu'il s'insère dans un musée dont la définition par l'International Council of Museums est la suivante : « *Un musée est une institution permanente sans but lucratif au service de la société et de son développement ouverte au public, qui acquiert, conserve, étudie, expose et transmet le patrimoine matériel et immatériel de l'humanité et de son environnement à des fins d'études, d'éducation et de délectation*¹². »

Le muséologue, historien de l'art et de la culture, Raymond Montpetit établit dans une analyse sur le musée en tant qu'institution des comparaisons entre, d'une part, l'institution muséale et, d'autre part, deux autres types d'institutions : la bibliothèque et la prison. Il estime que « *comprendre le musée en tant qu'institution exige de voir son fonctionnement comme médiateur par lequel les cultures peuvent devenir le patrimoine collectif de tous* ». Montpetit explicite le rôle d'institutions de médiation selon le mode de fonctionnement suivant : « *Par l'action des musées, les nombreuses innovations dans les domaines des savoirs et des objectifs sociaux sont interprétées ; les musées assument une médiation de ces savoirs auprès des publics et favorisent l'atteinte des objectifs sociaux. Les publics peuvent alors s'approprier ces contenus, pour se former une opinion éclairée, nécessaire en démocratie, et même s'en faire un patrimoine perçu, à divers titres, comme collectif*¹³. »

Selon cette perspective, les musées présentent une médiation des savoirs sur le mode du patrimoine partagé et entrent alors, selon Montpetit, en résonance avec l'idéal démocratique tel que le définit Alain Touraine : la démocratie est cet « *espace public ouvert où se combinent la mémoire et le projet, la rationalité instrumentale et l'héritage culturel*¹⁴ ».

Dans un cadre institutionnel muséal, la Galerie des dons opère une médiation d'un héritage culturel particulier : celui des cultures matérielles immigrées. Dans quelle mesure l'entrée de ce patrimoine dans cet espace singulier génère-t-il un déplacement symbolique du statut des objets qu'il présente ?

L'entrée au musée, un déplacement symbolique

Certains expôts de la galerie des dons, comme la médaille de chevalier de l'Ordre des arts et des lettres d'Ora Adler (pour l'œuvre de son père le photographe et cinéaste Emmanuel Lowenthal) ou le drapeau de l'Union des engagés volontaires et anciens combattants juifs (1939-1945), témoignent directement de trajets migratoires entre l'Allemagne et la France. Aux côtés de multiples autres objets (truelle, machine à coudre, baby-foot, baguette de chef d'orchestre, violon, fraiseuse, valise, théière, carte d'apatride, photos, livres de contes...), ils posent la question de la matérialité des cultures immigrées dans l'espace public, mais également celle de l'évolution de leur statut à l'occasion de leur mise en exposition dans la galerie. Dans quelle mesure l'entrée dans l'institution muséale – comme le geste de la fontaine de Marcel Duchamp – ne consacre-t-il pas l'objet, ne lui confère-t-il pas, par un certain déplacement, une soudaine aura¹⁵ ?

10. Claude Lévi-Strauss, (dir.), *L'identité*, Paris, Grasset, 1977. 11. Paul Ricœur, *Temps et récit*, Paris, Seuil, 1985. 12. Définition du musée selon les statuts de l'ICOM, adoptés par la 22^e Assemblée générale à Vienne (Autriche) le 24 août 2007. 13. Raymond Montpetit, « Le musée en tant qu'institution : de l'étatisme au populisme démocratique », in André Turmel (dir.), *Culture, institution et savoir*, Québec, Les presses de l'université Laval, 1997, pp. X-XV. 14. Alain Touraine, *Qu'est-ce que la démocratie ?*, Paris, Fayard, 1994, p. 239.

15. Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Allia, 2003.

Dans *Claquemurer pour ainsi dire tout l'univers*, Jean Davallon rappelle que « l'objet en entrant dans l'exposition change de statut et devient l'élément d'un ensemble, le composant d'une mise en scène. (...) N'étant plus objet appartenant au monde de la pratique, il est dorénavant objet d'un monde de langage. Son statut et sa signification seront donc définis par les rapports qu'il entretiendra avec les autres objets de l'exposition¹⁶ ». Nous sommes là au cœur de la fonction d'exposition du musée comme constitution d'un langage : « Par ces deux opérations, l'exposition se constitue comme texte selon les deux axes que l'on reconnaît dans toutes les opérations de création de langage : la sélection d'éléments pris à l'extérieur de l'espace de l'exposition et appartenant au monde ; la combinaison de ces éléments rassemblés à l'intérieur de l'exposition en un nouveau monde. Deux gestes de production donc : la séparation et le rassemblement d'un côté, la mise en scène de l'autre¹⁷ ».

Dans cette perspective, il s'agit d'interpréter la mise en exposition des cultures matérielles immigrées dans les vitrines d'Ovche Bâc (devenu Serge Bac en France) et d'Emmanuel Lowenthal : quels sont les récits et les tensions à l'œuvre ?

La mise en exposition de la matérialité des cultures immigrées

Analysons dans un premier temps les récits de la mise en exposition du drapeau de l'Union des engagés volontaires et anciens combattants juifs (1939-1945) d'Ovche Bâc. Le cartel adjacent à cet expôt acquis par le musée en 2012 explique : « Ce drapeau est l'un des plus anciens drapeaux de l'Union des engagés volontaires et anciens combattants juifs

(1939-1945). À la fois tricolore et porteur de cette inscription, il témoigne d'un engagement pour la France et d'un judaïsme laïque qui repose sur un socle historique, politique, culturel et linguistique. Cette association rappelle le sang versé sur le front par les immigrés. Ovche Bâ fut de ceux-là. À la Libération, il brandit ce drapeau. »

Cet élément de culture matérielle, témoin d'une immigration, pose donc d'emblée la question de la représentation de la nation républicaine à l'épreuve des mémoires. De prime abord, c'est l'histoire d'un engagement pour la France qui se donne à voir. Pourtant, l'inscription « l'Union des engagés volontaires et anciens combattants juifs (1939-1945) », ainsi que la juxtaposition dans la vitrine d'autres objets ayant appartenu à Ovche Bâc, semblent également conter le récit d'héritages culturels et de constructions identitaires qui définissent un espace élargi. Sous le drapeau, sont par exemple présentés des ciseaux, une règle de tailleur, un passeport, un portefeuille, des lunettes : des objets à première vue anodins mais qui racontent un parcours et un vécu plus complexe, qui part de Roumanie pour aller en France à Paris, puis en Allemagne avant de revenir à Paris¹⁸. On s'aperçoit ainsi qu'un portefeuille en tissu d'uniforme a été confectionné dans un camp de prisonniers (à Fürstenberg) par Serge et ses lunettes réalisées par un opticien allemand.

À travers le dispositif d'exposition et les entretiens avec le fils, se dessine ainsi une histoire de résistance, aux côtés de l'histoire des engagés volontaires : « Fait prisonnier de guerre en juin 1940, Serge est envoyé dans un camp en Allemagne, près de Fürstenberg. Juste avant de partir, Serge enterre ses papiers d'identité pour ne pas que l'on découvre qu'il est juif. Finalement, avec ses camarades, ils décident de le révéler afin d'éviter de graves représailles.

16. Jean Davallon, « Gestes de mise en exposition », in Jean Davallon (dir.), *Claquemurer pour ainsi dire tout l'univers*, Paris, CCI-CGP, 1986, p. 245. **17.** *Ibid.*, p. 244. **18.** Celui qui, en France, s'appellera Serge Bac, de son prénom Ovsei, Ovche ou Govche, selon les sources, auquel s'ajoute, dans sa filiation juive, Yeshoua Ben Abel, et de son nom Bâc, naît en 1906 à Tighina (initialement ville russe de Bender ou Bendery). Parti pour la France rejoindre ses frères en 1924, mais sans papiers de séjour, il est expulsé et retourne en Roumanie. Il revient en France en 1928 et travaille avec de faux papiers comme ouvrier tailleur (d'où la présence des ciseaux et de la règle dans la vitrine). Au moment de la déclaration de guerre, il s'engage pour défendre la France, est affecté au 22^e régiment de marche des volontaires étrangers et envoyé sur le front de la Somme, près de Péronne. Fait prisonnier, il est envoyé en Allemagne près de Fürstenberg et libéré en 1945. Lorsqu'il rentre chez lui, le 6 juin 1945, Serge apprend que sa femme et son fils ont été arrêtés (Abel avait à peine quatre ans), internés à Drancy puis, séparément, envoyés à Auschwitz. Il reprend son métier de tailleur, est naturalisé français en 1947, se remarie et refonde une famille. Croix du combattant volontaire 1939-1945, il décède en 1994 à Paris. (D'après le portrait de l'Union des engagés volontaires, anciens combattants juifs, leurs enfants et amis).

Portefeuille en tissu d'uniforme confectionné dans le camp de prisonniers par Ovssei Bâc (Serge Bac) et paire de lunettes fabriquée par un opticien allemand lorsqu'il était prisonnier de guerre. © MURIEL FLICOTEAUX.

Durant sa captivité, Serge appartient à un réseau de résistance interne au camp, le "Front patriotique" du stalag III B, à direction communiste, qui effectue, entre autres, divers sabotages et diffuse un journal clandestin pour combattre la propagande vichyste et nazie grâce, notamment, à l'écoute de Radio Moscou (...). »

Différents récits s'entrecroisent au travers de la mise en exposition de ces objets : l'engagé volontaire, l'étranger, le juif, le prisonnier, le résistant,

le Français. Ils tracent la cartographie d'une expérience fondamentalement transnationale et interculturelle passant par nombre de pays et de villes. La médaille de chevalier de l'Ordre des arts et des lettres d'Ora Adler acquise par le Musée en 2013 évoque également, par sa présence matérielle, les tensions à l'œuvre entre cette histoire et les mémoires de l'immigration. Reçue en 1998 à l'occasion de la donation du fonds photographique de son père Emmanuel Lowenthal¹⁹ à la Cinémathèque

19. Né à Lemberg (Autriche) en 1896, Emmanuel Lowenthal sert dans l'armée autrichienne comme officier durant la Première Guerre mondiale. Il étudie la physique à Berlin, puis se consacre, en autodidacte, à la photographie. Au cinéma, il devient photographe de plateau. Très perfectionniste, travaillant sans assistant, Emmanuel Lowenthal est un des derniers photographes « à l'ancienne » de l'époque de Raymond Voinquel ou de Roger Corbeau. Il débute sa carrière dans les studios berlinois de la UFA en travaillant notamment auprès d'Anatole Litvak (*La Chanson d'une nuit*, 1932). Interdit de travail par les lois antijuives, il fuit la persécution du régime nazi pour se réfugier en France en 1933. Il y vit dans la misère jusqu'en 1936, date à laquelle il est enfin régularisé et redevient un photographe de plateau très actif jusqu'au début de la Seconde Guerre mondiale (*Remorques*, Jean Grémillon, 1939-1941). Interné à deux reprises en tant que réfugié juif allemand, il est libéré après la débâcle de 1940 et survit en travaillant pour un photographe de la région de Limoges. Mais il doit se cacher et finit par se réfugier dans le Vercors. Emmanuel Lowenthal reprend son métier à la Libération et son œuvre devient à nouveau représentative du cinéma français de l'époque. Il participe à des classiques (*Elena et les hommes*, Jean Renoir, 1955 ; *La Traversée de Paris*, Claude Autant-Lara, 1956) ou encore (*La Belle de Cadix*, Raymond Bernard, 1953), et réalise les portraits de nombreuses célébrités (dont Michèle Morgan, Jean Renoir ou Ingrid Bergman). Il décède à Paris en 1959. Source : catalogue Ciné-Ressources de la Cinémathèque française.

française, cette médaille est *a priori* une marque de reconnaissance de la part de la France. L'Ordre des arts et des lettres récompense, en effet, celles et ceux qui ont contribué au rayonnement de la culture en France et dans le monde. Or Ora Adler la reçoit dans une période où la loi Pasqua (1995) l'oblige à apporter les preuves de sa nationalité française. D'où la présence, à côté de l'expôt, d'un texte qui contextualise les conditions du don : « *D'un côté, la France reconnaît la contribution de ma famille immigrée au patrimoine national français. D'un autre, on remet en cause notre présence sur le territoire. J'ai pensé dans un premier temps retourner à son expéditeur cette médaille, mais je crois que la meilleure façon de rappeler la dette morale contractée par la France auprès de ses immigrés est d'en faire don au Musée national de l'histoire de l'immigration.* »

Différents récits s'entrecroisent au travers de la mise en exposition de ces objets : l'engagé volontaire, l'étranger, le juif, le prisonnier, le résistant, le Français.

Par ailleurs, comme pour Serge Bac, se dessine en filigrane une histoire d'internement et de résistance dont rend compte le récit de sa fille : « *Le répit est néanmoins de courte durée car, en 1939, la France déclare la guerre à l'Allemagne. Les étrangers allemands sont considérés comme les ressortissants d'un pays belligérant et sont donc menacés d'expulsion. Emmanuel est envoyé en camp de travail forcé. Mais reconnu pour son talent de photographe de plateau, il est de nouveau soutenu, cette fois-ci par la comédienne Michèle Morgan. Elle intervient en sa faveur, ce qui lui permet de rejoindre le tournage du film La Voix du Nord. Il ne peut cependant rester jusqu'à la fin de la réalisation, car avec la débâcle de l'armée française en juin 1940 commence la "drôle de guerre". Emmanuel est enfermé dans un camp. Après s'être évadé, il réussit à descendre jusque dans le Vercors et à s'engager dans la France libre. Auparavant, il avait pris soin d'envoyer sa famille dans le Sud, afin*

qu'elle ne soit pas inquiétée par la Milice ou la Gestapo. »

Il apparaît intéressant à ce stade d'établir un parallèle avec la pensée du sociologue Antoine Hennion qui conçoit le monde musical comme un « *empilement de médiations hétérogènes des langages, des partitions, des interprètes, des scènes et des médias*²⁰ ». Ne peut-on dès lors considérer le dispositif de médiation de la Galerie des dons comme l'inscription d'une strate supplémentaire dans la superposition des médiations selon les différentes temporalités à l'œuvre au Musée national de l'histoire de l'immigration ? Ne voit-on pas émerger, au-delà des strates temporelles conduisant du « musée imaginé » décrit dans les divers rapports préparatoires au « musée réalisé » présent dans son architecture, ses espaces permanents, ses expositions, son site Internet..., une nouvelle médiation basée sur un nouveau système de convention ? La médiation des cultures matérielles immigrées au sein de la galerie de dons ne contribue-t-elle pas alors à amplifier le phénomène de polyphonie narrative²¹ ? Dans quelle mesure fait-elle émerger de nouvelles formes d'institutionnalisation ? Quelles conséquences sur la construction des identités de l'institution ?

De nouvelles formes d'institutionnalisation des cultures immigrées

Au regard de certains récits, la Galerie des dons inscrit l'immigration dans la matrice républicaine²². Nous avons cependant observé que la dimension participative était au cœur du dispositif communicationnel de la galerie. Il s'agit d'évaluer dans quelle mesure cet espace muséal

²⁰. Antoine Hennion, *La passion musicale. Une sociologie de la médiation*, Paris, Métailié, 1993. ²¹. La polyphonie narrative vise celle du récit colonial et du récit républicain, des récits historiques, artistiques et anthropologiques, des récits historiques et mémoriels, du récit d'unité de la nation et des récits de diversité des patrimoines des migrants... Voir Muriel Flicoteaux, *op. cit.*

²². Inscription des récits au cœur d'un musée national, drapeau français, médaille de chevalier des arts et des lettres...

singulier contribue à la construction médiatique des identités du Musée national de l'histoire de l'immigration, dans le sens d'une réinterprétation contemporaine des concepts de la nouvelle muséologie, des écomusées et des *neighbourhood museums* définis par les théories de Georges-Henri Rivière et de John Kinard.

Les principes de médiations et les contenus patrimoniaux de la Galerie des dons rappellent, en effet, la démarche de l'écomusée qui, selon Georges-Henri Rivière, est comme « *un instrument qu'un pouvoir et une population conçoivent, fabriquent et exploitent ensemble. Ce pouvoir, avec les experts, les facilités, les ressources qu'il fournit. Cette population, selon ses aspirations, ses savoirs, ses facultés d'approche*²³ ». Par ailleurs, si l'institution rejette l'idée de musée communautaire, ne s'inspire-t-elle pas aussi d'un de ses principes fondateurs qui considère que « *le musée doit assumer la responsabilité de l'innovation culturelle et sociale, en prendre l'initiative et être au service de l'ensemble de la collectivité*²⁴ » ?

La Galerie des dons ne participe-t-elle donc pas alors, aux côtés des autres médiations institutionnelles, à l'émergence d'un prototype muséal hybride entre musée républicain et musée de voisinage, universalisme et communautarisme²⁵ ?

Conclusion

Le dispositif de médiation des cultures matérielles immigrées au sein de la Galerie des dons fait émerger, *via* son système de convention et sa mise en exposition, de nouvelles formes d'institutionnalisation et de patrimonialisation de ces cultures, selon des logiques résolument participatives. Il ouvre la voie à un nouveau modèle d'innovation sociale, à la croisée du musée républicain et du musée de voisinage. Le système de convention permet, en effet, à ce patrimoine de dépasser le cadre de la mémoire personnelle et d'accéder au rang de collection nationale inscrite à l'inventaire du patrimoine français. Par ce déplacement de l'espace intime à l'espace public, de l'héritage familial à l'héritage national, il confère une certaine aura mais aussi et surtout une légitimation de ces cultures. Dès lors, on peut espérer que s'opère un changement de regard de la part des donateurs comme des spectateurs du musée sur ces cultures matérielles immigrées. À l'avenir, il serait intéressant de réfléchir aux perspectives de la muséologie numérique et notamment des collections et expositions en ligne qui ouvrent d'autres pistes pour une démocratisation culturelle élargie de ce patrimoine singulier²⁶. ■

23. Georges Henri Rivière, « Définition évolutive de l'écomusée », in *Museum International*, vol. 37, n° 4, Paris, Unesco, 1985, p. 182.

Troisième et dernière version du texte. 24. John R. Kinard, « Le musée de voisinage, catalyseur de l'évolution sociale », in *Museum*

International, vol. 37, n° 4, Paris, Unesco, 1985, pp. 217-223. 25. Voir Muriel Flicoteaux, *op. cit.* 26. Cf le cas de l'application CitéRepères pour

iPhone et Ipadtouch du Musée de l'Immigration, lauréat de l'appel à projet « service culturels innovants » du ministère de la Culture et de la communication. Voir Muriel Flicoteaux, Harumi Kinoshita, *op. cit.*