

# LA MUSÉOLOGIE

selon

## Georges Henri Rivière



Cours de Muséologie/Textes et témoignages

**Dunod**

# PROBLÉMATIQUE ET MÉTHODOLOGIE

par H. WEIS

Voici, en guise de préambule, un conte bref.

Un musée reçut un jour les résultats d'une collecte, qu'une équipe d'ethnologues venait de faire dans un pays lointain.

Sans doute le programme du musée ne prévoyait-il aucunement de recevoir ces tributs encombrants... ou peut-être se présenta-t-il quelque obstacle administratif. Quoiqu'il en soit, les caisses restèrent en réserve, dans des sous-sols où les dépouilles s'amoncelaient, en d'in vraisemblables bric-à-brac de poteries et de pirogues, de totems et de masques sévèrement étiquetés, fichés... mais oubliés.

Le temps passa.

Vint l'heure où de jeunes et dynamiques conservateurs entreprirent de sauver le patrimoine des fuites d'eau, de la poussière et des moisissures. Les caisses furent ouvertes. La première renfermait une lettre qui détaillait le contenu de l'envoi. Elle précisait qu'on y joignait, pour des raisons pratiques, le corps de l'un des chercheurs, mort d'un accident pendant l'enquête...

Le corps momifié parmi les documents venait ainsi alimenter, par hasard, le fonds du musée, à l'inverse des cérémoniels mortuaires anciens, où les objets entourent le mort d'un environnement connu et familial.

A sa mort, Georges Henri Rivière laisse une masse importante d'archives à son exécuteur testamentaire, Jean-François Leroux. L'association des Amis de Georges Henri Rivière prend alors en charge leur tri et leur gestion, à titre temporaire.

Nous nous permettrons de conter l'aventure qui commence avec ce legs. C'est d'abord le récit, austère et rébarbatif, des dépouillements et des tris; puis celui, plus précis, d'un projet: la lente et délicate mise en oeuvre de la publication du *Cours de muséologie*. C'est aussi l'histoire d'une quête qui reste toujours

actuelle. Nous avons cherché à retrouver l'unité d'une œuvre éparse et vouée à l'oubli, nous avons voulu en préciser les contours, les limites, donner un aperçu des recherches qu'elle suscitera nécessairement. Mais il fallait, au moins en partie, la rendre accessible, la libérer de sa gangue de papier. Georges Henri Rivière savait merveilleusement user de son grand âge pour convaincre et enthousiasmer de plus jeunes. La publication de son enseignement permet d'établir le contact entre la muséologie d'hier et celle d'aujourd'hui, entre ceux qui ont œuvré, aux côtés de l'auteur, pour la promotion de cette discipline récente, et ceux qui travaillent encore dans ce champ: pour que le passé ne reste pas clos dans les réserves, les tombes, les musées; pour que les archives enfin, n'engloutissent pas le souvenir, mais rendent plus vivace sa présence.

*Ad multos annos*, comme aimait à dire l'auteur, *si je survivis. Et ne tirez pas sur le pianiste, il a fait ce qu'il a pu...*

## Le fonds d'archives 1970-1982

Sauf quelques dossiers personnels légués à Jean-François Leroux avant 1985, les archives de Georges Henri Rivière ne contiennent presque aucun document antérieur à 1970. Cette date correspond à celle de son installation au Conseil international des musées (ICOM) comme conseiller permanent, et approximativement à celle de sa retraite du poste de conservateur en chef du musée des Arts et traditions populaires. Georges Henri Rivière ne constitua pas de fonds personnel avant cette date et l'essentiel des archives touchant sa vie professionnelle est actuellement conservé par le musée de l'Homme d'une part, et de l'autre par le musée des Arts et traditions populaires.

## La muséologie selon Georges Henri Rivière

Nous passerons rapidement en revue les grandes rubriques des archives du fonds 1970-1982: leur contenu a en effet largement conditionné la structure de la publication du *Cours de muséologie*.

Ces archives gardent tout d'abord la trace des activités que Georges Henri Rivière assumait au sein de l'ICOM<sup>1</sup>. Il suivit de près les conférences internationales triennales et leurs préparations. Il assura auprès des directeurs successifs de l'ICOM, comme des rédacteurs des *Nouvelles de l'ICOM* et des responsables du centre de documentation un rôle de conseiller attentif, auquel n'échappaient aucune action ni orientation nouvelles. Il participa aux travaux du Comité international pour la formation professionnelle aux côtés d'Yvonne Oddon, qui avait dirigé pendant de longues années le centre de documentation de l'ICOM. Réunis au sein de l'Unité pour la formation professionnelle, ils établirent un syllabus modèle à partir des programmes de formation en muséologie rassemblés par enquête et affinèrent des modèles d'instruments documentaires à l'usage de petites institutions muséales. Les archives comportent donc l'ensemble des documents issus de ces réunions, pendant une dizaine d'années.

Georges Henri Rivière appartenait également au comité de rédaction de la revue *Museum* publiée par l'Unesco. Les archives permettent de reconstituer ses diverses propositions pour des articles et contiennent les manuscrits des éditoriaux qu'il prit en charge.

Enfin, Georges Henri Rivière répondit du mieux possible à ce titre de Conseiller Permanent qui avait été créé pour lui, en particulier auprès des pays étrangers. Les rapports qu'il rédigea pour l'Unesco et l'ICOM témoignent d'un important travail de programmation. Il ne négligea pas pour autant les musées français qui, connaissant sa réputation, faisaient appel à lui pour des tâches comparables, ce qu'il assurait d'ailleurs à cette époque à titre particulier et hors institution. Une abondante correspondance fait également état de ses multiples déplacements, autant en France qu'à l'étranger.

Cependant, Georges Henri Rivière ne se limita pas à ces différentes fonctions. Les années 65-70 virent en effet apparaître cette sensibilité à l'environnement qui conduisit à la création des Parcs naturels, dont il devint, dès le début, le conseiller en muséologie. La Conférence permanente des parcs, association de techniciens, en liaison avec la Fédération des parcs naturels, se préoccupa de la formation de leurs futurs personnels et mit en place une Commission pour la muséologie, dont chaque session fut organisée avec l'aide de Georges Henri Rivière jusqu'en 1978. Par ailleurs, ces rencontres furent à l'origine de la première génération des écomusées, créés sous son impulsion au sein des parcs naturels. Les archives témoignent du suivi qu'il accordait à ces travaux: on trouve là encore une importante correspondance avec un réseau de collègues et d'amis en province, les préparations et comptes rendus de rencontres, de nombreux rapports et surtout de précieux programmes de musées et d'écomusées, établis avec les équipes qui se trouvaient sur le terrain. Ces documents permettent d'accompagner Georges Henri Rivière rétrospectivement et presque jour après jour, dans ses déplacements, dans ses interventions, dans ses nombreux projets.

Il faut souligner que le corpus des archives 1970-1982 ne présente aucun caractère exceptionnel, puisque les différentes institutions auprès desquelles Georges Henri Rivière est intervenu ont conservé des documents identiques, qu'il s'agisse de l'ICOM, ou des musées en particulier: le caractère exhaustif des archives personnelles de l'auteur autorise simplement une description minutieuse de son activité pendant cette période, mais n'a pas permis la découverte de textes ou de travaux inconnus.

Ce fonds d'archives contient également l'ensemble des documents relatifs au *Cours de muséologie* que Georges Henri Rivière assura à partir de 1970, pendant un semestre par an, pour les étudiants de maîtrise d'art et d'archéologie des universités de Paris I et Paris IV. La compilation et l'analyse de ces documents, qui composent approximativement le quart de ce fonds, ont montré comment était conçu cet enseignement et quelles questions posait leur éventuelle publication.

1. Cf. H. de Varine p. 75-80.

## Le corpus du *Cours de muséologie*

Le cours comprenait une dizaine de leçons théoriques, ensemble dont le plan a changé deux fois pendant la période 1970-1982, sans pourtant affecter profondément le contenu des chapitres: il s'agissait pour l'auteur de redistribuer les différents thèmes de muséologie générale au sein d'une structure qu'il jugeait plus cohérente. Rappelons que le projet de publier un *Traité de muséologie* dans le cadre de l'ICOM est à peu près contemporain et qu'il fut pris en charge à partir de 1971 par un comité *ad hoc*, dont Georges Henri Rivière fut président. Ce dernier proposa pour ce *Traité* un synopsis qui fut, tout naturellement, celui de son propre cours de muséologie. Non sans doute que les deux tâches lui parussent équivalentes et qu'il les considérât sur le même plan: en effet, le *Traité de muséologie* tend à une exhaustivité qui ne pouvait entrer dans le propos d'un enseignement d'un semestre, principalement conçu pour des néophytes. Cet ouvrage, qui est encore à l'étude aujourd'hui, aurait pu se présenter comme le meilleur écho de la muséologie telle que la concevait Georges Henri Rivière, s'il avait été mené à son terme dès cette époque. La similitude des deux projets n'excluait pas une approche différente de chaque thème; il fut donc décidé de ne pas modifier le synopsis sous prétexte d'une parution éventuelle du *Traité de muséologie* et de conserver le dernier plan choisi par l'auteur, ainsi que les titres qu'il avait donnés à chacun des chapitres.

Les textes des leçons théoriques, pour la plupart ronéotypés, ont fait l'objet d'un recensement minutieux: le tri et le rassemblement des documents ont été considérablement facilités par les travaux qu'avaient conduits du vivant de l'auteur ses assistants, Mme Giraudy d'abord, M. Wasserman ensuite. On put aboutir rapidement à un certain nombre de constatations. Tout d'abord, il était manifeste que l'auteur avait repris maintes fois les premières leçons, qui se présentaient sous plusieurs versions. Les leçons suivantes avaient fait l'objet de rédactions fragmentaires, organisées chaque fois selon un point de vue différent. Enfin, les dernières leçons n'ont pas été rédigées, bien qu'elles fussent données effectivement tous les ans. L'examen du corpus montre que l'auteur ne considérait aucunement ces textes comme définitifs: il avait d'ailleurs refusé, malgré la demande réitérée de ses étudiants et de ses amis, d'envisager une publication de ces «polycopiés», pensant toujours les refondre dans une rédaction

globale, pour laquelle il continua de remanier les tables des matières et de rassembler, jusqu'à ses derniers jours, de courtes notes manuscrites. Son extraordinaire activité constitua sans doute l'une des raisons qui l'empêchèrent de conduire à bien ce projet; il en fut de même pour la publication de ses mémoires, qu'il rêvait de publier sous le titre *Ma vie en alphabet*, et dont il subsiste aujourd'hui quelques ébauches.

Par ailleurs, des enregistrements assez complets du cours, réalisés par Mme Bran-Ricci pendant l'année 1973, nous permirent d'observer que les polycopiés constituaient une base, à partir de laquelle Georges Henri Rivière improvisait librement un cours, où progressivement le dialogue avec l'assistance primait sur la leçon magistrale. Le contenu variait donc en fonction du public présent, qui réunissait des étudiants de toutes nationalités, mais aussi des amis et collaborateurs, pour une sorte de séminaire convivial: chacun apportait ses questions et problèmes du moment, cherchant dans un échange fécond des solutions que l'enseignant suscitait, plus qu'il ne les dictait. Une pédagogie proche de la maïeutique correspondait sans doute au génie particulier de Georges Henri Rivière. Les enregistrements de 1973 prouvent combien il préférait la communication orale à la transmission écrite, aimant à rassembler les groupes et à synthétiser les projets et les actions. Cette aisance remarquable, sensible également dans ses conférences, ainsi que dans ses entretiens avec la presse, est parallèle à une préférence marquée pour les textes brefs, ciselés autour de formules percutantes. On trouve là un autre motif à l'inachèvement de ces polycopiés, essentiellement conçus comme des supports et non comme des ensembles autonomes.

Enfin, ces pratiques pédagogiques s'accordaient à une certaine vision de la muséologie, qui ne désirait aucunement s'en tenir à la théorie. Georges Henri Rivière ne perdait pas de vue la formation au métier même de conservateur, pour lequel il existait encore peu d'occasions de rencontres avec une véritable pratique. C'est pourquoi il organisait, en dehors des leçons théoriques proprement dites, une douzaine de «leçons pratiques», qui consistaient en visites de musées, à Paris comme en province. Il choisissait des institutions exemplaires, au moins pour certains de leurs départements, de façon à obtenir un panorama représentatif de l'ensemble des fonctions muséales: il parcourait ainsi avec ses étudiants autant les salles de présentation que les ateliers, les

## La muséologie selon Georges Henri Rivière

réserves, les laboratoires de conservation et de restauration... sans parler des sentiers d'observation des écomusées. Malheureusement, il ne reste de ces visites que peu de traces, difficilement utilisables de surcroît, puisqu'il s'agit de notes prises par les étudiants, de façon irrégulière et souvent incomplètes. Il semblait pourtant indispensable de tenir compte de cet enseignement pratique, qui dépassait en importance le nombre de leçons théoriques, et dont l'auditoire gardait en général un souvenir marquant.

L'ensemble des documents concernant le cours de muséologie se révélait donc comme un corpus problématique, dont nous venons de signaler les points délicats: présence de multiples versions pour certaines leçons, caractère lacunaire d'une partie d'entre elles, textes limités à leurs sommaires, absence de documents permettant de rendre compte des leçons pratiques et surtout inadéquation entre les photocopiés et le véritable déroulement des leçons. Or, amis et disciples désiraient toujours la publication d'un cours, qui avait marqué une génération de muséologues. Lorsque ce projet prit corps, il apparut que la diffusion des matériaux tels qu'on les avait découverts était difficilement envisageable, sauf à s'adresser à un petit nombre de lecteurs avertis, auxquels l'œuvre de Georges Henri Rivière était déjà connue, et qui ne correspondait pas au public visé par ce cours, véritable manuel de base.

Il fallait d'autre part préserver à cet enseignement son caractère pragmatique et actuel, sinon vivant et chaleureux. Le figer définitivement sous la forme de notes rassemblées fragments après fragments aurait privilégié les lacunes de la rédaction, au détriment du message, qui était mieux préservé dans la mémoire des auditeurs que dans les documents d'archives. Aussi était-il nécessaire d'envisager cette publication sous une forme différente, tout en restant fidèle le plus possible au corpus rassemblé.

### L'établissement des textes

Le contexte même dans lequel nous nous trouvions, c'est-à-dire celui des archives 1970-1982, offrait une solution à l'ensemble de ces difficultés. En effet, l'inventaire montre que pendant cette décennie Georges Henri Rivière se consacra autant à d'autres tâches de formation et qu'il ne considérait pas le cours de muséologie comme un ensemble indépendant de ses activités extérieures. On fit donc appel à ceux qui furent ses collaborateurs pendant la même période. Le synopsis général de la publication, nous l'avons

vu, adopte le dernier plan de l'auteur: des témoignages concernant des projets muséaux précis furent simplement intégrés à cette trame et présentés le plus souvent comme des exemples pratiques des principes énoncés par l'auteur. Ces textes sont ainsi rattachés à la thématique du cours, comme en contrepoint, de façon à ce que renaisse, pour le lecteur, le dialogue autrefois si vif entre maître et élèves. Ils sont naturellement signés par leurs rédacteurs et se distinguent des leçons par l'emploi d'une typographie différente.

Ce parti, assez rapidement adopté, eut également l'avantage d'actualiser le message, puisque le *cours de muséologie* avait été rédigé entre 1970 et 1978, et la majorité des textes autour des années 73-74: en effet, si Georges Henri Rivière a connu certaines prémisses des importantes mutations du monde des musées pendant les dix dernières années, il n'a pu en suivre les réalisations jusqu'à leur terme. C'est ici que l'on retrouvait la question posée par la relation au *Traité de muséologie* de l'ICOM. Jusqu'à quel point devait-on faire appel à des collaborateurs extérieurs? Il était hors de question de prétendre composer une somme exemplaire de muséologie: aussi les témoignages ne portent que sur des travaux effectivement réalisés avec G.H.R., et sur leurs résultats actuels. Dans le même esprit, on n'a pas voulu évoquer les multiples aspects de l'œuvre de Georges Henri Rivière, et en particulier son rôle dans le domaine ethnologique. Il ne s'agit pas d'une étude sur les relations délicates et passionnantes qu'entretiennent les sciences de l'homme et la muséologie... Enfin, la publication du *Cours* n'était pas simple prétexte à hommage; on devait donc veiller à maintenir l'équilibre entre les textes de différentes provenances et celui de l'auteur. C'est en tenant compte de ces limites, qui garantissent à la fois le sérieux et l'unité du travail, que s'est progressivement instaurée une féconde collaboration entre une vingtaine de personnes, au sein de l'association des Amis de Georges Henri Rivière.

Mais si l'on avait découvert une solution pour restituer quelque peu l'ambiance des cours, encore était-il nécessaire de rendre les textes eux-mêmes accessibles, d'en permettre une lecture aisée, sinon aussi agréable que pouvait être l'écoute des enregistrements: on ne pouvait malheureusement se substituer à l'auteur pour l'humour et les jeux de mots...! Un groupe de travail, plus restreint, se donna pour but d'établir ces textes de façon à demeurer le plus proche possible des directives de Rivière. Plusieurs types de tâches s'avérèrent indispensables: le choix

d'abord entre plusieurs versions d'une même leçon, la compilation de notes fragmentaires, enfin la rédaction d'un petit nombre de textes intersticiels, qui devaient permettre l'enchaînement plus aisé d'un thème à l'autre. Les leçons rédigées ne firent naturellement pas l'objet de remaniements importants: on ajouta parfois quelques notes présentes dans des versions antérieures, et l'on donna un bref appareil critique, restreint au strict nécessaire. Quelques données chiffrées furent reprises, puisque la conjoncture avait changé. En ce qui concerne les leçons dont nous avons différentes versions, quoique toutes fragmentaires, on a tenu à ce que l'ensemble des textes composés par l'auteur apparaisse; le comité de rédaction a présenté ces documents autour de la trame qui semblait la plus proche possible des différentes tables des matières, en s'attachant à montrer leur interdépendance par de courtes notes de liaison. Les transcriptions des passages les plus intéressants des enregistrements de 1973 furent intégrées à l'ensemble.

Chaque chapitre suppose donc l'élaboration d'une solution originale soumise à l'ensemble des participants du groupe de travail: les notices de début de chapitre donnent tout détail utile sur cette mise en place des textes. Le comité de rédaction fonctionna ainsi pendant près de deux ans au rythme d'une rencontre tous les deux mois environ. L'assentiment de tous fut le gage de la rigueur de la compilation et de sa justesse, en regard de l'œuvre de l'auteur. Dès le début du travail, et concernant des points sur lesquels la rédaction semblait elliptique, on a voulu s'assurer de la pertinence de l'interprétation résultant de l'établissement des textes, par l'envoi d'un questionnaire, dont les réponses coïncidèrent, au delà même de ce que l'équipe de rédaction attendait de ce type de sondage: l'empreinte de Georges Henri Rivière restait profonde dans l'esprit de ses disciples et de ses collaborateurs...

Rappelons enfin que les textes originaux demeurent disponibles, autant d'ailleurs auprès de l'association actuellement responsable de ces archives, qu'auprès des multiples bibliothèques et centres de documentation où Georges Henri Rivière avait déposé, au moins partiellement, les polycopiés de son cours.

On peut lire ainsi, dans l'ensemble de ces décisions, l'affirmation de deux volontés: celle, très forte, que les archives laissées par Georges Henri Rivière puissent servir un public auquel il avait voué son existence, étroitement associée à celle de

ne pas se tromper sur la nature de l'œuvre dont elle dévoilait une partie, et donc de ne pas trahir l'originalité d'un enseignement à bien des égards hors du commun. Du fait de la personnalité de l'auteur, nous devions aller au delà des résultats minutieux d'une patiente archéologie archivistique: l'image d'une œuvre toujours présente pour ceux qui la vivaient comme un ensemble de principes transmissibles, s'imposait autant que la trace écrite. Aussi avons-nous choisi pour la publication du *Cours de muséologie* le seul parti qui réconcilie les deux aspects d'une muséologie, qui comme sa définition, se voulait toujours évolutive.

### A l'extérieur des archives 1970-1982, l'œuvre de Georges Henri Rivière

L'expérience que l'on vient de décrire fut vécue sous le signe du paradoxe. En effet, pour la période considérée, la césure semblait ouverte, entre des écrits le plus souvent laissés à l'état d'aide-mémoire, incomplets, elliptiques, et l'efficacité de l'homme, son aura et le prestige qui entourèrent ses activités. La contradiction pouvait cependant résulter du choix qu'il fit entre de multiples tâches, dont certaines imposaient, dans les dernières années d'une vie, leur urgence. Comment alors mesurer l'ampleur, comme la spécificité singulière de l'héritage laissé par Georges Henri Rivière?

On remarquera d'abord que la bibliographie donnée dans cette publication est moins abondante pour les années qui précèdent 1970, et que les éléments qui la composent diffèrent de nature, d'une période à l'autre. Pour les années 1925-1968, on s'est effectivement limité aux textes qui furent publiés par l'auteur: ce sont pour la majorité des préfaces, des catalogues, de brefs articles. Peu d'ouvrages complets, aucun texte concernant la muséologie, en dehors des leçons de muséographie données à l'Ecole du Louvre pendant la guerre. En réalité, la liste bibliographique correspond à la partie émergée de l'ensemble: il existe au moins autant, sinon plus, de manuscrits de Georges Henri Rivière au sein des archives du musée national des Arts et traditions populaires, et du musée de l'Homme, deux institutions où il joua un rôle prépondérant entre 1928 et 1967. Ces documents n'ont pas été publiés: ce sont des rapports de missions, des comptes rendus, des notes à l'usage de collaborateurs, des catalogues inédits, les cours de folklore enseignés à l'Ecole du Louvre, une correspon-

## La muséologie selon Georges Henri Rivière

dance professionnelle abondante. Il n'en est pas encore établi de liste complète, leur inventaire, en particulier celui de la correspondance, supposant un important travail de documentation et d'analyse au sein de ces institutions et des archives de leurs différents services. Un examen superficiel de leur contenu conduit pourtant à constater que l'œuvre de Georges Henri Rivière est indissociable de la naissance et du développement des institutions auxquelles il a voué la majorité de son existence.

Cette conclusion coïncide naturellement avec celle des ethnologues qui se sont déjà penchés sur l'histoire de leur discipline. Isac Chiva ouvre ainsi l'important article qu'il consacre à la vie et à l'œuvre de Georges Henri Rivière: «Il est rare de pouvoir illustrer le déploiement d'un domaine de la connaissance à la fois scientifique et esthétique et de le voir s'inscrire dans les institutions et les sensibilités à travers la vie d'un seul personnage: Georges Henri Rivière, né le 7 juin 1897 à Paris et qui vient de s'éteindre le 24 mars 1985, est de ceux-là!...» Il conclut par l'énumération des multiples tâches qui subsistent en regard de cette œuvre. Or, il s'avère qu'en reconstituer les principaux aspects et la situer dans un contexte pertinent revient, de fait, à construire, ou du moins à établir dans ses grandes lignes, une histoire de l'ethnologie du domaine français, à peine ébauchée par les spécialistes eux-mêmes. Isac Chiva évoque ailleurs la naissance et l'institutionnalisation de cette discipline, liées à la création du musée des Arts et traditions populaires, sans voiler les difficultés des recherches à effectuer: «En somme, il faudrait, pour y voir clair, conduire un travail qui tiendrait à la fois de la reconstitution historique et du décryptage archéologique d'un site bouleversé par quelque séisme<sup>2</sup>...»

S'il reste donc de la part des ethnologues un long parcours à accomplir pour ce qui est de l'histoire des institutions et d'une histoire plus globale de leur discipline, le chemin n'est pas non plus à son terme du côté de la muséologie et de son développe-

ment. Georges Henri Rivière dirigea, on l'a vu, l'ICOM, dès la fondation de cette organisation internationale non gouvernementale. On peut à nouveau sentir son dynamisme et suivre son activité au fil des rapports annuels présentés devant les deux conseils de cette institution. L'histoire et l'élaboration progressive de la doctrine de l'ICOM s'y lisent en filigrane, comme dans les éditoriaux de la revue *Les Nouvelles de l'ICOM* rédigés régulièrement par le directeur. Ce champ mériterait sans nul doute à son tour une investigation minutieuse; il est certainement moins conséquent, en diachronie, que le précédent mais demeure largement inexploré; on ne saurait par conséquent en prédire les difficultés. Cette étude permettrait de rappeler les grandes lignes de la mise en place des politiques culturelles internationales, et d'évaluer, si possible, leur portée, ce qui donnerait aux programmations d'aujourd'hui tout le poids des expériences passées...

Que ce soit donc à l'ICOM, au MNATP ou au musée de l'Homme, l'œuvre de Georges Henri Rivière tient essentiellement dans des séries de décisions et de propositions concrètes, mêlées au fonctionnement global des institutions. Tenter de comprendre cette œuvre uniquement dans ses textes publiés, serait de l'ordre du contresens: il ne s'agit pas d'une tâche de critique, mais d'un travail d'historien des sciences, d'historien des institutions et des mentalités. L'action de celui qui s'est consacré à mettre en œuvre les pratiques de l'ethnologie sur le domaine français, et qui propagea les techniques de l'enquête, de la recherche de terrain et de la collecte, est désormais aux mains des spécialistes qui doivent l'envisager comme un phénomène culturel significatif. Ce n'est sans doute pas la première fois que les sciences de l'homme observent cette réflexivité dans leur méthodologie, comme dans leur champ d'étude. Mais il est curieux de constater, d'un point de vue qui reste extérieur aux recherches à mener et à leurs enjeux, combien le personnage de Georges Henri Rivière invite et oblige à ce retour sur soi-même. Il meurt ainsi sans œuvre écrite, mais non sans patrimoine à transmettre.

1. I. Chiva, «Georges Henri Rivière: un demi-siècle d'ethnologie de la France», *Terrain* 5, oct. 1985, p. 76 à 83.

2. J. Chiva, S.U. Jeggle, «Entre livre et musée», in: *Ethnologues en*

*miroir: la France et les pays de langue allemande*, Paris: Maison des sciences de l'homme et Mission du patrimoine ethnologique, 1987, p. 9-33.

## Portrait d'un muséologue...

Nous envisagerons cependant ce legs sous un autre point de vue que celui prescrit par ces recherches. Il faut revenir sur ces qualités qui faisaient de Georges Henri Rivière un remarquable professionnel. La personnalité de l'auteur assure de fait autant que ses textes, la transmission de principes fondamentaux, dont la mise à jour, à travers un dernier portrait de l'auteur «en conservateur», sert de propédeutique au *Cours de muséologie*.

Georges Henri Rivière raconte dans chaque entretien que lui ont consacré quelques journalistes dans les dernières années de sa vie, sa rencontre avec P. Rivet. Il habille cet événement de détails différents chaque fois, ce qui donne à la rencontre une dimension presque mythique. C'est le cas également des récits de sa vie antérieure à l'engagement au musée de l'Homme: la préhistoire de Georges Henri Rivière comme muséologue s'identifie à une représentation de lui-même, dont il est difficile aujourd'hui de vérifier chacun des traits. Mais ce n'est pas tant la vérité historique qui nous intéresse ici que l'image que lui-même s'en donnait, et qu'il désirait donner aux autres, ainsi que ses relations avec la muséologie<sup>1</sup>.

Les différentes séquences de la rencontre avec P. Rivet changent peu, d'une variante à l'autre: il s'y trouve toujours la découverte de l'art précolombien, ce «coup de foudre», le succès extraordinaire de l'exposition, le dialogue avec Rivet et la question rituelle sur les diplômes à laquelle Georges Henri Rivière répond souvent: «Je ne suis qu'un simple bachelier.» Dans cette mise en scène rapide, croquée sur un ton naïf en quelques adjectifs où «sont mis en scène ce monsieur savant, brillant» et «l'escalier branlant et noirâtre» du Muséum, Georges Henri Rivière met l'accent sur le caractère spectaculaire, inattendu, presque surréaliste d'un événement qui permet la rencontre impossible entre le modeste bachelier et le scientifique déjà connu, «un grand Américaniste dès ce moment-là et dont j'ignorais absolument l'existence», dira-t-il

ailleurs. Il s'agit d'un récit initiatique où le premier contact est vécu sous le signe de la révélation, comme une sorte de grâce qui tombe sur le jeune mondain alors éparpillé dans de multiples activités et sans véritable profession. Ailleurs, Henri Monnet décrit ainsi cet épisode: « Cela se passa un dimanche matin à la terrasse du "Francis", place de l'Alma. J'étais avec l'éditeur Van Oest et à l'annonce de cette nouvelle (Hackin venait de conseiller à Rivet, qui avait accepté, de proposer à G.H.R le poste de sous-directeur du laboratoire d'anthropologie du Trocadéro), G.H.R lança en l'air son chapeau qui, emporté par le vent, finit sous les roues d'un taxi. Ce comportement du futur conservateur étonna beaucoup l'éditeur.» Ce fut dès lors un engagement dans tous les sens du terme. On sait d'ailleurs combien Paul Rivet marqua son jeune collaborateur et disciple, par la correspondance Rivet-Rivière conservée au musée de l'Homme et dont Jean Jamin a publié quelques lettres dans la revue *Gradhiva*. A partir de ce moment, Georges Henri Rivière vécut sa profession comme une vocation passionnée, qui dévora progressivement tous les instants d'une vie où l'espace privé tint de moins en moins de place. On peut donc se demander ce qui favorisa l'apparition du muséologue enthousiaste, sorti en quelque sorte tout armé de l'«horrible laboratoire» du Professeur Rivet...

De ce que fut Georges Henri Rivière avant Paul Rivet, nous ne retiendrons que quelques traits, que l'on retrouve régulièrement dans les articles biographiques qui lui furent consacrés<sup>2</sup>. Il ne s'agit pas de revenir sur un portrait déjà tracé, mais de comprendre les prédispositions qui firent de ce conservateur novice un représentant reconnu de la muséologie moderne, «qui en a accompagné l'évolution pendant un demi-siècle, en la rendant possible et en lui consacrant le meilleur de son génie<sup>3</sup>.»

Tout d'abord, et Georges Henri Rivière le soulignera tout au long de sa carrière avec une certaine coquetterie, il n'a point de formation universitaire, ce n'est pas un chercheur, ni un intellectuel. Il possède une curiosité inlassable, qui lui permet d'être sans cesse au fait des idées et phénomènes nouveaux, dans le champ de

1. Cf. texte de J.F. Leroux-Dhuys, p. 22-23.

2. Cf. J. Chiva, op. cit, et J.F. Leroux-Dhuys ci-contre.

3. H. de Varine, article nécrologique.

## La muséologie selon Georges Henri Rivière

la culture. Lui-même, comme ses biographes, décrivent ses débuts dans la vie un peu comme ce «magasin de bric-à-brac» qu'était, selon lui et P. Rivet, le musée d'Ethnographie avant la réorganisation qu'ils lui imposèrent: Joséphine Baker, le Bœuf sur le Toit, les danseuses des Folies-Bergères, la musique sacrée et le jazz, les bals chez les Noailles et un mariage blanc, les sculptures de Palmyre et Nick Carter... la dispersion comme l'éclectisme fécond d'une période à la fois brillante et fortement troublée dans son identité, semblent avoir trouvé en Georges Henri Rivière un représentant tout à fait séduisant. Sans doute faudrait-il faire la part de la reconstruction fantasmagorique dans la plupart de ces anecdotes, mais ce n'est pas notre objet; on voit à l'évidence dans ces récits comment Georges Henri Rivière se plaît à se présenter lui-même comme une des incarnations de ces années folles. Est donc mise en relief cette capacité de touche à tout génial, que l'on peut lire, en abyme, comme le don de s'imprégner d'une ambiance culturelle, de ses courants profonds et de ses modes passagères: il se voulait l'un des hérauts les plus répandus du Paris mondain et artistique, dès cette époque «universel» selon l'expression d'Hugues de Varine, connaissant tout le monde et connu de tous. Le jeu avec sa propre identité est explicite de cette ubiquité singulière. D'abord Georges Rivière, il adopte le prénom de son oncle, le peintre Henri Rivière, comme meilleure introduction pour les cercles artistiques; il est pour beaucoup qui ignorent son patronyme, simplement Georges Henri; il deviendra plus tard G.H.R., lorsque Rivet aura imposé son sceau sur cette personnalité mouvante et que cette griffe sera celle du concepteur muséologue. Georges Henri Rivière restera fidèle au personnage qu'il composa dans ces années là, entre Figaro et Neveu de Rameau, comme homme-orchestre...

Ce qui pourtant rattache l'homme au monde réel, est le dernier trait que nous retiendrons de ce portrait en forme d'interprétation: il ne faut pas omettre dans ce panorama d'une jeunesse éparpillée au quatre coins de la culture, l'«initiation au culte des objets», selon sa propre expression. Il rappelle plusieurs fois ce premier

apprentissage chez son oncle, essentiellement en forme d'interdits, et parfois de paires de gifles<sup>1</sup>: «... ne jamais prendre un pot par l'anse, une assiette par le bord<sup>2</sup>...». Sans doute «la surintendance d'une grande collection privée» chez David-Weill acheva-t-elle cette formation, et permit à ce sens artistique, qui déjà s'exprimait dans les improvisations musicales, de trouver un autre exutoire. Les psychanalystes, comme les exégètes actuels de la psychologie du conservateur<sup>3</sup>, seraient heureux de constater que le cas de Georges Henri Rivière est tout à fait exemplaire: s'il prenait un plaisir certain à découvrir les objets, à les admirer, à se délecter de leurs formes et de leurs grains, il s'en interdisait, en conservateur modèle, la possession personnelle. On trouvera dans un interview de 1974 une photographie des objets qui l'entouraient, chez lui: «en forme d'anti-collection, des souvenirs de voyage et des objets de bazar<sup>2</sup>...»

Mais cet aspect de son caractère reste mineur, en regard des réels dons d'artiste qui le servirent si bien dès la fameuse exposition d'art précolombien en 1928. Georges Henri Rivière savait mettre en forme ce qui restait chez d'autres sur le plan de l'idée ou de l'image. C'est peut-être là qu'il faut rappeler le lien qu'il faisait sans cesse avec sa famille picarde. Dépassons le malaise qui saisit, au récit de ces vacances à la ferme, devant ce qui apparaît comme une récupération abusive d'origines paysannes permettant de légitimer la suite de sa carrière. C'est trop oublier que peu encore d'hommes de cette génération furent coupés de la terre, et d'une façon de vivre qui imposait à toute forme sa fonction nécessaire. En ce sens, comme plus haut pour les relations mondaines, Georges Henri Rivière fut un excellent intermédiaire entre une classe d'intellectuels bourgeois et citadins, qui éprouaient le besoin de retrouver dans l'exotisme le pouvoir et la contrainte des sens et la vie des classes populaires, proche du travail manuel et de ses nécessités. Les qualités de contact qu'il utilisait si merveilleusement dans les salons parisiens, furent constamment les siennes dans ses découvertes de la province française: «Quand j'arrive dans une ferme, il n'y a aucune gêne, on se parle tout de suite, on s'entend bien. Je dois dire que j'en suis très fier<sup>2</sup>.»

1. «Une rencontre avec G.H.R., le musicien muséographe qui inventa les écomusées», Propos recueillis par G. Breerette et F. Edelman, *Le Monde*, 8-9 juillet 1979.

2. «G.H.R., l'homme-orchestre des musées du XX<sup>e</sup> siècle», Propos recueillis par E. Schlumberger, *Connaissance des Arts*, 274, déc. 1974, p. 100-106 et J.F. Leroux-Dhuys, p. 25.

3. Cf. B. Deloche, *Muséologica*, Paris: Vrin, 1985.

Georges Henri Rivière tel que le découvre Paul Rivet en 1928 est donc un homme de relations, un acteur mondain très au courant de ce qui se joue sur la scène parisienne, une personnalité mobile, extraordinairement apte à capter les influences et à se faire l'écho des idées neuves. C'est également un tempérament artiste, capable de saisir la beauté des formes et des objets, susceptible de la rendre mieux sensible par des présentations imaginatives. Ce profil correspondait-il à ce que l'on attendait d'un conservateur dans cette période? Constatons simplement que l'intuition de Rivet renvoie à une préoccupation que partage notre époque, qui donne aux conservateurs autant des responsabilités scientifiques qu'une importante mission de relation publique. Rivière présentait d'excellentes dispositions pour devenir cet intermédiaire que cherchait Rivet, ce publiciste, en quelque sorte, de l'anthropologie et de l'ethnologie.

Ses qualités de contact? Il les utilisera désormais à coopter d'abord des bénévoles pour la «grande aventure du Troca...», puis des professionnels. Ce génie de l'animation se renforçait de la capacité de saisir immédiatement les qualités et le savoir particulier de chacun et d'en opérer la synthèse, pour la poursuite d'un projet commun: il jouait ainsi, à son propre compte, la scène initiale avec Rivet. S'attirant les collaborations les plus efficaces, il constituait partout où il passait des réseaux amicaux, qu'il réanimait périodiquement, lors de ses multiples missions en province comme à l'étranger: si bien qu'il n'est pas possible, du moins pas encore, de traverser le monde des musées, sans que le nom de Georges Henri Rivière n'évoque un souvenir vivace, sous la forme d'une soirée musicale ou d'un trait d'esprit, qui venait, d'un coup, obliger à reprendre l'ensemble du programme d'une présentation. Ce que nous disent, sur le ton du panégyrique, les articles nécrologiques, put se vérifier lors de la mise en place du *Cours de muséologie*: le charme de l'homme échappait tout naturellement à l'entreprise archivistique, mais subsistait dans les mémoires...

L'artiste s'épanouira plus précisément dans la muséographie. Rivet voulait, comme le dit le récit rapporté ci-dessus, un «traducteur de la science»: Rivière se pénétra intimement de cette mission. Elle correspondait d'ailleurs à ce qu'on vient de dire sur ses capacités de relations. Ici, le contact devait s'établir entre le grand public et les spécialistes, entre ceux qui ne savent pas et ceux qui connaissent tout d'un aspect de leur discipline. Ce

contact doit être facilité par le pouvoir concret des objets, plus «porteurs» que le message écrit ou même que l'image, de l'affiche au livre. Le *Cours de muséologie* montre assez comment Georges Henri Rivière inventa une muséographie qui sut, non seulement obéir à ces impératifs didactiques, mais encore ne rien perdre de ses qualités esthétiques. Il traita, comme le rappelle Isac Chiva, les «concepts comme des objets muséaux et ces derniers comme des idées sensibles.» Malheureusement, la plupart des expositions organisées par Georges Henri Rivière avant les galeries permanentes du musée des Arts et traditions populaires fut naturellement démontée... son œuvre est cependant sensible encore dans nombre de musées, comme dans les galeries du MNATP, et trouve dans cette dimension une originalité qui, à nouveau, la distingue de celle laissée par des chercheurs ou des écrivains. D'une part, l'action, encore lisible dans les institutions, de l'autre les présentations, qui rapprochent le muséographe du metteur en scène.

### ... et de la muséologie.

Que nous dit aujourd'hui, en regard des recherches actuelles en muséologie, ce portrait de conservateur hors du commun? Sa réussite et son profil mettent inévitablement l'accent sur la fonction du musée comme média. Avant que les sémioticiens n'établissent cette image du musée, et n'en forment la théorie, Georges Henri Rivière et avec lui, une génération de muséologues et de conservateurs qui se disaient progressistes, montraient toutes les implications de cette idée dans une pratique professionnelle précise. Sa muséologie, par conséquent, échappe, d'une certaine façon, aux doctrines et aux théories et se situe dans une position d'antériorité en regard des recherches qui se mènent depuis une dizaine d'années, fondées sur le large mouvement de réflexion qui a débuté dans les années 1960, avec la crise d'identité que vécut l'institution muséale; à ce titre, elle s'intégrera à l'histoire même de cette discipline récente et à son interprétation.

Mais que nous dit encore ce tempérament d'artiste, que la réflexion muséologique éloignait rarement de la quête passionnée du sensible? Si le but du musée est de transmettre des informations, elles sont véhiculées par un canal spécifique, l'exposition, essentiellement définie par son caractère tridimensionnel. On ne

## La muséologie selon Georges Henri Rivière

saurait renoncer à ce trait distinctif du langage muséal, qui s'appuie sur des objets, quelle que soit leur nature (originaux ou substitués), et sur leur mise en scène dans le temps et l'espace. Pourtant, la passion des objets s'alliait chez Georges Henri Rivière avec une compréhension profonde de la distinction entre le monde muséal et le monde réel. Nous avons ainsi retrouvé une page d'un critique littéraire, annotée de sa main, où le journaliste reprenait les thèmes classiques de la distance entre la scène et le monde, distance accentuée par le fait qu'il s'agissait d'une pièce de Brecht: «C'est là exactement mon sentiment et mon expérience, concernant les unités écologiques... c'est pourquoi je reste partisan des vitrines<sup>1</sup>...» Sachant lui-même exprimer, à chaque période de sa vie, les principaux mouvements culturels, il était de ceux qui avaient excellemment compris combien le musée pouvait être aussi cette «chambre d'écho», entre le monde réel et celui qu'il élabore continuellement la connaissance. La métaphore du miroir, que l'on trouve très habituellement sous sa plume, manifeste dans son ambiguïté même, le sens de cette mission muséale: le miroir renvoie une image que l'on pose en hypothèse comme la plus fidèle possible à la réalité, mais qui, au musée comme chez Stendhal, se construit dans l'abstraction du langage, le support n'étant plus le roman, mais l'exposition. Comment concevoir une muséologie dépourvue de son langage propre, celui des objets, comme inversement une muséologie sans programme, c'est-à-dire sans discours préalable?

Ces quelques caractéristiques de la muséologie, rapidement esquissées à partir du portrait de Georges Henri Rivière, marquent tout naturellement le seuil du *Cours de muséologie*. Non que nous ayons voulu, dans cette description et dans ses conclusions, que Georges Henri Rivière apparaisse comme un conservateur modèle ou plutôt un modèle pour les conservateurs...! Il s'agissait simplement de montrer les conditions de possibilité d'une recherche autour de son œuvre, ses difficultés récurrentes et son originalité, qui tiennent à la fois à sa personnalité d'homme d'action et de muséographe hors pair: deux particularités qui rendent éminemment délicate la transmission de cette œuvre uniquement par

l'écrit, et spécifiquement par le livre. Georges Henri Rivière est, de fait, très proche des concepteurs, des praticiens de l'exposition, dont le nom reste encore inconnu, à l'inverse des metteurs en scène, pour lesquels l'évolution sociale s'est produite dans le sens d'une reconnaissance. Dès lors, le *Cours de muséologie* semble lui-même un miroir où la double image d'un homme et de son œuvre renvoie, dans un jeu infini de reflets, à celle d'une muséologie qui se situe entre théorie et pratique, entre chercheurs et public, entre professionnels et demandeurs de musée. Aussi était-il impossible de faire l'impasse sur le personnage, qui tout autant que l'œuvre laissée dans les musées et dans les organisations, exprime une vision particulière de la mission du musée, dans une vocation vécue et partagée comme une passion.

Le paradoxe qu'ouvrait le legs des archives de Georges Henri Rivière ne pouvait être dépassé que dans deux directions: nous n'avons pas choisi celle qui comprendra l'œuvre de Georges Henri Rivière dans une lecture critique de l'histoire des idées, et qui conduira autant une évaluation de l'action de l'ethnologue que de celle du muséologue. Nous avons pensé plus utile, dans l'immédiat de privilégier les principes qui avaient constamment animé l'homme d'action et réuni autour de lui amis et disciples: ils éveillent en effet un écho immédiat à l'heure actuelle, chez ceux qui, à l'écart des spécialistes qui élaborent la théorie de l'exposition, mettent en place multiples musées locaux et régionaux. Ces mêmes principes, par leur pragmatisme et leur ouverture, répondent aux interrogations de responsables et d'élus qui, plus éloignés encore du milieu professionnel, cherchent à concrétiser cette envie de musée propre aux dernières décennies de ce siècle, sans parfois maîtriser toutes les implications de tels projets. Elaborées pour ce public, ces thèses s'expriment dans les textes de Georges Henri Rivière comme dans les témoignages de ses collaborateurs. On espère y retrouver le tempérament de l'auteur, sa séduction comme son despotisme parfois excessif. Nous avons pu, de façon étrange, toucher du doigt ces qualités personnelles, faites à la fois d'autorité souvent tyrannique et de conviction profonde, dans l'atmosphère qui entoura la mise en

1. Cf. archives J.F. Leroux-Dhuys.

place du *Cours de muséologie*. Pourtant, il ne s'agissait pas de la piété de disciples rassemblés autour d'une mémoire au charisme toujours persistant: si Georges Henri Rivière remportait souvent l'adhésion, c'est qu'il sut éveiller, avant tout, une certaine aptitude à l'action. Le travail commun, conduit autour des textes de

cet homme singulier et attachant, ainsi que le consensus qui l'a rendu possible, restent donc à nos yeux la meilleure preuve de la vitalité de son œuvre et de sa capacité à convaincre encore «ceux, plus jeunes, pour qui les fameuses initiales G.H.R. se réduiront bientôt à un sigle désincarné<sup>1</sup>...»

Hélène Weis

---

1. Claude Lévi-Strauss, Allocution prononcée lors de la cérémonie d'hommage à G.H. Rivière le 26 novembre 1986, publiée in *Ethnologie Française*, 16 (2), avril-juin 1986, p. 127-130.

# MUSÉE ET SOCIÉTÉ, A TRAVERS LE TEMPS ET L'ESPACE

*Plusieurs rédactions de cette leçon ont été retrouvées. Celle de 1971, qui porte le titre «Définitions. Aperçu historique», suit un plan chronologique qui sera à peu près le même que celui des versions suivantes; elle n'a cependant pas été rédigée entièrement, en particulier pour la période allant du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle au milieu du XX<sup>e</sup> siècle. En 1973, le manuscrit, sous le titre «Le musée à travers l'histoire», envisage la période 1789-1869 sous la forme que prendra ensuite la leçon 2, et propose une typologie des musées; il ne donne pas encore un texte complet, en conformité avec la table des matières prévue. La leçon de 1975, complétée en 1978, devient la version définitive, naturellement retenue pour la publication: on y a inséré cependant certaines informations contenues dans les autres manuscrits et souvent évoquées par l'auteur oralement.*

## Préambule

Le musée. Une réalité déjà ancienne, quand naît le mot. Un trésor des dieux et des hommes, dans les premiers temps. Un laboratoire, un conservatoire, une école, un lieu de participation, de notre temps. Une machine à collectionner, de tout temps. Avec ou sans toit. Dont la tête avance par

bonds audacieux, et la queue n'en finit pas de finir. Au développement exponentiel, tache d'huile en progression à travers le monde. Cultivant la synchronie dans la diachronie, ou la diachronie dans la synchronie. Autour de toutes les disciplines de l'art et du savoir. Une famille internationale, de nos jours.

## 1 Emergence

Le musée a-t-il une préhistoire, liée à celle des premiers collectionneurs? Les hommes de l'âge de pierre rassemblent autour d'eux des objets, façonnés par eux ou empruntés à leur milieu. Le professeur Leroi-Gourhan note l'existence de l'instinct de collectionner chez l'homme préhistorique. On observe ce phénomène sur les sites européens comme à l'autre bout du monde: Dillon Ripley a pu en étudier les manifestations variées, dans une tribu de Nouvelle Guinée demeurée à l'âge de pierre. En ces aubes de l'humanité, apparaissent des collections, issues de l'instinct animal de posséder et de l'idée humaine de créer du savoir.

L'homme des civilisations antiques à écritures s'éblouit de collections prestigieuses, réunies d'abord dans les temples, puis en espace royal ou civique. Il fréquente les sanctuaires et y présente des dons au dieu qui les habite, sous la forme d'ex-voto payés en chair humaine ou animale, ou encore sous celle de beaux objets appelés à s'accumuler dans l'espace sacré. Parallèlement, les artistes racontent dans le bois, la pierre, le métal ou le tissu, les exploits du dieu et les épisodes de son culte. Ainsi organisé, le temple n'est pas seulement lieu de prière et d'échanges mystiques: il est pour le visiteur occasion de délectation, d'édification, ou de simple curiosité. On voit ainsi à Athènes, les traces matérielles de la première pinacothèque ou collection de peinture connue. Aux temps de la grandeur de Rome, des temples, des galeries, des portiques, des forums accueillent en grand nombre des œuvres d'art, dons des généraux vainqueurs, d'insignes citoyens ou de souverains. Dans le monde hellénistique, les souverains, soucieux de leur gloire, attachent à leur cour des collègues de philosophes, qui prennent le nom de Mouseion, ou temple des Muses, à l'origine bosquet sacré, dédié à ces déesses des arts

libéraux: lieux privilégiés d'études et de débats, ces institutions s'embellissent d'œuvres d'art et s'ouvrent aux gens de qualité. Fondé par Ptolémée 1<sup>er</sup> au troisième siècle avant Jésus-Christ, celui d'Alexandrie est le plus célèbre: il comprend une bibliothèque et une ménagerie, un réfectoire, un observatoire, un amphithéâtre, des salles de travail et un jardin botanique.

Avec le christianisme, l'église devient le centre de la vie intellectuelle. A l'exemple du temple païen, le sanctuaire chrétien du Moyen Age a son trésor et son imaginaire:

«Au moustier voy dont suis paroissienne  
Paradis paint, où sont harpes et lus  
Et ung enfer ou damnez sont boullus<sup>1</sup>.»

A ces présentations de l'histoire surnaturelle du monde, s'ajoutent, sculptés aux portails des grandes églises, ces rappels des travaux et des plaisirs saisonniers de l'homme, que sont les calendriers des mois.

«A la Saint Thomas  
Tue ton cochon gras<sup>2</sup>»

Durant la même période, princes et riches particuliers constituent des collections d'œuvres d'art, auxquelles ils ajoutent fréquemment de très belles bibliothèques.

Avec la conquête arabe, la péninsule ibérique voit naître les premiers jardins de plantes médicinales, ancêtres des jardins botaniques: on en connaît quelques exemples aménagés à Tolède et à Séville au XI<sup>e</sup> siècle<sup>3</sup>. Ainsi, progressivement, une distinction apparaît-elle «entre la collection

1. François Villon, *Ballade a la requeste de sa mère pour prier Nostre Dame*.

2. Le 21 décembre ouvre traditionnellement en France, la période la plus

favorable pour abattre le cochon.

3. André Miquel, *L'islam et sa civilisation, VII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*, Paris: Albin Michel, 1977, p. 203.

en tant que collection, et la collection associée du culte des Muses, idéal platonicien de spéculation et de recherche<sup>1</sup>.»

Deux vocations du futur musée d'Occident — le musée collectionneur, le musée chercheur — se manifestent déjà. Ailleurs, se développent d'autres collections qui illustrent cette dualité: par exemple, le trésor du temple du Shôsoin,

à Nara (Japon), avec ses trois mille objets conservés intacts depuis le VIII<sup>e</sup> siècle jusqu'à nos jours, dans son exemplaire architecture adaptée au climat, ou encore l'Académie de Musique de Tezcoco, au Mexique, au début du XVI<sup>e</sup> siècle, qui patronnait, en dépit de son nom et au delà de sa vocation initiale de gardienne d'œuvres d'art, l'histoire, l'astronomie, la peinture, la sculpture, l'architecture et surtout la poésie.

## 2 «Humanistes et Grands».

### Fin du XV<sup>e</sup> siècle-milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle

A l'aube de la Renaissance, en 1471, Sixte IV inaugure à Rome, sur le Capitole, une galerie de statues antiques, dont un catalogue a été établi peu après. Comme les collections princières du passé, elle sert le prestige du fondateur. Elle offre également à l'admiration des sculpteurs un choix d'œuvres d'art, modèles académiques d'une civilisation disparue, dont il faut désormais s'inspirer. Malgré une vision du monde très éloignée de la chrétienté, l'influence de la civilisation gréco-romaine persistera en effet jusqu'à nos jours au travers des variations du goût. Cette galerie coïncide avec la première tentative de protection d'un patrimoine local, qu'il s'agit de soustraire à la convoitise des amateurs et des intermédiaires étrangers: Sixte IV publia une bulle pour interdire l'exportation des antiques, ce qui n'eut pourtant pas l'efficacité souhaitée. Enfin, et ce n'est pas le moins important, la collection n'est pas trésor de temple, bien qu'elle soit rassemblée à l'initiative du chef de la chrétienté. Elle s'ouvre en effet au public. Autant de traits qui permettent de reconnaître en cette institution l'un des premiers musées, au sens moderne du mot. Elle est l'ancêtre des galeries d'antiques et de peintures des temps clas-

siques, aménagées par des souverains pour accueillir leurs hôtes de marque et des artistes privilégiés.

A partir de cette époque, une «onde muséologique», selon l'heureuse expression de G. Bazin<sup>2</sup>, va se répandre à travers l'Europe; on verra se multiplier les «chambres de merveilles» et les «cabinets de curiosités», les uns plus artistiques, les autres plus naturalistes et ethnographiques, tous dévoilant sous un apparent bric-à-brac la pensée synthétique et humaniste de leurs réalisateurs: des souverains, des grands, de riches particuliers, tels que bourgeois, savants, artistes arrivés au faite de la gloire, témoignent ainsi de leur soif de connaissance, de ce besoin pré-encyclopédique de comparer et d'expliquer.

Ces collections passeront souvent, sans qu'il y ait toujours une nette frontière, du statut privé au statut public, et d'une accessibilité très limitée à une accessibilité de plus en plus large: ainsi par exemple des collections du cardinal de Granvelle, dont les vestiges sont légués dès 1674 par J.B. Boisot avec ses collections personnelles à la ville de

1. D. Ripley, *The sacred grove. Essays on museums*, New-York: Simon et Shuster, 1969, pp. 26-27.

2. Cf. G. Bazin, *Le temps des musées*, Liège/Bruxelles: Desoer, 1967, 302 p. ill. (épuisé).

Besançon, avec obligation d'ouverture au public, ce qui conduira à la création d'un des premiers musées de France. Mais si leurs propriétaires n'en font pas donation à la collectivité lors de leur disparition, elles s'engloutissent dans un marché de l'art de plus en plus actif.

Ces musées potentiels ou naissants se répartiront en trois groupes principaux, classés ici par ordre quantitatif décroissant: chaque groupe aura son évolution autonome, en raison de l'absence de rapports organiques entre eux.

Il y aura tout d'abord, les musées d'art et d'archéologie<sup>1</sup>: un «consortium» historique, réunissant peintures, sculptures et à un moindre titre objets d'art; aussi bien chefs-d'œuvre de la Renaissance que des Temps modernes. L'archéologie se veut de caractère artistique, ce qui explique la communauté de cheminement des archéologues et des collectionneurs d'œuvres d'art, renforcée encore par leur passion commune pour ces éléments épigraphiques auxquels les musées resteront toujours attachés, en raison de leur valeur historique ou linguistique. Ainsi les prédateurs de ruines et les fouilleurs avides s'obstineront-ils à négliger les éléments représentatifs de la vie quotidienne, au risque de brutaliser les gisements. Il faudra attendre le XVIII<sup>e</sup> siècle, et les découvertes de Pompéï, pour que les musées d'archéologie ne se limitent plus aux œuvres d'art, aux éléments ornés d'architecture et aux blocs épigraphiques. En outre, l'archéologie se consacre uniquement, à cette époque, au monde méditerranéen et à ses influences continentales.

Les musées de ce groupe témoigneront peu de cette vocation de «bois sacré» qui caractérisait le Mouseion des anciens Grecs. Installés dans les palais royaux ou impériaux, ils sacrifieront au prestige et seront peut-être pour cette raison les plus nombreux. De l'entassement premier des

collections, ils observeront progressivement une ordonnance esthétique et un classement par écoles géographiques et historiques, comme le font encore aujourd'hui la plupart des grands musées d'art. Aux côtés des notables, les artistes y auront un accès privilégié, pour raison de formation et d'inspiration. On verra dans cette galaxie, scintiller de grandes étoiles: ainsi à Rome, à Florence, à Naples, à Paris, à Berlin, à Dresde, à Munich, à Petersbourg, etc.

Nous trouvons au second rang le groupe déjà moins nombreux des musées de sciences naturelles. Un des plus anciens est celui que Richet de Belleval fonde en 1593 à Montpellier, près la faculté de médecine. Leur berger conducteur, leur maître à tous sera le Jardin des plantes du Roi, fondé en 1626 par Hérouard et Guy de la Brosse, médecins de Louis XIII, comprenant également le «cabinet du Roi». Jardin et cabinet collectionneront des plantes médicinales. Dès le début du XVIII<sup>e</sup> siècle, on s'intéresse à l'ensemble du domaine botanique, et ce mouvement n'ira qu'en s'amplifiant, avec les grandes systématisations taxonomiques de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Le jardin sera développé et agrandi par Buffon. Dès l'origine, le Jardin des plantes et son héritier le Muséum national, qui sera créé par décret de la Convention du 10 juin 1793, sur le rapport de Lakanal et grâce à la réunion de ce cabinet et de la ménagerie de Versailles, produiront en grand nombre ces portraits en couleurs de végétaux et d'animaux, désignés de nos jours sous le nom de «vélin du Muséum». Sans atteindre cette taille exceptionnelle et cette complexité, d'autres musées d'histoire naturelle apparaîtront en Europe, en général issus des cabinets de curiosités.

Tous ces musées, y compris le Jardin des plantes, partageront la même mission. Ils seront temple des Muses, autrement dit la recherche et la formation y joueront un rôle

1. «Archéologie signifie au sens propre science de ce qui est ancien. A la différence d'autres noms de sciences, forgés à l'époque moderne, celui-là existait dans l'ancien grec, mais il signifiait à peu près «histoire ancienne»; quant aux «archéologues», c'était une catégorie d'acteurs spécialisés dans les pièces tirées d'anciennes légendes. Le mot réparaît, francisé, au XVII<sup>e</sup>

siècle, grâce au savant lyonnais Jacques Spon, qui fut lui-même un des premiers archéologues véritables.» (Cf. Gilbert Charles-Picard, «L'archéologie, une auxiliaire de l'histoire...», *L'archéologie, découverte des civilisations disparues*, Paris, Larousse, 1969, p. 7.)

fondamental. Ils constitueront d'importantes collections, comme l'y incite la taxonomie. A la différence des musées d'art, ils serviront davantage la science que le prestige. On constate cependant dans leurs présentations ostéologiques ce goût de la panoplie, de la symétrie axiale, du style catacombe, auquel obéissent encore tant de musées d'art, alors qu'une présentation systématique eut mieux traduit leur savoir. Aussi, sans égaler l'ambiance solennelle des musées d'art, y flottera-t-il encore quelque souffle de majesté, émanant de leurs monarques fondateurs.

Arrivent enfin les musées d'histoire, encore en petit nombre. G. Bazin en voit les premiers exemples dans les galeries de portraits ancestraux ou de personnages illustres des châteaux, en Italie (musée de Paolo Giovo, installé à Côme vers 1520) d'abord, puis à travers le reste de l'Europe. On peut y rattacher les grandes peintures biographiques de muraille ou de plafond que montrent dès le XVII<sup>e</sup> siècle les palais des souverains: ainsi les épisodes de la vie de Marie de Médicis, par Rubens, au Palais du Luxembourg à Paris, ou les victoires de Louis XIV aux voûtes de la Galerie des Glaces, à Versailles. Ce sont les échos très lointains, si l'on

peut dire, des bas-reliefs des palais achéménides et assyriens, comme par exemple le grand escalier de Persépolis, cette iconographie du fonctionnement de l'Etat offerte à la vue des visiteurs. Cette peinture historique présente les grands hommes et les épisodes royaux. Elle ne dit rien de la société, sinon de la société dominante.

S'il n'existe pas de véritables musées de sciences exactes et de techniques, les cabinets d'objets techniques et d'instruments de physique commencent à progresser au XVIII<sup>e</sup> siècle, comme celui de Voltaire à Cirey, mais ils restent d'usage strictement privé.

Pas encore de musées d'ethnologie, dont l'heure viendra au XIX<sup>e</sup> siècle. Précurseur d'une démarche multidisciplinaire, l'Ashmoleum Museum d'Oxford est le premier musée universitaire ouvert dès 1683 à partir des collections d'histoire naturelle, de numismatique, d'archéologie et d'ethnologie, rassemblées par J. Tradescant, voyageur et explorateur. L'université chargera des enseignants de la tâche de conservation et d'inventaire et adjoindra aux collections un laboratoire de chimie et une bibliothèque.

### 3 Temps des lumières et révolution industrielle

Des événements de grande importance influent sur l'histoire des musées à partir de 1750. Le temps des Lumières, à son apogée, débouche sur les conquêtes de la Révolution française et de l'Empire, avec leurs flux et leurs reflux, politiques et culturels. En Europe et en Amérique du Nord, la révolution industrielle se propage graduellement. Les puissances européennes intensifient leurs entreprises coloniales, cependant que les pays d'Amérique anglo-saxonne et latine accèdent à l'indépendance. Le mouvement des nationalités se déploie, autant en Europe qu'en Amérique. La bourgeoisie devient la classe dominante...

L'espace muséal s'étend surtout en Europe et en Améri-

que du Nord. L'institution muséale conserve ses rôles de collection, de création et de développement du savoir, de prestige également. Elle renforce sa mission d'éducation et acquiert celle de protection du patrimoine. Enfin, elle aide les peuples d'Europe à prendre conscience de leur identité.

Le processus de muséalisation et d'étatisation des collections des souverains se généralise en Europe. Des musées naissent également, à l'initiative des Etats, comme le premier en date, le British Museum. Fondé en 1753 par un acte du Parlement, ouvert au public en 1759, il comporte dès l'origine des collections d'histoire naturelle, de numis-

matique et de peintures, ainsi qu'une vaste bibliothèque, le tout acquis grâce à des fonds publics. Il s'enrichit rapidement: lui parviennent successivement les collections égyptiennes ravies à Bonaparte, les antiquités classiques du Cabinet Towneley, les célèbres marbres du Parthénon, des antiquités assyriennes, le produit des fouilles d'Halicarnasse, sans parler des acquisitions de la bibliothèque. La Montague House devient à ce point saturée qu'un nouveau et vaste bâtiment est construit en 1838.

En France, en trois années, de 1792 à 1795, la Convention nationale consacre trois initiatives de la monarchie, le Muséum national, nommé plus tard Muséum<sup>1</sup> central des arts, puis tout simplement musée du Louvre, au Palais du Louvre (1792), le Muséum d'histoire naturelle, que développera ultérieurement Napoléon III, ainsi que le Conservatoire national des arts et métiers (1794). Entreprise originale, le musée des Monuments français est fondé en 1796.

Ainsi une impulsion irréversible sera-t-elle donnée au monde international des musées. Le nouvel Ermitage, par exemple, est créé à Petersbourg afin d'étendre les galeries voisines de la résidence du souverain, à la mesure d'un patrimoine qui ne cesse de s'enrichir. Les premières constructions de l'île des musées à Berlin répondent au même besoin: inauguré en 1830, l'Altes Museum (ou Schinkelbau du nom de son architecte), est en effet le premier en date de l'ensemble berlinois. Il serait le plus ancien édifice construit à usage de musée. Le style néo-classique de sa façade a servi de modèle à de nombreux musées du XIX<sup>e</sup> siècle, en Europe et en Amérique: ordonnance solennelle, préparant déjà le visiteur à cette ambiance de temple dont on leur fait

aujourd'hui grief. Un autre bâtiment du même ensemble, le Neues Museum, ouvert en 1859, a servi de cadre, entre autres collections très diverses, à une collection d'antiquités nordiques, qui composent le noyau du futur Museum für Vor und Frühgeschichte, (musée de pré et proto-histoire) et témoignent de l'ouverture de la muséologie à une science alors récente, la préhistoire.

Les Etats-Unis répondent à cette impulsion. Certains musées naissent, à l'initiative de sociétés savantes, comme par exemple le Library Society Museum, créé en 1773 à Charleston, ou bien les musées de Philadelphie, fondés à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle par l'American Philosophical Society et la Library Company. La tradition du musée à trustees<sup>2</sup> a dans ce pays, comme on le voit, de profondes racines qui remontent au moment où il accède à l'indépendance. Par ailleurs, la Smithsonian Institution est fondée en 1846. Subventionné par l'Etat fédéral, cet établissement est le creuset d'importants musées de toutes disciplines, en même temps que laboratoire de recherche, centre de publication et de diffusion de périodiques à l'échelle nationale et internationale. Il suscite en particulier l'essor de l'américanisme qui se consacre, science à l'étude des Indiens vivants de l'Amérique du Nord, alors même que leur espace de vie est dégradé par la colonisation.

On rattachera à ce mouvement général d'étatisation et d'ouverture, le petit groupe des musées qui représentent l'identité nationale, créés dans l'espace du Saint-Empire, comme le Germanische National Museum à Nuremberg, en 1853 ou le Musée national fondé à Prague, incarnation de la Bohême historique.

1. Autre aspect du jargon muséologique, le *muséum*, en francophonie, c'est le musée d'histoire naturelle, tandis que le *musée*, c'est le musée d'art et d'histoire. On a conservé le terme de *pinacothèque*, dans certains pays étrangers.

2. *Trustees*: les trustees sont des administrateurs qui, à titre exclusivement privé, assurent la gestion d'associations sans but lucratif et reconnues d'utilité publique; ils acceptent de porter la responsabilité légale de cette tâche, malgré leur statut de bénévoles. Il s'agit d'une véritable relation

fiduciaire qui s'établit entre l'administrateur et le public. Ce type d'organisation prévaut en Angleterre et dans les pays qui ont hérité du droit coutumier anglais, en particulier les Etats-Unis d'Amérique. L'éducation et l'action culturelle, plus fréquemment confiées dans ces pays aux trustees, dépendent donc beaucoup moins étroitement de l'Etat et des finances publiques qu'en France par exemple, d'autant que les dons que font les particuliers aux musées de ces pays sont en général déduits de leurs impôts, ce qui facilite l'accroissement des collections publiques.

De nouvelles disciplines muséales surgissent également, aux côtés des catégories désormais classiques que nous avons évoquées ci-dessus.

Les musées d'art et d'archéologie restent les plus nombreux et ne modifient guère leur vocation, qui se veut en affinité avec le *Museum* grec pour la formation et l'inspiration des artistes: l'esprit de collection et de prestige y occupe toujours une place importante.

Ces musées se spécialisent cependant de plus en plus, comme en témoigne la fondation à Londres en 1824 de la *National Gallery*, inaugurée en 1838. Ce phénomène accentué, principalement dans les pays anglo-saxons, la persistante distinction entre *Museum* et *Art Gallery*. La présentation de la peinture se fait désormais par écoles. Non sans accuser une préférence pour l'art des grands siècles, ce type de musée entrouvre sa porte à d'autres idéaux artistiques, ce qui explique la création des premiers musées d'art contemporain. Il se ferme toutefois aux mouvements d'avant-garde, comme le furent les premiers groupes impressionnistes. Il fait une meilleure place qu'autrefois aux arts d'Extrême-Orient. En fait, il propose à son public des séries d'œuvres consacrées selon des modèles bourgeois (ou curatoriaux pour reprendre l'expression de D. Cameron, formée sur l'anglais *curator*, conservateur de musée).

La France du Consulat et de l'Empire tente une première expérience de déconcentration des musées d'art: près de vingt musées sont créés dans les départements français, et dotés de peintures prélevées sur les collections nationales, alors à l'apogée de leur richesse, avant les restitutions imposées par le traité de Vienne; ce sera l'origine des actuels musées contrôlés. Soulignons que bien des musées de province doivent plutôt leur création aux Académies ou Ecoles de dessin, ou encore au désir de rassembler des collections historiques et archéologiques témoignant du patrimoine local.

Les expositions universelles, à partir de celle de 1851 à Londres, présentent des mobiliers et des objets d'artisanat d'art, dans le but de promouvoir l'industrie: elles suscitent ainsi la création de musées d'art décoratif, comme le *South*

*Kensington Museum*, qui prendra le nom de *Victoria and Albert Museum*, après son inauguration définitive en 1909.

On observe au musée d'archéologie un processus d'extension comparable. Les objets sont présentés par régions historiques, car le domaine archéologique s'accroît désormais, à partir de l'espace romain antique, à la Grèce de Périclès, à l'Égypte pharaonique, au Proche-Orient sumérien et assyrien, à l'Amérique pré-colombienne. Cette évolution ne se produira pas sans rivalités entre nations européennes, aux frais des patrimoines culturels des pays économiquement ou politiquement dominés, théâtres d'actions de sauvetage ou de pillage, selon le point de vue choisi.

Les musées de sciences naturelles se multiplient. De nouveaux musées se créent aux États-Unis, comme à Philadelphie, à New Haven, à Harvard; ils n'ignorent pas les aspects pratiques de leur recherche, en particulier pour le développement de l'agriculture, et se préoccupent de l'exploitation des ressources naturelles de leur immense pays. Cette optique avait d'ailleurs été prévue par la Convention dans le programme du *Museum* d'histoire naturelle de Paris. Dans cette institution, Cuvier et Saint-Hilaire s'illustrèrent après Buffon et Linné.

Un musée d'une «certaine histoire», pouvons-nous dire à propos du musée des Monuments français. Il réunit en effet, à l'initiative de Lenoir, des sculptures du Moyen Âge et de la Renaissance, épaves de monuments désaffectés ou détruits par la Révolution, et les présente de façon assez factice dans le cadre d'un ancien monastère parisien. Création éphémère qui disparaît avec la Restauration, mais qui contribuera à nourrir l'esprit romantique.

Par la suite, des galeries de portraits et de scènes historiques, à Londres et en Europe continentale, célèbrent les victoires des Alliés. Des musées d'histoire de l'armée et de la marine de guerre s'établissent dans le cadre d'anciens arsenaux. Certaines de leurs collections seront réunies plus tard au musée de l'Armée, fondé en 1905 et installé à l'Hôtel national des Invalides. En 1837, Louis-Philippe transforme une partie du château de Versailles en musée, dédié «à

toutes les gloires de la France»: Vercingétorix, Louis XIV, Napoléon sont évoqués dans la Galerie des Batailles. On se dispute les places, dans la haute et légitimiste noblesse de France, pour représenter son ascendance dans la Salle des Croisades. Ces divers musées reflètent les impérialismes ou les nationalismes qui caractérisent l'Europe du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>.

On notera également que la préhistoire suscite un intérêt nouveau, comme nous l'avons évoqué à propos des musées de Berlin: créé à Saint-Germain-en-Laye en 1862 par Napoléon III, le musée des Antiquités nationales accueille dès l'origine des collections propres à cette discipline.

On assiste durant cette période à l'émergence du musée d'ethnologie, que l'on pourrait appeler en termes plus contemporains, musée d'anthropologie. Sous l'une ou l'autre de ces dénominations, cette discipline conquiert son musée propre, ou bien, à défaut, participe du musée d'histoire naturelle, ou du musée naissant de préhistoire. On peut voir dans la partie humaine des cabinets de curiosités le témoignage d'un premier intérêt de cet ordre. Ainsi, pour n'en citer qu'un exemple, on voit naître à Leyde, en 1837, le musée national d'ethnologie, issu du Kabinet von Zeldsaamheden. Le musée d'ethnologie recherche encore trop souvent, dans cette première phase, l'objet exotique, singulier ou orné. Il réalisera progressivement une approche plus scientifique des sociétés lointaines et s'intéressera davantage à

l'objet représentatif de la culture matérielle et de la vie quotidienne. Il faudra attendre longtemps encore pour que ce type de musée présente l'objet dans son environnement, pour qu'il le situe dans la société dont il provient. A noter que l'intérêt des puissances impérialistes à l'égard des pays colonisés constitua également un facteur non négligeable du développement des musées d'ethnologie au XIX<sup>e</sup> siècle.

Dès sa création, le Conservatoire national des arts et métiers rassemble rapidement d'importantes collections concernant les sciences exactes et les techniques avancées. Pourtant, il n'avait pas été le premier à exposer en France des collections de cette nature, puisqu'elles avaient fait l'objet, à plusieurs reprises, d'expositions temporaires dans le cadre de la grande Galerie du Louvre. Un centre analogue se développe un peu plus tard à Washington, dans le cadre de la Smithsonian Institution: en 1857, les collections pluridisciplinaires du Patent Office lui sont en effet affectées, et elle possède à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle des collections nombreuses et précieuses en matière de sciences exactes et de technologie contemporaine. Fondé comme nous l'avons vu, en 1851, à Londres, le South Kensington Museum ou Victoria and Albert Museum associe à ses programmes de beaux-arts et d'art décoratif des collections représentatives des sciences naturelles et des techniques industrielles qui donneront naissance au Natural History Museum (1881) et au Science Museum (1857) de Londres.

1. NDLR. A la même période ont été fondés à Paris plusieurs musées d'histoire et de nombreux musées thématiques: en particulier le *musée de la Marine* (1827), le *musée des Monnaies* (1833), le *musée de l'Hôtel de Cluny*, dû aux fameuses collections d'objets du Moyen Age et de la Renaissance constituées par Alexandre du Sommerard (1843), et le

*musée Instrumental du Conservatoire de musique*, fondé par Clapisson en 1864.

Le *musée Carnavalet* (1865) est né du désir de recueillir certains témoignages de la vie de la cité, menacés par le plan d'urbanisme d'Haussmann.

## 4 Capitalisme et colonialisme. Fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

Pendant cette période, une partie de l'Europe - notamment l'Allemagne, la France et la Grande Bretagne - est le théâtre d'un développement industriel sans précédent. Le reste du monde est zone d'ombre ou de pénombre, livrée par endroits aux entreprises rivales d'un colonialisme plus que jamais conquérant. Les musées d'Europe et des Etats-Unis reflètent cet essor, puisqu'ils paraissent plus nombreux et plus diversifiés que jamais. Mais la première guerre mondiale est aussi le premier temps des hibernations et des destructions de musées.

### Europe et Amérique du Nord

Les musées connaissent un mouvement général de régionalisation. Dans cette perspective, la notion de collection dynastique continue de s'affaiblir, au bénéfice de la notion de collection nationale ou municipale, dans le cadre des anciennes résidences de souverains, d'aristocrates ou encore de somptueux palais construits spécialement pour les galeries d'exposition.

La France, parallèlement à un grand nombre de musées de collectivités publiques, voit se créer de multiples musées de sociétés savantes, notamment en matière d'archéologie: les grands bourgeois aiment fouiller, ils le font avec soin,

dans l'optique du temps. Par la suite, ces musées sociaux déclineront et seront souvent repris par les villes. La présentation des musées d'art reste caractérisée, comme au début du siècle, par son élitisme.

Musées d'art et de sciences se multiplient aux Etats-Unis, dans une ambiance de libre entreprise, voire de concurrence. Deux grandes dates à retenir: 1869 et 1871, qui correspondent aux fondations à New York, du Metropolitan Museum of Art et de l'American Museum of Natural History, deux événements dans l'histoire de l'institution muséale, au point d'en inaugurer une nouvelle période, sous le signe d'un mécénat éclairé. Ces musées, comme tant d'autres aux Etats-Unis, appartiennent à une association, élisant elle-même un conseil de trustees.

Le «MET» souligne dans son acte de fondation sa vocation démocratique. Dans les dernières années qui précèdent la première guerre mondiale, il devient l'émule des grands musées européens d'art et d'histoire, dans le climat créé par l'activité de grands collectionneurs mécènes et de grands antiquaires, qui nourrissent un marché de l'art florissant.

L'American Museum jouera dès le XIX<sup>e</sup> siècle jusqu'à nos jours un rôle de pionnier, en matière d'écologie et de biologie avec ses merveilleux dioramas d'animaux, réplique aux «period rooms» qu'inaugure le MET.

### Les period rooms

*A la différence de leurs collègues européens, les conservateurs des musées américains attachent [...] beaucoup d'importance à montrer les objets dans des intérieurs de la même époque, transportés à grands frais d'Europe ou des Etats-Unis (period rooms), quitte à évoquer cette ambiance par un style accompagnant les objets (musées d'atmosphère), lorsqu'on n'a pu se procurer des cadres anciens. Ce système avait présidé à l'installation du Musée National de Zurich à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Pour comprendre ce goût de la reconstitution qui anime les Américains plus encore dans les musées de sciences (Museums Groups), il faut songer que le visiteur de musée européen, tout imprégné de passé depuis son enfance, a moins besoin de cette évocation d'ambiance ►*

► que le visiteur américain, pour lequel le passé, dont son pays peut lui fournir le modèle, ne remonte guère plus loin que le XVIII<sup>e</sup> siècle. Le succès de ce système de présentation date d'une grande exposition des styles coloniaux américains qui eut lieu en 1924 au Metropolitan Museum de New York et qui fut stabilisée en un musée: l'American Wing; donné au musée par Mr. et Mrs. Robert W. de Forest, l'American Wing fut construit sur le modèle des intérieurs anciens transportés, afin de permettre le placement aisé des portes et des fenêtres. Etendu jusqu'à la période de la vie américaine antérieure à l'essor industriel, c'est un ensemble prodigieux, cher au public de l'Union qui aime à venir y contempler son passé, fort utile au visiteur étranger qui peut y trouver un microcosme de l'Amérique des pionniers. Ce mouvement d'intérêt pour l'art de l'ancienne Amérique trouve sa genèse dans une exposition de peinture et d'art décoratif américains (1625-1825), tenue au Metropolitan en 1909 à l'occasion de la Hudson-Fulton Celebration.

Presque tous les musées américains ont leurs «chambres d'époque»... Ce mode de présentation a été fort critiqué en Amérique même; il présente en effet de multiples inconvénients; il ankylose le musée, rendant difficiles et coûteuses les transformations futures; l'éclairage, tant naturel qu'artificiel, y est le plus souvent insuffisant, si l'on veut respecter l'atmosphère d'époque, ce qui est fort préjudiciable aux peintures qui y sont présentées, le plus souvent d'ailleurs trop loin de l'œil du spectateur; l'étiquetage des œuvres est peu commode et la circulation du public malaisée, à cause de l'étroitesse des issues; en outre, le compartimentage du musée en petites salles successives complique la surveillance. Malgré tous ces défauts, les Américains sont restés très attachés à ce mode de présentation. Récemment, en 1951, a été inauguré à Winterthur (Delaware) un musée tout entier qui comprend cent vingt-cinq period rooms.

G. Bazin, *Le temps des musées*. Liège/Bruxelles: Desoer, 1967. 302 p. ill. (épuisé)

Les grandes constellations de musées d'art et d'archéologie progressent encore: ainsi à Berlin, les nouveaux bâtiments de l'île des musées, ainsi dans les grandes villes des Etats-Unis, comme à Boston ou à Philadelphie. Préhistoire exceptée, la constitution des collections archéologiques obéit encore à une définition esthétique de l'objet.

En plus grand nombre également, les musées d'histoire restent événementiels ou «chosologiques» selon l'expression de Marcel Mauss.

Les musées d'histoire naturelle européens ne s'inspirent que lentement des initiatives de l'American Museum. Toutefois, il faut constater une évolution dans ce domaine: la

notion de parc zoologique remplace progressivement celle de ménagerie. La grande nouveauté, c'est la création, en 1872, aux Etats-Unis, du premier des parcs nationaux: le Yellowstone Park. Ces musées de la nature sauvage vont se propager aux Etats-Unis et leur exemple rayonnera à travers le monde.

Ⓛ L'ethnologie générale, autrement dit celle des peuples extra-européens, connaît de nouvelles extensions: elle est en effet souvent favorisée par les entreprises du capitalisme et du colonialisme, bien qu'elle ne s'y prête pas toujours. On en voit déjà la preuve avec la fondation du Pitt Rivers d'Oxford et du musée d'Ethnographie du Trocadéro. Ce dernier est créé à partir de collections dont l'origine remonte

au cabinet de curiosités de François 1<sup>er</sup> et qui furent présentées dans une section spécialisée de l'Exposition universelle de 1878 dans le cadre, bâti pour elles par Davioud, du Palais du Trocadéro. Les premiers musées d'ethnographie régionale naissent également en Suède à la même période, sous leur forme double de musées «sous toit» et de musées de «plein-air»: on prend ainsi conscience progressivement de la rapide décadence des cultures nationales traditionnelles en Europe, ainsi que de l'utilité d'insérer leur acquis dans des sociétés en pleine transformation<sup>1</sup>.

Autre innovation, juste avant la grande guerre et dans la lignée, là encore, des expositions universelles et des premiers musées de technologie nés au temps des Lumières: le Deutsches Museum est fondé à Munich en 1903 et ouvert en 1905, présentant pour la première fois des modèles mécaniques mis en mouvement par le public. C'est d'ailleurs une firme allemande qui viendra à Paris en 1913 installer le Planetarium, grandiose instrument d'explication du cosmos, autour duquel Paul Langevin créera en 1936 le Palais de la Découverte.

Les premiers musées pédagogiques et musées de

l'enfant voient le jour à la même époque.

L'institution muséale, en somme, avance en moins d'un siècle sur tous les tableaux. On y constate une tendance écologique croissante, par des cheminements séparés.

### Autres régions du monde

Cependant, cette évolution reste lente et sporadique dans les autres régions du monde, l'Océanie, l'Amérique latine, l'Afrique, l'Asie, régions singulièrement diverses, mais qui ont en commun, une fois colonisées, une étroite dépendance techno-économique, sociale et culturelle à l'égard de l'Europe. L'institution muséale y est pratiquement inexistante, à de rares exceptions près, dont les plus notables sont celle des Indes, où le National Indian Museum fut créé à Calcutta dès 1814 et celle de l'Afrique du Sud, où un musée sera créé au Cap en 1825, et définitivement réalisé entre 1837 et 1855. Les musées sont conçus par des Occidentaux, à l'usage des Occidentaux: on y traite de préférence des cultures des colonisateurs et peu des cultures indigènes, sinon sous un point de vue archéologique<sup>2</sup>.

## 5 Deux mondes en présence. D'une guerre à l'autre.

1917, année de la Révolution d'octobre, une date cruciale dans l'histoire du monde. Le monde socialiste va s'organiser dans l'espace eurasiatique de l'ancien empire des Tsars, face au monde capitaliste que domineront petit

à petit les Etats-Unis. D'une certaine façon, l'affrontement idéologique se répercutera sur la progression de l'institution muséale.

1. NDLR. A Stockholm, en 1872, est créé le Nordiska Museet, rapidement complété en 1891 par le Musée de plein air de Skansen; A Copenhague, le Dansk Folksmuseum est créé en 1879, et lui sont associés en 1899 un musée de «pleine terre» à Sorgenfri et en 1901 un musée de plein-air à Lynby. A Oslo le Norsk Folksmuseum à Bygdøy est ouvert en 1894 et le musée de plein-air de Seurasaari, à Helsinki, le sera en 1909. Les musées d'ethnologie de Berlin et de Vienne sont sensiblement contemporains

(Berlin, Museum für Völkerkunde 1873 et Museum für deutsche Volkskunde 1889, et Vienne, 1876 et 1895). On peut également citer le Nederlands Openluchtmuseum, fondé en 1912 à Arnhem, qui s'étend sur 44 ha.

2. NDLR. Ainsi au Caire, le musée des Antiquités égyptiennes est fondé en 1857, le musée de l'Art islamique en 1883 et le musée Ethnographique en 1925 seulement.

## Monde capitaliste

Le nombre des musées d'Occident augmente encore, aux Etats-Unis surtout. Après la seconde guerre mondiale, le nombre de musées y sera comparable à celui des musées d'Europe. Epuisés deux fois par la guerre, ceux-ci devront en effet faire deux fois peau neuve.

Les statuts juridiques des musées conservent leurs contrastes. Les musées européens, en dehors de l'Angleterre, marquent une préférence manifeste pour la propriété et l'initiative étatiques, et sont d'une certaine manière, assez proches du système mis en place en URSS. Le mécénat et les trustees restent la base du système américain, mais la concurrence est tempérée par l'influence de puissantes associations de responsables de musées.

Les disciplines et le rôle des musées s'inscrivent dans la lignée des progrès exceptionnels de la période précédente.

L'importance des collections des musées d'art va croissant, mais un effort est fait pour une présentation différente: c'est l'époque du «musée clinique», selon l'expression de G. Bazin, largement inspiré de la rigidité du Bauhaus. Grâce à Andrew W. Mellon, un grand musée d'art est créé

à Washington, dans le cadre de la Smithsonian (National Gallery of Art, 1942). Les musées et départements d'art moderne prennent leur indépendance grâce aux conflits qui séparent désormais art académique et art d'avant-garde. Aux Etats-Unis, le fameux Museum of Modern Art -MOMA, voit le jour en 1929 dans une petite maison en location, avec une collection limitée à huit œuvres, alors qu'elle en compte plus de cent mille aujourd'hui dans son immeuble moderne de la 53<sup>e</sup> rue, régulièrement agrandi depuis cinquante ans. En France, le musée national d'Art moderne est inauguré en 1937 au Palais de Tokyo.

La situation est différente dans l'Allemagne du III<sup>e</sup> Reich. Les musées d'art sont contraints d'éliminer les œuvres d'avant-garde, taxées de «Kulturbolchevismus», ce qui entraîne des ventes énormes aux musées étrangers. Sous le régime national-socialiste, on voit se multiplier les Heimatmuseen, musées pluridisciplinaires de terroir liés à une certaine mystique du sol (Blut und Boden), bien différente de la prise en compte de l'environnement et du milieu, même si ces musées font coexister les disciplines de la nature et de l'homme. Par ailleurs, les musées des pays fascistes exaltent la patrie de façon théâtrale, avec la présentation d'arbres généalogiques qui justifient le racisme (Musée de l'Impero à Rome, par exemple).

### Le Heimatmuseum<sup>1</sup>

*L'évolution du «Heimatmuseum» allemand commence au XIX<sup>e</sup> siècle et se poursuit jusqu'à nos jours, où il vit un renouveau remarquable.*

*Depuis sa création, sa vocation fut toujours étroitement liée aux différents contextes idéologiques qui déterminaient la notion de la «Heimat». Ainsi a-t-on vu se succéder le «Heimatmuseum» nostalgique de la «vie simple», de l'idylle rurale et de la nature, celui de la patrie, de la nation, enfin celui du «sang et du sol».*

*Dans la société ouest-allemande des années 1980, la «Heimat» est de plus en plus démystifiée, et avec elle le «Heimatmuseum». La «Heimat» est redéfinie comme un ►*

1. NDLR. Les ethnologues allemands se sont penchés avec attention sur le phénomène du Heimatmuseum et sur la notion de Heimat: on peut donc trouver d'abondantes bibliographies sur ce point, et consulter en particu-

lier l'article de W. Brückner in Isac Chiva, Utz Jeggle, *Ethnologie en miroir*, Paris: Maison des Sciences de l'Homme, 1987, pp. 223-247.

► *espace naturel et socio-culturel particulier, un territoire de satisfaction, source d'identité, de sécurité et de possibilités d'action.*

*C'est donc au niveau local et régional que le «Heimatmuseum» joue un rôle important, s'il n'est pas resté — comme d'ailleurs la plupart des «Heimtmuseen» — un dépositaire statique, centré sur des objets, tourné vers un passé prétendument heureux, un passé enfermé, non activé au profit du présent et de l'avenir. A côté de ce «Heimatmuseum» à l'ancienne, il existe aujourd'hui de nouveaux «Heimtmuseen», qui se veulent des lieux dynamiques de découverte et de reconnaissance pour une population, ainsi que des lieux potentiels de développement pour un avenir humain et vivable.*

*Il y a actuellement un mouvement muséologique en Allemagne de l'Ouest, qui considère le Heimatmuseum comme processus et lieu d'interaction du public avec lui-même, avec son histoire, sa réalité quotidienne ainsi qu'avec son avenir. Peut-être est-ce là également une forme de nouvelle muséologie?*

Andrea Hauenschild

L'orientation écologique des musées d'histoire naturelle s'accroît entre les deux guerres. Y sont présentés des «halls of life», «arbres de vie», expression approfondie et spectaculaire de l'évolutionnisme darwinien. Les parcs zoologiques commencent à tenir compte de l'environnement, comme au Tierpark de Hambourg, où une tradition familiale liée au cirque et entretenue depuis 1907 propose de montrer des animaux sauvages dans leur milieu reconstitué.

On assiste à un développement des musées spécialisés. C'est également à cette période que sont fondés à Paris les musées Delacroix, Marmottan, Camondo, etc.

En France encore, il convient de noter l'institutionnalisation de l'ethnologie, qui se marque en particulier par la réorganisation du musée d'Ethnographie du Trocadéro à partir de 1928 et la création du musée de l'Homme et du musée des Arts et traditions populaires en 1937.

## **Georges Henri Rivière fondateur du musée des Arts et traditions populaires**

*Bien qu'il ne fut pas lui-même adhérent d'un parti politique, GHR peut être considéré comme un exemple de «militant culturel» du Front populaire, et pas seulement parce que sa présence aux côtés de Paul Rivet, premier élu «front-populaire» (second tour des élections municipales de 1935, quartier du Muséum) le plaçait, comme par nécessité, au premier rang du mouvement de «popularisation» de la culture. Si le processus qui devait aboutir, au début de 1937, à la création du Département et du musée des Arts et traditions populaires fut en effet engagé quelques mois avant l'arrivée au pouvoir de Léon Blum, c'est cependant bien à celui-ci qu'on doit la reprise de décision politique en la matière, et, en grande partie en raison de l'habileté avec laquelle Rivière sut replacer ce projet d'autonomisation par rapport au nouveau musée de l'Homme dans le cadre de l'idéologie démocratique ambiante. Poursuivant sur la lancée des travaux de la Commission internationale des Arts et traditions populaires de l'Office International des Musées, le ►*

► «folkloriste» de référence de «Mai 36», de la «Maison de la Culture» ou de l'«Association populaire des amis des musées» (APAM) n'avait, à vrai dire, pas beaucoup à faire pour gauchir une pensée d'emblée préoccupée de concilier recherche scientifique et pédagogie culturelle. Cette double préoccupation se retrouve dans les divers rapports et notes qu'il adresse ici aux Beaux-Arts, là directement à Jean Zay, entre juillet 1936 et mars 1938.

Le manque de moyens financiers, aggravé par l'hostilité du Sénat à toute mesure budgétivore, reculera d'un an l'ouverture du musée de l'Homme, malgré tout l'entregent de Rivet. Il compromet durablement le projet de Rivière, qui ne put obtenir qu'en 1938, la création d'une Commission nationale des Arts et traditions populaires et n'offrait toujours en 1939 qu'un seul service en direction du public, l'Office de documentation folklorique. Le Musée proprement dit, dont un rapport Rivière en date du 27 janvier 1937 annonçait l'ouverture pour décembre, mettra, on le sait, plus de trente ans à franchir ce pas, essentiel dans un tel dispositif. Allait rester plus longtemps encore dans les cartons l'ambitieux projet visant à couvrir la France d'un réseau de «musées de plein-air» — une cinquantaine dans l'idéal — qui semblait pourtant bien avancé quand, à l'été 1936, Rivière et André Varagnac partirent en mission à travers les régions pour repérer les premiers emplacements. Jamais, d'ailleurs, les réalisations ultérieures n'allèrent aussi loin que les extrapolations de cette époque, où Rivière envisageait, avec le complet aval de son ministre, l'installation de «pères aubergistes» de la jeunesse, comme conservateurs de certains desdits musées.

Dès 1937, le responsable du nouveau département put cependant poser un certain nombre de jalons significatifs pour l'avenir: lancer la première enquête (sur l'outillage rural traditionnel), monter les premières expositions («La maison rurale en France» et «Pottiers et imagiers de France»). La démarche française redevenait exemplaire (premier Congrès international de folklore) et l'impulsion parisienne accélérât certaines prises de conscience régionales (revue *Folklore*, premier Congrès de folklore breton et vendéen). La graine était semée.

Pascal Ory.  
Historien  
Paris X et Institut d'Etudes  
Politiques

A la fin de cette période, dans les musées de toutes disciplines, mais plus particulièrement en Angleterre et aux Etats-Unis, la fonction éducative est désormais reconnue et les services qui en ont la responsabilité prennent une

importance croissante. Les «kits<sup>1</sup>» se multiplient, comme les expositions itinérantes et autres activités d'animation. On commence à comprendre que les activités du musée ont autant d'importance que les collections.

1. Kits: mini-expositions préparées par les musées et transportées en valises à destination des organisations scolaires et culturelles, auxquelles

elles servent d'instruments d'animation et d'interprétation.

### Monde socialiste

La Révolution d'octobre vient à peine d'éclater qu'en novembre 1917, un «Collège» est institué par Lénine, voué aux musées et à la protection des monuments d'art et d'antiquités. Dans l'Union soviétique naissante, il marque «la prise en main des musées par l'Etat... ce qui est aujourd'hui encore un des principes de l'organisation des musées dans ce vaste pays<sup>1</sup>.»

Les musées ont, dans cette nouvelle société, la mission de:

- conserver l'héritage culturel des peuples, d'en montrer les résonances contemporaines, innovation qu'il convient de souligner, préfigurant la vocation prospective du musée d'aujourd'hui;
- contribuer à l'éducation scientifique et esthétique des masses, et y cultiver l'idée de la fraternité entre les peuples;
- aider à préserver dans leur diversité et à développer dans leur originalité les cultures des peuples de l'Union soviétique (application muséale de la politique des nationalités de Lénine).

Effet de ces politiques convergentes, les musées de toutes disciplines vont se multiplier dans le monde socialiste, passant ainsi de 151 musées d'Etat en 1917, à 401 en 1923, 1122 en 1970 et plus de 1400 en 1977, sans compter les 5000 musées et salles d'éducation populaire<sup>2</sup>.

Les résidences impériales dévastées par la guerre sont restaurées à grand renfort d'artisans formés spécialement aux techniques des siècles passés. Les fontaines de Tzar-skoïe Selo et de Peterhof jaillissent de nouveau.

Comme dans le monde capitaliste, de nombreux musées spécialisés sont réalisés, autour de thèmes variés: grandes figures de la politique et des lettres, armée, etc..

Le musée d'histoire est celui qui connaît la plus profonde mutation. Passant d'un modèle événementiel à un modèle économique et social, il met en lumière les étapes de l'évolution des sociétés, du communisme primitif au socialisme. Il s'attache à exprimer le travail et les forces constructives.

A travers de tels changements, ce sont moins les styles de la présentation qui se renouvellent que l'esprit et l'orientation philosophique de l'institution muséale. Un nouveau type de musée s'est formé, à vocation populaire, attaché à l'expression des valeurs socialistes.

### Autres régions du monde

Dans les pays encore soumis aux puissances colonisatrices, les musées croissent en nombre et en qualité: ainsi par exemple le Musée national de Beyrouth. Au Japon par ailleurs, la politique nationale encourage un épanouissement marqué des musées fondé sur la conservation des richesses d'une civilisation préservée et magnifiée.

## 6 Trois mondes en présence aujourd'hui

A partir de la seconde guerre mondiale et malgré une importante vague de décolonisation politique, l'industrialisation intensifie les inégalités entre les différentes régions du monde. Les notions de pays sous-développé, puis de

pays en voie de développement sont apparues successivement, propagées par les économistes et admises par la communauté internationale. Ces dénominations semblent toutefois ambiguës, puisqu'elles laissent dans l'ombre le

1.V. Popov, «Les musées de l'URSS au service de la culture et du progrès», *Cahiers d'histoire mondiale* 14 (1), 1972, p. 162.

2. Cf. *Les musées en URSS*, Compte-rendu d'activités, Moscou, ministère de la Culture, 1977.

fait que les pays ainsi qualifiés peuvent détenir un patrimoine important de valeurs et de biens, témoins de hautes civilisations.

Trois mondes sont désormais en présence: le monde capitaliste, le monde socialiste et le Tiers Monde. Ce dernier reçoit des aides financières et techniques bilatérales ou multilatérales, qui devraient favoriser son développement économique. Il n'est pas exclu que de telles aides ne débouchent sur une nouvelle forme de colonialisme; elles peuvent aboutir à une dégradation culturelle des pays assistés, lorsqu'elles sont aveuglément dispensées ou acceptées. Ces circonstances exercent naturellement une influence prépondérante sur les musées du Tiers Monde.

Durant l'entre-deux-guerres, la Société des Nations avait engendré l'Office international des musées, qui publia régulièrement une remarquable revue, *Museumion*, consacrée aux musées d'art et d'histoire, ainsi qu'un intéressant bulletin consacré aux musées scientifiques. Signalons également les deux volumes de *Muséographie*, première publication internationale dans ce domaine<sup>1</sup>.

En 1946 naît l'Organisation des Nations unies pour la science, l'éducation et la culture (Unesco). Cette organisation possède dès l'origine une branche muséale qui octroie des bourses, subventionne des missions d'experts et des équipements de musées, organise des stages muséologiques, publie des manuels et un périodique trimestriel richement illustré, *Museum*. En 1947, la première organisation professionnelle non gouvernementale concernant les musées est créée au sein de l'Unesco: il s'agit de l'actuel Conseil international des musées (ICOM). Il groupe dès l'origine les représentants des musées de toutes disciplines, touche également les structures muséales des bibliothèques et des archives et s'efforce d'intégrer les parcs naturels, sans y parvenir encore. L'ICOM engage en 1948 la brillante série de ses Conférences générales<sup>2</sup>.

1. NDLR. Il s'agit des actes de la Conférence internationale d'étude, qui s'est tenue à Madrid en 1934, sur le thème: *Architecture et aménagement des musées d'art*, publiée par la Société des Nations.

2. NDLR. Dans l'enregistrement de cette partie du cours, Georges Henri Rivière met l'accent sur le rôle unificateur de l'ICOM au sein duquel

## Monde capitaliste

Le monde muséal y est en pleine expansion. On peut donner ici quelques chiffres du nombre des musées dans les grands pays du monde:

République Fédérale			
Allemande	1550	en 1975	2415 en 1985
Canada	471	1976	1515 1985
Danemark	300	1976	331 1985
Etats Unis	4988	1976	6120 1985
France	1250	1977	1921 1985
Israël	147	1975	169 1985
Japon	407	1976	807 1985
Norvège	320	1976	359 1985
Pays Bas	483	1976	793 1985
Suède	284	1975	284 1985

NDLR. Etablir des statistiques précises touchant le nombre des musées dans le monde présente d'importantes difficultés, qui tiennent essentiellement à l'acception variable que peut avoir le terme «musée», ainsi qu'à la diversité des statuts de l'institution dans un même pays et a fortiori dans des pays différents. En France par exemple, les musées nationaux, classés et contrôlés, c'est à dire qui relèvent de l'Etat ou de collectivités locales sont aisément répertoriés: mais la multitude de musées privés, dont l'action culturelle n'est pas négligeable, quoique de qualité inégale, n'a pu faire encore l'objet d'un recensement exhaustif. Il serait également souhaitable de disposer de la ventilation par types de musées. Là encore le répertoire n'a pas été entrepris et on se heurte naturellement aux difficultés inhérentes au nombre d'institutions mixtes, dont les collections ont été rassemblées dans des conditions diverses, souvent dispersées et reconstituées au hasard de l'histoire plutôt que selon des critères dictés uniquement par des principes scientifiques. ►

devrait se retrouver l'ensemble des musées, quelle que soit leur discipline de base. Il parle en particulier des difficultés à intéresser les parcs naturels, qu'il conçoit comme des institutions parentes, «car nous voulons avoir une conception globale du musée qui inclue aussi bien la Joconde que les ensembles écologiques du Grand Canyon»

► Les chiffres qui précèdent ont été établis pour 1975, 1976 et 1977 par le Centre de Documentation Unesco-ICOM sur la demande de Georges Henri Rivière et les informations concernant 1985 émanent de *Museum of the World, Handbook of international Documentation and Information*, München, New York, London, Paris, 1981 ainsi que du répertoire de Kenneth Hudson et Anne Nichols, *The directory of Museums and Living displays*, New York: Stockton Press, 1985.

La planification en matière de musée s'avère une mesure nouvelle dans le monde capitaliste, nécessitée par la multiplication des musées. Elle est possible grâce à la généralisation des subventions de l'Etat ou des collectivités locales, indispensables à la vie de la plupart d'entre eux. Le système libéral y fait parfois obstacle aux Etats-Unis, bien que l'influence des associations de responsables de musées, déjà évoquée impose une certaine coordination. En Europe capitaliste, que ce soit sur le plan local, régional ou national, on préférera en général une planification structurelle, qui répartit les ressources entre ce qui existe et ce qui doit exister, émonde ce qui est flétri, aide le bourgeon à s'épanouir, tout en pratiquant çà et là une planification conjoncturelle.

La notion de musée-laboratoire, que le musée d'histoire naturelle avait mise en pratique dès le XVIII<sup>e</sup> siècle, est en progrès. Les musées d'archéologie et d'ethnologie l'ont adoptée puisque leurs disciplines sont liées au «terrain». Les services éducatifs et culturels des musées ne cessent de gagner en ressources et en efficacité. Les réactions du public sont de plus en plus soumises à l'évaluation.

Enfin, la muséologie a désormais rang de science appliquée. En 1974, elle est enseignée dans quelques cent soixante-dix universités, instituts, musées et associations de musées, dont environ vingt-cinq de particulière importance<sup>1</sup>.

A ce développement de la muséologie correspond paradoxalement, depuis les années 60, une certaine remise en question du patrimoine. Certains en trouvent le poids et le prestige insupportables, ils lui reprochent de faire obstacle à la créativité de l'homme d'aujourd'hui. D'autres s'en prennent à l'inverse, à la consommation dévorante des biens matériels, à la multiplication des incitations publicitaires et aux hypothèques que ces phénomènes font peser sur l'avenir. Ils reprochent également à la société bourgeoise la récupération de l'art et des artistes à des fins commerciales. Ces contestations atteignent l'institution muséale, en particulier les musées d'art contemporain. Comme en vertu d'une sourde affinité, elles se font plus indulgentes à l'égard des musées de la nature sauvage et de l'homme primitif. De tels comportements ne sont pas généralisés, mais leur puissance est assez grande pour que l'institution y trouve matière à un examen de conscience, procède à une révision de ces rôles, recherche enfin les moyens de servir au mieux la société<sup>2</sup>.

En réponse à ces questions, une nouvelle forme de muséologie commence à faire sentir son influence. Elle représente également un pari sur l'avenir, celui de l'institution tout entière.

Le système de présentation des musées d'art ne s'est pas sensiblement modifié: les galeries de peinture, de sculptures et d'objet d'art sont toujours présentées séparément, par écoles. Mais certaines évolutions muséographiques apparaissent, lorsque les collections d'art sont d'une particulière richesse. Il arrive, comme au Louvre, que la présentation soit répartie entre des galeries de «chefs-d'œuvre» et des galeries d'étude. Le Département des peintures de ce musée est le premier à introduire dans ses galeries un mobilier de conception moderne. Il propose une série d'expositions temporaires sous le nom de «Dossiers de la peinture». Il est aussi le premier à réaliser un

1. NDLR. Une étude de la Smithsonian Institution donne en 1984, 466 centres de muséologie, de niveau et de public très variés: *Museum Studies International*, 1984, Office of museum Programs, Smithsonian Institution, Washington, DC et International Council of Museums, Committee

for the Training of Personnel, Leicester, England.

2. Cf. *Colloque sur les musées dans le monde d'aujourd'hui*, Paris, Unesco, 1969.

système d'éclairage des œuvres conforme aux normes préconisées par le Conseil International des musées<sup>1</sup>.

Trois grandes inaugurations ont marqué la France muséale des années 1970<sup>2</sup>:

— 1976, Avignon. Dans le Palais des Papes sont mis en place deux ensembles d'œuvres d'art constitués, l'un de sculptures médiévales d'origine locale, l'autre de peintures italiennes du Moyen Age et de la Renaissance provenant de la collection Campana, dispersée au XIX<sup>e</sup> siècle.

— 1977, Ecoen. Dans le cadre restauré d'un superbe château du XVI<sup>e</sup> siècle a pris place le musée de la Renaissance, à partir des collections de l'Hôtel de Cluny.

— 1977, Paris: Centre national d'art et de culture Georges Pompidou. Un monstre sacré. L'expressionnisme hardi de son architecture hightech, la multiplicité interdisciplinaire, provocante souvent, des présentations temporaires qu'il organise, la richesse du musée national d'Art moderne qu'il abrite, l'audacieuse conception de sa bibliothèque de lecture publique, son Centre de création industrielle, son Atelier des enfants, enfin son Centre musical, lui attirent, de jour en jour, une fréquentation populaire considérable. Il exerce déjà une politique de rayonnement, à travers la France et le monde. Reste à évaluer l'impact d'un tel faisceau d'innovations...

Les années 1970 voient se développer les grandes expositions médiatisées, qui font la renommée des Galeries nationales du Grand Palais. La foule s'y presse, comme elle s'est précipitée au «Temps des Gares», à Beaubourg. On soulignera à ce propos les hautes qualités des expositions allemandes, complétées de savants catalogues. A signaler

également, à Kassel, l'organisation annuelle d'une grande exposition d'art contemporain.

Sont inaugurés pendant la même période et notamment aux Etats-Unis et en France, des musées ou départements d'art primitif, domaine jusque-là réservé aux musées d'ethnographie. Il faut ainsi rappeler la création en 1951 du musée d'Art primitif de New York et celle, plus ancienne, du musée de la France d'Outre-mer (1931), devenu musée des Arts océaniques et africains (1960, Paris).

Dans les voies ouvertes dès la guerre par le Museum of Modern Art, les musées d'art contemporain accueillent la photographie, le film d'art et l'art industriel. On assiste, dans des domaines proches, à la création des musées du théâtre et de la musique instrumentale.

Beaucoup de musées ou départements d'archéologie conservent par contre leur position traditionnelle, qui renvoie l'archéologie à l'art antique. D'autres cependant s'ouvrent à la culture matérielle, à l'organisation sociale et aux diverses formes de l'expression culturelle, au point de s'identifier finalement au musée d'histoire.

Des musées d'histoire sociale et économique sont également mis en place comme l'illustre par exemple le musée de la Croix-Rouge, créé à Genève en 1976 sous le signe de l'homme au service de l'homme.

L'expression muséologique de la géologie et de la biologie manifeste les progrès les plus retentissants, notamment en Amérique du Nord et en Angleterre. Sensationnelle, la nouvelle galerie du Geological Museum de Londres, ouverte en 1972, fait débiter sa présentation permanente intitulée *The Story of the Earth...* par les galaxies<sup>3</sup>.

1. NDLR. Rappelons qu'une leçon pratique du *Cours de muséologie* se déroulait chaque année dans le Département des peintures du musée du Louvre, où M. Laclotte ou Mlle Baticle accueillaient G.H. Rivière et ses étudiants.

2. NDLR. Georges Henri Rivière feint ici d'ignorer l'inauguration de la Galerie d'étude du musée national des Arts et traditions populaires en

1972 et celle de la Galerie culturelle en 1975. Mais ne sont-elles pas l'aboutissement d'une initiative de plus de 30 ans?

3. Ce musée, dépendant de l'Institut de Géologie, développe sa thématique grâce à un ensemble de moyens audio-visuels, tout à fait novateurs pour l'époque. (cf. F. W. Dunning, «Exposition au Musée géologique, Londres», *Museum*, 26 (2), 1976).

Conscients de leur rôle dans la société industrielle, les musées de sciences exactes et de technologie avancée progressent comme jamais auparavant. Ils traduisent muséographiquement, les notions les plus théoriques des mathématiques et de la physique, comme le font par exemple les salles des principes de la physique au Deutsches Museum. Ils s'intéressent également à l'ergonomie. Le Palais de la Découverte, à Paris, poursuit la rénovation de ses salles d'expositions temporaires. Ses techniques de présentation ne cessent d'évoluer, marquées notamment par des efforts pédagogiques importants: textes explicatifs de moins en moins longs et modèles tridimensionnels de plus en plus nombreux. On notera également en 1975, la fondation à la Chaux-de-Fonds, en Suisse, d'un musée de l'Horlogerie, sous le signe de l'homme et du temps. Que dire enfin des Etats-Unis, sinon que l'essor des musées techniques y est tel, de nos jours, qu'ils occupent dans ce domaine le premier rang des pays industrialisés? Un seul exemple, parmi tant d'autres que l'on pourrait citer: le National Air and Space Museum, créé à Washington par la Smithsonian Institution.

La muséologie tend actuellement à l'interdisciplinarité. Son meilleur appui est l'écologie, carrefour de la nature et de l'homme. A partir des années 1950, et à l'initiative de l'American Museum of Natural History, on note l'essor de cette discipline, ainsi que la prise de conscience des problèmes de la pollution et de l'épuisement des ressources naturelles, face aux agressions d'une croissance industrielle continue. C'est ainsi que les musées et les parcs naturels tendent à se rapprocher, autour de la notion d'environnement, sans qu'il y ait encore véritable articulation entre eux.

Le Canada fait en particulier un effort exceptionnel, et d'une singulière originalité, en matière de parcs naturels, archéologiques et historiques. Nous ne donnerons qu'un

seul exemple, celui du Parc historique national, avec la restauration intégrale de la Forteresse de Louisbourg. Le Québec prépare également un musée de la Civilisation.

Dans le même sens, un grand musée de l'Homme, le musée national d'Ethnologie s'est ouvert à Osaka en 1977. Au Japon, le progrès considérable du tourisme intérieur a conduit à appeler musée de nombreux sanctuaires sans trésors et quelques petites collections d'objets traditionnels de peu d'intérêt. Mais les grands temples et les grands musées de Tokyo, Kyoto et Nara organisent la présentation de leur patrimoine avec un respect de l'héritage reçu qui est tout à fait remarquable.

Danemark, Suède et Norvège rivalisent en créations muséales, dans les domaines de l'art, des sciences de l'homme, de la nature, de l'univers et des techniques avancées. Ainsi en 1977, à Stockholm, la conversion en établissement permanent du Centre d'expositions itinérantes qui bénéficie de l'équipement unique au monde<sup>1</sup>.

D'autres pays tentent depuis les années 1970 de nombreuses expériences dans le sens de l'animation et de l'interdisciplinarité: ainsi à Leicester, où les huit musées de la ville sont regroupés par un seul service éducatif, qui distribue du matériel pédagogique de toutes disciplines, aux Pays-Bas où la transformation du musée des Tropiques d'Amsterdam permet une meilleure participation du public, en Belgique où l'Institut du patrimoine belge apparaît comme un modèle de muséologie moderne. Les musées d'art de bien des pays du monde occidental commencent à mettre en place des salles de créativité, à la fois pour les enfants et pour les adultes.

L'écomusée, nouveau type de musée, est, par excellence interdisciplinaire: il combine un musée du temps, partant des ères géologiques et débouchant sur le futur, aux éléments disséminés et coordonnés d'un musée de l'espace.

1. NDLR. Riksställningar, le Centre national suédois des expositions itinérantes, est une fondation de l'Etat, dépendant depuis 1976 du ministère de l'Education: elle produit des expositions itinérantes, sou-

vent en collaboration avec d'autres organismes, encourage différentes catégories de groupes à utiliser l'exposition comme moyen d'expression et leur apporte ses conseils et son assistance technique.

Sa conception prend en compte la présence de populations qui participent à sa conception et à son développement.

Née en France, la formule s'est étendue à quelques autres pays, non d'ailleurs sans difficultés.

### **Note sur quelques musées d'après 1980**

*Georges Henri Rivière a donné ses dernières leçons en 1982. Gravement malade dès mars 1983, il n'aura pas eu le bonheur de connaître l'explosion muséale qui caractérisera les années 1980. Mais aurait-il apprécié, malgré leur perfection formelle, l'essor hautement médiatisé des «grandes machines» que sont le musée national de la Cité des sciences et de l'industrie du Parc de la Villette ou le musée d'Orsay? Aurait-il suivi sans une certaine tristesse la crise actuelle des écomusées, liée à leur succès et à l'ambition autogestionnaire sans doute un peu idéaliste qui les sous-tend et qui se heurte à une décentralisation fortement politisée de l'aménagement local? Par contre, il aurait certainement été passionné par les efforts d'une cohorte de jeunes muséologues qui, depuis 1982, en France comme dans bien d'autres pays, dont le Québec en particulier, tentent de réfléchir sur l'avenir d'une institution appelée à devenir le centre de la vie culturelle de demain, à partir de la conservation d'un patrimoine redevenu vivant et non enfermé dans des mausolées inaccessibles pour le plus grand nombre... Puisqu'il est hors de notre propos de dresser un panorama complet de l'évolution actuelle du musée, nous rappellerons simplement ici, à titre d'information, les initiatives françaises et allemandes les plus récentes, parce que particulièrement significatives.*

*Les musées français ont bénéficié récemment de donations importantes dues à de grands collectionneurs, d'une loi fiscale favorable aux datons en paiement d'impôts, de la loi programme sur les musées du 11 juillet 1978 et de la politique de grands travaux culturels voulue par le Président Mitterand à partir de 1981.*

*Les dons et datons ont suscité quelques beaux musées d'art, comme le musée Levy, qui a permis une exemplaire restauration de l'Evêché de Troyes ou le musée d'Art moderne de Villeneuve d'Ascq, qui abrite la collection Masurel grâce à un bâtiment conçu par R. Simounet, d'aussi belle qualité que celui qu'il fit à Nemours pour le musée de la Préhistoire et naturellement mieux adapté à la muséographie que l'Hôtel Salé qu'il restaura pour le musée Picasso, ouvert en 1985.*

*La loi programme a surtout été consacrée aux restaurations et en particulier à celle de Versailles qui redevient château-musée, au lieu d'être un musée dans un château. Ont également profité de crédits spécifiques les châteaux-musées de Fontainebleau, de la Malmaison et de Compiègne, où des salles historiques ont été richement refaites. Le Pavillon de Marsan, au Louvre, a pu être réaménagé, ce qui permet au musée des Arts décoratifs de montrer enfin toutes ses collections; il abrite également dans ses combles le nouveau musée des Arts de la mode.*

► *Les grandes villes de province font le pari que l'essor du tourisme culturel est l'un des atouts de leur développement économique. Les musées des beaux-arts de Nantes et de Caen, comme le musée Bonnat de Bayonne ou le Musée lorrain de Nancy ont fait l'objet de restaurations importantes. Dunkerque a construit un musée d'Art moderne avec l'architecte Jean Willerval. Metz et Marseille ont inauguré de nouveaux musées d'histoire. Après le musée Chagall, Nice annonce d'autres projets. Presque tous les bourgs et les villages rêvent de leur côté à de multiples musées locaux, dont on peut craindre qu'ils ne connaissent pas des études de programmation suffisantes, comme celles, exemplaires, qui ont préparé le nouvel écomusée du pays de Rennes (la Bintinnais).*

*Après les succès de prestige et de fréquentation de Beaubourg, de la Villette et d'Orsay, trois initiatives présidentielles qui restent attachées aux noms de Georges Pompidou et de Valéry Giscard d'Estaing, le futur Grand Louvre voulu par le Président François Mitterand sera un événement sans précédent puisque la France y disposera à la fin du XX<sup>e</sup> siècle du plus grand espace d'exposition jamais envisagé dans aucun musée au monde et d'une entrée symbolique qui fait beaucoup parler d'elle grâce à la pyramide de I.M. Pei.*

*Il faudrait énumérer également les projets considérables qui modifient le paysage muséal de la plupart des petits et des grands Etats du monde actuel. Dans ce domaine, l'Allemagne fédérale a entrepris une politique qui fait référence puisque les nouveaux musées participent, comme des pôles d'animation, à la restructuration urbaine des grandes villes. Ce pays aura construit depuis la guerre plus de musées que les Etats-Unis. La tendance est particulièrement sensible à Berlin-Ouest avec le Kultur Forum et son nouveau musée des Arts décoratifs, à Cologne, avec l'étonnant musée Ludwig qui étend désormais sa modernité agressive au pied des tours de la cathédrale, et à Francfort, qui est en passe de devenir l'une des capitales culturelles de l'Europe occidentale. On y aura créé neuf musées pendant la décennie 80: d'Ethnologie, du Cinéma, de l'Architecture, de la Poste, de la Préhistoire, de la Culture juive, d'Art moderne, de l'Histoire antique et le plus beau de tous, grâce à l'architecture raffinée de Richard Meier, le musée des Arts décoratifs..*

## Monde socialiste

Nous avons vu qu'en 1977, l'Union Soviétique compte neuf fois plus de musées qu'en 1917. On peut dire sans exagérer que toutes les disciplines scientifiques et tous les aspects de l'activité humaine y ont désormais leur musée. Il existe également des musées multidisciplinaires, comme le très grand Musée polytechnique de Moscou ou les nombreux musées «régionaux», qui reflètent la diversité de la nature et de l'histoire des régions. Certains musées sont consacrés à la lutte héroïque des peuples de l'Union soviétique pendant la grande guerre nationale. La plupart des musées soviétiques ont des militants bénévoles qui les aident dans le travail de collecte et de recherche, ainsi que dans le travail culturel. De nombreux musées de village, qui fonctionnent ainsi, ont également été construits au cours des dernières années<sup>1</sup>.

Cependant, alors que les techniques de l'animation sont dès longtemps florissantes dans les pays du monde socialiste, celles de la muséographie paraissent quelque peu dépassées, par rapport à l'Occident. Pourtant, dans les années 1950, l'Ermitage avait donné le signal de l'innovation, avec ses salles scythe et slave.

L'histoire joue un rôle particulièrement important dans la muséologie soviétique, puisque le musée d'histoire traite à la fois de l'économique et du social. Une place égale est réservée aux grands hommes et aux travailleurs du rang. Les musées d'art et de littérature sont également conçus suivant un principe chronologique.

Les musées accordent dans leur travail éducatif une grande attention à la jeunesse. Ils organisent des excursions d'études prévues par les programmes scolaires. Des expositions sur stands portatifs servent également la

population rurale et les régions éloignées des grands centres urbains.

Le secteur de muséologie de l'Institut culturel de Moscou est actuellement le principal Centre scientifique soviétique en la matière.

Musées de l'Union soviétique et musées des démocraties populaires ont des traits communs, caractérisés par la croissance continue du nombre et des disciplines de musées, les puissantes interventions de l'état, l'importance du musée d'histoire, l'importance de la recherche scientifique et de l'éducation populaire. L'archéologie est particulièrement en vedette dans les musées allemands et polonais, à l'égal des musées de plein-air en Roumanie et des musées d'usine en Yougoslavie.

Voici quelques chiffres concernant le nombre de musées dans les démocraties populaires:

République				
Démocratique Allemande	700	en 1973	748	en 1985
Pologne	657	1974	750	1985
Roumanie	331	1973	331	1985

*NDLR. Ces chiffres ont été établis dans les mêmes conditions que ceux qui sont donnés p. 62 pour les pays capitalistes.*

## Tiers Monde

Les pays du Tiers Monde, d'une très grande diversité, ne connaissent pas un développement homogène dans le domaine muséal, ce qui interdit de dégager un modèle muséologique représentatif.

1. Cf. V. Popov, op. cit. p. 61.

### Amérique latine

Les musées d'Amérique latine obéissent en général à des modèles européens. Les disciplines dominantes y demeurent l'archéologie précolombienne et l'art colonial. L'histoire naturelle s'y trouve plus ou moins représentée, le Brésil en donnant l'expression la plus moderniste. Les sciences exactes et la technologie avancée en sont pratiquement absentes.

On pourra noter quelques événements marquants des années 1960:

1. Un musée d'Art moderne est créé à Rio de Janeiro, sur un site prestigieux, récupéré sur la baie, dans un cadre d'architecture contemporaine d'une exceptionnelle beauté.

2. On constate au Mexique des changements d'une telle ampleur, qu'on n'en avait jamais connus de comparables dans le monde des musées, depuis les grandes créations de la Révolution française: création ou rénovation totale, en un an (1966), à Mexico, de cinq grands musées consacrés respectivement à l'art pré-hispanique, à l'histoire de la ville, au temps du Vice-Roi, à l'art moderne, et à l'anthropologie du Mexique et de l'Amérique centrale; peu après, création d'un musée d'histoire naturelle et d'un musée d'Ethnologie internationale.

Deux musées sont en vedette, dans cette extraordinaire mutation des musées mexicains:

- Le musée d'Anthropologie, avec sa superbe architecture; illustration du patrimoine archéologique et ethnographique, il exprime l'intégration des deux sources de peuplement du pays, l'une indienne, l'autre espagnole: c'est l'identité culturelle de la nation.

- Le musée d'Histoire naturelle, qui bénéficie également d'une architecture admirable: il se veut synthèse des sciences de l'univers et de la terre, des galaxies jusqu'au monde minéral, végétal et animal du quaternaire.

Afin de dépasser les contrastes géographiques, démographiques, sociaux, culturels et ethniques, le Mexique multiplie les musées de communautés, régionaux et locaux, sous le signe d'une participation accrue de la population<sup>1</sup>.

En 1972, une table ronde consacrée aux musées d'Amérique latine, est organisée à Santiago du Chili, avec l'aide de l'ICOM. Elle ne rassemble pas seulement des gens de musées, mais aussi des spécialistes de diverses disciplines universitaires, sociologues, économistes, agronomes, etc... Les conclusions, qui portent sur les points suivants, en sont fondamentales:

1. Les musées d'Amérique latine ne sont pas adaptés aux problèmes qui découlent de son développement... Ils doivent s'employer à remplir leur mission sociale, qui est de faire que le citoyen s'identifie à son milieu naturel et humain, considéré sous tous ses aspects; le musée n'est pas que le patrimoine, c'est aussi le développement.

2. Le musée, désormais, doit inverser le sens de son vecteur temporel, dont le point de départ se situe à un moment quelconque du passé mais dont l'extrémité, la pointe de la flèche, arrive jusqu'au présent et même le dépasse, pour atteindre le futur.

3. Les participants adoptent un nouveau type de musée: le musée intégral, réplique de l'écomusée européen et africain; ils préparent à Mexico une exposition circulante à travers l'Amérique latine, pour en démontrer les principes.

4. Ils créent une association des musées d'Amérique latine, affiliée à l'ICOM<sup>2</sup>.

1. NDLR. On pourra consulter « Mexique: musées 1972-1980 », *Museum*, 23 (3), 1980.

2. Cf. « Rôle du musée dans l'Amérique latine d'aujourd'hui », *Museum*, 25 (3), 1973.

## Pays arabes en Afrique et en Asie

A en croire les découvertes contemporaines, l'Éthiopie serait le berceau de l'humanité. Par ailleurs, les pays d'Asie mineure ont vu naître les grandes civilisations à écriture, qui sont à l'origine de la civilisation occidentale. Aussi les puissances coloniales ont-elles légué à ces pays d'importants musées d'archéologie, créés à la suite de missions qu'elles y entretiennent encore le plus souvent.

Face à cette discipline muséale réputée noble, les disciplines ethnographiques ont fait figure de parents pauvres. Les musées de cette catégorie sont bien moins nombreux et ils ressortissent davantage à l'art populaire qu'à l'ethnographie, Koweït excepté. Ils présentent les «arts indigènes», comme on disait au temps du Maghreb colonisé.

L'éclat de l'archéologie a été tel, dans cet héritage, qu'il a même retardé l'expansion des musées d'histoire naturelle et des parcs, qui sont à peine représentés.

Un seul échantillon de musées de technologie a été transmis par le système colonial, le musée d'Agriculture du Caire (fondé en 1930 et inauguré en 1938 à Dokki, faubourg du Caire). De façon méritoire, il fait place à l'agriculture pharaonique et au folklore rural contemporain. Il reste de nos jours le musée le plus important du monde dans cette discipline, avec celui de Budapest<sup>1</sup>.

Quelle est la situation des musées depuis que ces pays ont acquis leur indépendance?

Des progrès importants se manifestent dans les musées archéologiques d'Asie mineure, notamment au Liban et en Syrie. L'Iraq inaugure en 1966 le musée de Bagdad. Le Koweït, dans le cadre d'un plan d'urbanisme novateur, prévoit un musée du patrimoine et un musée de l'homme et de la nature. L'Arabie Saoudite a ouvert en 1978 le musée Ethnographique et islamique de Riyad; elle a lancé un programme de vaste envergure, consistant en la réalisation d'un répertoire informatisé des manuscrits islamiques à peinture existants à travers le monde. Le Qatar inaugure son Musée national en 1977<sup>2</sup>.

L'Égypte, enfin, ouvre au Caire un musée de techniques avancées, qui obtient un grand succès. Ce pays voit dans ses musées un instrument de prestige, de prospérité et d'éducation. L'ICOM est son conseiller pour la rénovation du musée du Caire, et la création du musée d'Assouan, au seuil du célèbre barrage<sup>3</sup>.

On notera la création des laboratoires scientifiques de conservation, notamment à Tunis, au Caire et à Bagdad.

Le projet d'un musée national d'Histoire<sup>4</sup> a été mis au point en Algérie. Il se veut le premier exemple, dans le Tiers Monde, d'un musée d'histoire de conception résolument moderne, avec ses périodes d'écologie historique, des temps géologiques à l'époque actuelle. L'écomusée de Boussaada, dont le programme a été minutieusement étudié, prévoit l'explication de l'histoire naturelle et humaine de cette oasis du Sahara algérien, jointe à la présentation de la vie et des oeuvres d'un artiste européen, Etienne Dinet, converti à l'Islam sous le nom de Nassr-ed-Dim.

1. Cf. «Musée et agriculture», *Museum*, 24 (3), 1972.

2. Pour la première fois, peut-être, si l'on excepte un projet de même structure élaboré pour le Koweït et mentionné précédemment, on voit un musée de pays arabe attaché à une formule proprement historique tissée de diachronie, de périodicité, d'interdisciplinarité. (cf. M. Rice, *Museum, Nouveaux aspects du musée d'histoire*, 29 (2/3), 1977). NDLR. On peut également ajouter que G.H. Rivière a accompli deux missions au Koweït, dont il donne un rapport en décembre 1970.

3. Les travaux du musée national de la Civilisation égyptienne devraient être achevés en 1990 et la première pierre du musée de la Nubie à Assouan a été posée le 4 février 1986.

4. NDLR. Le projet du musée national d'Histoire avait été élaboré par G.H. Rivière dès 1971, en collaboration avec M. Jausserand, architecte. Ce musée n'a pas été réalisé et le projet a été définitivement abandonné. Le projet de Boussaada ne semble pas non plus avoir été poursuivi.

### Afrique sub-saharienne

Au temps de la colonisation politique, plusieurs territoires traditionnels ont été découpés artificiellement, à travers les aires linguistiques, les ethnies, parfois même les groupes familiaux. Les ressources naturelles furent exploitées au détriment des peuples colonisés, elles le restent encore à l'heure de la colonisation économique. Le développement industriel et la colonisation culturelle ont déclenché depuis longtemps un processus de dégradation des cultures régionales qui se poursuit avec l'urbanisation anarchique du continent.

Face à une situation aussi complexe, quelle est la réponse de l'institution muséale, quelle aide peut-elle apporter aux états et aux populations ?

Dès l'époque antérieure à la colonisation, on avait pratiqué la collecte et la garde d'objets d'art, de biens précieux, dans les milieux éclairés des sociétés traditionnelles. Des exemples de ce comportement ont été cités par certains participants, au séminaire de Livingstone, en 1972: «A la base de ce souci de préserver des objets de valeur et de les exhiber occasionnellement... il y avait bel et bien une intention muséale... Les premiers musées, de type européen, ont été implantés dans les centres de rayonnement de la colonisation, comme les écoles et les églises. Dans ces centres, le musée était créé à des fins de conservation, d'étude et de recherche ethnologique dans une optique purement européenne, et mis à la disposition de l'aristocratie coloniale administrative et mercantile dont il était un instrument d'éducation et de loisir<sup>1</sup>.»

Les collections archéologiques prédominent encore en Afrique anglophone et les collections ethnographiques en Afrique francophone. Les unes et les autres participent

désormais du patrimoine des nouveaux pays. Elles peuvent aider, surtout dans le second cas, à une prise de conscience de l'identité nationale, par les voies de la connaissance et du respect mutuel des composantes ethniques de ces pays, dans la mesure où ces collections sont suffisamment identifiées, où leur présentation est parlante, où elle dit l'organisation sociale, les coutumes, les idées des hommes qui ont créé ces objets, dans la mesure où elle est vivante, enfin où elle invite le public à participer.

En 1959, le Niger ouvre à Niamey un musée de plein-air, et lui octroie en 1977 des crédits importants pour la modernisation et l'expansion des bâtiments. Le public visite des habitations implantées en milieu ouvert, représentatives des cultures régionales du pays. Mais à la différence des musées européens du même type, des «originaires» animent les lieux, ils fabriquent, expliquent, dialoguent avec les visiteurs, les accueillent comme on ferait chez soi avec de vieux amis. Des foules énormes s'y rendent, en grande majorité des gens du pays, qui y retrouvent un air de la «petite patrie». On y forme des artisans, on s'y instruit, on y observe des animaux, on s'y divertit, on y rêve... Ce musée de plein-air est sans doute le premier musée africain de modèle africain.

Le Nigéria, dernier organisateur du Festival panafricain<sup>2</sup>, construit à Lagos un musée d'Art et d'archéologie. Un musée de plein-air dépendant de l'université Ahmadu Bello, en relation avec son Musée historique, est toujours en cours d'organisation à Zaria: ce pays poursuit en effet un programme de musées provinciaux.

En 1966, le Sénégal a ouvert à Dakar un musée d'Art africain, ancien *Musée Ethnographique de l'Institut français d'Afrique noire -IFAN* et projette la transformation de cette institution en musée de Civilisations noires de Dakar. Le Mali a inauguré un Musée national, modèle d'architecture sous les signes conjugués de la tradition et de l'innovation<sup>3</sup>.

1. Cf. A. Diop, «L'action muséale dans les pays d'Afrique... son rôle et sa finalité», *Museum*, 25 (4), 1973.

2. Ce festival triennal organisé pour la première fois à Dakar en 1966 sous le nom de «1<sup>er</sup> festival mondial des arts nègres», puis à Alger en 1969 sous

le nom de «1<sup>er</sup> Festival culturel panafricain» a été retardé de 1972 à février 1977 pour des raisons économique-politiques.

3. Cf. Alpha Oumar Konaré, «Naissance d'un musée», *Museum*, 33 (1), 1981, p. 4 à 8, ill.

Des collections d'histoire naturelle figurent dans de nombreux musées. Trop souvent encore, elles sont présentées selon les modèles européens surannés, sous la forme d'échantillons typologiques. Placées dans un contexte biologique et écologique, liées aux besoins de l'économie, elles pourraient aider les populations à prendre conscience de leurs ressources naturelles, à vouloir les protéger, éventuellement à les utiliser ou à en contrôler l'utilisation. «La coordination devrait être effective au niveau des services nationaux, grâce à une collaboration réelle entre les fonctionnaires responsables des musées et ceux des parcs nationaux<sup>1</sup>.»

Les musées de sciences exactes et de technologie avancée sont fort peu nombreux. S'ils étaient mieux représentés, ils contribueraient bien davantage à la formation de techniciens dont ces pays ont tant besoin et les aideraient à se décoloniser économiquement.

Privé de son contexte social, l'art africain n'est que vaine entité, chargée de connotations colonialistes et mercantiles. Ce serait donc une faute, du moins nous le pensons, que de le concentrer dans des musées à définition artistique. Des Africains, et non des moins patriotes, assimilent les témoins matériels et oraux de leurs cultures traditionnelles à des vieilleries dérisoires, bonnes tout au plus à jeter au rebut ou à commercialiser. A l'encontre de ce néfaste préjugé, les musées de cette partie du monde s'attacheront à sauvegarder, identifier et mettre en valeur de tels témoins, en tant que biens constitutifs de leur patrimoine, et comme l'un des supports de leur développement.

Restent les problèmes de la conservation des patrimoines physiques et de la formation des cadres muséaux. Les biens culturels, on le sait, sont exposés en Afrique à des dangers considérables dus à des conditions climatiques particulièrement défavorables. Sauf erreur, il n'existe pas en Afrique noire de véritables laboratoires scientifiques de

conservation des biens culturels. Ils seraient pourtant nécessaires, si élevé qu'en puisse être le coût. Un projet serait à l'étude au Ghana, d'autres peuvent exister ailleurs... Un beau sujet pour l'aide internationale, déjà à l'œuvre en Europe et en Asie, pour d'insignes monuments en péril.

Il existe toutefois à Jos, au Nigéria, un centre de formation de techniciens de musées, créé à l'initiative de l'Unesco, et avec son aide matérielle et morale. Les résultats en sont fort estimables. Il faudrait en élargir le champ, le promouvoir en un «Institut panafricain de muséologie», parrainé conjointement par l'ICOM, l'Unesco, les organismes culturels panafricains, coopérant avec des universités du continent, dispensant un enseignement supérieur spécialisé sanctionné par la maîtrise et le doctorat en muséologie<sup>2</sup>.

La perspective est stimulante, on le voit, pour les musées africains. Qu'ils cessent de refléter des modèles occidentaux périmés que l'Occident commence à renier, comme le montre la galerie «Man in Africa», inaugurée en 1969 à l'American Museum of Natural History de New York<sup>3</sup>. Qu'ils achèvent de découvrir pour les mettre enfin en œuvre des modèles de musées spécifiquement africains, au prix d'une coordination et d'une émulation incessante, certes, à promouvoir entre tous les pays africains indépendants... Il leur faudrait cependant recevoir des gouvernements de leur pays le surcroît de ressources indispensables à ce noble objectif.

### Asie du Sud-Est et Océanie.

Au moment où s'achève la seconde guerre mondiale, les musées des pays du Sud-Est asiatique sont encore conçus, eux-aussi, selon le modèle européen. Au-delà du développement industriel et de la décolonisation, les actions interrégionales des associations de musées, des séminaires organisés par l'Unesco et l'Agence ICOM pour l'Asie, commencent à en modifier les caractéristiques.

1. Cf. A. Diop. op. cit.

2. NDLR. Ce centre ne dépend plus de l'Unesco depuis 1978 et les projets

évoqués ci-dessus n'ont jamais pu être réalisés.

3. T.D. Nicholson, *Museum, Musée et environnement*, 25 (1/2), 1973.

Les musées et départements muséaux d'art et d'archéologie restent les plus nombreux. On y attache désormais plus d'importance, notamment en Inde et en Thaïlande, dans la mesure où ils expriment dans sa diversité l'unité profonde des civilisations de cette région du monde. La présentation y demeure le plus souvent traditionnelle et les objets sont exposés en fonction de leurs époques, de leurs techniques et de leur style. Le Musée national du Pakistan, fondé dès 1950, s'attache cependant à dégager la signification sociale et humaine de ses collections: un exemple qui sera suivi.

Les musées et départements muséaux d'histoire naturelle en nombre croissant, échappent encore, semble-t-il, à l'expression écologique et biologique des présentations européennes ou américaines. Les parcs naturels s'attachent à jouer leur rôle de conservatoire de la vie sauvage.

Désormais introduits dans cette région du monde, les musées de technologie avancée concourent à leur manière au développement industriel. Ils utilisent, en particulier en Inde, l'exposition circulante aménagée dans des muséobus. En Inde également, sont créés de nombreux laboratoires muséaux de conservation.

La grande inconnue reste la Chine populaire. Ce qui en filtre est encore superficiel, si l'on excepte les révélations d'une exposition présentée en Europe, signe que les fouilles échappent enfin aux pilleurs de tombes et s'exercent au bénéfice de la nation. On devine que les musées ont bougé, et que les musées d'histoire y prennent de l'importance. On attend toujours avec impatience une analyse détaillée, portant autant sur les formes de la présentation et de l'expression idéologique que sur l'évaluation du public et l'animation<sup>1</sup>.

## 7 Périls et chances du musée aujourd'hui et demain

Notre monde, dans tous les domaines, vit une accélération sans cesse accrue. On voit se profiler des ombres qui risquent de mettre le musée en péril. Cette institution conserve toutefois ses chances, qui peuvent encore s'intensifier.

### Périls

Ces dernières années ont vu une importante augmentation du nombre des musées. Dans les pays où se développe

une vie associative intense, se multiplient les musées d'association et les musées privés. Certains résultent d'une véritable prise de conscience de l'importance du patrimoine local, mais parfois la garantie de sérieux et d'honnêteté intellectuelle de toutes ces initiatives, qui peuvent répondre à une simple opération de marketing culturel, n'est plus assurée. Dans les pays que le pétrole enrichit, des musées sont fournis, clés en main, par des agences étrangères ou des multinationales. On constate, un peu partout, une véritable boulimie muséale.

1. NDLR. Il existe environ 500 musées en République Populaire de Chine. Il ne semble pas qu'il y ait une aussi forte expansion du monde muséal dans ce pays que dans les autres pays. Il est vrai que les priorités économiques ont longtemps empêché le développement dans ce domaine, qui a eu d'ailleurs bien des difficultés à renaître après les boule-

versements de la Révolution culturelle. On peut consulter *Museum*, «Musées en Chine», 32 (4), p.1 à 218, ill., ainsi que l'allocation de M. Sun Yi Qing, lors de la Conférence générale de l'ICOM en 1983 et *Museum* 147, 1985.

Ce phénomène accentue l'insuffisance des politiques de conservation et de restauration, qui est également perceptible dans les institutions plus anciennes. En effet, la conservation nécessite de plus en plus de connaissances scientifiques, de soins, d'espace et d'argent, pour arrêter le processus de dégradation des objets, pour assurer leur magasinage et leur mise en valeur. Cette situation peut s'aggraver dans les pays développés, où l'on fait rarement appel à des méthodes rigoureuses de programmation. La situation est comparable dans les pays en voie de développement lorsque les inventaires sont mal tenus et que manquent les moyens nécessaires pour sauvegarder le patrimoine, dont les témoins déracinés réapparaissent dans les boutiques d'antiquaires ou dans des coffres-forts de banque.

Par ailleurs, le musée peut jouer indirectement et bien malgré lui, un rôle néfaste, quand il valorise par ses expositions culturelles des œuvres d'art susceptibles de passer à l'état d'objets de spéculation, dans le cadre national ou international. Que dire des vols nombreux et continuels que relate la presse, à mesure qu'ils se commettent au profit d'un marché parallèle de l'art qui croît avec le succès même des institutions culturelles?

Enfin, on ne saurait clore une telle énumération sans mentionner l'insuffisance de formation muséologique chez la plupart des agents d'une institution qui leur demandera de plus en plus de qualification, quel que soit l'échelon de leur responsabilité.

### Chances

Sur le plan national, on peut tempérer cette boulimie muséale par une politique de prévision, à court, moyen et long terme, exercée par les autorités de tutelle et la profession muséale. Pourquoi ne pas envisager de réduire l'accroissement du nombre des musées et d'améliorer leur efficacité, sans pour autant faire obstacle à de nouvelles créations reconnues utiles? Il est également possible de programmer et de sélectionner les acquisitions, ainsi que d'augmenter les échanges et dépôts entre institutions, d'autant que les inventaires se multiplient et que leurs méthodes se perfectionnent.

Au niveau international, la coopération dans tous les domaines n'a jamais été aussi poussée. On s'emploie à travers le monde à développer les connaissances scientifiques et techniques nécessaires au sauvetage des biens culturels, à leur conservation et restauration au sein des musées. Sous l'égide de l'Unesco, le Centre international d'études pour la conservation et la restauration des biens culturels (ICCROM) assure, à Rome, la formation de spécialistes, prépare avec la contribution de l'ICOM, la diffusion de matériels pédagogiques disponibles actuellement en français et en anglais sous forme de fiches techniques et de diapositives. L'Unesco subventionne dans les diverses régions du monde des centres de formation, dont le relais est pris progressivement par le pays hôte. Cette organisation développe également, on l'a vu ci-dessus, son œuvre d'assistance aux musées et à l'ICOM par des bourses et des missions d'experts, par l'organisation de colloques et de stages. Elle octroie des ressources et des locaux sans cesse plus importants au Centre de documentation créé dès l'origine en son sein.

Des organisations internationales se groupent pour lancer des programmes de sauvegarde du patrimoine international, comme celui du temple d'Abou Simbel ou celui, en cours de réalisation, du Temple de Borobudur. L'Organisation des monuments, musées et sites d'Afrique (OMMSA) tente avec peu de moyens d'embrasser la totalité des problèmes patrimoniaux de ce continent.

L'Unesco et l'ICOM permettent que s'organise une concertation internationale afin de prévenir les exportations illicites d'œuvres d'art et de préparer la restitution des œuvres dispersées à leur pays d'origine. Interpol, l'organisation internationale de police criminelle, participe activement à ces actions.

L'ICOM, prenant acte d'un essor sans précédent de l'institution muséale, s'emploie à en satisfaire les besoins nouveaux et variés, acquiert l'audience des gouvernements, et se fait le véhicule de services pratiques rendus aux institutions. Son rôle est fondamental à l'égard des pays du Tiers Monde, en collaboration avec la Banque internationale pour le développement. En 1977, le nombre de ses Comités nationaux s'élevait à soixante-quinze et celui de

ses comités internationaux à vingt-cinq, en y intégrant les organisations affiliées: le comité pour la conservation est le plus important en nombre. Six organisations internationales lui sont affiliées, dans les domaines de l'agriculture, de l'histoire militaire, des musées de plein-air, du spectacle, des transports et des instruments de musique<sup>1</sup>.

Partout, le public est de plus en plus concerné par l'institution muséale, conséquence de la multiplication des expositions temporaires et circulantes, des services

d'animation et des ateliers de création. Cette politique porte ses fruits et les élus locaux, comme les populations prennent en charge la sauvegarde de leur patrimoine culturel. En France, en particulier, la mise en place d'écomusées constitue sans doute une formule d'avenir.

Malgré les périls qui planent encore sur l'institution, on peut donc raisonnablement faire preuve d'optimisme, tout en restant vigilant, à tous les niveaux professionnels et institutionnels, pour que vive et prospère le musée.

### Le rôle international de Georges Henri Rivière

#### *Georges Henri Rivière, muséologue du monde...*

*Jusqu'en 1928, celui que l'on n'appelle pas encore G.H.R est l'une des coqueluches du Tout-Paris artistique et mondain: du Vicomte de Noailles à Joséphine Baker, de Picasso à Georges Salles, le petit-fils d'Eiffel, du compositeur Nabokov à Jean Cocteau, du Boeuf sur le Toit aux Folies Bergère, tout ce qui crée et tout ce qui brille dans le Paris de l'après-guerre le connaît et l'apprécie. C'est la première entrée de Georges Henri Rivière dans l'internationalisme. Il est universel, comme l'Ecole de Paris est universelle.*

*De 1928 à 1947, Rivière découvre le monde par l'ethnologie et par la muséologie: le musée de l'Homme le met en rapport, non seulement avec des personnalités françaises telles que Paul Rivet et Robert Gessain, mais aussi avec des spécialistes étrangers et avec les cultures du monde entier.*

*Pendant toutes ces années, il reste, au fond, surtout un français: toute sa vie d'ailleurs, son universalisme se mêlera d'un chauvinisme spontané, celui de sa génération, celle de la Grande Guerre. Les deux tendances feront bon ménage, sans hypocrisie.*

*Puis, de 1947 à sa mort, une synthèse se fait, en ce que l'on pourrait appeler une ethno-muséologie, une muséologie des hommes et des peuples. Dès lors, il ne s'appartient plus, il est au service de la science, de la culture, de la profession, il évolue sans cesse. Un jour de 1969, au retour d'une mission difficile en Algérie, il me disait que, grâce à cette dernière expérience, il atteignait enfin la maturité...* ►

1. NDLR. En 1987, le nombre des Comités nationaux s'élève à soixante-douze et celui des Comités internationaux à vingt-deux; sept organisations internationales sont affiliées à l'ICOM. Le nombre des comités na-

tionaux se modifie fréquemment, du fait de la situation de certains pays. L'ICOM compte également des membres dans trente-deux pays où il n'existe pas de comités nationaux.

► **Gestation de l'ICOM**

*Sans G.H.R., l'ICOM serait probablement resté un club plus ou moins fermé de directeurs de grands musées de l'hémisphère Nord. Ses fondateurs, Georges Salles et Chauncey Hamlin, et les présidents qui leur succédèrent étaient des directeurs de grands musées d'Amérique du Nord et d'Europe, en majorité des historiens d'art. Une telle exclusive, un tel élitisme ne pouvaient convenir au disciple de Rivet ou au promoteur du musée national des Arts et traditions populaires. Le Conseil international des musées devait s'ouvrir à tout l'homme et à tous les hommes, à toutes les formes du savoir; il devait suivre les transformations du monde.*

*La première tâche fut d'organiser. Créer une structure, un comité exécutif et un comité consultatif, des comités nationaux et internationaux, un secrétariat efficace, un bulletin d'information. Avec l'aide de Marthe Benoist d'Azy-Moltke, il mit au point de façon empirique un système qui fonctionne encore, pour l'essentiel.*

*De conférence générale en conférence générale, G.H.R. polissait sa «méthode», très directive, il faut bien le dire, appuyée sur un réseau d'amitiés et sur l'extraordinaire talent, qu'il avait de saisir au vol une idée nouvelle, une technique difficile, pour en faire un élément de doctrine, un projet de programme.*

*Dès 1948, la nécessité s'imposa de mettre en place un organisme de documentation, pouvant répondre aux besoins tant de l'Unesco que des membres de la profession muséale. G.H.R. alla chercher son ancienne collègue du musée de l'Homme, Yvonne Oddon, et ensemble, ils construisirent ce qui est encore actuellement le centre de documentation le plus sophistiqué et le plus rustique à la fois de l'Unesco. C'était une de leurs fiertés que d'avoir mis au point, en commun, un plan de classement qui est devenu un outil de référence et d'avoir fait du Centre de documentation muséographique Unesco-ICOM un point de rendez-vous pour les muséologues du monde entier.*

*Autre point fort de l'action menée inlassablement par Georges Henri Rivière pendant ces années de croissance de l'ICOM: le secteur de la conservation des biens culturels. Alors que ni le Centre de Rome (actuellement l'ICCROM), ni le Conseil international des monuments et des sites (ICOMOS) n'existaient encore, G.H.R., avec ses amis Paul Coremans de Bruxelles, Arthur Van Schendel d'Amsterdam, Harold Plenderleith de Londres, et bien d'autres, fondaient le Comité international de l'ICOM pour la Conservation et le Sous-Comité pour la restauration des peintures. Ce fut vraiment l'une de ses intuitions les plus fructueuses, au plan de la coopération internationale. Non seulement ces organes essentiels de l'ICOM allaient prospérer, au point de tenir actuellement des ►*

► réunions de plusieurs centaines d'experts de toutes les régions du monde, mais aussi le mouvement lancé rendit possible d'une part des arbitrages dans des conflits célèbres (tel que celui des faux Vermeer), d'autre part des opérations de mobilisation des savoir-faire de tous les pays, comme les campagnes de l'Unesco pour Abou Simbel ou Venise.

Je ne mentionnerai enfin que pour mémoire le rôle personnel d'accueil et d'intermédiaire qu'il joua pendant tant d'années et encore après sa retraite: les jeunes muséologues et muséographes du monde entier ont trouvé en G.H.R un introducteur auprès de leurs aînés, un inspirateur. Il n'y avait pas pour lui de petit musée: tout musée était un instrument de développement culturel et à ce titre l'ICOM se devait de favoriser son essor.

### ***Le prophète d'une muséologie mondiale***

L'ICOM une fois créé, devenu un outil efficace et représentatif de l'état des musées du monde, Rivière en a fait un porte-voix de l'institution muséale, telle qu'il l'envisageait, c'est à dire comme un moyen moderne de communication, de science, d'éducation, de plaisir. Je ne reviendrai pas ici sur le travail de lexicographie, de normalisation, qu'il a mené jusqu'à sa mort, polissant sans cesse les définitions du musée, de la profession muséale, de la muséologie, de la muséographie, de l'écomusée.

Je veux seulement prendre trois exemples qui me paraissaient révélateurs de la pensée et de l'action internationale de G.H.R les conférences générales, l'ouverture au Tiers-Monde, les publications.

- La doctrine, les conférences générales:

Tous les trois ans, les conférences générales de l'ICOM sont l'occasion d'un vaste rassemblement de professionnels de musées du monde entier. J'ai pu assister Rivière lors de la dernière conférence qu'il a animée personnellement, celle d'Amsterdam et La Haye en 1962.

Il était partout à la fois, ne faisant confiance à personne pour animer ou diriger les débats en «plénière» ou en groupe de travail. Il avait toujours le dernier mot, mais jamais il ne commençait une réunion avec des idées préconçues.

La «doctrine» se formait ainsi, en commun, mais lui seul pouvait l'exprimer et il le faisait essentiellement dans la rédaction de «motions» ou de recommandations, rédigées ►

► dans la nuit précédent l'Assemblée générale de clôture, avec une minutie et une rigueur de forme extraordinaires. Chaque motion (en 1962, il y en eut 56) devait, en l'espace de quelques lignes, d'une page au maximum, comprendre aussi bien les attendus et tout l'état de la question, que des conclusions théoriques et des programmes concrets de diffusion ou de mise en oeuvre. C'est dans ces motions que Rivière formalisait pour la profession, à la fois les avancées faites dans le cadre des comités internationaux et le résultat des séances de travail de la conférence générale.

Les grands sujets, que l'on retrouvera plus tard dans son enseignement en France, étaient la conservation, la définition des disciplines muséales, les expositions, la formation des cadres de la profession, les musées de sciences exactes et naturelles, l'art moderne, etc... Une étude devrait être faite de l'évolution de cette pensée, par l'analyse comparative des motions et textes de circonstance, ainsi composés tous les trois ans (sans oublier ceux qui émanent des réunions plus spécialisées ou plus restreintes, comme celles des comités internationaux de l'ICOM ou les séminaires de l'Unesco).

- L'ouverture au Tiers Monde

Vers 1960, le monde politique changeait: les colonies anglaises, françaises, belges recevaient ou conquéraient une indépendance politique aléatoire, mais partout les ex-colonisateurs restaient présents par leurs structures administratives, économiques, éducatives et naturellement, par dessus tout, culturelles. Il y avait, certes, dans quelques-uns de ces pays, des musées, mais seulement des copies des musées de l'ancienne métropole, contenant les objets qui n'avaient pas été accaparés au préalable par les grands musées européens ou américains.

Rivière fut, je crois, le premier à sentir qu'il fallait faire quelque chose, et à le faire...

Ce fut la rencontre historique, tenue dans le musée de Jean Gabus à Neuchâtel, sur les problèmes des musées dans les pays en voie de développement, en 1962, dont les conclusions, plus tard rassemblées en un volume, furent classiquement reprises en version résumée dans les motions de la conférence générale qui suivit à quelques semaines d'intervalle.

- «Museum» et les «Nouvelles de l'ICOM»

Outre les conférences générales, Rivière avait besoin d'un moyen de diffusion de ses idées, et d'un instrument de mobilisation des expériences et des réflexions en cours sur le musée, au plan mondial. C'est ainsi qu'il mena de front deux aventures: celle de ►

► «*Museum*» et celle des «*Nouvelles de l'ICOM*». «*Museum*» est en réalité la revue professionnelle des musées, publiée par l'Unesco mais, dès le début, G.H.R, aux côtés des responsables successifs de la publication Grace Morley et Raymonde Frin, en fit le porte-parole de la doctrine muséologique et muséographique telle qu'elle s'élaborait sous sa direction à l'ICOM. Peu d'années avant sa mort d'ailleurs, il en rédigeait toujours les éditoriaux qui furent ainsi sa dernière contribution internationale.

Il faut rappeler ici les grands numéros spéciaux, thématiques, que G.H.R préparait pendant un à deux ans, dont il ne laissait à personne le soin de réviser les contributions, après avoir fixé dans tous ses détails le sommaire et la liste des auteurs. La conservation, les expositions temporaires, l'architecture et la programmation des musées restent des anthologies de l'expérience internationale.

Les «*Nouvelles de l'ICOM*», publication plus modeste, ont été le moyen de faire connaître largement (une moyenne de 2500 exemplaires distribués dans plus de cent pays pendant la direction de Rivière) les travaux de l'ICOM et, là encore par des éditoriaux, la pensée personnelle de son chef. Comme lieu de parution des acquisitions du centre de documentation et des compte-rendus des réunions professionnelles, elles servaient également de trait d'union entre les musées eux-mêmes.

### **L'expert**

Pendant un quart de siècle, G.H.R parcourut le monde, non seulement pour assurer le fonctionnement de l'ICOM ou pour des réunions de spécialistes, mais comme expert.

Ce rôle que certains assument pour une carte de visite ou un per-diem en dollars, le mobilisait tout entier: son temps, ses connaissances professionnelles, son expérience du terrain, ses relations, sa propre bourse étaient mis au service du projet à étudier. Le seul problème pour lui était de faire rendre le maximum aux ressources locales, de faire donner le meilleur d'eux-mêmes aux personnes disponibles. Comme toujours, Rivière y était exigeant, directif, harassant, bref insupportable, mais je n'ai jamais rencontré quelqu'un qui s'en soit plaint. Le rapport envoyé après était, comme ses cours, une somme des données nécessaires et, pendant des mois, ou même des années, l'«expert» suivait de loin le projet pour lequel il se sentait responsable jusqu'au bout.

Citons seulement quelques exemples:

- les projets suivis pour la Fondation Calouste Gulbenkian, tels que le programme du musée de la Fondation à Lisbonne et celui du musée de l'Iraq à Bagdad, qui sont probablement les applications les plus achevées, hors de France, de la muséologie de ►

Hugues de Varine-Bohan  
Directeur de l'ICOM de 1966 à  
1975<sup>1</sup>.

- *Rivière, à la fois dans la conception d'ensemble et dans le souci du détail;*
  - *les projets inachevés d'Algérie comme le musée de site de la Qalaa des Beni Hammad près de Sétif et le musée biographique qui devait être consacré à l'artiste français islamisé Etienne Dinet, à Boussaada;*
  - *le musée de l'Horlogerie de la Chaux-de-Fonds, en Suisse.*

*Il n'est pas possible de couvrir en quelques pages toutes les facettes du travail international de Rivière, qui reste peu connu en France. En guise de conclusion, je dirai seulement que cet aspect de son œuvre me paraît absolument indissociable de ce qu'il a réalisé en France: sans l'expérience internationale de l'ICOM et de l'Unesco, sans les réseaux qu'il avait constitués, Georges Henri Rivière n'aurait sans doute pas été, dans son propre pays, l'inspirateur et le constructeur qu'il fut.*

1. H. de Varine succéda à Georges Henri Rivière, qui avait occupé ce poste à partir de 1948.

## ■ Quelques mots clés

### Le musée

Le musée a dégagé son image, peu à peu. Le moment est venu d'en présenter une définition, ou mieux, plusieurs définitions retenues entre bien d'autres, afin de permettre à chacun de les critiquer et d'exercer son choix.

#### 1895

Georges Brown Goode, cité par Ellis Burcaw, 1975, *Introduction to Museum work*, Nashville, AASLH, U.S.A., p. 9 :

«An institution for the preservation of these objects which best illustrate the phenomena of nature and the work of men, and the civilisation of these for the increase in knowledge and for the culture and the enlightenment of the people».

Ellis Burcaw consacre son premier chapitre «Museum defined» (p.1 à 13) à rassembler une véritable collection de définitions qui s'achève en particulier par celle du même G.B. Goode: «An efficient educational museum may be described as a collection of instructive labels, each illustrated by a wellselected specimen.» (1889)

#### 1954

Bolshaia sovietska enciklopedia, n° 28, p. 493, Moscou. (cité par Jiri Neustupny, 1968, *Museum and research*, p. 153 et 154)

«Museums are institutions collecting, safekeeping and displaying historical documents, relics of spiritual and material culture, works of art, collections, samples of natural objects.»

#### 1973

Museum accreditation : professional standards. Washington, The American Association of Museums, 1973, vol. VII, 115 p., ill., p. 8:

«An organized and permanent non-profit institution, essentially educational or aesthetic in purpose, with professional staff, which owns and utilizes tangible objects, cares

for them, and exhibits them to the public on some regular schedule.»

Le texte donne l'explication des mots-clés, organized institution, permanent, professional staff, tangible objects, care, schedule. On peut ajouter: Edwin H. Colbert, 1961, *What is a museum?*, Curator 4 (2) pp. 138-146, New York: «In summary, a museum is an institution for the safekeeping of objects and for the interpretation of these objects through research and through exhibition.»

#### 1973

Table ronde convoquée par l'Unesco à Santiago du Chili, du 20 au 31 mai 1972, sur le rôle du musée dans l'Amérique latine aujourd'hui:

«Une institution au service de la société, qui acquiert, communique et notamment expose, à des fins d'étude, de conservation, d'éducation et de culture, des témoins représentatifs de l'évolution de la nature et de l'homme.»

*Quelques définitions proposées par G.H. Rivière au cours de son enseignement entre 1970 et 1981:*

#### 1970

Le musée est une institution au service de la société, qui acquiert, conserve communique et notamment expose, à des fins d'étude, d'éducation et de délectation, des témoins matériels de l'évolution de la nature et de l'homme.

#### 1974

Une institution au service de la société, qui acquiert, conserve, communique et présente à des fins d'accroissement du savoir, de sauvegarde et de développement du patrimoine, d'éducation et de culture, des biens représentatifs de la nature et de l'homme.

#### 1975

Le musée est une institution permanente, sans but lucratif, au service de la société et de son développement,

ouverte au public, et qui fait des recherches concernant les témoins matériels de l'homme et de son environnement, acquiert ceux-là, les conserve, les communique et notamment les expose à des fins d'études, d'éducation et de délectation.

On remarque qu'il s'agit de la définition adoptée par l'ICOM dans ses statuts.

### 1981

Une institution au service de la société, qui sélectionne, acquiert, conserve et communique, et notamment expose, à des fins d'accroissement du savoir, de sauvegarde et de développement du patrimoine, la réalité et l'image des biens de la nature et de l'homme.

Il est intéressant de noter la définition inscrite dans les statuts de l'ICOM à partir de 1951 et de suivre son évolution dans les différentes versions de ces statuts, jusqu'en 1974.

Le premier numéro d'Icom News, 1948, donne la définition suivante: «Le mot "musée" comprend toutes les collections ouvertes au public d'objets artistiques, techniques, scientifiques, historiques ou archéologiques, y compris les zoos ou jardins botaniques, mais à l'exclusion des bibliothèques, sauf si elles entretiennent des salles d'exposition permanente»

### 1951

Conseil International des Musées. Statuts, Article II:

§ 1 : «Le mot musée désigne ici tout établissement permanent, administré dans l'intérêt général en vue de conserver, étudier, mettre en valeur par des moyens divers et essentiellement exposer pour la délectation et l'éducation du public un ensemble d'éléments de valeur culturelle: collections d'objets artistiques, historiques, scientifiques et techniques, jardins botaniques et zoologiques, aquariums...

§ 2: Seront assimilés à des musées les bibliothèques publiques et les centres d'archives qui entretiennent en permanence des salles d'exposition.» (Repris également dans *Museums in Japan*, Japanese National Commission for Unesco, Tokyo, 1960, rev. edition, p. 3 et 4)

*Cette définition est également donnée dans les conclusions du stage de Rio de Janeiro sur le rôle éducatif des musées, dirigé par G.H. Rivière du 7 au 30 septembre 1958.*

### 1961

Conseil International des Musées. Statuts, Titre II, article 3:

«L'ICOM reconnaît la qualité de musée à toute institution qui présente des ensembles de biens culturels à des fins de conservation, d'étude, d'éducation et de délectation.

Entrent dans cette définition:

a. Les demeures, trésors d'église et autres édifices ou parties de monuments historiques, soumis à la visite réglementée du public.

b. Les jardins botaniques et zoologiques, aquariums, vivariums et autres organisations qui présentent des spécimens vivants d'espèces végétales ou animales.»

Article 4:

Peuvent être assimilés à des musées:

1. Les galeries d'exposition qu'entretiennent en permanence des bibliothèques publiques et des centres d'archives.

2. Les parcs naturels de caractère scientifique et éducatif.

### 1968

Conseil International des Musées. Statuts, Titre II, article 3:

«L'ICOM reconnaît la qualité de musée à toute institution permanente qui conserve et présente des collections d'objets de caractère culturel ou scientifique, à des fins d'étude, d'éducation et de délectation.

Rentrent dans cette définition:

a. Les galeries permanentes d'exposition dépendant de bibliothèques publiques et de centres d'exposition.

b. Les monuments historiques, les parties de monuments historiques ou leurs dépendances, telles que les trésors d'églises, les sites historiques, archéologiques et naturels, s'ils sont ouverts officiellement au public.

c. Les jardins botaniques et zoologiques, aquariums, vivariums et autres institutions qui présentent des spécimens vivants.

d. Les parcs naturels.»

*Les derniers statuts de l'ICOM datent de 1974 et adoptent la définition rédigée par G.H. Rivière.*

**1975**

Conseil International des Musées, Statuts, Titre II.

Art. 3. Le musée est une institution permanente, sans but lucratif, au service de la société et de son développement, ouverte au public, et qui fait des recherches concernant les témoins matériels de l'homme et de son environnement, acquiert ceux-là, les conserve, les communique et notamment les expose à des fins d'études, d'éducation et de délectation.

Art.4. L'ICOM admet comme répondant à cette définition, outre les musées désignés comme tels:

a. Les instituts de conservation et galeries d'exposition

dépendant des bibliothèques et de centres d'archives;

b. les sites et monuments archéologiques, ethnographiques et naturels et les sites et monuments historiques ayant la nature d'un musée pour leurs activités d'acquisition, de conservation et de communication.

c. les institutions qui présentent des spécimens vivants tels que les jardins botaniques et zoologiques, aquariums, vivariums, etc.

**1983**

*La quatorzième Assemblée générale qui s'est tenue à Londres les 1-2 août 1983 ajoute à cet article les points suivants:*

d. les parcs naturels.

e. les centres scientifiques et planétariums.

## Autres définitions

### **Muséologie : 1981**

Une science appliquée, la science du musée. Elle en étudie l'histoire et le rôle dans la société, les formes spécifiques de recherche et de conservation physique, de présentation, d'animation et de diffusion, d'organisation et de fonctionnement, d'architecture neuve ou muséalisée, les sites reçus ou choisis, la typologie, la déontologie.

### **Muséographie : 1981**

Un corps de techniques et de pratiques, appliqués au musée.

### **Parcs : 1977**

Le parc, au sens qui nous intéresse ici, est une organisation d'intérêt public à vocation scientifique et culturelle, responsable d'un territoire contrôlé et délimité, conservé en sa qualité d'unité représentative de types de nature sauvage ou humanisée, propice à la préservation de faunes et de flores sauvages ou domestiques dont cette unité constitue l'habitat permanent ou temporaire: *parc naturel*.

En tant que porteur d'habitats humains préhistoriques, protohistoriques ou historiques abandonnés, passés à l'état

de gisement fouillés ou non, ou demeuré ruiné ou non à la surface du sol: *parc archéologique*.

Pour commémorer un monument de l'histoire locale, régionale, nationale ou internationale en des lieux qui en ont été le théâtre: *parc historique*.

Musées et parcs se rejoignent autour des mêmes objectifs fondamentaux: recherche, conservation, éducation et culture. Les mêmes théories s'élaborent, les mêmes pratiques se poursuivent, pour la conservation des biens immobiliers et mobiliers que détiennent d'une part les musées et d'autre part les parcs.

Des chances d'approche interdisciplinaire s'offrent:

- pour les parcs naturels, éventuellement, par la présence de communautés locales dont l'intégrité est à respecter, non sans saisir avec tact l'occasion de rencontres.

- pour les parcs archéologiques et historiques, par la possibilité de présenter l'histoire des populations en ayant occupé les espaces.

## Musée, muséologie, muséographie

*G.H. Rivière avait coutume de dire que l'élaboration des définitions constituait sa personnelle tapisserie de Pénélope, son rocher de Sysiphe: «Tant que je vivrai, il y aura une nouvelle définition du musée, de la muséologie et de la muséographie!» dit-il en riant dans son cours enregistré en 1973. Il est certain que c'est en partie à son travail que l'ICOM doit l'ensemble des définitions qui ont successivement introduit ses statuts, et l'on connaît également la patiente composition de la définition de l'écomusée, dont les multiples versions se succèdent entre 1971 et 1980. Les archives laissées par G.H. Rivière témoignent, par les notes et brouillons mille fois repris et raturés, de cette passion pour les définitions et pour leurs mises au point.*

*Nous avons pu constater que G.H. Rivière n'était pas un homme de l'écrit, et moins encore de la prolixité et du bavardage: les textes brefs, concis, et comme ciselés autour de quelques formules percutantes forment la majeure partie de la bibliographie qu'il nous laisse. En dehors cependant de simples penchants personnels qui suscitent un certain choix stylistique, il faut rappeler la nécessité professionnelle: le conservateur n'écrit pas comme un romancier, qui compte toujours plus ou moins sur le confort et le temps dont jouissent en général ses lecteurs. Il doit s'adapter à une forme spécifique de communication, comparable à celle de la publicité: messages courts mais denses, susceptibles de livrer en quelques mots la force du propos développé par ailleurs dans l'exposition toute entière.*

*Aussi la définition est-elle un genre idéal, pour celui qui communique mieux dans le message immédiat, que par le discours, toujours trop étendu dans le temps même de l'écriture. On perçoit chez Rivière, dans cet amour de la définition comme plus loin dans celui de la taxonomie, l'influence d'un nominalisme teinté d'esprit positif... mais toute l'histoire de la muséographie sous le point de vue de l'épistémologie reste encore à construire.*

*Ces remarques n'ont pourtant d'intérêt que dans la mesure où elles permettent une meilleure compréhension des définitions, de leur place dans le Cours de muséologie et de leur importance pour une théorie globale de la muséologie. En effet, remarquons que la définition de la muséologie donnée plus haut trace le parcours même du Cours de muséologie, comme programme-type, syllabus idéal d'une muséologie une fois pour toute fixée dans son organisation, ses parties et sous-parties, comme un tableau classificatoire des différentes étapes du savoir. Cette définition, placée au cœur du Cours ►*

► de muséologie, le condense et renvoie à sa lecture exhaustive, dans une relation où le tout équivaut étrangement à l'une des parties. La lecture de la définition comme style spécifique à l'auteur prend alors tout son sens, puisque cette technique d'écriture évoque également l'expérience de toute une vie au service de la muséologie!

*Ce rôle d'écho et de symbole est également observable pour la définition du mot musée. Les traits sémantiques qui composent cette définition s'organisent autour de trois notions clés: l'institution, sa fonction et son objet. Montrons rapidement leur évolution, d'une période à l'autre.*

*Le musée est décrit dès 1951 comme une institution permanente. D'autres expressions en soulignent progressivement l'aspect de service public, en particulier l'obligation d'ouverture à la collectivité: l'exploitation du patrimoine en vue d'un profit privé s'écarte du code de déontologie implicite qui se donne à lire dans ces définitions et qui est d'ailleurs étroitement lié au caractère inaliénable des biens que le musée conserve. On peut cependant observer l'influence des mouvements datant des années 60-70, puisqu'en 1974, le mot développement est ajouté à la définition, et devient ainsi un des objectifs majeurs du musée: on débordé ici l'aspect déontologique, pour toucher à la fonction du musée, orientée tout d'abord implicitement vers le passé, et désormais de plus en plus en prise sur le contemporain.*

*Les fonctions de l'institution obéissent, elles aussi, à des caractéristiques constantes: le musée se situe dans la dualité difficile, puisque souvent contradictoire, qu'impliquent les actions de conservation et de présentation. S'y ajoutent selon les périodes les termes de recherche, ou de sélection: la démarche du Cours de Muséologie est toute entière décrite dans cette définition, avec le triplé Recherche, Conservation, Présentation, qui permet d'établir l'institution sur des bases rationnelles. Par ailleurs, la présentation touche autant les partenaires extérieurs du musée, c'est-à-dire ses usagers, que les spécialistes, auxquels sont confiées recherche et acquisition. Les objectifs poursuivis ne varient donc pas au cours des années: étude, éducation, délectation. Si la définition de la muséologie donne le programme modèle d'un cours de muséologie, celle du musée en précise ainsi la démarche, affirmant mieux encore le rôle fondamental de ces définitions, placées toutes deux au sein du cours de muséologie comme résumés symboliques de l'ensemble du message.*

*Mais l'objet de ces actions combinées? Il subit, entre 1948 et 1975, des fluctuations intéressantes: d'abord «collections d'objets», puis «ensemble d'éléments de valeur culturelle», pour devenir enfin les «témoins matériels de l'homme et de son environne- ►*

► ment». Rappelons que la définition issue de la table ronde de Santiago disait: «témoins représentatifs de l'évolution de la nature et de l'homme». Et le caractère tridimensionnel de l'objet est également concurrencé par l'expression finale de 1981: «la réalité et l'image des biens de la nature et de l'homme». Les biens muséaux, dont G.H. Rivière fera de longues et patientes classifications (on en trouve quelques exemples dans ce Cours) prennent de plus en plus valeur de signe, déchiffrable différemment selon que le spécialiste ou le public le côtoient et selon qu'ils collaborent à sa présentation. Ils échappent souvent à la catégorie du mobilier, pour sortir eux aussi du bâtiment, devenir immobiliers et même fongibles.

L'ensemble de la définition évolue donc dans le sens d'une ouverture de plus en plus large de l'institution. L'introduction du terme patrimoine ratifie ce processus, puisqu'il correspond à une extension considérable de la notion d'objet... le «musée hors ses murs» touche de nouveaux usagers, opère sur le contemporain, rassemble des objets différents. La mise au point constante des définitions au sein de l'ICOM témoigne des mouvements profonds de rénovation du musée et du travail fourni dans ce sens pendant deux décennies par les représentants institutionnels des musées dans le monde entier. En ce sens, ces définitions manifestent non seulement le travail personnel de G.H. Rivière, mais également celui de toute une profession, en quête d'une affirmation plus pertinente de ses spécificités et de ses rôles.

Peut-être faudrait-il souligner, en conséquence, que ces définitions n'ont pas seule valeur linguistique, historique ou épistémologique: si tel était le cas, l'analyse ci-dessus s'avèrerait largement incomplète, puisque la liste des définitions est loin d'être exhaustive. Mais outre le danger de refaire à nouveau un cours de muséologie à partir de l'étude de l'ensemble des définitions du musée (dont on trouvera des exemples dans les bibliographies qui suivent), on se tromperait certainement sur les intentions de l'auteur, lorsqu'il propose ce choix.

En effet, la réflexion muséologique est essentiellement orientée ici vers l'action, et vers un renouveau de la profession. Le mot musée n'est en effet pas protégé par la loi en France, et son statut juridique se résume au texte de l'ordonnance de 1945, beaucoup moins explicite que les définitions de l'ICOM: «Est considéré comme musée, au sens de la présente ordonnance, toute collection permanente et ouverte au public d'œuvres présentant un intérêt artistique, historique ou archéologique.» Aussi comprend-on mieux l'importance de ces travaux sur les définitions, dans une profession pour laquelle la quasi-absence de textes juridiques véritablement précis n'est pas toujours comblée par une longue pratique qui doit y suppléer et permettre aux tutelles de s'exercer de façon ►

H. Weis

► efficace. Ce phénomène est d'ailleurs évident en ce qui concerne les écomusées, extrêmement fragilisés par leur diversité et par le peu de reconnaissance dont leur action fait l'objet au niveau de l'Etat. La réflexion sur les définitions reste donc impérieusement actuelle, d'autant que les travaux de G.H. Rivière ont donné naissance à ceux qui s'élaborent, aujourd'hui, autour de la nouvelle muséologie...

## Le cabinet de curiosités

Comme le montrent Georges Henri Rivière et avant lui Germain Bazin, il y a une préhistoire à l'éclosion des collections à la Renaissance. Mais leur mise en valeur n'a guère fait l'objet d'études avant cette période, qui s'étend jusqu'à la naissance du musée au sens propre, du XV<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle... L'image picturale du cabinet de curiosités évoque, conformément à une philosophie humaniste, le microcosme des connaissances humaines. Tout est là, des productions des hommes et de la nature : coquilles et médailles, tableaux et statues, mais aussi public contemplant et parfois peintre travaillant à l'image de l'ensemble. Tout est là, même la femme nue comme figure du désir et présence attendue de la Vérité Révélée.

Peut-on y voir une mise en abîme de toute muséographie future, une première représentation de la collection comme miroir, image chère à Georges Henri Rivière ? Le symbole se poursuit jusqu'à l'allégorie du Toucher, où Vénus et Cupidon s'embrassent au milieu d'un champ de bataille, d'armures et de canons, tandis que s'étalent au premier plan des instruments scientifiques. Si la curiosité est un péché, muséographier le monde suppose aussi quelques dangers...



15



16



17



18

15. Atelier de Frans II Francken. *Ulysse reconnaissant Achille parmi les filles de Lycomède*, XVII<sup>e</sup> siècle. Musée du Louvre, Paris.

16. Jean Breughel de Velours. *Allégorie de la vue*, XVII<sup>e</sup> siècle, Musée du Prado, Madrid.

17. Willem Van Haecht. *Alexandre le grand visitant l'atelier d'Apelle*, XVII<sup>e</sup> siècle. Mauritshuis, la Haye.

18. Frans II Francken. *Un cabinet d'amateur*, XVII<sup>e</sup> siècle. Musée du Prado, Madrid.

19. Jean Breughel de Velours. *Allégorie du toucher*, XVII<sup>e</sup> siècle. Musée du Prado, Madrid.



19



20

## Naissance du musée : savoir et plaisir

Au principe de mélange des genres qui transformait le cabinet des curiosités en caverne d'Ali Baba et en image du microcosme muséologique, succède et s'oppose un parti pris sélectif dont ces peintures d'Hubert Robert marquent trois étapes essentielles.

Celle de la naissance du musée : la peinture de 1795 montre une ouverture partielle de la Grande galerie du Louvre au public, tandis que celle de 1801 situe l'ouverture totale.

Celle de la naissance du classement avec le réaménagement qu'elle connut en 1794 afin de présenter les œuvres par écoles et non plus de manière non raisonnée comme le

dit le catalogue de 1793, même si l'accrochage «en tapisserie» est encore celui de la surcharge.

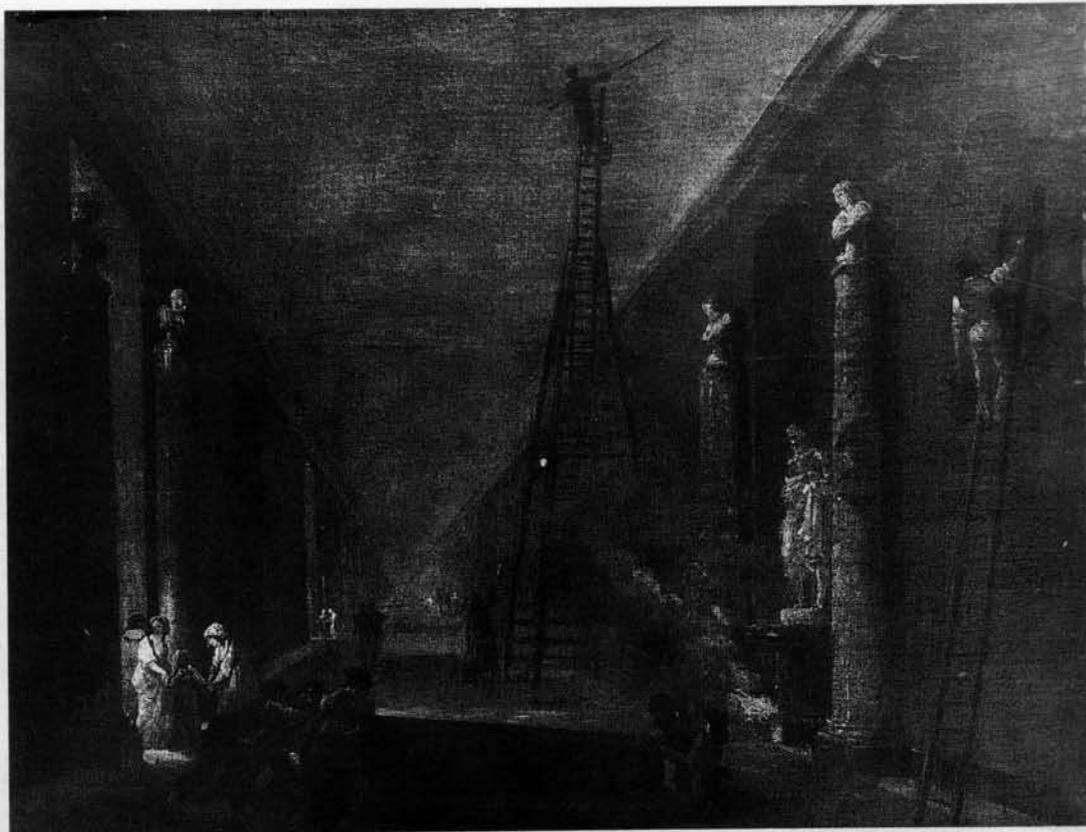
Enfin l'ouverture au public des collections royales liées au souci d'une sélection symbolise le passage d'une muséologie de la vue à une muséologie du discours, tandis que l'image du chantier reflète l'incessante évolution de la muséographie.

Si le siècle de l'Encyclopédie est aussi celui de l'apparition du musée, une autre forme d'ébauche de la classification est la mise sous verre du monde, comme en témoigne l'apparition des vitrines.

20. Hubert Robert. *La Grande galerie*, entre 1794 et 1796. Musée du Louvre, Paris.

21. Hubert Robert. *La Grande galerie du Louvre en cours de restauration*, vers 1798-99. Musée du Louvre, Paris.

22. Hubert Robert. *La Grande galerie du Louvre, après 1801*. Musée du Louvre, Paris.



21



22



23. Alexandre-Isidore Leroy de Barde. *Réunion d'oiseaux étrangers placés dans différentes caisses*, vers 1816-1817. Cabinet des dessins, Musée du Louvre, Paris.

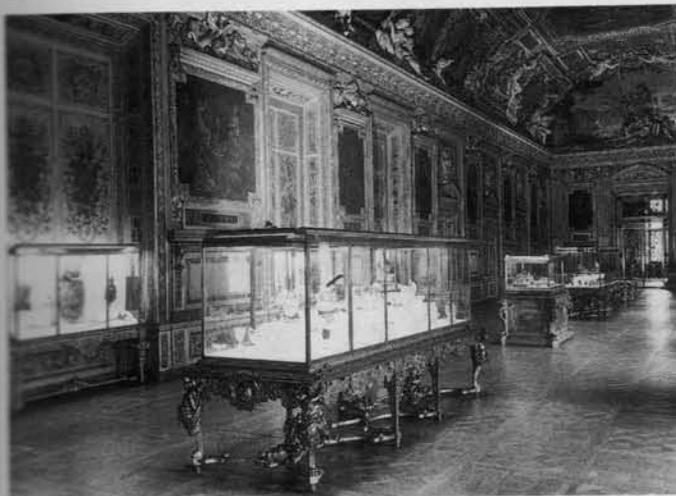
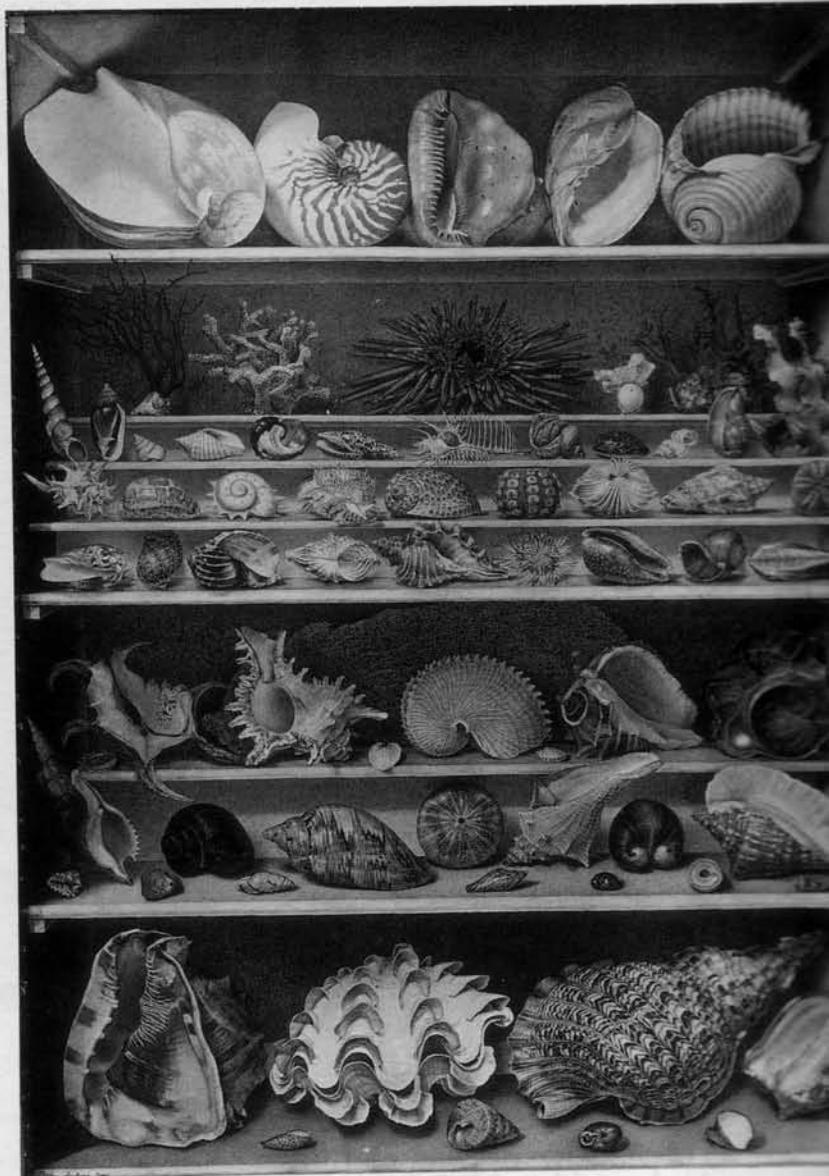
24. Cabinet d'histoire naturelle de C. Lafaille (XVIII<sup>e</sup>), Muséum de la Rochelle, 1987.

25. Galerie d'Apollon en 1968. Musée du Louvre, Paris.

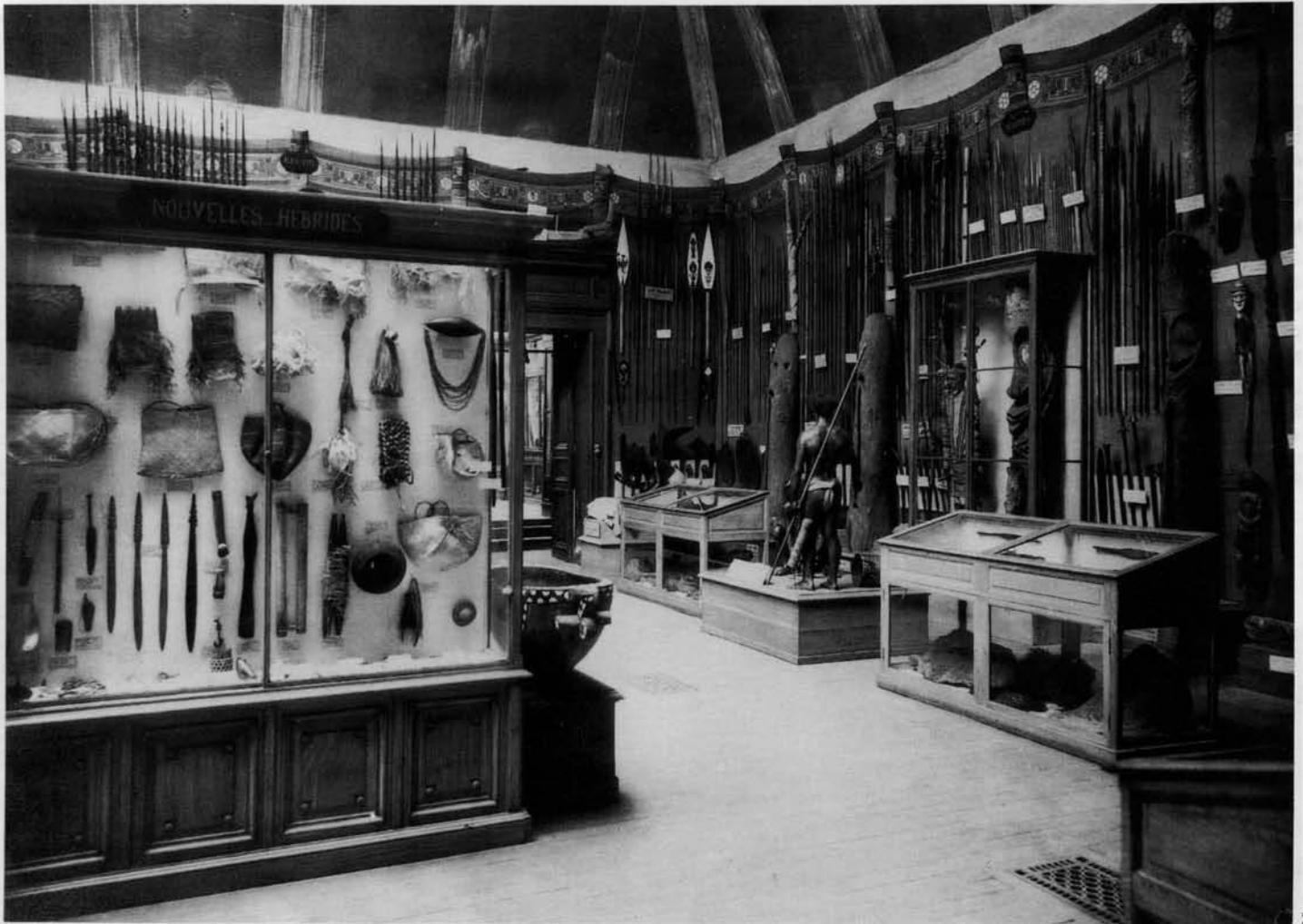
26. Alexandre-Isidore Leroy de Barde. *Réunion de minéraux*, vers 1816-1817. Cabinet des dessins, Musée du Louvre, Paris.



24



25



27

## Trophée, panoplie, relique

Un mode de présentation issu d'une «antiquité insondable<sup>1</sup>» : celui du trophée, de la panoplie et de la relique. Cette muséographie crée des ensembles spectaculaires d'objets qui inspirent respect et obéissance envers celui qui les possède et les montre. L'exposition est ici manifestation de pouvoir, que ce soit celui des armes disposées aux murs des châteaux, avec les dépouilles des bêtes abattues, ou le pouvoir sur les tribus colonisées dans les Expositions universelles. La présentation veut tirer de l'objet toute sa force évocatrice, et le traite comme emblème. C'est souvent

le principe des musées d'art, appliqué encore à l'objet technique dans les expositions où le progrès était l'idéologie triomphante. Et c'est une muséographie que Georges Henri Rivière a dénoncée sa vie durant... mais dans son conseil de placer à l'entrée de l'exposition et à chaque étape de son parcours, des objets-symboles, n'y a-t-il pas encore trace de ce type de valorisation de l'œuvre humaine ?

1. Cf. J. Cuisenier.



28



29

27. Salle d'océanie, musée d'Ethnographie du Trocadéro, Paris, 1930.

28. Monde animal de chez nous. Niederösterreichisches Landesmuseums, Vienne, 1952.

29. La Coutellerie française. Exposition universelle, Paris, 1867. Gravure d'après un dessin de M. Weber. Musée des Arts décoratifs, Paris.



30

30. Le marteau-pilon du Creusot dans les jardins du Trocadéro. Exposition universelle, Paris, 1878. Gravure d'après un dessin de M. Ferat. Musée des Arts décoratifs, Paris.

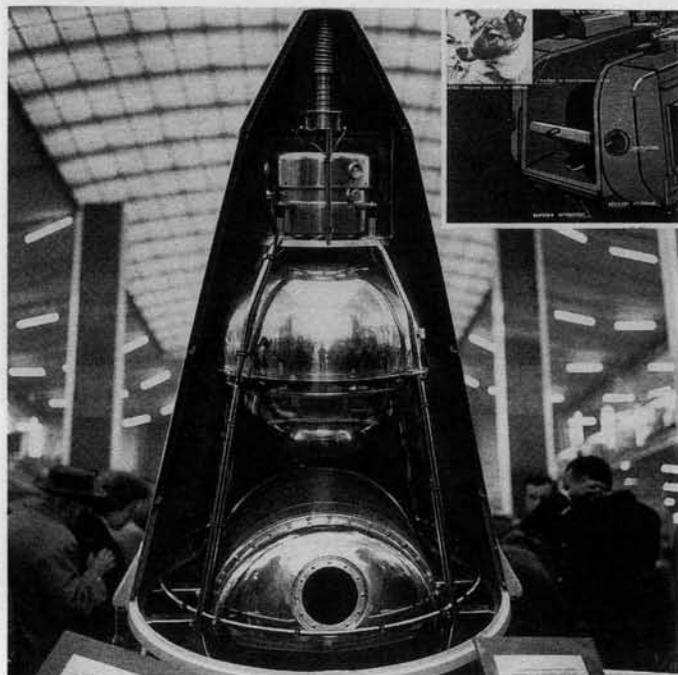
31. Le canot de l'Empereur (construit en 1811 pour Napoléon I<sup>er</sup>). Musée de la Marine, Paris, 1988.



31

32. Le premier spoutnik, pavillon de l'URSS. Exposition universelle, Bruxelles, 1958.

33. Antoine Bourdelle, *Héraclès archer*. Bronze, 1909. Musée d'Orsay, Paris, 1988.



32





34

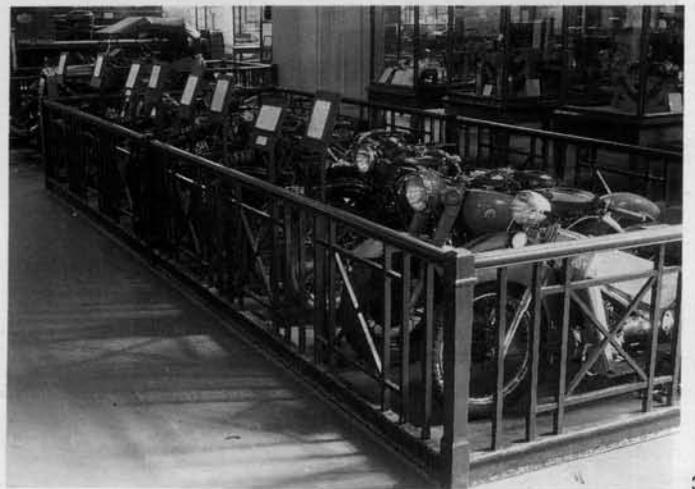
34. Galerie des Beaux-arts, Pavillon italien. Exposition universelle, Paris, 1878.

35. Présentation de motos, sections des transports. Science Museum, Londres, 1955.

36. The Norwegian Department at Drottninggat. Stockholm.

37. Salle d'anatomie comparée. Muséum national d'histoire naturelle. Paris, 1960.

38. Vitrine du Mas d'Azil. Musée des Antiquités nationales, Saint-Germain-en-Laye, 1910.



35

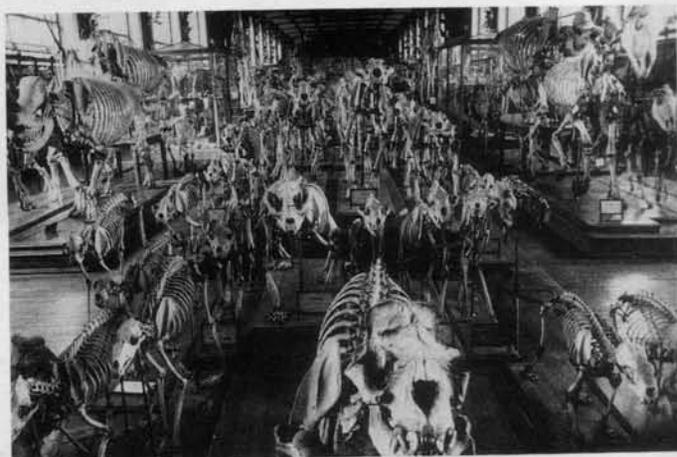
## L'accumulation

Souvent la collection va d'abord à l'accumulation, du capharnaüm de certains musée où tous les objets, bien que disparates, sont jugés dignes d'être montrés au classement surabondant d'objets identiques. Kenneth Hudson se demandait, en montrant l'une des premières présentations du Science Museum de Londres dont on a un exemple ici, s'il s'agissait des réserves ou de l'exposition proprement dite, trouvant dans cette présentation un modèle pernicieux qui eut pourtant une influence considérable.

Malgré son principe d'exhaustivité dans la présentation, le XIX<sup>e</sup> siècle marque la naissance du musée raisonné. L'étape inaugurale que constitue la création de bâtiments spécifiques pour abriter les collections, même s'ils ont tous l'allure de palais à l'antique, s'accompagne de la différenciation des disciplines qu'ils abritent. C'est ainsi que les musées d'ethnologie et d'ethnographie gagnent leurs lettres de noblesse, tandis que les révolutions industrielles inspirent les musées de sciences et techniques. Sans doute la naissance de cette diversité muséale s'est-elle accompagnée de la fierté de montrer tout ce que l'on possède... Cependant, cet engouement pour l'exhaustivité endort les musées à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.



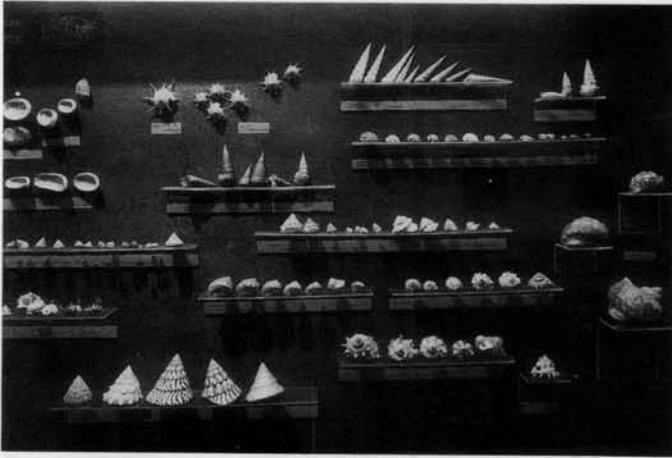
36



37



38



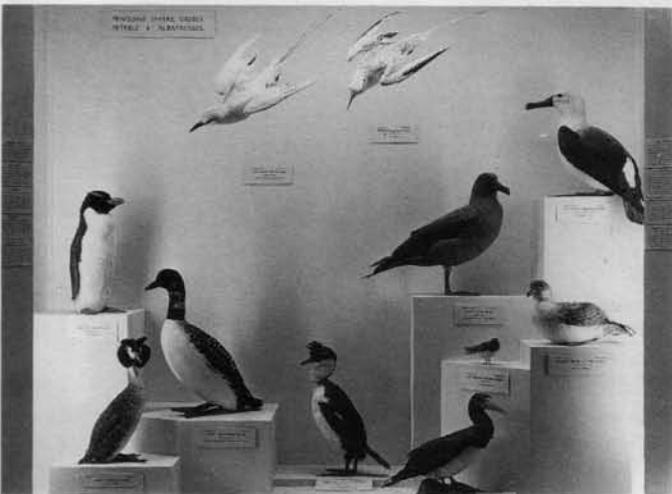
39

## Le classement

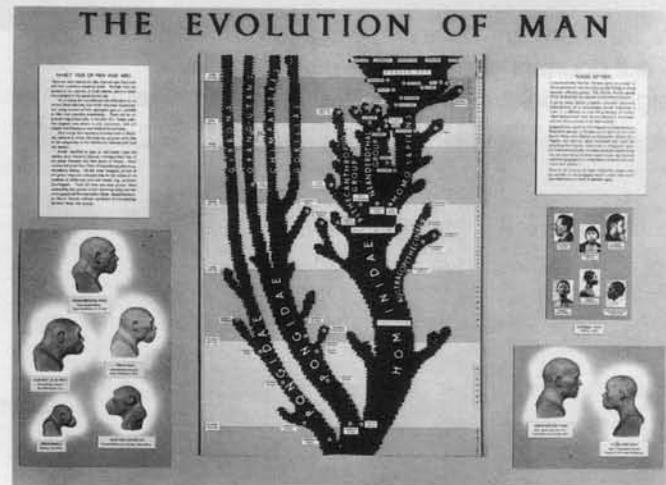


40

Dès Buffon et le Muséum d'histoire naturelle de Paris, les responsables scientifiques de cabinets ont eu conscience de la nécessité de classer les collections, et ont voulu un univers muséal dont le désordre serait absent. L'époque moderne introduit dans la muséographie une sorte de renversement : le discours prime - c'est lui que l'on veut faire sentir dans l'exposition, avant la contemplation des objets dans leur foisonnement parfois déconcertant. Dans les musées d'ethnologie, les musées scientifiques et techniques, l'interactivité présuppose que la loi scientifique devienne à son tour objet muséographique. Aussi élimine-t-on les doubles, les objets ne témoignant que d'une répétition, comme d'ailleurs ceux qui font figure de monstres et d'insolites exceptions : on obtient ainsi une muséographie du type. L'emblème du début devient modèle.



41



42



43

39. Coquillages du monde.  
Muséum national d'histoire  
naturelle, Paris, 1975.

40. Crânes et momies vers  
1923. Musée des Tropiques,  
Amsterdam.

41. Présentation systéma-  
tique : oiseaux des Tropiques.  
British Museum of Natural  
History, Londres, 1950.

42. *Parfois, l'objet s'absente  
derrière le document.* British  
Museum of Natural History,  
Londres, 1953.

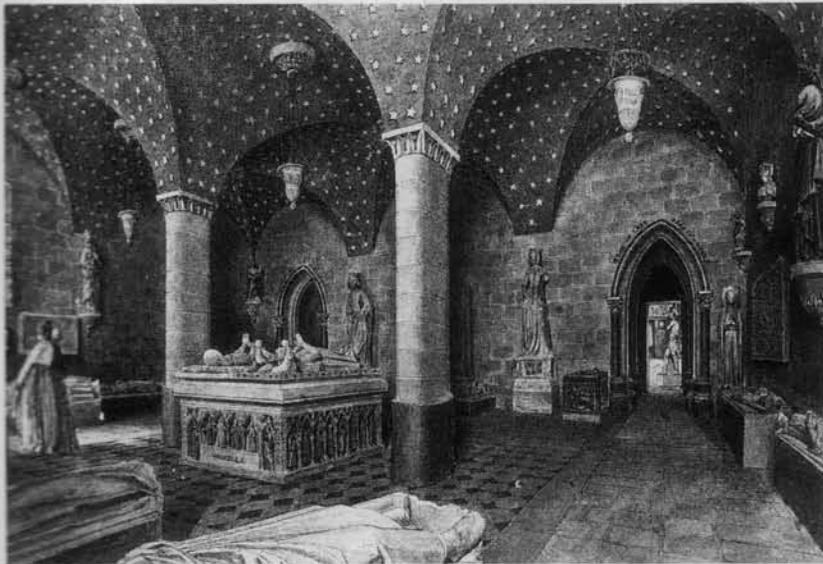
43. La peinture italienne des  
XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècle. Musée du  
Louvre, Paris, 1971.

44. Salles de sculptures  
religieuses allemandes du XVI<sup>e</sup>  
siècle. Musée du Louvre, Paris,  
1986.



44

## La reconstitution: du vrai du faux



45

Avec le procédé de reconstitution, qui touche toutes sortes de restitutions, reconstructions et autres unités écologiques, du vrai au faux, nous découvrons un mode de présentation extrêmement riche et productif. La multitude des exemples nous a placés devant des choix difficiles, forcément réducteurs.

Il semble que tout ait été essayé dans cette direction, en particulier par les musées d'ethnologie au XIX<sup>e</sup> siècle, qui créent pour leur public ces univers inspirés de la réalité. Ce jeu avec la réalité rapproche peu à peu le musée d'autres modes d'expression comme le théâtre ou le roman, et devient, à mesure que se multiplient les expériences, aussi complexe.

L'archéologie s'en tient à des reconstitutions authentiques, et après elle, l'ethnologie et ses ensembles rigoureux (les



46

45. Jean Vauzelle. *Etude de la salle du XVIII<sup>e</sup> siècle du Musée des Monuments français*, Paris, 1794-1816. Cabinet des dessins, Musée du Louvre, Paris.

46. La rue du Caire. Exposition universelle, Paris, 1889.

47. Isba et grenier, 2<sup>de</sup> moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Musée de plein-air de Novgorod, 1987.

48. Constantin Brancusi. *L'atelier*. Musée national d'Art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, 1977.

49. Musée de plein-air. Rijksmuseum v. Volkskunde, Arnhem, 1974.



47

«unités écologiques» de G.H.R). Il y a aussi les dioramas de sciences naturelles où les bêtes empaillées se détachent sur des paysages artificiels. Il y a les zoos où de vrais animaux évoluent dans un monde inventé, soi-disant à leur mesure... Les faux villages que sont les musées de plein-air, et toutes les expériences que tentèrent les expositions universelles, où la vie rurale comme la vie coloniale trouvaient momentanément leur vitrine... Georges Henri Rivière était de ceux qui, quoique conscients du travail sur l'illusion qu'est celui du muséographe, cherchent l'adéquation du musée au monde. Aujourd'hui, l'explosion de la muséographie a enlevé tous leurs complexes aux aménageurs, qui travaillent l'exposition comme une mise en scène. Entrez, entrez, vous êtes dans un autre monde...



49



48



50



51

50. Section d'anthropologie.  
Musée national d'Anthropologie,  
Mexico, 1964.

51. Costumes de paysans de la  
paroisse de Järksü Helsingland.  
Nordiska museet, Stockholm.

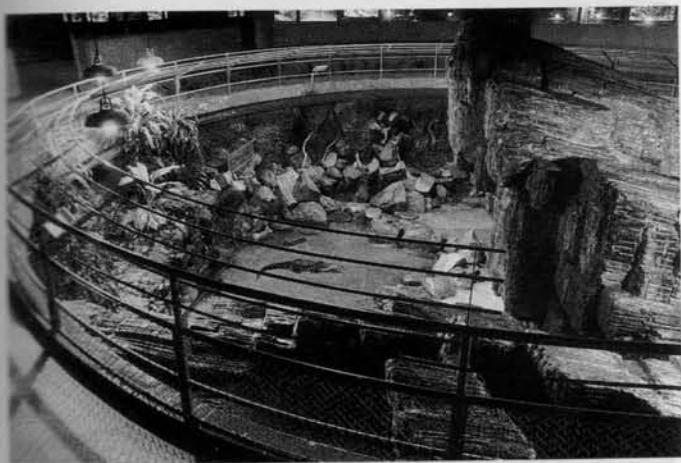
52. Forgeron Touareg,  
travaillant dans le cadre du  
musée. Musée national du  
Niger, Niamey, 1962.



52



53



54

53. Ours brun d'Alaska.  
American Museum of Natural  
History, New York, 1953.

54. Fosse aux crocodiles.  
Musée des Arts africains et  
océaniens, Paris, 1980.



55

55. Escalier aux Sphinx et aux taureaux. Musée du Louvre, Paris, 1971.

56. Hector Guimard. *Entrée de métro*. Entrée de l'exposition *Les sources du XX<sup>e</sup> siècle* au musée national d'Art moderne, Palais de Tokyo, Paris, 1960.



56



57

57. Entrée de l'exposition  
*Moscou l'année de la création  
de l'URSS, 1922.* Musée de  
l'histoire de la ville de Moscou,  
Moscou.

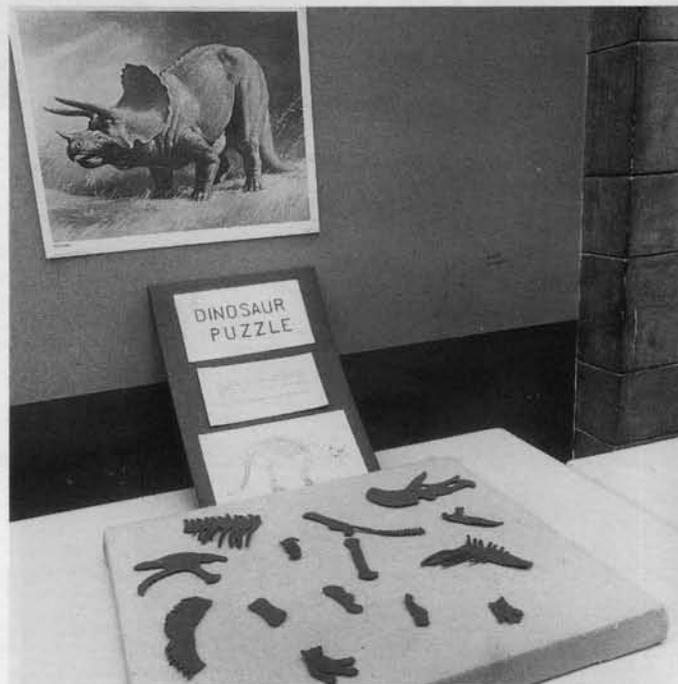
58. Entrée de l'exposition *Le  
temps des gares,* Centre de  
création industrielle, C.G.P.,  
Paris, 1979.





## Maquette et modèle

Si la reconstitution vise à être grandeur nature, elle peut opérer en réduction : c'est la maquette, le modèle. Ces objets font partie du même jeu avec le réel que les univers précédemment montrés. Ils font cependant franchir à la muséographie un nouveau pas vers la primauté du discours : ce sont des objets imaginaires, qui parfois représentent concrètement des systèmes abstraits. Ainsi peut-on, tel Pantagruel, écraser de sa masse tout un quartier de Paris, ou bien, liliputien averti, observer au microscope, une mouche grossie dix mille fois... L'homme joue avec le monde tant il le maîtrise.



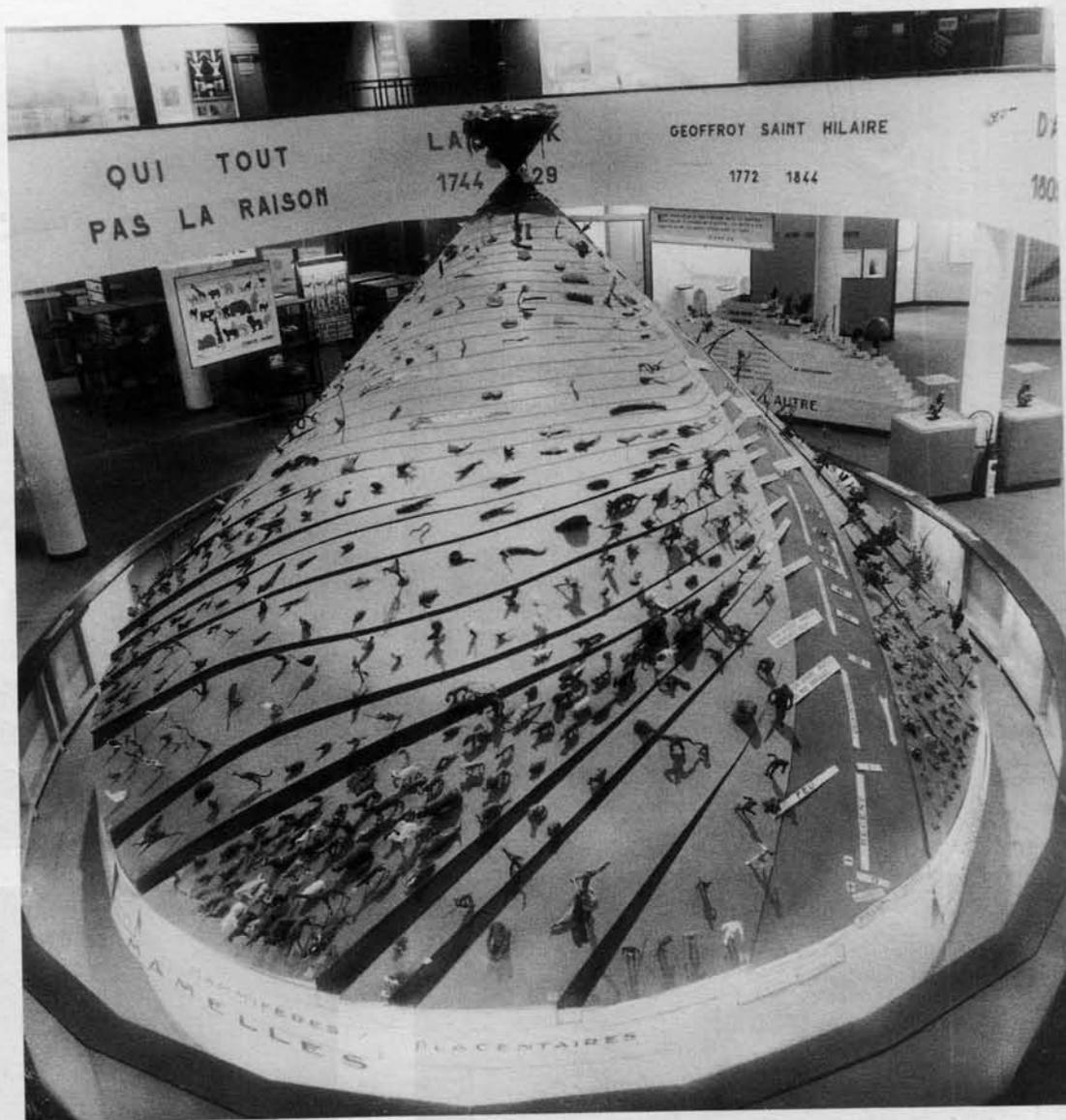
59. Maquette du quartier de l'Opéra placée sur le trajet des visiteurs sous une plaque de verre. Musée d'Orsay, Paris, 1987.

60. Puzzle du squelette d'un dinosaure. British Museum of Natural History, Londres, 1953.

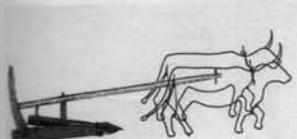
61. Département d'histoire naturelle. British Museum of Natural History, Londres, 1953.



61



64



62



63

62. Emploi de fil de fer pour la représentation d'animaux attelés à une charrue. Science Museum, Londres, 1954.

63. L'homme de verre, mannequin anatomique. Palais de la Découverte, Paris, 1987.

64. Figuration de la généalogie des règnes animal (à gauche) et végétal (à droite). Exposition universelle, Paris, 1937.

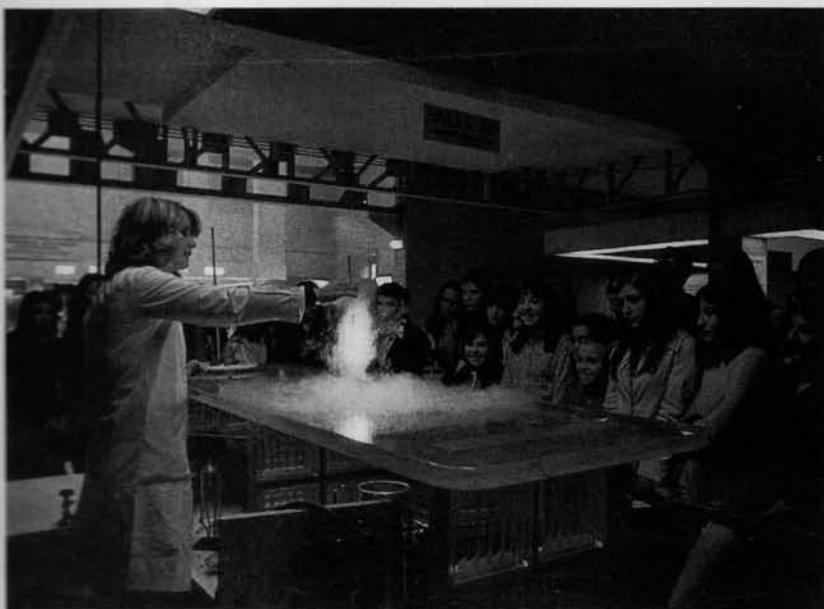


65

Maquette et modèle



67



66



68

## Interactivité

Enfin, l'interactivité. On ne sait plus très bien ici où commence le spectacle : le public lui-même devient objet d'expériences, de présentation, d'exposition. Le discours, dont nous avons dit plus haut la prédominance, s'intériorise : ce qui compte avant tout, comme dirait Georges Henri Rivière, c'est ce que le public retire des rencontres que lui permet le musée. Il s'agit là cependant de données fluctuantes, dont il est délicat de tenir compte dans la programmation même des expositions.



65. Expérience électrostatique sur un visiteur. Palais de la Découverte, Paris, 1975.

66. Combustion d'une baguette de bois dans l'air liquide. Palais de la Découverte, Paris, 1974.

67. Activités pour enfants. National Museum, Lagos, 1988.

68. Secteur I d'Explora. Le simulateur de vol. Cité des sciences et de l'industrie, Paris, 1987.

69. Le phonographe Edison. Section des États-Unis, Exposition universelle, Paris, 1900. Gravure d'après Paul Destez. Musée des Arts décoratifs, Paris.

70. Démonstration du Kilowatt, dans la vitrine *Application de l'énergie électrique*. Deutches Museum, Munich, 1954.



71

## Musée hors les murs

La muséographie semble gagner sur tous les fronts, s'étendant sur des terrains inédits et faisant siens des objets qui, hier, ne se constituaient pas comme tels. Aussi le musée explose-t-il, hors ses murs, dans une itinérance qui ressemble parfois à une appropriation inquiétante. Ce mouvement va curieusement de pair avec une certaine mise à distance de la collection au sens matériel proprement dit : la muséographie se déprend de l'objet de musée, pour tendre aux communautés ce miroir que Georges Henri Rivière aimait tant à défendre.



72



73

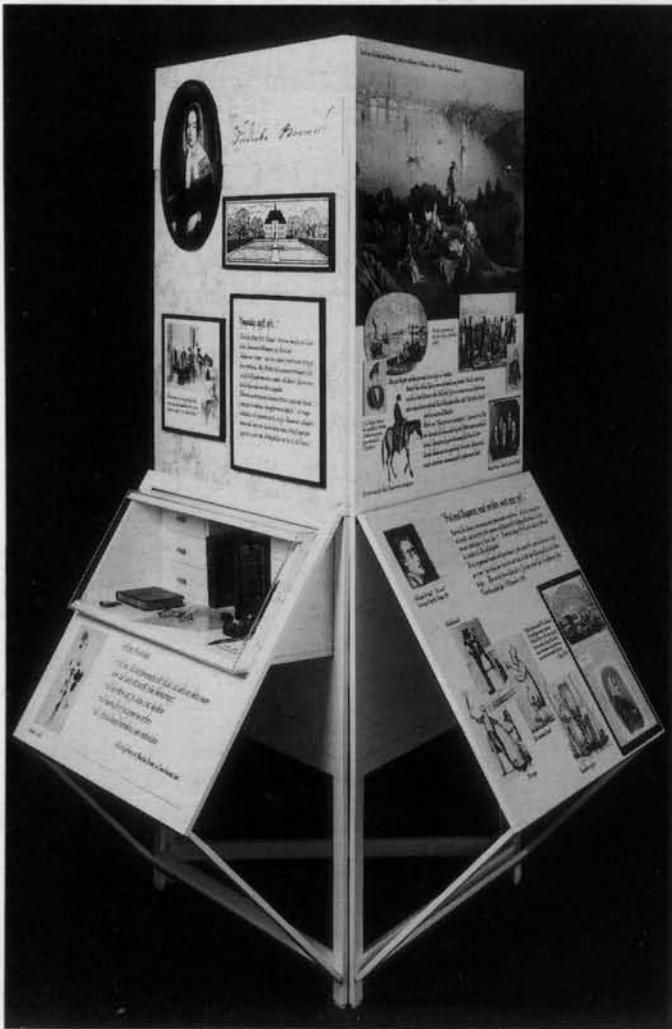
71. Présentation de la Joconde dans la Grande galerie du Louvre. Musée du Louvre, Paris, 1962.

72. Départ de la Joconde pour les Etats-Unis. Musée du Louvre, Paris, le 14 décembre 1962.

73 - 74. Retour de la Joconde des Etats-Unis. Musée du Louvre, Paris, le 12 mars 1963.



74



75

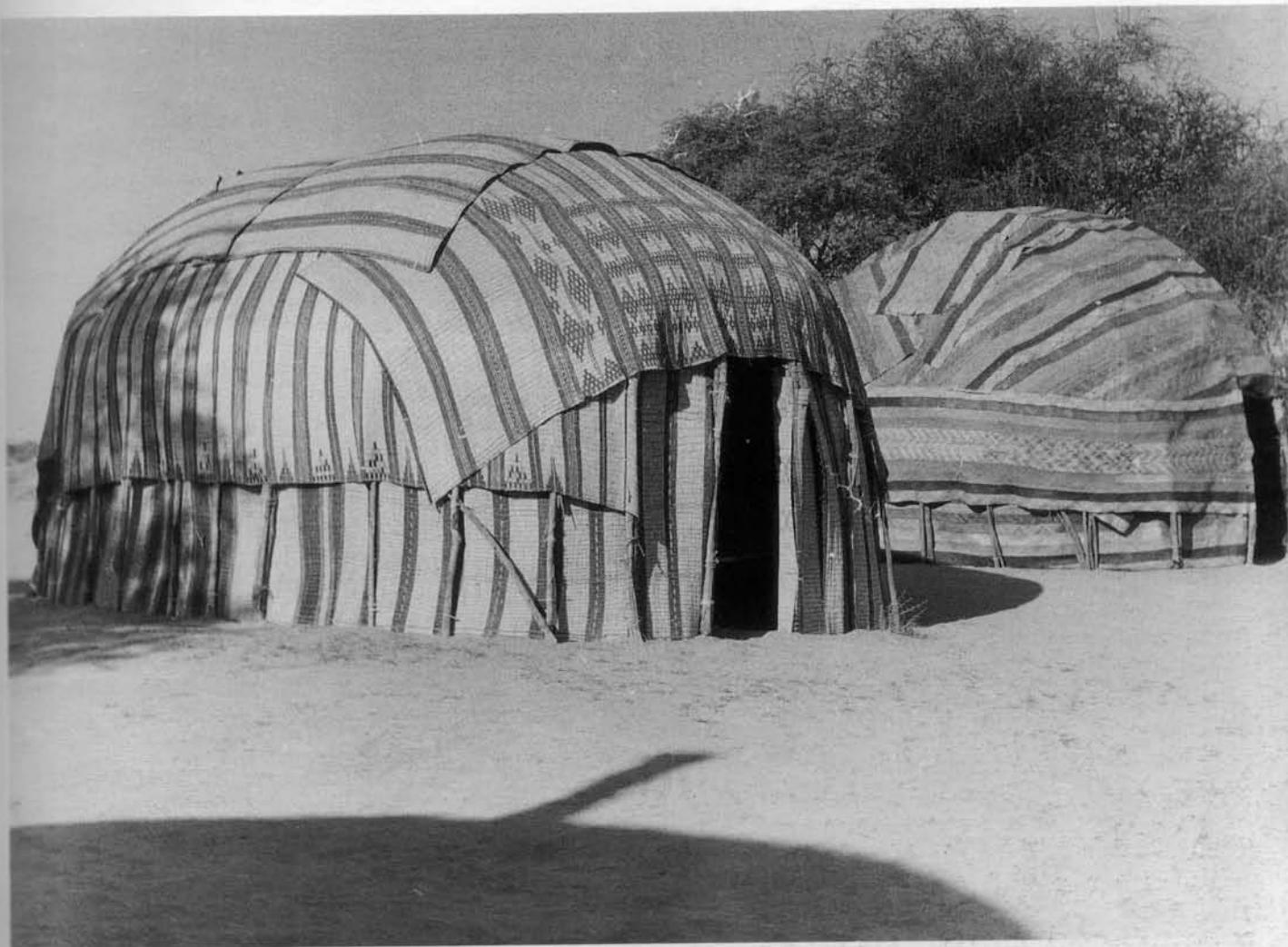
75. Sur les pas de Frédérique Bremer. Exposition itinérante. Riksställningar, Stockholm, 1984.

76. L'artiste devant la société (Albert Johansson). Exposition itinérante en 6 malettes. Riksställningar, Stockholm, 1970.

77. Exposition scientifique. Muséobus de Birla. Industrial and Technological Museum, Calcutta, 1967-68.



77



78



78. Tentes Kourteï et Wogo.  
Musée national du Niger,  
Niamey, 1982.

79. Muséotente du Musée  
dauphinois, Plan de Baix.  
Drôme, juillet 1984. Ici utilisé  
pour présenter les résultats  
d'une collecte de photo-  
graphies anciennes et de  
témoignages oraux.

79



80

80. La Casa del Museo et son public. Mexico, 1975.

81. Même les animaux sont acceptés dans le jeu... Casa del Museo, Mexico, 1975.

82. On peut toucher les objets exposés... Casa del Museo, Mexico, 1975.

83. On peut dessiner, écrire, manger... Casa del Museo, Mexico, 1975.



81



82



83



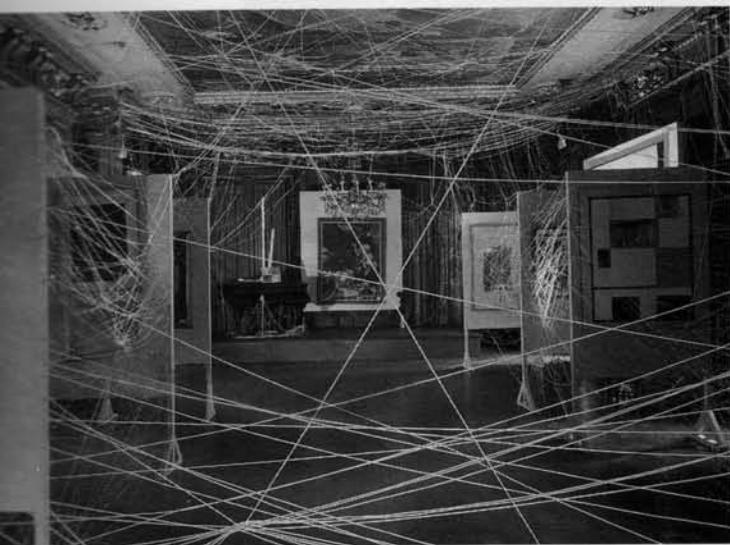
84

84. L'artiste invité achève une peinture murale représentant la communauté, sous l'œil des voisins...

Anacostia Neighborhood Museum, Smithsonian Institution, Washington, 1972.

us d'œuvres, mais des  
s de lieux...»  
te. « Suspendre, ou-  
Mémoire exposée,  
4.

143. Création artistique ou  
muséographie ? En 1987, avec  
*coal line*, Richard Long a posé  
le rapport de l'espace et du  
temps, en découpant dans le  
magasin, Centre national d'Art  
contemporain, une allée ta-  
pissée de charbon qui ne  
prenait sa signification que  
dans la progression du visiteur.



de l'exposition  
*papers du surréa-*  
1942, à New York,  
champ tissa de ses  
espace occupé par

même lorsque,  
nt également de tout  
du même lieu, en  
ec *le Temps du Miroir*,  
gelo Pistoletto fit  
ans un miroir de 4,50  
m le décor lui faisant  
détachant sur les  
latérales recouvertes  
on. Centre national  
temporain de



143



144

# MUSÉE ET SOCIÉTÉ AUJOURD'HUI

---

*Cette leçon n'existe pas dans la trame du cours de 1970. Elle n'est composée pour la première fois qu'en 1973 et s'intitule «Disciplines du musée par rapport aux disciplines de savoir» (polycopié, 16 p.), sous-titre qui a été conservé. La table des matières donne déjà les principales catégories de musées, que l'on retrouve dans les rédactions postérieures, de 1974 à 1978. Nous suivrons le dernier texte de l'auteur, auquel certaines indications des versions précédentes ont été intégrées: quelques titres de la version 73, en particulier pour l'introduction et la dernière partie ont été préférés à ceux des versions suivantes. De courtes notes manuscrites composées pour préparer le cours de 1982 ont été retrouvées et insérées dans la leçon: nous avons suivi les recommandations de ces notes pour la suppression de quelques lignes ou le remplacement d'un paragraphe. L'essentiel du texte date donc de 1974.*

*Nous avons voulu établir ce chapitre en lui rendant son actualité, c'est à dire en donnant en note les réalisations qui ont vu le jour depuis la composition des polycopiés, mais sans viser à l'exhaustivité. Les points particuliers, sur lesquels G.H. Rivière mettait l'accent, sont l'objet de textes complémentaires pris en charge par des collaborateurs et amis de l'auteur. Ces communications ont également pour rôle de pallier l'absence de notes concernant les leçons pratiques, qui correspondaient à chacune des parties de la leçon et dont la liste est communiquée à la fin de ce chapitre.*

*La conclusion de la leçon varie naturellement selon les différentes versions, puisqu'elle présente rapidement l'écomusée en 1974, pour en donner la «définition évolutive» en 1978. Nous avons donc choisi de terminer par un ensemble de textes concernant l'écomusée, qui constituait le support d'une conférence composée par G.H. Rivière en 1977 pour le Prix de la Fondation de France, et présentée ensuite dans diverses manifestations; ces textes furent distribués une dernière fois à l'occasion des «Manifestations documentaires au carrefour des régions» consacrées à l'écomuséologie, qui eurent lieu au Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, du 15 mars au 27 avril 1980. Les écomusées ayant depuis 1980 considérablement évolué, nous avons pris le parti de faire suivre cette leçon d'un chapitre indépendant concernant ces institutions, dont Georges Henri Rivière a été en grande partie l'initiateur. Chaque leçon théorique s'achevait en effet par l'évocation des travaux en cours dans tel ou tel écomusée, et tous les ans, on tentait de visiter l'un d'entre eux.. D'autres contributions émanant de responsables d'écomusées viendront par ailleurs illustrer les chapitres suivants.*

## Introduction

«Le XIX<sup>e</sup> siècle voit l'extension du musée qui finira par englober toutes les productions de la vie humaine — même les plus humbles<sup>1</sup>.» Entre cette profusion de disciplines de musée et l'évolution continue des sciences, des techniques et des arts, peut-on ouvrir un dialogue raisonné ? L'entreprise qui conduirait à dresser d'arbitraires et fuyantes classifications n'est-elle pas prématurée ?

Plus modestement, à partir des ressources du Centre de documentation Unesco-ICOM, et après consultation de quelques amis, nous nous sommes bornés à prendre en considération les disciplines muséales dont les échantillons sont particulièrement nombreux, puis à tirer de cette enquête une classification provisoire.

L'institution muséale, dans la première leçon, a été considérée dans son évolution à travers le temps. Elle sera considérée ici dans le vaste espace de ses disciplines contemporaines. Le musée couvrant de nos jours toutes les disciplines du savoir, il serait bon qu'en conséquence, à l'image de la recherche, il tende à l'interdisciplinarité. Après une position diachronique, une position synchronique.

C'est ainsi que quatre catégories ont été dégagées: musées d'art, musées des sciences de l'homme, musées des sciences de la nature, musées des sciences et des techniques. Sous leurs formes les plus évoluées, ils échangent entre eux des références, et ne s'en tiennent pas à la seule multidisciplinarité. L'écomusée donnera à cet ensemble sa teinte d'interdisciplinarité.

## 1 Musées d'art

L'art, c'est « l'ensemble des activités humaines créatrices visant à l'expression d'un idéal esthétique » (Cf. Dictionnaire *Robert*, article *art*). Cette définition couvre les disciplines qui ont suscité le plus grand nombre de musées et par conséquent la famille muséale la plus importante:

- Les arts plastiques, graphiques et appliqués
  - Les arts du spectacle
  - La musique et la danse
  - La littérature
  - Les arts de la photographie et du cinéma
- On peut y rattacher également l'architecture.

### Arts plastiques, graphiques et appliqués

Le musée d'art a changé de statut, dans la suite des temps. Le plus souvent, l'accès en fut d'abord réservé à un petit cercle de personnes de qualité et à des notables. Il s'élargit progressivement aux communautés locales et nationales. Il s'ouvre de plus en plus aux touristes d'autres pays... au point qu'à l'heure actuelle, les Français, par exemple, connaissent souvent mieux les musées des autres pays que les leurs.

1. Cf. G. Bazin, *Le temps des musées*, Liège, Bruxelles: Desoer, 1967, p.195.

Les musées d'art sont directement issus de collections particulières. Dans les demeures des Grands, les œuvres sont intégrées à de fastueux décors, plutôt que classées par genre. A partir de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, elles sont progressivement ordonnées par techniques de création distinctes: peintures et sculptures choisies par écoles et en distinguant les antiquités, tapisseries et œuvres graphiques, mosaïques et fresques, estampes et dessins, objets d'art réunissant la joaillerie, le mobilier rare, la verrerie et autres arts appliqués.

On a longtemps dit et on dit encore du musée d'art qu'il a pour vocation de former le goût. On voyait jadis dans leurs galeries de nombreux artistes attachés à l'imitation de modèles académiques. De nos jours encore, la France envoie à Rome des boursiers sélectionnés, à des fins de formation et d'inspiration. Mais ce goût, à la vérité, quel est-il ? Le goût de Louis XIV pour la *Bassan* ornant sa chambre ou pour les *Lebrun* ornant la Galerie des Glaces ? Serait-ce plutôt le goût des bourgeois d'Amsterdam, durant le même siècle, pour les *Téniers* qui parent leurs logis et dont Louis XIV aurait demandé qu'on écartât de sa vue les « magots » ? Le goût de nos élites d'avant-hier pour l'art académique ? Le goût de nos élites d'hier pour l'impressionnisme, le cubisme et le surréalisme ? Le goût de nos élites d'aujourd'hui pour le pop et l'hyperréalisme, voire les témoins les plus humbles de la production traditionnelle et industrielle ? Le goût des Asiatiques, Africains, Indiens, Océaniens des sociétés traditionnelles pour les œuvres issues de leurs cultures, ou le goût dont témoignent à leur égard nos élites d'hier et d'aujourd'hui ? Celui enfin que montrent nos collectionneurs spéculateurs, quand ils déposent des œuvres qu'ils estiment financièrement valables et rentables dans les caves discrètes des banques ? Un carrousel de goûts, on le voit, dans lequel cavalcadent eux-mêmes les responsables des musées, face aux pouvoirs de tutelle et à une opinion publique inconstante, à la recherche d'un libéralisme toujours périlleux et d'une objectivité quelque peu fuyante.

On dira de ces musées, plus justement, qu'ils sont aptes à cultiver la sensibilité, qu'ils peuvent instaurer entre l'« émetteur » et le « récepteur » un dialogue où le déchiffrement des œuvres est permis par l'agencement, la qualité des lignes, des couleurs et des proportions, les matériaux et les techniques, l'environnement naturel et humain.

On voit en effet surgir à présent le besoin de rattacher les différentes formes de l'art au milieu humain, voire au milieu naturel dont elles sont issues à un moment donné. En arrivera-t-on à regrouper par périodes tous les genres d'expression, à destination du grand public, quitte à réserver aux spécialistes d'autres œuvres regroupées par techniques de création ? La question reste ouverte.

Le musée d'art contemporain touche de nos jours un domaine qui n'est pas de tout repos, c'est un musée mobilisé sur un front social turbulent. Dans le monde capitaliste, ce musée est traversé de commandos de contestation sociale et d'entreprises de « récupération », de la part des pouvoirs. Il subit une accélération continue de mouvements artistiques internationaux successifs, agités eux-mêmes de courants spéculatifs orchestrés par le marché de l'art.

Dans le monde socialiste, l'opposition plus ou moins latente, plus ou moins déclarée entre réalisme socialiste et art d'avant-garde se cristallise autour de la notion d'engagement ou de désengagement social, entre art « ouvert » et art « fermé ».

Le domaine que touchent les musées d'art est variable, selon qu'ils intègrent :

- *Les arts anciens* d'Europe, du monde méditerranéen, d'Asie.
- *L'art contemporain* international.
- *Les arts « primitifs »*.
- *Les arts populaires* <sup>1</sup>.

1. *Arts primitifs*: expression plutôt sommaire, concernant les arts de sociétés tribales ou de sociétés stratifiées archaïques, notamment d'Afrique, d'Amérique Indienne et d'Océanie. (sociétés stratifiées = sociétés de classe)

*Arts populaires*: arts développés dans les sociétés stratifiées, par rapport aux arts savants et aux beaux-arts.

Les arts primitifs collectionnés depuis longtemps, accèdent aux musées d'art, pour raison d'affinité avec les premiers témoignages des beaux-arts ou avec les démarches d'un certain nombre d'écoles artistiques contempo-

raines. La porte est moins ouverte aux arts populaires, sauf depuis un siècle dans certains musées régionaux au cœur de provinces à forte tradition locale (Musée Unterlinden à Colmar ou musée de Brou à Bourg en Bresse, par exemple)<sup>1</sup>.

### G.H. Rivière et le musée d'art

*G.H. Rivière était partagé entre des sentiments contradictoires: il aimait passionnément les œuvres d'art et en particulier celles, révolutionnaires, du début du siècle qui furent baptisées cubistes et qui s'imposèrent auprès de quelques marchands et collectionneurs malgré les résistances de l'art académique. En 1929, voyageant en Europe pour étudier les musées d'ethnographie, il écrit de Göteborg à Paul Rivet: «...J'ai trouvé une heure pour voir le musée de peinture qui présente deux Picasso (à Paris, pas un seul dans ce Luxembourg de crétins)!...» Mais, en même temps, il était particulièrement sévère pour les musées d'art en tant qu'institutions, à cause de leur hautain isolement; enfin et surtout à partir des années 60, il nourrit l'espoir qu'ils allaient enfin prendre «référence de société», selon sa propre expression.*

*Ce qui le gêne dans le musée d'art, c'est qu'en raison de son histoire et de la constitution de ses collections, il s'est attaché exclusivement à l'objet de prestige pour sa beauté, sa rareté, sa singularité, son originalité. Comme dans tous les musées, celui-ci a été arraché à son contexte d'origine, qu'il est impossible de reconstituer tel quel: le musée d'art va rester ainsi coupé de tout. L'œuvre d'art, le chef-d'œuvre, doit parler de lui-même et s'offrir à la délectation de ceux qui ont bénéficié dans leur milieu familial, par osmose, d'une fréquentation quotidienne des tableaux: les «héritiers», dont parle Pierre Bourdieu. Ainsi s'affirme le caractère élitiste du musée d'art.*

*A cette première clôture du musée d'art va s'en ajouter une seconde, qui en découle: il est séparé des autres musées qu'il ignore ou méprise avec hauteur. Et ce sentiment de supériorité, il l'a acquis dans l'histoire en étant le modèle de référence pour d'autres collections et présentations, en archéologie, en ethnographie, pour les objets d'art des musées d'art décoratifs, partout où, dans un premier temps, ont été collectés et montrés des objets prestigieux.*

1. Lettre du 26 octobre 1929 publiée in *Gradhiva*, Revue d'histoire et d'archives de l'anthropologie, 1, Automne 1986, Département d'Archives de l'ethnologie du musée de l'Homme, Paris: Ed. Jean Michel Place.

1. Cf. les deux grands ouvrages publiés par G.H. Rivière: *Arts populaires des pays de France*, t.1: *Matières, techniques, formes*, en collaboration avec A. Desvallées, Paris: Ed. J. Cuénot, 1975, 206 p., ill. et *Arts popu-*

*lares des pays de France*, t.2: *Motifs et styles*, avec la collaboration de D. Glück, Paris: Ed. J. Cuénot, 1976, 208 p., ill.

- Il faut encore ajouter à ce tableau d'un double isolement les incertitudes du goût, qui rendent les sélections non scientifiques et les pressions du marché de l'art particulièrement sensibles dans les musées d'art moderne.

Mais paradoxalement, c'est dans ces derniers que la distance instaurée avec la société et la communauté des musées peut être mise en question, car ils se trouvent «sur le front de la société». Le musée d'art moderne ressent et exprime en son sein toutes les contradictions de la société moderne et se voit tiraillé particulièrement depuis les années 60 entre la contestation et la récupération.

N'est-ce point là un symptôme d'espoir? Celui de prendre en compte le contexte social de production et de diffusion des œuvres d'art. D'ailleurs certains musées ont cherché dans ce sens en organisant des «salles d'ambiance», où sont réunis dans une même pièce, mobilier, objets, tableaux et sculptures. Il exista même dans la Russie des années 20 une tentative qui se réclamait de l'analyse marxiste, pour reconstituer des pièces d'appartements des différentes classes sociales d'une même époque: ainsi la chambre d'un prolétaire au moment de la Révolution s'opposait au salon d'un propriétaire terrien ou au bureau d'un intellectuel avant-gardiste. Ici, par un effet du sociologisme, les œuvres d'art devenaient des documents idéologiques, des illustrations d'une thèse<sup>1</sup>.

Certains musées d'art disposent également de galeries d'études, qui accompagnent l'exposition permanente: autre moyen pour le musée d'art de s'ouvrir à l'interdisciplinarité et donc à la collaboration avec d'autres musées, tout en exigeant un équilibre toujours risqué entre les œuvres et les commentaires écrits ou visuels. Ce qui vaut également pour toute tentative de mettre en corrélation l'art et le contexte social dans une exposition...

Dans les années 1970, nous avons parlé à plusieurs reprises, Georges Henri Rivière et moi, qui étais alors en fonction à l'ARC, section du musée d'Art moderne de la Ville de Paris, de concevoir et de réaliser une exposition où l'art contemporain serait précisément présenté dans un environnement de société, apparenté à d'autres phénomènes, depuis l'économie de marché jusqu'aux inventions scientifiques, en passant par les classes sociales. Si certains rapports étaient quasi directs et donc faciles (le Pop'art et la société de consommation américaine, par exemple), d'autres exigeaient beaucoup de médiations fines. L'ensemble demandait plusieurs années de préparation en équipe interdisciplinaire, à la différence d'un simple accrochage de tableaux, ce qui empêcha la tentative d'aboutir.

Un peu plus tard, aidé de ses conseils, je fis avec le CRACAP de l'écomusée du Creusot-Montceau-les-Mines, une expérience dans le XV<sup>e</sup> arrondissement de Paris: il s'agissait de réunir dans le même local, une gare désaffectée, des peintres profession-

1. Cf. P. Gaudibert, «Muséologie marxiste ou sociologisme vulgaire», Histoire et Critique des Arts, les musées, 3<sup>e</sup> et 4<sup>e</sup> trimestre 1978.

Pierre Gaudibert  
 Conservateur  
 Fondateur de l'ARC  
 Musée national des  
 Arts africains et océaniques

► *nels et des peintres amateurs habitant un même périmètre. Les œuvres présentées étaient accompagnées d'un dossier-assemblage réalisé par l'artiste lui-même, qui montrait avec des photos et des documents son lieu de travail et d'habitation, sa famille, etc... Bref, une approche de la peinture actuelle se cherchait à travers une ethnographie urbaine de la population, des artistes en particulier, et par la mise en situation de leurs œuvres...*

Voici ce que Georges Henri Rivière écrivait dès 1931 à propos du musée d'art:

«La double formule: musée de chefs-d'œuvre et musée scientifique me séduit à première vue. Etant dans les musées de beaux-arts un visiteur de plus en plus pressé, je ne pourrai que me réjouir d'en avoir moins à voir, car rien désormais ne me lasse autant que ces mornes enfilades peuplées de toiles noirâtres et de statues numérotées.

Un musée de chefs-d'œuvre? Je n'en serai que plus tôt libre pour aller au Vélodrome d'hiver. Opinion toute personnelle d'ailleurs...

#### 1. Musées non ethnographiques

Mais les chefs-d'œuvre? Seront-ce des chefs-d'œuvre pour élite, ou pour Français moyen, pour vieillard ou pour adolescent, pour Français ou pour étranger, pour snob ou pour poète, pour marchand ou pour professeur?

Que de portes il faudra, non seulement d'entrée, mais de sortie! Ce qui est aujourd'hui démarche opportune, demain devient bévue, tels les Gérard David, les Mantegna, envois d'Etat à la province.

Louis XIV n'aurait rien compris à un musée de chefs-d'œuvre constitué par Saint-Louis, et beaucoup de mes contemporains n'iraient pas sans ennui à celui du Roi Soleil. Un tel musée, fait il y a cinquante ans, ne se serait assuré aucun des peintres: Renoir, Cézanne, Manet, Degas, Monet, que l'opinion publique sacrée de nos jours grands artistes, et qui me font bailler. Votre musée comprendrait à peine Picasso, exclurait Masson, Roux, Miro, Dali...

Me répondrez-vous qu'un musée de chefs-d'œuvre est susceptible de remaniements, — au minimum d'autant de remaniements qu'il y a de générations — c'est ce que je voudrais vous faire dire, et cela met en mauvaise posture la thèse de la continuité de l'art, alors que son histoire ne présente qu'une suite ininterrompue de malentendus veni-

meux, de guerres entre les générations et même entre ceux qui les mènent. Quelles têtes ils feraient, aux Champs-Élysées, Boucher et David, Manet et le douanier Rousseau! Dieu merci, il n'y a même pas de purgatoire, et la continuité de l'art est une belle balançoire pour la sottise et la vénalité.

Une question: mettez-vous parmi vos chefs-d'œuvre ceux, comme on dit, de l'art africain, océanien, précolombien? Un oui serait consternant. Si j'en avais le loisir, je me lamenterais sur ces pauvres masques que l'on ébarbe, ces statuettes munies de socles d'art, ces bois que leurs zéloteurs vernissent, surpatinent, grattent, astiquent et asticotent. Funèbres entreprises de laïcisation, qui prétendent... transformer en belles pièces des objets ethnographiques et les mutiler arbitrairement de tout ce qui peut justifier le caractère juridique, religieux, magique, ou tout humblement et saintement utilitaire.

Une remarque quant aux donateurs: ou bien ils refuseront de présenter telle ou telle œuvre, de crainte de la voir s'acheminer sur le musée scientifique dont ils n'auront cure, ou bien ils feront des dons conditionnels dont la valeur tournera au gré des girouettes esthétiques.

Conclusion: que l'on fasse ce musée de chefs-d'œuvre, ce sera très amusant à voir faire et défaire par nos Pénélopes d'aujourd'hui et de demain. Quant au musée scientifique, son caractère même (à condition qu'y soient adoptées en toute sérénité d'objectives méthodes de classement) lui donnera plus de sérieux et de stabilité et le justifiera, - ne serait-il que le musée de cette maladie esthétique qui atteint l'humanité depuis deux mille ans et demi et dont la fabrication en grande série la guérira peut-être.»

G.H. Rivière, «Musée des beaux-arts ou musée d'ethnographie», in: «Musées», *Les cahiers de la République des lettres, des sciences et des arts*, Paris, 1931.

## 5 Musées multidisciplinaires et musées interdisciplinaires

### Musées multidisciplinaires

Ces musées, qu'on appelle aussi des musées mixtes ou pluridisciplinaires, sont en fait des agglomérats de musées unidisciplinaires, entre les disciplines desquels il n'est pas souligné de rapports. De nombreux, notamment en France et dans la plupart des villes de province, juxtaposent ainsi des collections et des expositions relevant de disciplines très diverses, sans qu'un lien nécessaire puisse être déterminé entre elles préalablement.

### Musées interdisciplinaires

Certains musées sont conçus et développés autour d'un thème unique, qu'ils traitent sous des aspects variés, en fonction de perspectives artistiques, historiques, ou écologiques. Lorsque ces données sont intégrées dans un seul programme, ces institutions vont dans le sens de l'interdisciplinarité.

### Musées spécialisés à vocation interdisciplinaire

On peut en distinguer deux formes principales, selon qu'ils concernent :

- La *biographie* d'un savant, d'un écrivain, d'un artiste, d'un homme politique, etc.

- La *monographie* d'une formation naturelle, d'un produit, d'une institution, d'un territoire, etc.

#### Forme biographique

L'idéal est que l'œuvre et la vie d'un homme puissent être prises en compte dans un ensemble signifiant, comme à l'écomusée de Boussaada par exemple<sup>1</sup>.

On peut donner ici également l'exemple du musée La Fontaine, à Château-Thierry. Le fabuliste y est successivement évoqué :

- Dans sa vie et dans son œuvre, y compris son environnement social.

- Dans sa postérité du XVIII<sup>e</sup> siècle, en tant qu'auteur galant.

- Dans sa postérité du XIX<sup>e</sup> siècle, dans son rôle pédagogique.

- Dans sa postérité contemporaine, en tant que grand écrivain dont les sources sont à analyser et à identifier.

Une salle de la fable est prévue, concluant cet ensemble diachronique.

1. NDLR. Cf. G. H. Rivière, 1973, *Musée Dinet, à Boussaada, Propositions pour un programme*, Alger, 16 avril 1973, 12 p. dactyl. «Ainsi l'idée se dégage-t-elle, peu à peu, de créer un musée de conception nouvelle, traitant de l'œuvre et de la vie de Dinet, élargi à la mise en valeur de l'environnement culturel historique et contemporain, et à l'environnement naturel d'une oasis du Sahara algérien, celle-là même à laquelle Dinet s'est attaché. Musée miroir de la communauté de Boussaada, dont celle-ci fait sa chose, à la conception et au fonctionnement duquel elle participe. Expression du patrimoine et du développement de la communauté de

Boussaada, considérés dans leurs rapports avec la nature. Objet d'un tourisme culturel de qualité. Haut lieu de rencontres nationales et internationales, sous le signe de la fraternité des hommes et de la spiritualité. Un écomusée, en somme, selon l'idée et la dénomination adoptée depuis peu par le Conseil international des musées. (ICOM)».

Il semble que ce projet n'ait finalement pas été réalisé selon le programme prévu par G.H. Rivière: le musée de Boussaada sera sans doute exclusivement biographique, sans devenir un véritable écomusée.

## G.H. Rivière et La Fontaine

*La contribution de Georges Henri Rivière à l'élaboration du programme du musée Jean de La Fontaine n'est pas sensible dans un texte; elle est cependant fondamentale, puisque c'est à l'occasion d'entretiens avec lui que les responsables du musée conçurent de façon globale l'installation et l'acquisition progressive de collections, qui en 1959, lors de la visite de Georges Henri Rivière, étaient encore réduites à peu d'items. La maison natale de La Fontaine, ayant connu de nombreuses vicissitudes, ne renfermait en effet aucun souvenir ni objet personnel de l'auteur. Georges Henri Rivière s'employa à enrichir les collections, puisqu'il fit entrer en 1960 la célèbre édition des Fables d'Oudry, ainsi que celle des Fables de Chagall.*

*Le programme, résolument chronologique, permet d'intégrer dans un ensemble cohérent et harmonieux tout objet ou document: ainsi ses trois premiers points se développent-ils encore aujourd'hui, puisqu'ils contribuent à compléter les présentations des différentes salles du rez-de-chaussée de la maison. L'espace étant relativement réduit, les collections contemporaines n'ont pu trouver encore de place permanente, ce qui oblige à les présenter en expositions temporaires et en vitrines thématiques. Le dernier point du programme, comme d'ailleurs la salle de la fable, n'ont pu encore être véritablement réalisés: la Société des amis de Jean de La Fontaine, créée en 1987, a pour projet de fonder un «Centre international de la fable.» Soulignons combien l'ensemble iconographique devient important et ouvre de vastes perspectives pour l'étude des rapports entre le texte et l'image, ce qui va dans le sens d'une lecture interdisciplinaire de l'œuvre.*

*L'appareil didactique et documentaire est volontairement réduit au minimum, ce qui semble paradoxal pour un musée de ce type. On a voulu préserver le charme évocateur de la maison La Fontaine, comme un exemple intéressant de mise en valeur du patrimoine local. En effet, à travers les souvenirs liés à un homme et à une œuvre, c'est également toute une période de la vie urbaine et rurale qui renaît, pour Château-Thierry et sa région. Aussi n'a-t-on pas trahi les projets initiaux en présentant des expositions temporaires directement liées à la vie culturelle locale.*

Colette Prieur  
Conservateur  
Musée La Fontaine

### Forme monographique

Le musée du Vin de Bourgogne créé à Beaune, dans le superbe cadre de l'ancien Hôtel des Ducs de Bourgogne, est un exemple significatif de ce type de musée. On y voit successivement: un cellier du XIII<sup>e</sup> siècle, empli de vieux pressoirs, une salle présentant les conditions naturelles de la région, deux salles d'histoire (des origines méditerranéennes à l'espace actuel du vignoble), une salle de

viticulture à tendance écologique, une salle de viniculture, des salles illustrant les aspects sociaux, artisanaux, commerciaux et culturels du célèbre vignoble pour finir sur une tapisserie de Lurçat, la tenture de Bourgogne. (Il s'agit d'une pièce de commande, à la mesure du mur où elle est représentée, portant les symboles de la vigne et du vin, des éléments de musique de Georges Auric et des poèmes de Paul Eluard).

► *acquis beaucoup de mon expérience d'ethnologue. Et pris du même coup avant la guerre, on me pardonnera d'évoquer en cette tribune un souvenir aussi personnel, ce qui a été peut-être, on m'en excusera plus difficilement, la première et dernière cuite de ma vie: effet de quelques arrêts pourtant bien ethnographiques dans la fraîcheur des caves chalonaises, joint à la verdeur racée du "blanc" de cette côte bourguignonne, et à l'ardeur de son soleil d'été»... Il obtient, par des contacts suivis, des dons et dépôts des Musées nationaux, des maisons de vins beaunoises ou de particuliers. Il s'acquiert également le concours de spécialistes, comme James Barrelet pour l'évolution de la forme de la bouteille à vin, Roger Dion pour l'histoire du vignoble, le tonnelier G. Billon pour la salle sur la tonnellerie, etc. Enfin, il donne des indications très précises pour la réalisation du matériel de présentation, des panneaux, vitrines et cartels, dessinés par Jacques Barré, alors architecte du musée des Arts et traditions populaires pour ses expositions temporaires. La mise en place est le plus souvent effectuée par lui-même, assisté du conservateur, du gardien, et quelquefois du spécialiste sollicité.*

*Le musée du Vin de Bourgogne à Beaune doit donc son renom et une grande part de sa faveur actuelle auprès du public à la qualité de la muséographie d'origine. Celle-ci obéit aux principes que l'on retrouvera dans le Cours de muséologie. Elle s'attache principalement à traduire un programme fondé sur un ensemble de recherches scientifiques concernant toute une région, privilégie le discours par un mobilier volontairement neutre (teintes grises à l'époque pour l'extérieur comme pour le fond des vitrines) et détaché de l'environnement que constitue le magnifique Hôtel des Ducs. Restée intouchée depuis les années 60, elle témoigne d'un moment capital de la muséologie, où naît la conscience du rôle du musée dans la vie locale. Beaune s'inscrit ainsi dans une lignée de musées régionaux, que G.H. Rivière voulait organiser en réseau cohérent et solidaire. Faut-il regretter qu'il n'y ait eu aucune évolution au musée du Vin, que la muséographie paraisse aujourd'hui surannée, les cartels et les textes peu lisibles? Sans doute est-ce le cas du public actuel, comme d'une population qui a oublié les enthousiasmes créateurs des premières années. Proche parent du musée de Bretagne à Rennes, plus encore du Musée cévennot au Vigan, de bien d'autres encore et restant leur aîné à tous, le musée du Vin permet cependant de mesurer le chemin parcouru...*

Marie-Pierre Romand-Douillet  
Conservateur  
Musées de Beaune

### Interdisciplinarité dans l'unidisciplinarité

Un musée existera-t-il jamais, conjuguant à proportions égales les branches des disciplines du savoir? Laissons ce rêve, rêve d'un musée intégré absolu, réplique de la pierre philosophe des anciens alchimistes. Plus raisonnable-

ment, constatons que certains musées unidisciplinaires ou pluridisciplinaires s'ouvrent à l'interdisciplinarité, avec plus ou moins d'intensité. Formulons ici de rapides propositions, qui permettent d'ajouter quelques touches au tableau brossé précédemment.

### Musées d'art

Nous avons évoqué l'actuelle évolution de certains musées d'art. Inscrire le musée d'art dans la société, c'est lui imprimer l'orientation interdisciplinaire la plus efficace possible pour favoriser la délectation de l'art par le public global.

Comment cette approche est-elle réellement possible? Question sans doute de liberté et d'ouverture dans la recherche qui s'attachera à empêcher l'oblitération des œuvres. On peut mettre en valeur les processus complexes dont les objets sont issus, ceux qui les ont produits ou encore la société qu'ils évoquent et dont ils émanent. Confrontant l'art savant à l'art populaire, usant au besoin de références spatiales et temporelles employées avec mesure, la présentation aidera à désacraliser le musée d'art, ainsi qu'à atténuer les barrières qui séparent l'œuvre d'art du public ordinaire.

La possibilité s'offre, en particulier, d'intégrer un choix de peintures, de sculptures et d'objets d'art dans une succession de périodes historiques, présentées dans le cadre de «galeries culturelles» à destination du public global; quitte, pour répondre à l'attente des spécialistes, à présenter d'autres œuvres, réparties par genres, dans des galeries scientifiques. Le nouveau musée de la Fondation Gulbenkian<sup>1</sup>, par exemple, devrait présenter un choix de ses trésors par périodes historiques, et un autre choix dans des magasins accessibles aux spécialistes.

Le Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, est un théâtre d'importance sans précédent concernant l'art contemporain, puisqu'il est doté de moyens

d'animation considérables, dans les domaines conjugués des arts plastiques, des arts industriels et de la musique, permettant une interdisciplinarité exemplaire<sup>2</sup>.

### Musées des sciences de l'homme

L'approche interdisciplinaire y est particulièrement favorisée par leur aptitude à:

- montrer l'interaction entre cultures humaines et milieu naturel, dans le temps et l'espace,
- illustrer l'interdépendance des cultures, autour de modèles locaux,
- enseigner la compréhension et le respect des cultures traditionnelles locales face aux processus d'industrialisation des pays,
- aider les pays décolonisés à mieux définir leur identité nationale, à mieux connaître et exploiter plus équitablement leurs ressources naturelles.

Quelques orientations peuvent être indiquées, dans les voies de l'interdisciplinarité:

- Mettre fin à une expression exclusivement artistique de l'ethnologie. Dans les musées de cette discipline, développer la place de la culture matérielle, introduire l'économie, l'organisation sociale, l'idéologie, l'écologie; montrer le passage de la civilisation traditionnelle à la civilisation industrielle; en tirer les arguments contre les préjugés raciaux, pour la compréhension des peuples.

- Réaliser la mutation du musée d'histoire, dans un contexte périodisé d'écologie.

- Intégrer le musée d'archéologie au musée d'histoire.

1. NDLR. Si la périodisation est bien une composante importante du programme de ce musée, par contre l'accessibilité des réserves ne semble pas encore réalisée.

2. NDLR. Ce texte date de l'ouverture du Centre Pompidou; depuis, le musée national d'Art moderne a poursuivi une politique de musée spécialisé, dans le cadre d'une muséographie traditionnelle, alors que les grandes expositions du Centre se veulent résolument interdisciplinaires, comme le sont par ailleurs les activités du CCI. Sur le même sujet, en

1982, G.H. Rivière ajoutait cette note: «Le musée d'Orsay devrait être à la fois musée d'art et de civilisation, sur une période allant des années 1840 jusqu'au seuil du cubisme.» On peut constater aujourd'hui que, malgré une courte introduction historique et une section audiovisuelle très ouverte, les différentes disciplines s'y côtoient sans s'intégrer dans un véritable musée de civilisation interdisciplinaire, sauf à l'occasion d'expositions-dossiers temporaires.

pement historique, ainsi qu'à en évoquer les problèmes techniques et humains. Préoccupations qui les rapprochent des musées d'histoire, de technique et d'ethnologie.

En devons-nous conclure que tous les types de musées, à la longue, se fondront en un seul? Et cela serait-il souhaitable?

On ne saurait, Dieu merci, le prévoir ou l'espérer. Ce serait méconnaître et trahir les disciplines qui sont à la base des musées, ce serait aussi imposer aux musées un moule dont l'uniformité et l'absurdité ne tarderaient pas à en stériliser, à en étouffer le développement. Sans verser dans une telle utopie, on ne peut que se réjouir de voir s'abattre les cloisons étanches ayant trop longtemps séparé les uns des autres les divers types de musées.

L'évolution des disciplines qui sont à la base des musées n'est pas étrangère à cette situation. Les ressources de la muséographie moderne lui permettent de traduire les plus récentes acquisitions de la science. Ainsi s'explique, par exemple, l'élan écologique des musées d'histoire naturelle; ou encore l'élan sociologique des musées d'histoire.

Non moins essentielle est la poussée qu'exercent sur les programmes de musée, aux encouragements de l'Unesco et de l'ICOM, les développements de la compréhension in-

ternationale. Démontrer l'interdépendance des civilisations est l'une des plus nobles tâches que puissent s'assigner les musées. Qu'il s'agisse de dresser la généalogie d'une grande invention; ou de confronter dans une même période de temps les grandes écoles artistiques de l'Occident; ou d'illustrer l'histoire d'un peuple à la lumière et dans le respect de l'histoire des autres peuples.

Sans pour autant compromettre l'originalité de leur programme, les musées «classiques» ne pourront que gagner à s'engager dans ces voies nouvelles. Mais nous verrons aussi se multiplier, à l'échelle d'un village, d'une région, d'une nation, voire à l'échelle du monde ces musées de l'homme et de la nature qui seront comme la synthèse de tous les autres.»

Vingt années se sont écoulées, depuis que ces réflexions ont paru. Les disciplines muséales ont poursuivi leur diversification. Parallèlement, le décroisement s'est étendu d'une discipline à l'autre. Moins intensément sans doute avec le musée d'art, mais de façon plus précise dans les musées de sciences humaines et sociales; au plus fort, avec les musées de sciences naturelles et les musées spécialisés. L'écologie, à travers toutes ces disciplines, joue un rôle de plus en plus important, un rôle de discipline carrefour.

## 6 Un nouveau type de musée, l'écomusée

### Aperçu historique

En 1947, à Rennes, je propose la création du musée de Bretagne, achevé en 1975, sur un programme d'histoire interdisciplinaire périodisé, des temps géologiques à nos jours. Deux thèmes, vers lesquels doivent tendre les présentations muséales, s'imposent alors: le temps et l'espace,

autour d'un territoire donné; les rapports de l'homme et de la nature. Autour de 1950, ces notions d'espace et de temps naturel et humain sont effectivement au cœur de certaines réalisations muséologiques aux Etats-Unis (évolution d'un territoire de l'Etat de New York<sup>1</sup>); chemins d'observation de l'espace naturel et humain dans le cadre d'un Parc national (Nouveau Mexique).

1. «Metropolitan Museum of Natural History», *Nouvelles de l'ICOM* 2, 1948.

Entre les années 1950 et 1953, je mets l'accent, en tant que directeur du Conseil international des musées (ICOM), sur le développement des musées d'histoire naturelle et humaine, dans une suite d'éditoriaux des *Nouvelles de l'ICOM*<sup>1</sup>.

En 1953, à Gennevilliers, village devenu ville industrielle de banlieue, une vaste exposition temporaire d'histoire naturelle et humaine est organisée à l'initiative du Sénateur-Maire, qui m'en confie le programme. La municipalité, les écoles, la paroisse, les grands établissements industriels locaux, la population de toutes générations, dont les enfants et les travailleurs immigrés, y apportent leur concours. A la durée près, c'est déjà un écomusée.

A partir des années 1960, se développent des musées de l'environnement dans le cadre des Parcs naturels régionaux:

- Dans l'île d'Ouessant et dans les monts d'Arrée (Finistère), auprès du Parc régional d'Armorique<sup>2</sup>.

- Dans la Grande Lande, auprès du Parc naturel régional des Landes de Gascogne<sup>3</sup>.

Autant d'écomusées en puissance, dans lesquels, progressivement, se renforce la notion de participation de la population, et apparaît le système d'un «musée du temps», chef-lieu d'antennes muséales et de chemins d'observation sillonnant le territoire de l'établissement.

En 1971, à Dijon, lors d'une session du Conseil international des musées, Robert Poujade, ministre de l'Environnement, adopte la notion et le mot d'*écomusée*, le mot ayant été inventé, peu avant, par Hugues de Varine-Bohan, mon successeur à la direction de l'ICOM<sup>4</sup>.

A partir de 1971, dans le cadre de la Communauté Urbaine Le Creusot-Montceau-Les-Mines, Marcel Evrard fonde un musée de l'Homme et de l'Industrie, converti par la suite en un écomusée. Une exposition permanente évolutive traitant de l'espace de la Communauté urbaine à travers les âges y est aménagée<sup>5</sup>. Chacune des seize communes de la Communauté se voit assigner un «trait spécifique» qui est adopté par ses habitants et en caractérisera l'expression muséologique<sup>6</sup>. Cet écomusée, à partir de 1977, met en œuvre son propre système de participation, fondé essentiellement sur la vie associative.

En 1973, je présente à la Direction nationale algérienne des musées un projet d'écomusée à Boussaada, oasis du Pré-Sahara Algérien<sup>7</sup>.

A partir de 1975, l'Inspection générale des musées classés et contrôlés, en la personne de son responsable, M. Dominique Ponnau, commence à reconnaître le principe de l'écomusée et son adjoint, M. Jacques Manoury, aide à en mettre en pratique les applications.

En 1981, dans le cadre de la même administration, M. André Desvallées fera adopter un texte cadre reconnaissant aux écomusées les mêmes droits qu'aux musées traditionnels.

Le 2 mars 1977, j'ai l'insigne honneur de me voir attribuer le Prix scientifique de la Fondation de France, «pour avoir tout au long de ma carrière, su mener de front une action d'enseignement populaire et une œuvre de recherche scientifique (en particulier par la création des écomusées)».

1. *Nouvelles de l'ICOM* 3 (3) juin 1950, 5 (3 et 4), juin et août 1953.

2. J.P. Gestin, *Un musée de plein-air à Ouessant*, Comité d'Etudes et Liaisons des Intérêts Bretons (CELIB), décembre 1967, p. 61-122.

3. *Musée de plein air des Landes de Gascogne. L'homme landais dans le temps et dans l'espace. Premier musée de l'environnement*. Exposition 1971, 10 juillet-31 octobre, Marquèze-Sabres, 59 p. ill. et G. H. Rivière, «Le musée de plein-air des Landes de Gascogne», *Ethnologie Française*, 2, 1971, p. 87-95 et pp. suivantes.

4. *Le Monde*, Paris, 5-6 septembre 1971, et H. de Varine-Bohan, «L'écomusée», *La Gazette* 11 (2), 1978. (Revue de l'Association des

musées canadiens).

5. *Guide de l'exposition permanente évolutive, L'espace de la Communauté Urbaine à travers les âges*, décembre 1973, 17 p. dact.

6. G.H. Rivière, *Ecomusée de la Communauté urbaine Le Creusot-Montceau-Les-Mines: quelques traits d'une programmation, à l'état de première esquisse*. Le Creusot-Paris, 21 octobre-2 décembre 1973, 17 p. dact.

7. G.H. Rivière, «Rôle du musée de sciences humaines et sociales» in *Museum, Musée et Environnement*, 25 (1-2), p. 26-45, 1973.

Les formes d'écomusées, désormais, se multiplient à travers la France, et commencent à intéresser d'autres pays: par exemple au Québec, le Centre régional d'interprétation de la Haute-Beauce. De mois en mois, de lieu en lieu, appelé par mes camarades des Parcs, j'aide à la planification de nouveaux écomusées.

L'écomusée: une institution qui ne cesse d'évoluer, tant elle reste neuve, et s'affirme dynamique. J'en prépare, j'en soumetts les définitions successives au jugement de groupes de travail.

Quatre-vingts années, à présent, pèsent sur mes épaules. Aux jeunes disciples qui m'entourent de leur amitié, à d'autres, que je ne connais pas, je confie cette œuvre de l'écomusée, fruit de quelques trente années d'expérience. Puissent-ils, l'heure en étant venue, à leur manière, en affirmer, en enrichir, en amender la notion.

## Définition évolutive de l'écomusée

Un écomusée est 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.

Un miroir où cette population se regarde, pour s'y reconnaître, où elle recherche l'explication du territoire auquel elle est attachée, jointe à celle des populations qui l'ont précédée, dans la discontinuité ou la continuité des générations. Un miroir que cette population tend à ses hôtes, pour s'en faire mieux comprendre, dans le respect de son travail, de ses comportements, de son intimité.

Une expression de l'homme et de la nature. L'homme y est interprété dans son milieu naturel. La nature l'est dans sa sauvagerie, mais telle aussi que la société traditionnelle et la société industrielle l'ont adaptée à leur image.

Une expression du temps, quand l'explication remonte en deçà du temps où l'homme est apparu, s'étage à travers

les temps préhistoriques et historiques qu'il a vécus, débouche sur le temps qu'il vit. Avec une ouverture sur les temps de demain, sans que, pour autant, l'écomusée se pose en décideur, mais en l'occurrence, joue un rôle d'information et d'analyse critique.

Une interprétation de l'espace. D'espaces privilégiés, où s'arrêter, où cheminer.

Un laboratoire, dans la mesure où il contribue à l'étude historique et contemporaine de cette population et de son milieu et favorise la formation de spécialistes dans ces domaines, en coopération avec les organisations extérieures de recherche.

Un conservatoire, dans la mesure où il aide à la préservation et à la mise en valeur du patrimoine naturel et culturel de cette population.

Une école, dans la mesure où il associe cette population à ses actions d'étude et de protection, où il l'incite à mieux appréhender les problèmes de son propre avenir.

Ce laboratoire, ce conservatoire, cette école s'inspirent de principes communs. La culture dont ils se réclament est à entendre en son sens le plus large, et ils s'attachent à en faire connaître la dignité et l'expression artistique, de quelque couche de la population qu'en émanent les manifestations. La diversité en est sans limite, tant les données diffèrent d'un échantillon à l'autre. Ils ne s'enferment pas en eux-mêmes, ils reçoivent et donnent.

22 janvier 1980

## Réflexions

Nul écomusée ne saurait exister, s'il n'a pour base un territoire déterminé, sur lequel vit une population.

Les attributions respectives de cette population et de ses pouvoirs répondent selon le cas à des systèmes plus ou moins formalisés, plus ou moins souples. Ainsi dans la meilleure hypothèse, le système des trois comités: comité

scientifique, comité des usagers, comité administratif. (L'expérimentation de cet excellent système inventé par H. de Varine-Bohan a démontré qu'il convenait d'élargir quelque peu les attributions du comité scientifique).

Tout écomusée aura un statut propre, comparable, selon les cas, à ceux d'une association loi 1901 reconnue ou non d'utilité publique, d'une fondation, d'un établissement public, d'une collectivité publique.

Tout écomusée mène une politique d'acquisition: ses différents biens lui appartiendront en propre, ou lui seront confiés et contrôlés par l'organisation dont ils dépendent au premier degré, puis par l'autorité de tutelle nationale compétente. Ces biens doivent être affectés du même statut d'inébrançabilité et d'imprescriptibilité que celui des collections dépendant de la Direction des musées de France, qu'ils soient mobiliers, immobiliers bâtis, immobiliers naturels non bâtis humanisés ou sauvages, immatériels. En cas de dissolution d'un écomusée, les biens en seront attribués à une organisation poursuivant des buts analogues.

Tout écomusée sera doté d'un conseil ou comité scientifique d'orientation consultatif, composé d'experts émanant de préférence de l'université la plus proche, ou d'antennes d'organisations nationales, compétents, au mieux dans les domaines suivants: géologie, biologie, écologie naturelle et humaine, archéologie, ethnologie, histoire, agronomie, sociologie. Cette organisation assistera l'écomusée dans la préparation de ses programmes, en observera les réalisations. Ses membres veilleront à leur évaluation, en guideront la politique d'acquisition, pourront être chargés de missions particulières. Ils auront pour tâche, notamment, d'aider l'écomusée à établir une histoire naturelle et humaine du territoire de l'écomusée des temps géologiques aux temps d'aujourd'hui, avec une ouverture sur les temps de demain.

Tout écomusée, en dehors de ses galeries d'exposition permanente évolutive sous la forme du «musée du temps», comportera, dans la mesure de ses possibilités:

- Un réseau de chemins piétons, équestres, aquatiques, carrossables, destinés à l'observation de l'environnement naturel et humain, desservant des «antennes» de l'écomusée: maisons de la nature ou de l'homme, éléments d'architecture rurale et urbaine traditionnels ou modernes, ateliers, fabriques et usines, sites archéologiques ou historiques, etc.
- Une salle de documentation et de travail, contenant les périodiques, articles, documents photographiques, graphiques, sonores, vidéoscopiques, en rapport avec les disciplines scientifiques concernant les écomusées.
- Des magasins d'objets et de documents ouverts à la recherche.
- Des moyens d'hébergement à destination des chercheurs et apprentis chercheurs.
- Un atelier technique polyvalent de conservation, bénéficiant des conseils et au besoin de la participation de laboratoires régionaux ou nationaux désirables.
- Une ou plusieurs salles d'expositions temporaires.
- Un ou deux auditoriums d'une cinquantaine de places, comportant podium et moyens de projection, à destination soit de groupes de visiteurs, autour de programmes scientifiques et culturels, soit d'associations existant sur le territoire de l'écomusée.
- Un ou plusieurs ateliers à destination de programmes socio-culturels ou scolaires.
- Des moyens suffisants pour l'organisation de colloques et de stages.

Il disposera d'un nombre de personnels scientifiques, techniques, culturels et administratifs répondant à ses besoins et à ses activités.

## ■ Dossier écomusée

### Historique des écomusées, par F. Hubert

#### Contextes

La naissance des écomusées est étroitement liée aux transformations de la société française des années 1960 et cela à double titre: du point de vue formel d'abord parce que le développement d'une politique d'aménagement du territoire va créer des conditions favorables à leur réalisation; du point de vue du contenu ensuite parce que les écomusées s'alimenteront de préoccupations nouvellement apparues dans la société.

#### Conditions politiques

A la fin des années 1950 et au début des années 1960, l'Etat prend conscience d'un certain nombre de problèmes qu'engendre un centralisme par trop excessif: exode et baisse du niveau de vie de régions «deshéritées»; accroissement des charges collectives dans les grandes villes dûes aux concentrations industrielles et à l'augmentation de la population; renforcement d'une logique centralisatrice néfaste en raison de l'absence de politique économique, etc. C'est à partir de 1963 que se met en place une politique d'aménagement du territoire qui se concrétise, entre autres, par la création de la DATAR. Cette politique se préoccupe du tourisme qui est devenu en enjeu économique: à partir de 1963, se généralise la quatrième semaine de congés payés et la majorité des salariés ne travaille plus désormais durant les deux jours du week-end; 40 % des Français quittent leur domicile chaque été pour au moins trois semaines; et en 1965, 7 millions d'étrangers passent leurs vacances en France. Ce phénomène suppose l'équipement des régions d'accueil. Dès le début de la décennie commence l'aménagement de la Côte du Languedoc-Roussillon, et en 1967 celui de la Côte d'Aquitaine.

Les zones rurales «sensibles» bénéficient à leur tour de cette politique avec la création en 1967 des Parcs naturels régionaux. Situés à proximité des grandes villes dont ils seront le «poumon

vert», ils proposent un renouveau économique fondé sur l'accueil touristique. Les financements interministériels dont bénéficient les Parcs vont permettre la création de structures muséographiques susceptibles d'attirer les visiteurs et de valoriser le milieu rural. Les conditions sont ainsi réunies pour des réalisations qui sous l'impulsion de Georges Henri Rivière, deviendront les écomusées.

#### L'écomusée et la société

Ces équipements dont Georges Henri Rivière préside les premières mises en place dès 1967 vont immédiatement rencontrer les préoccupations des hommes de leur temps. En se constituant autour de l'ethnologie régionale et de l'écologie, ils recourent quelques-uns des grands thèmes qui jaillissent de cet étonnant bouillonnement social et culturel des années 60 et qu'expriment les événements de mai 68: mythe du retour à la terre, valorisation du milieu rural, résurgence des cultures traditionnelles ou minoritaires, etc. L'écomusée semble donc naître d'un nouveau contexte social et culturel. De ce fait, il est perçu comme s'opposant au musée traditionnel, temple de la culture, universel et intemporel.

Dans la multiplicité des discours et la diversité des réalisations qui se sont développées par la suite, s'il est une constante, c'est bien l'enracinement de l'écomusée dans la société.

Ainsi à partir de 1971, un nouveau type d'écomusée naît au Creusot, à partir des aspirations communautaires et autogestionnaires qu'il tente d'exprimer; en outre, il ouvre avec l'archéologie industrielle de nouveaux champs d'investigation, la discipline ne prenant son essor qu'à partir de 1975, à l'occasion de l'année européenne du patrimoine architectural.

L'écomusée ne se départira pas de ce rapport étroit qui l'unit

à son contexte, il est sa richesse en même temps que son danger. Car, dès le début, à l'instar des Parcs naturels régionaux dont il procède, il a ses détracteurs. Quelques graffiti fleurissent parfois, qui le taxent de «réserve d'indiens». De fait, une institution en prise directe sur son environnement est toujours sujette à deux risques: celui de la manipulation qu'elle peut organiser (ou du moins dont elle peut être soupçonnée, tant la nouveauté de l'écomusée pouvait étonner) et celui de la récupération dont elle peut faire l'objet. Georges Henri Rivière en était tout à fait conscient, puisqu'il consacrait le dernier paragraphe de la version de 1976 de la «définition évolutive de l'écomusée» à ces thèmes: «Il y a de la part des responsables le risque de mettre une population en cage à la façon d'un animal dans un zoo et le risque de manipuler cette population... Il y a les récupérations abusives d'une image de marque en faveur montante.»

Et certaines formes de récupérations se sont effectivement exprimées, principalement lorsque, à l'occasion de la crise économique, des tendances passéistes se sont focalisées sur l'écomusée.

### Le rôle de Georges Henri Rivière

Face à la pérennité du musée traditionnel, la spontanéité avec laquelle l'écomusée surgit de contextes sociaux et culturels mouvants aurait pu laisser craindre qu'il ne fut qu'éphémère. S'il n'en a rien été, c'est en raison de la personnalité de Georges Henri Rivière qui a toujours su confronter des aspirations aux exigences que lui dictait sa philosophie du musée. Il est vrai qu'entre 1967 et 1985, l'idée a beaucoup évolué, sous l'influence de réalisations nouvelles ou de réflexions menées au sein de l'ICOM<sup>1</sup>. Mais si le concept s'enrichissait, les méthodes restaient celles forgées par quarante ans de pratique.

Aussi Georges Henri Rivière a-t-il joué durant toute cette période un double rôle de catalyseur d'idées et de coordinateur, donnant à chacun dans les régions où naissait un projet, les savoirs et la cohérence nécessaires à la réalisation.

Qu'il soit l'inventeur de l'écomuséologie signifie donc beaucoup plus que la simple définition d'une nouvelle catégorie de musée: il a surtout inventé un système qui met le musée à l'écoute de son temps.

### De l'idée au nom

Depuis toujours, Georges Henri Rivière avait ressenti la nécessité de créer des musées de plein-air pour conserver les témoins du patrimoine architectural rural français. Avant même de concevoir le musée national des Arts et traditions populaires, il avait étudié la perspective d'en créer un dans le parc du Château de Chambord et avait favorisé divers projets en Bretagne et dans les Landes.

A l'origine, l'écomusée s'inscrit donc logiquement dans le cadre d'un programme d'équipement de la France en musées de plein-air. Du 25 septembre au 1<sup>er</sup> octobre 1966, se tiennent à Lurs en Provence les «Journées d'études sur les Parcs naturels régionaux», où plusieurs ministres et une centaine de hauts fonctionnaires, experts et chercheurs s'attachent à définir la politique que devront mener les Parcs. Pour Georges Henri Rivière qui participe à ce colloque, les sociétés s'expriment totalement dans leur architecture. L'axe prioritaire des Parcs en matière de patrimoine doit donc être selon lui la création de «musées de maison»: «Les musées de plein-air sont des musées de maisons extraites de leur milieu et transférées dans des enceintes exploitées muséographiquement.»

Cette idée est encore la sienne en 1969, lorsqu'il inaugure à Marquèze (Landes) le site du premier musée de plein-air français appelé à devenir le musée de plein-air des Landes de Gascogne, puis l'écomusée de la Grande-Lande. Il déclare en effet à la presse: «Nous avons en France cent-trente types de maisons rurales et il faudrait faire une dizaine de musées pour les conserver».

Le passage de l'idée aux premières réalisations s'est fait dès

1. L'histoire des écomusées est indissociable de celle de l'ICOM. Même si Georges Henri Rivière a bien affirmé que l'écomuséologie est née en France, on ne peut la comprendre qu'à la lumière de son expérience

internationale. (cf. en particulier *Museum*, 1973 25 (1/2), «Rôle du musée de sciences humaines et sociales», où Georges Henri Rivière précise cette origine et H. de Varine, pp. 75-80)

l'automne 1967. Georges Henri Rivière avait organisé une session de travail dans le cadre de la formation des futurs directeurs de Parcs régionaux, dans l'Île d'Ouessant. Les études réalisées par Jean Pierre Gestin dans l'île depuis 1959 permettent d'expliquer concrètement les méthodes de travail.

Deux réalisations seront directement issues de cette session: à Ouessant d'abord où Jean Pierre Gestin mène à terme la réflexion de 1967 pour ouvrir en 1968 la maison des Techniques et Traditions ouessantines. Pour la première fois en France, le bâtiment qui abrite l'exposition et ses abords immédiats font partie du circuit muséographique. Dans les Landes ensuite, où Jean-Claude Ollagnier aidé d'abord de François Moniot, puis de Jean Tucoo-Chala et de François Lalanne, crée un grand musée de plein-air. Sur le site de Marquèze existe en effet une très belle maison de la Grande-Lande, datée 1824. Le Parc décide d'acquérir d'autres maisons représentatives de diverses régions des Landes pour les transférer au même emplacement. Cependant, l'ancien cadastre de 1836 permet de localiser les bâtiments présents à Marquèze au XIX<sup>e</sup> siècle. Aussi, très vite, Georges Henri Rivière choisit-il de reconstituer l'espace tel qu'il a existé. On transfère sans doute des bâtiments, mais ils sont parfaitement identiques à ceux qui avaient disparu et sur l'emplacement desquels ils sont reconstruits. L'espace du quartier de Marquèze redevient ce qu'il avait été, avec ses maisons et ses bâtiments d'exploitation, mais aussi ses champs et ses forêts. Musée de plein-air certes, sans être pourtant un simple musée de maisons, puisque, à travers l'environnement reconstitué, il traite aussi des relations entre l'homme et son milieu.

## L'invention du terme

Le mot écomusée va être inventé pour qualifier cette innovation. Il est prononcé pour la première fois par le ministre de l'Environnement, Robert Poujade, alors qu'il accueille le 3 septembre 1971 les représentants des musées du monde réunis à l'occasion de la 9<sup>ème</sup> Conférence générale des musées organisée par l'ICOM. Hugues de Varine a raconté les circonstances dans lesquelles il a forgé le mot<sup>1</sup> : lui-même et Georges Henri Rivière

souhaitaient que le ministre de l'Environnement prononce un discours reliant très clairement musée et environnement. Or, Serge Antoine, conseiller du ministre, se disait très réticent à l'utilisation du mot musée, qui était porteur d'une image de marque négative alors que le ministère de l'Environnement, nouvellement créé, voulait se montrer résolument dynamique. C'est ainsi que, jouant sur les mots, Hugues de Varine forgea, après quelques tentatives, le mot écomusée. A mot nouveau, nouvelle image, mais aussi nouveau contenu.

On peut s'étonner aujourd'hui du succès fulgurant qu'a connu un terme qui qualifiait tout au plus deux réalisations qui n'en étaient d'ailleurs qu'à leurs premiers balbutiements!

Pour comprendre la situation au début de la décennie 70, un texte est particulièrement éclairant: il s'agit d'une conférence donnée par Jean-Pierre Gestin à l'occasion des journées d'études de l'Association des conservateurs de collections publiques de France, tenues à Paris du 17 au 21 novembre 1970 et publié en 1971 par la revue *Agressologie*<sup>2</sup>.

Dans ce texte, Jean-Pierre Gestin emploie, plusieurs mois avant le ministre, le qualificatif «d'écomuséographiques» pour qualifier les réalisations que le Parc d'Armorique met en place en matière de mise en valeur du patrimoine naturel et culturel. En menant de front la gestion de la nature et de la culture, les Parcs devaient inventer des méthodes nouvelles de travail basées sur l'interdisciplinarité. Par rapport à des politiques patrimoniales très conventionnelles, ces méthodes s'avéraient tout à fait originales et il fallait donc les redéfinir différemment.

Car si les réalisations n'en étaient qu'à leurs prémices, la plupart des idées étaient déjà en place. Ainsi Jean-Pierre Gestin parle-t-il «d'une conception de la conservation dynamique du patrimoine», qui a pour fonction de protéger la nature, de révéler des identités et de favoriser un développement économique harmonieux; il évoque des notions qui seront au centre de l'écomuséologie comme celles de territoire et de population, et propose une configuration d'équipements organisés autour d'un

1. In *Gazette des musées canadiens*, 1978, p. 29 à 40.

2. *Agressologie*, 1971, 12, A.

centre permanent (avec documentation, auditorium, réserve de collection, laboratoire, etc.) et d'antennes qui développeront des thèmes spécifiques. Dès le début, les projets sont donc conçus de manière globale.

Cependant, lorsque Jean-Pierre Gestin évoque cette philosophie et ce système, il ne traite pas à proprement parler d'une écomusée, mais d'un Parc. On ressent déjà ce qui deviendra parfois la pierre d'achoppement des relations parc-écomusée: exprimant tous les deux des projets globaux sur un territoire donné, il leur arrivera d'entrer en conflit, les parcs n'aimant pas que l'écomusée empiète sur leurs prérogatives. Ces conflits ne sont pas étrangers au fait que certains écomusées de Parc n'aient pu totalement développer le programme qui avait été initialement défini.

## L'élargissement de l'idée

La période qui suit, de 1971 à 1980, va voir l'affermissement de l'idée d'écomusée, le développement de nouvelles réalisations dans les Parcs, la rencontre avec des expériences tout à fait originales et le début de son extension hors de France.

### L'espace et le temps

La muséologie de Georges Henri Rivière se voulait dynamique: il s'agissait de créer des musées qui expliquent des changements et des évolutions autant, sinon plus, que des permanences. Le temps était donc la clé de voûte de son système et l'histoire, la discipline de référence, sous réserve qu'on lui associe toutes les sciences susceptibles d'enrichir ou d'éclairer sa démarche. Il avait mis en pratique cette vision des choses en concevant dès 1957, le musée de Bretagne à Rennes, synthèse de l'histoire de la Bretagne, des temps géologiques à nos jours, sur la base d'un «programme interdisciplinaire périodisé». Il était donc logique que sa démarche écomuséale fondée sur l'espace s'enrichisse de sa conception du musée du temps. Il écrit, à propos de la mise en place du musée de Bretagne entre 1960 et 1975 (donc à l'époque où naît l'écomusée): «Deux thèmes, vers lesquels doivent tendre les présentations muséales, s'imposent alors: le

temps et l'espace, autour d'un territoire donné; les rapports de l'homme et de la nature.» (cf. p. 140)

Cette idée se traduit par la définition de l'écomusée comme convergence de l'espace et du temps, le musée du temps devenant la colonne vertébrale d'un système dont le musée de l'espace est l'une des composantes explicatives. Deux écomusées incarnent cette réflexion. En 1971, dans le Parc national des Cévennes, naît le projet d'une écomusée du mont Lozère dont Gérard Collin établit et réalise les programmes entre 1974 et 1984. A partir de 1973, dans le Parc naturel régional de Camargue, on acquiert une bergerie dans laquelle prendra place le musée du temps du futur écomusée de Camargue conçu par Jean-Claude Duclos. Il ouvre ses portes en 1978 après une campagne de collecte totalement programmée menée en 1977. Le musée du temps obtient le grand prix européen du musée de l'année en 1979.

En même temps, les écomusées déjà créés élargissent leur programme. Ainsi l'écomusée de la Grande-Lande développe-t-il, à partir de 1974, une politique de conservation de races animales et d'espèces végétales locales menacées. L'écomusée devient conservatoire génétique et s'intéresse à une nouvelle catégorie de collections: les biens fongibles.

### L'apport du Creusot

Un autre apport à l'écomuséologie sera le fait de l'expérience que mène le CRACAP (Centre de recherche, d'animation et de création pour les arts plastiques), au sein de la Communauté urbaine du Creusot-Montceau-les-Mines entre 1971 et 1974.

La Communauté urbaine est un ensemble de seize communes fortement marquées depuis plus d'un siècle par les activités industrielles (groupe Schneider): la tradition rurale y reste cependant encore vivante. Jo Lyonnet, Marcel Evrard et Hugues de Varine envisagent de créer un musée de l'Homme et de l'Industrie qui soit à l'écoute des aspirations des hommes de son époque. Il faut donc inventer un nouveau rapport à la communauté: «La communauté toute entière constitue un musée vivant dont le public se trouve en permanence à l'intérieur. Le musée n'a pas de visiteurs, il a des habitants<sup>1</sup>.» Cette philosophie va s'exprimer

1. Hugues de Varine, 25 (4), 1973, *Museum*, p. 242.

concrètement à travers le statut des collections et la présence du musée simultanément sur plusieurs sites.

Du point de vue des collections, on défend l'idée d'un patrimoine quotidien, vécu, banal, qui doit être conservé «in situ» (c'est à dire aussi par l'habitant chez lui). Cette conception justifie donc l'éclatement de l'écomusée en autant d'antennes qu'il y a de «sites». L'idée de territorialité devient ainsi la notion centrale du projet. Elle signifie à la fois la prise en compte de la dimension locale qui, seule, rend possible la communication; la «singularité» des projets qui devront éviter toute généralisation et la «globalisation», c'est à dire «la mise en relation des éléments qui leur donne un sens<sup>1</sup>». Dans un tel contexte, l'équipe permanente du musée doit redéfinir son statut: elle se voit désormais attribuer un rôle de catalyseur, d'éveilleur de conscience.

Georges Henri Rivière appuie l'expérience du Creusot qui, en 1974, prend le nom d'écomusée. A l'origine, le choix de l'appellation est beaucoup plus le fait d'opportunités administratives (patronage du ministère de l'Environnement) qu'un ralliement aux réalisations des Parcs. Mais l'expérience du Creusot va enrichir la définition de l'écomusée et élargir considérablement ses domaines d'intervention. Désormais, le préfixe *éco* désigne aussi bien l'environnement social que naturel. L'écomusée ainsi défini s'inspire fortement de l'idée de «musée intégral», qui avait été conçue à Santiago du Chili, à l'occasion d'une table ronde organisée par l'ICOM en 1972, mettant en évidence la nouvelle fonction du musée qui «possède en lui-même les éléments qui lui permettent de participer à la formation des consciences des communautés qu'il sert<sup>2</sup>».

### En France et ailleurs

A la suite de ces réalisations et réflexions apparaissent d'autres projets d'écomusées en France. Françoise Wasserman, qui a suivi les travaux de la Conférence permanente des parcs, travaille au projet d'un écomusée de Fresnes et Francis Ribemont à celui de Vendée dont le territoire a la particularité de recouper les limites

d'un département. Un autre se met en place dans le Beauvaisis et une ville nouvelle, Saint-Quentin en Yvelines, s'intéresse à l'idée comme moyen de réflexion sur l'identité pour des populations nouvellement installées.

Hors des frontières de l'hexagone, la Guadeloupe conçoit un écomusée pour l'île de Marie-Galante et en 1973, Georges Henri Rivière propose à la Direction nationale algérienne des musées d'en créer un à Boussaada dans le pré-Sahara algérien. A partir de 1974, des Québécois viennent régulièrement en France étudier les écomusées souvent grâce à des échanges organisés par l'Office franco-québécois pour la jeunesse. Entre 1979 et 1982, quelques projets fleurissent dans ce pays: Haute-Beauce, Fier-Monde, Vallée de la Rouge, îles du Lac Saint-Pierre.

### Les grands textes

De 1970 à 1980, trois grands textes jalonnent l'histoire de l'écomusée: les actes du colloque «Musée et environnement» le justifient, la «définition évolutive de l'écomusée» lui donne un contenu et les «principes d'organisation» un statut.

#### Colloque «Musée et environnement»

Le colloque «Musée et environnement» organisé par l'ICOM du 25 au 30 septembre 1972 se tient successivement à Bordeaux, Istres, Lourmarin et Paris<sup>3</sup>. Il montre à l'évidence combien le monde des musées prend progressivement conscience de l'acuité des problèmes d'environnement et s'interroge sur son rôle dans ce domaine.

En raison de son champ d'intervention, l'écomusée prend une place prépondérante dans le débat, où il est défini comme «musée spécifique de l'environnement».

Le texte insiste donc sur le musée au service de la communauté et constitue à ce titre un réajustement du musée à son environne-

1.M. Evrard, M. Scalbert, 1982: *Ecomusées, Patrimoine et Société contemporaine*, texte ronéoté, p. 2.

2. Extrait des résolutions adoptées par la table ronde de Santiago, en

1972, *Museum*, 25 (3) 1973.

3. Cf. *Museum*, 1973, vol. 1/2, p. 119 et sq.

ment, ainsi que la reconnaissance de l'écomusée comme l'une des formes les plus adaptées pour remplir cette vocation.

### La définition évolutive de l'écomusée

Georges Henri Rivière a donné trois versions de la définition évolutive de l'écomusée. Chacune d'elles a été reformulée à l'occasion des réunions de la Commission muséologie de la Conférence permanente des parcs, qui constituait véritablement à cette époque le lieu où s'organisaient toutes les idées nouvelles en matière d'écomusée, un peu à la manière dont l'ICOM rassemblait les réflexions qui permirent alors aux musées du monde entier de s'adapter à leur époque.

La première version est rédigée par Georges Henri Rivière à l'occasion de la session muséographie (cycle de formation des responsables des Parcs naturels régionaux), qui se tint en Armorique et dans les Landes du 7 au 11 mai 1973. Très courte, elle se compose de deux parties: la première caractérise l'écomusée, «musée d'un genre nouveau», par trois notions: «interdisciplinarité à pivot écologique», «liaison organique avec la communauté» qu'il reflète et «participation de cette communauté à sa construction et son fonctionnement». La seconde définit la structure comme un «musée éclaté», composé d'un «organe primaire coordinateur» et «d'organes secondaires», l'objectif étant d'interpréter l'environnement naturel et culturel dans le temps et dans l'espace (aspect intensif) avec des références comparatives en dehors de la communauté (aspect extensif). Cette version reste encore générale et assez imprécise. Elle est remise à jour et affinée en 1976 à l'occasion d'une rencontre de la Conférence permanente des parcs qui a lieu au Creusot. Le 22 janvier 1980, Georges Henri Rivière en donne une nouvelle version que l'Association des personnels des écomusées, créée entre temps et présidée par Gérard Collin, adopte le 27 juin 1980 au cours d'une séance qui a lieu au musée de l'Homme à Paris.

Entre les versions de 1976 et de 1980, peu de changements de fond hormis la disparition du mot «musée»: là où l'écomusée était défini comme «musée de l'homme et de la nature» (...), «musée du temps» (...), «musée de l'espace», on parle de «l'expression de l'homme et de la nature» (...), «l'expression du temps» (...), «l'interprétation de l'espace». Là où il était question d'une école, qui «aide à la formation des spécialistes» et incite la «population

à mieux appréhender les problèmes de son propre milieu», on trouve «une école [qui] associe cette population à ses actions d'étude et de protection et l'incite à appréhender les problèmes de son propre avenir».

Ce texte, comme l'écomusée qu'il définit, se veut évolutif; bien que très court — une seule page dactylographiée —, il est désormais la seule référence obligée de tout écomusée.

### Les principes d'organisation

Les écomusées souhaitent également que cette spécificité exprimée par la définition évolutive soit institutionnalisée sous la forme d'un statut. Des actions avaient été entreprises, des collections rassemblées et il s'avérait nécessaire d'en assurer la pérennité. La majorité des écomusées dépendaient des Parcs naturels et relevaient de ce fait du ministre de l'Environnement. Il semblait nécessaire, pour des raisons d'inaliénabilité des collections et de statut du personnel, d'obtenir du ministre de la Culture une reconnaissance et un statut calqué sur celui des musées, d'autant qu'il fallait également au sein des Parcs une délimitation des domaines respectifs, lorsque surgissaient des conflits avec l'écomusée.

Ainsi furent élaborés «les principes d'organisation des écomusées», parfois appelés «Charte des écomusées». En 1980, le ministre de la Culture les ratifiait.

Ces principes cependant donnèrent lieu à des déceptions. Seul le ministre de la Culture les signa; pourtant, on aurait souhaité que le ministre de l'Environnement fit de même, à la fois pour garantir le caractère interministériel (et donc interdisciplinaire de la démarche) et parce que son ministère avait été à l'origine des écomusées.

Certains écomusées, principalement ceux nés hors des Parcs, ont également développé une critique de fond: les principes ne prennent en compte que l'aspect proprement musée de la démarche, excluant totalement des idées comme celles du développement de la communauté. En apparentant de trop près les écomusées aux musées traditionnels, le texte les banalise. Ainsi doivent-ils soumettre leurs acquisitions au Conseil artistique de la Réunion des musées nationaux; mais comment une institution parisienne

peut-elle juger de la valeur sémantique de tel objet pour les habitants de tel territoire? Ainsi encore les directeurs doivent-ils être recrutés sur la liste d'aptitude des conservateurs de musées dont tout le monde affirme, au moins depuis le colloque de l'ICOM «Musée et environnement» en 1972, qu'elle est loin de répondre aux besoins de formation spécifiques des écomusées.

En 1981, le rapport Querrien, *Pour une nouvelle politique du Patrimoine*, consacre un chapitre complet aux écomusées et reprend ces critiques à son compte.

En revanche, les principes d'organisation ont institutionnalisés, sur le modèle du conseil d'administration qui s'était mis en place au Creusot en 1977, le système des trois comités (gestionnaires, usagers, scientifiques), qui est devenu le mode de reconnaissance de l'écomusée, à défaut de critères plus précis.

Ces différents textes ont donné leurs lettres de noblesse à l'écomusée et lui ont ouvert la porte du domaine public. En 1980, il apparaît d'abord dans l'*Encyclopedia Universalis* (Universalis 1980), où André Desvallées propose une très intéressante synthèse, puis dans le grand dictionnaire encyclopédique Larousse en 1983, où il est ainsi défini: «Ecomusée (...): institution culturelle assurant sur un territoire donné les fonctions de recherche, de conservation, de présentation et de mise en valeur d'un ensemble de biens naturels et culturels représentatifs d'un milieu et des modes de vie qui s'y sont succédé».

### L'ère associative

En 1980, dans le «Dossier Ecomusée», Georges Henri Rivière donne une liste de dix écomusées: Mont Lozère, Ouessant, Monts d'Arrée, Grande-Lande, Marie-Galante, Le Creusot-Montceau-Les-Mines, Fresnes, Saint-Quentin en Yvelines, Vendée, Beauvaisis. Six d'entre eux relèvent de collectivités territoriales (Parcs régionaux ou nationaux, départements); les autres ont un statut

associatif mais sont souvent soutenus par des structures municipales ou intercommunales.

La génération suivante va être marquée par deux grands phénomènes: la multiplication des écomusées et la prédominance du statut associatif. En même temps, de nouvelles tendances s'affirment.

### Multiplication des écomusées

Beaucoup de réalisations qui ne prennent le nom qu'après 1980 ont cependant commencé bien avant. C'est le cas par exemple de l'écomusée de la Basse-Seine mis en place par Alain Joubert qui a participé à tous les travaux de la commission muséologie de la Conférence permanente des parcs dans les années 70. C'est également le cas de l'écomusée de la Margeride où, dès 1974, Guy Brun avait créé la maison du Paysan à Loubaresse. Le développement des activités d'animation autour de ce site, la création d'antennes thématiques, la participation effective de la population favorisée par un statut associatif, en avaient fait un écomusée, bien avant qu'il en prenne le nom. D'autres à l'inverse s'étaient définis comme écomusée dès avant 1980 mais n'ont mené leurs premières actions que très récemment.

C'est surtout entre 1978 et 1980 qu'on assiste, suivant les régions, à un regain d'intérêt pour le patrimoine local et que se multiplient les réalisations. Il est vrai que le mot est alors à la mode, ce qui entraîne un véritable engouement, d'autant que certains n'ignorent pas ce que la formule peut avoir de bénéfique en terme de subventions.

En 1986, les organisateurs des rencontres nationales des écomusées qui ont lieu à l'Isle d'Abeau<sup>1</sup> répertorient plus de soixante écomusées dont vingt-six contrôlés par la Direction des musées de France. La répartition géographique est à peu près uniforme à l'échelle nationale (hormis la Corse et quelques départements du Centre de la France).

1. Les organisateurs des *Premières rencontres nationales des écomusées* de l'Isle d'Abeau ont adressé à chacun des soixante établissements répertoriés un questionnaire très complet. Trente-deux d'entre eux ont répondu. Le dépouillement des réponses a été effectué par Isabelle Lazier qui en a rédigé la synthèse, dans un texte publié dans les actes du colloque

*Les écomusées en 1986, radiographie*. Ce chapitre prend en compte les conclusions et les observations d'Isabelle Lazier. (Cf. *Ecomusées en France*, Actes des premières rencontres nationales des écomusées, L'Isle d'Abeau, 13 et 14 novembre 1986, Ecomusée du Nord Dauphiné: Agence régionale d'ethnologie Rhône-Alpes, 1987. 268 p.)

Il est vrai que l'appellation n'est pas contrôlée et ne fait l'objet d'aucune protection. Il est donc probable que bon nombre de réalisations n'ont d'écomusée que le nom!

Les instigateurs des premiers écomusées se sont cependant très souvent opposés à l'idée d'un contrôle de l'emploi du terme; selon eux, en effet, il ne peut exister de modèle d'écomusée. La spécificité territoriale et la singularité caractérisant chaque démarche excluent nécessairement des critères de jugement quant à l'application de la philosophie. Ceci d'autant qu'un écomusée étant par définition évolutif, on ne peut guère préjuger de ce qu'il deviendra. Georges Henri Rivière cependant stigmatisait ce phénomène de récupération, mais il disait: «Nous n'avons qu'un moyen de lutter, c'est de faire mieux. On ne peut pas empêcher les gens d'employer ce mot, écomusée. Il n'est pas protégé. Il n'est pas breveté. Mais on s'en tirera!»

### Prédominance du statut associatif

Parmi les écomusées créés depuis 1980, très peu relèvent de collectivités territoriales hormis celui de la Basse-Seine pour le Parc naturel régional de Brotonne et celui du Pays de Rennes pour la ville de Rennes. Tous les autres — citons parmi les plus connus (mais il en manque certainement beaucoup): Fourmies-Trelon, le Roannais, le Nord-Dauphiné, Margeride, Inzizac-Lochrist, Bresse-Bourguignonne, Groix, Saint-Nazaire — ont un statut loi 1901, même si certains ont bénéficié d'un appui important de la part des collectivités locales (Association de promotion des îles du Ponant (APIP) pour Groix par exemple, ou collectivités locales pour Saint-Nazaire). Deux tiers des établissements qui ont répondu au questionnaire des premières rencontres nationales sont des associations. Le statut associatif facilite la participation de la population et les écomusées de cette génération s'apparentent beaucoup plus à la lignée du Creusot qu'à celle des Parcs. Ce statut traduit cependant parfois le désengagement des collectivités locales et pose des problèmes de fonctionnement, les subventions étant remises en cause chaque année.

Indépendamment du statut, la disparité financière est énorme d'un écomusée à l'autre. Certains sont entièrement pris en charge par les collectivités territoriales, d'autres vivent difficilement des quelques maigres subsides qu'on veut bien leur accorder, d'autres encore ont une part d'autofinancement si importante qu'ils sont devenus de véritables entreprises culturelles. La fourchette des budgets de fonctionnement varie de moins de 40 000 francs pour les uns à près de 5,5 millions de francs pour les autres<sup>2</sup>. On le voit, la grande utopie de la révolution permanente n'a guère résisté à l'institutionnalisation d'un côté, à la difficulté du quotidien de l'autre.

A la suite du Creusot, les écomusées ont également gagné le domaine industriel. C'est le cas par exemple de l'écomusée du Roannais ou de celui de Fourmies-Trelon. On a parfois qualifié ces écomusées de «musées de la crise», car ils occupent les espaces laissés vacants par les grandes faillites industrielles d'après 1977. Certains ont cependant mené des actions originales et constructives. Ainsi à Fourmies-Trelon, Pierre Camusat et Marc Goujard n'ont pas limité l'écomusée à la réalisation d'expositions. Ils ont pris au pied de la lettre la définition de «l'écomusée — outil de développement» en participant à la diffusion de productions locales (textile, verre).

On ne peut nier cependant les effets de la crise sur les écomusées de cette génération. Ils bénéficient en effet de beaucoup moins de crédits que leurs prédécesseurs et sont obligés de limiter leurs ambitions. Cela n'est pas sans incidence: un écomusée ayant par définition un domaine d'action beaucoup plus large qu'un musée traditionnel doit avoir également des budgets d'investissement et de fonctionnement conséquents.

Par ailleurs, face à la crise, le malaise social s'est souvent manifesté sous forme de tendances passéistes idéalisant le «bon vieux temps», qui se sont focalisées sur l'écomusée. On perd ainsi de vue la démarche scientifique et la réflexion sur le développement, l'écomusée redevenant un petit musée local.

1. In *Le Monde*, «Une rencontre avec Georges Henri Rivière, le musicien muséographe qui inventa aussi les écomusées», propos recueillis par G.

Breerete et F. Edelman, 8-9 juillet 1979.

2. I. Lazier, p. 2 et sq.

## Nouvelles tendances

Les écomusées de la troisième génération (celle des Parcs étant la première et celle du Creusot la seconde) ont tendance à prendre beaucoup plus en compte l'idée d'environnement social en prônant une philosophie de la participation, que celle d'environnement naturel. Très peu d'entre eux se sont intéressés à la création de musées de l'environnement comme cela avait été le cas dans les Parcs, et l'écomusée d'aujourd'hui est bien loin du musée de plein-air. Cependant, les préoccupations écologiques n'ont pas été totalement abandonnées puisque le questionnaire des premières rencontres nationales a révélé qu'un tiers d'entre eux conserve des biens fongibles dans le cadre d'une politique de collecte au demeurant fort variée. Cette diversité est certainement due à la spécificité de chacun des territoires; mais elle découle également du statut des écomusées et de la précarité des sources de financement: les programmes de travail sont la plupart du temps élaborés en réponse à un appel d'offre susceptible d'apporter des subventions plutôt qu'en fonction d'une politique de recherche et de collecte établie à long terme.

Quoiqu'il en soit, beaucoup d'écomusées sont effectivement devenues des centres de recherche sur le terrain, constituant en cela de véritables relais de l'université. Tous, cependant, inscrivent leur action dans le champ du patrimoine ethnologique<sup>1</sup> et la prédominance des ethnologues au sein des équipes scientifiques laisse apparaître une restriction des domaines d'intervention qui avaient été initialement définis de façon beaucoup plus large (avec en particulier une part importante accordée à l'histoire en raison du musée du temps).

Cette importance de la recherche met en évidence le déséquilibre entre les trois comités. Les scientifiques jouent le rôle prépondérant; le comité de gestion, souvent confondu avec le conseil d'administration des associations, éprouve quelques difficultés à définir son identité. Quant au comité des usagers, il ne semble pas jouer le rôle de catalyseur de la participation qui avait été le grand rêve des années 70; la plupart du temps, la population

se trouve inévitablement ramenée au rôle d'informateur (Georges Henri Rivière donnait d'ailleurs le rôle prépondérant aux scientifiques).

Ces grandes lignes définissent des tendances générales. Mais elles ne doivent pas faire oublier un phénomène plus important: l'absence d'unité dans les démarches, les méthodes, les objectifs. S'il n'y a pas de modèle d'écomusée, c'est peut-être parce que les concepts n'ont pas encore été définis de manière scientifique et que chacun les adapte à son gré. C'est pour retrouver cette cohérence que Georges Henri Rivière avait imposée en jouant un rôle fédérateur, que les équipes scientifiques participent désormais à l'organisation de rencontres nationales.

Cette diversité caractérise les réalisations françaises. Cependant, d'un point de vue philosophique, l'écomusée, comme au premier temps de son histoire, procède de mouvements d'ampleur internationale. Il prend ses références dans des expériences telles que celle du musée du Niger à Niamey organisée entre 1958 et 1970, des musées de voisinage aux Etats-Unis (en particulier à Anacostia) ou de la Casa del Museo à Mexico et s'inspire donc du concept de «musée intégral» tel qu'il a été défini lors de la table ronde de Santiago du Chili. Dans ce sens, l'écomusée participe en quelque sorte à une révolution copernicienne de la muséologie: ce n'est plus l'objet qui est au centre des préoccupations du musée mais bien le sujet social. La mémoire collective devient le patrimoine premier et l'interdisciplinarité la règle de conduite de programmes menés avec la participation de la population.

Ces tendances se sont dégagées lors du premier Atelier international des écomusées et nouvelles muséologies tenu au Québec à l'automne 1984 et qui a débouché l'année suivante sur la création du MINOM (Mouvement international pour une nouvelle muséologie — Lisbonne automne 1985) présidé par Pierre Mayrand.

François Hubert  
Conservateur  
Musée de Bretagne

1. I. Lazier, p. 6.  
NDLR. Liste des écomusées contrôlés par la direction des musées de France (cf. dossier iconographique p. 324): 1. Basse-Seine; 2. Beauvaisis; 3. Bresse-Bourguignonne; 4. Le Creusot-Montceau-les-Mines; 5. Fougères; 6. Fourmies-Trelon; 7. Fresnes; 8. Grande-Lande; 9. Haute-

Alsace; 10. Ile-de-Groix; 11. Inzinzac-Lochrist; 12. Margeride; 13. Marie-Galante; 14. Montagne Noire; 15. Montagne de Reims; 16. Mont Lozère; 17. Monts d'Arrée; 18. Nord-Dauphiné; 19. Ouessant; 20. Pays de Rennes; 21. Roannais; 22. Saint-Degan; 23. Saint-Nazaire; 24. Saint-Quentin-en-Yvelines; 25. Savigny-le-Temple; 26. Vendée.

## Georges Henri Rivière et la genèse de l'écomusée de la Communauté Le Creusot-Montceau-les-Mines, par Mathilde Bellaigue - Scalbert

Georges Henri Rivière et Hugues de Varine furent les parrains actifs de l'écomusée de la Communauté Le Creusot-Montceau-les-Mines, dont Marcel Evrard fut le créateur, le directeur et l'inspirateur jusqu'en 1983.

Ce qui valut à cet écomusée sa réputation internationale, ce qui fit que, récemment, Kenneth Hudson lui consacra trois pages de son livre<sup>1</sup> comme à l'un des trente-sept «musées d'influence» élus par lui dans treize pays, c'est que, première expérience de ce type en milieu industriel — exemplaire par son histoire et ses traces patrimoniales — l'écomusée du Creusot s'attacha à en étudier et mettre en valeur l'identité dans une démarche tout à la fois communautaire et rigoureuse scientifiquement. Pionnier en France de l'archéologie industrielle, il le fut aussi pour allier durablement, dans un effort commun d'élucidation, acteurs en milieu réel et grands théoriciens de l'histoire ouvrière. Tout cela est connu, le reste l'est moins et justifie ces lignes.

Que cet écomusée ait été l'enfant terrible de Rivière, on le savait — ou le devinait — le plus souvent sans en percevoir exactement le motif. Enfant terrible mais chéri. Peu savent que ce muséologue génial à la rigueur impérative avait mis à la raison l'artiste qu'il était profondément et qui, parfois, réapparaissait avec éclat. Plus nombreux encore ceux qui ignorent que cette dualité de Rivière allait trouver écho dans le projet complexe du Creusot et auprès de ceux qui, avec une volonté d'ancrage territorial, tentaient d'y réconcilier la création artistique et le phénomène esthétique avec le milieu industriel. Dès 1970, c'est cette ambiguïté qui attire secrètement G.H. Rivière vers ce double projet qu'il dénoncera par la suite comme trop ambitieux. Cette même dualité restera comme un ferment de création au cœur du futur écomusée de sa naissance à son déclin.

Quelques dates jalonnent la genèse de l'écomusée de la Communauté, il n'est pas inutile de les rappeler ici pour en préciser la filiation :

1968-69 : Marcel Evrard et Michelle Bornibus créent au Creusot un Centre d'arts plastiques (ancien, primitif, contemporain : expositions — animations)

1970 : ce centre devient le Centre national de recherche, d'animation et de création en arts plastiques (CRACAP). Rivière en est l'un des membres fondateurs.

1971-72 : le CRACAP est chargé d'assurer la préfiguration et l'animation du Musée de l'Homme et de l'Industrie au Creusot.

Lorsqu'en 1973, aux côtés de M. Evrard, G.H. Rivière dessine la «Première esquisse d'une programmation muséologique», lorsque H. de Varine élabore un ensemble de propositions d'activités et s'appuyant sur l'exemple du Creusot, pour la première fois décrit le «musée éclaté<sup>2</sup>», c'est sur cette entité originale et déjà active sur le territoire qu'ils implantent le greffon «écomusée». En 1974, quand Evrard crée l'écomusée de la Communauté le Creusot-Montceau-les-Mines, l'arbre porte quatre branches :

- la mémoire (inventaire du patrimoine matériel et immatériel dans son environnement),
- la connaissance (prise de conscience dynamique du milieu par des actions de recherche/formation),
- la gestion et la mise en valeur de ce milieu conjointement par ses habitants et l'équipe scientifique (aménagement, expositions, publications, documentation),
- la création (séjours d'artistes et actions-arts plastiques liées au contexte industriel et technique).

Pédagogie du «visible» en même temps que du «banal» quotidien, l'action s'appuie sur cette idée-force : les choses sont senties avant d'être connues ; si le savoir intellectuel est inégalement partagé parce que sont privilégiés ceux pour lesquels la langue ni l'écrit ne sont des obstacles, par contre le langage de l'objet ne saurait être l'apanage d'une classe «cultivée» puisqu'il s'adresse à nos sens ; l'émotion appartient aussi — et peut-être plus immédiatement — aux défavorisés de la culture. La «démarche

1. Kenneth Hudson, *Museums of Influence*, Cambridge University Press, 1987. Chapitre VII : «History where it happened», pp. 163-167.

2. Hugues de Varine-Bohan, «Une certaine idée du musée : un musée éclaté, le Musée de l'Homme et de l'Industrie», *Museum*, 25 (4).

sensible», les «voies de sensibilité» sont donc empruntées en priorité. Exemple : de la familiarité avec le matériau, l'outil, la machine, de la connaissance du travail manuel et des techniques, parallèlement à l'invention artistique ou industrielle des formes, naît en 1972 l'exposition «Travail et Invention» (associant objets en métal de l'archéologie, de l'art primitif ou de la sculpture contemporaine et pièces usinées, mais aussi savoir-faire d'ouvriers et d'artistes). Des rapprochements équivalents sont développés au plan sociologique.

Ainsi se matérialise la volonté d'aborder la culture au sens anthropologique le plus large, au sens où, jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle, art et technique n'avaient jamais été dissociés.

Anti-musée (car «le musée disloque des ensembles pour en recueillir des fragments et les mettre sous la domination d'un savoir<sup>1</sup>»), l'écomusée de la Communauté tente de lier organiquement mémoire, formation, création; pour lui, «il n'est pas un lieu de création artistique sans support patrimonial».

Vingt ans après les débuts de «l'aventure du Creusot», il apparaît utile de soustraire quelques données essentielles à l'accusation de passéisme souvent portée sur les écomusées —

mélangeant ersatz et réalisations les plus justes — et, en ce qui concerne l'écomusée du Creusot, des engouements opportunistes qui, ces dernières années, l'ont mené de son apogée à sa perte. Mais plus encore, s'il m'est apparu nécessaire d'éclairer l'expérience du Creusot à la lumière de la personnalité de Georges-Henri Rivière, c'est parce que cette dualité fut en fait la vraie originalité de cet écomusée; c'est aussi parce que cette volonté qui l'animait de lutter contre l'inanité du faux antagonisme patrimoine/création — comme si l'homme n'était pas en même temps durée, mémoire/invention, création — s'est heurté à la volonté plus puissante du pouvoir «d'y voir clair» et que la dissection que ce dernier fit d'un organisme vivant — certains avec la meilleure volonté du monde, d'autres avec un machiavélisme politicien à courte vue — lui fut fatale. C'est enfin et surtout parce qu'aujourd'hui la réflexion et les travaux des muséologues les plus avancés au plan international vont justement dans ce sens : celui du «musée total», du musée de l'Homme, tout simplement.

Mathilde Bellaigue-Scalbert  
Conservateur à l'écomusée de la Communauté  
Le Creusot-Montceau, 1976-85

1. Jean Clair, «Histoire d'un marteau-pilon» (à propos de l'expérience du Creusot), *Art Vivant*, 51, juillet-août-septembre 1974.

# MUSÉE ET PATRIMOINE

... la conservation, à la présentation, au public, à l'animation et à la diffusion. Les textes de 1970 et celui de 1976 ont des parties communes, celui de 1978 a surtout à l'attention plus particulièrement le thème de la documentation, tout en reprenant celui de l'animation, qui se manifeste notamment sous une autre forme.

On a pu voir le parti de rendre en un même texte les trois versions de 1970, 1976 et 1978, les notions thématiquement, sous leurs aspects communs, les principes sont donc regroupés en articles, sous un seul et même titre de fondation, 15-16-17-18-19-20-21-22-23-24-25-26-27-28-29-30-31-32-33-34-35-36-37-38-39-40-41-42-43-44-45-46-47-48-49-50-51-52-53-54-55-56-57-58-59-60-61-62-63-64-65-66-67-68-69-70-71-72-73-74-75-76-77-78-79-80-81-82-83-84-85-86-87-88-89-90-91-92-93-94-95-96-97-98-99-100-101-102-103-104-105-106-107-108-109-110-111-112-113-114-115-116-117-118-119-120-121-122-123-124-125-126-127-128-129-130-131-132-133-134-135-136-137-138-139-140-141-142-143-144-145-146-147-148-149-150-151-152-153-154-155-156-157-158-159-160-161-162-163-164-165-166-167-168-169-170-171-172-173-174-175-176-177-178-179-180-181-182-183-184-185-186-187-188-189-190-191-192-193-194-195-196-197-198-199-200-201-202-203-204-205-206-207-208-209-210-211-212-213-214-215-216-217-218-219-220-221-222-223-224-225-226-227-228-229-230-231-232-233-234-235-236-237-238-239-240-241-242-243-244-245-246-247-248-249-250-251-252-253-254-255-256-257-258-259-260-261-262-263-264-265-266-267-268-269-270-271-272-273-274-275-276-277-278-279-280-281-282-283-284-285-286-287-288-289-290-291-292-293-294-295-296-297-298-299-300-301-302-303-304-305-306-307-308-309-310-311-312-313-314-315-316-317-318-319-320-321-322-323-324-325-326-327-328-329-330-331-332-333-334-335-336-337-338-339-340-341-342-343-344-345-346-347-348-349-350-351-352-353-354-355-356-357-358-359-360-361-362-363-364-365-366-367-368-369-370-371-372-373-374-375-376-377-378-379-380-381-382-383-384-385-386-387-388-389-390-391-392-393-394-395-396-397-398-399-400-401-402-403-404-405-406-407-408-409-410-411-412-413-414-415-416-417-418-419-420-421-422-423-424-425-426-427-428-429-430-431-432-433-434-435-436-437-438-439-440-441-442-443-444-445-446-447-448-449-450-451-452-453-454-455-456-457-458-459-460-461-462-463-464-465-466-467-468-469-470-471-472-473-474-475-476-477-478-479-480-481-482-483-484-485-486-487-488-489-490-491-492-493-494-495-496-497-498-499-500-501-502-503-504-505-506-507-508-509-510-511-512-513-514-515-516-517-518-519-520-521-522-523-524-525-526-527-528-529-530-531-532-533-534-535-536-537-538-539-540-541-542-543-544-545-546-547-548-549-550-551-552-553-554-555-556-557-558-559-560-561-562-563-564-565-566-567-568-569-570-571-572-573-574-575-576-577-578-579-580-581-582-583-584-585-586-587-588-589-590-591-592-593-594-595-596-597-598-599-600-601-602-603-604-605-606-607-608-609-610-611-612-613-614-615-616-617-618-619-620-621-622-623-624-625-626-627-628-629-630-631-632-633-634-635-636-637-638-639-640-641-642-643-644-645-646-647-648-649-650-651-652-653-654-655-656-657-658-659-660-661-662-663-664-665-666-667-668-669-670-671-672-673-674-675-676-677-678-679-680-681-682-683-684-685-686-687-688-689-690-691-692-693-694-695-696-697-698-699-700-701-702-703-704-705-706-707-708-709-710-711-712-713-714-715-716-717-718-719-720-721-722-723-724-725-726-727-728-729-730-731-732-733-734-735-736-737-738-739-740-741-742-743-744-745-746-747-748-749-750-751-752-753-754-755-756-757-758-759-760-761-762-763-764-765-766-767-768-769-770-771-772-773-774-775-776-777-778-779-780-781-782-783-784-785-786-787-788-789-790-791-792-793-794-795-796-797-798-799-800-801-802-803-804-805-806-807-808-809-810-811-812-813-814-815-816-817-818-819-820-821-822-823-824-825-826-827-828-829-830-831-832-833-834-835-836-837-838-839-840-841-842-843-844-845-846-847-848-849-850-851-852-853-854-855-856-857-858-859-860-861-862-863-864-865-866-867-868-869-870-871-872-873-874-875-876-877-878-879-880-881-882-883-884-885-886-887-888-889-890-891-892-893-894-895-896-897-898-899-900-901-902-903-904-905-906-907-908-909-910-911-912-913-914-915-916-917-918-919-920-921-922-923-924-925-926-927-928-929-930-931-932-933-934-935-936-937-938-939-940-941-942-943-944-945-946-947-948-949-950-951-952-953-954-955-956-957-958-959-960-961-962-963-964-965-966-967-968-969-970-971-972-973-974-975-976-977-978-979-980-981-982-983-984-985-986-987-988-989-990-991-992-993-994-995-996-997-998-999-1000-1001-1002-1003-1004-1005-1006-1007-1008-1009-1010-1011-1012-1013-1014-1015-1016-1017-1018-1019-1020-1021-1022-1023-1024-1025-1026-1027-1028-1029-1030-1031-1032-1033-1034-1035-1036-1037-1038-1039-1040-1041-1042-1043-1044-1045-1046-1047-1048-1049-1050-1051-1052-1053-1054-1055-1056-1057-1058-1059-1060-1061-1062-1063-1064-1065-1066-1067-1068-1069-1070-1071-1072-1073-1074-1075-1076-1077-1078-1079-1080-1081-1082-1083-1084-1085-1086-1087-1088-1089-1090-1091-1092-1093-1094-1095-1096-1097-1098-1099-1100-1101-1102-1103-1104-1105-1106-1107-1108-1109-1110-1111-1112-1113-1114-1115-1116-1117-1118-1119-1120-1121-1122-1123-1124-1125-1126-1127-1128-1129-1130-1131-1132-1133-1134-1135-1136-1137-1138-1139-1140-1141-1142-1143-1144-1145-1146-1147-1148-1149-1150-1151-1152-1153-1154-1155-1156-1157-1158-1159-1160-1161-1162-1163-1164-1165-1166-1167-1168-1169-1170-1171-1172-1173-1174-1175-1176-1177-1178-1179-1180-1181-1182-1183-1184-1185-1186-1187-1188-1189-1190-1191-1192-1193-1194-1195-1196-1197-1198-1199-1200-1201-1202-1203-1204-1205-1206-1207-1208-1209-1210-1211-1212-1213-1214-1215-1216-1217-1218-1219-1220-1221-1222-1223-1224-1225-1226-1227-1228-1229-1230-1231-1232-1233-1234-1235-1236-1237-1238-1239-1240-1241-1242-1243-1244-1245-1246-1247-1248-1249-1250-1251-1252-1253-1254-1255-1256-1257-1258-1259-1260-1261-1262-1263-1264-1265-1266-1267-1268-1269-1270-1271-1272-1273-1274-1275-1276-1277-1278-1279-1280-1281-1282-1283-1284-1285-1286-1287-1288-1289-1290-1291-1292-1293-1294-1295-1296-1297-1298-1299-1300-1301-1302-1303-1304-1305-1306-1307-1308-1309-1310-1311-1312-1313-1314-1315-1316-1317-1318-1319-1320-1321-1322-1323-1324-1325-1326-1327-1328-1329-1330-1331-1332-1333-1334-1335-1336-1337-1338-1339-1340-1341-1342-1343-1344-1345-1346-1347-1348-1349-1350-1351-1352-1353-1354-1355-1356-1357-1358-1359-1360-1361-1362-1363-1364-1365-1366-1367-1368-1369-1370-1371-1372-1373-1374-1375-1376-1377-1378-1379-1380-1381-1382-1383-1384-1385-1386-1387-1388-1389-1390-1391-1392-1393-1394-1395-1396-1397-1398-1399-1400-1401-1402-1403-1404-1405-1406-1407-1408-1409-1410-1411-1412-1413-1414-1415-1416-1417-1418-1419-1420-1421-1422-1423-1424-1425-1426-1427-1428-1429-1430-1431-1432-1433-1434-1435-1436-1437-1438-1439-1440-1441-1442-1443-1444-1445-1446-1447-1448-1449-1450-1451-1452-1453-1454-1455-1456-1457-1458-1459-1460-1461-1462-1463-1464-1465-1466-1467-1468-1469-1470-1471-1472-1473-1474-1475-1476-1477-1478-1479-1480-1481-1482-1483-1484-1485-1486-1487-1488-1489-1490-1491-1492-1493-1494-1495-1496-1497-1498-1499-1500-1501-1502-1503-1504-1505-1506-1507-1508-1509-1510-1511-1512-1513-1514-1515-1516-1517-1518-1519-1520-1521-1522-1523-1524-1525-1526-1527-1528-1529-1530-1531-1532-1533-1534-1535-1536-1537-1538-1539-1540-1541-1542-1543-1544-1545-1546-1547-1548-1549-1550-1551-1552-1553-1554-1555-1556-1557-1558-1559-1560-1561-1562-1563-1564-1565-1566-1567-1568-1569-1570-1571-1572-1573-1574-1575-1576-1577-1578-1579-1580-1581-1582-1583-1584-1585-1586-1587-1588-1589-1590-1591-1592-1593-1594-1595-1596-1597-1598-1599-1600-1601-1602-1603-1604-1605-1606-1607-1608-1609-1610-1611-1612-1613-1614-1615-1616-1617-1618-1619-1620-1621-1622-1623-1624-1625-1626-1627-1628-1629-1630-1631-1632-1633-1634-1635-1636-1637-1638-1639-1640-1641-1642-1643-1644-1645-1646-1647-1648-1649-1650-1651-1652-1653-1654-1655-1656-1657-1658-1659-1660-1661-1662-1663-1664-1665-1666-1667-1668-1669-1670-1671-1672-1673-1674-1675-1676-1677-1678-1679-1680-1681-1682-1683-1684-1685-1686-1687-1688-1689-1690-1691-1692-1693-1694-1695-1696-1697-1698-1699-1700-1701-1702-1703-1704-1705-1706-1707-1708-1709-1710-1711-1712-1713-1714-1715-1716-1717-1718-1719-1720-1721-1722-1723-1724-1725-1726-1727-1728-1729-1730-1731-1732-1733-1734-1735-1736-1737-1738-1739-1740-1741-1742-1743-1744-1745-1746-1747-1748-1749-1750-1751-1752-1753-1754-1755-1756-1757-1758-1759-1760-1761-1762-1763-1764-1765-1766-1767-1768-1769-1770-1771-1772-1773-1774-1775-1776-1777-1778-1779-1780-1781-1782-1783-1784-1785-1786-1787-1788-1789-1790-1791-1792-1793-1794-1795-1796-1797-1798-1799-1800-1801-1802-1803-1804-1805-1806-1807-1808-1809-1810-1811-1812-1813-1814-1815-1816-1817-1818-1819-1820-1821-1822-1823-1824-1825-1826-1827-1828-1829-1830-1831-1832-1833-1834-1835-1836-1837-1838-1839-1840-1841-1842-1843-1844-1845-1846-1847-1848-1849-1850-1851-1852-1853-1854-1855-1856-1857-1858-1859-1860-1861-1862-1863-1864-1865-1866-1867-1868-1869-1870-1871-1872-1873-1874-1875-1876-1877-1878-1879-1880-1881-1882-1883-1884-1885-1886-1887-1888-1889-1890-1891-1892-1893-1894-1895-1896-1897-1898-1899-1900-1901-1902-1903-1904-1905-1906-1907-1908-1909-1910-1911-1912-1913-1914-1915-1916-1917-1918-1919-1920-1921-1922-1923-1924-1925-1926-1927-1928-1929-1930-1931-1932-1933-1934-1935-1936-1937-1938-1939-1940-1941-1942-1943-1944-1945-1946-1947-1948-1949-1950-1951-1952-1953-1954-1955-1956-1957-1958-1959-1960-1961-1962-1963-1964-1965-1966-1967-1968-1969-1970-1971-1972-1973-1974-1975-1976-1977-1978-1979-1980-1981-1982-1983-1984-1985-1986-1987-1988-1989-1990-1991-1992-1993-1994-1995-1996-1997-1998-1999-2000-2001-2002-2003-2004-2005-2006-2007-2008-2009-2010-2011-2012-2013-2014-2015-2016-2017-2018-2019-2020-2021-2022-2023-2024-2025-2026-2027-2028-2029-2030-2031-2032-2033-2034-2035-2036-2037-2038-2039-2040-2041-2042-2043-2044-2045-2046-2047-2048-2049-2050-2051-2052-2053-2054-2055-2056-2057-2058-2059-2060-2061-2062-2063-2064-2065-2066-2067-2068-2069-2070-2071-2072-2073-2074-2075-2076-2077-2078-2079-2080-2081-2082-2083-2084-2085-2086-2087-2088-2089-2090-2091-2092-2093-2094-2095-2096-2097-2098-2099-2100-2101-2102-2103-2104-2105-2106-2107-2108-2109-2110-2111-2112-2113-2114-2115-2116-2117-2118-2119-2120-2121-2122-2123-2124-2125-2126-2127-2128-2129-2130-2131-2132-2133-2134-2135-2136-2137-2138-2139-2140-2141-2142-2143-2144-2145-2146-2147-2148-2149-2150-2151-2152-2153-2154-2155-2156-2157-2158-2159-2160-2161-2162-2163-2164-2165-2166-2167-2168-2169-2170-2171-2172-2173-2174-2175-2176-2177-2178-2179-2180-2181-2182-2183-2184-2185-2186-2187-2188-2189-2190-2191-2192-2193-2194-2195-2196-2197-2198-2199-2200-2201-2202-2203-2204-2205-2206-2207-2208-2209-2210-2211-2212-2213-2214-2215-2216-2217-2218-2219-2220-2221-2222-2223-2224-2225-2226-2227-2228-2229-2230-2231-2232-2233-2234-2235-2236-2237-2238-2239-2240-2241-2242-2243-2244-2245-2246-2247-2248-2249-2250-2251-2252-2253-2254-2255-2256-2257-2258-2259-2260-2261-2262-2263-2264-2265-2266-2267-2268-2269-2270-2271-2272-2273-2274-2275-2276-2277-2278-2279-2280-2281-2282-2283-2284-2285-2286-2287-2288-2289-2290-2291-2292-2293-2294-2295-2296-2297-2298-2299-2300-2301-2302-2303-2304-2305-2306-2307-2308-2309-2310-2311-2312-2313-2314-2315-2316-2317-2318-2319-2320-2321-2322-2323-2324-2325-2326-2327-2328-2329-2330-2331-2332-2333-2334-2335-2336-2337-2338-2339-2340-2341-2342-2343-2344-2345-2346-2347-2348-2349-2350-2351-2352-2353-2354-2355-2356-2357-2358-2359-2360-2361-2362-2363-2364-2365-2366-2367-2368-2369-2370-2371-2372-2373-2374-2375-2376-2377-2378-2379-2380-2381-2382-2383-2384-2385-2386-2387-2388-2389-2390-2391-2392-2393-2394-2395-2396-2397-2398-2399-2400-2401-2402-2403-2404-2405-2406-2407-2408-2409-2410-2411-2412-2413-2414-2415-2416-2417-2418-2419-2420-2421-2422-2423-2424-2425-2426-2427-2428-2429-2430-2431-2432-2433-2434-2435-2436-2437-2438-2439-2440-2441-2442-2443-2444-2445-2446-2447-2448-2449-2450-2451-2452-2453-2454-2455-2456-2457-2458-2459-2460-2461-2462-2463-2464-2465-2466-2467-2468-2469-2470-2471-2472-2473-2474-2475-2476-2477-2478-2479-2480-2481-2482-2483-2484-2485-2486-2487-2488-2489-2490-2491-2492-2493-2494-2495-2496-2497-2498-2499-2500-2501-2502-2503-2504-2505-2506-2507-2508-2509-2510-2511-2512-2513-2514-2515-2516-2517-2518-2519-2520-2521-2522-2523-2524-2525-2526-2527-2528-2529-2530-2531-2532-2533-2534-2535-2536-2537-2538-2539-2540-2541-2542-2543-2544-2545-2546-2547-2548-2549-2550-2551-2552-2553-2554-2555-2556-2557-2558-2559-2560-2561-2562-2563-2564-2565-2566-2567-2568-2569-2570-2571-2572-2573-2574-2575-2576-2577-2578-2579-2580-2581-2582-2583-2584-2585-2586-2587-2588-2589-2590-2591-2592-2593-2594-2595-2596-2597-2598-2599-2600-2601-2602-2603-2604-2605-2606-2607-2608-2609-2610-2611-2612-2613-2614-2615-2616-2617-2618-2619-2620-2621-2622-2623-2624-2625-2626-2627-2628-2629-2630-2631-2632-2633-2634-2635-2636-2637-2638-2639-2640-2641-2642-2643-2644-2645-2646-2647-2648-2649-2650-2651-2652-2653-2

# RECHERCHE

*La leçon «Recherche» a fait l'objet de trois présentations différentes datant de 1970, 1973, et 1978, sous la forme de photocopiés qui résumaient l'essentiel du cours à l'usage des étudiants de ces trois périodes successives. Quelques fragments de manuscrits datant de 1978 montrent que G.H. Rivière comptait reprendre l'ensemble de cette leçon, qui a toujours précédé celles qu'il consacrait à la conservation, à la présentation, au public, à l'animation et à la diffusion. Le texte de 1970 et celui de 1978 ont des parties communes, celui de 1973 s'attache à développer plus particulièrement le thème de la documentation, tout en reprenant celui de l'acquisition ou du musée-laboratoire sous une autre forme.*

*On a pris ici le parti de fondre en un même texte les trois versions de cette leçon, en regroupant les passages thématiquement, sans suppression arbitraire: les photocopiés sont donc intégralement utilisés, mais on évite simplement de fastidieuses répétitions d'une mouture à l'autre.*

*Rappelons que G.H. Rivière traite de ces mêmes thèmes dans trois textes contemporains et non publiés: il s'agit d'abord d'une communication intitulée «Le musée, l'intensification de la recherche scientifique, et l'accroissement de la production artistique», donnée lors du Colloque sur les musées dans le monde d'aujourd'hui, organisé par l'Unesco du 24 au 28 novembre 1969; d'une intervention prévue pour une réunion d'experts en vue de l'étude de règles éthiques pour les acquisitions des musées, sous le titre «L'acquisition muséale», (Paris, 8-10 avril 1970); enfin, de l'article préparé pour la revue L'an 2000, sous le titre de «Musée et innovation culturelle». Ces communications reprennent parfois textuellement le Cours de muséologie et l'on s'y reportera donc avec profit.*

## Introduction

La définition du musée, adoptée par l'ICOM en 1975, souligne que les fonctions de recherche, de conservation et d'action culturelle sont en étroite interdépendance dans tout musée développé. La fonction de recherche constitue la base de toutes les activités de l'institution, elle éclaire sa politique de conservation et d'action culturelle. Est-elle déficiente, les autres fonctions s'en ressentent fâcheusement. Doté d'organes de recherche, le grand musée saura s'accorder à l'avancement de sa ou de ses disciplines de bases, selon ses propres moyens d'étude. Privé d'organes de recherche, le petit musée s'aidera de concours scienti-

fiques extérieurs, dans la perspective d'intérêts partagés: une institution modeste pourra être ainsi guidée et «publiée».

Affirmer la place fondatrice de la recherche en l'associant à la définition même du musée, c'est dire que le statut et la légitimité de l'institution muséale en dépendent. Il ne peut y avoir véritable musée, si les liens avec la discipline de base sont distendus, vagues ou même dépendants du bon vouloir de ses administrateurs. La relation du musée et de la recherche semble bien structurelle, puisqu'elle dicte, dans un premier temps, le programme général et ses étapes

abstraites, dans lesquels évoluera l'institution. Elle orientera donc de façon très précise la politique d'acquisition du musée, par la quête non seulement d'objets et de collections, mais de tout ce qui constitue leur environnement significatif. Ce rapport étroit du programme d'acquisition et de la recherche induit la modification du statut de l'objet muséal, conçu comme source d'informations multiples, produites dès l'acquisition et à produire sans cesse après l'entrée de l'objet au musée. La définition de l'objet muséal comme objet-document occupe le centre de ce chapitre, articulant ainsi la politique d'acquisition à la mise en place d'un système de documentation prévu conjointement et orienté selon un certain nombre de règles déontologiques.

Avant même baptême muséal, l'objet recevra donc sa légitimité à la fois du plan global de recherche qui impose son acquisition, et du plan local de documentation qui suppose un certain nombre de questions à lui poser. Ainsi le muséologue se veut-il dans sa démarche le plus proche possible du chercheur en sciences expérimentales, guidé non par le hasard mais par une nécessité logique.

Le musée se doit ainsi d'être le plus adéquat possible à sa discipline de base, dont il a le même programme général de recherche: il le met en œuvre lui-même dans le meilleur des cas. Il trouve sa spécificité dans sa mission d'acquisition d'objets et dans la mise en place d'une méthodologie classificatoire et documentaire, qui permettra toute recherche ultérieure, particulière et approfondie.

Cependant, chaque type de musée pratique une approche différenciée de ce qui apparaît comme un modèle théorique; il sera donc nécessaire d'envisager rapidement les variantes...

On comprend aisément comment ce chapitre ouvre nécessairement la partie centrale du cours: toute conservation dépend du plan initial de recherche; toute exposition sera conçue ou bien de façon générale, c'est à dire comme significative d'un état de la discipline de base «hic et nunc», ou bien de façon partielle et temporaire, comme le résultat d'une recherche menée préalablement, et donc équivalente sur le plan scientifique à une publication.

Les leçons suivantes montreront toutefois que la vocation du musée se distingue de celle d'un institut de recherche, puisque le musée doit transmettre impérativement ses résultats au grand public, même si les réserves sont ouvertes aux chercheurs et des galeries typologiques aménagées pour eux.

C'est là aborder la mission d'éducation et de culture, partie prenante de la définition du musée, à égalité avec la recherche et la conservation: le musée est à la fois laboratoire et école. Il semble aussi qu'il ne puisse y avoir enseignement s'il n'y a recherche préalable... L'objet ne se suffit pas à lui-même, il n'est porteur de sens que si le sens est déchiffré, donc déchiffrable par tous.

# 1 Politique de recherche et d'acquisition, notion de programme

## Politique structurelle

Dès sa naissance, tout musée reçoit un programme inhérent à sa discipline de base, à la position qu'il occupe dans le monde ou dans son pays, à sa taille. Quels que soient ces paramètres, un musée digne de ce nom ne

saurait en effet se gouverner au hasard: il suivra une politique générale qu'on peut dire *structurelle* et qui constitue le cadre explicite des recherches qu'il accueillera. Son programme d'acquisition dépend étroitement de ces grandes

lignes directrices, réalisables à long terme autour d'objectifs prévus.

De façon parallèle à cette programmation spécifique de chaque institution, les tutelles gouvernementales devraient veiller à mettre en place une politique de régulation, qui permettrait à la fois d'éviter des créations muséales inconsidérées et de coordonner les programmes des musées déjà en place. Les pouvoirs publics et la profession muséale pourraient mettre à l'étude une redistribution rationnelle des collections, ainsi que le «parrainage» des petits musées par de grands musées régionaux ou nationaux dont la vocation est voisine. Ces interventions ne devraient pas cependant aboutir à figer les disciplines de musées dans leurs cadres respectifs; elles favoriseraient avec souplesse les développements interdisciplinaires<sup>1</sup>.

Ainsi, toute recherche implique à l'origine une réflexion générale sur la situation de la discipline de base et une évaluation des lacunes du savoir dans le domaine considéré. La collecte des objets et spécimens s'effectue en fonction de ces données et des lacunes correspondantes dans les collections. L'acquisition est donc inscrite dans le processus de la recherche de musée et devient, de ce fait, acte scientifique. L'appréciation des problèmes théoriques et des collectes qu'ils supposent peut ainsi prendre place dans le cadre d'une sorte d'inventaire très large des besoins de l'institution: on pourra déterminer de façon concordante une première forme de planification de la collecte, qu'on peut dire *extensive*. La sélection des problèmes doit par conséquent entraîner celles des acquisitions. «L'élevage» d'un objet ou d'un spécimen coûte cher au musée et ce dernier a une capacité d'accueil limitée. Cette sélection se fera d'autant plus facilement qu'elle sera planifiée.

## Evolution: politiques conjoncturelle et d'urgence

Adoptée à la création du musée, la politique structurelle devra parfois être modifiée, à l'appel de circonstances ou de réflexions nouvelles, peut-être simplement à la lumière de l'expérience. L'extension du champ disciplinaire du musée, le développement ou hélas, la diminution de ses ressources et de son personnel peuvent être la source de réajustements, comme le changement du statut politique du pays siège ou la modification de la tutelle administrative.

Tel musée local d'histoire naturelle, sous la pression de sa clientèle d'agriculteurs peut ainsi décider de s'occuper des animaux domestiques de la région, et non plus seulement d'animaux sauvages de l'univers. De la même façon, le responsable d'un grand musée d'art de New York, comme le MET, pensant que «si un musée décide de n'admettre que les morts, quelque chose meurt en lui» a pris l'initiative d'ajouter un département d'art moderne aux départements d'art ancien de son musée, sans pour autant trahir les desseins des fondateurs de 1869<sup>2</sup>.

Dans le cadre de la politique structurelle du musée, peut donc s'inscrire une politique *conjoncturelle*, consistant à réaliser la politique structurelle par étapes, à l'ordonner dans la durée, voire à la modifier selon les opportunités et les possibilités de l'époque. La planification extensive des acquisitions ne saurait de la sorte engager une fois pour toute l'avenir. Le savoir avance, certains problèmes se concluent ou se fanent, d'autres se posent, les points de vue changent. Ainsi s'explique la nécessité d'une planification concrète, fine, *intensive* vis à vis de la précédente, et qui sera périodiquement remise à jour.

1. NDLR. L'idée d'un réseau de musées régionaux en constante relation avec un musée national est fréquemment évoquée dans les textes de G.H. Rivière. Dans une conférence prononcée le 23 mars 1936, au Cours de muséologie de l'Ecole du Louvre, intitulée *les musées de folklore à l'étranger et le futur* «Musée français des Arts et Traditions populaires», il dit: «J'ai conçu pour l'établissement de Paris un plan et une activité qui soient, non pas une réplique, mais un complément des musées régionaux;

que chacun d'eux se développe dans son cadre topographique ou méthodique, selon son cadre et son génie: créons à Paris, non pas une somme des musées régionaux, mais un musée de synthèse». (Revue de Folklore Français et de Folklore colonial, mai-juin 1936, Paris, Larose)  
2. Cf. Interview de Thomas Hoving, directeur du Metropolitan Museum, l'Express du 8-14 janvier 1973, Paris.

Cependant, le musée déclinera les dons et legs superflus, évitera d'engager des achats et des recherches au jour le jour. La politique d'acquisition programmée dont il s'est doté lui permettra de résister aux tentations abusives de la conjoncture. Il s'attribuera de préférence ce qui lui manque et dont il aura prévu la découverte.

Il y a toutefois des occasions exceptionnelles qui s'offrent, des circonstances imprévues qui surgissent. Un grand musée d'art français se fera devoir d'acquérir le chef-d'œuvre d'un «maître de la réalité», alors que celui-ci risquait d'émigrer hors des frontières du pays. Révélé lors de travaux d'aménagements routiers, un gisement doit être exploité sans délai, à l'initiative du musée régional d'archéologie. Le matériel agricole traditionnel d'une ferme devra être sauvé de l'immersion à laquelle le condamne la construction d'un grand barrage... Ces occasions relèvent d'une *politique d'urgence* que le musée ne saurait ignorer.

Une politique de recherche et de programmation des acquisitions conçue de façon nette et rationnelle répond à une boulimie muséale qui met désormais l'institution en péril. Plus encore, l'élaboration d'un programme clairement défini est l'un des principes qui fonde l'institution muséale comme centre de recherche: ne peut en effet être considéré comme un musée au plein sens du terme une institution qui limiterait son activité à l'accumulation des objets, même si elle expose ses acquisitions.

### Processus: schéma théorique

Le processus propre à la recherche de musée peut être décrit selon le schéma suivant, inspiré des travaux de Jiré

Neustupny:

- Sélection des problèmes, moyennant une réflexion théorique et une évaluation des lacunes du savoir dans le domaine considéré.

- Collecte du matériel de sources, en fonction des problèmes retenus et des lacunes constatées dans la documentation existante.

- Classification et description raffinée de ce matériel, à partir de la terminologie et de la méthodologie en cours, de manière à laisser la porte ouverte à toute recherche menée ultérieurement.

- Analyse de ce matériel, consistant à dégager toutes interrelations entre ses éléments constitutifs, ainsi qu'à engager directement ou indirectement tous travaux d'identification et d'analyses physicochimiques de matière, et tous travaux de corrélation et de statistiques pertinents.

- Synthèse, comportant les résultats théoriques et leur élaboration, en conclusion.

- Présentation scientifique des résultats.\*

- Publication des résultats acquis.

- Evaluation des présentations et des publications réalisées, en fonction des réactions du public scientifique, en vue de nouvelles recherches<sup>1</sup>.

Dans la pratique, de nombreux aménagements pourront être envisagés: certaines recherches peuvent s'entourer d'un contexte interdisciplinaire, emprunté selon les cas à d'autres disciplines; d'autres se satisfont des collections existantes, déjà classées et analysées, pour envisager une publication. Enfin, la présentation peut suivre la publication, voire paraître inopportune.

1. NDLR. Les points soulignés \* ont été rajoutés par G.H.R au schéma de J. Neustupny. (cf. J. Neustupny, *Museum and Research*, Prague, 1968, p. 31 à 36)

## 2 Objet muséal et documentation

Nous l'avons vu, la recherche de musée serait assimilable à toute recherche scientifique, s'il ne s'y ajoutait deux données spécifiques: le musée est une institution qui rassemble un matériel de sources, il utilise un moyen visuel qui est l'exposition.

Nous traiterons de ce dernier aspect dans l'une des prochaines leçons. Il faut désormais se pencher plus avant sur cette mission particulière du musée, le rassemblement de collections. Comment définir les objets que le musée a pour tâche de rassembler? L'adéquation de l'objet au document permettra de fait la constitution d'une typologie du bien muséal qui traduit plus précisément la spécificité de la recherche de musée. L'étude des collections suppose parallèlement l'élaboration d'instruments de classement et d'analyse, qui servent autant l'organisation de la documentation que la mise en place d'une gestion rigoureuse. La recherche de musée doit cependant se soumettre dans le même temps aux contraintes de la diffusion, puisque l'institution sert également des buts d'éducation et de culture: il faudra donc envisager les modalités de communication de l'information scientifique. Nous verrons tout au long de ce processus comment la définition plurivoque de l'objet entraîne une polyvalence de la documentation, qui occupe ainsi une place centrale dans cette institution de recherche que doit représenter tout musée.

### Objet et document

Emanant ou non d'un musée, toute recherche comporte un rassemblement de données, sélectionnées par la programmation initiale.

Ces données concernent naturellement une grande variété de biens et de phénomènes qui leur sont liés, que l'on peut rapidement décrire de la façon suivante:

*Objets mobiliers*, issus de l'homme ; *spécimens mobiliers*, issus de la nature, les uns inorganiques, les autres organiques fossiles, préparés ou vivants (biens fongibles); unités écologiques *immobilières*, représentées par des monuments, des sites culturels ou naturels, des parcs ou réserves naturels.

La recherche rassemblera donc une somme d'informations qui servira l'identification de ces «choses réelles», selon la terminologie employée par Duncan Cameron<sup>1</sup>.

En effet, ces données ne prennent sens qu'accompagnées de documents qui les situent dans un contexte précis et connu. Aussi le musée ne s'intéressera-t-il à l'objet ou au phénomène que dans la mesure où les données de la recherche peuvent établir les liens multiples qui l'apparentent à d'autres objets ou phénomènes. Il convient donc d'approfondir au maximum les capacités d'information qu'offrent ces «choses réelles» et leur environnement. Nous observons à ce point l'une des premières tâches de la documentation de musée, qui rassemble autour des objets d'importants dossiers documentaires, servant à la fois une analyse individuelle et l'établissement de références indispensables. Cette documentation se constitue progressivement, dès la formulation du programme de recherche, jusqu'à la publication de ses résultats, tout au long du processus décrit plus haut.

C'est cette organisation rationnelle de l'information qui fait du musée un laboratoire, où les éléments des collec-

1. «Choses que nous présentons pour ce qu'elles sont, et non... comme... images de quelque chose d'autre». cf. Duncan F. A. Cameron, «View-point: the museum as a communication system and implications for

museum education» *Curator* 2 (1), New-York, 1968, p. 33.40 [cf. addenda]

tions deviennent de véritables objets scientifiques, et non plus seulement des objets de curiosité ou de délectation.

Cependant, à la différence d'autres institutions, le musée procédera souvent à l'acquisition des objets ou spécimens qu'il jugera répondre au mieux à son programme, y compris lorsqu'il s'agit de bâtiments ou de territoires d'intérêt historique ou écologique<sup>1</sup>. Au terme de ce processus de muséification, on peut distinguer deux types de documents acquis.

D'une part, les «choses réelles» prennent valeur de témoins objectifs, puisqu'elles sont la source d'un nombre infini d'interprétations et d'analyses, tant que dure leur existence muséale: le portrait reste le portrait, la pioche, la pioche, le paysage, le paysage. L'objet constitue donc un témoignage de permanence, quelles que soient les approches que l'on choisisse. On peut dire que ces objets sont *documents muséaux primaires*.

Lorsqu'il s'agit par contre de fixer des phénomènes naturels ou culturels, le musée effectuera des enregistrements grâce à l'arsenal des moyens audiovisuels. De même lorsque les «choses réelles» sont indisponibles, il se procurera des reproductions tridimensionnelles de diverses natures, qui entreront dans ses collections; l'interprétation de phénomènes ou de concepts peut parallèlement nécessiter la production de modèles explicatifs. L'ensemble de ces documents, en raison de leur caractère interprétatif, prennent valeur de témoins subjectifs, et sont donc *documents muséaux secondaires*. Certains peuvent être dits *directs*, dans la mesure où ils reproduisent simplement des documents primaires; les autres sont dits *indirects* dans la mesure où ils interprètent des phénomènes humains ou naturels, que les documents directs ne sauraient exprimer.

Le terme de document recouvre donc, sous ces distinctions, l'ensemble des biens muséaux, que ce soit l'ensemble des «choses réelles», leurs reproductions ou les données

que l'on peut rassembler autour de ces biens, afin de les identifier, analyser, expliquer. Cette mise au point terminologique montre simplement que toute pièce de collection peut en «documenter» d'autres: il n'y a de hiérarchie à établir au sein d'une collection qu'en fonction de la pertinence plus ou moins grande des documents vis à vis du programme préétabli. L'objet original ne se distingue des autres documents que comme source potentiellement plus féconde d'interprétations et d'analyses ultérieures. On observe donc une sorte de décentrement significatif, qui permet de composer les collections sur des critères très divers, sans considération de valeur esthétique ou marchande. Les services des objets et les magasins de musée auront des fonctions parallèles et complémentaires aux services d'archives, à la bibliothèque, à la phono et photothèque: ils participent en effet de la même documentation, qui doit établir des fichiers susceptibles de permettre un accès immédiat à tout type de document. Cette définition, qui fait de l'objet un support d'informations, permet également de l'appréhender sous des angles extrêmement variés, prometteurs de vivifiantes confrontations, dépassant souvent le cadre étroit d'une discipline précise. On trouve ici le fondement théorique qui permettra au musée d'aborder des recherches interdisciplinaires, l'une des voies suivies par la science contemporaine.

Il faut enfin ajouter que tous les types de documents interviennent dans la mise en oeuvre des présentations, qui ont leurs modes propres de sélection et d'interprétation des données muséales. De nouveaux documents secondaires sont souvent produits aux fins spécifiques d'éducation et de culture. Ainsi, par exemple, un bloc diagramme géologique en relation avec l'environnement géologique naturel, dans le *Visitor's Centre* d'un parc américain ou le diaporama audiovisuel exprimant l'environnement social d'œuvres d'art, associé à la présentation d'une école et d'une époque de la peinture, dans une galerie de musée d'art. Il arrive même qu'une lacune apparaisse parmi les «exhibits»<sup>2</sup>, que le

1. De tels biens pourront d'ailleurs être transférés, à condition d'éviter dans une mesure pertinente d'en disperser les éléments à travers l'enceinte muséale.

2. NDLR. Georges Henri Rivière utilisait encore le terme «exhibit», emprunté à D. Cameron et aux anglo-saxons. Son attachement puriste à la

langue française nous a conduit à le remplacer dans les textes de témoignages et dans les cours transcrits d'enregistrements par le terme «expôt», équivalent proposé en 1975 par A. Desvallées. (cf. *Présentation: Les galeries du musée des Arts et traditions populaires*, p. 292)

musée destine à une présentation, quand la muséographie s'y est préparée à l'aide d'un programme raffiné. Une recherche supplémentaire sera donc nécessaire, sollicitée par la muséologie, pour trouver le document primaire manquant ou, à défaut, le document secondaire de remplacement.

Lié à la recherche, le musée est donc conçu comme centre de documentation, où une partie des données est simplement tridimensionnelle: ce point de vue permet d'intégrer le rassemblement des collections, tâche traditionnelle du musée, dans un programme scientifique où l'étude des objets est inséparable de celle de leur milieu. Le terme de documentation est choisi pour sa polysémie, puisqu'il intéresse à la fois la recherche active d'informations, parfois leur production par le musée lui-même et enfin leur communication, sur laquelle nous allons nous attarder plus longuement.

## Documentation muséographique

L'étude et la conservation des données que rassemble le musée supposent l'utilisation d'instruments documentaires précis et convenablement choisis. Leur rôle est multiple: ils sont d'abord à l'origine d'un premier recensement obligatoire des biens muséaux, qui donne aux collections une garantie minimale de stabilité du point de vue juridique. Ce sont ensuite des outils de gestion indispensables, qui permettent un maniement simplifié des documents au sein de l'institution. Ils constituent également les premiers éléments de la documentation scientifique, en tant que modèles descriptifs de l'objet et principes de classement. S'ils sont suffisamment polyvalents, ils serviront enfin à communiquer aisément l'information scientifique aux usagers extérieurs.

Toute acquisition doit être par définition et dans un premier temps inventoriée et immatriculée: on devra donc

la porter sur un registre ad hoc portant les données utiles et l'affecter d'un indice numérique qui la suivra dans son existence muséale. Elle peut être alors *inaliénable* ou *aliénable*. Elle est inaliénable lorsque le statut du musée le prescrit. L'aliénation est de fait s'il s'agit d'un spécimen vivant, au terme de son existence; elle peut être admise en vertu d'une décision extraordinaire, sur justification, en cas de perte, incendie, inondation, etc<sup>1</sup>.

L'inventaire et l'immatriculation sont indispensables dans le cas d'objets et de modèles, de dessins, de clichés photographiques, de phonogrammes, de films cinématographiques, et ce en observant des méthodes très rigoureuses. C'est également le cas d'imprimés, de manuscrits, d'éléments iconographiques d'intérêt majeur. Il suffirait par contre que les imprimés manuscrits et éléments iconographiques d'intérêt mineur fussent simplement classés, à condition d'être estampillés.

D'autre part, pour revêtir la qualité de «matériel de sources», la documentation de musée doit être également classée et convenablement analysée. Chacun des fonds doit être accompagné de fichiers alphabétiques et systématiques, ainsi que de dossiers complémentaires, permettant aux utilisateurs d'accéder aux documents ainsi que de comprendre leurs multiples références.

Les musées toutefois, organisent leur documentation selon des méthodes variées, reflétant les spécificités de leurs disciplines de base, la diversité des concepts d'analyse et les moyens disponibles. Les systèmes de classement et d'analyse restent le plus souvent traditionnels malgré un important essor de l'informatique. Une certaine normalisation est donc souhaitable, notamment en matière de catalogue des collections<sup>2</sup>.

Soulignons que le double rôle de la documentation muséographique permet de voir dans les instruments docu-

1. L'inaliénabilité est de droit dans la législation française pour l'ensemble des musées appartenant à l'Etat et contrôlés par lui. Dans les cas des musées à statuts privés, la clause d'inaliénabilité est complétée par celles d'imprescriptibilité et de dévolution.

2. NDLR. On trouvera en annexe à cette leçon des exemples d'*instruments documentaires*, qui permettent à la fois l'identification des objets et la rédaction de l'inventaire, comme un premier catalogage. (cf. Y. Oddon, pp. 195-203).

mentaires des éléments d'information de l'objet, ce qui ne va pas sans risque d'ambiguïté terminologique. Une description raffinée de l'objet peut conduire à entreprendre un classement différent des documents, qui leur confère une signification nouvelle. La recherche de musée, lorsqu'elle est soutenue par une bonne documentation muséographique, peut légitimement être considérée comme une activité taxonomique qui diffère selon les impératifs de la discipline de base. Aussi la documentation prend-elle ici encore une dimension particulière: si la classification se fonde sur des principes pertinents, elle permet d'opérer plus efficacement sur les objets, d'aider à la découverte, de comprendre et combler plus aisément les lacunes de la recherche elle-même, éventuellement d'aider à la création de formes nouvelles.

Des procédures raffinées d'inventaire, d'identification et de classement peuvent dès lors offrir, à un certain niveau, des perspectives nouvelles sur les documents et donc sur la discipline de base du musée. Ainsi s'interpénètrent sans cesse une vision généralisante de la discipline de base et une pratique de l'objet qui impose ses nécessités précises de dénomination et de classement. C'est sans doute cette dynamique qui manifeste le mieux la spécificité de la recherche muséale.

### Organisation et modalités de communication

L'information scientifique constitue, comme nous l'avons vu, l'une des tâches majeures du musée. Neustupny en reconnaît l'instrument dans un «extensive information service....that makes available all data on museums informations<sup>1</sup>». Mais la documentation de musée ne doit-elle concerner que les objets ou spécimens que le musée possède ? Nous souvenant des réflexions de cet auteur sur la recherche théorique, nous ne croyons pas trahir sa pensée en répondant par la négative. Produite sur le terrain ou au

musée, la documentation comporte en effet ce qui est spécifiquement propre au musée, c'est-à-dire les objets et spécimens qu'il possède, mais rassemble également des données qui relèvent plus largement de la discipline de base, ainsi que des documents concernant la muséologie et la muséographie: position extensive comparable à la position présentée plus haut à propos des acquisitions des objets et des spécimens, au delà des besoins de l'exposition.

Il n'appartient pas à ce cours de procéder à un exposé technologique détaillé sur l'organisation et la communication des documents muséaux: on se contentera d'en évoquer sommairement quelques principes.

Les conditions d'organisation et de communication des documents muséaux varient, selon qu'il s'agit de documents immobiliers ou territoriaux, ou encore de documents mobiliers. L'ensemble de ces documents doit être accessible au maximum de catégories d'utilisateurs: autant aux chercheurs et aux techniciens du musée, qui les ont produits ou acquis dans le cadre de leurs travaux, qu'à l'ensemble du personnel scientifique de l'institution, ainsi qu'aux utilisateurs extérieurs qualifiés. A ce propos, le problème du copyright est assez délicat. Les solutions diffèrent, selon les musées, de l'interdiction pure et simple d'utiliser ces documents, sine die, ce qui est scandaleux, à l'interdiction à court terme, ce qui est convenable. Non moins délicate est l'application des principes en vertu desquels chercheurs et techniciens du musée doivent lui remettre intégralement ce qu'ils ont produit ou acquis, dans le cadre de leurs missions officielles, et s'engager à ne pas constituer de collections personnelles de documents primaires ou secondaires concernant la discipline du musée. Ces principes sont d'autant plus difficiles à mettre en application que le système de communication et d'utilisation est d'une grande liberté. Observons cependant que les auteurs devraient bénéficier naturellement d'un exemplaire ou d'une reproduction des documents écrits qu'ils ont produits ou contribué à acquérir<sup>2</sup>.

1. Cf. J. Neustupny, op.cit. p. 23.

2. La déontologie professionnelle oblige les conservateurs et responsables des musées français de ne pas constituer de collections personnelles dans

des domaines identiques ou proches de celui du musée pour lequel ils pratiquent des acquisitions.

Dans la meilleure hypothèse, des locaux distincts sont aménagés pour le stockage, le traitement et la communication des documents; on constate l'existence de bibliothèques dans la quasi-totalité des musées et celle, plus ou moins répandue, d'autres organes documentaires, tels que centres d'archives, iconothèque, photothèque et cinémathèque. Ces services supposent un certain nombre d'équipements spécialisés, de moyens de conditionnement de l'air, de protection contre le vol et l'incendie, pour respecter les normes de conservation.

Plus rares sont les musées, même dotés d'importants moyens, dont les réserves d'objets et de spécimens sont organisées pour la consultation de telles sources, pourtant de première importance pour l'information scientifique. Il faut naturellement prévoir un système de protection suffisant pour empêcher les personnes extérieures au service de manipuler les objets inconsidérément<sup>1</sup>. Dans la mesure où le musée peut aménager une «galerie scientifique», ainsi que la pratique commence à s'en répandre, la consultation des documents en salle spécialisée ou en magasin en est allégée d'autant. (cf. *Présentation*)

Quelques précisions complémentaires peuvent être données rapidement.

Dans le cas de spécimens, d'objets et de modèles tridimensionnels, il conviendrait de distinguer entre ceux qui sont peu aisément transportables, à communiquer en magasin et les spécimens et objets duodimensionnels, par exemple herbiers, dessins et estampes, qu'il est préférable de communiquer en salle de consultation. En ce qui con-

cerne les imprimés, le plus grand nombre possible d'usuels devra figurer dans la salle de lecture, à condition qu'on en exclue les ouvrages précieux et irremplaçables.

On devrait s'abstenir de communiquer les clichés photographiques originaux: deux exemplaires des clichés devront être tirés, l'un pour utilisation courante, l'autre servant d'étalon. Il faut prévoir l'installation de cabines et d'appareils spécialisés pour microfilms et microfiches. On évitera de la même façon de communiquer les bandes magnétiques originales, on en tirera des copies-étalon et des copies pour reproduction usuelle, et on aménagera des cabines d'audition et des équipements spécialisés. Des mesures analogues seront prises pour la préservation des négatifs et positifs de films: il faut penser à la conservation des chutes quand les films sont produits au musée. La communication en est cependant facilitée par la multiplication des vidéo-cassettes. La durée de vie des clichés photographiques, des bandes magnétiques sonores, des films cinématographiques pose un problème délicat, comparable à celui de la conservation des photocopies, qui périssent en peu d'années. Autant de questions sur lesquelles doit se pencher le Centre international d'études pour la conservation des biens culturels, ou ICCROM (cf. *Conservation, les Biens immobiliers*).

C'est ainsi qu'à son niveau le plus élevé, le musée réalise et publie des recherches, acquiert, produit et communique des documents muséaux de valeur telle qu'il atteigne à la condition d'un *musée-laboratoire* où système de recherche et d'enseignement sont étroitement et harmonieusement combinés, au bénéfice de son public.

1. NDLR. Tous ceux qui ont connu Georges Henri Rivière savent la guerre qu'il menait à ceux qui tenaient mal les objets: ne pas attraper un récipient par son anse, les outils par leur manche, prendre les objets à deux

mains, se méfier des fonds mal recollés, toujours retourner les gravures et dessins contre la lumière, ne pas mettre des objets en attente sur le sol, etc.

### 3 Le musée-laboratoire

Nous venons d'évoquer quelques principes qui déterminent l'intégration de la recherche au musée: il faut désormais envisager les modalités d'application de ce modèle qui permettront de donner une assise plus concrète à la formule énoncée plus haut, celle du musée-laboratoire. Celui-ci associe au «musée culturel», un «musée scientifique», constitué d'une équipe de chercheurs coopérant autour de programmes de recherches théorique et appliquée; il est doté de collaborateurs techniques et d'équipements perfectionnés; son directeur est assisté d'un conseil de laboratoire, composé de représentants de la hiérarchie et du personnel scientifique et technique.

Le musée doit disposer des moyens financiers, tant au niveau du budget d'investissement que du budget de fonctionnement, lui permettant de concevoir et de réaliser ses politiques de recherche et d'acquisition. Il doit disposer, d'année en année, de moyens spécifiques à la recherche qui consistent:

- En équipements scientifiques de terrain et de laboratoire (appareils pour le son, l'image, l'analyse du son, etc.).
- En personnels techniques que nécessite le maniement de ces appareils.
- En fournitures et produits consommables.
- En frais généraux (frais de déplacement et de séjour, location de locaux de travail, indemnisation des informateurs, etc.)

Équipements et personnels seront au besoin mis à la disposition du musée par d'autres organisations: fondations, instituts, centres de radiodiffusion et de télévision, organisations internationales, autres musées, etc. On songera qu'un certain snobisme du «toujours plus nouveau» peut régner, inhérent au marché de l'audiovisuel ou de l'informatique, mais redoutable pour le budget. Il n'est pas exclu que la sagesse doive en la circonstance mettre un frein aux ambitions de la technologie. Quoiqu'il en soit, les budgets annuels seront calculés, chaque année, en fonction des opérations programmées et d'opérations de circonstances.

On constate donc que la condition de musée-laboratoire n'est totalement réalisée que dans des musées disposant de moyens suffisamment importants. Ce n'est cependant pas la seule condition pour adhérer à ce modèle. Chaque catégorie de musée aborde l'avancement du savoir, selon les moyens propres de sa discipline.

*Le musée d'ethnologie, le musée de sciences naturelles et, à certains égards, le musée d'histoire* dans la mesure où il se lie à l'archéologie, ont un commun dénominateur, le terrain: terrain que parcourt l'ethnologue ou que prospectent le naturaliste et l'archéologue. Ce sont des «disciplines à matériel», selon la formule de Marcel Griaule. Les rapports de l'homme et de la nature y sont mis en évidence ou devraient l'être. L'acquisition d'œuvres représentatives y fait loi, qu'il s'agisse de documents immobiliers ou mobiliers. Les objets de ce type de musée sont souvent collectés en grand nombre, étant donnée l'exigence typologique de leurs disciplines de base. Ces musées se prêtent davantage à la planification, bien que l'acquisition occasionnelle, notamment sous sa forme d'acquisition d'urgence puisse y être aussi fréquente que pour le musée d'art. L'avancement sans cesse accéléré de l'industrialisation entraîne en effet la liquidation d'espèces naturelles et la perte d'éléments du patrimoine historique, archéologique et ethnologique. Ces trois formes de musée répondent le mieux au modèle du musée-laboratoire, au point de subordonner parfois le musée au laboratoire, comme c'est le cas au Muséum national d'histoire naturelle de Paris.

Soulignons toutefois que les musées d'histoire souffrent encore d'une situation de sous-développement scientifique, pour diverses raisons. L'objet en tant que source historique demeure sous-estimé, il n'est trop souvent qu'illustration d'ouvrages, il n'est pas témoin. Ces musées ne suivent pas toujours l'avancement de leur discipline de base et restent trop événementiels et anecdotiques. L'extrême diversité des collections (objets fouillés ou non, reproductions, iconographie, sources écrites et orales, etc.)

s'ajoute au fait qu'une part fondamentale de la recherche historique s'effectue en dehors du musée, ce qui rend la situation de ces établissements encore plus complexe<sup>1</sup>.

Le musée d'art est trop souvent conduit sur la base de jugements de valeur, variables selon le temps, le lieu et le milieu. L'acquisition occasionnelle y est particulièrement fréquente: elle se faufile entre les grilles de la planification, au risque de les ébranler. La quête des chefs-d'œuvre y domine souvent, ce qui rend l'acquisition d'œuvres représentatives des phénomènes et des mouvements de l'art plus délicate. Ce musée éprouve des difficultés pour inscrire l'art ancien dans la société, faute d'articulation avec l'histoire de l'art ou simplement l'histoire. En matière d'art contemporain, il affronte autant des problèmes techniques liés à la dimension et la précarité des œuvres, que socio-économiques, comme l'intrusion croissante du mercantilisme et la thésaurisation des œuvres à des fins financières. Les questions idéologiques ne manquent pas non plus, avec l'enrôlement de l'art dans le combat politique ou la contestation même de l'art ou de l'art au musée. Le caractère à la fois subjectif et tyrannique du goût entrave la formation de centres de recherche au sein de tels musées-temples et entraîne parfois la perte du matériel de sources.

1. Rappelons que le problème du musée d'histoire est évoqué largement à la fin de la partie précédente *Musée et société aujourd'hui*. Ne sont éclairées ici que ses relations avec la recherche, qui fondent en raison les mutations espérées dans les musées de cette discipline.

2. NDLR. En distinguant les musées qui s'intéressent à l'histoire des sciences et des techniques de ceux dont le programme n'est relié qu'à l'actualité, Georges Henri Rivière constate que les premiers seuls peuvent prendre la forme de musée-laboratoire et qu'ils sont beaucoup mieux placés pour se prêter à l'acquisition planifiée. Par contre, on peut se demander ce qui l'a conduit à dénier la qualité de «matériel de sources» et même de documents muséaux aux documents d'accompagnement utilisés dans ces mêmes musées. En quoi, en effet, des graphes ou des modèles, fixes ou animés, sont-ils moins intéressants, dans l'immédiat comme dans le rétrospectif, s'il s'agit de création scientifique ou technique, d'invention, que s'il s'agit de création esthétique? En quoi les dessins d'un ingénieur pour la conception d'une machine ou le modèle grandeur en bois ou en plastique, pour l'étude de sa forme, est-il donc moins digne d'intérêt pour la connaissance immédiate ou future que les esquisses d'un peintre ou les ébauches d'un sculpteur, que les journaux et carnets de croquis d'un archéologue ou d'un ethnologue? Certes, on peut distinguer des documents touchant aux conditions d'invention, le

On a vu que le musée de sciences exactes et le musée de technologie avancée avaient leurs destins liés. À l'encontre des musées de disciplines de terrain, la formule du musée-laboratoire en est pratiquement exclue, sinon quand ils s'intéressent à l'histoire de leurs disciplines. Les recherches fondamentales les concernant se font ailleurs, dans les laboratoires publics supportés par les centres nationaux de recherche, ou dans les laboratoires privés soutenus par l'industrie. De plus, ils exposent, selon les cas, des graphes, des modèles fixes ou animés, des produits de série, auxquels ne peut être reconnue la qualité de «matériel de sources». Pourtant ce type de musée se prête au mieux à l'acquisition planifiée. Il leur suffit de se tenir à jour, par rapport à l'avancement des disciplines concernées et sur ces bases, de programmer, de sélectionner leurs acquisitions. Enfin, ils se prêtent moins à la conservation des documents muséaux, sauf pour une recherche de type rétrospectif (histoire des sciences et des techniques). Face à leur puissant rôle éducatif, faible est donc leur engagement institutionnel dans la recherche fondamentale<sup>2</sup>.

Selon la discipline du musée, la recherche organise sa documentation de façon différente et certains services

matériel créé spécialement pour «nourrir» les présentations en rendant plus explicite les expôts qui ne le sont pas. Mais il faut observer que nombre de musées non seulement conservent comme documents muséaux partie de ces compléments pédagogiques mais finissent par les coucher sur l'inventaire des «choses réelles» originales. C'est la situation que connaît le musée national des Techniques du Conservatoire des arts et métiers depuis son origine. N'était-elle pas au départ un document muséal plutôt qu'un objet de collection, cette maquette exécutée par Jacques Vaucanson pour expliquer ce qu'était la machine à organiser la soie, qu'il avait inventée? ou ce modèle d'instrument de levage passé du cabinet de l'Abbé Nollet à celui du physicien Charles? et tous les dessins techniques exécutés afin de remplacer les machines trouvées trop encombrantes pour être transférées de l'Hôtel de Mortagne à Saint-Martin des Champs? Dessins préparatoires, dessins, maquettes ou modèles substitutifs, exécutés à des fins scientifiques ou pédagogiques, autant de compléments qui, en peu de temps, sont conduits à rejoindre les «choses réelles», les objets originaux. Seraient-ils donc moins dignes d'intérêt pour le musée et son public que la copie romaine d'une sculpture de Phidias? On peut ajouter que la date de rédaction de ce texte est peut-être en cause. Sinon comment Georges Henri Rivière aurait-il intégré à sa dernière vision muséale la conservation des savoir-faire? A. Desvallées

prendront ainsi plus d'intérêt pour la recherche. Les musées d'art et d'histoire mettent l'accent sur la bibliothèque, la phonothèque et la cinémathèque. Le service des documents primaires aura cependant un rôle fondamental, dans le cas de séries archéologiques (matériel lithique ou céramique), ou iconographiques nombreuses. La phonothèque et la cinémathèque auront une importance particulière pour l'enregistrement des témoignages et des comportements des artistes contemporains. L'ensemble des services de documentation s'avère utile dans le cadre du musée d'ethnologie, compte tenu de l'importance numérique des séries d'objets et de spécimens, de celles des documents secondaires qui s'y rapportent, comme de l'intérêt de l'enregistrement vidéo-sonore des processus techniques, de la littérature orale, de la musique vocale et instrumentale, de la danse, de la vie sociale, domestique et communautaire. Il en est de même au musée de sciences naturelles où les séries botaniques et zoologiques, préparées ou vivantes, ont une place prépondérante. La bibliothèque servira, au musée des sciences et techniques, la communication des écrits, diagrammes et dessins techniques, tandis que la cinémathèque permettra celle des processus d'expériences et de fabrication.

Le caractère universaliste de la science est difficilement contestable en matière de sciences exactes et naturelles. Il n'est qu'une chimie organique, il n'est qu'une biologie. Ce n'est pas le cas des sciences humaines ou sociales: aussi les écoles européennes ou nord-américaines de sciences humaines ont-elles été fréquemment contestées dans les pays en voie de développement. On s'efforcera de promouvoir de nouveaux points de vue dans ces domaines, et parallèlement des modèles muséaux qui répondent aux aspirations régionales ou nationales. Les organisations internationales favorisent ces mouvements, dans la compréhension mutuelle des cultures<sup>1</sup>.

Nous avons vu comment l'application de la formule du

musée-laboratoire dépend en grande partie des moyens accordés à chaque institution. Peut-on cependant avancer que la recherche menée dans le cadre d'un musée parvient à des résultats identiques à ceux d'autres institutions scientifiques menant des recherches parallèles? La réponse sera positive si certaines conditions sont respectées.

Le musée doit disposer évidemment d'un personnel formé scientifiquement, et pourvu de moyens techniques et financiers suffisants. Ses chercheurs doivent pouvoir se consacrer en toute liberté à leurs activités et ne diminuer leur «temps scientifique» que pour des tâches d'animation culturelle, et non pour des tâches administratives, ce qui est inadmissible, au delà de ce qu'exigent les responsabilités de gestion.

La qualité de la recherche baisse lorsque le musée n'acquiert que ce qu'il peut exposer; en effet, pour assurer son développement scientifique, il doit disposer de collections aussi représentatives que possible. Dans le cas contraire, il assumerait le risque de voir des établissements scientifiques de même discipline se constituer des collections d'étude, d'où le germe d'une absurde concurrence entre institutions appelées à coopérer. A l'inverse, le chercheur de musée ne doit pas céder à une tradition encore trop répandue et ne se borner à publier que les collections du musée, même si cette tâche est primordiale par ailleurs: «Les musées sont en effet... engagés dans d'autres types de recherches, telles que synthèses philosophiques, méthodologiques et autres»,... «les chercheurs de musée, avec la riche expérience qu'ils ont tirée de leur matériel de sources, sont suffisamment qualifiés sans nul doute, pour résoudre de tels problèmes.» (Neustupny, 1968, p.130) Enfin, le musée doit suivre l'avancement de sa discipline de base: des décalages se manifestent, à cet égard, trop souvent encore.

1. Cf. par exemple, publiés avec l'aide de l'Unesco, les six volumes de l'*Histoire culturelle de l'humanité*, Ed. Robert Laffont.

### Conclusion

Le musée-laboratoire se caractérise par la présence en son sein d'un organisme de recherche qui planifie sa politique d'acquisition et organise sa documentation en fonction autant de ses besoins propres que de ceux des utilisateurs extérieurs.

Si l'une des fonctions spécifiques du musée est, sans doute, de rassembler des collections, l'objet ne sera pas acquis selon des critères occasionnels, mais en fonction de lois qui fondent son statut scientifique. Cet objet-document trouve ou trouvera au musée sa pleine signification, puisqu'il n'y entre pas seul mais accompagné d'autres documents qui l'explicitent ou permettent de le faire. Aussi la contextualisation de l'objet est-elle une caractéristique du musée-laboratoire, pour ne pas dire l'un de ses impératifs; elle découle de l'exigence affirmée plus haut d'une documentation raffinée de l'objet en voie de muséalisation. Qu'il s'agisse du musée d'art ou du musée d'histoire, l'objet non situé dans son contexte culturel n'a plus la même valeur scientifique. La nécessité d'inscrire l'objet dans son environnement constitue par ailleurs l'une des voies qui permettra à un musée de s'ouvrir aux présentations de synthèse et à l'interdisciplinarité. N'oublions pas la dernière condition qui permettra de voir dans les collections des objets de

laboratoire: l'objet documenté doit également être représentatif. Loin des contraintes imposées par le beau et le rare, le musée-laboratoire recherche des objets susceptibles d'être de véritables témoins, puisque tout à la fois sources d'informations et composants de séries rassemblées ou à rassembler.

L'intégration scientifique, que l'on peut souhaiter la plus complète possible, représente l'une des plus sérieuses chances de vie du musée dans la crise qu'il traverse, caractérisée par une extension extrêmement rapide et par un manque d'assises théoriques, qui nourrit contestations et critiques à l'égard d'une politique culturelle trop souvent orientée par la seule volonté de prestige. Peut-être n'est-il pas vain de rappeler qu'historiquement l'essor muséal s'est trouvé partie liée avec la recherche... combien de musées n'ont-ils pas été créés comme des laboratoires où devaient être exploitées les découvertes qui avaient présidé à leur naissance! «De telles expériences, à vrai dire, sont-elles pleinement neuves, n'ont-elles pas leurs racines dans les *Museion* de l'antiquité classique, rassembleurs qu'ont été ces établissements, et de la réflexion philosophique, et des disciplines de l'art, de l'homme, de la nature et de l'univers? Et aussi dans les cabinets de curiosités des humanistes de la Renaissance européenne, dont l'apparent hétéroclisme exprimait en profondeur une conception du monde, *une Weltanschauung*!»

---

1. G.H.R., éditorial, *Museum, Musées et interdisciplinarité*, 23 (1/2), 1980.

## Conclusion

Les biens muséaux sont des biens qui portent témoignage d'une civilisation particulière, d'un événement historique, géologique, botanique, zoologique, d'une évolution significative de l'activité humaine ou qui ont acquis avec le temps une signification spécifique.

Qu'ils s'agissent de biens muséaux mobiliers ou immobiliers, leur préservation est soumise à trois principes fondamentaux.

*Principe n°1* : Toute intervention ne doit pas rendre impossible mais devrait au contraire faciliter les futures interventions. Ce principe couvre ceux de réversibilité et d'interventionnisme minimal.

*Principe n°2* : Conserver la matière à la fois dans son aspect et dans sa structure pour autant que son évolution ne soit pas évolutive.

*Principe n°3* : Tendre au rétablissement de l'unité formelle significative sans produire une falsification esthétique ou historique et sans effacer les traces de son passage et de sa signification dans le temps. On est alors conduit à définir l'«espace» qui doit être sauvegardé par la préservation mais également celui qui doit être sauvegardé de la préservation.

Le monde des musées, de plus en plus, prend conscience des caractères multidisciplinaires et scientifiques de la préservation des biens muséalisés.

Depuis que le premier laboratoire de musée a vu le jour à Berlin en 1888, quel chemin a été parcouru !

On est loin encore, certes, de toute la coordination, de toute la coopération possible, qu'il s'agisse d'institutions, de programmes de publications. Mais les laboratoires de

musées, monuments et sites croissent en nombre et leurs domaines de recherche et d'intervention s'étendent et s'approfondissent.

Biens artistiques et de fouilles, pour beaucoup, demeurent le noble sujet digne de toutes les vénération et de tous les sacrifices, par rapport aux autres œuvres de l'homme, et aux œuvres de la nature.

Même au plan international, rarissime reste la concertation entre experts de biens culturels et experts de biens naturels. Retranchés dans leurs disciplines respectives, faute d'échanger autant qu'il faudrait leurs données et leurs résultats, les experts risquent d'aboutir à des conclusions fragmentaires. Et il arrive que l'on recommande à des pays en voie de développement, aux ressources limitées, des programmes de laboratoire ne couvrant qu'une partie des disciplines utiles, et omettant en particulier soit les problèmes du patrimoine naturel, soit ceux du patrimoine culturel.

Mais une réaction émanant des organisations internationales se manifeste, fondée sur l'expérience des grands musées interdisciplinaires<sup>1</sup>. La méthodologie des traitements progresse, nourrie d'expériences nouvelles, enrichie de l'apport des matériaux synthétiques et du monde industriel. Le contrôle de l'environnement marque des points, inégalement selon les domaines. En matière de climat hygrothermique, l'avancement est rapide. Les musées se multiplient en milieu tropical, la survie de leurs biens y est fonction d'un conditionnement du micro-climat muséal ; on s'aperçoit aussi qu'un contrôle s'impose sous climat tempéré, milieu d'élection du développement industriel et des pollutions qu'il entraîne. Et on commence à se rendre compte qu'une société doit accomplir pour son patrimoine culturel et naturel ce qu'elle se plaît à faire pour ses demeures les plus riches, ses bars, ses cinémas.

1. Comme l'American Museum of Natural History.

Quant au climat optique, l'avancement est plus lent. Mode et intérêt industriel poussent aux hauts niveaux d'éclaircissement. Mais désormais, les organisations internationales inspirées par les travaux de leurs experts compétents, précisent, durcissent, diffusent largement leurs recommandations à cet égard.

Les architectes se spécialisent dans la conservation des monuments historiques<sup>1</sup>. Les restaurateurs, eux-mêmes voient les objectifs s'élargir<sup>2</sup>: des institutions spécialisées sont créées pour leur assurer «une formation artistique, technique et scientifique basée sur une éducation complète générale».

*En France :*

- *Maîtrise de sciences et techniques Conservation et Restauration des œuvres d'art et des objets et sites archéologiques et ethnologiques (Université de Paris I, Sorbonne)*
- *Institut français de restauration des œuvres d'art (Ministère de la Culture, Centre national des arts plastiques)*
- *Département de restauration et de conservation des œuvres peintes, Ecole des beaux-arts d'Avignon.*
- *Département de restauration et de conservation des sculptures, Ecole des beaux-arts de Tours.*
- *Département de restauration et de conservation des peintures de chevalet, Ecole des beaux-arts de Clermont-Ferrand.*

«Leur travail dépasse aujourd'hui le savoir-faire, car il est lié à une connaissance théorique et à une capacité d'évaluer simultanément la situation et d'agir immédiatement en conséquence, tout en évaluant son impact».

Ainsi, la préservation des biens muséaux mobiliers et immobiliers est une discipline auxiliaire par rapport à toutes

les disciplines muséales de base, du fait des données complémentaires qu'elle leur procure, concernant la nature et l'histoire des matériaux constitutifs des biens de musées. Autant dire, sa place est fondamentale, dans cette physiologie du musée que nous tenons d'esquisser.

1. Pour la France voir notamment, les Cours du Palais de Chaillot et les cours de la faculté d'architecture de l'université de Rome en relation avec l'ICCROM.

2. *Le conservateur-restaurateur: Une définition de la profession*, ICCROM, Chronique, 12 Jan 86, p.7-9.

# MUSÉE, INSTRUMENT D'ÉDUCATION ET DE CULTURE

## Organisation de la présentation

La mise en disponibilité des collections muséales est un processus complexe qui implique de nombreux acteurs et de nombreuses étapes. Elle est le fruit d'un processus de concertation et de dialogue entre les différents acteurs concernés, à savoir les conservateurs, les éducateurs, les médiateurs, les chercheurs, les enseignants, les parents, les élèves, les bénévoles, les visiteurs, etc. Elle est également le fruit d'un processus de planification et de programmation, qui vise à définir les objectifs, les contenus, les méthodes, les supports, les lieux, les dates, les horaires, les coûts, etc. Elle est enfin le fruit d'un processus d'évaluation, qui vise à mesurer l'impact, l'efficacité, la pertinence, la qualité, etc. des actions menées.

Le processus de mise en disponibilité des collections muséales est un processus continu et évolutif, qui s'inscrit dans une logique de développement durable. Il implique donc une réflexion constante et une adaptation permanente aux besoins et aux attentes des différents acteurs concernés. Il implique également une collaboration étroite et une communication transparente entre les différents acteurs concernés. Enfin, il implique une évaluation régulière et une amélioration continue des actions menées.

*Le cours de 1970 prévoyait une leçon intitulée «Exposition», intégrée au chapitre «Education» qui devait comprendre également une partie «Animation» dont nous n'avons pas de trace: cette leçon a fait l'objet d'un polycopié de 23 pages, daté des 3/14 février 1970. Ce texte n'était plus distribué à partir de l'année 1973, puisque le plan général du cours avait été modifié et que les leçons «Public, présentation, animation, diffusion» étaient considérées comme des parties d'un chapitre plus général qui portait le titre de «Musée, instrument d'éducation et de culture». Le texte de 1970 a donc été remplacé en 1975 par un polycopié traitant à la fois des sujets de la présentation et de l'animation: cette version était beaucoup moins complète que la précédente et se présentait plutôt comme un rappel des principaux thèmes de ces deux leçons (7p). Parallèlement, était composé en 1974 une leçon «Public», à laquelle une courte introduction était ajoutée en 1976 (10p.). En 1977, 1979 et 1980, G.H. Rivière compose plusieurs tables des matières pour l'ensemble. Quelques traces de rédaction de 1980 montrent qu'il pensait remanier complètement les textes déjà proposés...*

*Nous avons pris le parti de conserver le titre «Musée, instrument d'éducation et de culture», qui évoque l'ensemble des tâches d'action culturelle du musée. Aucune introduction générale n'avait été composée par l'auteur pour ce chapitre, conçu pourtant comme un ensemble autonome, doté de sa cohérence propre. Dans une des leçons partiellement enregistrée, G.H. Rivière commente très brièvement les notions d'éducation et de culture: Sans vouloir donner encore une nouvelle définition de la culture, je voudrais simplement souligner que j'y vois une notion plus large, plus «participée», que celle d'éducation, plus «distribuée». Et cet enregistrement s'achevait sur la description des travaux de Marquèze, l'un des premiers écomusées du domaine français. Aussi tenterons-nous de rendre compte de ce mouvement, où le musée est amené à réviser ses objectifs en fonction même de son public. Ont donc été utilisés les polycopiés, la transcription des leçons enregistrées le 10/2/1973 (Public) et le 17/2/73 (Présentation, partie 1), et les réponses à un questionnaire, mis en place par l'équipe de rédaction et soumis aux collaborateurs de G.H. Rivière.*

*Comme pour la leçon «Recherche», nous donnons ici l'ensemble exhaustif de ces documents, organisés autour d'une trame qui se veut le plus fidèle possible au mouvement démonstratif de la leçon, tout en restant très proche de la table des matières de 1970. Nous n'avons pas rappelé les multiples tables des matières prévues par l'auteur à partir de 1977, souvent extrêmement complexes. On a cependant tenu compte des diverses typologies élaborées entre 1970 et 1980, pour l'organisation des expositions, le classement des expôts et les catégories de public. On pourra ainsi comparer avec la typologie donnée dans la leçon «Recherche».*

# PRÉSENTATION

*Un message chiffré, une lettre ouverte. Un billet doux, une circulaire.*

*Une flûte à bec, une règle à calcul...*

*Un défi lancé à l'objet qui se tait, au chercheur qui ne croit qu'en son bouquin, au public qui ricane ou baille, passe et s'esquive ...*

*L'ennemi qu'on rencontre, quand on cherchait l'ami...*

*Un langage visuel, de préférence à tout autre...*

*Une chose qu'on pense et apprivoise, dédie et prépare en conséquence, éprouve et réalise...*

*Qui tue ou perpétue...*

*C'est tout cela au musée, la présentation. (3 décembre 1979)*

*L'exposition est le moyen par excellence du musée, l'instrument de son langage particulier. (3 février 1970)*

*L'exposition, c'est l'action de mettre en valeur à destination de tout public, un ensemble de biens mobiliers, immobiliers ou fongibles, selon un programme précis et dans un espace déterminé, sous toit ou à l'air libre, à l'aide de moyens variés, visuels essentiellement. (6 mars 1979)*

## 1 Organisation de la présentation

La mise en œuvre des présentations dépend autant, comme nous venons de le voir, des données de la recherche, que d'une connaissance approfondie du public. Le musée est un moyen de communication, qui doit tenir compte d'une circulation à double sens de messages, dont les biens muséaux sont le support: ils sont, en effet, saisis à la fois par le discours érudit et enrichis des points de vue des visiteurs, lorsque l'institution remplit son rôle et se soucie d'évaluation. Si les grands principes sont ainsi posés, il s'agit désormais de choisir la forme même de la

présentation, qui est tenue de s'adapter tout ensemble aux destinataires, aux lieux et aux conjonctures. Diverses possibilités se présentent, qui correspondraient métaphoriquement aux modalités du discours. Ainsi une exposition temporaire ne répondra pas aux mêmes besoins qu'une galerie permanente, et une reconstitution «in situ» diffèrera de l'unité écologique d'une présentation sous toit. Ces grandes options permettent une répartition lâche, qui n'exclut pas, naturellement, les chevauchements: il s'agit plutôt de modes d'approche différents, qui fondent les grandes orientations

d'un programme, lorsque le muséologue en formule les prémices. Soulignons que cette nouvelle typologie montre à l'évidence le sens dans lequel le programme et son contexte doivent être conçus. On ne retourne pas à la source, il ne saurait y avoir de présentation réservée aux «happy few», aux concepteurs initiaux. Aussi l'ensemble des textes qui vont suivre prennent-ils sens essentiellement grâce à la perspective qu'offrent les leçons qui viennent clore cet ensemble: *Public et Participation*.

### Exposition permanente, exposition temporaire

L'exposition permanente est le fruit d'une longue élaboration et le musée qui l'organise s'applique à en parfaire peu à peu les éléments. Traduisant dans son ensemble le programme général du musée, et répondant dans ce cadre aux besoins de l'éducation et à l'attente d'un public fidèle, elle est aussi complète que possible. La présentation doit y être extrêmement soignée et réfléchie, sans pour autant ne privilégier que les chefs-d'œuvre ou les œuvres de premier choix, mais en s'attachant à y intégrer également des œuvres représentatives de l'environnement culturel. Elle n'est pas soustraite, pour autant, aux changements qu'appellent l'avancement de la discipline de base, l'évolution de la muséologie ou l'enrichissement des collections. Elle doit donc être raisonnablement évolutive, ce que facilite la flexibilité de l'espace et de l'équipement. Nous reviendrons dans la leçon concernant l'architecture sur cette notion fondamentale pour la conception du musée: il s'agit simplement ici de la possibilité, que l'on veut la plus grande possible, de modifier programmes et expôts avec un minimum de répercussion sur le contenant. De cette façon, le musée ne renonce pas à organiser une présentation permanente qui lui permet d'atteindre le public, génération après génération, et qui reste représentative de l'institution. Cependant, le moment vient, inéluctablement, où toute exposition doit connaître une complète mutation, voire mourir. Les progrès de la recherche, l'évolution du public ainsi que l'enrichissement même des collections, entraînent un renouvellement nécessaire de la trame de l'exposition, c'est-à-dire de son canevas idéologique.

A côté de ses présentations permanentes, tout musée doit pouvoir organiser périodiquement des expositions temporaires. Celles-ci suscitent un intérêt croissant de la part du public, attiré par la nouveauté; elles permettent également aux chercheurs de développer un thème de façon plus approfondie en le circonscrivant avec précision; elles sont enfin l'occasion de présenter des collections qui n'ont pas leur place au sein de l'exposition permanente et dont l'accès est réservé d'ordinaire aux spécialistes. Limitée dans le temps, l'exposition temporaire est le plus souvent pensée une fois pour toutes et sa structure est rigide. Les moyens d'architecture et d'équipement du musée n'en seront pas moins particulièrement flexibles pour faire face à la variabilité de ses expositions temporaires successives.

Il est à recommander de ne pas concevoir ces expositions de façon trop ambitieuse: le prix de revient au m<sup>3</sup> est très coûteux dans un musée et un programme important suppose, de plus, un jeu de prêts complexe et dispendieux. Enfin, il n'est pas sûr que leur efficacité réelle auprès du public se mesure à leur taille, outre le fait que les grandes expositions servent surtout une politique de prestige et de spectacle.

Aussi est-il plus heureux de rechercher une sorte d'équilibre dialectique entre les deux systèmes de présentation, qui permette une certaine stabilité et un renouvellement qui témoigne de la dynamique de l'institution. Les expositions temporaires peuvent toujours, par un système de rappels, renvoyer à certains secteurs de l'exposition permanente, que les visiteurs reverront ainsi sous un jour différent. C'est pourquoi l'organisation de présentations temporaires ne doit jamais désorganiser le contenu de l'exposition permanente, mais prévoir un choix propre d'objets et de spécimens.

### Exposition écologique, exposition systématique

Certaines expositions échappent, dans une certaine mesure, aux nécessités dictées par l'évolution des savoirs, et donc à la fatalité du démontage.

C'est le cas en particulier de l'exposition dont les composants formaient déjà un tout avant que commence leur «existence muséale»; ils sont conservés ou reconstitués tels quels. Ainsi pour les intérieurs d'une demeure historique ou les unités d'équipements domestiques ou artisanaux, les contenus de tombe, etc. De la même façon, les sites-musées, les parcs et réserves naturels constituent des *présentations écologiques*, où il s'agit de préserver dans son intégrité un certain milieu biologique. A condition d'être pratiquées avec toute la rigueur scientifique et toute la technicité possibles, ces présentations sont d'une grande efficacité à l'égard du public.

Mais les objets ou les spécimens peuvent être également groupés autour d'une caractéristique commune: technique de fabrication, ou d'utilisation, époque, style, aspect biologique... Ils peuvent l'être dynamiquement, comme dans le cas de séquences d'objets illustrant un aspect de fabrication, ou de modèles zoologiques illustrant une évolution. C'est l'*exposition systématique*, moyen dont la muséographie est à même de tempérer la relative austérité, à l'aide de choix d'interprétations et d'aménagements pertinents.

Le caractère dynamique d'une exposition dépend aussi du dosage des éléments, traités les uns au sein d'unités écologiques, les autres en séquences signifiantes, d'autres encore groupés autour de caractères communs. La variété des dispositifs, dans un musée ou même dans l'agencement d'un seul parcours, est gage assuré de plaisir pour le visiteur et témoin de la capacité d'évolution de la part du musée.

## Galleries spécialisées

Rappelons combien le public de musée est composite, combien il est difficile pour l'équipe responsable des présen-

tations de trouver un langage susceptible d'informer et de satisfaire chacun.

Nous avons à plusieurs reprises évoqué le partage fréquent des présentations en deux grands types: *l'exposition culturelle* et *l'exposition scientifique*. Un musée de haut niveau disposera de deux espaces distincts, à destination de publics différents, mais entre lesquels la communication sera libre et aisée: les visiteurs pourront ainsi passer d'un lieu à l'autre selon leurs aspirations. Il est également possible, par la seule organisation de l'espace dans une présentation polyvalente, de prévoir que certaines zones correspondent aux spécialistes, sans qu'elles fassent partie d'un cheminement obligatoire pour le visiteur pressé ou peu motivé. Ce second système convient davantage aux musées modestes.

Que ce soit l'un ou l'autre cas, l'espace dit «culturel» élimine pratiquement les séries, s'ouvre aux séquences et à l'écologie, sans exclure les problèmes qui peuvent initier le public à la démarche scientifique: il accueille la fleur des collections, dont tous pourront ainsi bénéficier. L'interprétation y sera développée, nous le verrons, par la présence réelle des objets et des spécimens, alliée à une dose raisonnée d'images, de textes clés, de moyens visuels et audiovisuels, de préférence collectifs.

L'exposition culturelle aura un caractère plus concret que l'exposition scientifique, qui est spécialisée et donc plus systématique<sup>1</sup>. Dans ce dernier cas, l'interprétation sera réduite à l'essentiel; les moyens audiovisuels seront de préférence individuels, ce qui conviendra mieux aux visiteurs isolés, public préférentiel de cette variété d'exposition; les seconds choix y trouveront place, prélèvements mineurs allégeant ainsi la consultation en magasin et en salles de communication. Si l'on ne veut qu'un seul système de présentation, la difficulté viendra souvent d'intégrer la typologie à un parcours choisi selon un système idéologique précis.

1. NDLR. Lorsque Georges-Henri Rivière a composé ce cours, les galeries du MNATP étaient en préfiguration et l'évaluation sur le public du caractère plus «concret» de l'exposition culturelle, n'avait pas été menée. Deux notes du cours 1970 font référence aux programmes des galeries.

(G.H.R., 68, troisième édition du programme de la Galerie culturelle du musée des Arts et traditions populaires, et G.H.R., 66, programme de la Galerie scientifique)

Faut-il prévoir des espaces pédagogiques, à destination exclusive de l'enfant? La réponse sera affirmative, si l'on observe les conditions suivantes:

- Leurs éléments ne sont pas fixes, ils seront en création continue, en fonction de l'expérience croissante du responsable; on y utilisera des systèmes d'interprétation visuelle et d'animation qui peuvent satisfaire les aspirations à l'âge adulte dont témoignent les enfants.

- On préférera à un musée trop spécialisé, qui risque d'aboutir à une ségrégation de l'enfant, un système d'installations et d'activités qui leur sont réservées, dans le cadre d'un musée tous-publics, source pratiquement inépuisable d'objets et de spécimens expérimentaux, facteur de communication, d'intégration entre les classes d'âge. Des objets et spécimens y seront présentés par roulement, certains d'entre eux ayant été choisis de manière à pouvoir être manipulés par les jeunes visiteurs. (cf. *Public*)

### Conclusion

Mais l'exposition ne doit pas avoir pour seul théâtre les locaux spécialisés que comporte tout musée. Le musée ne se contentera pas d'accueillir le public, il ira au public, il se mêlera à lui. Divers moyens s'offrent au musée contemporain pour lui permettre d'atteindre ses objectifs, à plus ou moins longue distance des lieux classiques de l'exposition: dans le musée même, on peut envisager de petites expositions secondaires dans les dégagements des auditoriums,

dans les grandes circulations horizontales, les halls d'entrée, etc. Dans l'environnement immédiat du musée, si l'architecture s'y prête, on peut imaginer des vitrines extérieures expliquant à l'aide d'objets le programme du musée, ses ressources à l'égard du public, ses programmes en cours. Les expositions peuvent également être prévues pour se déplacer aisément et être enrichies d'apports locaux: les valises-kits et les muséobus constituent des solutions intéressantes et souvent couronnées de succès, en réponse aux visées éducatives du musée<sup>1</sup>.

Dans ce mouvement vers le public, le musée explosera, en quelque sorte, au delà de ses murs. Le responsable d'une haute organisation culturelle de New York imagine ainsi le musée d'art de l'avenir: «Un nouveau "temple des muses", combien différent de celui d'Alexandrie, dans lequel tous les arts, et non pas seulement la peinture et la sculpture, seraient intégrés et montrés dans leurs rapports avec les sciences physiques et sociales, la philosophie... tenant ses quartiers généraux dans un building du centre de la ville, où l'ordinateur jouerait son rôle, pour la circulation continue des biens du musée, dans les rues, parcs, salles d'attente, bureaux, avions, voitures, écoles, supermarchés, etc<sup>2</sup>.»

Cette attitude conquérante ne saurait suffire: réaliser la rencontre avec le public n'est pas tout, il faut encore que le visiteur en tire profit. D'ailleurs, la participation véritable du public n'est pas sans effet sur la conception même de l'institution muséale.

1. NDLR. Ce type d'activités muséales s'est développé sous diverses formes, depuis son apparition aux Etats-Unis avant la seconde guerre mondiale et son expansion en Suède par exemple: muséobus, muséotentes, muséotrain, valises de diverses formes, ainsi qu'une grande diversité

d'expositions légères et itinérantes.

2. Cameron, 1969, citant Hightower, ancien directeur du Museum of Modern Art de New-York.

## 2 Programme, projet

L'exposition ne s'improvise pas. Elle se fonde sur les impératifs de la recherche scientifique pour engager le long processus de son programme et de son projet. Le programme scientifique du musée détermine en effet le contenu des présentations permanentes qui, sans prétendre le traduire de façon exhaustive, en donnent néanmoins l'expression la plus pertinente possible. Il préside également aux présentations temporaires, souvent organisées autour de thèmes définis accordés à sa trame générale. Inversement, une présentation décidée en fonction de motifs généraux peut susciter, on l'a vu, des recherches particulières, notamment des dépouillements bibliographiques et archivistiques. Elle suppose une évaluation des lacunes des collections en fonction d'un objectif précis, et même dans certains cas, provoque des collectes complémentaires sur le terrain.

La conception d'un musée suppose donc la mise en place d'un processus général (programme scientifique), qui intègre les différents partis possibles de sa mission d'éducation et de culture (programmes de présentation); si on ajoute les fonctions de recherche, d'éducation et de conservation, on déterminera alors le programme d'architecture interne et externe du musée. Le terme de programme revient ainsi logiquement en leit-motiv pour chaque étape essentielle de toute opération muséologique. Viendront ensuite les projets.

Les définitions qui vont être données du programme et du projet dans le cadre de la présentation s'articulent étroitement aux rôles des différents agents responsables de leur mise en œuvre. Un déroulement type peut être

décrit, certaines de ces phases précisées. Programme et projet cependant ne doivent pas répondre aux seules nécessités d'exploitation scientifique des collections mais aussi à celles d'une mise en valeur destinée au public et à ses besoins. La programmation de la présentation entraîne naturellement celles de l'animation et de la diffusion.

### Définitions et agents

Le *programme* de la présentation est l'énoncé des besoins, comme en architecture. Il est acte scientifique, dans la mesure où il constitue l'armature idéologique de la présentation. Il est élaboré par *l'expert de la discipline de base*, qui a été chargé de concevoir les structures de l'exposition, sélectionne les «expôts» à y présenter, rassemble et propose les données scientifiques de leur interprétation.

Il s'agit toutefois de communication avec le public par l'intermédiaire d'un langage bien particulier, auquel les spécialistes ne sont pas en général formés, puisqu'ils utilisent de préférence la publication écrite; ils n'ont donc pas toujours les connaissances philosophiques ni les compétences technologiques nécessaires pour traduire leur message en langage de musée. Le *projet* détermine cette organisation de l'espace, qui doit correspondre point par point au contenu scientifique du programme: il est composé par un muséographe, expert de l'exposition et détenant une expérience nationale et internationale en la matière. Il définira en particulier les «distances muséographiques» (distances spatiales) qui correspondent à la hiérarchie des idées du discours présenté. Il faut en effet parvenir à une ponctuation de l'espace adéquate à l'organisation idéologique du message à transmettre. Ce point est notamment plus sensible dans les galeries typologiques, comme les galeries d'étude<sup>1</sup>.

1. Au début de la coopération entre expert de la discipline de base et muséographe, il peut arriver que le premier éprouve quelques difficultés à se représenter toutes les ressources du langage de musée, autrement dit à imaginer que l'exposition peut visualiser ce qu'il est accoutumé à exprimer ou assimiler par l'écrit. Une fois convaincu, le même expert pourrait attribuer à l'écrit un rôle trop important, par rapport aux autres

moyens envisagés. A la pensée que la méthodologie de l'exposition ne s'est pas créée en un jour, qu'il a fallu bien du temps, bien des ajustements, bien des repentirs, pour en arriver aux développements actuels de la discipline, le muséographe n'épargnera aucun effort pour montrer à son partenaire qu'un nouveau mode de communication existe, pour leur intérêt mutuel, entre ce dernier et la masse de la population.

Ce muséographe engage une coopération régulière avec, d'une part, l'expert de la discipline de base et d'autre part le *designer*, chargé de dessiner le projet<sup>1</sup>. L'architecte du musée s'assure de son côté que le projet s'inscrit avec pertinence dans le cadre de l'édifice. L'élaboration du projet se heurte dans certains cas à des difficultés inhérentes au programme et à sa mise en œuvre (manque ou surabondance d'objets par exemple). Un dialogue doit alors s'instaurer entre les différents partenaires, ce qui peut conduire à prévoir de nombreuses modifications. Les experts tentent ainsi de prendre en compte le maximum de données, afin d'éviter les repentirs en cours de montage, et donc des risques supplémentaires pour les objets comme un coût plus important pour la présentation. L'accord doit se faire sur l'ensemble des données du projet pour que l'exécution puisse être décidée. Il arrive pourtant, et malgré toutes les précautions, que des retouches interviennent encore à ce point: la muséographie est un art dont il est parfois difficile de mesurer les effets avec une absolue certitude. Il est également nécessaire que les responsables de l'animation et de la diffusion participent à ce dialogue, en vue de la coordination et des ajustements respectifs des stratégies.

Enfin, le *responsable du musée* est habilité à adopter le programme, puis le projet, non sans s'assurer que ce dernier est réalisable avec les moyens financiers disponibles, dans l'enveloppe financière qu'il aura d'ailleurs définie préalablement. Le muséographe doit veiller à ce que le projet n'excède pas les crédits impartis, quitte, s'ils menacent d'être dépassés, à se concerter avec l'expert de la discipline de base et le designer, en vue de réduire le programme ou d'en économiser les moyens d'expression. Rappelons qu'il faut prévoir, outre les frais de recherche et de restauration, ceux de diffusion (catalogue, publicité, etc.) et d'animation (conférences, films, etc.), enfin ceux d'installation (transport et assurance en sus si les oeuvres ont été prêtées) et de gardiennage.

1. NDLR. Le terme de «designer» souligné ci-dessus est commenté par l'auteur dans le cours de 70 de la façon suivante: « Terme préférable à celui de décorateur, qui qualifie à contre sens: cette dénomination anglo-saxonne vient d'entrer dans le vocabulaire français». Par la suite, G.H. Rivière aurait tenté d'imposer le néologisme «muséographe» pour

## Déroulement

Voici le schéma exemplaire de la préparation du programme et du projet au *musée d'Histoire naturelle de San Francisco* :

«Lorsqu'on envisage l'organisation d'une exposition temporaire ou l'installation d'une nouvelle galerie permanente, le service des expositions est saisi d'un programme sommaire de la part du département concerné (par exemple: département de zoologie, de préhistoire, etc.), décrivant rapidement le sujet de l'exposition, son ampleur, ses principales sections scientifiques, l'espace alloué (l'espace est ancien et non flexible, composé de «halls»...).

A partir de ce premier document, une sorte de commission est formée, composée de représentants du service des expositions, des scientifiques intéressés et des membres du service éducatif. Cette commission va successivement examiner et discuter:

- Un programme détaillé soumis par les scientifiques (scénario), comprenant tous les éléments qui doivent entrer dans l'exposition.
- Un plan de réalisation préparé par le service des expositions temporaires, compte tenu des moyens disponibles, des techniques de présentation, de l'espace, etc.
- Une maquette représentant la totalité de l'exposition.

Lorsqu'un accord a été obtenu à la dernière étape de ces consultations, le service des expositions passe à la réalisation. Les scientifiques et les éducateurs sont encore appelés à donner leur avis au stade des finitions, notamment en ce qui concerne l'appareil explicatif et didactique, pendant les quelques jours précédant l'inauguration.

A noter qu'aucune bureaucratie n'intervient, à aucun moment. Les seuls documents écrits sont les programmes

exprimer la même fonction. Il n'aimait pas à ce qu'on parle d'architecte d'intérieur ou même de scénographe. Enfin il réfutait la procédure traditionnelle qui conduit à confier le projet à un décorateur ou à un architecte contractuel, sans qu'une collaboration soit établie entre responsables du programme et responsables du projet.

et projets successifs, élaborés soit par le département scientifique, soit par le service des expositions, et qui sont ensuite gardés en archives par ce dernier. Le service des expositions dispose de tous les moyens, en hommes, en matériel et en fournitures nécessaires. Il travaille selon deux plannings, l'un à court terme (semaine), l'autre à moyen terme (quelques mois)<sup>1</sup>».

G.H. Rivière donne un autre exemple de ce type de processus, dans le cours enregistré de 1973:

«Nous voulions montrer dans la Galerie scientifique du musée national des Arts et traditions populaires, dite Galerie d'étude, la typologie des instruments de musique populaire. Mlle C. Marcel-Dubois avait établi, depuis longtemps, la codification des instruments de musique, qu'elle avait organisée en système arborescent, en utilisant la classification décimale: ce travail reflétait naturellement l'expérience profonde qu'elle avait de ce sujet.

Elle a donc défini des cadres et précisé quels objets des collections pouvaient les représenter. Puis elle a fourni des fiches comprenant les caractéristiques de chaque objet et permettant de les situer dans l'espace. L'ensemble de ce dossier a été placé entre les mains du muséographe pour la détermination des distances muséographiques et du designer qui a dessiné le projet. La plupart des vitrines de cette galerie ont été conçues selon cette méthode, en suivant les mêmes étapes, pour aboutir à ce dialogue continu entre chercheur et muséographe/designer, qui se poursuit jusqu'à la réalisation. La démarche n'est pas toujours aisée, mais si chacun y met suffisamment de sérieux et d'humilité, elle peut aboutir à de remarquables réalisations.»

## Précisions

Il paraît nécessaire de préciser quelques-uns des traits de la démarche exemplaire décrite précédemment.

Le responsable du musée doit veiller à l'établissement d'un calendrier portant les phases respectives du programme et du projet, et sur leurs phases intégrées.

Il faudra s'assurer que dans la préparation du projet, les objets et spécimens à exposer ont tous été traités, du moins vérifiés par le laboratoire de conservation. Ils doivent également avoir été relevés ou photographiés par les services compétents. La fabrication des modèles, prévus par le programme scientifique doit naturellement être engagée en temps utile.

Soulignons enfin l'importance d'une évaluation préalable du public, ainsi que celle des résultats obtenus après ouverture. Quelle est la fréquentation, quelles sont les potentialités, quels sont les besoins et les frustrations, quelles sont les réactions du public de musée? Ces questions peuvent être posées et leurs réponses apporter de ce fait les plus utiles renseignements, pour la conduite de l'exposition et le choix d'autres expositions. Le tout est que les enquêtes soient menées de façon pertinente par les soins d'une sociologie familiarisée avec les problèmes du musée.

La programmation d'une exposition doit donc tenir compte logiquement des attentes du public et s'intégrer au processus décrit plus haut. L'animation et la diffusion peuvent à leur tour agir sur les programmes des présentations, plus encore si le musée a intégré la notion de participation. La dynamique du programme et du projet tisse ainsi la vie du musée, du chercheur au public et de ce dernier à nouveau vers les experts, en vue de nouvelles recherches.

1. Texte préparé par H. de Varine-Bohan, à l'intention des étudiants du cours, le 4 mars 1970.

### 3 Aménagement de l'espace

Il s'agit désormais de considérer le mode de traduction dans l'espace du discours scientifique qu'énonce le programme, c'est à dire les procédés qui permettent une progressive transformation du programme en projet.

Le programme impose ses impératifs de cohérence logique minimale, qui devront apparaître dans les grandes étapes du projet. Nous verrons donc, dans un premier temps, les modes d'organisation du parcours: l'établissement des itinéraires de visite sera minutieusement prévu, de façon à permettre au public de suivre concrètement la démarche des concepteurs. La structure même de l'exposition coïncidera, par ailleurs, avec celle du raisonnement, puisque les différents espaces qui la composent seront établis par le projet proportionnellement à leur importance dans le discours. La muséographie devra s'attacher à explorer ultérieurement les contenus des espaces ainsi composés. Après cette première approche globale, nous évoquerons quelques principes simples qui permettent une réelle mise en place des expôts.

Ces indications pourront paraître relever de l'arbitraire: il faut souligner qu'elles tentent de résoudre l'une des difficultés les plus délicates de la mise en exposition. En effet, le musée a d'abord pour vocation de montrer: permettre le meilleur accès possible aux objets et documents apparaît comme l'une de ces lois naturelles qui règlent, d'évidence, les différentes pratiques de la muséographie. Mais il ne s'agit pas de privilégier l'espace de contemplation au détriment du discours qui sous-tend l'ensemble du programme: les modes de présentation doivent être autant des modes d'appréhension sensible que des modes de lecture des objets dans leur polysémie. Il faudra donc concilier la nécessité de préserver le rayonnement de l'objet avec celle qui permet de comprendre les sens multiples dont il témoigne, en liaison avec d'autres objets ou documents. Toute présentation témoigne de cette tension entre le désir de montrer et celui de dire: aussi tenterons-nous de répartir les principes qui guident l'établissement d'un projet cohérent selon ces deux objectifs, la «mise en valeur» et la «mise en situation». Nous verrons plus loin comment les nécessités d'une mise

en valeur rigoureuse et raffinée, ajoutées à celles de la contextualisation, provoquent des choix délicats (cf. *Composants de la présentation*). En fait, l'interpénétration des actions doit être constante, aux étapes ultimes de l'élaboration du projet, comme est sans cesse maintenu le dialogue entre programme et projet.

On comprend alors aisément combien il est nécessaire d'éloigner l'arbitraire de la muséographie: il ne faudra pas non plus refuser sa place légitime à la créativité de chacun. Il reste heureusement une marge de liberté importante aux concepteurs, sans laquelle les présentations sombreraient dans une monotonie dont seules les différences thématiques viendraient distraire le visiteur.

#### Parcours

Les recommandations qui vont suivre forment un vademecum pratique pour une mise en place rationnelle des itinéraires, qui sont à la fois schémas de visite et mode d'appréhension globale de l'exposition.

La présentation doit s'organiser autour d'une circulation claire qui traduit, étape par étape, selon un parcours qui sera le plus souvent «bouclé», les structures du programme. Celles-ci composent une thématique simple, de mémorisation aisée: ce n'est pas dans la répartition en unités de présentation que doivent se manifester les subtilités de la recherche; si la composition impose une distribution trop complexe, elle n'apparaîtra qu'à la lecture du catalogue, ce qui rend son acquisition indispensable, et qui est contraire à la vocation d'éducation de l'institution. Rappelons que cette thématique ne peut rejoindre une simple répartition typologique que dans les espaces de présentation dits «scientifiques».

Le visiteur prend connaissance, dès son entrée, d'un rappel du thème de l'exposition et du mode d'emploi des présentations par des indications que lui fournit la simple

lecture d'un panneau introductif, de feuillets multigraphiés ou bien par une introduction audiovisuelle, générale ou individuelle. Il s'oriente ensuite à son gré, au sein du parcours, qui est toutefois signalisé selon la logique du programme de base, à l'aide de plans généraux et de plans détaillés, installés de place en place. Cette signalisation accompagne systématiquement les titres de chaque unité de présentation et leurs brefs commentaires, qui tissent véritablement les fils conducteurs du parcours. La rédaction de ces textes, dits textes primaires, suppose des qualifications scientifiques, alliées à un talent certain, qui permettent à un message spécifique d'être perçu par le public global: c'est, aux Etats-Unis, le métier des «science writers», largement étendu à d'autres sphères, et que nous aurions intérêt à adopter dans le domaine muséal. Nous évoquerons les principes de composition et de mise en place des différents textes informatifs de la présentation. Discrètement placée, cette signalisation thématique permet de suivre commodément la démarche qui a présidé à l'élaboration du programme, sans cependant imposer un didactisme trop pesant. (cf. *Mise en valeur*) La signalisation dans une exposition ne se limite naturellement pas au simple tracé du parcours; elle met également en valeur les expôts par toute une série de moyens que l'on envisagera plus loin. Saisis dans un processus idéologique, les composants de la présentation seront considérés comme les éléments d'ensembles signifiants: ils doivent, individuellement ou par ensembles concertés, «raconter une histoire»...

Le parcours est hiérarchisé en différents secteurs, eux-mêmes organisés selon un système arborescent, de façon à permettre l'accès à des séquences de plus en plus spécialisées. Une circulation claire et un parcours à options permettent aux visiteurs de mener leur propre itinéraire, selon leurs intérêts personnels, ou leur qualification. Cette organisation hiérarchisée de l'espace allège les contraintes apparentes d'un parcours signalisé, en lui conservant son aspect optionnel. Une typographie différenciée, essentiellement fondée sur des caractères de corps plus ou moins importants, exprime de façon évidente ces structures codifiées et constitue en elle-même une discrète signalisation<sup>1</sup>.

Cependant, la recherche graphique pour les différents textes ne peut jamais apparaître comme un but en soi. On préférera, de façon générale, une composition raisonnée de la présentation à une composition formaliste et décorative, qui risque d'intercepter le message des choses exposées<sup>2</sup>.

La primauté du discours s'affirme ainsi: c'est le désir de communiquer un ensemble complexe d'informations qui fonde en raison la recherche d'une organisation spatiale rigoureuse. Pourtant, la satisfaction que l'équipe responsable peut ressentir à la composition d'un circuit logique et cohérent ne suffirait pas à en préconiser le modèle. Ce processus s'avère sans doute un excellent gage de communication entre le musée et son public, mais il est nécessaire d'en tester régulièrement l'efficacité. Il ne s'agit pas d'imposer

1. NDLR. A propos du parcours, G.H. Rivière ajoute en note du cours 1970 l'observation suivante: «Le plan de la Galerie culturelle du musée des Arts et traditions populaires porte une circulation périphérique, sorte de voie express, desservant les divers secteurs de l'exposition et pouvant servir à une évacuation rapide du public en cas de besoin.»

2. Georges Henri Rivière, 1946, *Conseils d'un muséographe à un scientifique pour sa contribution à une exposition de synthèse historique, préface à l'exposition ethnographique*: «Ainsi le muséographe doit-il se libérer de certaines routines consistant à un retour obstiné à la symétrie axiale, disposition qui obscurcit trop souvent les processus idéologiques et compromet les proportions véritables au bénéfice de petits systèmes esthétiques parasites. Le rythme dynamique, dont l'application est certes

plus laborieuse, réalise à meilleur compte l'équilibre des masses, dans la mesure où il traduit plus exactement le programme scientifique. Mieux encore quand des vides sont ménagés à propos, qui sont à l'exposition ce que sont aux livres des pages blanches et les alinéas. Non sans recourir à la symétrie axiale quand le bon sens l'exige, parfois même en une circonstance solennelle et par amour de la difficulté vaincue.» *On peut ajouter la citation suivante*: «Pleins et vides gagneront souvent à être répartis selon les principes de la «symétrie dynamique», disposition qui consiste à grouper les objets en fonction d'un plan idéologique, de préférence à un formalisme générateur de pendants et de panoplies.» (G.H. Rivière, 1949, «Le rôle et l'organisation des musées», *Museum* 2 (4), p.215-226)

des démonstrations fastidieuses qui lasseront le visiteur par leur velléité pédagogique. La variété qu'offre un circuit complexe permet aussi de faire succéder aux moments où l'attention est intensément sollicitée des plages de repos et de détente. Une organisation générale simple et rigoureuse limite donc cette fameuse fatigue muséologique, écueil de tant de présentations. Nous verrons comment le choix judicieux des expôts peut encore limiter ce phénomène de lassitude. Il est à espérer que les fantaisistes et les distraits ne perdent pas tout à fait leur temps lorsque le caprice ou le hasard les conduisent à l'encontre de la signalisation...

Devons-nous souligner combien le vide peut devenir paradoxalement un élément important de la présentation? Il ne faut pas craindre les pauses, qui permettent certainement de distinguer les différents moments du programme, mais qui créent également une sorte de respiration plus ample, parce qu'aussi reposants pour l'esprit que pour la sensibilité. Les salles de repos, disposées le long du circuit, répondent d'ailleurs à des besoins identiques: il importe de permettre au visiteur de s'évader un moment de l'univers muséal, afin de ne pas susciter cet accablement propre à l'absorption d'une quantité trop forte d'informations.

### Mise en valeur

L'élaboration du projet doit permettre au public la meilleure appréhension possible des objets et documents déterminés par le programme. Les moyens de présentation répondront d'abord à cette fonction première: ils suivront en particulier le principe de la «neutralisation de l'environnement», l'architecture et la composition interne de la présentation s'effaçant devant les expôts, qui ont seuls droit de parole. «L'écran d'aucun appareil décoratif indiscret ne doit s'imposer entre eux et le public. La sobriété doit régner, la présentation la plus simple est celle qui, à force d'être utile et belle, se fait oublier<sup>1</sup>.» Cette pure fonctionnalité de l'architecture dictera un certain nombre de règles qui ser-

vent de cadre à une muséographie à la fois rigoureuse et raffinée. Avant de les énoncer rapidement, nous mettrons l'accent sur l'une des singularités de ce travail muséographique.

Les moyens de présentation seront sélectionnés en fonction de leur capacité à s'effacer, à ne pas apparaître comme tels. Pourtant le musée est un monde à part, où il est illusoire de vouloir retrouver la réalité. L'objet qui entre au musée perd son poids fonctionnel pour acquérir une valeur différente. Aussi est-il vain de penser qu'il n'a pas à être mis en valeur, bien qu'on recherche l'effet le plus «réaliste» possible. Les principes de la muséographie approchent celles de toute représentation, dans leur jeu avec le réel. L'unité écologique est un exemple de cette mise à distance d'un univers où le visiteur retrouvera parfois les éléments du quotidien, sans pourtant y porter le même regard. Ces considérations nous entraînent à défendre le parti de présentations «in vitro», qui séparent nettement l'espace de contemplation de celui de circulation. L'objet sera détaché, choisi parmi l'ensemble des phénomènes du réel comme seul digne d'intérêt et d'attention, et cela même s'il représente une série de façon significative. La neutralisation de l'environnement ne correspond pas à une absence ou à une méconnaissance des moyens de présentation: ceux-ci, judicieusement choisis, permettent simplement aux expôts de sortir de l'anonymat et de prendre tout leur sens, que masquerait un parti exclusivement esthétique. C'est pourquoi nous attachons du prix à ce qu'une sévère sélection soit faite parmi les composants possibles de la présentation: nous avons vu en effet qu'une présentation permanente se réserve en particulier la fleur des collections, étant entendu que le musée doit permettre l'accès aux magasins et qu'il pourra prévoir si possible des galeries typologiques pour un public de chercheurs.

Sans vouloir codifier très strictement le déploiement dans l'espace des collections, on peut désormais signaler quelques points sensibles qui contribuent à créer au musée cette ambiance singulière, propre à toute mise en scène.

1. G.H.R., 1968, Programme de la Galerie culturelle, 3<sup>e</sup> édition.

## Lumière

La lumière et les modalités d'éclairage sont en grande partie responsables du climat muséal: ces données doivent être prévues dans l'élaboration du projet.

L'éclairage est un moyen de communication et de mise en valeur des expôts, dont la mise en place relève de l'organe muséographique de l'institution. C'est également un facteur d'altération important des objets, il incombe à l'organe conservatoire du musée de la contrôler selon les règles établies. (cf. *Conservation*) Aussi est-il nécessaire que s'établisse une coopération entre ces deux partenaires pour l'obtention des effets souhaités, sans danger pour les objets.

Les modalités de la communication et de la mise en valeur varient selon la nature des expôts. Les objets à deux dimensions, et notamment les peintures, dessins et assimilés, appellent un flux égal et homogène, applicable à toute la surface de l'œuvre. Les objets à trois dimensions appellent un système de flux propre à exprimer fidèlement les reliefs, sans les souligner indiscrètement.

Le traitement lumineux des unités d'exposition ne saurait s'effectuer isolément. C'est tout l'espace du local qu'il convient de traiter et de manière à éviter ces deux inconvénients:

- L'espace d'exposition est baigné d'une lumière égale où les expôts se noient, on ne voit... que la lumière.
- Les expôts se détachent exagérément sur fond d'obscurité, le message est intercepté, cette fois, de par la théâtralité de la présentation.

Dosée selon un système général d'éclairage qui élimine les contrastes et s'attache aux nuances, procédant de l'art autant que de la technologie, la lumière, estompée, sera au service des expôts, elle les reliera à l'environnement sans les y fondre.

La dispute est loin d'être enterrée, entre lumière naturelle et lumière artificielle, en particulier pour l'éclairage de la peinture qui pose des problèmes spécifiques. La première,

le plus souvent zénithale, doit éclairer sans ensoleiller. La seconde, plus facile à contrôler, a la préférence du laboratoire. Les muséologues hésitent, informés qu'ils sont, désormais, des recommandations internationales sur les niveaux d'éclairage. Les uns louent la fidélité et la variabilité de la lumière naturelle et reprochent à la lumière artificielle d'engendrer un sentiment de claustrophobie. Les autres répondent que la lumière artificielle est aujourd'hui aussi fidèle et assurent que la verrière de musée n'est pas moins attristante; ils évoquent les impératifs de conservation, trop souvent négligés.

La question de la lumière se complique beaucoup quand les expôts ont pour cadre cette sorte d'unité écologique que constitue un monument historique. Comment, durant le jour, dans les lieux à décor historique, réduire au niveau nécessaire l'éclairage en provenance des fenêtres et éclairer les parties demeurées sombres? Comment, le soir venu, utiliser des sources artificielles dont l'intensité, la qualité et l'orientation se rapprochent de celles de la lumière naturelle? A l'aide de luminaires d'époque, plus ou moins adaptés? A l'aide de luminaires d'esprit contemporain? Les solutions peuvent varier, selon la nature du décor et le programme de l'exposition.

Dans le cas où les collections contiennent des objets extrêmement délicats, il est préférable d'utiliser la lumière artificielle. L'entrée des galeries sera alors précédée d'un sas optique où le niveau d'éclairage se tiendra entre celui de l'extérieur et celui de la présentation: ce petit vestibule permet à l'œil de s'accommoder à un environnement plus sombre et de voir sans difficulté des objets très peu éclairés; il fait également transition avec le milieu hygrothermique contrôlé des présentations.

## Chromatisme

Les raisons de conservation peuvent influencer également sur le choix de la palette dominante des fonds de vitrine et des revêtements muraux. Une palette foncée présente en effet l'avantage d'admettre un taux pertinent d'éclairage. En outre, les tons achromatiques mettent en valeur les

couleurs, les grains et les patines des objets. Ce jeu de teintes est une composante importante de l'ambiance des galeries et doit naturellement rester cohérent avec les impératifs du programme. Il ne variera pas pour de simples raisons décoratives ou des motifs de divertissement, puisque toute modification importante des couleurs induit le sentiment qu'il y a changement de thème et donc franchissement d'une étape du parcours. Enfin, les tons foncés associent une dramatisation modérée des présentations à une discrétion totale: ils répondent ainsi aux exigences formulées plus haut.

### Mobilier et modes d'accrochage

Le mobilier muséographique ne peut être négligé ni confié à un expert sans relation avec l'organe muséographique de l'institution. En effet, sa conception même devra s'accorder aux impératifs du programme. C'est pourquoi l'équipe responsable devra prévoir une grande souplesse dans les choix qu'elle fera sur ce plan, de façon à permettre au musée de rester vivant et aux présentations d'évoluer au rythme de la recherche. Deux maîtres-mots ici: *modularité et flexibilité*. La définition d'une norme modulaire facilitera la fabrication d'un mobilier uniforme et harmonieux: elle abaissera les coûts et permettra une répétition simplifiée.

Mais il semble parfois difficile de conjuguer l'étanchéité nécessaire à la préservation des objets et la modularité du matériel d'exposition, surtout si l'on a besoin de très grandes vitrines. Le mobilier ne devrait pas représenter une source de gêne qui influe sur le choix des composants, même si un ensemble de critères très rigoureux doit être pris en compte pour la réalisation des vitrines: sécurité, étanchéité, accessibilité. Notons à ce propos qu'on aura tout avantage à intégrer le mobilier muséographique dans la structure même du musée, si celui-ci n'occupe pas le cadre d'un monument historique ou celui d'une unité domestique d'habitation, dont l'architecture devient alors partie prenante de la présentation. Dans tous les cas, il devrait permettre l'agencement de petites unités de présentation distinctes, qui ne correspondent pas à la répartition traditionnelle par salle et qui deviennent des traductions spatia-

les du discours scientifique, au sein duquel le visiteur sera invité à cheminer.

La flexibilité s'applique autant aux espaces internes du mobilier qu'à son organisation externe. Tout doit pouvoir être placé à l'intérieur des vitrines et dans la position dont l'équipe muséographique décidera. Là encore, les supports n'ont pas à imposer un mode de présentation que le programme n'aurait pas prévu. On pourra s'attacher d'ailleurs à ce qu'ils soient le moins visibles possible, intégrés dans le volume des vitrines par le même revêtement que le fond ou les soubassements. Le visiteur n'aura pas le sentiment d'un dépôt d'objets statiques si les supports parviennent à détacher les expôts de leurs divers contenants. Des modes d'accrochage habiles (fils de suspension transparents par exemple) permettent de rendre aux objets un peu de leur vie antérieure: le visiteur se sentira facilement concerné par ce jeu avec le réalisme et la présentation y gagnera en intérêt. Cette dynamique, outre qu'elle répond à la nécessité de placer les objets en situation, rend ses droits à l'imagination. C'est ainsi, par exemple, qu'on peut justifier la neutralité ou l'absence de mannequins dans la présentation de pièces de costumes, par exemple, bien que l'on s'attache à conserver le caractère tridimensionnel des vêtements.

### Place et composition des textes informatifs

Ce respect pour la liberté du visiteur, dont les motivations sont souvent d'une extrême variété, incite également à ne pas imposer une information écrite excessive. De même que le parcours se veut multiple, hiérarchisé, ouvert aux intérêts du plus grand nombre, le message explicatif ne doit pas gêner la rencontre avec les objets. Autant il faut tenter d'évaluer et de connaître son public, autant il est nécessaire d'admettre des modes d'approche divers et même parfois déroutants. Cela dit, la place et la composition des textes informatifs n'en seront pas moins choisies en fonction du confort du destinataire, selon une structure codifiée et identique d'un bout à l'autre de la présentation.

Il convient de distinguer différents types de textes. *Les textes primaires*, traduisant les grandes lignes du parcours,

se trouvent en général hors vitrine, précédés d'un titre général. Ils sont composés dans un langage «grand public» et donnent le minimum d'informations nécessaires à une appréhension satisfaisante du contenu. Leur typographie utilise des caractères plus grands que celle des *textes secondaires*, que l'on place souvent dans le fond des vitrines, précédés également de leurs titres et qui sont consacrés à une approche plus fine et plus détaillée du phénomène représenté. Les *notices* sont les éléments informatifs propres aux composants. Elles obéiront si possible à un modèle commun pour chaque unité de présentation et s'adressent davantage à un public spécialisé.

Dans le cas des expôts présentés *in vitro*, les notices risquent d'encombrer l'espace de présentation et de nuire au rayonnement des objets. On pallie cet inconvénient grâce à un système de références croisées, ainsi conçu: les étiquettes utiles sont alignées au bas des vitrines verticales, ou sur un côté des vitrines-tables, portant un numéro supplémentaire; le même numéro est placé, et lui seul, sur une mini-étiquette placée au voisinage de l'élément exposé.

Lumière, couleurs, mobiliers et textes informatifs contribuent à créer l'ambiance propre de la présentation «sous toit». D'autres éléments peuvent et doivent être pris en considération, mais on ne saurait entrer dans des détails trop précis où les recommandations prendraient figure de prescriptions. Les principes généraux qui ont été décrits n'ont pas d'autre but que de faciliter la communication avec le public, au confort duquel une attention particulière doit être accordée. Le musée, faut-il le rappeler, n'est pas un lieu de contrainte mais de libre accès à la culture...

## Mise en situation

Rappelons une dernière fois la prédominance du programme sur le mode de déploiement dans l'espace des collections. Le parcours transmet une image concrète du discours scientifique: le sens qu'il impose à la démarche des visiteurs est d'ailleurs le même que celui de la lecture dans nos civilisations, puisqu'une vitrine se lit de gauche à

droite et de haut en bas, sauf exceptions, liées d'ailleurs au discours lui-même. Cependant, le programme ne régit pas seulement l'établissement des itinéraires et la répartition de l'espace en fonction de la structure du raisonnement. L'élaboration du projet prévoit également le choix des objets et celui de leur disposition, selon les impératifs du discours initial. Nous avons vu que l'acquisition d'un objet supposait une recherche préalable, qui permettait de préserver, après muséalisation, les multiples sens dont l'objet témoigne. Le programme choisira, en conséquence, de développer l'une ou l'autre de ces «histoires» que l'objet raconte: il peut arriver, dans certaines limites naturellement, de retrouver à plusieurs étapes du parcours, le même objet, contant l'une d'entre elles sous un angle différent. Le dialogue programme-projet établira donc minutieusement un ensemble d'expressions possible pour chacun des phénomènes, concrets ou abstraits, que prévoit le programme. Il utilise essentiellement le rapprochement des objets, leur comparaison, leur mise en relation au sein d'ensembles signifiants. Cette mise en situation découle plus logiquement du discours établi par le programme que la mise en valeur, évoquée précédemment. Un accès aisé et simplifié aux expôts permet pourtant que le message soit perceptible immédiatement, sans perturbations parasites de la part des moyens de présentation utilisés.

On peut maintenant évoquer divers procédés de mise en situation, qui ne sauraient prétendre à l'exhaustivité, puisque la muséographie s'enrichit dans cette direction de toutes les ressources de la recherche et de l'imagination...

## Utilisation des documents graphiques

La simple juxtaposition d'objets et de documents correctement choisis permet souvent une présentation compréhensible d'une œuvre, une explication satisfaisante d'un phénomène ou l'évocation suffisante d'un problème. Dans ce sens, les éléments duodimensionnels statiques peuvent rendre la mise en situation aisée: une gravure ou un dessin rappellent le cadre dans lequel l'objet est compris, si ce dernier n'a pu être reconstitué. Attirons l'attention sur le fait que ce procédé trop souvent répété laisserait et perdrait en signification. En outre, la proximité trop grande d'objets

uniques et de documents non originaux n'est pas toujours recommandable. L'objet y perdra en rayonnement pour se banaliser dans une explication documentaire qui dépend d'ailleurs souvent des résultats momentanés de la recherche. Enfin, l'usage de photographies, s'il est excessif, transforme une galerie en album inutilement agrandi. On peut aisément pallier ces difficultés par la présence de recueils documentaires, de formes variées, que le visiteur consultera assis. Les postes individuels pour écoute audiovisuelle permettent aussi au public de s'informer selon ses préférences. Rappelons que des objets placés d'une manière trop statique prennent souvent une valeur symbolique... ce qui peut paraître aux yeux des uns l'évocation trop limitée d'une réalité beaucoup plus complexe, et pour les autres passer simplement inaperçu.

### Séquences diachroniques

La mise en situation se construit également selon une perspective diachronique, qui suivra un objet ou un ensemble d'objets selon leur place au sein d'une évolution, qu'elle soit concrète ou abstraite. Ainsi par exemple d'un processus de production, qui établit les différents moments d'une chaîne opératoire; l'objet est saisi dans ce processus, qu'il s'agisse de l'objet qui apparaît en fin de séquence, comme résultat de l'opération, ou de ceux qui la rendent possible. Ceci ne concerne pas uniquement les présentations d'objets ethnographiques ou les expositions d'histoire et de technique. On peut envisager d'évoquer les différentes étapes de la restauration d'un tableau, ou les procédés de création d'une sculpture... D'autres exemples pourraient être donnés pour des musées de différents types, jusqu'à l'écomusée où la perspective diachronique coïncide avec le programme de la galerie d'exposition permanente ou «musée du temps».

En dehors de sa pertinence, qui dépend de celle du programme scientifique, ce mode de mise en scène donne un caractère dynamique aux présentations, en concordance avec les modes de mise en valeur décrits plus haut. Cette formule favorise la participation du visiteur, qui est

sollicitée par l'ensemble d'un processus et non par une simple série d'objets.

### Synchronie

Le programme peut imposer cependant la prise en compte de phénomènes qui échappent à une démarche diachronique. Le projet prévoira dans ce cas de mettre en relation un ensemble de composants sous une perspective synchronique, où la relation des objets entre eux est alors chargée de faire sens. On rendra ainsi simplement à un objet sa fonctionnalité, en le plaçant dans sa position d'utilisation par rapport à un autre objet ou fac-similé. La comparaison entre différents objets du même type fera apparaître la stratigraphie culturelle et sociale à une même période; elle peut également confronter un certain nombre de techniques mises en œuvre pour la création d'objets artisanaux ou artistiques.

On envisagera enfin la reconstitution globale d'environnements naturels (dioramas), d'unités d'habitation ou de production, de tombes, où les objets seront replacés scrupuleusement selon leur organisation originelle (unités écologiques). Ces reconstitutions supposent à l'évidence des études préalables approfondies, qui permettent de ne pas mêler par simple commodité ou pour des raisons esthétiques différents états d'un même milieu. Cette recommandation vaut en particulier s'il s'agit d'une reconstitution globale d'un ensemble d'unités d'habitation, dans le cadre d'un musée «in situ». On ne parle pas ici naturellement de musées de site archéologique ou historique, où la diachronie occupe à l'évidence une place de choix. Le problème du transfert de ces unités écologiques est délicat: il est souvent regrettable, puisque l'environnement est une composante non négligeable de l'explication de ces milieux. Par contre, l'unité écologique pourra trouver place au sein d'un musée sous toit qui a une vocation de synthèse. Ce procédé est particulièrement attrayant pour le public, peut-être parce que paradoxalement théâtral. Le visiteur est convié à un voyage imaginaire dans un environnement qu'il connaît parfois très bien et qui est concrétisé par la présence réelle des expôts. Aussi ne faut-il pas en abuser: la multiplication des reconstitutions amoindrit l'effet émotionnel et les transforme en

décors proches de ceux des « musées de cire ». Enfin, il est loisible de conjuguer diachronie et synchronie lorsqu'une unité de production reconstituée présente différents états d'un même objet.

Ces différents procédés dépassent de loin la simple recherche de mises en scène attrayantes, variées et même éducatives. C'est à une réflexion sur le rôle de l'objet et sur sa présence dans l'environnement qu'invite l'élaboration de projets muséographiques. On comprend alors toute l'importance des différents experts qui collaborent à la mise en place des présentations. Aucun ne peut faire prévaloir son point de vue sur le projet et il est bon de rappeler qu'un

certain nombre de compromis devront être obligatoirement trouvés. Il est rare d'autre part que, malgré les recherches, tout le matériel souhaitable soit effectivement disponible et que l'architecture permette tous les déploiements désirables. L'accueil du public impose enfin des contraintes tout aussi fondamentales, puisque les concepteurs doivent prêter une attention constante aux efforts que l'exposition réclame aux visiteurs, ainsi qu'à leur sécurité, naturellement.

La conscience claire de principes simples et la collaboration étroite d'une équipe d'experts au sein d'un organe muséographique spécialisé permettront d'éviter bien des écueils et de proposer des expériences passionnantes pour les développements futurs de la muséographie.

## 4 Composants de la présentation

Si le processus qui sépare le programme du projet s'achève ainsi par un aménagement de l'espace aussi précis que rigoureux, encore faut-il s'attarder plus longuement sur les expôts eux-mêmes et sur les modalités de leur choix, établies en dehors de tout critère de mode ou de goût personnel. C'est ainsi par exemple que l'expression ne saurait être systématiquement confiée à des objets originaux. Ce point de vue serait bien limitatif et ne répondrait pas aux exigences de la recherche. Il serait en particulier contraire à la notion d'objet-témoin et d'objet-document que l'on a tentée de définir. La muséographie puisera donc ses ressources dans l'ensemble des documents rassemblés en fonction des programmes, quelle que soit leur nature. Une première typologie des biens muséaux a déjà été dressée précédemment. (cf. *Recherche*) Elle permet d'intégrer l'ensemble des documents réunis par le musée dans les composants de la présentation, de l'objet original au fac-similé, de la photographie à la maquette, du spécimen au modèle abstrait. Un nouveau classement de ces expôts ne se fondera pas sur leur valeur propre, il tiendra surtout compte de leur valeur d'expression, c'est à dire de leur « efficacité à représenter ».

### Objet symbole

Il convient qu'au moins un objet porte en lui toute la tension sur laquelle est fondée la présentation: il ouvre en principe les galeries et en forme également la conclusion, dans le cas recommandé du parcours « bouclé ». Il résume sur le plan symbolique l'ensemble du message que veut transmettre l'exposition, tout en provoquant une première mise en condition émotionnelle du visiteur. Il peut servir de témoin à l'exposition, sorte de manifeste qui en fixera, on l'espère, le souvenir. Ce n'est pas forcément la plus belle pièce des collections, mais au moins la plus significative et la plus frappante. Si la présentation est celle d'une galerie permanente, organisée autour d'un parcours trop important pour qu'on puisse tout voir en une seule étape, l'objet-symbole, renouvelé pour chaque étape, peut rythmer l'itinéraire, en apparaissant comme l'occasion d'une pause récréative et stimulante. S'il n'est pas obligatoire, le choix d'un objet-symbole témoigne de la volonté de réconcilier les nécessités de montrer et de dire, tout en affirmant la primauté de l'objet par la preuve évidente de son pouvoir évocateur.

## Choses réelles

Ainsi les *choses réelles*, les *spécimens*, et les *unités écologiques*, que le musée présente comme des témoins directs de l'homme et de la nature, constituent-ils la forme par excellence du langage du musée. Ce langage, il faut le souligner, est essentiellement visuel: cependant, un jardin botanique ou un sentier de découverte de la nature humanisée ou sauvage sont autant de paradis de couleurs, d'odeurs et de bruits pour le visiteur. Cueillir, voire toucher si peu que ce soit, du végétal riverain d'un sentier doit souvent être interdit pour des raisons de protection de l'environnement mais il n'est pas exclu, par contre, d'offrir cette possibilité de propos délibéré, lors d'une présentation temporaire de denrées alimentaires à fin scientifique ou éducative, ou lors de séances «d'objets à toucher» sélectionnés à cet effet. A l'air libre ou sous toit, l'espace de la présentation ne se refuse plus aux aveugles. Des moyens existent, inventions d'une muséographie moderniste, qui mobilisent l'ouïe, le toucher, l'odorat, le goût.

## Images tridimensionnelles

Les objets désignés par le programme ne sont pas toujours disponibles. La solution est donc d'user d'images, fixes ou animées. Les présentations audiovisuelles bénéficient d'une troisième dimension, celle du temps. Ces images présentent une dimension supplémentaire qu'une présentation aura intérêt à privilégier comme caractéristique du langage muséal.

### Images tridimensionnelles fixes

Plusieurs types d'images dites fixes seront retenues et classées en ordre décroissant selon leur capacité de stimulation.

1. *Hologramme*: image en relief, obtenue au moyen d'un système de deux sources lumineuses, dont l'une est un rayon laser. On commence à entrevoir la possibilité d'en appliquer le procédé à la photographie d'objet de musée, à des fins d'analyse. Il n'est pas exclu que ce procédé

Viennent d'abord les *fac-similés à l'identique*. Seules des occasions d'exceptionnelle importance appellent cette solution. Ainsi de ce buste historique à célèbre signature dont ne saurait se priver un musée d'art et dont la possession serait précieuse pour le musée dont le programme l'exige... On peut citer ensuite les *maquettes figuratives à échelle réduite* (d'un paysage naturel sauvage ou humanisé, d'un ouvrage d'art ou d'un monument), les *maquettes figuratives à échelle agrandie* (d'un bouton de fleur ou d'un organe vivant, par exemple, un œil), enfin les modernes *hologrammes*<sup>1</sup>. La présentation peut utiliser les *fac-similés tempérés*, lorsqu'il s'agit d'œuvres tridimensionnelles qu'il suffit d'exposer sans en reproduire l'aspect originel. Utilisées dans le système du musée, ce genre d'images concrètes doivent être considérées «comme des compléments qualifiant et rendant plus significatifs les termes du langage de musée, les choses réelles elles-même<sup>2</sup>».

Le musée peut enfin fabriquer ou commander des modèles abstraits, appliqués à des concepts mathématiques, à des phénomènes naturels, à des structures sociales, à des statistiques de croissance ou de décroissance d'une évolution démographique, etc. Ainsi un musée de sciences physiques, pour «exposer» la gravitation, le fera à l'aide d'un pendule, modèle physique qui est aussi l'expression abstraite de ce phénomène naturel. Il peut également disposer du pendule dont un savant s'est servi pour expérimenter ou démontrer une théorie de ce phénomène. Sans perdre pour autant son caractère d'image, cet appareil historique revêtira aussi celui de chose réelle.

### Images audiovisuelles

Il faut bien avouer que les récents progrès de l'audiovisuel ont étendu le champ de l'image et introduit le son en milieu muséal sous toit: l'œuvre d'art, mieux que jamais, peut

serve un jour en matière de muséographie, pour présenter des images en relief à l'aide de visionneuses adaptées.

2. Cameron, 1968, p. 33-35.

dévoiler les secrets de son exécution et de sa restauration, la charrue révéler les gestes du laboureur... Cependant l'audiovisuel ne devrait être introduit qu'au prix des plus grandes précautions concernant autant ses conditions de mise en place que l'ambiance que ces images provoquent inmanquablement.

Différentes techniques peuvent être utilisées dans les espaces d'exposition; un journal lumineux, pour les informations d'actualités, prendra place à l'accueil; une console de mini-ordinateur pourra être mise à la disposition des visiteurs pour répondre à toute question sur le contenu d'une présentation sous toit et permettre d'en atteindre les lieux d'expression programmés et codés. Sonoramas, diaporamas, cinéramas et vidéoramas seront disposés aux points du parcours qui en nécessitent l'usage, selon les impératifs du programme. La proximité des images mouvantes peut constituer pour la mise en situation des choses réelles un avantage considérable. Mais il faut éviter de faire obstacle à la circulation des visiteurs: une répartition pertinente entre espace de présentation et espace de passage, évalués à 2/3, 1/3, éviterait les bouchons devant les appareils audiovisuels.

En ce qui concerne le film, peu importe que ses éléments soient photographiques ou graphiques: rien ne vaut en effet un dessin animé, pour schématiser un fait naturel ou culturel. La projection de diapositives graphiques, en revanche risque d'être inefficace, s'il s'agit par exemple d'un plan de site ou d'un diagramme démographique, à moins de recourir à des moyens comme le «fondu enchaîné».

La durée d'un film ou d'un phonogramme, celle aussi d'une séquence de diapositives ou de vues stéréoscopiques ne devrait guère excéder deux minutes. Une galerie de musée n'est pas un auditorium; on peut d'ailleurs aménager de mini-auditoriums dans le cadre des différentes stations qu'offre le parcours. La cadence des diapositives devrait rester très modérée: foin des images d'une seconde ou moins, dont rien ne reste. Nous suggérons des images de six secondes, ce qui donne vingt images pour une durée de deux minutes, et représente une cadence favorable à l'assimilation.

Le silence, certes, est de moins en moins de règle au musée. S'il n'est pas souhaitable d'y conserver ce climat de sacralisation qui en a tant écarté les gens jusqu'ici, on évitera néanmoins de les assourdir, à grand renfort de paroles et de sons enregistrés qui conviennent mieux à un hall de foire, voire à une baraque foraine. On s'attachera à ménager des ambiances acoustiques limitées. On préférera des moyens d'audition individuelle pour les phonogrammes, à l'aide par exemple de logettes munies d'écouteurs tenus à la main. Au lieu de sonoriser les projections collectives de diapositives, on adoptera l'intégration d'images-textes, formule particulièrement favorable, d'ailleurs, à la présentation de notices bilingues. Il faut absolument éviter le style publicitaire. Il n'est pas question en effet, de vendre la culture: il n'est question que de la communiquer et au prix d'une participation active et critique du visiteur. Quitte à offrir au public, à des moments privilégiés du circuit, la fête d'un audiovisuel de création.

## Images duodimensionnelles et textes

Les *images duodimensionnelles* sont moins spécifiquement muséales que les «choses réelles» et les images tridimensionnelles. Bien d'autres formes que l'exposition les utilisent à juste titre, plus ou moins associées à des textes. Elles comprennent notamment les photographies, les relevés graphiques, les diagrammes et les cartes géographiques.

Il ne faut naturellement pas confondre les *textes informatifs* et les *écrits d'exposition*, qui sont intégrés à la présentation en tant qu'objets et peuvent revêtir la forme de fac-similés, de préférence tridimensionnels.

La présence des textes fait l'objet d'une querelle ouverte entre muséologues. Certains affirment que les textes sont inutiles, encombrants, dirigistes, offensants et que le mieux est d'en épargner la lecture aux visiteurs. L'excès justifie ces critiques: une galerie de musée n'est pas une bibliothèque, l'exposition n'est pas l'occasion d'effeuiller les livres sur les murs. Si tel était le cas, un guide écrit remplacerait sans difficulté l'exposition et le coût en serait infime,

par comparaison. Il faut donc préserver la spécificité du langage muséal: l'exposition n'a pas les mêmes modes de lecture que l'écrit, elle est synoptique. La présence de textes sera bénéfique pour informer le visiteur, l'orienter et détailler les identités des choses présentées. Liberté est laissée à ceux qui savent, croient savoir ou refusent de savoir, de les ignorer et de passer outre.

Les *textes informatifs* devront être présentés de telle sorte qu'ils soient aisément lisibles, en respectant toujours la hiérarchie des différentes parties du programme: ils jouent, nous l'avons vu lors de l'établissement du parcours, le rôle de signalisation conceptuelle et permettent au visiteur de suivre au plus près le cheminement de ceux qui ont conçu le programme. En effet, leur taille, leur place, les caractères qui les composent sont établis selon un code clair, qui sert de point d'appui didactique au muséographe et de guide au visiteur. Mais ce soutien doit savoir rester discret, tout en restant aisément accessible. Les textes ne désorganiseront pas l'espace de contemplation.

Les *textes signalétiques* se situent pour leur part au bas de la hiérarchie des composants de la présentation. Leur présence est précieuse à l'utilisateur qui doit pouvoir composer son itinéraire, savoir d'où il vient et où il va, pouvoir s'attarder, se hâter et rebrousser chemin à son gré: des signaux directionnels simples, ainsi que des miniplans de situation répondent à ces objectifs... Pourraient s'y ajouter si l'on voulait raffiner, les repères fixes décimalisés, correspondant à une composition arborescente de la présentation. D'autres signaux, lumineux conformément à la réglementation, diront aux visiteurs comment évacuer le bâtiment en cas d'alerte; enfin, certaines indications auront également forme de prescriptions (défense de toucher, de cueillir, de fumer...).

Soulignons que cette typologie a essentiellement valeur descriptive et qu'elle peut difficilement indiquer la proportion à respecter entre le nombre d'objets tridimensionnels et celui des composants duodimensionnels. En principe, l'expression muséographique est systématiquement confiée à des originaux... mais nous ne savons pas ce qu'il en sera demain de l'effet des hologrammes ou de celui d'autres types d'images très performants.

### Conclusion

L'exposition est le «pignon sur rue» du musée, son ouverture sur la société.

Aux mains de qui la fabrique, elle est arme puissante, soit que, idéologiquement manipulateuse, tendancieuse, elle délivre un message tronqué. Soit que, artistiquement forcée, formaliste, elle fasse écran. Soit que, loyalement agencée, cristalline, elle recompose dans son prisme, en langage visuel, les rayons du savoir<sup>1</sup>.

Elle peut être école d'esprit critique, de libre arbitre, de liberté, dans la mesure où la galerie du musée permet d'échapper à la contrainte d'un déroulement imposé, comme la lecture, et à la différence du spectacle, du cinéma, de la radiodiffusion et de la télévision. Le visiteur peut y régler sa cadence d'observation, d'assimilation, de réflexion, de délectation; s'arrêter, remonter ou revenir sur ses pas; et programmer à son gré son parcours, à la faveur d'une circulation claire, autant que riche en options.

*L'exposition* engage le dialogue entre le musée et le public. *L'animation* développe ce dialogue, la *diffusion* complète à sa manière l'exposition et l'animation.

---

1. La puissance communicatrice du langage du musée est si intense que «la responsabilité éthique de son emploi doit faire l'objet de toute l'attention du travailleur du musée.» Cameron, 1968, p. 34.

# LE PUBLIC DES MUSÉES

*«Le public apparaît-il comme une masse confuse et désordonnée, à l'image d'un troupeau qui vague sur la lande pour se porter de côté et d'autre? Il semble nécessaire d'en distinguer différentes catégories pour échapper à cette vision simpliste. C'est d'ailleurs ce qui permettra de mieux saisir le rôle véritable du musée en matière d'éducation et de culture: la seule motivation des visiteurs, telle qu'elle apparaît superficiellement, reste insuffisante. Le touriste par exemple remplit les obligations muséales de son programme culturel, essentiellement lorsqu'il se trouve à l'étranger; les personnes du monde se rendent au musée par nécessité sociale: «Vous avez vu l'exposition Van Gogh, c'était merveilleux!»; et nous n'avons rien à ajouter sur le clochardisme muséologique, qui rejoint les deux premières catégories dans la confusion et l'ignorance, quoique conduit par un certain pragmatisme!» (Georges Henri Rivière, cours enregistré de 1973)*

Connaître son public doit permettre au conservateur l'élaboration de projets de présentations pertinents, où le discours scientifique se traduit en informations utilisables par le plus grand nombre. Cette présence du destinataire s'impose, nous l'avons vu, aux différentes étapes de la mise en œuvre d'un programme, autant pour l'organisation des présentations que pour un aménagement de l'espace cohérent et intelligible. Aussi donnerons-nous rapidement une typologie établie selon quelques principes simples qui trouveront leur véritable application dans la mise en œuvre du programme d'animation, directement dépendant de la conception qu'un musée se fait de son public.

Le public se sépare en deux catégories: les visiteurs du musée et ceux qui n'y viennent pas, mais pourraient le fréquenter, public réel par opposition au public potentiel. L'évaluation du public réel et des résultats obtenus par les présentations (succès ou échecs) conditionne en fait les stratégies à l'égard du public potentiel. On mettra ici l'accent sur certaines caractéristiques de ces publics, dont la seule

fonction est de montrer comment le musée peut et doit répondre aux demandes les plus variées.

## Public «global», public spécialisé

Le public «global» se présente au musée de son propre chef; il passe de l'espace incontrôlé de l'accueil à un espace contrôlé, selon un règlement libéral, applicable à tous. Cette définition convient aussi bien aux galeries de peinture d'un musée «couvert» qu'aux espaces à l'air libre d'un zoo ou d'un parc naturel.

Les enfants de moins de quatre ans ne devraient pas être admis. La visite d'un espace muséal public ne saurait être profitable à des enfants en aussi bas âge, dont la conduite risque d'incommoder les visiteurs. Si la taille du musée le permet, on leur réservera une garderie, aménagée par des moyens ludiques et créatifs. On regrettera, dès l'entrée, de ne pouvoir admettre les personnes dont le com-

portement risquerait de gêner les usagers. Ces restrictions mises à part, le public global est l'addition des publics spécialisés, groupés ou non.

Le mode d'interprétation des objets devra convenir à la moyenne des visiteurs, elle ne sera ni trop savante ni trop élémentaire. Le langage employé ne doit donc être ni exagérément érudit, ni excessivement enfantin. Un style d'exposition est à rechercher, situé entre ces deux seuils, sans oublier qu'à parler à tous le même langage, on risque de parler «sabir». D'où la haute difficulté de cette tâche et les moyens spécifiques qu'elle impose. La dose et la qualité de l'information seront dispensées de manière à éviter l'obligation de recourir aux services d'un guide humain ou écrit. La fonction de ces «guides» reste de permettre l'accès à une information plus complexe.

L'espace public où le visiteur sera accueilli devra-t-il devenir une sorte d'espace «omnipublic», ne convenant qu'au public global? Nous avons vu que les musées de grande taille peuvent créer deux catégories d'espaces publics: secteurs *culturels* destinés au public global; secteurs *scientifiques* destinés à une certaine catégorie de public spécialisé, celle des chercheurs et des étudiants. On peut imaginer d'autres espaces de présentation spécialisés. Les musées dont les moyens sont plus faibles choisiront plusieurs types de présentation au sein d'un même espace.

L'accueil simultané du public global et des groupes présente des inconvénients: les personnes tendent à se mêler confusément, au détriment des unes et des autres. Le mieux est de réserver un temps d'accueil pour le public global et un autre à celui des publics spécialisés.

### Classes d'âge

#### Enfants et adolescents

Les enfants font preuve d'une intense spontanéité, d'une exceptionnelle réceptivité. Plutôt que de leur imposer le modèle culturel des responsables muséaux ou de la société dominante, on donnera carrière à leur esprit critique, à leurs capacités d'observation, à leur sensibilité.

Les espaces culturels de présentation leur seront ouverts. Leurs parents pourront les y conduire spontanément et les encourager à s'informer et à participer. Ils seront également amenés en groupes par leurs enseignants ou leurs animateurs, assistés dans la mesure du possible de membres du service d'éducation et d'action culturelle du musée. Il est souhaitable que ces personnes soient préparées elles-mêmes à la visite de certains secteurs de la présentation, dans le cadre de stages collectifs organisés par le musée.

Les adolescents s'ouvrent à la spécialisation, dans les voies de leur vocation et de leur formation: il convient de leur permettre un choix entre les différents systèmes d'animation dont dispose le musée. Leur âge justifie l'accès aux espaces publics scientifiques et, parfois, aux espaces scientifiques de l'arrière-musée.

Ainsi le musée participe-t-il efficacement à la formation des enfants et adolescents; il s'accorde au mieux à leur créativité et à leurs aspirations. Il prépare de fait son futur public, surtout s'il a su être le lieu d'expériences positives et enrichissantes.

#### Adultes et personnes âgées

Le musée reste naturellement un lieu de loisir et de culture générale, autant pour des personnes encore actives que pour celles déjà parvenues à l'âge de la retraite. Mais il assure aussi un rôle non négligeable dans le système actuel de formation continue.

En ces temps de changements rapides, l'ouvrier, l'agriculteur, les cadres des différentes professions peuvent s'avérer déphasés dans l'exercice de leur métier, ce qui nuit aux carrières et au bonheur des uns et des autres, en même temps qu'au développement des économies nationales. En réponse à cette situation, les pouvoirs publics, dans un nombre croissant de pays développés s'efforcent d'organiser des recyclages d'adultes en coopération avec les entreprises et les syndicats.

Les musées des techniques agricoles et industrielles joueront un rôle particulièrement important. Ils ont en effet

la possibilité de rendre plus concrète la formation par la présentation d'appareils scientifiques et éducatifs. Pourvus de subventions nécessaires, ils coopéreront aux actions de recyclage technique. Intégrés le plus souvent à des musées de sciences exactes et naturelles, ils favoriseront l'initiation aux disciplines suivantes: mathématiques, physique et chimie, géologie et biologie, sciences de l'homme comme la sociologie appliquée de l'entreprise et de la famille.

Les personnes âgées ressentent, de façon plus profonde encore, ce décalage vis à vis d'un monde en voie de transformation rapide. Le musée, pluridisciplinaire, peut les aider à se sentir moins isolées, en les recyclant et en les intégrant à ses programmes culturels.

Le musée est ainsi un moyen privilégié d'éducation permanente, dans une société qui met de plus en plus l'accent sur la formation et sur la nécessité de renouvellement des savoirs et des compétences. Dans la mesure également où le musée présente souvent un passé récent, les personnes âgées ont le bonheur de le retrouver et de se retrouver à travers ces présentations. Il est d'ailleurs souhaitable que ces visiteurs puissent coopérer de façon active à certains programmes culturels ou scientifiques du musée.

## Différences culturelles

Le musée, nous l'avons vu, sert les chercheurs qui travaillent sur ses collections, à la fois par ses différents organismes de documentation, par l'organisation de présentations typologiques et par l'ouverture des réserves.

Mais à l'inverse, le musée doit, par la spécificité de son langage, participer à la formation d'adultes en difficulté. Il permet en particulier celle des illettrés par le caractère concret des présentations. Les réalisations des musées mexicains sont dans ce domaine une belle réussite.

Le musée dépasse ici ses seuls objectifs de formation; il doit répondre aux nécessités culturelles spécifiques du pays ou de la région qu'il représente. Il tient compte par exemple des intérêts de développement d'un pays, en se

différenciant des modèles communs et en prêtant attention aux besoins des populations. Les réalisations muséales propres à l'Afrique seront, bien entendu, différentes de celles de l'Amérique Latine. Le musée sert alors à renforcer les identités culturelles... On rejoint ce qui était dit plus haut à propos des personnes âgées: le lien avec les traditions qu'établit le musée permet une plus grande participation à la vie sociale et culturelle d'aujourd'hui, comme une conscience plus nette de l'avenir.

## Déficiences

Le développement culturel des handicapés physiques et mentaux représente un problème médical et humain que le musée peut aider à envisager et parfois à résoudre, s'il sait s'entourer des conseils et de l'appui d'organisations autorisées. L'accès horizontal, oblique ou vertical aux espaces publics de présentation et la circulation à l'intérieur de ceux-ci doivent toujours être adaptés au passage des fauteuils roulants des handicapés moteurs. Pour les aveugles, des salles de présentation et des moyens d'animation mettront l'accent sur la communication tactile; des maquettes donnant la réduction d'un environnement monumental seront commentées en braille, comme à Chicago, sur la place de l'Hôtel de Ville. Des rampes guides seront aménagées dans le circuit d'exposition temporaire, comme par exemple à Göteborg et à Marseille.

Pour les handicapés mentaux, la présence d'animateurs est indispensable dans les espaces de présentation et d'animation. Dans les cas de grand nombre, l'admission des handicapés devra se faire selon des horaires spéciaux. Mais en temps ordinaire, il peut être souhaitable d'amalgamer les handicapés au reste du public. Des expositions temporaires et des activités pratiques peuvent être également organisées à leur propre usage, directement dans leur milieu de vie.

Le musée trouve donc dans l'adaptation la plus adéquate possible à son public l'expression d'une de ses missions spécifiques: il est ouvert à tous et tente d'éviter toute discrimination. L'expérience de la République islamique du

Yémen peut être donnée ici en exemple: des femmes voilées sont mêlées pour la première fois à un public masculin, dans le musée national en cours d'organisation de ce pays. Le musée doit permettre à chacun de promouvoir sa culture et ses connaissances personnelles, dans le respect et la compréhension de celles qui lui sont étrangères. Les objectifs de formation, alliés à ceux que dicte un sens profond du patrimoine, supposent une sérieuse évaluation du public, qui permettra à son tour la mise en place d'une politique de recrutement efficace.

### Evaluation, recrutement

L'évaluation du public réel et de ses besoins ne doit pas être conduite n'importe comment. Bien des responsables de musée devraient comprendre qu'il ne suffit pas de placer des questionnaires plus ou moins improvisés au sortir d'une exposition. Remplis seulement par ceux qui les acceptent, ou par ceux à qui on les remet au petit bonheur, dépouillés par un amateurisme de bonne volonté, les questionnaires n'apporteront pas de réponse valable, ils ne constitueront pas une base solide pour une politique de développement et de réforme du musée. Il est recommandé à tout musée de tenir une statistique qualitative et quantitative du public accueilli, par unités d'ouverture. On peut installer à cet effet un compteur électronique, qui fournit la somme continue des visiteurs, avec dispositif d'alerte, à destination de la banque d'accueil, quand le seuil de saturation est atteint. Pour une évaluation efficace, le concours de sociologues expérimentés est indispensable. On doit naturellement étendre ces procédés à l'étude du public potentiel, dont il est nécessaire de connaître les motivations et les raisons de désintérêt. Plusieurs expériences ont été tentées en ce sens, autant en France qu'aux Etats-Unis, en particulier à Toronto et à Budapest, sur les attitudes du public à l'égard de l'art moderne<sup>1</sup>.

Reste cependant à enrôler plus largement ce public. Divers moyens s'offrent pour l'informer: «mass média» de la presse, du cinéma, de la radio et de la télévision, campagnes au sein des milieux du travail et du loisir. Le musée peut, en fonction des résultats de sondages, adapter ses horaires d'ouverture, réformer ses systèmes de présentation et d'animation. On approchera les organisations académiques, socio-professionnelles et culturelles, selon un système à deux degrés: tout d'abord par l'envoi d'un dépliant portant le minimum d'informations utiles concernant les ressources culturelles, les conditions et les horaires de l'établissement, ainsi qu'un formulaire d'inscription; ensuite, par une procédure d'inscription des groupes qui l'auront demandé, et l'envoi d'une documentation plus approfondie sur les mêmes sujets.

Si le public s'accroît et devient excédentaire par rapport aux moyens dont le musée dispose, il faudra solliciter de l'autorité administrative les moyens supplémentaires permettant de répondre aux exigences de la situation. Au delà d'un certain seuil, il sera nécessaire de décentraliser l'établissement. En effet, une trop grande affluence de visiteurs est cause de pollution des œuvres présentées, sans parler des problèmes de sécurité; les parcs et écomusées peuvent connaître de véritables problèmes d'érosion touristique. Enfin, on peut se demander si la bousculade suscitée par les mouvements de mode est le seul critère de succès pour une politique culturelle cohérente. L'important pour un responsable, il faut le souligner, est moins de recevoir une grande quantité de public et de s'en glorifier, que de se demander si ce public a pu tirer profit de sa visite, s'il a enrichi son savoir, aiguisé sa curiosité et son esprit critique, stimulé sa créativité, amélioré sa conduite privée et publique. Le responsable s'efforcera alors de pallier ce qui ne convient pas dans la conception, la teneur et la gestion du musée; il comblera les lacunes, confirmera et développera ce qui est bon.

C'est à ce point que la communication induite par le

1. Cf. *Museum* 22 (3/4), 1969, p. 125-211.

musée n'est plus à sens unique: le public prend une place de plus en plus importante au sein de l'institution et contribue bientôt à la modeler selon ses propres demandes. L'introduction de la notion de participation conduit à

l'édification d'un nouveau type de musée, dont l'écomusée est un exemple, puisqu'il incite le public à édifier son propre environnement et à faire du musée un outil de développement communautaire.

## ■ Le public

### Evaluation, évolutions, par J.F. Barbier-Bouvet

Le public des musées exerce sur les professionnels de la culture un curieux effet, mélange de fascination et de méfiance. Fascination pour ces foules qui convergent en ordre dispersé ou en rangs serrés, toujours plus nombreuses, vers leurs trésors; méfiance envers ces intrus en qui ils ne se reconnaissent pas, et dont le nombre même finit par faire problème.

Si l'attention portée au public n'est pas neuve, les formes qu'elle a pu prendre ont beaucoup évolué: de la simple mise à disposition à l'animation, de l'animation à la participation. En même temps, de nouveaux partenaires faisaient leur apparition à côté des conservateurs: spécialistes des relations humaines (animateurs, pédagogues) et spécialistes de la technique (réalisateurs audio-visuels, concepteurs de dispositifs informatiques ou interactifs). Ne manquaient plus que les évaluateurs. Il ne se firent pas prier<sup>1</sup>.

La connaissance du public qui résulte de leurs enquêtes a permis de progresser sur un double registre: la connaissance générale des conditions sociales de la pratique culturelle, et

l'observation particulière des tours et détours par lesquels un visiteur prend possession d'un espace ou d'un objet. Avec des conséquences évidentes à la fois pour la politique de diffusion et pour l'aménagement des présentations. Avec aussi la remise en cause de quelques évidences longtemps tenues pour acquises.

Ainsi de la notion de grand public. La fortune de cette expression dans le domaine culturel est déjà ambiguë, car ce sont les mêmes qui reconnaissent volontiers qu'il n'y a pas un mais des publics et qui invoquent par ailleurs constamment cette «entité moyenne» dont le centre est partout et la circonférence nulle part. Ses attributs sont quant à eux contradictoires: le grand public devrait conjuguer un degré élevé d'homogénéité culturelle (niveau, motivations) puisqu'on en parle au singulier, et un degré élevé de diversité sociale, puisqu'il est censé comprendre tout le monde: les jeunes et les vieux, les hommes et les femmes, les citadins et les ruraux, les employés et les cadres, etc.

Les enquêtes quantitatives ont permis de prendre la mesure du phénomène. Elles sont de trois ordres:

1. Ils sont suffisamment nombreux pour qu'on en soit aujourd'hui à évaluer... l'évaluation. Un ouvrage récent est entièrement consacré aux méthodologies et aux résultats des enquêtes sur les expositions: Hanna

Gottesdiener, *Evaluer l'exposition*, Paris: La Documentation Française/Expo-Média, 1987, p. 103.

- *Les statistiques de fréquentation* : l'appareil statistique culturel s'est considérablement développé et systématisé en France depuis la dernière guerre. On dispose maintenant de séries longues homogènes qui permettent l'analyse des évolutions continues dans le temps.

- *Les sondages sur les pratiques culturelles* : d'abord conçus isolément comme des enquêtes autonomes, on s'aperçoit aujourd'hui avec le recul qu'ils reviennent à intervalles presque réguliers, un peu comme les recensements: 1967, 1974, 1981, 1987<sup>1</sup>. Leur principal intérêt est de porter sur l'ensemble de la population (échantillon national représentatif) et non sur les seuls visiteurs de musées. Il inclut donc ceux qui y vont et ceux qui n'y vont pas, ce qui permet de comparer leurs profils sociologiques. Ces enquêtes permettent aussi de rapprocher les caractéristiques sociales et culturelles du public des musées et celles du public d'autres lieux (monuments historiques, foires-expositions, salons, etc).

- *Les enquêtes sur le public spécifique d'un musée ou d'une exposition* : on ne compte plus les institutions culturelles qui proposent à leurs visiteurs des questionnaires à remplir. La multiplication de ces évaluations n'est pas un phénomène fortuit. Il est né de la conjonction «historique» d'une transformation (réelle) des mentalités professionnelles et d'une transparence (supposée) des techniques sociologiques les plus vulgarisées: vraie transformation que celle qui consiste à considérer les musées comme un lieu où les visiteurs ne se contentent pas de recueillir de l'information mais peuvent aussi en donner (le texte de Georges Henri Rivière en témoigne abondamment); fausse transparence que celle des enquêtes, dont la facilité de réalisation apparente — après tout, si l'on veut savoir des choses sur les gens, il suffit de les leur demander- n'a d'égale que l'incertitude scientifique qui les accompagne. Face à toutes ces enquêtes, deux précautions s'imposent: seules devraient être prises en considération les enquêtes qui répondent au double impératif de construction du

questionnaire (beaucoup de sondages se contentent de poser directement aux gens les questions que leurs concepteurs se posent à eux-mêmes, ce qui est confondre questionnement et questionnaire), et de contrôle de l'échantillon (en l'absence de distribution exhaustive ou de désignation aléatoire par un enquêteur, l'expérience prouve qu'une minorité de visiteurs remplit les questionnaires, minorité non représentative de l'ensemble, parce que plus diplômée et plus motivée).

Chacune de ces trois approches (statistiques, sondages nationaux, enquêtes locales) donne des informations précieuses. Le recoupement des trois est plus intéressant encore: les statistiques font apparaître une augmentation très importante du nombre d'entrées dans les musées depuis vingt ans. D'où la tentation de conclure à un élargissement du public. Mais touche-t-on vraiment plus de gens? Les sondages nationaux nous apprennent que dans le même temps, la proportion de Français qui vont au musée au moins une fois par an a certes augmenté, mais à une allure beaucoup moins rapide que les statistiques des entrées (elle est aujourd'hui de 30 % de la population)<sup>2</sup>.

Il ne faut donc pas confondre le nombre de visiteurs et le nombre de visites: la même personne peut fréquenter plusieurs musées, ou plusieurs fois le même; le phénomène marquant de ces dernières années n'est pas tant l'augmentation du nombre de visiteurs, que la multiplication des visites de ceux qui y allaient déjà, c'est-à-dire le développement d'un comportement d'accumulation des pratiques culturelles. D'où une seconde question: touche-t-on vraiment des gens différents? Les enquêtes réalisées sur des musées spécifiques, de toutes disciplines, montrent que l'on continue à y constater une nette sur-représentation des plus diplômés<sup>3</sup>; mais comme le niveau d'étude moyen de l'ensemble de la population a sensiblement augmenté, les musées se trouvent toucher progressivement un plus large public, tout en continuant à subir les mêmes pesanteurs sociales. Enfin, les musées s'ouvrent effectivement à des visiteurs qui n'entretenaient pas jusque là de

1. 1967: INSEE: *Les comportements de loisirs des Français*. 1974 et 1981: ministère de la Culture: *Pratiques culturelles des Français*. 1987: INSEE: *Enquête sur les loisirs* (en cours de réalisation, achèvement prévu en 1988).

2. La hausse du tourisme d'origine étrangère pendant la même période ne

suffit pas à faire la différence.

3. Le constat fait par P. Bourdieu, il y a plus de vingt ans reste vrai, en particulier pour les musées d'art. Cf. P. Bourdieu, A. Darbel, *L'amour de l'art, les musées européens et leur public*, Paris: Editions de minuit, 1966, p. 251.

familiarité avec ce genre de lieux et appartiennent à des milieux moins favorisés, mais ce mouvement, pour être réel, est loin de représenter l'essentiel des évolutions de la fréquentation. L'analyse simultanée de toutes les données quantitatives disponibles amène donc à un diagnostic nuancé.

Beaucoup d'études consacrées au public ne sont pas de type quantitatif, mais qualitatif. Leur objet n'est plus de savoir qui visite, mais comment on visite: motivations, centres d'intérêt, modes de comportement, jugements sur le musée, etc. H. Gottesdiener distingue ainsi selon leur finalité trois types d'évaluations<sup>1</sup>: l'évaluation fonctionnelle, destinée à apporter des réponses directes à des besoins d'informations précis exprimés par les responsables du musée (par exemple sur l'aménagement des horaires, la signalétique, la lisibilité des panneaux, etc.); l'évaluation centrée sur les objectifs, plus complexe, qui nécessite de faire exprimer aux concepteurs ou aux animateurs le projet qui sous-tendait leur travail, pour analyser en quoi le comportement du visiteur est infléchi dans le sens attendu; l'évaluation naturaliste enfin, dont la mise en œuvre n'est pas déterminée par un souci de vérification (donc limitée aux prérequis de départ), mais se propose de rendre compte des attitudes et des comportements telles qu'en soient la nature et la forme, y compris dans ce qu'ils ont d'imprévu ou d'apparemment éloignés de l'objet du musée.

Les méthodes mises en œuvre par ces études qualitatives sont aujourd'hui relativement diversifiées: insertion dans les questionnaires des sondages de questions plus élaborées permettant indirectement d'accéder à un niveau plus profond (tests projectifs, échelles d'attitudes, questions de connaissance et de notoriété, etc...); entretiens libres de forme semi-directive menés à partir d'une grille pré-établie, mais en suivant la logique discursive de l'interviewé; observation systématique (menée selon des techniques empruntées à l'ethnographie) des gestes, des itinéraires, des relations interpersonnelles, des attitudes corporelles. Quelle que soit la technique choisie, l'évaluation est confrontée à ce paradoxe qui est au cœur du musée ou de l'exposition: comment le même espace, identique pour tous, fait-il l'objet de pratiques différen-

ciées, qui varient d'un visiteur à l'autre? Le sociologue se demande à quoi attribuer les différences, et le concepteur (ou l'animateur) se demande comment provoquer des invariances, comment faire en sorte que les gens voient ce qu'il a voulu montrer.

D'une certaine manière, le musée n'existe pas en soi. Certes, il y a des objets, des œuvres, des dispositifs, une progression, mais le visiteur ne lit (ou ne lie) jamais exactement le musée ou l'exposition comme ils ont été conçus, au double sens de «lire» le message proposé, et de «lier» les objets juxtaposés. La construction du sens se fait par la visite même, qui est mise en relation des éléments entre eux, un peu comme des mots; c'est le visiteur qui écrit les phrases avec les mots, par son parcours. Et il y a un grand nombre de phrases possibles.

Les études de motivations font apparaître par exemple les conséquences qu'entraîne, sur la façon de visiter, l'anticipation qui est faite du contenu du musée, avant d'y pénétrer. On distinguera ainsi les visites d'intention, dont le projet préexiste à sa réalisation, et les visites d'occasion, courantes pour les expositions temporaires dans les musées ou les espaces publics, sur lesquelles on tombe sans les avoir cherchées (on «saisit l'occasion»). Autre ligne de partage: la visite des «typica», objets ou œuvres caractéristiques d'un genre, d'une période, d'un artiste, par opposition aux «unica», lieux ou œuvres que leur réputation transforme en attribut emblématique de l'art ou de l'histoire (la Joconde, le plus gros diamant du monde, le tombeau de Napoléon, le scribe accroupi...). Là aussi, l'anticipation du contenu détermine sa réception; on vient découvrir les premières, on vient vérifier la conformité des secondes à leur réputation ou leur reproduction (pour certains visiteurs, ce ne sont pas tant des choses qu'il faut voir, que des choses qu'il faut avoir vues).

Les études de comportement portent d'autres fruits. Certaines ont montré que l'on pouvait ramener la variété apparente des faits et gestes à un nombre réduit de modèles stables de visite: l'une de ces typologies a connu quelque fortune, qui distingue parmi les visiteurs les fourmis, les papillons, les sauterelles et les poissons<sup>2</sup>.

1. H. Gottesdiener, *op. cit.*

2. Cf. E. Veron et M. Lévassieur, *Ethnographie de l'exposition: l'espace,*

*le corps, le sens*, Paris: B.P.I./Centre Pompidou, 1983, p. 220.

D'autres ont réhabilité des formes de détournement d'usage (occupation imprévue d'espaces résiduels, transferts de curiosité de l'objet présenté à la manière dont il est présenté, pratiques de sociabilité débordant le cadre de la visite: rencontres, jeux, etc.) comme autant de pratiques d'appropriation par lesquelles le visiteur fait sien le musée en le reconstruisant à sa mesure.

Ce n'est pas un hasard si les études de comportement se sont plus développées sur le public des expositions temporaires que sur le public des collections permanentes. Ce n'était pas là se cantonner à la monographie au détriment de la généralité, bien au contraire: la multiplication des expositions a constitué un véritable banc d'essai pour les musées, leur a donné l'occasion d'innover, de tester à moindre risque de nouvelles présentations ou de nouveaux dispositifs (interactivité, nouvelles technologies, etc), avant de les intégrer progressivement à leur fonds. Les évaluer, c'est se donner les moyens de répondre à l'éternelle question des conservateurs «que se passerait-il si...?», par «voilà ce qui se passe quand...».

Il faut revenir pour terminer sur cette multiplication des expositions, et plus globalement sur la tendance des musées (en particulier les nouveaux) à la spectacularisation de leurs présentations. Cette évolution s'inscrit dans un mouvement plus général de la demande sociale, qui porte à une hypertrophie du visuel par rapport aux autres sens. Il est devenu banal de dire qu'à l'ère des médias, l'individu s'est transformé en «glouton optique». Mais on assiste progressivement à un déplacement de cette curiosité, qui déborde hors du cadre qui l'a favorisée — l'écran, l'image — pour

réinvestir le réel, parfois sous une forme compulsive. Beaucoup ne se satisfont plus de voir les choses défiler devant eux (la T.V), et tendent à aller eux-mêmes défiler devant les choses (le tourisme lointain, la visite des expositions et des musées). A cela répond la démarche symétrique des institutions culturelles qui proposent à la contemplation des objets quotidiens qui n'avaient jusqu'ici qu'un statut d'usage (musées d'ethnographie, écomusées, etc.) et qui tentent de visualiser physiquement des relations qui n'avaient pas le statut d'objet (*Les Immatériaux*, au Centre Pompidou par exemple).

On peut penser que cette recherche individuelle de compensation, ou plutôt ce rééquilibrage du rapport au monde extérieur dans l'ordre du visuel, s'alimente à une double source: une réaction au caractère éclaté de l'information, qui se traduit par un besoin de retrouver l'unité (d'une époque, d'un auteur, d'un événement, d'un lieu) et un besoin de tendre à l'exhaustivité (sur un sujet), aspirations auxquelles les musées et surtout les expositions thématiques répondent bien; une réaction au développement des simulacres que sont l'image à domicile (qui consiste à montrer le monde) et l'écriture télématique et informatique (qui consiste à nommer le monde), réaction qui se traduit par une recherche de la présence physique des choses, ou si l'on préfère, une recherche de l'«effet de réalité». Mais nous entrons là dans cette catégorie d'hypothèses sociologiques dont la vérification ne passe pas par des enquêtes...

Jean-François Barbier-Bouvet.

Sociologue

Chef du service des études et de la recherche

BPI Centre Pompidou

## ■ La participation de la population

### Principes, par H. de Varine

Avec Georges Henri Rivière, la population devient, pour la première fois dans l'histoire des musées, un *partenaire* de l'institution et de ses responsables.

C'est une immense révolution, si l'on songe d'où l'on venait,

à quelle génération Rivière lui-même appartenait: le monde de l'entre-deux guerres est, politiquement, celui de l'apogée de la race blanche qui colonise et «civilise» l'univers; culturellement, celui de l'éducation rigide du maître à l'élève; esthétiquement,

celui du chef d'œuvre et de la relation privilégiée entre l'artiste, son marchand et son public; scientifiquement, celui de la découverte, par l'ethnographie, de sociétés dites primitives; muséologiquement enfin, celui du temple des musées, à l'architecture et à la présentation sacralisantes.

Pour l'ethnologue, la population est composée d'objets d'étude, dont ressortent quelques individus que l'on gratifie du nom d'informateurs; la culture matérielle est prélevée, pour étude, conservation, publication, éventuellement présentation. Pour le conservateur de musée, quelle que soit sa spécialité, la population se confond avec un public qui est à la fois la justification des budgets annuels (d'où la nécessité de le recevoir en nombre toujours plus grand) et une gêne, car il pollue, touche, vandalise, vole et de toute manière empêche le seul travail sérieux, celui du chercheur.

Toute sa vie, Rivière lutta contre ces deux aberrations de ses deux professions. Ethnologue de la France, il revalorisera les sociétés pré-industrielles encore vivantes, en cherchant en elles des permanences et des leçons, en leur laissant l'essentiel de leur patrimoine, en les aidant à se l'approprier comme matériau vivant pour le futur. Muséologue complet, s'intéressant à toutes les fonctions du musée et à tous les types de musées, il attachera toujours une importance égale aux divers rôles de l'institution, parmi lesquels il placera celui de la communication. Le musée instrument politique d'une population (cf. le musée de Bretagne), le musée média puissant d'une culture multiforme (cf. ce qu'il disait des musées mexicains ou des musées de sciences) sont deux découvertes que Rivière fit, sans doute dans les années 60, combinant son expérience française avec sa connaissance des musées d'Amérique du Nord et son intuition des problèmes à venir dans le Tiers Monde.

Il y fut aidé, notamment par des amis tels que Claude Lévi-Strauss, Robert Gessain, Jean Gabus, Mario Vasquez. Mais il dut lutter contre l'«establishment» des grands musées nationaux, surtout celui des musées d'art et d'archéologie, qui ne pouvaient admettre d'autre voie que celle de la conservation.

### Le respect de l'homme comme objet

L'homme, objet de l'aventure muséographique, est pour Rivière un être vivant, créateur, héritier responsable d'une tradition. Le

chercheur lui apporte, certes, sa connaissance théorique, sa systématique, ses codes, une méthode d'analyse et une capacité de synthèse. Le muséographe lui apporte à son tour son savoir-faire, pour classer, préserver, mettre en scène, en un mot restituer. L'éducateur enfin propose une pédagogie adaptée, tant au visiteur de l'intérieur de la communauté qu'au touriste ou au spécialiste qui vient de l'extérieur.

Il reste bien des individus sélectionnés comme de meilleurs informateurs, mais ceux-là sont considérés comme de vrais associés. Les témoins du travail effectué par Georges Henri Rivière pour le musée du Vin de Beaune se souviennent encore des amitiés qu'il noua parmi les vigneronns et les artisans de la côte des vins, vers Pommard ou Savigny. Le respect du travail, du savoir, de la lignée, qu'il s'agisse du paysan d'Aubrac ou de l'ouvrier du Creusot, se reflète dans toute l'œuvre de celui qui aimait à se proclamer fils de paysan.

Pour Rivière, l'homme est le héros de l'histoire que conte la collection, l'exposition, le musée, et au delà de l'homme la communauté des hommes unis par une même tradition, par les mêmes coutumes et techniques, par les mêmes productions. A Montchanin, en 1974, il travailla pendant plusieurs semaines, de près comme de loin, avec les cent cinq habitants qui réalisèrent, à partir de zéro, l'exposition sur la ville, son passé et son avenir. Ce fut lui qui insista pour ajouter au programme prévu, trop passéiste à son gré, une partie prospective sur la future ligne du TGV, parce que, disait-il, elle transformerait durablement la vie des gens de Montchanin.

### Le souci du public comme cible

Georges Henri Rivière attachait une très grande importance aux définitions et en particulier à celle du musée, contenue dans les statuts de l'ICOM, qu'il avait rédigée lui-même. Dans cette définition, le musée a quatre fonctions: étude, conservation, éducation et délectation.

Les deux dernières se rapportent au public et je me suis souvent demandé pourquoi Georges Henri Rivière avait ainsi séparé deux aspects qui pouvaient être confondus dans la «présentation» ou la «diffusion», comme on le dit parfois pour l'action culturelle.

En réalité, pour lui, le public devait trouver au musée une jouissance personnelle, non seulement dans la contemplation des collections exposées, mais aussi dans le confort de la visite. Il insistait beaucoup sur la «fatigue du musée» qui résulte à la fois des distances parcourues, de l'éclairage, de la dimension des caractères sur les étiquettes, de l'environnement global du lieu de l'exposition.

Il revenait sans cesse sur la nécessité d'accueillir convenablement le visiteur, aussi bien dans les galeries ouvertes à tous que dans les réserves et salles d'étude. Bien souvent, son obsession de la circulation dans le musée (logique des séquences d'exposition, utilisation des locaux anciens, planification des constructions neuves) provenait au moins autant du souci du public que d'exigences scientifiques et muséographiques.

### La reconnaissance de la population comme sujet

C'est dans l'écomusée que Rivière trouva enfin l'expression la plus parfaite de son souci de la population. Déjà son admiration pour les musées de plein-air scandinaves dont il parlait souvent comme d'un modèle montrait l'importance qu'il attachait à l'étroite symbiose entre l'institution-musée et la communauté qui l'entoure, lui fournit sa matière vive et justifie son existence même. Dès la conception du musée des Arts et traditions populaires, prenant la France comme communauté de base, il voulait fournir à l'ensemble de la collectivité nationale un reflet de sa complexité et de sa richesse créative.

A Marquèze, comme à Beaune ou à Rennes, pour lui le sujet était une population donnée, pour laquelle et avec laquelle il réalisait ce miroir dont il devait ensuite tellement parler. Les objets collectés et présentés, les thèmes d'exposition, les publications ne pouvaient exister ou être compris sans une référence permanente à la population.

C'est pourquoi, lors du colloque de l'ICOM sur les écomusées, tenu en 1972 à Marquèze, Istres, Lourmarin, Dijon et Paris, Rivière réalisa son rêve: établir une synthèse entre le musée et sa population-base.

Il faut s'étendre à nouveau sur ce qui s'est passé à ce moment

là, et qui ne devait ensuite qu'être précisé dans les définitions successives données par Rivière de l'écomusée.

Ce colloque faisait suite à la proclamation, l'année précédente, lors de la Conférence générale de l'ICOM de Paris et Grenoble, de l'écomusée comme nouvelle forme d'association et de coopération entre le musée et son environnement. Il se tenait à peu près au moment où les Nations Unies organisaient elles-mêmes, sous la pression de l'opinion publique, la conférence de Stockholm sur l'environnement. Normalement, le concept d'écomusée aurait dû être une sorte de mise au goût du jour du musée de sciences naturelles, voire un centre d'interprétation des richesses naturelles des parcs régionaux ou nationaux. Rivière, de façon caractéristique, s'empara du mot et introduisit en lui une notion entièrement nouvelle, celle d'écologie humaine, fruit de son expérience d'ethnologue.

On est ici loin de l'informateur de terrain, loin aussi du public-roi: la population toute entière est à la fois objet et sujet du musée. La notion de territoire n'est plus seulement liée à un édifice, elle prend une signification historique, géographique, culturelle.

Tout a été dit et écrit, depuis dix ans et par Georges Henri Rivière lui-même, le plus souvent, sur les idées de territoire, d'exposition évolutive, de modes diachroniques et synchroniques de présentation, de musée de l'espace et de musée du temps. Je n'y reviendrai pas, mais il faut les replacer dans l'évolution de la pensée philosophico-muséologique de Rivière. Du passionné d'art contemporain et de création pure, dans les années vingt, de l'ethnologue des années trente à cinquante, il est passé, à l'automne de sa vie, à l'exigence suprême, celle du service de l'homme et de la société.

### La prééminence affirmée de la science

Il reste que Rivière était profondément convaincu de la prééminence absolue du savant, comme moteur du musée. Lors de l'adoption des statuts de l'écomusée du Beauvaisis, en assemblée générale, il plaida pour que les scientifiques reçoivent les mêmes droits que les usagers, disant en substance que, sachant plus et mieux, ils devaient avoir leur mot à dire, aussi bien dans le choix des programmes que dans les modalités de leur réalisation.

N'étant personnellement pas d'accord avec lui, j'ai longtemps réfléchi à cette position et je suis arrivé à la conclusion que, dans son optimisme, il ne pensait pas un instant que les scientifiques puissent abuser de ce pouvoir qu'il réclamait pour eux.

Quoiqu'on en pense, il y a là une affirmation d'une haute

portée muséologique: le savant a des droits imprescriptibles parce qu'il a le devoir de servir la population dont le musée est l'expression, le reflet, l'instrument.

Hugues de Varine-Bohan  
Ancien directeur de l'ICOM

## L'expérience du Puy du Fou, siège de l'écomusée de Vendée par F. Ribemont

L'écomusée de Vendée fournit sans doute un exemple original dans le domaine de la participation des habitants dans la mesure où il associe diverses formes d'animation.

L'expérience du Puy du Fou, abondamment relayée aujourd'hui par les médias, est l'une d'entre elles. A l'origine de l'aventure en 1977, deux démarches nées simultanément, mais qui, à l'inverse, auraient pu être concurrentes, se sont trouvées, de par la volonté des auteurs, profondément imbriquées. D'une part, l'idée d'organiser un grand spectacle nocturne d'art et d'histoire, joué par les Vendéens eux-mêmes dans un cadre approprié: le château du Puy du Fou, irrécusable témoin de leur propre passé; d'autre part, la création dans ces mêmes lieux, du siège d'un écomusée dont l'action porterait sur l'ensemble du département.

L'idée d'un écomusée vendéen est née à la suite d'une rencontre avec Georges Henri Rivière au sein d'un groupe de travail de l'Association nationale des conservateurs en avril 1977. Georges Henri Rivière connaissait bien la Vendée. Il avait rencontré à plusieurs reprises, avant la guerre, les frères Jan et Joël Martel, des

sculpteurs jumeaux, qui avaient créé un groupe folklorique et qui se livraient à une collecte méthodique et passionnée des danses et chansons maraîchines<sup>1</sup>.

Ces mêmes frères Martel présentèrent à Georges Henri Rivière les architectes Jean Debarre et Jean Bossu qui effectuèrent pendant l'occupation l'une des fameuses enquêtes du musée des Arts et traditions populaires dans le cadre du « chantier 1425 », sur le Pays de Monts. Ces relevés d'architecture traditionnelle sont aujourd'hui fort précieux et mériteraient d'être publiés en leur intégralité. Rivière avait également en tant que conservateur en chef de ce musée effectué des dépôts au musée de Montaigu et sa prodigieuse mémoire des objets lui permettait aussi, à mon grand étonnement, de se souvenir des collections sur le compagnonnage du musée de Fontenay-le-Comte.

L'éparpillement du patrimoine vendéen dans plusieurs petits établissements, tous à rénover, conduisit à souhaiter la création d'un véritable musée d'identité qui prendrait en compte l'ensemble

1. Lors de l'inauguration du musée Milcendeau-Jean Yole à Soullans en 1982, Georges Henri Rivière raconta comment les sculpteurs Martel lui avaient fait découvrir l'œuvre du grand peintre vendéen. Georges Henri

Rivière avait également le souvenir du maître-livre de Jean Yole que tous les ethnologues d'aujourd'hui devraient relire : *Le Malaise Paysan*, paru en 1929.

du patrimoine historique et ethnographique régional, qui serait installé à La Roche-sur-Yon. Lui ayant fait part de ce projet, Georges Henri Rivière réagit vivement en précisant que cette notion lui paraissait tout à fait périmée. Il convenait de lui substituer le concept d'écomusée, à l'époque en pleine évolution. Le problème des limites du territoire concerné s'est alors posé. En effet, la Vendée est composée de cinq régions naturelles ayant chacune leur particularité tant sur le plan géologique qu'ethnographique: le Bocage, la Plaine, le Marais du Nord dit breton vendéen, le Marais poitevin, la côte et les Iles. Fallait-il créer cinq écomusées rayonnant sur cinq territoires considérés comme autant d'espaces d'appartenance?

Après avoir détaillé les risques encourus par une trop grande extension d'un territoire que les responsables de l'écomusée ne parviendraient pas à contrôler, Georges Henri Rivière admit finalement à titre expérimental de faire coïncider l'application du système écomusée aux limites administratives du département. Deux éléments militaient en faveur de cette solution: d'une part, la présence d'une équipe de conservateurs au chef-lieu qui avait déjà en charge trois musées traditionnels (La Roche-sur-Yon, Montaigu, Fontenay-le-Comte) et par ailleurs, la spécificité même de l'identité culturelle vendéenne fondée sur le souvenir mythifié des événements contre-révolutionnaires<sup>1</sup>.

Une fois déterminé l'espace, il restait à trouver le lieu d'évocation du «Temps de la Vendée». La visite du château du Puy du Fou situé à la porte du département, à quelques kilomètres de l'axe qui rejoint le littoral atlantique, séduisit Georges Henri Rivière. L'édifice, incendié en 1794, avait l'avantage d'être porteur des traces des événements, en dehors de ses incontestables qualités architecturales.

Georges Henri Rivière resta cependant chagriné jusqu'au bout par le clocheton remonté au XIX<sup>e</sup> siècle: il ne comprenait pas que

le scénario du spectacle en impose sa conservation. Dès le départ pourtant, le destin de l'écomusée s'est trouvé lié au spectacle. Les premiers projets transmis au Fonds d'intervention culturelle ont présenté l'écomusée comme une action relais destinée à pérenniser la mise en valeur du patrimoine local, aboutissement de la mobilisation des habitants dans le spectacle.

La Conservation départementale des musées s'est trouvée ainsi immédiatement sollicitée. Le service a effectué une grande part des recherches historiques que requérait le scénario. Il a fourni aussi l'essentiel de la documentation iconographique du spectacle. Etant introduit, jour après jour, dans cette population bénévole de quatorze communes et légitimé dès l'origine comme membre du comité de lancement, il lui était alors facile d'informer les interlocuteurs du vaste projet muséographique qui, peu à peu, allait devenir aussi leur aventure. Il ne faut pas penser cependant que les six cents membres que comptait alors l'association du spectacle se sont tous mobilisés pour participer à la mise en place de l'écomusée.

Lors de la première exposition, présentée en 1978 et intitulée *Le Pays du Puy du Fou à travers les âges*, près d'une dizaine d'habitants seulement aidèrent le conservateur et son assistant. L'effet recherché était alors de faciliter une réappropriation du passé et non d'obtenir des informations destinées à préparer une collecte. En ce sens, l'exposition était destinée à présenter des documents, des objets inconnus du public provenant soit des archives départementales (archéologie du Moyen Age, famille du Puy du Fou, guerres de Vendée), soit des archives nationales, soit des musées traditionnels, au milieu d'éléments ethnographiques, témoins de la société pré-industrielle, voire postérieure et dont la population connaissait l'origine et l'usage. Cette exposition a légitimé l'idée de pays. Le pays affectif, celui des habitants des quatorze communes mobilisés pour évoquer dans le château sa propre histoire, s'est aperçu au fil des documents présentés qu'il

1. Avant d'être bocain ou maraichain, le Vendéen se définit par son histoire et se sent d'abord un enfant de cette «terre de géants» selon le mot attribué à Napoléon. On peut à cet égard rappeler la phrase significative de Jean Yole: «Alors que toutes les provinces devenaient des départements, la Vendée fut le seul département qui devint une province. D'un

coup de reins vigoureux, elle a bouleversé le cadastre officiel, brisant les limites trop étroites qu'on lui avait imposées. Elle est venue border la Loire, s'est emparée du coin des Deux-Sèvres qui lui plaisait, s'est offerte en apanage une partie de l'Anjou et tout cela au pas de charge et pour toujours. Pour le monde entier la voilà sœur de la Pologne et de l'Irlande.»

y avait un passé commun bien réel correspondant pratiquement à l'étendue du domaine et du rayonnement du Puy du Fou au cours des âges<sup>1</sup>.

Ce souci de servir, d'apporter et de faire revivre avant d'envisager une quelconque muséalisation a été déterminant pour que le projet d'écomusée, dont beaucoup, à vrai dire, n'avaient pas compris la démarche, soit progressivement accepté<sup>2</sup>.

La fabrication des accessoires de mise en scène fournit aussi un exemple concret de cette interaction (population—patrimoine—conservation). La plupart de ces objets ont été réalisés par des bénévoles d'après les originaux sortis des vitrines des musées pour l'occasion. L'importance, à cet égard, de la présence d'établissements traditionnels est ici à souligner.

Les expositions qui se succédèrent en 1979, en 1980, 1981 et 1983, obéissaient à une même logique, celle de montrer l'étendue du champ patrimonial et les méthodes adaptées à sa conservation. De l'étude des croyances à la découverte des richesses du patrimoine photographique, de la recherche de l'iconographie vendéenne aux mécanismes de la mémoire collective, les domaines explorés par les expositions permirent aux habitants de prendre conscience qu'ils détenaient eux-mêmes une partie du «musée»: il convenait alors d'aider à l'édifier, s'ils voulaient que ce patrimoine soit transmis.

Mais cette adhésion, traduite dans les faits par l'accueil rencontré dans toute la Vendée lors des collectes qui suivirent, n'aurait pu atteindre cette dimension s'il n'y avait eu l'incroyable carte de visite que constitua, dès la première année, le succès du spectacle<sup>3</sup>. Le mot Puy du Fou, dans l'esprit des Vendéens, est devenu immédiatement le symbole d'une identité culturelle retrouvée. En choisissant le même site pour révéler en perma-

nence leur histoire, l'écomusée jouait l'adéquation et transformait le château en lieu de mémoire. La galerie d'Histoire avait un public avant d'exister. Il ne peut être nié que la spécificité de l'histoire vendéenne conférant au pays un légendaire historique puissant semblable à celui des Cévennes, a servi considérablement les deux démarches. La fierté du passé, un droit exprimé à la différence, dans une région où l'histoire est encore à fleur de mémoire, a engendré consciemment ou non une mobilisation facile des habitants, encore accentuée par la présence dans la vie sociale des clercs et des cadres locaux des mouvements catholiques qu'ils ont formés. Le Puy du Fou dans son acte de bénévolat a eu pour la population du Haut Bocage Vendéen et des Mauges, le même sens que jadis le patronnage: le don de soi au service de son histoire, une nouvelle «cause» que l'on entend défendre, faire connaître au public une histoire qui ne figure pas dans les livres. On y ajoutera enfin la présence d'une convivialité facile et une richesse associative insoupçonnée. Les créateurs seront étonnés de constater que le foyer rural des Epesses a un taux d'occupation parmi les plus importants de France.

Tous ces éléments favorables rassemblés, il est apparu sur le plan pratique le risque pour l'écomusée à vocation départementale de voir limiter son action au Haut Bocage. C'est pourquoi, et à l'inverse de la démarche suivie par les antennes, il n'a pas été mis en place de comité d'usagers au sein duquel les communes du Puy du Fou auraient été surreprésentées. Il a été préféré la création d'une association des amis de l'écomusée. Celle-ci comprend des Vendéens, mais aussi des Parisiens et possède un tissu de correspondants dans la France entière, voire même à l'étranger<sup>4</sup>.

Dès son élaboration par la conservation et le comité scientifique, le programme muséographique de la galerie d'Histoire a été communiqué à l'association des amis afin qu'elle fasse connaître son avis. Outre la détection du patrimoine vendéen exilé, cette

1. La formule de G.H. Rivière: «n'approcher une population que pour la servir» trouve là sa pleine acceptation.

2. Dans ce but également, plusieurs visites de musées ou d'écomusées organisées par la Conservation départementale à l'intention des Puyfolais ont permis de mieux cerner les différences.

3. Cette idée d'associer un spectacle joué par les habitants eux-mêmes et le chef-lieu de l'écomusée a été repris au Creusot par Mathilde Scalbert.

A partir de 1981, l'ASHEP, Association du spectacle d'histoire et d'expression populaire, a organisé avec succès dans la cour de la Verrerie diverses représentations ayant pour thème le patrimoine creusotin.

4. Une photographie montre d'ailleurs Georges Henri Rivière attablé dans un dîner réunissant les membres de cette association au moment de la définition du programme.



association apporte son aide financière aux acquisitions de l'écomusée en organisant chaque année des opérations dont elle tire profit. En 1985, elle a vendu à l'accueil de la galerie d'Histoire des reproductions d'une aquarelle du XIX<sup>e</sup> siècle représentant un vendéen de 1793, qui ont permis de financer l'acquisition d'une peinture. En 1986, les amis ont décidé de commercialiser des petits sacs de médis portant le logo de l'écomusée. Ces sacs ont été tissés sur les lieux mêmes de la présentation permanente, sur un métier à main du début du XIX<sup>e</sup> siècle remonté grâce à certains membres, anciens tisserands. Le produit de ces ventes a permis de financer de nouvelles acquisitions. Dans cette aventure du Puy du Fou, l'écomusée joue aussi pleinement son rôle d'incitation à la recherche en générant des associations qui soutiennent son effort en ce domaine. La collecte de la tradition orale des guerres de Vendée, qui a débuté en 1981, est à cet égard révélateur. Les rencontres organisées par l'ethnologue de l'écomusée ont abouti à la création de deux associations locales qui ont spécialisé leurs activités sur les enquêtes orales. Il en est tout autrement pour les antennes, où au contraire, l'écomusée a fait appel aux structures existantes. Il n'a pas cherché à engendrer lui-même un éveil des consciences mais au contraire à développer son action par l'intermédiaire des associations en place.

### Des formes plus traditionnelles de participation des habitants

Depuis l'entre-deux guerres, en réponse au développement du tourisme, de nombreux groupes folkloriques ont été créés dans le département. Mais, alors que l'animation des spectacles à l'aide de danses et de chansons du terroir a constitué jusque dans les années 1970 leur principale activité, plusieurs de ces groupes ont donné naissance à des associations se donnant comme but la collecte du patrimoine oral et le sauvetage des arts et traditions populaires. Leur démarche prenait en compte les changements de mode de vie imposés par les invasions estivales et la disparition rapide de leur identité régionale.

Lorsque l'écomusée a vu le jour en 1977, il existait quelques associations de ce type auxquelles se sont ajoutées les sociétés

d'histoire locale. C'est ainsi qu'en 1979, à la suite de diverses réunions, l'écomusée de la Vendée pouvait envisager le soutien de treize associations dont les zones d'action étaient situées en dehors de celle du spectacle du Puy du Fou. Les antennes ont été créées, à l'exception du musée Milcendeau-Jean Yole de Soullans, à l'initiative de ces associations soutenues par les collectivités. L'écomusée, dès lors, est intervenu pour mettre au point les projets, coordonner leur financement, assurer la liaison avec les scientifiques, définir le programme muséographique et, enfin, assurer le suivi des travaux. Il est à noter que là où il n'y avait pas d'entente entre l'association support et les élus locaux, généralement le projet n'a pas abouti, alors que sur le plan du patrimoine, il constituait pourtant un trait spécifique à mettre en valeur (par exemple la muséalisation du canot de sauvetage de l'Île d'Yeu). La meilleure illustration de la qualité de la participation des habitants est très certainement la création du Centre de découverte du marais breton vendéen à la Barre-de-Monts, deuxième antenne de l'écomusée. L'Association de recherche et d'expression pour la culture populaire dans le marais breton vendéen a, de par son implantation et son importance, joué un rôle primordial dans l'émergence du projet au sein de la population, et par la suite, dans son développement<sup>1</sup>. En dehors de l'aide apportée pour les collectes, elle a pris en charge l'ensemble des problèmes posés par les animations estivales, en particulier l'organisation des fêtes populaires, les stages d'initiation et les circuits de découverte des milieux. Le succès rencontré dans le public par le Centre dès son ouverture ayant permis d'intégrer les principaux responsables de l'association dans l'équipe de l'écomusée, il a été créé à la demande des habitants un comité des usagers. Ce comité a pour sa part pris en compte les opérations de promotion et des ventes des produits du Centre. Outre sa participation à la préparation des expositions temporaires, il gère également le planning des locaux d'accueil, en liaison avec les chargés de mission de l'établissement.

Nombreux sont donc les exemples que l'on pourrait citer attestant la mobilisation des vendéens en faveur de l'écomusée. Il s'agit des multiples éclatements «associatifs» du Puy du Fou dans le domaine de la recherche archéologique, du patrimoine industriel avec le train à vapeur et la muséalisation d'une gare, mais

1. A ce propos, voir ce qu'en disent: Philippe Joutard, *Ces voix qui nous viennent du passé*, 1983, pp. 43 et 151, et Jean-Clément Martin, *Les lieux de Mémoire*, 1985, p. 596 et suiv. dans un chapitre intitulé «la Vendée,

région mémoire», ouvrage collectif sous la direction de Pierre Nora, Ed. Gallimard.

aussi des actions d'animation développées par les associations supports dans les antennes.

Mais si le bénévolat demeure l'acte fondamental de tout ce secteur associatif, il n'en demeure pas moins que les actions permanentes s'inscrivent dans un cadre qui fixe le droit et les devoirs de chacun. A cet effet, le système écomusée a mis au point un lien institutionnel sous la forme de conventions signées entre les associations ou les collectivités propriétaires d'antennes et le département qui assurent la pérennité de toutes ces opérations par le contrôle de la Conservation départementale.

Aujourd'hui l'écomusée de la Vendée comprend un organe central qui abrite au Puy du Fou, sur 1200 m<sup>2</sup>, la galerie de l'Histoire de la Vendée et les éléments d'un laboratoire de terrain, une photothèque qui conserve 29 500 clichés de 1865 à nos jours, et une phonothèque. En 1985, a été créé le Centre d'étude et de documentation sur la contre-révolution dans l'Ouest.

Trois antennes de l'écomusée sont ouvertes au public: le Centre de découverte du Marais breton vendéen à la Barre de Monts; le musée Milcendeau-Jean Yole à Soullans; le musée d'Histoire du chemin de fer en Vendée à la gare des Epesses. Plusieurs projets ont aussi été provisoirement abandonnés: Ile d'Yeu, Parc archéologique de Nieul sur l'Autize. Deux autres opérations associées sont en cours de réalisation: à Beauvoir sur Mer, la gare remise dans son état primitif proposera une évocation des tramways départementaux, autre aspect du patrimoine ferroviaire régional ainsi qu'à Faymoreau-les-Mines, où l'Hôtel des Mines abritera prochainement une évocation de l'extraction du charbon et de la vie des mineurs au XIX<sup>e</sup> et au XX<sup>e</sup> siècles.

On s'étonnera de ce nouveau vocable d'opérations associées. En effet, il nous est apparu souhaitable de ne pas confondre les réalisations durables qui bénéficient par convention en tant qu'antennes de l'écomusée du statut applicable aux musées contrôlés et des actions «muséales» dont la pérennité peut être remise en cause, soit par manque de support associatif ou de

motivations des responsables locaux. L'opération associée constitue donc un échelon intermédiaire entre l'exposition temporaire réussie qui perdure et l'antenne de l'écomusée qui obéit à des critères de qualité, de pérennité et d'audience par une ouverture de cent jours par an. Rien ne s'oppose à ce que les opérations associées évoluent en ce sens. En étagant en quelque sorte les possibilités de conservation et de présentation du patrimoine en fonction du degré d'éveil des habitants, l'écomusée les met devant leurs responsabilités de «transmetteurs».

Tel est le regard que huit ans après on peut porter sur les aspects humains de l'aventure vendéenne. En associant l'écomusée au spectacle du Puy du Fou, les promoteurs ont pris un risque considérable dont ils n'avaient peut-être pas, à l'origine, mesuré l'étendue. Il est bien évident que l'échec du spectacle aurait eu un retentissement négatif sur toute l'action patrimoniale engagée tant auprès des élus que de la population qu'il fallait alors convaincre. L'extraordinaire succès du spectacle a entraîné l'écomusée en lui donnant en quelques mois dans la population vendéenne des intermédiaires qu'il aurait mis des années à conquérir. Le spectacle a créé la rencontre entre les habitants et leur patrimoine, alors qu'ailleurs, l'écomusée a dû faire appel aux canaux associatifs existants. L'action de l'écomusée repose donc essentiellement sur la qualité de cette confluence (patrimoine-population) et les limites qu'elle impose. Rien ne sert de vouloir à tout prix aboutir à des actions qui seront de toute manière financièrement lourdes, si, sur place, la motivation des habitants est insuffisante. Or cet éveil dépend largement des animateurs de l'écomusée. Cela suppose en amont une équipe ayant la capacité de créer la confiance, de dynamiser les échanges, de s'adapter à la multiplicité des intervenants et enfin, surtout de comprendre que l'identité d'un pays ne peut se révéler que par ceux qui y vivent.

Francis Ribemont  
Conservateur Départemental des  
Musées de Vendée  
(cf. dossier icono, p. 324)

## Une expérience concrète de participation de la population à l'écomusée de Fourmies-Trelon

par P. Camusat

A la fin du siècle dernier, avec ses vingt-six peignes regroupant six cents machines à peigner la laine, ses quatre-vingt-trois filatures atteignant le chiffre impressionnant de près d'un million de broches à filer, ses seize mille métiers à tisser dans quarante-six tissages, la région de Fourmies se situait en première position mondiale pour la fabrication de la laine peignée.

La guerre de 1914-1918, la crise économique des années vingt, la seconde guerre mondiale, puis les mutations technologiques des années soixante devaient amener une récession génératrice d'importants problèmes sociaux et le transfert de l'outil de production dans d'autres régions, notamment celle de Roubaix-Tourcoing. De ces centaines de manufactures qui employèrent jadis jusqu'à vingt-six mille personnes, il n'en reste plus actuellement qu'une dizaine occupant moins de mille salariés. Quant aux usines désaffectées, elles furent soit reconverties, soit démantelées. Bref, du berceau de l'industrie textile au cours de la première révolution industrielle en France, il s'en fallut de peu qu'il n'en restât aucune trace.

La volonté de sauvegarder et de mettre en valeur un patrimoine menacé, l'opportunité d'une collection de machines textiles du début du siècle, sauvées de la destruction dans les années soixante, et la lecture, par le plus grand des hasards, d'un texte de G.H. Rivière, enfin la décision de surseoir au démantèlement d'une des plus anciennes filatures fourmisiennes, tels ont été les facteurs déterminants dans la décision de créer un écomusée régional dont le siège serait l'ancienne usine textile Prouvost-Masurel à Fourmies.

Le rôle de G.H. Rivière, première personnalité contactée dans ce domaine, fut prépondérant, puisqu'il permit, non seulement de coordonner les efforts, d'ouvrir des portes et surtout de proposer un plan de travail à long terme, ainsi que toutes ses modalités d'application.

En une simple définition sur la spécificité des écomusées et de leurs objectifs, G.H. Rivière nous donnait une philosophie et

l'essentiel de sa pensée que nous nous sommes attachés à respecter tant dans l'esprit que dans la lettre, tout en développant une démarche originale intimement liée aux particularités du territoire.

Certes, nous comprîmes bien vite que certaines notions satisfaisantes pour l'esprit telles que celles de la participation de la population étaient plus faciles à adopter qu'à mettre en application, mais nous en avons fait une condition sine qua non et il était hors de question de les éluder.

En effet, dans l'esprit de G.H. Rivière, la notion de participation de la population est, avec la celle de territoire, la notion fondamentale qui caractérise le concept écomusée. Mais il y a loin de la coupe aux lèvres et l'implication *réelle* de la population à une action muséale n'est pas si évidente qu'on peut le penser. Qu'on ne s'imagine surtout pas que la création d'un écomusée suscite un mouvement d'enthousiasme populaire et qu'il ne reste aux animateurs qu'à canaliser les innombrables bonnes volontés...

Dans la pratique, on est loin du compte et l'application de cette notion se heurte à de nombreuses difficultés. S'il est par exemple facile de mobiliser les gens pour une participation ponctuelle et temporaire, il est extrêmement difficile de la prolonger dans le temps. Prêter son concours pour une fête de charité ou l'animation d'un week-end est une chose, accepter de s'investir régulièrement plusieurs heures par semaine pendant des années et mener à bien une tâche qui amène souvent plus de contrariétés que de satisfactions en est une autre...

Aussi, faire participer à une tâche commune bénévoles et salariés dont les motivations et les intérêts se rapprochent difficilement, le tout sans précaution préalable, est une autre manière d'envisager la quadrature du cercle...

Bref, les difficultés sont immenses et pourtant, six années de pratique journalière nous permettent d'affirmer que la participation de la population est une chose réalisable, pour autant que l'on définisse clairement les niveaux auxquels elle peut se manifester.

En ce qui concerne l'écomusée de la région de Fourmies-Trelon, une participation effective de la population se concrétise à cinq niveaux bien précis:

### Niveau de la décision

Association loi 1901 à but non lucratif, l'écomusée est régi par un conseil d'administration tripartite composé de trois collèges de seize membres chacun:

- *Le collège des pouvoirs publics* composé des maires des communes du territoire de l'écomusée, des représentants du Conseil général et du Conseil régional, de l'Etat...
- *Le collège des associations* culturelles et sociales (syndicats ouvriers et patronaux, chambres consulaires...)
- *Le collège des usagers*, regroupant les représentants des diverses antennes ou «communautés associées» de l'écomusée, à savoir:

- le musée du Textile et de la vie sociale de Fourmies,
- l'Atelier musée du verre de Trélon,
- la maison du bocage de Sains-du-Nord,
- la maison de la Fagne (musée de la pierre), à Wallers,
- le conservatoire du patrimoine religieux de Liessies,
- les sentiers d'observation à Wignehies.

C'est ce conseil de quarante-huit membres qui discute, amende et entérine les propositions de la direction, donnant ainsi à la population par la voix de ses représentants un réel pouvoir de décision.

### Niveau des collections

Dès le départ, il a été bien précisé que les collections représentatives d'un patrimoine régional mis en valeur par l'écomusée ne pouvaient faire l'objet d'achats. A noter toutefois que contrairement aux musées d'art, les objets ont souvent davantage une valeur symbolique qu'une réelle valeur marchande. En conséquence, nos collections répertoriées sont constituées essentiellement de dons, la population participant en outre à des prêts d'objets dans le cadre d'expositions permanentes.

En moins de cinq ans, on peut considérer que plus de deux cents personnes ont participé ainsi à la constitution des collections de leur écomusée.

En outre, la participation de la population au niveau des collections est parfois «suscitée», dans la mesure où des carences existent sur des sujets jugés primordiaux. C'est ainsi par exemple qu'un des membres du conseil d'administration, institutrice en retraite, estimait que l'histoire de la vie sociale ne pouvait faire l'impasse sur l'enseignement. Or, nous ne présentions pratiquement rien sur ce sujet. Décidée à faire aboutir son idée, elle mena une action auprès de ses collègues pour obtenir objets et documents indispensables. Le résultat ne se fit pas attendre, et ses démarches permirent la présentation d'une classe 1895 en un temps record.

Ceci est un exemple parmi tant d'autres de la participation active de la population à la quête et au rassemblement des éléments de la mémoire collective.

### Niveau de la restitution

Les donateurs offrant ainsi l'héritage de leurs grands-parents et parents, il est normal qu'ils participent au choix et à la présentation des objets et documents ainsi qu'aux reconstitutions qu'ils ont rendu possibles grâce à leur générosité.

Ils ont de plus une connaissance de leur propre histoire et possèdent des relations qui leur ouvrent bien des portes.

C'est peut-être dans ce domaine que la participation de la population à l'action patrimoniale se concrétise de façon la plus originale et la plus conforme à la pensée de G.H. Rivière.

De plus, la population qui s'investit dans cette œuvre de conservation et de restitution contribue à la pérennité d'une institution où le patrimoine est son bien propre.

Enfin la «restitution» se manifeste également au plan des «savoir-faire». Dans la pratique, les anciens fileurs, tisserands, verriers communiquent leurs connaissances, leurs «tours de mains» à des jeunes qui relèvent ainsi le flambeau et concourent à la sauvegarde de métiers menacés de complète disparition. Cela pose bien sûr d'autres problèmes dont — entre autres — celui de la viabilité et la pérennisation de ces tâches.

## Niveau de l'accueil et de l'information

Si l'écomusée se veut le reflet d'une communauté et est représentatif «d'un milieu et de modes de vie qui s'y sont succédés», il est normal que les membres de cette communauté s'en fassent les porte-paroles, accueillent le public, lui expliquent ce qu'ils ont vécu ou ce dont ils ont entendu parler depuis leur enfance. «Je me souviens» ou «Mon père m'a dit» sont des formules tout de même plus convaincantes que «Il paraît que». Partant de ce fait, ce sont les acteurs mêmes ou ceux qui ont recueilli directement les témoignages qui présentent et commentent leur propre histoire.

L'exemple de Trélon est significatif à ce sujet. Un ancien maître de verrerie a écrit un livre édité par l'écomusée présentant à travers son expérience personnelle l'histoire de l'industrie du verre dans notre région. De plus, il dirige et anime avec son épouse l'Atelier musée du verre de Trélon, faisant ainsi bénéficier les visiteurs de son savoir et de son expérience, tant au niveau de la fabrication que de la présentation des collections.

C'est sans doute à la qualité de l'accueil assuré par «les gens du cru» que l'écomusée doit une grande partie de son audience.

## Niveau de témoignage

Compte-tenu de l'époque ciblée par l'écomusée — année 1900 — il reste encore des témoins de la vie régionale du début du siècle. Notre rôle est de recueillir les témoignages écrits

lorsqu'ils existent (journaux et notes personnels) et de les publier ainsi que d'interviewer «ceux qui se rappellent», constituant ainsi la mémoire collective d'une population.

## Perspectives d'avenir

En définitive, la *recherche* se doit d'être le maillon essentiel entre la *participation* et le *développement*. En effet, les recherches menées ces dernières années ou en cours de réalisation contribuent à analyser les situations locales tant dans le domaine social et culturel que sur le plan économique et à trouver avec l'ensemble des partenaires locaux des solutions pour le devenir du territoire.

Ce travail de recherche et de développement se concrétise à l'écomusée par des publications, des expositions, la fabrication de produits, l'organisation de colloques et de conférences sur ces thèmes, la promotion d'expériences originales... Toutes ces actions vont dans le sens de la philosophie des écomusées et de la fidélité au message de G.H. Rivière et constituent notre triple objectif:

- Restituer le passé,
- Affirmer le présent,
- Préparer l'avenir.

Pierre Camusat  
Ecomusée de la Région  
Fourmies-Trélon<sup>1</sup> et autres lieux  
(cf. dossier icono, p. 324)

1. Appellation proposée pour l'écomusée par G.H. Rivière dans son courrier du 12.10.1981, qui constitue en lui-même un pré-programme.

## L'écomusée du mont Lozère, à la rencontre d'une population

par G. Collin

La définition des écomusées reconnue par les tenants de l'écomuséologie met en avant les notions de territoire et de population. Sans l'un et l'autre de ces termes, il ne peut y avoir d'écomusée: pourtant cette définition presque axiomatique pourrait aussi bien s'appliquer à un musée dit «classique». Le musée d'histoire ou d'ethnographie fait obligatoirement reposer son travail et ses présentations sur un espace et sur une société. La différence vient essentiellement du fait que l'écomusée prend en compte ces deux termes comme des réalités concrètes qu'il voit vivre et vit lui-même.

Le débat ouvert dès l'origine sur ces points tourne autour de deux notions principales. Pour le territoire, les avis sont partagés pour définir une échelle: terroir, finage, commune, canton, province, région, massif, vallée. L'unité à retenir n'est pas facile à trouver: géologie, histoire, langue, société... Il semble que la question doive se poser cas par cas si l'on veut se situer au plus près des réalités du terrain. Le rapport à la population n'admet pas, semble-t-il, de discussion: c'est la participation de la population qui fonde la «légitimité» de l'écomusée.

Participation, collaboration, concours, association, complicité, connivence... autant de mots pour dire combien la recherche de liens étroits avec une population est importante, mais aussi combien de formes aux différences subtiles la participation peut recouvrir.

Le cas de l'écomusée du mont Lozère peut fournir un sujet de réflexion intéressant parce qu'il a été mis en place par la volonté de l'Etat. La rencontre entre un partenaire national et un partenaire local, souvent difficile par l'espace abstrait qui les sépare, était ici compliqué par le fait qu'elle s'inscrivait dans le cadre du Parc national des Cévennes. Ce dernier était alors (1970-1972) largement contesté par la population, qui voyait en lui un frein à sa liberté, imposé encore une fois par Paris: les Cévennes, entre mont Lozère et mont Aigoual, ont toujours, historiquement, reçu les initiatives du pouvoir central avec beaucoup de suspicion. A cette époque, le Parc national des Cévennes a certainement vu dans le

projet d'écomusée un moyen concret de contact avec les habitants d'une partie de son territoire.

Ce contact a pu se créer au fil des mois entre le chargé de mission et la population, car cette dernière n'a jamais refusé le dialogue et, au contraire, appréciait de pouvoir exprimer ses doutes, ses regrets ou ses critiques autrement que dans un cadre strictement administratif. Il a donc fallu d'abord écouter le discours de chacun sur le Parc (entité administrative), avant de pouvoir aborder le discours sur le Parc (entité géographique). Un premier type de participation a pu dès ce moment se développer: les Lozerots ont accepté de parler de leur montagne, de comparer les données livresques ou archivistiques avec leur savoir (phase essentielle pour la réalisation de l'ensemble écomuséographique). Un deuxième temps a permis, sous l'autorité de Georges Henri Rivière, de faire analyser les données de l'enquête de terrain par un conseil scientifique composé de chercheurs universitaires et d'érudits locaux: la population du mont Lozère a ainsi pu prendre part à la définition du contenu de l'exposition permanente.

Peu de temps auparavant, les gens de la montagne avaient été invités, d'une part à juger les projets architecturaux envisagés pour le musée, puis à proposer des améliorations ou modifications une fois le projet définitif retenu. La troisième étape a été celle pour laquelle beaucoup nous prédisaient un échec retentissant: la collecte d'objets nécessaires à l'aménagement des vitrines. *La lettre du Parc* (organe mensuel d'information) a été envoyée à chaque foyer du mont Lozère avec une explication succincte de chaque vitrine et une demande d'aide. Pour notre plus grande satisfaction, l'opération a réussi: les dons se sont succédés dans le temps, sans précipitation, mais d'un mouvement régulier. Les difficultés d'entente avec le partenaire «Parc» avaient été, semble-t-il, dépassées par la reconnaissance d'un objectif commun: la sauvegarde et la mise en valeur du patrimoine lozerot. Les temps que nous vivons aujourd'hui (depuis l'inauguration de 1984) sont, bien entendu, différents, car ils ne sont plus sous-tendus par des actions aussi ambitieuses que l'ouverture des éléments de

l'écomusée au public. Pourtant la participation est toujours vivante, bien qu'encore plus difficile à lire pour celui qui veut l'analyser de l'extérieur. Elle se manifeste par exemple par des appels téléphoniques pour prévenir le conservateur que tel bâtiment, élément de l'écomusée, avait la veille encore l'un de ses volets ouverts, ce qui n'est pas normal pour la saison. Ce fait, qui peut paraître anecdotique aux fervents de la participation «totale», est pour nous la marque d'un profond attachement au patrimoine et à l'opération écomuséale. Cette veille attentive du patrimoine est maintenant confortée par la confiance faite aux «gens de l'écomusée». Ce climat est d'autant plus remarquable que l'écomusée est resté un service du Parc national des Cévennes.

Pour nous, il est donc clair qu'un projet émanant d'un organisme d'Etat ne peut en même temps être issu d'une volonté populaire. La théorie voudrait que chaque écomusée surgisse directement de son milieu: il est difficile d'imaginer toutefois qu'un tel projet puisse aboutir seul, sans l'aide des structures politiques et économiques existantes. Une rencontre avec les

pouvoirs publics, une concertation avec la population sont nécessaires. La participation est un concept complexe, qui ne doit pas s'exercer dans un seul sens (sous peine de se transformer en exploitation): on parle toujours de la participation de la population, on n'évoque jamais celle des instances officielles. La participation est affaire de mesure: une population rurale, peu habituée aux réunions de groupes, n'aura pas le même comportement que des urbains rompus aux exercices de la communication.

Fidèles à l'esprit de la définition évolutive proposée par Georges Henri Rivière, ne nous laissons pas enfermer dans le concept de participation: recherchons la, sans nous imposer à la population de l'écomusée et n'essayons pas de comparer des phénomènes participatifs incomparables parce qu'uniques.

Gérard Collin  
Conservateur  
Parc national des Cévennes

# STATUTS ET ORGANISATION

par C. PATTYN

*La leçon «Institution muséale» ouvre un ensemble qui prévoit les thèmes «Organisation, Architecture, Formation, Déontologie». Cette partie du cours de muséologie n'a jamais été rédigée complètement, quoique les leçons aient été effectivement données en fin de semestre, chaque année.*

*Seule la leçon «Organisation» a fait l'objet d'un court polycopié en 1970: ce texte, largement lacunaire, n'avait probablement jamais été relu par G.H. Rivière, qui pensait le refondre dans un ensemble global de contenu différent.*

*Il n'était donc pas question de se substituer à l'auteur pour cette dernière partie. Certains de ces thèmes seront évoqués brièvement ici sous forme de fiches informatives ou de textes de témoignages.*

## 1 Statuts des musées

Rien de ce qui intéresse les musées n'était étranger à Georges Henri Rivière. S'il se passionnait pour la muséographie et la muséologie, il ne méprisait pas les aspects administratifs de la gestion des musées.

Soulignons cependant que Georges Henri Rivière n'avait aucune formation juridique: il portait de fait plus d'intérêt à l'organisation et aux structures, qu'à l'analyse des régimes de droit. Ceci est particulièrement remarquable dans l'ébauche de leçon qu'il avait composée en 1970 pour la partie *Organisation* de

la leçon *Institution muséale*. Sa connaissance des musées du monde lui permettait de faire des comparaisons et d'établir une typologie en fonction des régimes sociaux et politiques. Elle sera intégralement reprise ci-dessous.

Il a paru utile de la compléter par une mise au point plus détaillée du cas français. On s'est contenté de rappeler les points les plus importants de cette question, sans reprendre des analyses qui, d'ailleurs, auraient supposé des connaissances très étendues et n'auraient pu prendre place dans le cadre imparti.

## Typologie des musées du monde

«Dans les pays capitalistes, tels que les Etats-Unis, les statuts des musées s'inspirent le plus souvent du principe de la libre entreprise. Les musées sont biens privés, ils dépendent de la générosité des particuliers et du mécénat et sont régis par des conseils, «trustees», élus eux-mêmes par les associations propriétaires des biens des musées. L'émulation, voire la concurrence, règnent entre eux.

A dire vrai, la situation est moins simple que ce schéma pourrait le faire croire. Ainsi, aux Etats-Unis, si l'Etat permet toujours aux contribuables de distraire de l'évaluation de leurs revenus, à certaines conditions, les donations qu'ils consentent aux musées, les ressources privées suffisent de moins en moins à assurer le fonctionnement des institutions qui bénéficient souvent de l'aide des collectivités publiques. En outre, les personnels scientifiques et culturels des musées se plaignent d'être soumis à l'arbitraire des trustees et reprochent à ces derniers de mener une politique de concurrence et de prestige, au détriment de leur vocation scientifique et culturelle.

D'où la pression croissante des organisations professionnelles pour la défense de cette vocation. Par ailleurs, un nombre important de musées, et non des moindres, dépendent fréquemment des états, villes et autres collectivités publiques<sup>1</sup>.»

## Semi-public

«Les musées d'Europe occidentale obéissent à des statuts très variés: musées d'Etat, de régions, de communes, d'établissements publics, d'organisations privées à but non lucratif, voire à but lucratif. En Amérique Latine, la situation n'est guère moins complexe qu'en Europe.»

## Public

«Dans les pays socialistes, les musées dépendent de l'autorité publique, quelle qu'en soit la forme.

En Afrique, dans les pays arabes et en Asie, les musées dépendent le plus souvent de collectivités publiques, de l'Etat surtout, sans pourtant suivre complètement le modèle socialiste.»

## Typologie des musées en France

Le musée comporte trois éléments:

- Un lieu (ou un milieu).
- Une collection.
- Une équipe de conservation et d'animation.

La situation juridique des musées est extrêmement variée. On peut d'abord distinguer:

- Les musées qui ne sont pas sous le contrôle de la Direction des musées de France (D.M.F).
- Les autres musées.

Echappent à la compétence de la D.M.F:

- Des musées appartenant à l'Etat, mais relevant d'une autre administration: par exemple, au sein du ministère de la Culture, le musée des plans-reliefs est géré par la Direction du patrimoine, ainsi que le musée de la tapisserie de l'apocalypse d'Angers. Le Palais de la Découverte, le musée de l'Homme, le Muséum d'histoire naturelle, le musée des Techniques du Conservatoire des arts et métiers dépendent du ministère de l'Education.
- Les musées de la Ville de Paris ont un régime particulier.
- Les musées de l'Institut de France.
- Les musées privés qui n'ont pas été reconnus comme musées contrôlés.

1. La Smithsonian Institution est un cas d'exception puisqu'il s'agit d'une institution créée à l'initiative de l'Etat fédéral américain et qu'elle continue à en recevoir ses principaux financements.

Trois catégories de musées relèvent de la Direction des musées de France.

1. *Les musées nationaux* qui appartiennent à l'Etat. Les lieux et les collections sont la propriété de l'Etat, les personnels sont des fonctionnaires de l'Etat.

Ces musées sont, pour la plupart, gérés directement par la Direction des musées de France, leur degré d'autonomie est extrêmement limité.

Trois musées nationaux sont gérés par des établissements publics et bénéficient d'une autonomie juridique: les musées Henner, Gustave Moreau et Rodin.

2. *Les musées classés* qui appartiennent à des collectivités territoriales (départements, communes): ils sont gérés par elles et sont dirigés par des conservateurs qui appartiennent au corps des conservateurs de l'Etat et sont rénumérés par lui.

3. *Les musées contrôlés* qui appartiennent à des collectivités territoriales ou à des personnes morales de droit privé. Ils ont été reconnus par la Direction des musées de France, en raison de l'importance des collections. Ils ont accepté certaines règles: tenue d'un inventaire de la collection, ouverture au public, inaliénabilité des œuvres.

En contrepartie d'un contrôle scientifique et technique de la part de la Direction des musées de France, les collectivités propriétaires des musées classés et contrôlés bénéficient d'aides financières sous forme de subventions pour les acquisitions, les restaurations d'œuvres, les expositions, les aménagements muséographiques et les constructions.

## Eléments du «statut» des musées

### Le lieu

La plupart du temps, les lieux sont affectés au musée par le propriétaire.

Plusieurs musées nationaux relèvent pour le «clos et le couvert» de la Direction du patrimoine et pour les aménagements intérieurs de la Direction des musées de France; c'est le cas des Palais nationaux: la Malmaison, le Louvre, Versailles, Fontainebleau, Compiègne, Pau.

Les musées classés et contrôlés sont situés dans des immeubles qui appartiennent aux collectivités territoriales. Les sommes consacrées aux bâtiments dépendent du bon vouloir des édiles locaux, plus que de la valeur intrinsèque des collections.

Des collectivités locales modestes, attachées à leur patrimoine muséographique, ont fait ces dernières années des sacrifices considérables pour créer ou moderniser leur musée, tandis que certaines grandes villes laissent à l'abandon de superbes collections.

### Les collections

Alors qu'il existe en France un régime juridique spécifique de protection des objets qui ont une valeur historique ou esthétique qui ne se trouvent pas dans les musées (loi de 1913), la protection des collections qui se trouvent dans les musées résulte de l'application du régime de droit commun: la domanialité publique.

Ce régime, d'origine jurisprudentielle, comporte l'inaliénabilité et l'imprescriptibilité des collections. L'inaliénabilité, c'est l'interdiction de vendre des objets figurant sur les inventaires; l'imprescriptibilité permet d'éviter pour ces objets l'application des règles habituelles relatives à la détermination du propriétaire d'un bien meuble «en fait de meuble, possession vaut titre», et de récupérer l'objet volé en quelque main qu'il se trouve, sans que la prescription puisse être invoquée par un possesseur même de bonne foi.

### Le personnel

Les personnels des musées nationaux bénéficient de statuts particuliers, selon qu'ils appartiennent au corps de la conservation des musées de France (corps scientifique), ouvriers professionnels et restaurateurs d'art (personnel technique), corps de la surveillance spécialisée (gardiens de musées).

Par contre, les personnels des musées classés (en dehors des conservateurs qui relèvent du statut de l'Etat) et des musées contrôlés ne bénéficient pas d'un statut valable pour l'ensemble des collectivités et relèvent, en réalité, des statuts propres aux

collectivités territoriales. Seuls les conservateurs des musées de la Ville de Paris ont un statut équivalent à celui des conservateurs d'Etat.

## Quelques constatations sur le «statut» des musées en France

1. Les musées ne constituent pas une catégorie juridique homogène et protégée. Quiconque veut ouvrir un «musée» peut le faire, quelle que soit l'importance de la collection.

Ce droit est de plus en plus largement utilisé, ce qui peut parfois créer des confusions dans l'esprit du public, voire des déceptions.

2. En France, les petits musées récents ont très souvent une

personnalité juridique (musées d'association), alors que très peu de grands musées anciens ont cette autonomie juridique. Par ailleurs, la clause d'inaliénabilité n'est valable que dans le cas où elle est inscrite dans les statuts des musées d'association.

3. La gestion des musées nationaux est extrêmement centralisée. C'est probablement l'un des domaines de l'Etat qui est resté le plus centralisé: les responsables scientifiques des musées n'ont que très peu de responsabilité administrative. La Réunion des musées nationaux, établissement public, apporte un correctif indispensable à la rigidité du système.

Le domaine des musées n'est pas le seul qui réserve quelques surprises à l'observateur. Dans un pays réputé cartésien, le poids de l'histoire aboutit quelquefois à créer des situations paradoxales.

## 2 L'organisation des musées

L'organisation des musées dépend très étroitement de l'importance du musée, de son statut et de son degré d'autonomie juridique.

Concernant le «directeur du musée», voici ce qu'écrivait Georges Henri Rivière dans les fragments retrouvés de son cours de 1970 et pour le colloque de l'Unesco de 1969:

«Le directeur, aidé de ses collaborateurs et pourvu d'un secrétariat privé, veille au fonctionnement, à l'efficacité et au rayonnement du musée, rend compte à l'autorité de tutelle des activités de l'institution et lui soumet les programmes de développement du musée.

Deux thèses s'affrontent sur la compétence à exiger de ce haut responsable. Selon la première, il doit être un «scientifique», expert dans l'une des disciplines auxquelles ressortit le musée. Selon la seconde, il doit être un «administratif», un «manager».

Issu de la profession muséale, «nourri dans le sérail», le

«scientifique» en sait les détours. L'inconvénient est qu'il puisse privilégier sa discipline au détriment des autres disciplines de base du musée, ou encore, accaparé par le travail de direction, qu'il néglige des tâches précieuses à l'avancement du savoir.

En faveur de la thèse du «manager», il y a le fait que, de plus en plus, augmentent la technicité de la fonction administrative et l'exigence en matière de relations publiques. Mais s'il ignore la muséologie, le «manager» risque de commettre des erreurs de conception et de gestion. D'où l'intérêt pour lui d'une préparation accélérée à la muséologie, complétant l'expérience pratique.»

En France cependant, les musées sont placés sous la responsabilité de conservateurs (personnels scientifiques) qui s'occupent:

- de la conservation des collections,
- du personnel,
- de l'animation,
- des lieux.

## La conservation des collections

Elle implique :

- La tenue des inventaires et leur mise à jour en fonction de l'évolution des connaissances;
- La restauration des objets en liaison avec les ateliers spécialisés et pour les cas délicats avec le laboratoire de recherche de la D.M.F.;
- L'enrichissement des collections par des acquisitions gratuites (dons et legs), onéreuses (achats) et des dépôts;
- La présentation des œuvres avec la mise en place de notices (cartels);
- La tenue des réserves;
- L'élaboration de catalogues raisonnés;
- Les recherches pour développer les connaissances sur les collections;
- L'adoption de mesures de sécurité indispensables pour éviter les vols et les dégradations.

## Le personnel du musée

Il est composé d'un ou plusieurs conservateurs qui, dans le cas des musées nationaux et classés, relèvent du corps de la conservation des musées de France.

Ils sont parfois assistés de personnel administratif (secrétaires, dactylographes).

La surveillance est assurée par des gardiens.

Le conservateur doit veiller au respect des obligations du service et définir les tâches de chacun, les tours de garde. Il est en liaison avec les responsables administratifs pour la gestion de ces personnels, la notation, l'avancement, les sanctions éventuelles.

Parfois, le personnel comprend également des ouvriers professionnels qui assurent les travaux d'entretien des locaux et de maintenance des installations (chauffage, électricité, appareils audio-visuels).

Dans les grands musées, des restaurateurs travaillent à la préservation et à la restauration des collections.

## L'animation

Les relations avec les élus, la presse, le public contribuent au rayonnement du musée. Cette fonction s'est beaucoup développée ces dernières années.

Alors que des musées, disposant de collections prestigieuses, ne faisaient l'objet d'aucune publicité, d'autres musées n'ayant que peu d'objets à présenter développaient des actions pédagogiques et culturelles.

Les expositions temporaires permettent de relancer l'intérêt sur le musée et de toucher de nouveau des personnes qui, sans manifestation exceptionnelle, ne seraient pas revenues visiter le musée.

Des actions spécifiques sont organisées pour les scolaires, les personnes âgées, les handicapés.

Ces obligations nouvelles sont ressenties parfois comme des contraintes par des conservateurs qui sont plus désireux de développer des recherches que d'animer leur musée; les collectivités et le public attendent pourtant beaucoup de ces actions.

Jadis lieu de délectation pour quelques amateurs éclairés, le musée participe aujourd'hui au premier rang à la vie culturelle de la cité.

## Les lieux

L'édifice qui abrite le musée doit faire l'objet de travaux pour assurer le clos et le couvert (réparation des toitures et des façades).

La sécurité des personnes et des collections implique des adaptations (sorties de secours, désenfumage, dispositifs d'alerte).

La présentation des collections évolue en fonction de leur accroissement, des aspirations du public, de la volonté des conservateurs ou des élus de mettre en valeur certains aspects particuliers des œuvres.

Il peut s'agir de modifications de détail ou de refonte complète. Celle-ci exige, avant d'être mise en œuvre, une programmation sérieusement étudiée.

L'évolution rapide des goûts et des perspectives sur les collections implique une grande modestie dans les interventions architecturales qui, pour être pertinentes, doivent impérativement permettre les évolutions et les adaptations.

## Rôle de l'Etat dans les musées classés et contrôlés

L'Etat exerce sur ces musées un contrôle et leur apporte des aides financières.

### 1. Les contrôles portent sur :

- les acquisitions d'œuvres d'art et d'objets à titre gratuit ou onéreux (consultation du Conseil artistique des musées classés et contrôlés),

- la tenue des inventaires,
- l'inaliénabilité des collections.

La D.M.F conseille les musées:

- pour les travaux de restauration des objets,
- pour les travaux d'aménagements muséographiques,
- pour les travaux de sécurité et de présentation,

La D.M.F participe également à la nomination des conservateurs des musées contrôlés.

### 2. Des aides financières sont accordées par l'Etat:

• Pour le fonctionnement : achat d'œuvres d'art, restauration d'objets, organisation d'expositions, publication de catalogues, dépenses d'actions culturelles.

• Pour les investissements : les constructions de musées, les aménagements, les travaux de sécurité.

Lorsque l'immeuble qui abrite le musée est protégé au titre des Monuments Historiques, les subventions pour la restauration (Direction du patrimoine) se cumulent avec celles accordées par la Direction des musées de France (Inspection générale des musées classés et contrôlés) pour les aménagements.

Christian Pattyn  
Administrateur civil  
Ancien directeur du patrimoine

# LE DÉFI MUSÉOLOGIQUE

par A. DESVALLEES

Il n'est pas facile de terminer un ouvrage qui n'est pas sien... et moins encore de conclure une œuvre qui reste inachevée, surtout dans la mesure où elle ne se referme pas sur elle-même, mais ouvre sur l'avenir.

Pour beaucoup, Georges Henri Rivière n'a fait qu'ouvrir des portes. Mais combien de portes n'a-t-il pas ouvertes? S'il a pu apparaître comme une gageure de mettre au point la publication de son œuvre muséologique, ce défi a été relevé sans trop de difficultés: sans doute le maître n'était-il plus là pour tenir la plume, mais son esprit soufflait sur un nombre assez grand de disciples pour qu'il fût aisé de poser sur le papier ce qu'il n'avait pas pris le temps d'y inscrire lui-même.

Les qualités qui firent de Georges Henri Rivière un homme d'ouverture se formèrent au contact de la société brillante et éclectique de l'entre-deux-guerres. Sa chance fut certainement de goûter ces plaisirs mondains et artistiques, contestataires souvent, avant de s'engager dans la profession de conservateur. Il grandit au contact des beaux-arts, auprès de son oncle Henri Rivière, puis fréquenta les grands de ce siècle, de Picasso à Léger, de Cocteau à Derain et à bien d'autres encore. Si ses positions de muséologue ne furent pas toujours en accord avec celles des professionnels des musées d'art, ce ne fut donc pas par ignorance, par mépris ou insensibilité. A un poste qu'on lui proposait au Musée Guimet, il préféra l'ethnologie aux côtés du Dr Rivet, ce qui ne pouvait que renforcer une tolérance déjà développée au contact des surréalistes. Ce choix, allié à une culture et à un tempérament sans préjugés, eut certainement une influence majeure sur la doctrine muséologique qui le guida pendant toute sa carrière de conservateur. Peut être pourrait-on aussi associer cette attitude d'esprit à une certaine versatilité, qui le conduisait à se laisser séduire aisément par la dernière chose où la dernière personne rencontrée.

C'est cet ensemble de traits, où domine l'aptitude à se pénétrer des idées nouvelles et à les faire siennes, qui lui permit de se remettre sans cesse en question, cherchant à justifier par la raison des positions souvent dictées par l'intuition.

Mais ne nous représentons pas d'entrée Georges Henri Rivière comme un théoricien froid de la muséologie. Il fut en effet profondément attaché à son métier de conservateur, au sens où cette profession induit une relation étroite avec le monde des objets. Son éducation artistique avait développé chez lui cette familiarité avec la matière, mais ses racines paysannes, qu'il ne manquait pas de rappeler à l'occasion, furent certainement tout aussi déterminantes pour l'éclosion de sa vocation tardive: ses vacances picardes l'avaient initié à un monde d'objets différents de ceux qui composaient son environnement parisien et devaient former le nouveau paysage sensible qu'il allait aimer et apprécier. Cette double éducation à l'objet aurait pu faire de l'homme un collectionneur passionné. Il travailla d'ailleurs toute sa vie à constituer des collections, d'abord privées, puis publiques, d'abord artistiques, puis ethnographiques. Mais, conservateur dans l'âme, il détourna, comme ses pairs d'ailleurs, cette passion au profit de la collectivité.

Avec Georges Henri Rivière cependant, sont remises en question l'adéquation entre le musée et la collection: il sublime, avant de les formuler et de les institutionnaliser, les motivations profondes qui rejoignent les nécessités de la mémoire collective et de l'identité culturelle. Collection et conservation ne suffisent plus à définir la spécificité de l'institution muséale, que ce soit d'ailleurs le musée d'art ou la multitude de musées d'identité qu'il a toute sa vie aidés à naître. C'est aussi dans ce désaisissement, qui donne la formation de collections comme un moyen, et non comme une fin en soi, que l'on peut lire l'œuvre du muséologue

et du muséographe. Si donc il a imprimé son talent sur un monde d'objets qu'il connaissait intimement, Georges Henri Rivière ne s'est pas laissé prendre aux charmes narcissiques de la nostalgie. «Conservateur, mais pas rétro», a-t-on pu écrire de lui dans les dernières années de sa vie<sup>1</sup>...

Cette note de fin ne saurait être la conclusion d'une œuvre qui a été toute d'évolution, d'élargissement. Ceci est d'autant plus vrai que le modèle idéal de musée dont Georges Henri Rivière rêvait est loin d'être réalisé: sa doctrine reste marginale dans son propre pays, en regard d'une pratique professionnelle qui se situe souvent à l'opposé de ses principes. La profession se trouve quelque peu écartelée, entre deux réalités de plus en plus éloignées l'une de l'autre: le musée traditionnel a en effet très peu changé tout au long de ce siècle, tandis que la muséologie et la muséographie évoluaient rapidement, surtout depuis les années soixante.

A témoin cette remarque faite par Hubert Landais, jugeant en 1979 en tant que directeur des musées de France: «La lourdeur des tâches à accomplir apparaît clairement, lourdeur encore accentuée par l'inadaptation évidente des textes. Les musées demeurent régis par l'ordonnance «provisoire» du 13 juillet 1945, qui n'avait évidemment prévu ni la régionalisation, ni le développement des musées d'ethnographie, ni celui des laboratoires d'étude et de restauration, pour ne citer que les exemples les plus criants<sup>2</sup>.»

## 1 Il y a musée et musée...

Lorsqu'on veut parler de muséologie, il est nécessaire de savoir d'abord ce qu'on entend par musée. Et pour parler de musée, il est indispensable de ne pas se contenter de l'image qu'on en a sous les yeux. Le musée est une institution en perpétuelle mutation.

Non seulement cette ordonnance n'avait rien pressenti des changements ultérieurs, mais n'avait pas pris en compte ce qui existait déjà. Le laboratoire du musée du Louvre existait alors depuis quatorze ans. Et, sous le titre de musée national des Arts et traditions populaires, un musée national d'ethnographie existait depuis huit ans, tandis que d'autres musées de la même discipline se développaient en province depuis le début du siècle. Le monde muséal a connu, il est vrai, en un demi-siècle d'importantes transformations, mais plus sans doute dans la fondation d'institutions prestigieuses que grâce à un réel travail de fond qui aurait permis d'asseoir définitivement la profession dans sa spécificité. Aussi peut-on constater avec tristesse que les portes entrouvertes par Georges Henri Rivière n'ont qu'à peine été poussées. Et plus par sympathie que par réelle conviction.

Selon la formule rituelle, il est sans doute encore trop tôt pour analyser avec un recul suffisant son apport muséologique. Et pourtant, les changements ont été si marquants pendant les dernières années de sa vie et depuis sa disparition qu'il est important de souligner, sans plus attendre, quelle est sa contribution à l'évolution générale des musées, ce que lui doit la muséologie actuelle et comment sa doctrine se situe au regard de cette évolution. Sans donner de sa personne le portrait d'un père fondateur incontournable, on peut désormais reconnaître ce qu'il a indubitablement apporté à la muséologie et à la muséographie.

C'est pourquoi, il est bon de revenir sans cesse à ses sources pour tenter de déceler plus précisément ce qu'on peut mettre derrière le mot — ou derrière la chose.

Le musée a plusieurs fonctions, actuellement considérées comme complémentaires, mais dont certaines sont données comme

1. Propos recueillis par P. Demenet, *La Vie*, 22-28 mai 1980.

2. J. Frèches, *Les musées de France*, Préf. de H. Landais, Paris: Documentation Française, 1979, 200 p.

prépondérantes, selon les moments, les lieux... et les personnes. Il s'avère donc nécessaire, tout d'abord, d'éclairer, au moins succinctement, l'histoire du musée et de sa définition, et ensuite seulement de voir ce que couvre la muséologie.

La plupart de ceux qui ont écrit sur les musées se sont contentés, après avoir rappelé brièvement l'origine du terme ou des différents termes qui en ont fait office, de décrire le musée tel que nous le voyons de nos jours sous sa forme dominante, c'est-à-dire celle du musée de beaux-arts. Rares sont ceux qui ont tenté — et souvent dans des articles dispersés — d'en approfondir les différentes facettes, les fonctions multiples. Cette analyse s'avère d'autant plus urgente que, comme en d'autres époques, le musée est contesté, tantôt dans sa forme, tantôt dans son fond et que de nouveaux établissements voient le jour, tout à fait officiellement, qui en disputent la place et l'intérêt auprès du public et des pouvoirs de tutelle. Cette situation ne risque-t-elle pas de pousser les plus traditionnels à la marginalisation? Serait-ce là ce que souhaitent les professionnels<sup>1</sup>?

## Ambiguïtés

Le plus étonnant est que voient dans les mêmes publications — voire dans les mêmes organismes professionnels, comme l'ICOM ou l'Association générale des conservateurs, en France — des auteurs qui ne parlent pas le même langage. C'est ainsi par exemple, que dans une même publication, certains peuvent défendre la séparation entre les sculptures originales et leurs reproductions, mêmes anciennes, rejoignant la position puriste des historiens d'art, et dans le même mouvement, mettre en avant l'intérêt du «musée de civilisation<sup>2</sup>». D'autres ramènent le projet de la Cité des sciences et de l'industrie à La Villette à «trois mots clés...: spectacle-participation-information<sup>3</sup>». Aussi bien, Jean-Louis

Déotte peut-il assurer pour sa part: «Ni le Palais de la Découverte, ni la Cité des sciences ne sont des musées, mais le Muséum d'histoire naturelle, avec ses monstres, ses squelettes, ses cristaux, en est, en partie, un<sup>4</sup>.» Par contre, chacun s'entend désormais sur l'éloge de l'audiovisuel et de l'interactivité, sur les projections de diapositives, de films et sur l'utilisation des vidéo-disques et de l'informatique. Mais à condition de ne pas mélanger les genres, de distinguer les originaux des copies, et les documents des objets!

## Incertitudes

Alors, musée ou pas musée de la Villette? Il semble que les Anciens auraient eu autant de mal à en décider si l'on juge par l'histoire du terme dans l'Antiquité. Dès son apparition, le mot est en effet entré en concurrence avec ceux de lycée, pinacothèque, bibliothèque. Rappelant, deux millénaires plus tard, la création par Ptolémée I<sup>er</sup> du premier «Mouseiôn», «aéroportage de savants, de philosophes et d'hommes de lettres», les Encyclopédistes estimaient que «le mot musée a reçu depuis lors un sens plus étendu, du fait qu'on l'applique aujourd'hui à tout endroit où sont renfermées des choses qui ont un rapport immédiat aux arts et aux muses<sup>5</sup>». On peut juger que si le XVIII<sup>e</sup> siècle imaginait une extension du contenu, puisqu'il proposait, au Louvre, un musée encyclopédique, par contre il a conduit à une certaine restriction de la forme, puisque le musée est devenu lieu clos, alors que ce lieu de réunion pour savants («académie») était équipé d'une bibliothèque, d'une ménagerie, d'un jardin botanique, d'un observatoire, d'un amphithéâtre, de salles de travail et d'un réfectoire. Peut-on, par ailleurs, appeler musée, avant la lettre, l'exposition permanente, dans les rues et les temples, d'œuvres à la gloire des dieux et des héros? Et de même, celles intégrées en notre Moyen Age à l'architecture des églises et des cathédrales, pour l'édification et l'instruction des croyants? Le musée tel que nous le connais-

1. En France, mais aussi presque partout dans le monde, les textes d'intérêt muséologique sont tout à fait exceptionnels dans les revues des musées. La principale revue française, la *Revue du Louvre*, par exemple, ne parle jamais de muséologie, pas davantage de muséographie des beaux-arts. En dehors de la revue internationale *Museum*, des publications du Centre Georges Pompidou et des associations MNES et Expo-Média, seules des revues extérieures à la profession publient quelques

articles sur ce thème, et prennent l'initiative de numéros spéciaux. (*Traverses* en 1985; *Cahiers du Musée d'Art Moderne*, et *Nuovi Argomenti*, 50 rue de Varenne, en 1986; ou encore *Brises* en 1987.)

2. *Mémoire exposée*, Nuovi Argomenti, déc. 1986, p. 153-155.

3. Id. loc. p. 122.

4. Id. loc. p. 35.

5. *Encyclopédie*, article *Musée*, par Le Chevalier de Joncourt.

sons, est une institution laïque qui désacralise l'objet recueilli : les peuples dits primitifs, dont les objets de culte se retrouvaient fréquemment dans les vitrines coloniales des musées d'ethnologie, furent bien placés pour le vérifier, jusqu'au milieu de ce présent siècle<sup>1</sup>.

Même si des tentatives avaient eu lieu auparavant, et notamment dans certains autres pays que la France ou en province, le musée moderne est né, de fait, avec la Révolution Française, dans la tradition des Lumières. Il semble cependant que la conception n'en fut pas immédiatement limpide. Les Encyclopédistes en effet estimaient la fonction de recherche du Mouseion plus étroite que celle du musée thésaurisant «ce que l'on a de plus précieux en tableaux, en bronzes, livres et curiosités, etc.<sup>2</sup>». Mais en même temps, ils faisaient l'éloge du futur Muséum d'histoire naturelle, où l'on verrait la nature «dans toutes ses variétés et ses dégradations». Et ils donnaient en exemple l'Ashmolean Muséum, créé en 1683, regroupant tout ensemble des collections d'histoire naturelle, d'archéologie et de numismatique, et les conservant dans le cadre d'une université, celle d'Oxford, qui y consacrait des moyens de recherche<sup>3</sup>. C'était donc un établissement interdisciplinaire, avec les doubles fonctions de conservation et d'enseignement, qu'avait déjà le Mouseion de Ptolémée. Il n'est apparemment aucun rapport entre ces deux types d'établissements, l'un prenant appui sur une collection aléatoire, l'autre, sur une collecte systématique, scientifique : mais les Encyclopédistes n'ont donné aucune explication de cette contradiction. Dès lors, il n'est pas étonnant que la confusion se soit perpétuée par delà les législateurs de la Révolution Française et que les deux modèles aient perduré de par le monde!

## Evolution ou régression?

Ces hésitations quant aux missions à donner au musée n'ont été le propre ni du XVIII<sup>e</sup> siècle, ni du III<sup>e</sup> avant Jésus-Christ. Cycliques, elles se retrouvent de nos jours, comme dans le processus de création théorique de chaque musée.

La Convention a bien tenté d'empêcher que se contrariaient ces différentes vocations muséales, lorsqu'elle créa, entre 1792 et 1794, les trois grands musées français (Muséum des Arts, Muséum d'histoire naturelle, Conservatoire des arts et métiers), auxquels fut ajouté en 1795 le musée des Monuments français. Elle assura d'abord que le Louvre était un lieu d'étude pour les artistes — mais assez vite la notion de musée d'art s'est confondue avec celle de mémorial aux héros de la nation. Elle mélangea les genres en attribuant ou en maintenant les objets rares de la Couronne, aussi bien au Muséum d'histoire naturelle et au Conservatoire des arts et métiers, qu'au Louvre et même à la Bibliothèque nationale. Mais en même temps, elle laissait planer une ambiguïté dans ces fonctions, dans la mesure où l'établissement qui recevait pour mission de recueillir les collections scientifiques et techniques et de former les producteurs de l'industrie, ne recevait pas le titre de musée, mais celui de Conservatoire — le même titre que celui donné aux établissements chargés d'enseigner la musique, la danse ou le théâtre, lesquels ne conservaient que des traditions, écrites ou orales, mais nullement des objets<sup>4</sup>.

Quant au musée des Monuments Français, il fut aménagé par Alexandre Lenoir pour offrir au public les sculptures qu'il avait sauvées des couvents, des palais, des églises. Dès lors, il posait le problème de la nature même du musée — des objets sortis de leur contexte — et cela lui fut rudement reproché par Quatremère de Quincy, qui fut le seul pendant longtemps à poser la question du sens de la muséalisation et qui obtint de Louis XVIII la fermeture de cet établissement en 1816. Deux séries de questions s'étaient trouvées posées sur la nature même de l'institution: devait-elle être un lieu où l'on repliait des pièces sélectionnées ou une structure qui gérait ces pièces là où elles se trouvaient — musées ou inventaire général? Sur les fonctions de l'institution: conservation de pièces rares à sauver, conservation de pièces significatives à étudier — conservation/étude ou conservation/enseignement?

La trilogie indissociable à laquelle nous sommes habitués et qui réunit les fonctions de conservation, de recherche et de communication n'est pas encore aboutie, mais très vite, la com-

1. Cf. S. Adotevi (1972) et A.O. Konaré (ISS, 1987).

2. Cf. *Encyclopédie*, article *Cabinet*, par Blondel.

3. Cf. id. loc., article *Musée*.

4. Le Muséum du Louvre avait abandonné l'appellation de conservatoire et le musée du Conservatoire national de musique ne fut créé que bien plus tard.

munication a été le révélateur d'une certaine friction entre les deux autres fonctions. Ce conflit plus ou moins avoué, plus ou moins latent se poursuit, période après période. Il aboutit à une distinction marquée entre le musée qui conserve les œuvres, souvent uniques, que sont les œuvres des beaux-arts, et les autres, qui conservent avant tout des objets pour l'étude et l'enseignement, même s'ils sont rares.

Ces derniers, affectés brutalement à la catégorie des musées dits scientifiques, se répartissent en plusieurs catégories, selon leur contenu: les témoins de la nature (vestiges, êtres vivants ou naturalisés), les témoins culturels, les phénomènes scientifiques

théoriques (modèles de phénomènes, de processus physico-chimiques) ou appliqués (création technique sous forme de vestiges originaux ou de maquettes).

Comme certains conservent seulement des objets originaux et que d'autres rassemblent surtout des substituts (modèles ou maquettes), une première discrimination, conduisant à une hiérarchisation, s'est établie. A notre époque de reproduction sans limite de l'image comme du son, elle s'approfondit dès lors que les musées qui privilégient les fonctions de communication utilisent tous les moyens pour expliquer les phénomènes et n'exposent donc pas nécessairement des objets.

## 2 Georges Henri Rivière et la ligne officielle

La doctrine muséologique de Georges Henri Rivière s'est appuyée tout d'abord sur la définition du musée que l'ICOM adopta dans ses statuts en 1946. Georges Henri Rivière fut, comme on le sait, co-fondateur de cet organisme international, et sans doute co-rédacteur de la dite définition: «L'ICOM reconnaît la qualité de musée à toute institution permanente qui conserve et présente des collections d'objets de caractère culturel ou scientifique, à des fins d'étude, d'éducation et de délectation<sup>1</sup>». Cette définition était le reflet de la ligne dominante dans les milieux professionnels de l'époque; Georges Henri Rivière lui sera d'ailleurs fidèle pendant la plus grande partie de sa carrière, commencée largement avant 1946. Son originalité, et donc sa force, auront été d'avoir su évoluer et inciter les autres à évoluer: c'est ainsi que cette définition connut plusieurs versions progressives.

### Le champ

Le contenu du musée? «Des collections d'objets de caractère culturel ou scientifique»: il y avait déjà là matière à ouverture, en regard des musées les plus nombreux. On évitait en effet d'évoquer des disciplines précises, comme l'avait fait, un an plus tôt, l'ordonnance du 13 juillet 1945, qui avait défini les collections des musées français comme constituées «d'œuvres présentant un intérêt artistique, historique ou archéologique». On en est d'ailleurs toujours là, en France, plus de quarante ans après... Qui plus est, alors que la définition française parle d'*œuvres*, induisant indiscutablement une optique esthétique, la définition de 1946 se contente de parler d'*objets*. Mais cette ouverture a ses limites, puisque la notion de témoin culturel, ou naturel, empruntée aux

1. Statuts, ICOM, 1947, article 3.

historiens et archéologues modernes, ne s'impose pas encore: par contre, il semble que la définition internationale prenne implicitement en considération la notion de substitut qui se trouvait induite par le décret de création du Conservatoire des arts et métiers (1794), énumérant pêle-mêle «machines, modèles, outils,... dessins, descriptions et livres», comme ensuite par l'histoire de cet établissement et de ses homologues.

## Les fonctions

En outre, si les deux définitions de 1945 et de 1946 envisagent sur le même plan les fonctions de conservation et d'exposition («collection permanente et ouverte au public» pour la première, «qui conserve et présente» pour la seconde), seule la seconde définit les objectifs: l'étude, l'éducation et la délectation. La délectation ne fut jamais repoussée, au contraire: Georges Henri Rivière plaidera pour que les visites au musée soient gages de divertissement et consacrer ses talents de muséographe à œuvrer dans ce sens. C'est toutefois sur les deux autres termes, trop souvent oubliés, que porteront ses principaux efforts, lorsqu'il essaiera d'influer sur les mentalités, autant celles de la profession que des pouvoirs de tutelle.

Le premier, l'étude, vise à développer les recherches sur les œuvres, autant par la catalographie que par l'analyse physique des objets conservés. La création de nombreux laboratoires de musée accompagna et suscita ainsi les progrès de la recherche, même si une certaine rivalité subsiste entre ceux qui n'affirment que ce qu'ils voient et démontrent, et ceux qui croient davantage au pouvoir de l'intuition. Mais la recherche touche plus généralement, comme on le voit dans le *Cours de muséologie*, tout ce qui sous-tend l'activité du musée et en particulier la programmation de ses acquisitions, ainsi que celle de son exposition permanente. Combien de collections de musées étaient encore, avant-guerre, constituées de façon aléatoire sur le modèle de fonds d'antiquaires ou de brocanteurs, et exposées sur le modèle de l'étalage! L'une des grandes tâches à laquelle s'employa Georges Henri Rivière fut de convaincre qu'un musée n'est pas un bric-à-brac, mais un lieu

où l'on expose tout autant des idées que des choses et que mieux vaut laisser le déchet en réserve que de le faire apparaître incongru — sauf de le vouloir tel, insolite! Il est donc plus aisé de réussir un musée en partant de rien ou en programmant ses acquisitions, plutôt qu'en essayant d'utiliser des collections disparates amassées par des générations. Ce parti allait à contre-courant des habitudes de pensée de la profession. Mais surtout, il imposait aux sciences humaines une nouvelle conception du musée: le musée-laboratoire. Pour les sciences exactes en effet, cette conception était ancienne. Le musée-programme, opposé au musée-collection d'une part; de l'autre, le musée-discours opposé au musée-objet, dans l'exposition. Ce qui conduit à la seconde mission du musée: l'éducation.

Pour certaines catégories de professionnels, l'éducation est avant tout l'affaire de l'école et donc étrangère à la vocation du musée, qui trouve sa spécificité dans la conservation et dans l'enrichissement du patrimoine. L'étude des objets conservés en découle tout naturellement. Mais il ne faut pas oublier que la conservation n'est pas une fin en soi: les œuvres d'art, comme tout témoin culturel, ne furent pas créées pour elles-mêmes, mais pour signifier, pour dire, de la crainte, de la foi, de la puissance, de la vénération, envers le pouvoir temporel ou religieux, par des représentations plus ou moins réalistes, plus ou moins symboliques, par des récits mythiques ou historiques. Elles avaient pour mission de traduire un message et même de formuler des connaissances. Le musée, même dans le cas où il a été fondé sur la base d'une collection amassée pour la délectation d'une seule personne, n'a-t-il pas pour mission de communiquer ce message à un maximum de personnes? N'est-ce pas l'une de ses vocations originelles? Et les artistes de tous temps n'ont-ils pas cherché plutôt le contact avec le public que l'oubli et l'obscurité des réserves?

En France cependant, au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, le bénéfice des musées semble avoir été maigre pour les écoles de dessin et de beaux-arts, et guère plus enrichissant pour l'enseignement général, bien que nombre d'établissements de province, après le Louvre lui-même, aient été fondés pour la formation des artistes<sup>1</sup>.

1. Cf. E. Pommier, «Naissance des musées de province», in: *Lieux de mémoire*, II, 1986, p. 451-495, *passim*, et D. Poulot, in: *Le mouvement social*, 1985, p. 41-45.

Les expositions universelles, outre qu'elles chantaient la gloire de l'industrie, prétendaient également poursuivre une mission pédagogique. Parallèlement, pendant la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, le Conservatoire des arts et métiers suit un programme du même type. En 1937, Le Palais de la Découverte sera fondé sur un projet avant tout éducatif, mais ne portera pas le nom de musée. Et ce n'est pas faute aux premiers ministères de la Troisième République d'avoir insisté, en diverses occasions sur la nécessité de rendre les deux modes d'enseignement complémentaires<sup>1</sup>... Le divorce reste grand, et il faudra attendre les années 1960 pour que les musées s'attellent à l'action pédagogique, et les années 1970 pour que s'organise une action culturelle, pendant que, en France, le ministère de l'Éducation Nationale, pourtant chargé d'éveiller les enfants à l'intérêt des musées, continuait officiellement de négliger cette tâche.

Mais le flou dans les définitions et dans les fonctions continue de subsister. Ainsi un établissement comme le musée des Enfants de Boston, autant ludique que pédagogique, voit rarement contester son titre de musée, de même que l'Atelier des enfants du Centre Georges Pompidou. Le Palais de la Découverte est également un musée pour ses organismes de tutelle. Par contre, l'établissement qui porte le titre de musée en Herbe, au Jardin d'Acclimatation, continue de ne pas être regardé comme tel, malgré le talent et le sérieux de ses animatrices: en effet, il ne

conserve ni n'expose d'objets originaux en permanence, mais crée ses expôts en fonction de ses programmes. On peut donc se demander si la frontière terminologique doit passer entre un établissement qui conserve, mais n'éduque pas forcément, et un établissement qui éduque, mais sans originaux, ou bien entre un lieu qui éduque, avec ou sans originaux, et un lieu où l'on fait un commerce pseudo-culturel, comme les Disney-lands et autres parcs d'attraction?

Soulignons enfin que le moyen spécifique de communication reste, au musée, l'exposition: toutes les autres activités éducatives — publications, conférences, valises ou ateliers éducatifs, muséobus... — sont des compléments ou des succédanés de l'exposition. C'est donc sur les qualités éducatives de ses expositions que se juge un musée, et c'est bien ce sur quoi ont porté les principaux efforts de Georges Henri Rivière. S'il a intitulé l'un des chapitres de son Cours, *Le musée, instrument d'éducation et de culture*, c'est qu'il pensait que le musée pouvait être un véritable instrument de masse, apportant la formation par le plaisir, sans exclure d'ailleurs une action plus dirigée. C'est pourquoi la définition du musée qu'il mit au point pour son cours en 1974 et qui fut adoptée par l'ICOM pour ses statuts — reprise en partie des conclusions de la Table Ronde de Santiago en 1972 — met sur le même plan l'éducation et la culture.

### 3 De la théorie à la pratique

Si la définition du musée, telle qu'elle évolue entre 1948 et 1974, détermine les principaux axes théoriques sur lesquels se fonde l'institution, le choix des moyens pour remplir les fonctions assignées au musée reste encore dans l'ombre. Ce choix, et en particulier celui des techniques muséographiques, accentue de fait l'une ou l'autre des fonctions muséales, et entraîne souvent une dissonance dans l'application du binôme: éducation-délectation.

Or, c'est la muséographie de G.H. Rivière qui porte avec plus d'évidence le sceau de l'originalité, au regard d'une théorie parfois élaborée ailleurs. Il sut aborder la question sans préjugés, et tirer parti de ce qui se faisait en dehors de son milieu professionnel. L'influence de l'ethnographie, comme aussi celle du renouvellement de l'histoire, fut déterminante dans la nouvelle lecture de l'objet qu'il mit en place. Il ne fut certes pas le seul pour lequel

1. *Id. loc.* 1985, p. 42.

ces disciplines imposèrent le choix d'une certaine muséographie. Il ne considérait d'ailleurs nullement que ce choix dût s'appliquer uniquement aux présentations ethnographiques, ou archéologiques, et encore moins que cette muséographie fût attachée à une mode éphémère. Il s'agissait pour lui, non d'un recueil de recettes comme certains ont pu le faire croire, mais d'une doctrine cohérente, où les principes muséologiques guidaient la muséographie, quelle que soit la discipline dont relevaient les collections.

### Apporter du plaisir et apporter des connaissances.

Ces termes résument presque le message muséographique de Georges Henri Rivière, pour ce qui concerne l'exposition. Mais il est important d'insister sur le fait que, dans son esprit, les deux termes qui sont liés dans l'essence du musée, ne peuvent être dissociés — et encore moins opposés. Les opposer, c'est ce qu'on a souvent cherché à faire au cours de l'histoire du musée, comme nous l'avons vu. La fonction du musée doit-elle être d'abord la jouissance (ce que les définitions appellent pudiquement la «déléctation») ou doit-elle être l'instruction (plus largement la communication des connaissances) ? Il s'agit là d'un débat qui prend sans doute sa source dans l'origine du musée et qui, comme le notait récemment Hubert Damish<sup>1</sup> est peut-être un débat de classe. Ainsi par exemple, voit-on en 1785 à Vienne un aristocrate, Von Rittershausen, refuser les nouvelles présentations des collections impériales, qui venaient d'être installées au Belvédère, et qui suivaient un ordre chronologique et un classement par école, comme il sera fait au Louvre en 1799. En 1773, Sir Ashton Lever décidait, dans le même esprit, de ne laisser visiter son «musée» aux gens du peuple que s'ils étaient en possession d'un billet de ses amis<sup>2</sup>.

En regard de ces positions, on comprend d'autant mieux l'enthousiasme du jeune Jules Michelet visitant avec sa mère le musée des Monuments français d'Alexandre Lenoir, et regrettant, trente-trois ans plus tard, la décision qui le fit disparaître en 1815:

«Ils étaient là d'hier, sans socle, souvent mal posés, mais non pas en désordre. Pour la première fois, au contraire, un ordre

puissant régnait parmi eux, l'ordre vrai, le seul vrai, celui des Ages. La perpétuité nationale se trouvait reproduite. La France se trouvait enfin elle-même, dans son développement; de siècle en siècle, et d'homme en homme, de tombeau en tombeau, elle pouvait faire en quelque sorte son examen de conscience...»

C'était là sans doute le premier musée de civilisation, mais aussi, l'un des rares, à l'époque — avec le Conservatoire des arts et métiers — auquel ait été confiée une mission éducative et pas simplement de formation professionnelle. Mission n'excluant nullement le plaisir de l'émotion, si l'on en juge par les souvenirs de notre historien :

«Que d'âmes y avaient pris l'étincelle historique, l'intérêt des grands souvenirs, le vague désir de remonter les Ages! Je me rappelle encore l'émotion, toujours la même et toujours vive, qui me faisait battre le cœur, quand, tout petit, j'entrais sous ces voûtes sombres et contemplais ces visages pâles, quand j'allais et cherchais, ardent, curieux, craintif, de salle en salle et d'âge en âge. Je cherchais, quoi? Je ne le sais, la vie d'alors, sans doute, et le génie des temps<sup>3</sup>.»

C'est pourquoi, lorsqu'on choisit par exemple de faire des reproductions pour les donner en pâture aux foules afin d'épargner la pollution climatique des originaux — la reproduction photographique de la grotte de Lascaux en est un exemple —, il faut s'interroger sur les diverses motivations de cette muséographie du substitut. Certes, André Chastel a raison lorsque, à propos de la Caméra de Mantoue et de la Chapelle Sixtine, il constate: «La consommation touristique devient le pire ennemi des œuvres que l'on restaure à tant de frais; la pollution en annule rapidement le bénéfice». Mais lorsqu'il conclut: «Si les superbes films nippons permettaient de satisfaire les foules en réduisant à un simple filet quotidien le flux des visiteurs, ce serait la meilleure réussite du «mécénat» moderne. A quand une Sixtine II<sup>4</sup>?», on ne peut que s'inquiéter devant cette proposition de culture à deux vitesses: un musée pour le berger et un pour le troupeau.

Grande question en effet, que l'on ne peut évacuer, ni par des arguments élitistes, ni par des arguments démagogiques. Elle a été

1. In *Mémoire exposée*, 1986, p. 21.

2. Leyten, *Icofom Study Series*, 12. sept. 1987, p. 163.

3. J. Michelet, *Histoire de la Révolution Française*, Livre XII, chap. 7.

4. *Le Monde*, 21.8.87.

soulevée à propos de la programmation du Grand Louvre. Considérant que la plus grande masse des visiteurs traverse le musée en quête de la Vénus de Milo et de la Joconde, après avoir vu la Victoire de Samothrace en entrant, qu'est-il besoin de lui faire perdre du temps et user les parquets en l'obligeant à parcourir un certain nombre de salles et à remonter la Grande Galerie après s'être perdue chez les Perses ou chez les Coptes? Ne serait-il pas plus simple de disposer les trois œuvres tant recherchées dans le hall d'accueil? Ne serait-il pas plus sage, dans l'intérêt respectif des œuvres et des touristes, de faire la part du feu dans les œuvres et une ségrégation dans le public? Ne pourrait-on pas d'ailleurs aller plus loin, en remplaçant la Joconde par un substitut et en offrant à l'original un asile sûr, comme on l'a fait pour nombre de bijoux de la Couronne? Cette solution a été sagement repoussée, et même la Victoire de Samothrace qui devait continuer, quoique moins bien disposée, à servir d'appât, sera remplacée par une création contemporaine.

Ce type de solution muséographique se situe en effet à l'opposé de la mission publique du musée moderne, qui est la diffusion la plus large des connaissances véhiculées par ses collections. Une chose est de trouver des formules de communication de masse et d'explication des œuvres, une autre est de créer un Saint des Saints à l'intérieur du Temple. C'est par une accoutumance plus grande aux œuvres et à leur diversité que le public saura progressivement distinguer le culte des œuvres-vedettes de la connaissance de l'histoire des civilisations. Cependant, la vraie solution n'est pas évidente. Sans doute un modèle comme celui que Georges Henri Rivière mit en place au musée des Arts et traditions populaires, qui distingue la Galerie d'étude de la Galerie culturelle, répond-il partiellement à cette première question, en s'adaptant à divers types de publics. Il est certainement possible d'affiner encore les différenciations, y compris dans un même circuit. On peut établir trois niveaux, nommés par lui scientifique, éducatif et culturel: dans le premier cas, les explications seront très détaillées, beaucoup moins dans le second qui permet une lecture rapide, et tout à fait parallèles dans le dernier, où l'on peut se dispenser de les consulter. C'est une affaire de hiérarchisation, de signalisation et de discrétion visuelle dans la façon de s'exprimer, cette discrétion ne pouvant que s'accorder à celle qui prévaut lors de la mise en espace des expôts eux-mêmes.

La volonté de viser toujours le public le plus large s'accorde

donc avec celle de ne négliger ni le plaisir ni l'apport de connaissances. D'autres principes muséographiques découlent de cette première position.

Tout d'abord la programmation de l'exposition, que nous avons déjà notée plus haut, répond également à l'impératif de transparence des visites. Et pourtant la tâche n'allait pas toujours de soi! Tantôt il s'agissait de faire une exposition à partir d'un amas de vestiges lapidaires antiques, qui ne pouvaient rien signifier par eux-mêmes, si l'on n'était déjà spécialiste; tantôt il s'agissait de tirer parti du «ennième» atelier artisanal, semblable à beaucoup d'autres déjà exposés. Chaque fois, Georges Henri Rivière s'employait à rendre l'exposition vivante. En premier lieu, il lui fallait trouver un moyen de «raconter une histoire», de la grande ou de la petite; en second lieu, il essayait, à l'aide de sa maïeutique habituelle, de faire dire à ceux qui le commandaient un certain nombre d'anecdotes qui lui permettaient de faire ressortir le détail. A partir de cette matière, il construisait le discours-programme, respectant fidèlement les propos des scientifiques, tout en essayant de ne négliger ni la nécessité de dramatiser, ni celle de rythmer le déroulement, grâce à des moments plus intenses, plus denses, et à d'autres plus légers, grâce aussi à des silences. Combien de programmes d'expositions, combien de programmes de musées n'a-t-il pas établi — ou fait établir — selon ce processus?

On est loin du simple «accrochage», comme on dit dans le milieu des peintures, mais aussi comme on ne le fait que trop dans nombre de musées, même les plus prestigieux. Même lorsqu'il programmait le musée de Boussaada, autour de l'œuvre du peintre Etienne Dinet, ou une exposition temporaire à Denain, autour de celle de Jean Amblard, il ne se serait jamais permis de montrer simplement les œuvres, sans les avoir décortiquées, sans avoir pressé la biographie de l'artiste, afin non seulement de faire exprimer plus aux œuvres que ce qu'on en voit, mais encore de dire autre chose, sur le peintre, sur sa vie, sur sa formation, sur son cheminement intellectuel et artistique. Il suivait la même démarche pour les sujets plus larges: ainsi du musée de Normandie à Caen, de Bretagne à Rennes, et de bien d'autres musées de province dont la nomenclature figure dans son *Cours*.

La programmation obéit aussi à la nécessité de partir du contenu conceptuel et non pas du contenant. La tradition dans le

monde des musées est de prévoir l'exposition à partir d'une collection, ou d'un bâtiment, ou les deux à la fois, ce qui complique encore la tâche. Partant d'une collection, il est déjà rare que l'on conçoive un vrai programme; partant d'un bâtiment, on cherche plutôt sa mise en valeur et les collections sont amenées tant bien que mal à se loger dans une architecture mal adaptée: dans ce sens, les contre-exemples parisiens des Palais de Chaillot et de Tokyo étaient chers à Georges Henri Rivière.

Cependant, l'ethnographie lui permit de découvrir deux données fondamentales, incontournables dans le passage du programme au projet, c'est-à-dire à la mise en place muséographique. D'une part, l'absence d'échelle de valeurs entre les témoins recueillis sur le terrain, rend malhonnête son introduction au niveau de l'exposition. Tout est témoin, même si certains sont témoins de la vie matérielle, d'autres de la vie sociale, d'autres de la vie politique, religieuse, etc. Même si d'un point de vue esthétique, certains sont donnés comme beaux, certains comme laids. Ce principe va de soi pour l'ethnologie, quoiqu'il puisse être nuancé par l'évocation, dans le cadre d'un contexte culturel plus global, de points de vue esthétiques. C'est ainsi que G.H. Rivière s'est parfois offert le luxe de donner autant d'importance à une section d'œuvres sélectionnées pour leur plastique, qu'à une section couvrant la vie matérielle...

D'autre part, l'impossibilité d'exprimer tous les traits naturels et culturels exclusivement à partir de témoins matériels oblige à traduire certains phénomènes par d'autres moyens. Les musées de sciences humaines usent de modèles, comme ceux de sciences naturelles (évocation de gisements, d'animaux ou de plantes, fonctionnement physiologique, détails anatomiques, etc.), ceux de techniques où les objets originaux doivent être complétés de schémas animés, de diagrammes, de modèles de complexes techniques, enfin ceux de sciences exactes où l'objet original est presque l'exception.

Mais revenons au traitement muséographique des œuvres ou des témoins eux-mêmes, au delà du projet général d'exposition. La question des moyens d'explication, souvent ressentis comme impudemment pédagogiques, agite le monde des musées depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle, de façon parallèle au problème des principaux choix muséographiques évoqués ci-dessus. On peut rappeler, à titre d'exemple, le débat remis au jour récemment par Dominique

Poulot, qui opposa un certain M. Gindre, auteur d'une brochure intitulée *Proposition applicable aux musées et aux expositions annuelles des Beaux-Arts*, dans laquelle il proposait de «remplacer les catalogues par des étiquettes ou des fiches disposées sur les bordures des tableaux», et Charles Le Cœur, qui fut conservateur du musée de Pau.

Dans ses *Considérations sur les musées de province*, (Paris, 1872) Le Cœur évoque d'abord les visites qu'il faisait, enfant, comme Michelet, au musée des Monuments français d'Alexandre Lenoir: «Nous avons fait connaissance intime avec tous ces personnages de marbre, rois, guerriers, prélats, écrivains, poètes, artistes. A peine savions-nous lire et nous connaissions non seulement leurs traits, mais leur histoire. Nous déchiffrions avec avidité dans ces notes intéressantes et anecdotiques que M. Lenoir avait jointes à l'énumération de son savant catalogue. Je n'ai jamais compris l'histoire enseignée d'une manière plus saisissante...»

Sans conteste, Le Cœur rend hommage à celui qui n'avait pas négligé de «documenter» les témoins de l'histoire qu'il avait sauvés et qu'il exposait aux Petits Augustins. Mais la documentation ne pouvait, de son point de vue, être dispensée que par l'intermédiaire d'un catalogue, et à condition que sa lecture en soit discrète ou distincte de la visite de l'exposition: «Qui de nous pendant l'examen ou la contemplation d'une œuvre remarquable n'a éprouvé les agacements produits par la lecture faite à haute voix d'un article de catalogue? Que serait-ce si nous étions condamnés à entendre successivement épeler de longues étiquettes sur lesquelles seraient données, comme le demande M. Gindre, non seulement les indications les plus intéressantes sur le sujet et l'historique du tableau, mais surtout sur son genre de mérite, et même sur sa valeur vénale qui pourrait être indiquée à l'appui de cette appréciation? Que serait-ce, dis-je? Ce serait un supplice à faire désertier les salles.»

Le Cœur est dur pour les non initiés, mais en même temps, il n'est pas inconscient de l'importance du problème posé par Gindre, tout en estimant que les solutions proposées ne peuvent «satisfaire aux justes exigences des masses et répondre également aux exigences non moins légitimes de ceux qui savent quelque chose et qui en définitive forment l'immense majorité des visiteurs.»

Le Cœur opte donc, avec logique, pour cette catégorie de public et la conclusion est, sur ce point, péremptoire: «Le goût et

le sentiment de l'art sont le privilège de certaines natures, ce sont choses innées<sup>1</sup>.»

La tradition reste bien vivace d'exposer sans effort de mise en valeur et sans le moindre commentaire les œuvres qui détiennent une grande force expressive et notamment les œuvres d'art<sup>2</sup>. On continue d'affirmer dogmatiquement que l'œuvre parle d'elle-même et que tout ce qu'on ajouterait à sa vision la dénaturerait. Il n'est pourtant pas prouvé qu'une approche constamment affective de l'œuvre suffit à sa compréhension sans l'apport d'un minimum de connaissances sur elle-même et sur l'environnement qui l'a vue naître.

Ce qui est vrai pour l'œuvre d'art l'est encore plus pour tout témoin culturel, qu'il soit insigne ou qu'il soit tout à fait banal — une pointe de flèche, un peson de métier à tisser, une fusaiolle, une entrave, un boutoir de maréchal ferrant, aussi bien qu'une pierre tombale gallo-romaine ou une bannière de confrérie ne peuvent être exposés sans explication: la présentation d'un témoin historique, à connotation archéologique ou ethnographique, qu'il provienne d'une fouille ou d'une collecte sur le vif, suppose non seulement la présence d'une notice d'identification, mais celle d'un commentaire en expliquant l'usage.

C'est pourquoi, il est presque toujours essentiel d'ajouter aux expôts un minimum d'apport textuel, sous les formes les plus variées. *Le Cours de muséologie* met suffisamment l'accent sur l'usage précis et discret que l'on doit faire des moyens de signalisation: indication des grands secteurs de l'exposition, introductions à ces secteurs, notices d'identification, guides vendus ou loués, plaques ou feuilles volantes mises à la disposition des visiteurs, et qu'il peuvent éventuellement conserver après la visite... l'ensemble devant être le moins livresque possible.

Ajoutons que cette nécessité vaut également pour les petits musées d'identité, souvent créés, à l'exemple d'une simple collection privée, sans aucun appareil de référence, sans parfois le

moindre inventaire. Les premiers visiteurs des expositions ou du musée n'en sont d'abord que les créateurs — ce sont les usagers des écomusées. Toute la difficulté pour les professionnels est de faire comprendre aux initiateurs des musées d'identité, amoureux de leur patrimoine comme peut l'être un amateur d'œuvres d'art, qu'il est non seulement nécessaire de prendre des précautions physiques pour leur conservation et leur présentation, mais qu'il faut également établir l'identification de chacun des témoins qu'ils ont recueillis. Ceci devient de toute façon indispensable lorsque les présentations s'adressent aux visiteurs extérieurs, comme ce fut le cas pour les musées établis en France dans le cadre des Parcs naturels. Il en est de même pour les Heimatmuseen, les musées de plein-air du type scandinave et, partout dans le monde, pour tous les musées fondés sur un patrimoine local.

Quant à la mise en condition historique, si l'on veut qu'elle reste le plus spécifiquement muséale possible, ce n'est pas en laissant les œuvres exposées selon le parti artificiel qui a pu leur être donné à un certain moment. Il est préférable de tendre à ce qui s'est fait avec la reconstitution synchronique (les unités écologiques, comme les a appelées Georges Henri Rivière), à l'aide de mobilier — sur le modèle des «period-rooms» américains ou des salles d'époque de la génération muséale soviétique des années trente? Comme cela fut fait récemment (en 1988) par le scénographe italien Pier Pizzi, évoquant la galerie de l'hôtel de La Vrillière dans le cadre de l'exposition du *Seicento* au Grand Palais. Mais, bien que l'expérience vaille la peine d'être tentée à certaines occasions précises, au moyen d'œuvres mineures, est-il souhaitable de noyer les œuvres dans des appartements ou des chapelles reconstituées? En effet le cadre historique des œuvres ne livre pas forcément les conditions de leur création, et n'en fournit pas systématiquement une explication exhaustive. La seule exception qui vaille est celle des œuvres qui furent spécialement créées pour s'adapter à l'architecture du lieu, à l'exemple des toiles qui ornent les lambris de Versailles, comme dans tout autre palais, château ou lieu de culte. Nous nous trouvons alors muséographiquement parlant dans une situation comparable à celle des œuvres contem-

1. Cité par D. Poulot, 1985, p. 49. Mais outre qu'il n'avait pas forcément raison, il nous faut constater que «l'immense majorité des visiteurs» a changé de nature en un siècle.

2. Cf. les débats entre Françoise Cachin et Madeleine Rebérioux à propos

du Musée d'Orsay in *Autrement*, 1987, *Le Monde*, *Le Nouvel Observateur*, *Technique et Architecture*, etc., entre novembre 1986 et janvier 1987.

poraines inscrites dans leur architecture et qui, par déviation muséographique, a donné naissance aux créations *in situ* dans les musées. L'essentiel est bien d'éclairer le sens d'œuvres anciennes, sans doute évident pour les contemporains et moins accessible au public d'aujourd'hui.

La muséographie de Georges Henri Rivière, dont les principes sont longuement détaillés dans son *Cours de muséologie*, s'appuie donc sur une perception élargie du public des musées et des devoirs que l'institution a envers lui. Le musée doit toucher toutes les catégories sociales et pas seulement ses habitués: ce principe suppose une muséographie souple, susceptible de s'adapter à des niveaux culturels très différents. Le public est en effet plus varié que celui des époques précédentes: il n'appartient plus à la même classe sociale, et par ailleurs sa culture est souvent différente; nos contemporains et plus particulièrement les jeunes par exemple se

passionnent pour les exploits spatiaux de Patrick Baudry ou de Jean-Loup Chrétien, mais n'ont qu'une teinture superficielle de mythologie, ou d'histoire religieuse; leur connaissance de l'histoire est très marquée par les lectures de bandes dessinées et les adaptations filmées de romans historiques. Le travail de lecture auquel la muséographie astreint le public doit donc être facilité, et surtout rendu attrayant par des techniques de communication modernes.

Il ne s'agit pas pour autant de tomber dans une démagogie bêtifiante ni de refuser les plaisirs érudits et nostalgiques de présentations anciennes, témoignant des goûts et des idées de leurs initiateurs, comme à l'Orangerie et au Vieux Château de Sans-Souci à Potsdam, au Musée Magnin à Dijon... voire de conserver dans un musée une présentation ancienne — un musée dans le musée, comme au musée d'Histoire naturelle de La Rochelle<sup>1</sup>.

## 4 La muséologie, avec et après Georges Henri Rivière

Nous venons d'évoquer les traits fondamentaux d'une doctrine qui aboutit à une pratique précise et codifiée de la muséographie. Georges Henri Rivière construisit une bonne part de sa carrière, au moins jusqu'à sa mise à la retraite en 1968 et à l'ouverture des galeries du musée national des Arts et traditions populaires en 1972 et 1975, sur ces principes. Cependant, les dernières années de son activité virent évoluer considérablement l'image traditionnelle du musée, remise en cause à la fois par les changements culturels des années 1960 et par l'affermissement de la muséologie comme discipline à part entière. Georges Henri Rivière, alors conseiller permanent de l'ICOM, après en avoir été le directeur, ne manqua pas de participer activement à ce processus, pour l'infléchir parfois dans un sens qui lui paraissait plus conforme à la vocation primitive du musée.

### Extension du champ et mise en perspective sociale

La définition du musée adoptée par l'ICOM en 1974 met l'accent sur sa mission culturelle. Ce n'est pas sur ce point que se situe l'évolution la plus remarquable, mais sur ceux qui concernent le contenu et la finalité profonde de l'institution. Pour le reste, il s'agit d'un accommodement différent des mêmes fonctions, aboutissant à cette formulation: «Une institution au service de la société, qui acquiert, conserve, communique et présente, à des fins d'accroissement du savoir, de sauvegarde et de développement du patrimoine, d'éducation et de culture, des biens représentatifs de la nature et de l'homme<sup>2</sup>».

1. Cf. B. et J. Fouquart, «Le musée est aussi un monument historique», in *Monuments Historiques*, sept. 1979.

2. Statuts ICOM, 1974.

Transposant la «trace» archéologique ou ethnographique saisissable et conservable, la notion de «biens représentatifs de la nature et de la culture» renvoie à celle de «témoin culturel», évoquée ci-dessus. Elle permet d'envisager tout type de patrimoine, et laisse entrevoir que les témoins ne sont pas toujours des objets concrets. Cette notion ne jaillit pas spontanément: on peut en trouver l'origine chez les muséologues tchécoslovaques (1954 et 1959: «matériel evidence of development of nature and society», cité par Neustupny<sup>1</sup>. Elle rejoint par ailleurs celle que donne en 1954 la Bolshaia sovietska enciklopedia: «historical documents relics of spirituals and material culture, works of art, collection, samples of natural objects<sup>2</sup>» et renvoie curieusement à celle établie dès 1895 par Georges Brown Good: «These objects which best illustrate the phenomena of nature and the work of men, and the civilisation of these for the increase in knowledge and for the culture and the enlightenment of the people<sup>3</sup>». Pour désigner l'ensemble des témoins muséalisés, quelle qu'en soit la nature, le muséologue allemand K. Schreiner propose d'adopter le terme de «musealia». Extension du champ, donc, jusqu'à l'interdisciplinarité: les spécialistes sont ainsi obligés d'aborder et de présenter leurs disciplines sans aucune œillère.

Dans les années qui suivirent, la conception du musée continua d'évoluer au sein de l'ICOM. Si Georges Henri Rivière n'adhéra pas complètement à la notion de musée intégral énoncée par Hugues de Varine<sup>4</sup>, il fit partiellement sienne celle de musée de développement promue également par ce dernier. Loin d'être gelés en patrimoine morts, les témoins de la mémoire sont considérés comme des instruments culturels pour sensibiliser les populations à leur histoire et les inviter à envisager l'avenir en tirant les leçons du passé. De plus, cette démarche permet une prise de conscience plus nette de la durée, puisqu'elle situe le contemporain à la lumière du passé, et ouvre ainsi sur une participation plus active à la construction de l'avenir.

Faire du musée une «institution au service de la société», est une véritable révolution, en regard de la muséologie tradition-

nelle. Révolution aussi, que les vérités assénées par le professeur dahoméen Stanislas Adotevi, depuis la tribune de la neuvième conférence générale de l'ICOM. Critiques: «Le musée demeure encore le lieu de la concentration magique des obsessions poussièreuses d'une classe qui croit toujours à l'extension de son pouvoir<sup>5</sup>». Ou propositionnelles: «En soi le musée ne veut rien dire. Ce n'est qu'un concept qui indique une action à accomplir: un concept pratique signifiant que pour rencontrer et trouver la réalité à laquelle il fait allusion, il faut chercher, non plus dans l'homme abstrait, mais dans l'homme réel, dans l'ensemble des rapports sociaux et humains de l'homme.» Ainsi, le domaine matériel des collections est étendu à tout ce qui peut témoigner pour l'homme et les objets ne sont que des signes qui «n'ont jamais représenté que les manifestations tangibles, palpables et matérielles de l'existence spirituelle et morale de l'homme<sup>6</sup>». *Le musée, c'est l'homme même.*

Le musée, en tant qu'institution culturelle, ne peut se préoccuper uniquement de conservation, en n'assurant que mollement ses autres tâches. Sa fonction éducative doit redevenir prioritaire, afin d'aider les peuples à résoudre leurs problèmes de société, non seulement dans le cadre des sociétés industrielles de plus en plus en crise, mais surtout dans les pays en voie de développement pour lesquels l'instrument muséal n'est pas du tout adapté. Georges Henri Rivière appuya vivement Stanislas Adotevi. Il contribua également à répandre et à soutenir les thèses établies lors de la table ronde organisée par l'Unesco à Santiago du Chili en 1972, sur le rôle des musées dans le développement économique et social en Amérique latine, qui allaient dans le même sens<sup>7</sup>.

L'homme, la société: ce changement incontestable de perspective fut encore renforcé par l'affirmation, dans ces mêmes années, de l'importance de l'écologie. Un important colloque organisé par l'ICOM se tint en France (Istre, Lourmarin, Marquèze) du 25 au 30 septembre 1972 sur le thème *Musées et environnement*. Il s'appliqua à répondre aux questions posées par la création des Parcs naturels et par l'organisation de nouvelles

1. *Museum and research* 1968, p. 153.154.

2. 1954, n°28, p. 493.

3. Cité par Burcaw, 1975, p. 9, cf. *Cours de muséologie*.

4. *Museum*, 1976.

5. Cf. Adotevi, «Les musées dans les systèmes éducatifs et culturels contemporains», *Négritude et négrologie*, 1972, p. 287.

6. Id. loc. p. 296.

7. Cf. *Museum*, 1973, 25 (3).

formes de musées dans leur cadre. S'ajoute ainsi à l'étude de la société, celle de la nature, toujours dans une vision globale: il ne s'agit pas de relancer l'intérêt pour les spécimens que recueillent les musées d'histoire naturelle, il s'agit d'étudier les milieux dans leur intégralité écologique. Là encore, les spécimens ne sont que des signes. *Le musée, c'est la nature même.*

L'homme, la société, la nature... A ce point d'ouverture du champ, et à partir du moment où les destinataires ne sont plus les mêmes (visiteurs remplacés par des citoyens — usagers — interpellateurs), les formes ne peuvent plus résister. Le moule ancien éclate, remplacé par un modèle plus souple, dont les fondements seront la territorialité et la participation de la population, qui conçoit ce nouveau type de musée comme un instrument culturel à son service. Il s'agit évidemment de l'écomusée, né en 1968 et baptisé en 1971: le *Cours de muséologie* contient suffisamment d'informations pour que nous n'ayons pas à y revenir.

Cependant, il serait audacieux d'affirmer que ce renouvellement général de la doctrine muséale, élaboré entre 1970 et 1974, a été accepté par l'ensemble des musées qui se reconnaissent dans l'ICOM et dans sa définition du musée. L'ouverture sociale, comme les tendances interdisciplinaires, restent l'exception. Aussi, lorsque le mouvement pour une nouvelle muséologie prit naissance au début des années 80, se raccrochant à cette doctrine, il fut reconnu par les pays du Tiers monde, aussi bien que par les populations des régions en crise économique des pays industriels, comme pouvant seul leur offrir le modèle de musée dont ils avaient besoin.

Entre temps, les réflexions concernant la muséologie s'étaient développées dans le cadre du Comité de muséologie de l'ICOM, fondé en 1977 par Jan Jelinek. Ces réflexions contribueront à enrichir la muséologie et à l'établir plus fermement dans son domaine et dans ses objectifs.

## Réflexions muséologiques internationales

La muséologie a connu un regain d'intérêt à notre époque, du fait de l'importance que conserve le musée dans la vie culturelle, malgré toutes les critiques qui ont pu l'atteindre simultanément. Nous ne pouvons transcrire ici les multiples discussions qui ont eu lieu dans le cadre de l'ICOM, et dans celui du Comité international pour la muséologie. Nous nous contenterons d'en évoquer brièvement les quelques lignes de force<sup>1</sup>.

Les deux questions qui se trouvent à l'origine de ces réflexions sont intimement liées: la muséologie est-elle une science ou un art? Comment la muséographie se distingue-t-elle de la muséologie? L'une en effet renvoie à l'autre, dans la mesure où la muséologie est donnée comme la théorie, et la muséographie comme la pratique du musée. Encore faut-il savoir ce que couvre précisément le terme «art»: une simple expression intuitive ou un corps de techniques aux règles précises, ce qui n'exclut nullement un apport esthétique de surcroît. Enfin, reconnaît-on véritablement à la muséologie un statut de science humaine et de science appliquée, dans la mesure où son objet est une institution et que des établissements en constituent les terrains d'application? Naturellement, ces premières réflexions supposent un retour à la question de la définition du musée, dont nous avons pu voir combien elle s'est modifiée, selon les périodes et les partenaires, adoptant tantôt une vision large, tantôt une position plus restrictive.

Pour les partisans d'un modèle restreint aux fonctions de conservation, d'étude et d'exposition d'œuvres tout à fait exceptionnelles, ou uniques, sélectionnées selon des critères esthétiques ou techniques, la muséologie peut se limiter à l'étude historique

1. Cf. *Dotram / Muwop*, n°1 et 2 et les contributions du symposium de 1987, *Icofom Studies Series*, 12 et 13.

des collections et à leurs formes juridiques d'appropriation et d'exploitation; la muséographie se trouve alors fréquemment incluse dans la muséologie. Nous retiendrons deux définitions qui vont dans ce sens. Celle tout d'abord de Klaus Schreiner: «La muséologie est une discipline socio-scientifique, historiquement grandissante, qui concerne les lois, les principes, les structures et les méthodes du processus complexe d'acquisition, de préservation, de déchiffrement, de recherche et d'exposition d'objets originaux mobiliers choisis de la nature et de la société en tant que sources primaires de la connaissance, qui forme la base théorique du travail du musée<sup>1</sup>». Puis celle, dominante pour 1980, de Vinos Sofka, actuel président du comité international: «La muséologie en tant que science générale du musée est une discipline scientifique indépendante ayant ses propres objectifs, ses propres objets d'étude et sa propre théorie, son champ d'activité et sa méthode, ainsi que son système propre. La multiplicité des fonctions et des domaines des collections fait de la muséologie une discipline ayant un fort caractère d'interdisciplinarité, et nécessitant une collaboration avec d'autres branches scientifiques, en faisant converger leur intérêt sur l'objet d'étude commun: le musée et son activité<sup>2</sup>».

Pour ceux qui ont du musée une acception plus large et pour lesquels tout est muséalisable, la question est plus complexe: on est ainsi arrivé à se demander si le musée doit reculer ses frontières à l'infini et s'étendre à l'univers entier, ou si, le musée étant limité à ce qui est institutionnellement vécu — un lieu (=un toit), une collection, un public —, c'est la muséologie qui devient la science globale de ce qui est muséalisable — univers et société —, et l'étude des rapports entre le contenant et le contenu d'une part, le contenu et les utilisateurs de l'autre peuvent aller jusqu'à se confondre.

C'est ainsi que Bernard Deloche peut avancer: «Le musée éclate dans ses fonctions, il cesse d'être un bâtiment de même qu'il n'a plus pour tâche de rassembler des œuvres pour les protéger et les isoler. Le musée d'aujourd'hui marque nettement cette évolution, il essaie d'accueillir en lui l'art vivant (Beaubourg), de

s'associer à la création ou de l'annexer, il renonce à tout contenir dans ses murs (écomusées), il néglige la durée (expositions temporaires); il ne thésaurise plus, mais collecte des informations... le musée devient centre de traitement et d'analyse<sup>3</sup>...»

B. Deloche d'ailleurs donne de la muséologie un point de vue également global: «Il semble que la tâche véritable de la muséologie doive s'élargir comme le musée lui-même s'est élargi. De science des collections, la muséologie devient science interdisciplinaire...» ou encore «La muséologie ne saurait se réduire à l'étude des techniques de conservation; elle n'est pas non plus la science du phénomène musée; sa seule véritable destination est celle d'une logique ou d'une méthodologie se situant au carrefour des domaines les plus divers susceptibles de se rencontrer dans ce lieu d'accueil qu'est le musée<sup>4</sup>».

Les muséologues de l'école tchécoslovaque se situent plus nettement dans cette seconde hypothèse. C'est ainsi que pour Zbyneck Z. Stransky «l'objet de la muséologie ne peut pas être le musée», ou mieux «le musée n'est pas le but, mais le moyen. Je conçois donc le musée dans le cadre du système muséologique, comme une des formes possibles de la réalisation de l'approche de l'homme à la réalité<sup>5</sup>». Ce que confirme pour sa part la muséologue américaine Judith K. Spielbauer: «Le musée est un moyen, ce n'est pas une fin. Ses fins ont été clarifiées de diverses façons. Elles comprennent l'intention de favoriser la perception de l'interdépendance des mondes naturel, social et esthétique en offrant information et expérience, et en facilitant la compréhension de soi-en-contexte et l'expérience de soi-grâce-au-contexte<sup>6</sup>».

C'est Anna Grégorova, également tchécoslovaque, qui a proposé la définition la plus complète de cette muséologie globalisante: «La muséologie est une science qui examine le rapport spécifique de l'homme avec la réalité, et consiste dans la collection et la conservation consciente et systématique et dans l'utilisation scientifique, culturelle et éducative d'objets inanimés, matériels, mobiles (surtout tridimensionnels) qui documentent le développement de la nature et de la société<sup>7</sup>». «Le musée est une institution qui applique et réalise le rapport spéci-

1. Dotram / *Muwop* 1, p. 41.

2. Id. loc. p. 13.

3. B. Deloche, *Museologica*, 1983, p. 95-97.

4. *JSS*, n°12, 1987, p. 84.

5. Id. loc. p. 294-295.

6. Id. loc. p. 281.

7. Dotram / *Muwop* 1, 1980, p. 20.

fique homme-réalité, consistant dans la collection et la conservation consciente<sup>1</sup>... » Cependant, et assez curieusement, cette conception très large de la muséologie trouve pour A. Grégorova son application dans le musée classique, et non dans le musée élargi comme l'a défini B. Deloche. Aussi la définition gnoséologique de J. Spielbauer semble mieux s'adapter à cette vue globalisante: «A mon point de vue, la muséologie est la théorie relationnelle et organisationnelle de la connaissance, des méthodes et du cadre méthodologique nécessaires pour faire de la préservation un élément actif dans l'expérience humaine<sup>2</sup>.»

Ces réflexions permettent de donner au musée comme principaux objectifs l'étude des rapports de l'homme, de l'univers et de la société, ainsi que le choix des *musealia* qui doivent les exprimer et donc être préservés, dans l'immédiat et pour le futur. Même s'il n'a pas formalisé ces questions de façon aussi nette, Georges Henri Rivière semble bien se les être posées puisque son point de vue a évolué de la conception du musée traditionnel — aussi large dans son champ et dans son activité fût-il — vers une conception extensive du patrimoine qui faisait sortir le musée de ses murs. L'écomusée, conçu comme un miroir, est le seul lieu où l'homme peut retrouver le reflet de l'univers, de la société, de lui-même, alors que le musée traditionnel ne comporte que des fragments de cette réalité. Les musées d'identité, tels que Georges Henri Rivière en a connu et mis en place de multiples exemples, se situent dans une telle perspective et en sont d'excellents terrains d'application, autant sous la forme d'écomusées que de musées communautaires. L'élargissement de la forme du musée ne semble pas, à première vue, s'appliquer aux musées d'identité. En réalité, et même si le cadre paraît demeurer classique, le mode communautaire dont se constituent les collections et dont sont réalisées les expositions implique aussi généralement une déprofessionnalisation des activités et une participation maximale de la population. Il n'y a qu'un pas pour que le contenu des expositions concerne directement les problèmes qui se posent à cette population...

## Muséographie et exposition

Une fois ce recentrage opéré, les musées se doivent de prêter moins d'attention aux collections ou aux édifices qu'aux êtres humains. Nous reprendrons une dernière fois J. Spielbauer: «Les musées et la muséologie aujourd'hui concentrent leur attention sur les êtres humains, non sur les objets, collections, édifices ou activités.» Ou encore: «En vue de comprendre le processus de préservation, la muséologie s'oriente vers le domaine conceptuel de la relation être humain-objet. Elle interprète aussi la façon dont les gens vivent leur relation au processus de changement et de continuité dans les mondes naturel et social. La muséologie doit étudier la relation des humains avec le monde hors musée pour comprendre de quelle façon un objet peut être extrait de son propre contexte temporel et cependant transmettre un sens et une information à la société présente et future. Ensuite, il faut analyser la meilleure façon d'incorporer ce passé dans la vie et la perception de l'individu, compte tenu de la façon contemporaine d'assigner valeur et signification. En d'autres termes: comment créer un climat favorable à une préservation intégrée significative<sup>3</sup>?»

Ce texte, et notamment les trois dernières phrases de la citation, montrent bien que le musée ne saurait avoir de justification sans une fonction sociale précise — aussi bien en amont, dans le processus de collecte, qu'en aval, dans celui de restitution.

On peut noter toutefois que si la relation à la matière à préserver (nature et société) est clairement exposée, on insiste beaucoup moins sur la relation à cette matière lors de la communication. Comme si la césure entre conservation et communication se poursuivait, fatale. Les deux versants du diptyque ont pourtant la même importance, dès lors que l'on parle musée. Les sociologues et les sémanticiens français se sont moins penchés sur la conservation, mais ont beaucoup réfléchi sur les modes de communication muséale. Peut-on voir dans ce phénomène un

1. Id. loc. p. 21.

2. Cf. ISS, 12, 1987, p. 283.

3. Id. loc. p. 284.

écho détourné de l'originalité dont Georges Henri Rivière a fait preuve en matière de muséographie? Quoi qu'il en soit, les théoriciens français ont étudié les réactions du public et donc la perception des expositions; ils ont cherché à montrer quel type de langage spécifique mettait en place l'exposition.

Ainsi, J. Davallon distingue deux étapes dans la communication muséale<sup>1</sup>. D'abord, un acte de *séparation*, nouvelle sélection, prolongeant celle qui a déjà été faite au moment de la collecte, par le prélèvement de l'objet à son milieu d'origine. Ensuite, la création d'un *espace synthétique* par la mise en scène des objets rassemblés, qui changent alors de statut, se transforment en «expôts», et deviennent les composants d'une opération artificielle, «mise en exposition» ou «mise en espace»: le couplage de cette mise en forme et des systèmes de réception des visiteurs constitue le *monde utopique* où se rencontrent visiteurs et objets.

J. Davallon distingue également trois catégories d'expositions: «celles qui se proposent d'être des situations de rencontre entre visiteurs et objets, celles qui se font vecteurs d'une stratégie de communication, celles qui visent enfin un impact social<sup>2</sup>». Il faut cependant reconnaître que, selon le mode de muséographie adopté, les rencontres, la communication et l'impact social sont loin d'avoir la même qualité.

La rencontre en effet, dans le premier cas, est-elle identique lorsque l'accrochage établit un rapport de type décoratif entre des œuvres ou autres expôts et une architecture préexistante, et lorsque, au contraire, la présentation tente de «neutraliser» l'architecture en l'effaçant afin de mettre en valeur au maximum les «expôts», en particulier les œuvres d'art?

Qu'y a-t-il de commun, pour les expositions-communication, entre un bavardage épuisant qui utilise essentiellement le texte, et une mise en espace qui fait des expôts le support essentiel du discours? Qu'y a-t-il de commun entre une exposition qui donne à consommer passivement et celle qui conduit le visiteur à participer activement?

Quant à la troisième catégorie, elle devrait rejoindre les formes d'exposition de la seconde, à moins qu'elle ne veuille définir que certains types de musées (d'identité, communautaire ou écomusée).

Beaucoup reste donc à étudier sur les nouveaux modes d'expression muséale, et sur la muséographie en général. On observe en effet, pendant les vingt dernières années et parallèlement à cette théorisation de l'exposition, un développement important de nouvelles pratiques muséographiques. Il est donc nécessaire de se pencher sur ce phénomène, et d'examiner, dans l'évolution actuelle de la muséographie, l'influence comme les limites de l'héritage transmis par Georges Henri Rivière.

## 5 Dépassements

### Filiations ou changements de perspective

«Ces vingt dernières années ont vu croître l'importance de l'exposition «spectacle». Un des initiateurs en France d'un véritable travail de mise en scène a été Georges Henri Rivière au musée des Arts et traditions populaires. Ce choix de la scénographie comme élément moteur de la communication vise à saisir le visiteur dans

un tissu d'impressions sensibles fortes qui accompagnent la vision de l'objet et renforce son impact ou son message. L'écrit devient alors inutile ou minimum: la pédagogie, la signification passent par l'objet, sa présentation au visiteur, et non plus par le texte. Cet apport de Georges Henri Rivière est fondamental. L'exposition ne pourra plus jamais être cet affichage géant des pages d'un livre que l'on serait tenu de déchiffrer<sup>3</sup>».

1. J. Davallon, *Claquemurer pour ainsi dire tout l'univers*, 1986, p. 245-256.

2. Id.loc. 1986, p. 8.

3. Cf. Armelle Lavalou. «Voyage en terres d'expositions», *Mémoire exposée*, 1986, p. 97.

Ces quelques lignes valent d'être relevées, car elles constituent à la fois l'un des rares hommages rendus à Georges Henri Rivière et sont, dans le même temps, l'expression du malentendu qui s'est instauré sur l'interprétation de son œuvre muséographique. Nous nous permettrons de reprendre ce texte pour montrer le lieu du glissement, du certain vers le discutabile.

Tout d'abord, Georges Henri Rivière a démonté magistralement devant ses pairs que l'objet commun — et tout autant l'objet exceptionnel — pouvait faire vibrer tout autant qu'une œuvre d'art: ce point est incontestable. Cependant, il n'excluait pas, comme nous l'avons vu, l'usage du texte, dans la mesure où il savait qu'un objet commun — et tout autant un objet exceptionnel — ne transmet sa pleine signification que si l'on connaît sa fonction, même s'il est porteur de qualités esthétiques. L'appareil signalétique avait pour lui la plus grande importance, et bien qu'il assurât qu'«une exposition n'est pas un livre, ce sont les objets eux-mêmes qui doivent parler», il s'appliquait également à ciseler les textes explicatifs, afin qu'ils soient à la fois très courts et très clairs: «C'est de l'épigraphie», se plaisait-il à répéter<sup>1</sup>.

Par ailleurs, la muséographie était pour lui un travail scientifique, qui devait s'appuyer sur un discours, lui-même fondé sur des objets, et non sur des éléments de décor qui «accompagnent la vision de l'objet et renforcent son impact ou son message». Il s'agit d'organiser l'espace rigoureusement dans le but de communiquer des informations, autant cognitives que sensibles d'ailleurs. Donc, pour tout expôt, des alignements rectilignes, pas de mouvements désordonnés de lignes. L'impression première doit venir des objets et non de leur environnement. En cela, il était très puriste, ses détracteurs diraient «minimaliste», plus puriste que ceux qui prétendent défendre une muséographie de l'art et qui se soucient moins de la valorisation de ce qu'ils chérissent que lui ne le faisait d'objets vernaculaires sans autre caractère esthétique que la richesse du matériau, leur conception, leur fabrication artisanale et parfois la maladresse de leur exécution. Le paradoxe

est d'ailleurs que la qualité de ses expositions, ethnologiques pourtant, a parfois conduit à admirer ses compositions spatiales comme des natures mortes et les objets dont elles étaient formées comme des objets d'art.

Les termes qu'il utilisait étaient ceux de «mise en valeur», et de «présentation». S'il avait connu la nouvelle terminologie muséologique, lui qui adorait les mots neufs, il aurait pu ajouter à son vocabulaire les expressions de «mise en espace», «mise en exposition», «mise en montre», qui sont neutres et vont tout à fait dans le sens de l'innovation qu'il a introduite dans la conception de l'exposition. Mais de même qu'il n'aurait jamais utilisé le terme d'«accrochage», il proscrivait celui de «décoration», qui fait la part trop belle à la gratuité, et avec eux ceux d'architecte-décorateur, d'architecte d'intérieur, qui occupent fréquemment la fonction de «designer» d'exposition, pour laquelle il avait proposé le néologisme «muséographe».

Ces précisions terminologiques montrent simplement que toute scénographie lui était étrangère, et plus encore tout spectacle. L'une de ses règles fondamentales, longuement élaborée dans l'expérimentation tout autant que dans la théorie, est contenue dans la «neutralisation de l'environnement». Les objets doivent apparaître seuls, que ce soit hors vitrine, et se détachant sur une cloison, ou en vitrine, plus souvent suspendus dans l'espace que posés sur un support; cloisons, supports, extérieurs de vitrines ou garnitures intérieures doivent être les moins visibles possible. Tout ceci est d'ailleurs longuement évoqué dans son *Cours de muséologie*.

Ainsi pour le projet du musée national des Arts et traditions populaires, Georges Henri Rivière a-t-il eu la chance de travailler avec un architecte remarquable, qui accepta, du fait qu'il était lui-même disciple de Le Corbusier, que son œuvre s'effaçât devant les besoins intransigeants de la muséographie. Jean Dubuisson, avec son collaborateur Michel Jausserand, a bien voulu en effet

1. Tâche difficile, que j'ai pu pratiquer avec lui pour les Galeries du MNATP, en rédaction duale, l'un ou l'autre écrivant indifféremment, chacun reprenant plusieurs fois ce premier texte. Mais je ne peux m'empêcher de me souvenir de luttes acharnées lorsque l'un considérait le texte de l'autre comme trop long. J'ai dû laisser passer le texte

concernant les bénitiers, si beau malgré sa longueur. Et il a donné à la composition, à mon insu, le texte vraiment trop long sur la famille. D'autres collègues doivent avoir de pareils souvenirs, à Rennes ou en Arles. «Faites ce que je dis, ne faites pas ce que je fais!»

accepter des projets de vitrines qui ne soient que des contenants (des «show-cases» au sens propre) et non pas des meubles qui accrochent le regard pour eux-mêmes, comme le font trop d'architectes, de choisir des luminaires qui ne soient ni des lustres, ni des torchères, mais seulement des sources de lumière, de concevoir des cloisons amovibles qui soient de simples éléments d'organisation de l'espace. Le tout dans des matériaux et des couleurs les plus neutres possible (noir, gris, blanc, avec quelques variantes beiges ou marron, si toutefois les expôts ne sont pas des documents eux-mêmes de couleur claire, blanc ou beige). A l'étranger, un certain nombre de musées ont été traités dans le même esprit, comme par exemple la section ethnographique de Berlin-Dahlem, et un certain nombre d'architectes chargés d'aménager des musées en France se sont inspirés de ces principes, comme aux Galeries nationales du Grand Palais à Paris, et un peu plus tard, au Petit Palais d'Avignon ou au musée Bonnat à Bayonne. Peu nombreuses sont ces initiatives, bien que les musées d'anthropologie et d'histoire aient assez largement suivi, comme au musée de Metz, ou, malgré quelques entorses, au musée d'Aquitaine, à Bordeaux.

Il est évident que nombre de résistances se firent sentir; en particulier, cette muséographie fut rarement utilisée dans les musées d'art. En effet, les conservateurs de ces musées pensent en général, comme nous l'avons déjà souligné précédemment, que ce type d'aménagement s'applique exclusivement aux musées d'anthropologie et d'histoire, musées à programmes et à discours, alors qu'il s'agit d'un véritable code de mise en valeur des expôts, quels qu'ils soient. Par ailleurs, ce parti ne fait évidemment pas l'unanimité chez les architectes, qui sont habitués à ce que les musées, autant que les hôtels de ville et les hôpitaux, soient pour eux l'occasion de faire œuvre personnelle, oubliant trop souvent la consigne de Louis H. Sullivan: «Forme follows fonction». Quelle abnégation en effet ne faut-il pas pour s'effacer derrière la fonction! D'aucuns l'ont fait cependant, parmi les plus grands, de Le Corbusier à Frank Lloyd Wright, de Ludwig Mies Van der Rohe à Renzo Piano et à Ieoh Ming Peï, autant d'ailleurs pour les aménagements intérieurs que pour l'architecture elle-même, dans

laquelle ils se sont appliqués à abolir la distance entre le public et le bâtiment.

C'est pourquoi on ne peut qu'être d'accord avec Francis Burkhardt lorsqu'il constate: «Il est manifeste qu'il existe un manque de pratique muséographique adapté aux besoins actuels d'un grand public, en particulier par rapport à l'Italie, où ce type de pratique s'exerce depuis plus de trente ans<sup>1</sup>». Par contre, nous ne pouvons souscrire à son affirmation, selon laquelle «nous manquons actuellement d'une théorie permettant une approche spécifique entre architecture et muséographie, telle qu'elle existe en Italie<sup>2</sup>». En effet, la théorie existe et elle a été mise en application par Georges Henri Rivière. Et il faut observer que si la muséographie italienne est apparue comme une expérience de progrès, en regard de ce qui se faisait en France dans les trente dernières années, elle a exploré surtout les relations de l'architecture et du contenu artistique des collections, dans un sens opposé au principe de neutralisation de l'environnement rappelé ci-dessus. Il est certain que ce type d'orientations, de C. Scarpa à G. Aulenti et à A. Bruno, est contraire aux travaux et aux propositions globales de Georges Henri Rivière, dont la muséographie est certainement plus novatrice et qui considérerait cette évolution comme muséologiquement rétrograde.

C'est bien à ce point, semble-t-il, que se situe la fracture entre Georges Henri Rivière et un certain courant de la muséographie actuelle. Des impressions sensibles fortes, certes, mais sans rien ajouter à l'objet — aux objets. Des informations qui peuvent ne pas appartenir à l'objet au départ et naissent de son rapprochement avec d'autres objets, recréant un contexte, social ou technique, évoquant des filiations diachroniques, ou provoquant des chocs culturels. Le refus d'impressions exogènes, provenant de l'environnement architectural ou du décor surajouté, qui risquent de modifier le contenu de l'exposition, motive cette réaction un peu à fleur de peau concernant l'emploi de termes comme scénographie ou mise en spectacle, pour commenter son œuvre. La scénographie comme élément moteur ne peut donc s'entendre que si l'on remplace ce terme par «muséographie», et à condition que le

1. A propos d'aménagements d'exposition et de nouveaux musées, *Mémoire exposée*, p. 93.

2. Id.loc. p. 93.

visiteur ne soit pas «saisi» (piégé) dans aucun autre «tissu» que celui qui neutralise l'environnement dans lequel sont exposées les choses réelles. C'est bien d'ailleurs ce que sent A. Lavallou, lorsqu'elle ajoute à son éloge de Rivière: «Le danger est néanmoins, à l'inverse, de privilégier les éléments de scénographie au détriment du contenu de l'exposition [...] Ces impressions parasites en brouillant les pistes, changent l'exposition et entrent souvent en compétition inutile avec son contenu<sup>1</sup>.»

## Malentendus

Sans doute est-il nécessaire d'explorer plus avant le débat que l'on vient d'évoquer. Il semble en effet se situer au cœur de la problématique actuelle concernant l'évolution de la muséographie. A travers la relation à l'architecture et à l'aménagement intérieur, c'est la question délicate du sens de l'objet et celle de son décryptage muséographique qui est à nouveau abordée, et souvent mal résolue.

N'est-il pas tout d'abord étonnant de constater que les mêmes moyens d'expression peuvent conduire à des interprétations contradictoires? Christian Germanaz par exemple pour l'exposition *La sculpture française du XIX<sup>e</sup>* (Grand Palais, 1986) a songé à utiliser le noir afin de dramatiser la présentation des sculptures polychromes «dans un espace fantôme, pour faire ressortir tout le fantastique dont elles étaient imprégnées<sup>2</sup>». En fait, il ne faisait que rendre aux œuvres les qualités plastiques qui leur appartenaient en annulant tout volume, toute couleur et tout éclairage parasites, qui appauvrissaient d'autant la lecture des sculptures présentées avec une ambiance différente dans les sections voisines.

Les arguments sont ici retournés et faussés. «Une exposition (ou un musée) ne doit pas être un espace neutre qui aurait pour

objectif de sacraliser l'œuvre de façon dévote», ajoute C. Germanaz. Si la neutralisation de l'environnement impose de ne pas travestir la lecture de l'œuvre, elle ne suppose pas en retour l'obligation de la sacraliser. Par contre, intégrer l'œuvre exposée à une architecture différente, celle de l'exposition, aboutit à en donner une interprétation très personnalisée. Ce que Germanaz justifie ainsi: «Une exposition assure la protection de l'œuvre, sa conservation, authentifie sa nature historique, culturelle, économique, elle n'en garantit pas pour autant la beauté que chacun appréciera différemment. Dès lors, cette ambiguïté amène à envisager la conception de l'espace d'un musée, plus encore celui d'une exposition en tant que lieu critique de l'œuvre. Cet espace spécifique doit mettre l'œuvre en tension, l'interpeller, entretenir un dialogue avec elle. Ainsi une œuvre est rendue d'autant plus forte qu'elle est mise en tension par l'architecture qui la présente<sup>3</sup>.»

Cette conception semble avoir été d'abord celle des promoteurs de l'art contemporain (ce n'est pas par hasard que le terme «œuvre» est seul utilisé). Dès 1969, Set Siegelaub regrettait déjà: «Moins l'exposition est banale, plus il est difficile de «voir» l'œuvre d'art individuelle... Tous les choix dans la prédétermination de l'exposition occultent la vue de la valeur intrinsèque de chaque œuvre d'art<sup>4</sup>.» Et près de deux décennies plus tard, la tendance s'est presque généralisée, menaçant même les expositions historiques et anthropologiques: «Le modèle utopique du musée a évolué de l'architecture ancillaire et fonctionnelle, métaphore de la non-intervention du musée sur les œuvres par son refus de toute spécificité, à l'architecture réaffirmée dans sa clôture, son organisation hiérarchique des espaces, sa permanence et sa valeur symbolique de monument<sup>5</sup>.»

Que chacun apprécie différemment une œuvre, voilà qui est incontestable! Mais donner à chaque visiteur le libre choix de la

1. Id. loc. p. 99.

2. *Mémoire exposée*, p. 104.

3. Id. loc. p. 104. Souligné par nous. Dans la dernière phrase, l'auteur pense sans doute à la sculpture. Et il est vrai que les cubes de Gae Aulenti sont d'autant plus rectilignes qu'ils apparaissent parmi les lignes courbes et les feuilles d'acanthe de Victor Laloux, et inversement; de même que le bleu est d'autant plus bleu sur un fond orangé ou le rouge sur un

fond vert...

4. Cf. Seth Siegelaub, «On exhibitions and the world at large», *Studio International*, déc. 1969, réédité in: *Idea Art, a critical anthology* (Edited by Gregory Battcock), Dutton, New York, 1973, p. 166.

5. Jean-Marc Poinot, «Les grandes expositions: esquisse d'une typologie», *Cahiers 17/18 du musée national d'Art moderne: l'œuvre et son accrochage*, 1986, p. 123.

lecture, est-ce lui imposer d'entrée un autre point de vue, celui de l'architecte, du décorateur ou du muséographe? Il ne s'agit pas d'exposer l'œuvre dans n'importe quel contexte, mais suggérer éventuellement son contexte d'origine, ou si c'est impossible, évacuer tout contexte direct et compléter par des informations à proximité. Si l'auteur est vivant, il est souhaitable qu'il soit libre d'utiliser à sa guise l'espace, les couleurs et les éclairages pour la présentation de ses œuvres. Si par contre l'on n'est pas soi-même l'auteur des œuvres exposées, et si le créateur n'est pas toujours le meilleur agent de sa propre mise en espace, il serait indélicat de créer des interférences architecturales qui conduiraient à donner une interprétation différente de celle du créateur. Ce ne serait plus enrichir la lecture, ce serait la dévoyer.

Il peut paraître tentant de se servir d'une œuvre pour en créer une autre: mais, dans ce cas, contrairement à ce qu'a pu préconiser Walter Benjamin, il ne faut pas prétendre dans le même temps faire œuvre de création et mener un travail objectif d'historien! Autant on peut accepter qu'un artiste utilise un lieu de son choix, ou les œuvres d'autres artistes, pour les réinterpréter, autant il est difficile d'admettre qu'un décor déjà prégnant soit le meilleur cadre d'une mise en valeur qui se voudrait objective pour une présentation historique. C'est le droit de Daniel Buren de transformer l'espace du Pavillon de Marsan, comme de Dan Flavin celui du hall du musée des Beaux-arts de Lyon, et il en est de même des espaces du CAPC, aux entrepôts Laisné à Bordeaux, de la fosse du Centre Georges Pompidou, du Kunsthau de Zürich ou des Kunsthalle de Bâle ou de Berne, pour tout autre artiste auquel on les aura confiés. Salvador Dalí, en faisant un pastiche de la Joconde, ne prétendait pas faire œuvre de muséographe. De même lorsque les fromages Gervais utilisent une reproduction de la laitière de Vermeer, ils ne s'attaquent pas à l'original. Par contre, exposer une toile du XVIII<sup>e</sup> siècle entre les piliers métalliques d'une usine du XIX<sup>e</sup> siècle, ou des sculptures romaines entre les colonnes d'une chapelle gothique, ce n'est pas simplement faire de la muséographie, mais créer un rapport nouveau entre des œuvres d'époque et de nature différentes, ce qui doit être avoué comme tel. «Il n'y a plus d'œuvres, mais des émanations de

lieux», observe Jean-Louis Déotte à propos du nouveau musée de Rivoli, près de Turin. «Il ne s'agit pas là d'un art ornemental, puisque l'œuvre disparaît et que c'est le musée qui fait œuvre, comme complémentaires l'exposition de l'œuvre prend le pas sur l'œuvre exposée en en proclamant brièvement l'événementialité<sup>1</sup>.»

Cette utilisation des œuvres dans un contexte nouveau se justifie cependant par diverses critiques à l'égard du musée. L'une d'entre elles renvoie en particulier à la position de Valéry, qui, après Quatremère de Quincy au début du XIX<sup>e</sup> siècle, lisait dans la décontextualisation de l'œuvre au musée une perte de sens irrémédiable: «Peinture et sculpture, me dit le démon de l'Explication, ce sont des enfants abandonnés. Leur mère est morte, leur mère Architecture. Tant qu'elle vivait, elle leur donnait leur place, leur emploi, leurs contraintes. La liberté d'errer leur était refusée. Ils avaient leur espace, leur lumière bien définie, leurs sujets, leurs alliances<sup>2</sup>... » La «suspension» des œuvres entrées au musée entraîne la création d'un art pour le musée, dans une sorte de retournement, où le lieu et son agencement sont privilégiés et prennent le pas sur les œuvres exposées. C'est bien là le danger évoqué précédemment.

La rencontre se fait aussi, à quatre générations d'intervalle, à propos de la perte de sens supplémentaire que subissent les œuvres lorsque, une fois dans le musée, leur accumulation leur nuit, au lieu qu'elles soient individualisées dans l'espace. «Toute idée de relation se perd dans cet unisson. Bientôt arrive une sorte d'indifférence pour le beau, l'organe usé ne reçoit plus que des impressions faibles, qui laissent distinguer à peine le bon du médiocre<sup>3</sup>.» Valéry le reprend presque lorsqu'il tempête: «Comme le sens de la vue se trouve violenté par cet abus de l'espace que constitue une collection, ainsi l'intelligence n'est pas moins offensée par une étroite réunion d'œuvres importantes. Plus elles sont belles, plus elles sont des effets exceptionnels de l'ambition humaine, plus doivent-elles être distinctes. Elles sont des objets rares dont les auteurs auraient bien voulu qu'ils fussent uniques. «Ce tableau, dit-on quelquefois, TUE tous les autres autour de

1. Id. loc. p. 34.

2. P. Valéry, *Pièces sur l'art: le problème du musée*, (1923), Œuvres, Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade II), 1960, p. 1293.

3. Quatremère de Quincy, *Considérations sur la destination des ouvrages de l'art*, Paris: 1815, p. 44.

lui<sup>1</sup>...» Les pourfendeurs du musée donnent eux-mêmes la solution, qui est de supprimer au maximum les interférences des œuvres entre elles.

Le «droit à la relecture» est également un argument avancé pour justifier un usage polyvalent des œuvres. On prend alors l'exemple des metteurs en scène, qui peuvent interpréter un texte différemment selon les périodes et les contextes. Mais, dans ces comparaisons entre la muséographie et le théâtre, on oublie souvent l'essentiel: l'œuvre n'est jamais réduite à l'état de prétexte, comme les lettres et les mots dans la calligraphie. Dans une pièce de théâtre, on change le décor, les costumes, le rythme, de la diction, on ne touche pas au texte. On a affaire à des ordres différents: l'un plastique, l'autre littéraire. Une œuvre d'art au contraire, que l'on place dans un contexte sans lien avec celui qui a vu sa création, est incontestablement dénaturée, car on fait interférer deux ordres de même nature, tous deux plastiques.

Ne vaut-il pas mieux se passer de contexte que d'imposer une fausse lecture? Sans doute, une œuvre, comme tout objet muséalisé, se trouve-t-elle déjà en «un système sémiologique second» (cf. R. Barthes), dès qu'elle a été décontextualisée: mais pourquoi obliger la lecture à se placer à un niveau trois ou quatre d'interprétation? Le rôle du musée, pour rester dans le langage sémiologique, est-il de proposer des connotations qui ouvrent sur d'autres significations en essayant de restituer à l'objet décontextualisé un maximum de sens, ou doit-il tendre vers le «degré zéro», qui laisse à l'expôt toute sa polysémie?

C'est la première voie qu'a choisie Jacques Hainard, dans ses remarquables expositions du musée d'Ethnographie de Neuchâtel, essayant de rester fidèle à la rigueur muséographique de Georges Henri Rivière tout en tentant de dépasser ce dernier en pratiquant ce qu'il appelle une «muséologie de la rupture»: comment rompre «la délectation du sublime de l'objet pour en provoquer une autre plus salutaire: la compréhension<sup>2</sup>».

De même, la pente est glissante, et mène aisément vers la mise en scène gratuite, lorsque les œuvres sont inscrites dans un

ensemble dramatisé, voulu et créé par le concepteur pour aider à la communication. C'est le risque qu'ont pris par exemple, dans des domaines aussi variés que l'esthétique, l'histoire ou l'anthropologie, J. M. Guillaud avec *Goya et Picasso*, J. P. Laurent avec le *Roman des Grenoblois* ou *Les Chartreux*, P. Y. Catel avec *L'homme et sa région*, mais surtout J. Ph. Lyotard et les *Immatériaux*, utilisant l'interactivité de façon plus intégrée que la Cité des sciences et de l'industrie. Toutes ces mises en espace produisent souvent un merveilleux spectacle, mais ne jouent-elles pas en effet sur la corde raide avec les objets dont elles usent, même si dans les exemples cités le pari a été gagné?

Ces mises en rapport des expôts avec l'architecture ou des expôts entre eux peuvent induire, selon le point de vue auquel on se place, ou bien à une amplification du message, ou bien à des interférences jugées négatives parce que dénaturant le message originel du témoin exposé. Pour Georges Henri Rivière, la muséographie ne peut être que fonctionnelle parce qu'elle est une pratique scientifique. Même si elle est née en même temps que l'architecture fonctionnaliste, elle ne saurait être attachée à une mode. Pour parler le langage actuel, si l'entrée dans le musée est par nécessité «suspension», sa restitution, son «donner à voir», sa communication doit être «distanciation», pour les mêmes raisons d'objectivité. Avec ces nouveaux regards portés sur l'exposition, les questions qui se posent sont donc de savoir si l'on a affaire simplement à une méconnaissance temporaire de ce qu'est la muséographie et à une confusion des genres, ou s'il s'agit d'une mutation qui ferait naître un genre nouveau, pouvant coexister à côté de la muséographie... ou enfin s'il s'agit d'une évolution de la muséographie elle-même. En d'autres termes, la muséographie de Georges Henri Rivière marquait-elle un terme avant que ne s'ouvre une nouvelle voie, ou est-elle le summum de ce genre, pendant que d'autres moyens d'expression — pour l'art contemporain notamment — se mettent à utiliser les salles d'exposition comme lieux privilégiés de création?

Cette question doit certainement alimenter les réflexions dans les années qui viennent. Les implications en sont à la fois théori-

1. Op. cit. pp. 1291-1292.

2. *Musées*, 10 (2, 3, 4), 1987, p. 45.

ques et pratiques. Sur le plan théorique, la muséologie doit pouvoir donner une réponse satisfaisante aux difficultés rencontrées dans l'analyse des pratiques muséographiques. Par ailleurs, il est fondamental que les gens de musées sortent une fois pour toutes des nombreuses ambiguïtés évoquées ci-dessus, qui obèrent leur profession d'un lourd passé conflictuel. Chercher une explication au développement épidémique du musée voulu par les populations ou leurs mandataires, aussi bien qu'à la boulimie de collections dont sont atteints les conservateurs, mettre en harmonie les musées dont le pivot est la conservation et ceux dont c'est la transmission des connaissances, intégrer l'expression muséographique dans les compétences et cesser de s'en remettre à des tiers: telles doivent être dans les prochaines années les tâches de la muséologie. Elle évitera ainsi la poursuite de malentendus et aidera le musée à trouver sa juste place dans la société de demain.

En effet, l'institution muséale doit plus que jamais faire face à une conjoncture difficile. D'une part, la multiplication anarchique de petits musées a souvent mis en question le sérieux et le bien fondé de tâches qui ne sont plus conduites par des professionnels. D'autre part, les évolutions muséographiques viennent en général de bords très divers, et de domaines culturels qui ne se préoccu-

paient guère auparavant d'expositions. La découverte de ce nouveau média entraîne, dans son utilisation plus massive, d'obligatoires abus.

Il faut donc souhaiter vivement que la muséologie soit reconnue comme une discipline capable de répondre à l'ensemble de ces questions et que cette reconnaissance se traduise, sur le plan institutionnel, par la mise en place rapide d'instituts d'enseignement en muséologie. Suivant en ce domaine d'autres pays qui ont instauré ce type de formation depuis de longues années (Etats-Unis, Grande-Bretagne, Pays-Bas, Pays de l'Est...), la France aurait tout intérêt, en se dotant de cursus identiques, à donner à ses musées et aux professionnels qui y travaillent un impact plus large, par le sérieux et la qualité d'un travail qui ne pourrait ni être plagié, ni être remplacé sans peine. Ce serait peut-être là une façon efficace de les placer en situation réelle de concurrence face à des établissements qui dévalorisent l'image du musée et qui pourtant, en s'affirmant comme des lieux de loisirs, risquent de prendre, pour le public, la place des musées. En ce sens, la réflexion s'avère urgente, puisqu'il s'agit de faire face aux défis culturels du XXI<sup>e</sup> siècle...

André Desvallées

Musée  
d'Ethnographie  
de Neuchâtel



93



96

93. Issu d'un cabinet d'histoire naturelle de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, le Musée ethnographique de Neuchâtel hérite d'une somptueuse villa où il est inauguré en 1904. Les collections se développent et sont maintes fois remaniées. Vers 1930, une partie de la vitrine *Gabon* par exemple montre encore des effets de panoplie, et tend à la surcharge.



94

94. Avec l'entrée en fonction en octobre 1945 de Jean Gabus, les expositions temporaires deviennent la préoccupation essentielle du musée, d'où de multiples réaménagements, dont la construction en 1954/55 d'une grande salle intitulée *le musée dynamique*, et le lancement du slogan «le musée spectacle». Ici, *Les esquimaux hier ... aujourd'hui*, reconstitution d'un igloo en styropore, 1976.

95. Nommé en 1980, Jacques Hainard se fait le champion d'une muséographie de la rupture et du mélange heuristique des genres, ainsi dans *Objets prétextes, objets manipulés*, en 1984.

96. Se poursuit ainsi une «manière radicalement neuve d'exposer et de regarder l'objet de musée», comme dans *Des animaux et des hommes*, en 1987.



95

96