

## LA NUIT, CONSTRUCTION DU TERRITOIRE D'INVESTIGATION

Le premier chapitre a permis l'élaboration d'une contextualisation théorique de l'expérience éprouvée lors d'une visite de nuit basée sur la sensation et l'imaginaire de la nuit, sensibles à travers la perception de l'environnement. Plusieurs points importants pour l'étude ont émergé et doivent à présent être testés. Il faut maintenant construire un terrain d'investigation dont les modalités permettent de mettre en valeur les points théoriques. Autrement dit, il faut trouver une offre culturelle qui réponde aux besoins de l'enquête sans apporter trop de contraintes supplémentaires.

Pour trouver ce terrain propice, il est nécessaire de bien cerner ce qu'est une nocturne, c'est-à-dire comment elle se définit suivant les différents acteurs qui y participent. Dans cet objectif, il s'agit de situer les différentes pratiques de l'offre culturelle nocturne, et de voir leur rapport à la temporalité de la nuit puis, à l'aide ces données, de circonscrire un terrain adapté à l'étude de la pratique nocturne qui aura été choisie.

Le chapitre II tente de répondre à trois questions principales : comment définir l'offre culturelle nocturne, qu'est-ce qu'une nocturne du point de vue de la temporalité et comment cela s'accorde-t-il à la définition donnée par l'offre culturelle, enfin, quel est le lieu le plus propice pour conjuguer l'étude d'une nocturne culturelle intégrant la nuit avec les contraintes de l'étude.

Dans cette optique, il est nécessaire de commencer par une clarification des termes nuit, nocturne et soirée. En effet, les visites de musée la nuit sont qualifiées de « nocturnes » et, si leurs limites temporelles peuvent varier, elles s'établissent globalement de 18h à 23h. Il faut donc définir cette période temporelle, correspondant à la soirée, par ses rapports à la fois avec la nuit et avec la nocturne. Ce balisage des termes permet ensuite de pouvoir établir un panorama des activités culturelles proposées en « nocturnes ».

Un des évènements nocturnes les plus importants concernant les musées est la *Nuit européenne des musées* ; une enquête réalisée en 2012 permet de comprendre ce qui est à l'œuvre dans l'attraction du musée la nuit.

Après ce repérage des pratiques muséales nocturnes, il est possible de passer à l'établissement d'une méthodologie qui prenne en compte plusieurs points importants concernant les visiteurs de musée. Ces caractéristiques de l'expérience de visite sont développées avant d'établir une méthodologie proprement dite. Une première méthode d'enquête est ensuite testée sur un terrain préliminaire au Centre Pompidou. Les résultats apportés par cette enquête font apparaître des limites qu'il faut dépasser au moyen d'un nouveau protocole de recherche.

À l'aide de toutes les données recueillies sur les pratiques de la visite de musée la nuit et sur la méthodologie nécessaire à la résolution de la problématique, il s'avère finalement possible d'établir un terrain de recherche adéquat au musée du Louvre.

## 2.1 Les pratiques culturelles nocturnes

L'enjeu de la thèse est de comprendre la différence d'expérience de visite qui existe au sein d'une pratique culturelle lors du passage du jour à la nuit. En raison des caractéristiques de l'exposition muséale, il a été choisi d'analyser la variation dans ce contexte.

Il se pose alors différentes questions de terminologie mais aussi de communication autour de ces visites dans la nuit. Quels sont les termes désignant ces pratiques et par qui sont-ils employés ? Quelle est l'image associée à ces pratiques ? Le poids des représentations de la nuit agit-il sur la communication de ces visites nocturnes aux publics ?

Quelques études de cas serviront de base à cette réflexion : les nocturnes du musée du Louvre et la *Nuit européenne des musées*.

Un autre point important est la définition des marges de la nocturne en tant que pratique culturelle et plus précisément d'interroger son dispositif technique : l'éclairage artificiel. En effet, la nocturne en tant qu'activité culturelle n'existerait pas sans la lumière et il se trouve qu'éclairer n'est pas un geste neutre mais, bien au contraire, un geste porteur de signification. L'impact fort de l'éclairage dévoile que la recomposition de l'environnement obéit à certaines règles, en particulier dans le milieu de l'exposition et plus largement du patrimoine. Prendre en compte ces règles revient à mieux comprendre le langage de l'exposition muséale et par conséquent sa perception par les visiteurs. Or, c'est la variation de l'interprétation de ce langage qu'il faut atteindre pour comprendre la différence entre une visite de jour et une visite de nuit.

#### 2.1.1 Nuit, nocturne, soirée

La recherche se heurte à une ambiguïté des termes « nuit », « nocturne » et « soirée », qui entraîne la nécessité d'une définition claire de ces termes et de leur emploi dans la thèse. Chacun d'eux est avant tout considéré dans cette recherche comme appartenant à un domaine d'étude précis : la nuit pour l'impact contextuel et idéal sur les visiteurs ; la nocturne en tant que terme avant tout employé par les institutions pour désigner les événements se déroulant la nuit ou voulant s'y rapporter qui, dans l'étude, désigne les ouvertures de musées le soir en tant qu'horaire aménagé ; la soirée qui fait appel à un temps social bien particulier en tant que fin des activités de la journée et début d'une période de liberté, elle marque la transition entre jour et nuit et est globalement le temps des ouvertures nocturnes. Cela revient à faire ressortir un terme conceptuel, un terme communicationnel et un terme temporel. Il est utile de comprendre l'organisation de ces termes entre eux, puis, ce qu'ils englobent.

Dans un premier temps, il faut donc situer temporellement la période de la soirée et ses rapports avec la nuit et le jour ce qui mène naturellement à la nocturne et ses rapports à la nuit et à la soirée par le biais des activités disponibles.

La nuit est avant tout considérée comme un espace-temps indépendant qui permet à la société de s'exprimer d'un point de vue individuel, se différenciant ainsi du jour par une plus grande liberté et un mode plus sensible de rapport au monde. En même temps, et peut-être à cause de ces caractéristiques, elle est constamment opposée au jour surtout dans un rapport à la lumière. Cette opposition mène, comme cela a été vu au précédent chapitre, au système antinomique de la lumière face à l'obscurité. Il semble donc que ce soit cet axe fondamental qui permette de toucher au sensible, à l'imaginaire de la nuit et aux associations d'idées de cet espace-temps. La présence de la nuit pourrait donc se faire sentir à travers la subjectivité et l'intimité mais aussi par la transgression et le privilège ou encore la magie et le mystère. Ces représentations étant supportées par le noir de la nuit, sa toile sombre, support de développement de la fantasmagorie. Autant d'implications qui pèsent sur la définition de la soirée.

La soirée en elle-même est une zone de passage entre jour et nuit, ni tout à fait jour, ni tout à fait nuit, dont la temporalité varie selon les saisons. Autrement dit, la soirée est ici considérée comme la période d'activité liée au soir qui est lui-même, selon le CNRTL<sup>13</sup>, « la fin de la journée, annoncée par la tombée du jour et le coucher du soleil; première partie de la nuit ». La soirée est par conséquent définie par la période temporelle correspondant à la fin des activités diurnes jusqu'au coucher du soleil, période qui coïncide avec l'arrivée de la nuit noire. Il s'agit donc d'une période marquée par l'arrêt des activités d'une part, et de l'autre par la baisse graduelle de luminosité et le démarrage des éclairages électriques. Elle est très courte en hiver où le soleil commence à se coucher entre 17h et 18h et très longue en été où il se couche entre 21h et 22h. Or, il se trouve que la période horaire entre 18h et 22h est celle la plus active de toute la nuit, au quotidien. C'est donc particulièrement dans cette période de transition que peuvent s'analyser les changements de considération et d'utilisation de l'espace nocturne.

---

<sup>13</sup> Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, créé en 2005 par le CNRS ce site internet fédère au sein d'un portail unique, un ensemble de ressources linguistiques informatisées et d'outils de traitement de la langue, [www.cnrtl.fr](http://www.cnrtl.fr).

La soirée est à la fois la transition entre des activités diurnes et nocturnes et la période de tombée de la nuit et c'est par rapport à cette soirée qui s'écoule de 18h à 22h, que la nocturne, qu'activité, prend place. Elle se développe alors dans deux contextes : la soirée-jour et la soirée-nuit. En effet, venir visiter en soirée en été équivaut à venir visiter alors qu'il fait encore jour et que le soleil se couche mais venir visiter en soirée en hiver équivaut à visiter pendant la nuit. Ainsi, en été, la nocturne est totalement englobée dans la période de coucher du soleil avec ses jeux de lumière, alors qu'en hiver elle va être totalement dans la nuit. Ce changement de contexte temporel et lumineux ne change en rien les activités annuelles proposées par la nocturne, qu'elle soit commerciale ou culturelle.

La nocturne se définit, par rapport à la soirée, comme l'activité qui se superpose à cet espace-temps entre jour et nuit. Elle commence avec le coucher du soleil et continue, en théorie, bien après la soirée, toute la nuit.

À l'origine, la nocturne est un espace définit par la présence de la nuit, comme le confirme l'étymologie du terme qui apparaît au XVIII<sup>e</sup> siècle et désigne « une activité se déroulant de nuit ». Cette invariance de la nocturne par rapport au contexte où elle se déroule, soirée plutôt lumineuse ou nuit noire, est sûrement due au fait que quelle que soit la période, les activités de soirée sont tributaires de la présence d'un éclairage qui permet de pallier le déclin ou l'absence de la lumière solaire. Sans éclairage, les activités risquent d'être réduites voire suspectes, en tout cas en marge de l'ordre social. Ainsi, la donnée principale de l'espace nocturne est l'arrivée de la lumière artificielle, qui conjure la peur des ténèbres et permet la poursuite d'activités. La perception de la lumière reste la base de ce qui est vu et ressenti.

De ce fait même, l'histoire des ouvertures nocturnes est liée à celle de l'éclairage public, et à son importance symbolique. La mise en lumière des villes ne fait pas que transformer des espaces noirs menaçants en des lieux de promenade, elle introduit également l'ordre et le contrôle social du jour dans la nuit.

Cette conquête de l'éclairage artificiel s'est déroulée en trois grandes étapes : celle avant la découverte du feu et de sa maîtrise où l'homme est une proie comme les autres pour les prédateurs nocturnes ; celle de la domestication du feu qui génère une organisation sociale autour du foyer où l'extérieur noir est toujours menaçant, cette longue période est marquée par les contes et légendes populaires racontées lors des veillées et mettant en scène fantômes, sorcières et loup-garou ; enfin l'étape des découvertes au XIXe siècle, celles du pétrole, du gaz puis de l'électricité qui libèrent progressivement de la domination du soleil et de la précarité des flammes.

L'éclairage urbain se développe en suivant ces trois étapes et ce bien plus rapidement qu'en campagne. Les villes sont en effet éclairées très tôt puisque déjà saint Louis au XIIIe siècle justifie le recours à l'éclairage artificiel dans une ordonnance royale, un guet équipé de chandelles sera même institué au XIVe siècle. Pendant ces premiers siècles d'éclairage, Schivelbusch (1993) indique qu'il ne s'agissait pas vraiment d'éclairer la rue mais plutôt de marquer chaque maison par des lumières indiquant leur position pour introduire dans la ville nocturne structure et ordre. La mise en lumière des villes répond donc avant tout à des besoins de contrôle et de maintien de l'ordre.

Ce n'est qu'à partir du XVIIIe siècle que des innovations techniques permettent d'améliorer l'éclairage des rues qui s'épanouit réellement au XIXe siècle. La première amélioration est la lampe à réverbère, lampe à huile munie d'un réflecteur en métal argenté, tout de suite suivie de l'éclairage au gaz, puis de l'électricité qui se généralise entre 1900 et 1920. Or, c'est bien cet avènement de l'électricité qui change véritablement la donne et transforme les nuits car, là où l'électricité éclaire, l'œil voit comme en plein jour, c'est-à-dire qu'il voit avec les cônes destinés à percevoir la lumière du jour, tandis qu'à la lumière d'une lampe à gaz, il voyait avec les bâtonnets. Cette amélioration de la vision nocturne permet une appropriation fulgurante du temps de la nuit par, à la fois la continuité des activités du jour, mais aussi, par l'arrivée de nouvelles possibilités d'activités festives. La nuit est désormais annexée par le corps social comme le montre l'exemple de Paris, une des premières grandes villes à illuminer ses monuments,

notamment la tour Eiffel à l'occasion de l'exposition universelle de 1937 ainsi que d'autres monuments considérés comme remarquables : la Madeleine, l'Opéra, l'Arc de Triomphe et Notre-Dame de Paris.

À partir de là, la lumière ne cesse de progresser vers une mise en valeur des villes et de leur patrimoine. De nos jours, la lumière électrique est devenue un matériau à part entière qui permet de montrer, de révéler un paysage ou un monument autrement que de jour, sous la lumière solaire.

Ainsi, l'éclairage public électrique s'il a d'abord été pensé comme éclairage sécuritaire puis fonctionnel est aujourd'hui devenu un enjeu de promotion de l'image nocturne des villes. En effet, la lumière peut donner forme au lieu en créant des zones d'attraction et de répulsion grâce au jeu de l'alternance des clairs et des sombres, des blancs et des noirs, ainsi que par des juxtapositions ou des oppositions, des transitions nuancées ou nettement tranchées. C'est par cette configuration que le regard est soumis à un itinéraire rythmique. Les plans et surfaces de lumière jouent un rôle « attractif » instantané, tandis que les plans d'ombre jouent un rôle « répulsif ». Le regard est guidé par cette architecture, passant du clair au sombre permettant d'explorer et d'exprimer des choses impossibles pour la lumière solaire. Dès lors, la caractéristique principale de l'éclairage artificiel est la maîtrise des ombres et de la lumière. La conception lumière est donc naturellement marquée par les arts du spectacle dont elle est issue. Et à la suite d'Alekan, chef opérateur en cinéma, les professionnels affirment les dimensions perceptives et psychologiques de l'éclairage. Pour eux, la lumière ne permet pas que de voir, elle a aussi le pouvoir de transformer notre perception.

« Éclairer » en photographie, au cinéma, à la télévision ou au théâtre, c'est donner physiquement à voir, « illuminer » ou mieux « luminer » ; c'est donner à penser, à méditer, à réfléchir ; c'est aussi émouvoir. Ce sont ces deux actes, l'un technique, l'autre artistique, intimement amalgamés, qui font surgir du néant de l'obscurité, par la volonté des artistes manipulateurs de la lumière, les images offertes aux spectateurs. (Alekan, 1991, p. 8)

C'est-à-dire que par son côté technique, de support d'informations perceptuelles, la lumière nous donne à voir tandis que par son côté artistique, elle retransmet des émotions, du sens. Il suffit donc de jouer sur certains aspects techniques de la lumière, direction ou couleur par exemple, pour changer la façon dont une chose est perçue. La mise en lumière devient ainsi une construction émotionnelle de l'espace par la création d'une ambiance lumineuse.

Cette utilisation de la lumière permet dès lors d'envisager l'éclairage artificiel comme un dispositif technique des visites nocturnes.

Plusieurs usages sont attribués à la mise en lumière patrimoniale et culturelle. Le premier usage est d'être un élément de signalisation et d'orientation. L'éclairage des lieux permet de se diriger et d'être dirigé, il guide, indique et montre, à la manière d'une médiation. Le deuxième usage se rencontre plutôt en dehors du musée, l'éclairage devient l'évènement en lui-même, passant de simple médium à un spectacle recomposant son environnement comme lors de la *Fête des Lumières* de Lyon ou encore de *Chartes en Lumières*.

Entre ces deux marges extrêmes, des niveaux intermédiaires peuvent être identifiés. Certaines mises en lumière celui se rapproche d'un éclairage de spectacle dans le sens où elles sortent de l'ordinaire. Il s'agit alors d'un éclairage festif comme les éclairages aux flambeaux ou aux chandelles dans les monuments historiques. L'étude de l'influence d'un éclairage aux chandelles dans un château sur les visiteurs a été étudié (Germain, 2008). Il s'agissait des *Visites aux chandelles* du château de Vaux-le-Vicomte, en Seine-et-Marne qui ont montré que la perception et la compréhension du lieu par les visiteurs changeait par le simple fait d'éclairer le château et les jardins avec des chandelles, ce qui leur donnait l'impression de littéralement voyager dans le temps. Ainsi, cette simple reconstitution de l'éclairage « d'époque » du château entraîne une reconstitution mentale du mode de vie de cette époque. Dans ce cas, l'éclairage peut donc être considéré comme un vecteur d'émotions et de connaissances.

L'autre niveau, qui cette fois s'approche plus d'un éclairage purement utilitaire, est celui employé dans les musées qui est un compromis entre mettre en valeur les œuvres, les conserver et en permettre une bonne lecture.

Il existe donc deux logiques d'éclairage en rapport à la mise en valeur du patrimoine culturel, le muséal voire muséographique et le proprement patrimonial.

L'éclairage muséal a été très étudié par les muséographes et les éclairagistes qui en ont une pratique professionnelle. Il doit répondre au cahier des charges : permettre de voir, montrer un objet mais aussi lui donner du sens. Une certaine qualité de l'expérience visuelle des visiteurs, tant sur le plan sensoriel que cognitif, est donc recherchée lors d'une mise en lumière muséographique. De plus, il ne faut jamais oublier la nécessité de jouer de cette lumière en fonction des impératifs de conservation de l'objet de collection, ce qui est une contrainte importante. Il semble que parmi les éclairages muséaux, ceux des expositions temporaires et permanentes n'appliquent pas toujours les mêmes moyens. Une exposition temporaire permet une plus grande liberté dans la création d'une lumière dans la mesure où il s'agit d'une expérience immersive de courte durée. En revanche, un éclairage de collections permanentes doit demeurer pérenne et par-là être plus discret, sauf si la muséographie s'oriente vers une expérience spectaculaire ou immersive.

L'éclairage permet donc de voir les œuvres, de les mettre en valeur, de les transformer et leur donne un sens, l'œuvre surexposée sera l'objet principal de la salle, celui qu'il faut regarder, alors qu'à l'inverse, l'œuvre placée dans un coin et peu exposée sera laissée de côté. Dans une exposition, la lumière est donc un des mediums essentiel de transmission de sens, elle est autant un instrument d'orientation spatiale que de connaissance. Pour reprendre les termes de Courchesne, « La lumière est à la base de ce qui compte dans l'expérience du visiteur. Elle est le fondement même de l'expérience visuelle. » (Bergeron, 1992, p.21). De plus, grâce à la fonctionnalité de la lumière artificielle, on peut construire l'espace, y déployer la thématique de l'exposition, marquer des

transitions et contrôler la circulation des visiteurs. Elle est un outil multifonctionnel pour la muséographie : fonction de sécurité du public à travers le repérage des lieux et la facilitation de la circulation ; fonction de mise en valeur de l'exposition ; fonction de transmission d'informations touchant directement à la qualité de l'expérience des visiteurs, tant du point de vue sensoriel que cognitif.

L'éclairage permet ainsi de construire l'exposition par ses effets, d'accentuation, d'ambiances et de marquage, des différents thèmes de l'exposition. Il participe au rythme du parcours d'exposition et lui procure soit de l'unité par une ambiance, soit de la diversité par des ruptures thématiques. Il est dès lors possible de marquer des transitions, de régénérer l'attention du visiteur, de le reposer ou encore de chercher à maintenir sa curiosité en éveil.

Cette intensité lumineuse est dirigée en fonction des besoins des concepteurs de l'exposition et des réactions qu'ils espèrent déclencher chez les visiteurs. Ainsi, dans l'obscurité les visiteurs sont privés d'informations visuelles sur ce qui les entourent, ils doivent s'en remettre à leur imagination pour donner une forme et un sens à leur environnement immédiat ; hésitants dans leurs mouvements, ils font aussi une interprétation subjective du contexte, y mêlant des idées préconçues, leurs peurs et leurs fantaisies. En revanche, en pleine lumière, les données visuelles peuvent être si abondantes que les visiteurs, libres de leurs mouvements, développent une relative insensibilité et une distance critique par rapport à ce qui les entoure ; leur interprétation du contexte est alors plus objective.

Dans le contexte du musée, ces situations extrêmes sont rares, il importe toutefois de retenir que, en fonction des objectifs d'une exposition et de la nature de l'expérience physique et intellectuelle qu'elle commande, le contrôle de l'intensité lumineuse ambiante représente un moyen non négligeable de la mise en exposition. En effet, la subjectivité d'un observateur est inversement proportionnelle à la quantité de lumière ambiante.

L'éclairage patrimonial est également une caractéristique des visites nocturnes et se déploie plutôt sur les façades de monuments et d'églises. Il crée ainsi une nouvelle ville lumineuse.

Il participe aussi de l'effet sensible de la nuit en tant que contexte de la visite nocturne. Tout comme pour l'éclairage muséal, l'éclairage des centres villes et monuments est le fait d'agences spécialisées, publiques (comme le Centre de Recherche sur les Monuments Historiques) ou privées qui sont pour la plupart regroupées au sein de l'Association des Concepteurs lumière et Éclairagistes. La littérature sur ce sujet est d'ailleurs globalement le fait de ces professionnels qui sont urbanistes, éclairagistes, architectes, scénographes ou bien encore ethnologues. Eux aussi doivent répondre à des contraintes de techniques et de sens puisqu'un monument historique est un objet architectural et historique singulier. Il n'a pas été conçu pour intégrer de l'éclairage artificiel, ce qui pose des difficultés techniques et artistiques d'intégration, pour ne pas éblouir, pour respecter la couleur des matériaux, pour révéler l'architecture, les décors et la statuaire, tout en restant proche de quantités de lumière évocatrices de l'ambiance des lieux de l'époque où l'éclairage principal était celui de la cheminée ou la torchère.

Lors d'une étude menée par le CRESSON<sup>14</sup> (Fiori, Rémy, et al., 2008) sur des projets d'éclairage urbains réalisés par des étudiants, quatre grands types de « gestes lumières » avaient été répertoriés. Le premier type est celui des gestes qui exploitent la lumière sous un angle essentiellement visuel et graphique. Dans ces cas, la lumière matérialise des objets, trace des lignes et délimite des surfaces. Le deuxième type est celui des gestes où la lumière est convoquée comme élément de composition urbaine. Ces gestes se manifestent soit en plan lorsqu'ils mettent visuellement des espaces en relation en rendant visible la trame urbaine, soit en perspective, lorsqu'ils construisent un paysage en permettant une orientation de l'espace qui fonde un « sens de lecture » notamment par des points de vue privilégiés. Le troisième type est celui des gestes visant, par l'éclairage, à installer ou à conforter des usages, les mettre en lumière leur donne ainsi une place dans le fonctionnement général de l'espace. Le dernier type est celui des gestes engageant essentiellement la dimension imaginaire véhiculée par la lumière, et c'est celui qui paraît le plus intéressant par rapport à la nuit, avec ces gestes, la lumière va se

---

<sup>14</sup> Centre de recherche sur l'espace sonore et l'environnement urbain, École Nationale Supérieure d'Architecture de Grenoble.

focaliser sur les éléments qui ont une capacité d'évocation imaginaire forte dans le but de livrer un message.

Il apparaît que ces quatre gestes peuvent se retrouver mêlés dans une exposition puisqu'à la fois la lumière y matérialise des objets et délimite des surfaces. La lumière devient alors un élément de composition participant d'une lecture au sein du sens voulu par le concepteur du parcours d'exposition, le point de vue privilégié étant souvent utilisé dans les musées, tout ceci dans le but de participer au message de l'exposition.

L'éclairage patrimonial paraît donc osciller entre deux tentations, l'une utilitaire et l'autre spectaculaire. Cela semble se manifester dans la différence entre un éclairage intérieur qu'il soit celui d'un musée, exposition permanente ou temporaire, et un éclairage extérieur, celui d'un monument en particulier ou d'un centre-ville. Le corollaire de cet éclairage nocturne, et sa principale caractéristique face à un éclairage solaire zénithal, c'est la création de jeux d'ombre et de lumière. La plupart des concepteurs lumières tombent d'accord, avant tout, sur le fait que la lumière doit apporter du rêve et de la magie, au-delà de la lecture architecturale et historique. Ceci signifie que la lumière a plusieurs aspects, elle est fonctionnelle, esthétique, décorative, signalétique, festive, poétique ou encore ludique. Toutefois, cette lumière n'est vraiment efficace que si elle est mariée à l'ombre qui lui permet de centrer sur un point particulier. Un principe de la perception visuelle veut que la plupart des éléments peuplant notre champ visuel restent en dehors de l'expérience perceptuelle et que seuls ceux qui présentent une ambiguïté demandant à être résolue arrivent jusqu'à notre attention. La lumière peut aider à capter cette attention. Voilà pourquoi l'importance des ombres en éclairage est fondamentale, non seulement elles permettent de modeler les formes et d'accentuer le relief mais elles offrent aussi, par ce qu'elles cachent, des trous sémantiques que le visiteur s'emploie, consciemment ou non, à remplir. Ce jeu possible avec la signification de ce qui est montré au visiteur contribue à enrichir son expérience perceptuelle.

L'éclairage est donc important pour comprendre une nocturne, il fonctionne selon diverses modalités mais surtout permet la mise en place d'activités pendant la nuit. Grâce à lui, une certaine conquête économique de la nuit a pu être menée, ce qui a forcément entraîné un phénomène de grignotage d'un « temps mort » originellement consacré au repli dans l'intimité et au sommeil. La nocturne est la marque de cette transformation de la nuit en espace social permettant non seulement l'organisation d'évènements festifs éphémères, comme les nuits thématiques, mais aussi la poursuite des activités diurnes, comme les nocturnes commerciales des grands magasins. La nocturne caractérise donc une période d'activités et de luminosité, de travail et de fête. Elle semble s'adapter aux images de l'espace-temps de la nuit. D'ailleurs, si la nuit est aussi bien perçue comme une période de repos, de fête, de socialisation et de bravade d'interdits, ces activités semblent s'échelonner des premières heures de la soirée au petit matin. À chaque tranche horaire, les activités et le comportement humain varient. Ainsi, les marges de la nuit, la soirée et le petit matin, permettent la coexistence d'activités du jour, qui s'étalent, et d'activités de nuit, liées au loisir. La vraie nuit urbaine se limite entre 1h30 et 4h30 du matin. La nocturne en tant que siège d'activités n'est donc plus dans l'ancienne nuit mais dans la nouvelle nuit qui possède les attributs de la soirée. En effet, les nocturnes culturelles participent à la fois de ces activités diurnes se prolongeant, comme pour les élargissements d'horaires d'ouvertures des musées, et à ces activités proprement nocturnes, de fête, comme la *Nuit européenne des musées*.

Gwiazdzinski voudrait voir dans ce grignotage du temps nocturne par des activités originellement dévolues à la période du jour une « diurnisation » de la nuit, c'est-à-dire une négation de ses caractéristiques pour la transformer en jour. Ce point de vue néglige toutefois l'état d'esprit et le ressenti des noctambules, visiteurs aussi bien que consommateurs. Quelle que soit l'activité, si elle est exercée à un moment inhabituel, dans un cadre différent, ici de nuit, elle prend une coloration différente de sa conduite pendant le jour. Cette poursuite des ouvertures dans les heures de fermeture conserve un esprit d'occasion, d'opportunité. Il ne s'agit pas là d'une diurnisation de la nuit, en tout cas d'un point de vue perceptif, sensitif et

imaginaire. En effet, la présence de la nuit, le fait de faire quelque chose alors qu'il fait nuit, une chose qui aurait été réalisable de jour, cela n'est sûrement pas anodin. C'est ce que la thèse veut démontrer avec l'exemple des ouvertures nocturnes muséales.

D'ailleurs, l'attitude adoptée dans la nuit est considérée comme différente de celle du jour par de nombreux chercheurs, sociologues et historiens. La libération des activités diurnes permet aux personnes d'user de leur temps nocturne comme bon leur semble. Ce qui les mène à une attitude de promenade, de décontraction voire de délectation autour du paysage mis en lumière. Le calme de la nuit inciterait donc à la promenade ce qui rapprocherait le noctambule d'un touriste.

Ce sentiment engage donc la pérennisation d'une nouvelle plage horaire pour prolonger les activités, plutôt de loisir, un temps social semblable au dimanche ancré dans la spirale de l'accélération du rythme de vie qui, selon Rosa (2010), tient sur le paradoxe que le gain de temps libre doit être comblé par des activités diverses ce qui entraîne la sensation de disposer d'encore moins de temps qu'avant. Leccardi (2011) fait à ce propos une analyse historique de l'accélération sociale, qui n'est pas un phénomène nouveau mais qui a subi une augmentation ces dernières années. Cela serait lié à la mondialisation puisque pour que le capital circule plus vite, les marchandises, les personnes et les informations circulent plus vite et par conséquent, le rythme de vie s'intensifie.

L'accélération est, nous l'avons vu, un processus qui remonte au moins à deux siècles, mais qui, dans les dernières décennies, est devenu central et stratégique avec la diffusion massive et envahissante des nouvelles technologies de l'information et les possibilités que ces technologies apportent, grâce à la vitesse, à des espaces économiques et financiers de plus en plus vastes. (Leccardi, 2011)

En partant de ce constat, il apparaît que cela influence la vie quotidienne vers tout ce qui permet d'aller plus vite, de ne pas perdre de temps. Toutefois, pendant que l'économie de temps est permise par la rapidité des nouvelles technologies, de façon apparemment contradictoire, l'impression de ne pas avoir assez de temps pour faire ce qui est nécessaire augmente. C'est à partir de ce paradoxe que Rosa élabore sa vision de la « société de l'accélération ». Pour lui, l'accélération

technologique entraîne l'accélération du rythme de vie, comme une mauvaise habitude prise du travail et ramenée dans la sphère privée.

De plus, puisque le rythme d'augmentation des loisirs disponibles augmentent plus que la quantité de temps libre disponible libéré par l'accélération technologique, une raréfaction des ressources temporelles apparaît et donc, une élévation du rythme de vie, pour pouvoir tout faire.

Or, en se basant sur les travaux de Schulze, Rosa indique que le rythme de vie ne se mesure pas seulement au nombre des épisodes d'actions, délibérés, mais aussi par la quantité d'expériences vécues, y compris des expériences passives et subjectives.

Car tandis que ces expériences vécues ne peuvent pas toutes être désignées comme des actions, ce sont elles, pourtant, dont la qualité et la quantité constituent selon G. Schulze le centre de la vie sociale dans la « société du vécu » et c'est sur elles que se focalise la définition de la « vie bonne » : *plus on peut multiplier, dans un temps réduit, le nombre d'expériences vécues visant à enrichir notre vie intérieure, et mieux c'est*, telle est, aux yeux de G. Schulze, la maxime culturelle de notre société. (Rosa, 2010, p. 155)

Il semblerait donc que ce soit cette accélération sociétale qui se manifeste dans les ouvertures nocturnes, or, le fait de sortir en nocturne pourrait paradoxalement permettre de vivre une suspension du temps. Dans ce sens, la nocturne pourrait fonctionner comme un récit utopique.

Les utopies se donnent souvent à voir en effet dans des espaces (discursifs au premier chef) où le temps subit des recompositions majeures : il s'étire, se fragmente, se disperse, s'évanouit. Parfois, c'est la notion même de temps qui est tout bonnement abolie. (Lallement et Ramos, 2010)

Les utopies deviennent en ces temps de crise, de mondialisation et d'accélération comme des espaces de décompression et de détente.

Pour Rosa, les allocations de ressources temporelles, les activités auxquelles le temps va être dédié, dépendent de considérations portant sur trois niveaux :

[...] le temps que tout individu passe à son travail, avec sa famille, à des activités de loisir et à prendre soin de son corps dépend de ses routines quotidiennes, de ses perspectives de vie et de ce qu'il considère comme

« opportun », ce que sont pour lui, autrement dit, les exigences du présent et de l'avenir. (Rosa, 2010, p. 22)

Il existe par conséquent une division du temps suivant des types d'activités. Cette division répond à des objectifs et à des volontés de construction des identités. Les nocturnes, en tant que suspension du temps, participeraient donc d'un besoin créé par l'accélération. Il y aurait une dynamisation de l'identité ou du soi et une certaine relativité de la personnalité suivant le contexte.

[...] les sujets seraient encore dans une large mesure définis par leurs rôles, leurs relations, leurs convictions, et c'est à partir d'eux et en eux qu'ils acquerraient leur compréhension d'eux-mêmes [...] » (Rosa, 2010, p.182)

Les identités reposeraient ainsi sur une base qui pourrait se transformer suivant les rôles adoptés dans telles ou telles situations.

Notre perception de *qui nous sommes* (donc de notre identité) dépend directement de notre rapport à l'espace, au temps, à nos contemporains et aux objets de notre environnement, autrement dit à nos actions et à nos expériences. (Rosa, 2010, p.275)

Suivre ce raisonnement implique que le comportement des visiteurs pourrait varier en fonction du contexte de visite, du rapport à l'espace de l'exposition, au temps dans lequel s'inscrit la visite et s'adapter aux autres visiteurs. Il en résulterait une expérience différente entre jour et nuit.

Comme le dit par exemple D. Kellner, « l'identité, aujourd'hui [...] devient un jeu librement choisi, une présentation théâtrale de soi, dans laquelle chacun peut paraître sous une multiplicité de rôles, d'images et d'activités, sans trop se préoccuper des modifications, des transformations, ni des changements dramatiques ». (Rosa, 2010, p.277)

Les visiteurs joueraient donc un certain rôle selon ce qu'ils recherchent et selon leur environnement qui renverrait à une certaine image d'eux-mêmes en tant que visiteur de nocturne et ce que cela représente dans leur société.

La nuit, la soirée et la nocturne forment donc un trio imbriqué complexe à séparer. L'attribution d'un domaine d'action spécifique à chacun de ces temps permet de

lever l'ambiguïté. Pour la recherche, la nuit correspond ainsi à un univers mental alors que la soirée est une période temporelle variante qui est fortement liée à la lumière et que la nocturne se déroule pendant cette soirée, de jour ou de nuit, et est marquée par de nombreuses activités qui renvoient à l'univers idéal de la nuit. La nuit influence par conséquent la période nocturne par son imaginaire et la soirée par l'apparition du temps libre et du loisir. Le fait que la plupart des visiteurs rencontrés viennent au musée en nocturne en sortant du travail et avant d'aller dîner ou de rentrer chez eux confirme cet état de fait.

Au vu de ces résultats, les visiteurs de nocturne devraient faire appel à des éléments caractéristiques de cette période de temps comme l'utilisation de l'imagination ou l'appel aux sens plus qu'à la raison. Quant à la visite en soirée, elle devrait ajouter des notions de loisir, de détente ou de relaxation. Cette période est avant tout un temps pour se relaxer en exerçant une activité de loisir, cela influence logiquement le visiteur dans sa vision du lieu. De plus, cette vision est conditionnée par la mise en lumière, d'abord de la ville, première étape avant d'arriver au musée, ensuite du musée et de l'exposition elle-même. Ce rapport de la lumière à la nuit participe de la création d'une ambiance particulière et manifeste le décalage de l'ouverture nocturne par rapport à la journée en amplifiant l'effet de vision différente d'un lieu et d'une ville.

### 2.1.2 L'offre culturelle nocturne

Comment se décline l'offre culturelle nocturne ? La réponse à cette question suppose d'avoir un panorama des pratiques nocturnes et de leurs déclinaisons. Cela permet d'établir des typologies de nocturnes qui facilitent le choix du terrain. Mais obtenir cette réponse suppose également une deuxième étape. Au-delà de la classification de ces offres, il convient d'analyser les moyens qu'elles emploient tant du point de vue communicationnel que du point de vue référentiel. Cela suppose cette fois de s'intéresser non à la forme de ces offres nocturnes mais au contenu. Existe-t-il un imaginaire propre aux nocturnes

culturelles ? Bref, il s'agit d'étudier comment se manifeste l'offre culturelle et quels moyens elle emploie pour attirer les visiteurs.

Quelques auteurs se sont déjà penchés sur cette question de l'animation culturelle nocturne, notamment avec l'éclairage artificiel patrimonial, leur optique était plutôt utilitaire et liée aux problématiques touristiques.

Ainsi, Ébrard (1998) dans un rapport pour le Ministère du Tourisme a établi une définition large des animations nocturnes. Il s'agirait d'un « terme générique des manifestations de type divers destinées à créer, la nuit, la vie dans la ville ou les sites » (*ibid.*, p.11). Puisque les nocturnes se développent dans le monde culturel en prenant diverses formes, elles rendent nécessaire une tentative de classification. Ebrard avait déjà établi quatre catégories pour caractériser les animations nocturnes, d'un point de vue touristique, principalement attachées aux sites patrimoniaux.

- La première catégorie concerne le spectacle évènementiel ou festif qui emploie de gros moyens pour une unique soirée et qu'il qualifie de feux d'artifices modernes. Du point de vue des musées, cette catégorie rejoint les évènements ponctuels d'envergure nationale tels que la *Nuit européenne des musées*.
- La deuxième catégorie est celle du spectacle où le lieu devient théâtre ; dans ce cas, le site est davantage considéré comme un cadre pour une représentation d'acteurs qui cette fois peut être reproduite plusieurs soirs. Les visites costumées et théâtralisées des monuments entrent dans cette catégorie.
- La troisième catégorie est celle du spectacle avec figuration, qui puise son sujet dans l'histoire des lieux et privilégie l'évocation visuelle avec figurants. Il s'agit encore une fois de représentation théâtrale mais à plus grande échelle dont il existe plusieurs exemples dans les sites historiques, comme à Provins. Cela rejoint un peu le parc à thème.
- Enfin, la dernière catégorie correspond au Son et Lumière, qui est, selon Ebrard, à l'opposé des autres formes d'animations nocturnes dans la

mesure où il repose essentiellement sur le caractère unique d'un lieu exceptionnel. De plus, il doit être représenté chaque soir sur une longue période.

Cette étude datant de 1998 et s'axant principalement sur les sites patrimoniaux est intéressante car elle suppose qu'il faut prendre en compte plusieurs points pour établir une typologie des nocturnes tels la durée de l'opération, son animation et son rapport au lieu. Il semble toutefois bon de la réactualiser en intégrant également les musées qui en étaient écartés. Ces quatre catégories semblent également un peu réductrices dans le sens où elles ne considèrent comme animation que ce qui relève d'un spectacle très visible. En procédant à un recoupement des diverses offres nocturnes à l'aide d'une recherche large sur internet, il a été possible d'établir des typologies de nocturnes qui dépassent ces catégories.

Pour étudier les offres nocturnes il fallait établir une classification précise portant sur différents points. Les offres ont ainsi été classées suivant le lieu où elles se déroulaient, la période, le cas échéant l'évènement auquel elles se rattachaient, les médiations proposées et enfin la communication mise en place (voir annexe A).

Ce tri permet de constater que les nocturnes se différencient déjà par leur fréquence qu'il est possible de regrouper en trois types : les nocturnes exceptionnelles qui n'ont lieu qu'une ou deux fois dans l'année ; les nocturnes estivales qui se déroulent pendant les mois d'été, à l'intérieur desquelles se trouvent celles qui ont lieu tous les jours de la semaine, les moins fréquentes, et celles qui n'ont lieu que le vendredi et samedi soirs ; enfin, les nocturnes annuelles qui se déroulent toute l'année, certaines étant mensuelles et d'autres hebdomadaires, donnant accès à des expositions temporaires ou permanentes. Ce premier classement par récurrence de l'offre semble bien diviser les nocturnes en celles qui sont exceptionnelles et celles qui deviennent habituelles. Ce sont ces dernières que la typologie d'Ebrard laissait de côté.

L'autre différence remarquée est celle des lieux qui les accueillent, plutôt axée sur deux grandes catégories, d'un côté le patrimoine avec les monuments historiques,

les centres villes historiques et cités médiévales ; et de l'autre les musées. Suivant le lieu organisateur de la nocturne, celle-ci prend alors diverses formes. Les nocturnes patrimoniales sont d'ailleurs d'ores et déjà des nocturnes principalement estivales et correspondent donc à une période touristique.

La troisième source de différenciation remarquée est la médiation, plutôt classiques pour certaines, comme les visites guidées et commentées ou encore les interventions de type « spectacle vivant » et les lectures de texte. D'autres sont plus inhabituelles, comme les jeux de piste et d'énigmes, les personnages en costumes et les visites théâtralisées ou contées, l'ajout de musique, des mises en lumière spéciales ou encore des feux d'artifice. Ces types de médiations sont utilisées à la fois dans les musées et les lieux patrimoniaux bien qu'il faille noter que les visites aux flambeaux ou costumées soient plutôt adaptées aux monuments tandis que les visites théâtralisées sont, elles, plutôt le fait des centres historiques. En règle générale, les nocturnes dans les musées ont surtout une médiation de type classique qui est spécifique à la nocturne uniquement lorsqu'elle s'intègre à un évènement, comme la *Nuit européenne des musées* où les jeux de pistes sont utilisés.

Toutes ces nocturnes se différencient enfin par leur communication. Certaines sont silencieuses et n'ont pas de communication s'ajoutant à celle de l'équipement culturel. Les autres adoptent une communication volontaire qui s'ajoute tout en se différenciant de la communication habituelle des équipements qui les supportent. Les thèmes sont alors ceux de l'exceptionnel et de l'inattendu ; de la différence dans la découverte et de l'étonnement ; du mystère et de l'originalité ; de l'appel aux sens et de l'invitation à porter un nouveau regard sur les œuvres ; de la promenade et du ludique ; de la magie et de l'onirique ; de l'émotion et du voyage dans le temps ; des jeux d'ombres et lumière ; de la poésie et du romantisme ; du charme et de l'enchantement ; bref, de la transformation du lieu.

Ce qu'il est important de retenir, c'est que les visites nocturnes sont principalement des visites estivales, donc certainement orientées vers un public touristique. Dans cette optique, elles sont un moyen de faire venir un certain public, en vacances, principalement dans les monuments historiques. Ceci pourrait expliquer le

vocabulaire employé lors de la communication de ces nocturnes visant un large public, un vocabulaire basé sur le changement, l'extraordinaire, le ludique et le mystérieux. C'est d'ailleurs dans ces visites de centres historiques ou de monuments patrimoniaux que se trouvent les animations les plus marquées telles que les visites costumées ou théâtralisées, ou bien encore les visites aux flambeaux ou aux chandelles.

Devant ce panorama de nocturnes, celles organisées par les musées, hors évènement spécial, semble les plus classiques, elles n'ont pas de communication à part et elles sont aussi les plus fréquentes. Il y aurait donc deux types principaux de nocturnes. D'un côté, les exceptionnelles, regroupant musées et monuments, jouant sur le spectacle et l'animation à l'occasion d'un évènement, souvent d'envergure nationale, qui auraient pour sous-catégorie les festives, surtout le fait de lieux patrimoniaux, qui jouent sur les mêmes thèmes mais sur une plus longue période, celle de l'été. De l'autre côté se trouvent les nocturnes hebdomadaires ou mensuelles se déroulant toute l'année et répondant à des besoins de praticité et de prolongation des horaires d'ouverture, surtout le fait de musées, sans communication supplémentaire ou médiation sortant de l'ordinaire.

Cette dichotomie observée dans les loisirs nocturnes, a déjà été soulevée par Verdon (1995), qui en opposait deux types : ceux proprement nocturnes, comme les feux d'artifices, *versus* ceux qui prolongent des activités diurnes, comme les ouvertures tardives. Cela rejoint ce qui a été dit de l'offre actuelle, à savoir qu'il y a d'un côté les grands évènements ponctuels très médiatisés comme la *Nuit européenne des musées*, la *Nuit blanche* ou encore les illuminations de monuments historiques comme les *Grandes eaux nocturnes* de Versailles, les *Soirées aux chandelles* de Vaux-le-Vicomte etc. ; et de l'autre côté les ouvertures plus régulières, sur lesquelles il y a moins d'efforts de communication comme les nocturnes hebdomadaires des musées.

Dans le premier cas, il s'agit de la création d'un évènement spécial, dans le deuxième il s'agit de l'élargissement d'une plage horaire pour une activité d'ordinaire accessible en journée.

Quelles que soient les nocturnes, elles rejoignent toutes dans leur utilisation le temps de la soirée tout en y apportant l'imagerie de la nuit. Appeler les ouvertures de soirée « nocturnes » permet en effet de convoquer la présence de la nuit dans l'esprit des visiteurs. D'ailleurs, les lectures d'ouvrages concernant la communication et l'image des visites nocturnes montrent un certain fantasme de visiter la nuit, quand il se passerait quelque chose d'inédit, de vivant, de mystérieux.

Dès la Renaissance, la lumière artificielle a été utilisée pour permettre un usage festif. Cela a continué de se développer et les fêtes privées, souvent royales, finissent par atteindre leur paroxysme pendant le siècle de Louis XIV avec les fêtes nocturnes de Versailles, notamment avec *Les Plaisirs de l'île enchantée* et son feu d'artifice tenu le 9 mai 1664.

Il semblait que la terre et l'eau fussent tous en feu. [...] La hauteur des fusées volantes, celles qui roulaient sur le rivage, et celles qui ressortaient de l'eau après s'y être enfoncées, faisaient un spectacle si grand et si magnifique, que rien ne pouvait mieux terminer les enchantements qu'un si beau feu d'artifice. (Molière, 1831, p. 171)

À cette époque, fêter la nuit est vu comme un renversement de l'ordre habituel et un privilège social qui donnent à la fête un attrait supplémentaire. Ces fêtes nocturnes se développent et, en quelques siècles, le contrôle de la nuit par le développement de la lumière permet l'avènement d'une vie et d'une animation nocturne pour une partie de la population à la recherche de plaisir. La nocturne semble alors avoir une connotation de privilège dans l'esprit des gens, bien qu'elle soit avant tout une prolongation des horaires d'ouverture, un créneau horaire décalé. Il semblerait donc que c'est ce décalage qui créerait une situation incongrue par rapport à des usages.

En effet, être dans une situation quelque peu inhabituelle peut entraîner un dépaysement et une curiosité, un divertissement et rejoindre ainsi la dimension ludique de l'offre culturelle dont nous parle Chazaud (1997)<sup>15</sup> lorsqu'il analyse le

---

<sup>15</sup> Il établit des modèles de visites : intériorité et dévotion culturelle ; extériorité et consommation récréative ; un modèle mixte de reproduction et de médiation. Il continue en précisant que la réussite de la visite sera mesurable au degré d'implication des visiteurs et des

rapport que les visiteurs entretenaient avec le discours d'exposition notamment dans ses modes de perception.

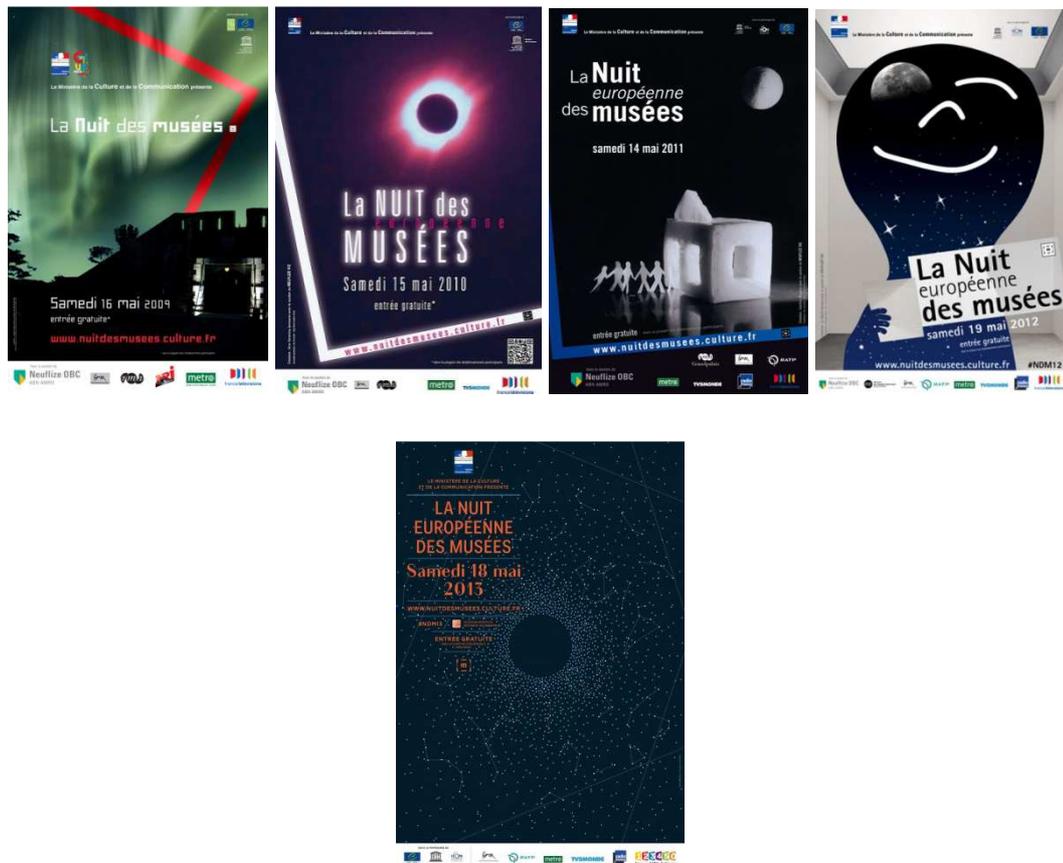
D'ailleurs, les institutions ont bien compris le potentiel de la visite nocturne qui, en plus d'être d'emblée perçue comme un loisir, peut entrer en rapport avec la fantasmagorie de la nuit pour faire de cette nocturne une expérience de visite différente, exceptionnelle. Comme pour les expositions temporaires, la communication se base sur l'évènementiel, le côté à part et inédit dans une période de temps limitée.

Un bon exemple de cette communication nocturne est celle des affiches de la *Nuit européenne des musées*. Cet évènement est organisé annuellement, au mois de mai, par le Ministère de la Culture et de la Communication dans le but de mettre un coup de projecteur sur les musées et d'inciter les visiteurs potentiels à y entrer gratuitement le temps d'une soirée. En 2013, s'est déroulée la 9<sup>ème</sup> édition de la *Nuit européenne des musées*.

Figure 2.1 : Affiches de la *Nuit européenne des musées* de 2005 à 2013



personnels. Cela entraîne la perception de la visite comme standardisée, impersonnelle ou comme vivante et personnalisée. L'approche des besoins des visiteurs passe donc par une dynamique ludique qui influence l'implication des visiteurs en liant la visite à un dépaysement et à une simple curiosité ; à un divertissement, un agrément ; à l'opportunité de faire du « lèche vitrine », d'acheter un souvenir ; l'opportunité de se restaurer et de se reposer.



L'analyse de cette collection d'affiches révèle d'abord un aspect coloré homogène : ces différentes affiches se déclinent plutôt dans les tons de bleu nuit, exception faite de l'édition 2009, et sont toutes relativement sombres. Elles jouent sur les contrastes chromatiques rappelant l'obscurité intrinsèque à la nuit et donc veulent appeler à cette attraction mystérieuse de la nuit. Excepté les deux dernières, elles supportent toutes un cadre coloré, jamais totalement rectiligne et parfois seulement évoqué par une ligne résiduelle : il accentue l'effet de mise en scène de l'ouverture de nuit. Pour les deux dernières, le cadre peut s'être transféré dans l'architecture entourant le personnage de 2012 et dans les lignes traversant le ciel étoilé de 2013.

Ensuite, en ce qui concerne le sujet de ces affiches, il est axé sur la mise en valeur de la nuit et des musées par des signes tels que les ombres chinoises des œuvres de l'édition 2007 ou l'architecture en sucre de l'édition 2011 qui symbolisent le musée, et par la lune de l'édition 2005 ou encore le ciel étoilé de l'édition 2013 pour représenter la nuit. L'espace de l'affiche cherche donc à réunir les deux

points capitaux de la *Nuit européenne des musées* : la nuit et l'ouverture des musées, excepté peut-être pour l'affiche de 2013 qui ne présente principalement qu'un ciel étoilé avec en son centre un trou noir qui semble faire écho à l'éclipse de celle de 2010.

La lune est au centre de nombreuses affiches en tant qu'élément signifiant de la nuit, qu'elle soit astre éclairant ou bien absent. Cette thématique de l'illumination est d'ailleurs présente à de nombreuses reprises comme signe de mise en exposition ou bien du musée (affiche de 2005) ou bien de la nuit (affiche de 2006).

Les prises de vue de cette nuit des musées sont d'ailleurs toujours extérieures, il n'y a que dans l'affiche de 2012 que la nuit entre au musée par le biais de ce personnage étoilé à l'intérieur d'une salle blanche très éclairée représentant l'espace d'exposition.

L'axe sur le mystère de la nuit rejoint celui de l'exceptionnel, de l'interdit et du privilège avec l'introduction des ombres chinoises de 2007 et la lampe de poche de 2008. Le musée va s'éclairer exceptionnellement pour laisser découvrir ses chefs-d'œuvres en toute intimité. Ce sentiment est retranscrit par de nombreuses affiches qui montrent le musée comme seul point éclairé de l'intérieur.

Ainsi, les affiches de la *Nuit européenne des musées* jouent le jeu de l'exception nocturne, de l'ambiance différente et du regard différent que cette ouverture hors du commun apporte aux œuvres et, par conséquent, sur l'expérience inédite que les visiteurs y vivent. La visite nocturne veut donc jouer sur un changement d'habitude créé sur le ressenti et la fantasmagorie inhérents à la nuit.

Les musées envisageraient alors les nocturnes, d'un point de vue communicationnel, comme un moyen d'attirer un nouveau public en axant moins sur les chefs-d'œuvres et l'apprentissage que sur l'exceptionnel et le mystérieux.

Cette vision que les professionnels veulent faire passer de la nuit liée au musée se perçoit dès les premières ouvertures nocturnes du musée du Louvre. L'ouvrage de Verne (1937), directeur des Musées nationaux qui sera chargé de la réorganisation

des collections du Louvre et de sa modernisation à partir de 1926, donne un bon aperçu de ce que doit être une nocturne au musée.

Des ouvertures nocturnes étaient organisées en Europe depuis les années 1910 mais c'est Verne qui mit enfin en place avec succès, dès mars 1936, les premières ouvertures nocturnes du Louvre dans les galeries de la sculpture grecque et des monuments égyptiens. Il s'agit d'ouvertures régulières de deux à cinq fois par semaine pendant 2 heures, de 21h à 23h. Cela rappelle l'horaire qu'il est possible d'expérimenter de nos jours dans ce même musée les mercredis et vendredis soirs, bien que ces nocturnes originelles soient plus tardives. L'objectif du livre de Verne, qui s'avère être une sorte de guide du visiteur, est de démontrer que l'augmentation du nombre de visiteurs entraîné par les ouvertures nocturnes est due à l'attrait que ces visites exercent pour de nouvelles catégories de visiteurs notamment par « la vision féérique du Louvre nocturne. » (*ibid.*, p. 10).

Quelques esprits chagrins ont voulu croire qu'un éclairage de fête, dans ces galeries jadis royales, avait allumé la curiosité banale et flatté le snobisme, ou bien que le public privé du loisir et de la formation qui donnent le goût des musées, s'était laissé attirer par une innovation inattendue pour lui et dont il appréciait surtout la grandeur et l'éclat spectaculaires. [...]

Les faits et les observations que je noterai ici, apporteront, je crois, la preuve que la grande majorité de nos visiteurs vient à nous pour voir le musée lui-même, plus commode et plus aimable peut-être, mais aussi plus instructif, et justement nous tâchons à assurer la fidélité de ce public et à la multiplier en l'éduquant. (Verne, 1937, p. 11)

Il est intéressant de voir qu'à son époque Verne avait dû répondre à la critique d'une commercialisation du musée à cause de la réussite de l'évènement. Le public des nocturnes ne serait pas de la qualité du public diurne, il y viendrait en trop grand nombre des personnes attirées comme des papillons par la flamme mais ne recherchant pas la délectation esthétique. Au-delà de ceci, ce passage véhicule une vision marquante des nocturnes. Ancien privilège royal, elles acquièrent une grandeur et un éclat spectaculaires qui participent de la constitution d'une vision féérique du lieu grâce à un éclairage de fête. Cet aspect imposant des nocturnes est pourtant contrebalancé par un aspect pratique et une ambiance décontractée. Ce

sont là les marqueurs inhérents aux sorties nocturnes qui sont à étudier chez les visiteurs.

Bien plus, de cette attraction par la festivité, il importe de déduire une conclusion essentielle : il ne faudra pas laisser perdre au musée du soir son prestige par des ouvertures trop fréquentes, trop régulières. (Verne, 1937, p. 11-12)

Après une expérience de près d'un an d'ouvertures nocturnes régulières, Verne établit le constat que la rareté de l'évènement fait son prestige : il ne faudrait pas que les visiteurs s'habituent à ce que le musée soit ouvert en permanence, ce qui serait certes pratique mais enlèverait le côté festif de l'attraction.

Loin de l'offrir comme une distraction quotidienne, bientôt banale, gardons-lui ce caractère de fête de l'esprit où des œuvres choisies, bien présentées dans l'éclat des lumières, parent ici un vieux palais rajeuni qui les met en valeur ou bien ailleurs s'encadreront magnifiquement dans les lignes neuves d'un édifice construit pour elles. (Verne, 1937, p. 11-12)

L'autre chose importante pour une nocturne est l'éclairage, c'est par lui qu'elle acquiert le statut de fête. Ceci confirme ce qui a été dit de la mise en valeur par la lumière. La nocturne au musée est donc une fête lumineuse dans la nuit magnifiant les œuvres et l'édifice dont l'ancien usage privé donne à l'ouverture au plus grand nombre un air de privilège.

Partant de ce constat, il apporte un soin particulier à l'éclairage des œuvres pour faire ressortir leur intensité par des jeux d'ombres et de lumière qui les font mystérieusement surgir de l'obscurité.

Au plus célèbre de ces chefs-d'œuvres, à la Vénus de Milo, qu'il eût été fâcheux d'aplatir sur un fond d'ombre sous un jet de lumière trop dure, on a tenté de donner la forme claire d'une blanche apparition, en l'éclairant à l'aide de plusieurs projecteurs qui l'entourent de leurs rayonnements variables, plus ou moins intenses, pour suivre, envelopper et arrondir ses contours, comme le ferait un jour d'atelier au gré du sculpteur. (Verne, 1937, p. 26)

L'important dans la mise en lumière des œuvres est donc qu'elles paraissent surgir de l'ombre, qu'elles surprennent mais surtout qu'elles prennent vie, même si cette

vie est fantomatique. La nocturne joue donc sur les émotions, que ce soit le privilège, la surprise ou l'émerveillement.

Ainsi, nos visiteurs nocturnes, soudain admis dans le palais en fête à cette cérémonie, princière, en effet puisqu'ils sont conviés à la familiarité des chefs-d'œuvre, éprouvent dès l'abord une sorte de transposition de leur personnalité qui les dispose à s'émouvoir. Et la souple lumière qui jaillit de tant de sources inattendues ou cachées et qui se prête à toute une orchestration, accomplit une sorte de miracle féérique auquel personne ne reste insensible. (Verne, 1937, p. 27)

Il est clair que la féerie et le mystère sont dus à la mise en lumière qui déclenche également l'état de sensibilité réceptive qui semble caractériser les visiteurs de nocturne.

Les beaux éclairages, les festivités nocturnes, les heures d'ouvertures commodées, toutes ces attractions pouvaient nous valoir un succès passager. Mais notre public s'attache, revient, nous écrit; nous reconnaissons souvent les mêmes visages et les nouveaux venus éprouvent le désir de renouveler leur visite. (Verne, 1937, p. 30)

Cette expérience sensible et émotive du musée plairait tant à certains visiteurs qu'ils reviendraient régulièrement pour éprouver le musée différemment.

L'expérience des ouvertures nocturnes s'arrête avec la Seconde Guerre mondiale pour reprendre en 1952. Cette reprise donne lieu à une nouvelle publication, *Au Louvre la nuit*, (Verlet et al., 1952), qui est encore une fois une sorte de guide à la visite écrit par les conservateurs des départements du Louvre. Le but est de lister les œuvres du Louvre qui gagnent à être vues la nuit. Les ouvertures ont lieu une fois par mois puis une fois par semaine dans cinq départements du musée alternativement de 21h à 23h30. Les salles fermaient donc plus tard qu'aujourd'hui puisque les nocturnes se déroulent désormais de 18h à 22h. Il semble qu'il y ait eu une meilleure adéquation avec ce qu'est une nocturne, en tant qu'activité de nuit, dans les anciennes ouvertures.

En ce qui concerne la mise en valeur des œuvres, l'esprit de Verne survit dans l'importance de la mise en lumière. Aubert, conservateur du département des sculptures, l'exprime sous la forme d'une comparaison entre lumière solaire et

lumière artificielle. Pour lui, la lumière solaire a tendance à gommer certains accents, à effacer des détails car elle n'est pas orientable et, si elle est latérale, peut écraser une partie de la sculpture. C'est d'ailleurs encore le cas avec la présentation de la Vénus de Milo qui, les jours ensoleillés, est éblouissante et empêche la concentration du regard sur les détails. La lumière artificielle est donc l'occasion de remédier à ces défauts puisqu'elle permet un contrôle de l'exposition lumineuse. Aubert utilise ainsi la lumière indirecte, diffuse, pour donner une « atmosphère générale plaisante » dont le risque d'atténuer le relief des sculptures est contrebalancé par des projecteurs apportant un éclairage plus vif et plus intense qui permet de « modeler les masses, faire tourner les plans, accentuer les jeux d'ombres et de lumière, et donner aux œuvres leur pleine valeur. ».

Plusieurs de nos sculptures, un peu perdues dans la lumière du jour, gagnent à être vues le soir sous le feu des projecteurs. À d'autres, des artifices lumineux habilement ménagés donneront un aspect, pittoresque ou dramatique, remarquable. Pour quelques œuvres particulièrement importantes, nous avons tenté [...] de faire valoir par un éclairage approprié, non seulement les effets de masse, mais les détails de l'exécution, les saillies et les dépressions, les fossettes et les ondulations infinies, toutes les vibrations de l'épiderme, que l'on ne pourrait soupçonner à la lumière du jour. (Aubert in Verlet et *al.*, 1952, p. 28-29)

Par le jeu de lumière, les œuvres gagnent en vie la nuit, elles sont plus sensuelles et acquièrent un caractère. Il y a donc une mise en scène étudiée et revendiquée dans la présentation des sculptures dès les premières ouvertures nocturnes, c'est même cette vision différente des œuvres qui en fait tout leur attrait.

Les ouvertures nocturnes au musée ne subissent apparemment pas beaucoup d'évolution conceptuelle depuis leur naissance. Elles jouent toujours sur les mêmes thèmes liés à l'opportunité exceptionnelle de montrer les œuvres sous un jour différent pour permettre une visite plus émouvante mais aussi plus surprenante.

C'est sans doute pour cela que les ouvertures nocturnes sont le terrain privilégié des tentatives de fidélisation et d'attirance de nouveaux publics. Les *Nocturnes*

*jeunes* du musée du Louvre en sont un bon exemple. Tout d'abord, sur le site internet du musée<sup>16</sup>, elles sont rangées dans la catégorie « moins de 30 ans : Évènement ». Le propos affiché par le musée est d'offrir un autre regard sur le Louvre puisque le sous-titre, en quelque sorte, de ces nocturnes est « Le Louvre autrement ». Le principe exposé est celui-ci : « Ateliers, visites, rencontres, théâtre, danses, musiques, cinéma, performances... Profitez, le vendredi en nocturne, d'une programmation inédite pour découvrir ou redécouvrir le Louvre autrement. » Ces nocturnes du vendredi présentaient l'avantage d'être gratuites pour les moins de 26 ans jusqu'à la mesure gouvernementale du 24 avril 2009 qui accorde l'accès gratuit aux musées et monuments nationaux pour les jeunes de la communauté européenne âgés de moins de 26 ans. Ces nocturnes donnent lieu à de multiples formes d'animation des salles du musée pour attirer les jeunes dans une optique participative. Le magazine sur le net du Louvre « Rendez-vous nocturnes », n° 14 du lundi 21 janvier 2008, regroupe ainsi des reportages filmés dans les salles du Louvre par les étudiants de l'École de journalisme de Sciences Po dans le cadre d'un partenariat avec le musée. Les titres de ces reportages vidéo sont : *Entre peinture et musique* ; *L'œil moderne de Baudelaire* ; *Les jeunes ont la parole* ; *Concert de musique islamique* ; *La drague au Louvre*. Ou encore l'opération *Les jeunes ont la parole* qui se déroule chaque année et propose à des étudiants spécialistes d'arts appliqués ou d'histoire de l'art de faire découvrir au public une œuvre du musée. Le musée semble par ces opérations vouloir renouveler son image et se faire plus accessible.

De plus, lorsqu'elles étaient encore gratuites pour les étudiants, ces nocturnes se positionnaient dans la stratégie générale comme une action médiatique et ponctuelle, s'adressant directement à l'ensemble des étudiants, comme le montre le rapport d'étude de Guérin, du service culturel du musée du Louvre (Guérin, 1994). Ces nocturnes répondaient à trois objectifs : la diversification du public étudiant ; l'information et l'explication des collections aux non-initiés ; la fidélisation.

---

<sup>16</sup> Consulté en 2010, <http://www.louvre.fr/de-30-ans/nocturnes-du-vendredi#tabs>

Cette notion de perception différente du musée et d'attraction d'un public plus jeune est encore plus marquée dans l'étude sur ces nocturnes gratuites pour les jeunes, réalisée par Maresca (2008) aux musées du Louvre, d'Orsay et de Pompidou. Les résultats montrent tout d'abord que la nocturne est vécue comme une fin ou un début de soirée : dans un cas c'est une visite apaisante après une journée de travail, dans l'autre c'est une visite avant de sortir le soir. Dans tous les cas elle marque une période de transition entre travail et repos, une période de loisir. Les autres résultats de cette enquête rejoignent des aspects rencontrés dans d'autres enquêtes, à savoir qu'une visite nocturne est ressentie comme agréable et tranquille, calme, puisqu'elle comporte un aspect évasion après une journée chargée. Les visiteurs abordent donc leur sortie nocturne comme un moment de détente et de loisir contrairement à la visite en journée qui leur apparaît plus pédagogique.

Ainsi, du point de vue de la politique des publics, la nocturne muséale semble bien définie. Lors d'un entretien avec Frédérique Leseur, chef du service éducation et responsable des nocturnes jeunes au Louvre, le 16 février 2011, il a paru clair que ces soirées étaient organisées pour faire percevoir le Louvre autrement et attirer un public jeune. L'objectif de cet entretien était de comprendre ce qui avait motivé ces ouvertures nocturnes du musée. L'esprit de Verne présidait-il toujours ?

Il s'avère étonnamment que le choix du terme nocturne pour qualifier les ouvertures en soirée, qui aurait pu être motivé par des raisons solides, s'est en fait imposé de lui-même sans besoin de justification :

F.G. D'où vient le terme nocturne pour désigner ces soirées ?

F.L : Le terme existait déjà à l'interne pour le temps d'ouverture du musée le soir, la nuit. Ah non ça se disait soirées... le terme était mentionné pour les lundis et mercredis, ouvertures en nocturnes, sur les dépliants de 2000. Nous ça nous va bien car le terme renvoie à l'univers pictural, à la nuit [...].

Le mot de nocturne n'a donc pas vraiment été choisi, ni remis en question d'ailleurs, car sa connotation artistique est forte, non seulement en peinture mais

également en musique où elle définit un genre. C'est donc chargé de cette polysémie que le mot est employé pour désigner une ouverture en soirée du musée.

Puisqu'il ne semble pas exister de définition précise pour la nocturne de musée du côté des professionnels, il est nécessaire d'en donner une qui rende compte de ce qui se passe actuellement dans les musées. Une nocturne se déroulant dans un musée de manière régulière est avant tout une ouverture prolongée des collections du musée. Il s'agit d'une plage horaire élargie permettant une plus grande accessibilité au lieu. La plupart du temps, ces nocturnes ne jouissent pas de médiation supplémentaire à celle de la journée d'ouverture, rien ne change dans les salles si ce n'est peut-être un degré d'éclairage. Quelquefois, des événements sont associés à ces ouvertures qui deviennent l'occasion de faire des choses un peu plus décalées dans le musée comme l'introduction du spectacle vivant ou de la musique. Toutefois, ce qui n'apparaît pas dans la définition c'est que l'ouverture nocturne est inconsciemment associée à l'univers fantasmagique de la nuit, que ce soit auprès des concepteurs ou auprès des visiteurs.

La communication autour des visites de musée la nuit s'axe sur des points qui rappellent les caractéristiques de l'exposition d'immersion rappelées par Belaën, (2005), comme l'accent mis sur l'émotion, les promesses de sensations fortes et d'expériences mémorables. L'expérience des visiteurs dans une exposition de type immersive peut alors donner une impression de voyage dans le temps car l'immersion se caractérise par le sentiment d'être dans un temps et un lieu particuliers. Il paraît important de garder cette possibilité à l'esprit lors de l'analyse de l'enquête de terrain.

Avec ce panorama des données disponibles sur les nocturnes, l'expérience de visite d'un même lieu apparaît comme sensiblement différente le jour et la nuit. La nocturne en elle-même participe d'une offre étendue sur une nouvelle tranche horaire pour toucher un public différent, celui des jeunes adultes. L'expérience de visite, quant à elle, semble tributaire d'un état d'esprit différent dû au contexte

nocturne de la visite, esprit influencé par la mise en lumière et le mystère des œuvres vues de nuit.

Ainsi, une nocturne culturelle profite de la magie de la nuit, une magie relevée par Ebrard à propos des spectacles de Son et Lumière.

[...] les perceptions reçues avec la magie de la nuit environnante, l'atmosphère du soir qui naturellement incline à écouter les histoires, permettent à l'imagination des spectateurs de se créer un spectacle personnel. (Ebrard, 1998, p. 13)

Pour lui la nuit est vraiment le temps des conteurs, un temps de liberté, de détente et de rêve qui permet à l'imagination de prendre une part importante dans la façon de percevoir les messages.

Il en est de même avec les lieux illuminés. L'ombre derrière la colonne éclairée est alors aussi importante que la lumière par la marge qu'elle laisse à l'éveil de l'imagination du promeneur. (Ebrard, 1998, p. 19)

L'image nocturne est donc sélective, seul ce qui est éclairé est visible, mais ce qui demeure dans l'ombre, caché, est mystérieux et permet à l'activité imaginative de s'épanouir. En cachant des choses, en rendant les contours flous, la nuit incite ainsi à la rêverie. Pour Ebrard, cette particularité favorise la contemplation de l'objet, mais aussi une sorte d'intimité romantique : à l'intérieur de l'ombre, se cache une capacité magique d'évocation. Voilà pourquoi il insiste sur le fait que la visite d'un même lieu de jour est plus didactique par la présence à l'œil de tous les détails, l'absence de zones d'ombres.

La visite de nuit devra, au contraire, puiser son charme original dans l'évocation de l'immatériel : de la vie qui s'est déroulée dans ces lieux, des fantômes que l'on peut imaginer se rencontrer. (Ebrard, 1998, p. 22)

Il cite ainsi tout ce qui peut faire l'imaginaire des visites nocturnes, quel que soit le lieu où elles se déroulent, un imaginaire qui est donc forcément lié à celui dont la nuit permet le développement.

L'offre culturelle nocturne se déploie donc dans un large cadre patrimonial et c'est avant tout par la régularité de ses occurrences qu'elle peut être catégorisée. En effet, les visites patrimoniales estivales sont plutôt liées au spectacle tandis que les visites muséales hebdomadaires ou mensuelles sont plutôt liées à l'opportunité d'élargir ses horaires. Les études réalisées autour de ces nocturnes révèlent l'importance de l'imaginaire de la nuit dans leur conception et leur communication, et ce depuis les premières ouvertures nocturnes. Quel est donc cet imaginaire des visites nocturnes qui semble transparaître dans leur communication ? Comment les représentations liées à la nuit se manifestent dans l'image des visites nocturnes ?

C'est cet impact de la nuit sur l'expérience de visite que l'étude des récits autour du thème de la nuit au musée donne à voir.

### 2.1.3 La visite nocturne fictionnelle

Le recueil de textes établi par Galard (1993) sur les visites nocturnes, apporte quelques pistes de réflexion sur l'impact de la fantasmagorie de la nuit sur la nocturne au musée. Il révèle que des ouvertures nocturnes avaient déjà lieu au Louvre au XIXe siècle, mais qu'elles étaient réservées aux souverains de passage et aux personnes célèbres. Des visites d'apparat, certes, mais réalisées en toute intimité, comme un privilège, dans la continuité de l'idée des sorties de nuit.

L'autre point intéressant de cet ouvrage est le contenu de certains textes traitant des nocturnes et de l'imaginaire qu'elles véhiculent. « La nuit, on le sait, les personnages descendent des tableaux. » (Galard, 1993, p. 110). L'imaginaire principal de la nocturne au musée semble donc se former autour de la vie extraordinaire et cachée qui gît dans le musée déserté. Cet imaginaire serait perceptible par les œuvres traitant de ces nocturnes muséales, il est donc étudié à travers les peintures de Bérard, les dessins de Liberge, des œuvres écrites de Dorgelès et d'autres, ainsi que par des œuvres cinématographiques, souvent reprises d'œuvres littéraires, telles que le *Da Vinci Code*.

Béroud (1852-1930) est un peintre français dont le sujet de prédilection est le musée du Louvre et les copistes qui y travaillent. Il se plaît à imaginer les personnages des peintures les plus célèbres sortir de leur cadre.



Figure 2.2 : *L'inondation*, Louis Béroud, 1910

Si ces évènements ne se déroulent pas forcément de nuit, ils démontrent un fort imaginaire autour de la vie possible des œuvres et du mystère contenu dans les musées. Il expose ainsi aux Salons de 1873 à 1923 vingt-six vues du musée, dont ces mises en scène fantastiques destinées à prouver que les chefs-d'œuvre demeurent vivants.



Figure 2.3 : *Au Salon Carré du Louvre*, Louis Béroud, 1906, musée du Louvre, © Réunion des musées nationaux

Un extrait du livret du Salon de 1906 décrit la scène figurée par cette peinture:

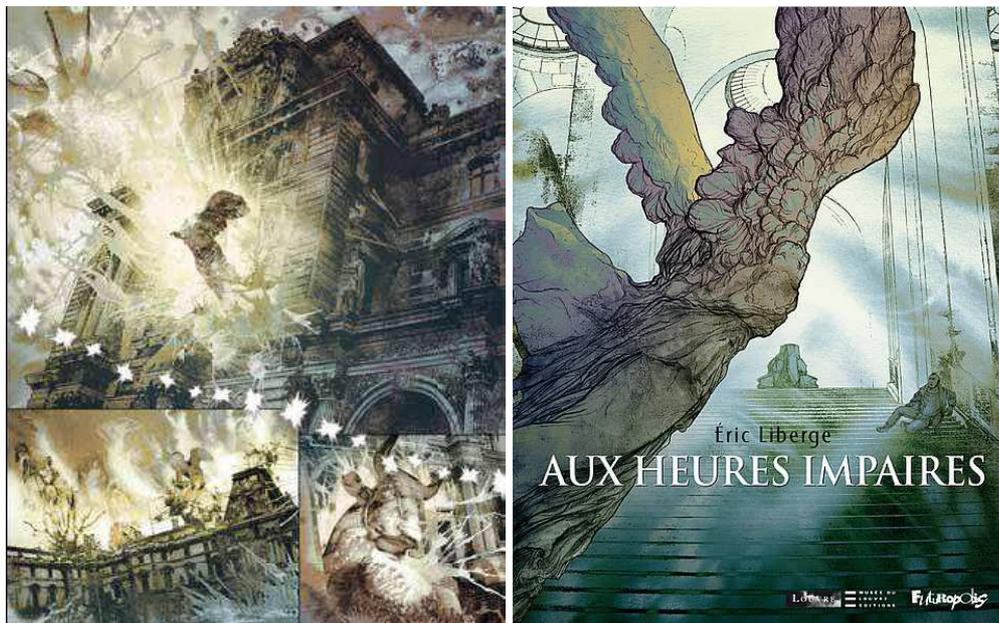
Les personnages célèbres des maîtres les plus illustres ont quitté leur cadre pour participer aux Noces de Cana de Paul Véronèse. Celui-ci, assisté de Titien, du Tintoret et du Bassan, et autres, leur en fait les honneurs aux sons d'une riche symphonie qui se confond avec l'ambiance dorée de ce milieu béni. (Direction des musées de France, 1999, p.179).

Si son travail est intéressant, c'est notamment parce qu'il retranscrit en image ce que le récit de Dorgelès raconte (pour l'extrait complet voir annexe B) :

Molière me dévisage: brusquement il comprend. « Un homme d'aujourd'hui, hurle-t-il...Un gardien, qu'on se gare! » [...] Dans un vertige, je vois passer des saints, des rois, des femmes nues, des prélats, des Maures, des joueurs de luth. On me jette contre le mur, on me renverse... [...] Sous l'immense cadre des *Noces de Cana*, les personnages affolés se bousculent, escaladent, se font la courte échelle.

- Ne poussez pas, il y a des enfants! Hé! Là, l'homme au gant, vous vous trompez de tableau. Où est la *Joconde*? Encore partie... [...]Et brusquement, d'un coup de baguette, rien ne bouge plus, tout a repris sa place... Ils se sont casés tant bien que mal, au petit bonheur. Pourtant, dans la pagaille, il y en a qui se sont trompés. Saint Bruno, l'air vexé, fait la petite bouche dans le sérail des femmes d'Alger. [...]. (Dorgelès, 1918, p. 457-463)

Il existe donc une forte corrélation entre ces deux images du Louvre et le tableau de Bérourd pourrait servir d'illustration au texte de Dorgelès. Cette thématique de l'œuvre vivante semble très importante puisque dans *Aux heures impaires*, (Liberge, 2008), l'auteur imagine un gardien de nuit perçant le secret du Louvre, les œuvres ont une âme et ont besoin de s'échapper et de se libérer hors de leur cadre pour retrouver une nouvelle énergie et seul le gardien des heures impaires peut les libérer.



**Figure 2.4 :** Eric Liberge *Aux heures impaires* Planche de la page 61 et couverture © Musée du Louvre Éditions / Futuropolis

Cette fois, les œuvres s'apparentent plutôt à des fantômes, navigant dans un univers parallèle au quotidien. Elles ont toujours besoin de redevenir des êtres doués de mouvement et de liberté seulement visibles aux yeux de quelques privilégiés.

Le retour à la vie des œuvres se retrouve également dans les ouvrages pour enfants avec notamment *Nuit de folie au musée* (Koenig, 2008) où une petite fille dont la mère est conservatrice surprend le mystère du déplacement des œuvres toutes les nuits de pleine lune. Les œuvres du département égyptien du musée du Louvre sont retrouvées au matin dans des vitrines qui ne sont pas les leurs mais personne ne sait à quoi ce phénomène est dû. L'héroïne décide alors de se faire enfermer au musée, « Seulement, il faudrait que j'y reste toute la nuit, car c'est la nuit qu'il se passe des choses mystérieuses. Mais ça, c'est interdit. » (Koenig, 2008, p.20) : elle a donc conscience d'enfreindre l'interdit pour découvrir les mystères du Louvre. Dès qu'elle est enfermée dans le musée, seule, son imagination s'emballe et elle commence à avoir peur, les statues semblent la regarder. L'enfermement dans le musée de nuit sans éclairage est donc anxiogène car il libère les possibilités fantastiques contenues dans la nuit alors qu'un secret

attend d'être révélé. C'est l'arrivée de la lune frappant un pendentif égyptien qui ranime les personnages divins sculptés dans l'or puis tous les autres objets du département égyptien.

Autour de moi, le Louvre résonne de bruits étranges. Glissements, craquements, bruits de pas, murmures et rires me parviennent des salles voisines. Ranimés par le rayon magique de la pleine lune, ils approchent. (Koenig, 2008, p.31)

Il faut donc l'intervention d'un objet magique pour que le musée revienne à la vie tout comme il faut un témoin pour remarquer ce fait. Il suffit que la lune disparaisse au petit matin pour que tout s'arrête.

Dans une pagaille effroyable, les dieux et déesses [...], le sphinx, l'hippopotame et tous les animaux s'enfuient. Ils filent vers leur socle de pierre et leur vitrine de verre. Ils se bousculent, crient [...]. C'est la panique. [...] A l'instant où le soleil se lève sur le Louvre, elles se figent exactement où elles se trouvent. Certaines ont regagné leur place habituelle. D'autres n'en ont pas eu le temps. » (Koenig, 2008, p.47)

Tout comme dans le texte de Dorgelès, la panique provoquée soit par la découverte du secret, soit par l'arrivée du jour, entraîne dans le musée un désordre visible aux yeux de tous. Cela démontre que les objets ranimés ne quittent leur vie nocturne qu'avec regret.

Cette thématique de l'objet magique, amulette égyptienne, ramenant à la vie les objets d'un musée du coucher au lever du soleil est le postulat de base du film *La nuit au musée* (Levy, 2007). Cette fois, l'histoire se déroule au musée d'histoire naturelle de New York et la figure du gardien de nuit est, comme dans la bande dessinée de Liberge, le personnage central. Il doit veiller à ce que les œuvres regagnent leur place et ne quittent pas le musée pour que rien de ce secret ne soit perceptible par le public du jour. Il faut donc éviter les scènes de désordre et de panique qui semblent inévitablement engendrées par le réveil des objets muséaux. Réveil qui doit rester un secret. Seule la personne se promenant de nuit dans le musée peut être le témoin privilégié de ces scènes extraordinaires.



Figure 2.5 : *La nuit au musée* © 2006 Fox and its released entities ; Images courtesy Rythm and Hues

Ce film montre que ce ne sont pas uniquement les objets d'art, ou les œuvres du Louvre, qui peuvent revenir à la vie mais également celles d'un musée d'histoire naturelle. De plus, le gardien du musée doit aussi faire face à une tentative de vol de l'objet magique ce qui permet d'introduire une autre activité illicite assignée à la nuit.

Ainsi, le musée de nuit peut également être le théâtre de crimes, toujours avec un parfum de mystère. Lors du concours Musée des mondes énigmatiques lancé en 1999, par la direction des musées et la direction du livre et de la lecture, une nouvelle aborde ces thèmes. Dans la « Galerie », (Zerbib et al., 1999), présente une femme poursuivie qui fait irruption dans une galerie de sculptures particulièrement vivantes. Elle ressent les émotions des statues.

Définitivement attiré par les yeux implorants des statues, son regard accrochait sans cesse de nouveaux détails, des traits d'un visage qui lui avaient échappé lors de ses précédents passages. Là, dans le silence de cette nuit solitaire, ces œuvres semblaient lui parler, elle entendait presque distinctement leur murmure, leurs paroles inintelligibles, leurs exclamations tristes et joyeuses. (Zerbib, 1999, p.80)

Elle découvre que le sculpteur des œuvres transforme des personnes réelles en statues de marbre. Dans cette nouvelle se retrouve ainsi à la fois l'impression de vie des œuvres, le mystère à découvrir et finalement le crime.

Ce cocktail de mystère et de crime est également présent dans le *Da Vinci Code* (Brown, 2004) où un cadavre est découvert dans la Grande Galerie du Louvre pour ensuite donner lieu à une chasse au message secret dans les tableaux de cette

galerie. Les œuvres ne sont plus vivantes mais simplement le support de messages mystérieux.

Un condensé de ces thématiques existe : il s'agit de *Belphégor*, le roman de Bernède publié sous forme de feuilleton en 1927, (Bernède, 2001) dont la plus célèbre adaptation à l'écran est celle de Barma, mini-série en 4 épisodes de 1965.



Figure 2.6 : *Belphégor ou le fantôme du Louvre*, Barma, 1965

Dans cette série, la première apparition de Belphégor a lieu au clair de lune dans les salles égyptiennes du Louvre et c'est un gardien de nuit qui en est le témoin. Un des gardiens du musée trouve la mort et l'histoire se poursuit avec la décision d'un jeune étudiant de se faire enfermer au Louvre pour résoudre le mystère. Des statues sont même déplacées et la statue du Dieu barbare Belphégor se révèle en quelque sorte magique. Par la suite, l'histoire s'axe vers une enquête criminelle puisque le fantôme est en fait un médium en transe.

Il y a donc ici toutes les composantes de la nuit au musée, et c'est peut-être ce qui explique la postérité de cette œuvre, à savoir l'apparition au gardien de nuit, la lune, la disparition dans l'ombre du fantôme, l'inexplicable, le crime, le déplacement d'objets ou l'objet magique. Il semblerait donc que les événements ayant lieu de nuit au musée suivent à peu près toujours le même mécanisme pour donner une histoire parfois légère et féérique, parfois mystérieuse et dangereuse.

Le musée devient vivant la nuit, il bascule dans une autre réalité où il est possible de croiser des fantômes, de voir les œuvres bouger, d'être témoin de crimes, bref un monde mystérieux et fantastique basé sur l'émotion.

#### 2.1.4 Conclusion

L'étude du terrain des nocturnes culturelles s'est avérée riche en possibilités et manifestations.

En premier lieu, elle a permis de se pencher sur les rapports entre les périodes de la nuit, de la soirée et de la nocturne ce qui a révélé une dichotomie possible entre la « soirée-jour » et la « soirée-nuit » qui pouvait avoir une influence sur la nocturne. En effet, d'un point de vue horaire, la nocturne occupe le temps de la soirée. Ce problème se résout de lui-même puisque ce qui paraît fondateur de l'esprit de la nocturne c'est la présence de la fantasmagorie de la nuit. Il faut donc que le temps de la soirée soit celui de la nuit pour permettre à la nocturne culturelle de fonctionner sur le régime des sensations et de l'imaginaire de la nuit. Dès lors que cette présence de la nuit dans la nocturne est avérée, il faut alors ajouter l'éclairage artificiel pour permettre le développement des activités de cette plage horaire. Or, cet éclairage est doué de règles et d'un langage bien particulier lorsqu'il devient patrimonial, scénographique. Son étude a permis de révéler l'importance du geste de mise en lumière dans la construction d'une exposition, de son sens, de son rythme et de son ambiance. Dans ce jeu de création de sens, les ombres tiennent un rôle capital puisqu'elles permettent de modeler les formes et d'accentuer les reliefs. L'éclairage avec ses jeux d'ombre permet ainsi de transformer l'exposition, le regard porté sur les œuvres.

Les nocturnes semblent alors un moyen important d'attraction du public, c'est ce qui explique leur développement estival, au moment des vacances, pour attirer les touristes. L'observation de leur apparition a permis de développer une typologie de ces ouvertures nocturnes qui s'exprime principalement en deux grands groupes : les exceptionnelles, jouant sur le spectacle et l'animation souvent à l'occasion d'un événement ; et les hebdomadaires ou mensuelles se déroulant toute l'année et répondant à des besoins de praticité et de prolongation des horaires d'ouverture.

Quel que soit le type de ces nocturnes, elles semblent toujours répondre à un certain fantasme de la visite de nuit où il se passerait quelque chose d'inédit, de