



La muséographie selon les écomusées et musées de société

ACTES DES RENCONTRES
PROFESSIONNELLES
DE LA FEMS
2021-2022



La muséographie selon les écomusées et musées de société

ACTES DES RENCONTRES
PROFESSIONNELLES
DE LA FEMS
2021-2022



Préface

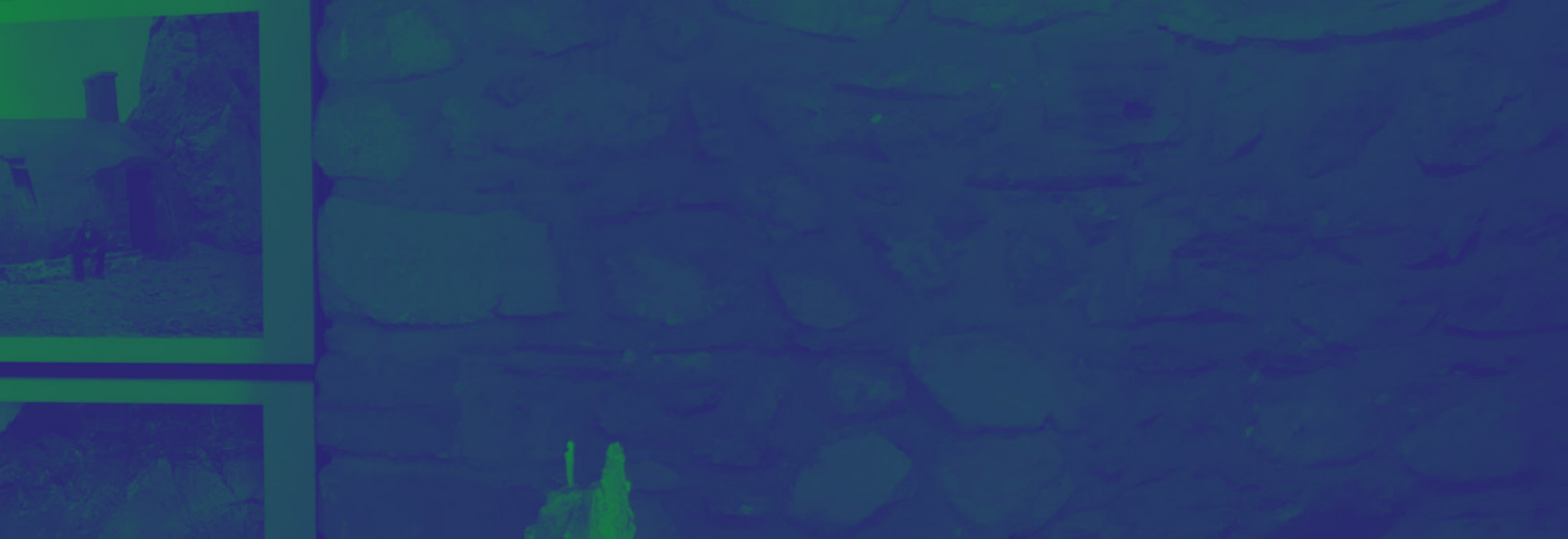
La muséographie selon les musées de société, Des rencontres professionnelles, une publication

Suite au partenariat engagé avec le Mucem autour de l'exposition « *Georges Henri Rivière, voir c'est comprendre* » en 2019, la Fédération des écomusées et musées de société a choisi d'organiser ses rencontres professionnelles dans l'esprit d'un cycle, sur plusieurs années, sur le thème de l'exposition. Il s'agissait d'interroger la filiation de nos musées avec la pensée de Georges Henri Rivière mais aussi de la dépasser, pour questionner plus largement le concept de muséographie si central dans notre famille muséale.

À l'heure où de nombreux musées du réseau sont en effet en train de réfléchir sur ces sujets, nous proposons d'en faire un chantier collectif, partagé, à l'image de la démarche que Georges Henri Rivière portait. Le prisme de lecture des droits culturels nous donne aussi une nouvelle opportunité pour nous en saisir. Notre ambition est d'affirmer la place essentielle du musée et de l'exposition dans les démarches de développement des territoires.

Comme l'écrit Valérie Perlès¹, « *Si le nom de Georges Henri Rivière fait date, c'est qu'il signe véritablement un nouveau style, une manière novatrice de penser, puis de concevoir et de réaliser une exposition. [...] Exposer, c'est donner à voir pour faire comprendre. Instrument du langage particulier du musée, l'exposition existe à la faveur de l'intervention du muséographe, dont l'apport est souvent mal identifié, généralement relégué dans le champ de l'empirisme. [...] Cela tient peut-être à la personnalité et à l'action de Georges Henri Rivière, l'homme de terrain plus que l'homme de l'écrit. Il est certes difficile de dire avec des mots ce qui relève du registre de l'expérimentation, du sensible, de la mobilisation du langage non verbal. C'est pourtant bien là, « hors champ » ou « entre les lignes », que se situe l'héritage de Georges Henri Rivière, qui inspire encore aujourd'hui nombre de professionnels et de musées de société dans leur pratique au quotidien* ».

¹ PERLÈS, Valérie, Ce que les collections héritées du passé ont à nous dire... « Les leçons de Georges Henri Rivière au service de la conception du musée Albert Kahn », in : *Georges Henri Rivière, une muséologie humaniste*, dir. Serge Chaumier, Jean-Claude Duclos, édition Complicités, 2019, p. 307.



Le musée aujourd'hui, et à plus forte raison, le musée de société, incarne un espace public de débat, de questionnement, un lieu d'échange et de rencontre : en son sein, le visiteur n'est plus simple spectateur, passif et solitaire, mais citoyen acteur. Lieu engagé, qui assume sa subjectivité, ce musée propose une certaine vision d'un territoire et de ses habitants, de leur passé, présent et avenir, mais également de leur patrimoine et des processus présidant à sa constitution. Dans cette perspective, le rôle de l'exposition n'a jamais été aussi important.

C'est le fil rouge de l'engagement que nous avons d'abord choisi d'explorer lors des rencontres professionnelles de Bordeaux en septembre 2021, au musée d'Aquitaine. Au sortir de deux années marquées par confinements successifs et fermeture des musées, la soirée « grand témoin », avec le dialogue entre Jacques Hainard et Marc-Olivier Gonseth, anciens directeurs du musée d'ethnographie de Neuchâtel a été un grand moment !

En avril 2022, c'est en Camargue, dans deux musées récemment rénovés du réseau – le musée Arlaten et le musée de la Camargue – que nous nous sommes retrouvés, autour du thème très naturel des héritages : combien de temps « vit » un parcours permanent ? Quand considère-t-on qu'il est dépassé, voire « périmé » ?

Des échanges nombreux autour de ces rencontres, nous avons voulu garder trace : ce recueil, chapitré en trois parties comprend ainsi des textes de synthèse, des retours d'expériences sous forme de focus et des textes plus libres, à l'instar du bien-nommé « Trouble de voisinage » de Philippe Mairot.

Ces textes rendent compte aussi de ce qu'est la dynamique de notre réseau : des idées et des réalisations des professionnels d'aujourd'hui, nourries de l'histoire de nos musées de société. La transmission nous enrichit et nous stimule.

En cela, ce projet éditorial, tout modeste qu'il soit, est précieux. Que tous les auteurs et autrices, ainsi que le comité éditorial soit chaleureusement remerciés de leur contribution.

Il sera enrichi prochainement de l'acte 3 que constituent les rencontres professionnelles 2023 dans les Vosges avec pour sujet la création dans l'exposition.

Bonne lecture,

Céline Chanas

Directrice du Musée de Bretagne
Vice-Présidente de la FEMS

Sommaire

I. Héritages en muséographie

1. **Que reste-t-il de nos musées ?**
Valérie Perlès, Julie Guyot-Corteville 6
2. **Troubles de voisinage**
Philippe Mairot 15
3. **Un musée en héritage : expériences et perceptions du Museon Arlaten**
Sylvie Sagnes 22
4. **Rénover le Museon Arlaten : un musée pour des publics, la passion d'une vie**
Entretien entre Dominique Serena-Allier et Serge Chaumier 31
5. **Questionner la mise en scène muséale : le *musée du musée* au Museon Arlaten**
Françoise David 39
6. **Réhabiliter un parcours muséographique, entre héritage et rénovation**
Jean-Claude Duclos, Estelle Rouquette 43

II. L'exposition, un espace engagé

1. **L'exposition sensible, un espace politique**
Alexandre Delarge 53
2. **Penser la distance - la question du « sensible » dans les expositions temporaires du CHRD**
Marion Vivier 61
3. **Les Roms, Tsiganes, Bohémiens... sont-ils bons à exposer ?**
Jean-Luc Poueyto 65
4. **Muséographier le « sensible » : l'exposition *Tsiganes, la vie de bohème* ? du Musée dauphinois**
Olivier Cogne 73
5. **S'engager pour construire le monde d'après ? Pour de nouveaux modèles dans les institutions à l'ère de l'écocène. Viser à une permaculture muséologique**
Serge Chaumier 76

III. Sens des objets, collections sensibles

1. **Et que résonnent les œuvres de nos musées !**
Rachel Suteau 86
2. **Comment exposer l'architecture dans un écomusée ? Les ressorts muséographiques pour traiter d'un propos complexe et complémentaire avec celui du quartier de Marquèze**
Mathilde Bois 95
3. **Faire collection le temps d'une exposition : *Instruments voyageurs* au Rize de Villeurbanne**
Vincent Veschambre 97
4. ***Lorrains sans frontières. C'est notre histoire !* Une exposition partagée ?**
Sophie Mouton 102



I. Héritages en muséographie

1. **Que reste-t-il de nos musées ?**
Valérie Perlès, Julie Guyot-Corteville 6
2. **Troubles de voisinage**
Philippe Mairot 15
3. **Un musée en héritage : expériences et perceptions du Museon Arlaten**
Sylvie Sagnes 22
4. **Rénover le Museon Arlaten : un musée pour des publics, la passion d'une vie**
Entretien entre Dominique Serena-Allier et Serge Chaumier..... 31
5. **Questionner la mise en scène muséale : le *musée du musée* au Museon Arlaten**
Françoise David 39
6. **Réhabiliter un parcours muséographique, entre héritage et rénovation**
Jean-Claude Duclos, Estelle Rouquette 43

Que reste-t-il de nos musées ?

Valérie Perlès

Directrice du Patrimoine et des Expositions, Musée de la Poste

Julie Guyot-Corteville

Conservatrice en chef du patrimoine, Région Ile-de-France
Présidente honoraire de la FEMS

Comme l'a indiqué Marc Augé dans *Territoires de la mémoire* en 1992, le premier paradoxe de la notion de patrimoine tient à sa dimension temporelle. Tout patrimoine suggère la force du passé et le rôle de l'héritage. Mais un patrimoine se gère et se transmet au présent et met en jeu une filiation, une politique. Cette gestion du patrimoine trouve tout son sens dans le regard rétrospectif que l'on portera plus tard sur elle. Le temps du patrimoine, c'est le futur antérieur.

Chantal Martinet, dans *Muséologie et ethnologie*, en 1987, évoque également cette dimension rétrospective quand on parle de musées. Pour comprendre les enjeux dont les musées sont porteurs, il faut toujours les rapporter « *aux conditions historiques de leur production en se demandant en permanence à quelles interrogations, à quelles inquiétudes, à quelles contradictions de la société ils apportent une réponse* »¹.

Si le rôle des musées de société semble bien établi dans le contexte des années 1970, il semble nécessaire de le requestionner aujourd'hui. Ces musées vivent actuellement une période difficile due à une situation de crise économique et à un relatif désintérêt de leurs publics. Or, en ces temps d'incertitudes, de tensions, de bouleversements environnementaux, de recrudescence de phénomènes d'intolérance, etc., ces musées n'ont jamais semblé aussi importants pour nous aider, collectivement, à comprendre le monde qui nous entoure, comment il s'est construit et comment il évolue. Reste à savoir comment ils doivent le faire, avec qui et pour quel public. Quelle histoire racontent nos musées aujourd'hui et pour demain, et qui a légitimité à l'élaborer ?

Ce questionnement sera développé dans la perspective du temps long de nos musées qui, depuis la fin du XIX^e siècle, ont pour objet l'évolution de l'homme dans sa société. Il se nourrira notamment de la mise en évidence des ruptures et des filiations autour des enjeux liés à la présentation des collections au sein des espaces d'exposition, aux discours qu'elles sous-tendent ainsi qu'à l'émotion qu'elles suscitent².

¹ PIZZORNI Florence, rapport *Musées de société, musées du XXI^e siècle. Etats des lieux et refondations*, Direction générale des patrimoines, Service des musées de France, juillet 2016, p.5 : cite MARTINET Chantal, in *Muséologie et ethnologie*, 1987, p.36.

² Cette contribution reprend la communication proposée par Julie Corteville et Valérie Perlès en introduction des rencontres professionnelles de la FEMS de Bordeaux en 2021, autour de *L'exposition, un espace engagé*.

Les premiers musées d'ethnologie française : entre folklore et dioramas

Les premiers musées entrant dans la catégorie « musée de société, ethnologie ou ATP » peuvent être associés à la construction des identités autour des « petites patries » promues par la Troisième République, confortés par le sentiment d'urgence de la conservation des traces d'un monde en mutation avec la quasi disparition de la société paysanne. La France du XIX^e siècle développe un nouvel imaginaire national à partir de la richesse de tous ses territoires, sur le thème de l'unité dans la diversité³. Ce nationalisme d'un nouveau genre est nourri par les mouvements régionalistes, qui opèrent généralement une normalisation passéiste des coutumes, réduisant les spécificités locales à un nombre limité de marqueurs. Ce folklore appliqué est d'ailleurs largement critiqué par les scientifiques de l'École des Annales, qui le considèrent comme la matrice de traditions inventées.

L'Exposition universelle de 1878 présente pour la première fois au public des objets « pittoresques » des sociétés rurales européennes. L'engouement pour ces collections est tel qu'il est décidé d'ouvrir, en 1884, la « salle de France » au musée d'ethnographie du Trocadéro. Des costumes traditionnels français et la reconstitution de quelques intérieurs paysans collectés par Armand Landrin y sont rassemblés.

³ THIESSE Anne-Marie, *La création des identités nationales : Europe, XVIII^e-XX^e siècles*, Éditions du Seuil, Paris, 2001.

Déjà en 1874, une muséographie identique est mise en place au Musée départemental breton de Quimper sous la forme d'un diorama (tableau en relief), intitulé « Sortie de noces en Bretagne ». À Paris, comme en région, les muséographes suivent l'engouement du public pour la présentation des objets dans leur contexte. La préoccupation principale est de regrouper des objets de diverses provenances afin de privilégier l'image d'une salle idéale plutôt que la présentation d'ensembles provenant d'un seul foyer.

Le diorama qui devait rester le plus longtemps en place et faire référence en la matière est celui du Museon Arlaten célébré aujourd'hui par la nouvelle muséographie qui s'évertue justement à mettre en abyme au sein du nouveau parcours, les différentes scénographies qui se sont succédé, reflets de visions du monde propres à chaque époque. De la citation de l'antique aux dioramas, des reconstitutions d'intérieurs aux unités écologiques de Georges Henri Rivière, on peut mesurer l'efficacité et la puissance de conviction et de célébration du musée d'arts et de traditions populaires sur son territoire.



“La galerie des costumes”, une muséographie réalisée avec le concours de Georges Henri Rivière. Exposition permanente du Musée de Bretagne, années 1970. Ph. Créations Artistiques Heurtier (Licence CC-BY-NC-ND Rennes)

MNATP : l'invention de la muséographie, langage de l'émotion

À la fin des années 1920, Paul Rivet à la tête du musée d'ethnographie du Trocadéro, futur Musée de l'Homme, a besoin de quelqu'un pour en repenser la présentation. Amateur d'art proche des avant-gardes, musicien, journaliste, conservateur, Georges Henri Rivière devient son muséographe. Paul Rivet veut un « traducteur de la science ».

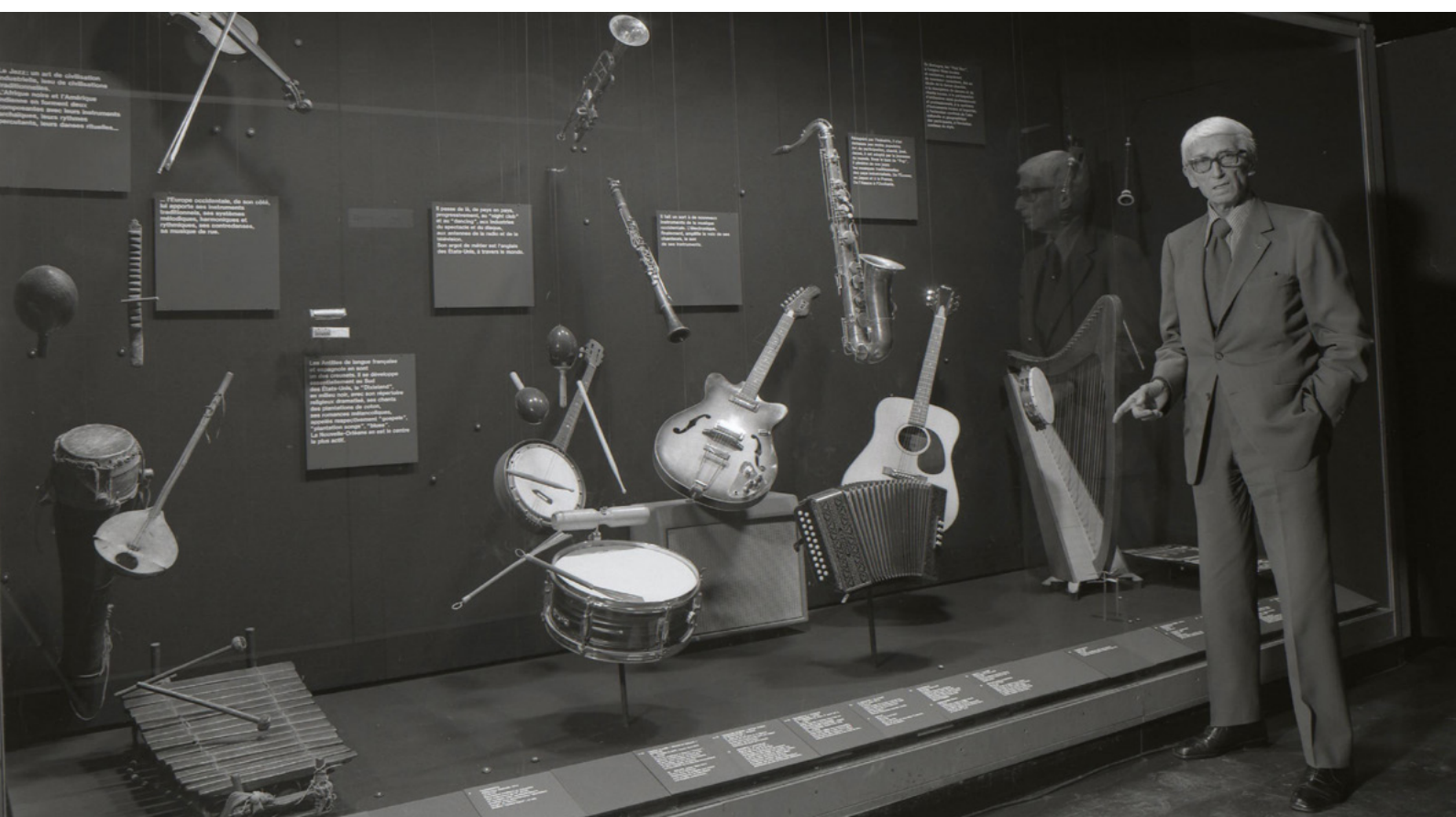
Georges Henri Rivière invente alors un art de la mise en relation entre le grand public et les spécialistes, contact rendu possible par le pouvoir concret des objets. Il apprend à combiner impératifs didactiques et qualités esthétiques et impose un style qui marquera de façon indélébile des générations de conservateurs⁴. Dès 1936, Georges Henri Rivière envisage de quitter Rivet et le musée d'ethnographie du Trocadéro pour fonder un nouveau musée à partir des collections de la Salle de France. Il propose de créer à Paris « *non pas une somme des musées régionaux, mais un musée de synthèse* ». Dès lors, Georges Henri Rivière s'attache à montrer, valoriser et faire connaître les cultures populaires, mais également à les étudier. Un cadre méthodologique basé sur le principe de l'enquête-collecte légitime scientifiquement les processus d'acquisition. Le matériel documentaire, restituant le contexte d'usage des objets, prend une place essentielle en lien avec l'inventaire muséographique.

Parallèlement, il invente un nouveau style muséographique, empreint d'une certaine forme de classicisme, qui se traduit notamment par une neutralisation du contexte entourant l'objet⁵. Dans la Galerie culturelle comme dans la Galerie d'études, l'espace de visite est sombre, simplement éclairé par les spots des vitrines mettant en valeur les objets suspendus par des fils de nylon qui lui vaudront le nom de « magicien des vitrines ».

⁴WEIS Hélène, *La muséologie selon Georges Henri Rivière*, Dunod, 1989.

⁵DESVALLÉES André, *L'expologie de Georges Henri Rivière : des collectes systématiques aux unités écologiques, la question du contexte*, in BOËLL D-M, CHRISTOPHE J., MEYRAN R. dir., *Du folklore à l'ethnologie*, éditions de la Maison des sciences de l'Homme, 2009, pp.277-293.

Georges Henri Rivière devant la vitrine "musique" de la galerie culturelle du Musée national des arts et traditions populaires (MNATP). Ph. André Pelle, Mucem.



Cette nouvelle muséographie emprunte beaucoup à la scénographie du théâtre. Plongé dans le noir, le visiteur est propulsé dans un temps passé un peu générique, presque intemporel grâce à une mise en scène réglée au cordeau.

C'est sans doute le premier jalon de ce qu'on appellera plus tard l'« expérience visiteur ».

Il renouvelle également le principe du « diorama » par la mise en place « d'unités écologiques ». Inspirées des travaux d'André Leroi-Gourhan sur le site de Pincevent, elles résultent d'un travail de collecte proche de la fouille en archéologie. Ce type de présentation qui se veut fidèle à la réalité, rigoureuse et scientifique, est aussi susceptible d'émouvoir les visiteurs. Ces dispositifs revêtent aujourd'hui un véritable caractère patrimonial, comme en témoignent de récentes expositions (*Dioramas* au Palais de Tokyo, *Georges Henri Rivière* au Mucem, *Dioramas contemporains et artistiques* du musée de la chasse à Paris).

Chez Georges Henri Rivière, la quête du sens fonctionne en lien avec celle du sensible. L'explication intellectuelle offerte au visiteur n'est pas séparable de l'émotion que celui-ci éprouve à la vue des objets. Par le truchement de la mise en scène, le musée devient ce fameux « miroir » tendu entre le monde réel et celui qu'élabore continûment la connaissance⁶. Lieu de la prise de distance critique et poétique, image réfléchie qui dévoile le réel sous un jour inédit, l'exposition est porteuse de sa propre efficacité heuristique. Cette muséographie est néanmoins impossible à modifier sans porter atteinte à la compréhension de l'ensemble et, pendant trente ans, peu de changements auront lieu au sein du parcours de référence du MNATP.

Des musées de territoire en région vers les écomusées : de nouveaux terrains d'expérimentation muséographique

Destinés à valoriser les traces matérielles d'un monde en voie d'extinction, les premiers musées d'ethnographie de la fin du XIX^e siècle s'intéressent essentiellement à des objets qui caractérisent des particularités locales. Après la Seconde Guerre mondiale – sous l'influence de Rivière notamment – ils s'appuient sur un renforcement de l'idée de territoire. Chaque capitale régionale se dote d'un musée de synthèse qui retrace son histoire des origines à nos jours, en réseau avec la grande institution nationale, le MNATP. Le Musée de Bretagne en est un parfait exemple. Entre 1951 et 1975, il passe d'une galerie d'objets d'arts populaires – comme une image arrêtée d'un temps d'« avant 1830 » – à un « musée évolutif » conférant aux présentations une épaisseur historique qui court jusqu'à l'époque contemporaine. La muséographie n'en a pas moins tendance à survaloriser de beaux objets, reléguant au second plan le quotidien, et renforçant de ce fait quelques stéréotypes⁷.

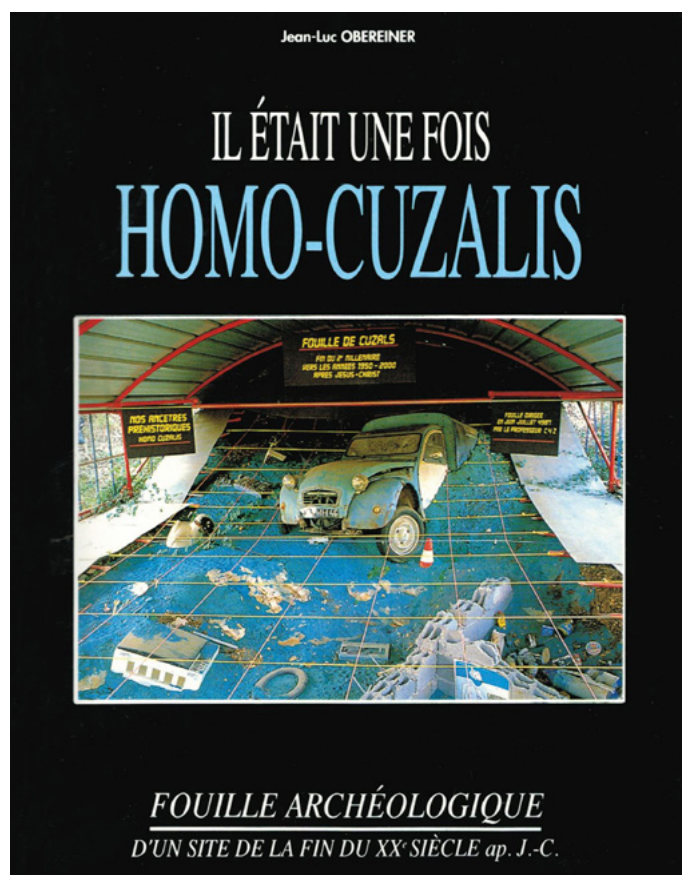
⁶ WEIS, *op. cit.*

⁷ PERLÈS Valérie & CHANAS Céline, *Comment l'exposition vient dire le monde dans les musées de société*, Revue de l'Ocim, no184, 2019.

Jusqu'aux années 1970, et ce malgré la place revendiquée de la recherche, certaines grandes collectes régionales contribuent à alimenter une vision fixiste de l'identité d'un lieu, et peinent à s'émanciper d'une géographie essentialiste. Le mouvement écomuséal permet alors de repenser peu à peu les interactions entre les populations et leur territoire, de proposer un discours actualisé sur la place de l'héritage, et d'imaginer un avenir connecté aux ressources du patrimoine conservé. Plusieurs manifestations impulsent un repositionnement du musée autour de son rôle social⁸. Des muséologues font émerger une nouvelle définition du musée, une sorte de « musée intégral » ouvert sur le monde dont le patrimoine est appelé à jouer un rôle social utile au développement des consciences.

C'est dans le contexte des premiers parcs naturels que Georges Henri Rivière et Hugues de Varine inventent le concept d'écomusée, qui combine un musée du temps (histoire et identité du territoire concerné) et de l'espace (cheminements et sites répartis sur le territoire). À la suite de ces écomusées créés au sein de Parcs naturels régionaux, fleurissent bientôt des écomusées industriels et urbains. L'écomusée Creusot-Montceau est conçu sur le modèle des musées de plein air. En plus d'être la première expression de la prise en compte de la désindustrialisation, il se présente comme un laboratoire interdisciplinaire où « la communauté tout entière constitue un musée vivant dont le public se trouve en permanence à l'intérieur ». À en croire ces mots de Hugues de Varine, le musée n'a plus de visiteurs mais des habitants.

À l'opposé des muséographies de Rivière, qui tenaient le public à distance, les écomusées proposent souvent une immersion complète au moyen de reconstitutions grandeur nature qui visent à renouveler radicalement le regard. Les créateurs de ces lieux d'expérimentation proviennent significativement d'horizons professionnels divers – animateurs socioculturels, gens du spectacle, enseignants, ingénieurs, etc. – ce qui contribue à renouveler radicalement le regard et le cadre. À l'écomusée de Margeride, on trouve par exemple, entre la reconstitution de la maison de Pierre Allègre ou l'école, une exposition sur le viaduc de Garabit inspirée d'un fait divers. Ou encore à Cuzals, Jean-Luc Obereiner accueille les visiteurs avec une installation mythique, où une 2 CV enterrée constitue le décor d'un chantier de fouille archéologique du monde contemporain.



⁸ Notamment la 9^e conférence de l'ICOM (Grenoble, 1971) intitulée *Le musée au service des hommes, aujourd'hui et demain*, et la table-ronde sur le développement des musées communautaires organisée sous l'impulsion d'Hugues de Varine et sous l'égide de l'Unesco (Santiago du Chili, 1972).

Catalogue de l'exposition *Il était une fois homo-cuzalis* : le chantier de fouille du monde contemporain conçu par Jean-Luc Obereiner, une installation muséographique marquante.

Le tournant réflexif des années 1980 : le local à l'épreuve du global

En faisant voler en éclat les vitrines, en valorisant l'ordinaire, et en s'arrimant à de nouvelles trames narratives, les écomusées et les musées de société questionnent les constructions sociales. Le visiteur est invité à explorer un monde plus ou moins familier – parfois par le truchement de la fiction – et à prendre conscience de sa légitimité au sein de la sphère patrimoniale.

⁹ CHIVA Isaac, *Georges Henri Rivière : un demi-siècle de l'ethnologie de la France*, Terrain, n°5, octobre 1985, pp.76-83

¹⁰ DUCLOS Jean-Claude, *Actualité et obsolescence des collections dans les musées dits de société*, in BATTESTI Jacques (dir.), *Que reste-t-il du présent ? Collecter le contemporain dans les musées de société*, Bordeaux / Bayonne / Besançon, Le Festin / Musée basque et de l'histoire de Bayonne / Société des amis du Musée basque / FEMS, 2012, pp.74-81.

Exposition *Le roman des Grenoblois* conçue par Jean-Pierre Laurent au Musée dauphinois, 1983. Une exposition emblématique qui ouvre un cycle d'expositions sur les communautés grenobloises d'origine étrangère. Ph. Roberto Neumiller.

Les espaces muséaux, qui ont contribué d'abord à créer une « géographie essentialiste d'un espace défini comme "éternel et immuable" », ont ainsi permis par la suite de repenser entièrement les interactions entre les populations et leur territoire, de proposer un discours actualisé sur la place de l'héritage dans la société d'aujourd'hui : « *le musée joue un rôle structurant pour décrire les permanences et les transformations des sociétés, la manière dont elles se créent et innovent* »⁹. À partir du début des années 1970, s'inspirant de l'expérience de Rivière, Jean-Pierre Laurent renouvelle au Musée dauphinois la scénographie d'exposition pour tenter d'impliquer le visiteur par l'émotion. D'une exposition à l'autre, Jean-Pierre Laurent cherche à rendre le visiteur conscient de ses racines : « l'homme se retrouve », slogan qui, comme l'analyse Jean-Claude Duclos, résonne fort dans ces années d'après 1968. L'objectif est donc de transmettre le témoignage que véhiculent les collections, mais aussi d'inviter le public à s'emparer des valeurs de la société traditionnelle afin de mieux réfléchir à sa propre condition¹⁰. Son exposition *Le Roman des Grenoblois* (six générations de dix familles pendant les 140 ans, à partir de laquelle ses successeurs construiront tout un cycle d'expositions sur les communautés d'origine étrangère) sera à cet égard déterminante.



La quête de particularismes locaux n'a plus guère de pertinence, les territoires ne produisant plus d'objets témoins qui leur sont spécifiques. Dans les années 1980, Jean-Yves Veillard, conservateur du Musée de Bretagne, lance des campagnes de collecte assez innovantes d'objets caractéristiques de l'économie bretonne. Ils témoignent, pour la plupart, davantage de l'utilisation de l'image de la Bretagne par le marketing que de la réalité de l'économie bretonne et de ses productions matérielles¹¹.

Les musées de société n'ont plus pour unique mission d'archiver ce qui est en train de disparaître ni de distinguer un territoire d'exception, mais d'appréhender les réalités locales à la lumière du global : les musées du proche ou du soi conçoivent désormais leur objet comme le résultat de rencontres avec d'autres cultures. C'est ainsi que l'écomusée de Fresnes, engagé à la fin des années 1970 dans une approche patrimoniale participative focalisée sur les témoins ruraux et naturels, déplace à partir des années 1990 son travail de proximité vers la notion de « banlieue » et des cultures urbaines, donnant la parole « *aux minorités, aux exclus de l'histoire et des musées* ». Le territoire, d'abord cadre d'une ruralité enracinée, est devenu un chemin de mobilité et d'urbanité. L'accélération des déplacements des populations a généré de nouvelles formes de territorialisation et de construction des communautés d'identification. C'est donc aussi l'obligation pour les musées locaux basés sur la construction d'une identité régionale, aux traits aujourd'hui obsolètes, d'entamer une introspection pour penser leur réadaptation au contexte sociétal.



Le musée de la pelote, Bayonne, 1958. Ph. Y. Marcano, Musée Basque et de l'histoire de Bayonne.

¹¹ HUBERT François, La collecte contemporaine et les musées de territoire, in *Que reste-t-il du présent ? Collecter le contemporain dans les musées de société*, BASTESTI J. (dir.), Le festin - FEMS, 2012, pp.118-127

Écrire l'histoire au présent : créer les conditions de la prise de distance

Comment engranger les témoignages de notre présent, de nos modes de vie, alors que les musées n'étaient pas forcément conçus pour cela ? Les musées qui se préoccupent de questions relatives à la période contemporaine sont-ils condamnés à devenir des supermarchés, conformément à la prédiction d'Andy Warhol ? Christian Bromberger s'interroge au sujet de structures situées en zones urbaines : « *A-t-on besoin d'un écomusée pour recevoir un tel coup de poing que l'on peut s'administrer tous les jours si l'on prend soin de lever la tête ? Mais précisément, on lève peu la tête dans le quotidien* ».

Le Musée de la ville de Saint-Quentin-en-Yvelines développe avec ses habitants une approche critique de leur environnement. Comment se situer dans la Ville nouvelle, dans l'aventure collective qu'a représenté sa construction en moins d'une génération et qui fait caisse de résonance avec la modernité des années 1970 ? Face à l'architecture de Villes nouvelles par exemple, le Musée de la ville est confronté à des critiques souvent virulentes. Il s'agit alors pour le musée de mettre en perspective ces jugements, de déconstruire les idées reçues en adoptant une démarche compréhensive – c'est-à-dire qui cherche à comprendre et à donner du sens – par l'explicitation des contextes notamment sociaux et politiques qui ont présidé à l'émergence de ces villes a priori sans histoire.

Dans l'exposition *Vous avez de beaux restes*, le Musée de la ville a expliqué quelle était la démarche du musée sur les modes de vie contemporains à partir de la métaphore d'un chantier de fouilles d'un appartement des années 1980. Les collections du musée étaient en partie constituées par des objets qui se trouvaient encore chez les habitants décontenancés de les retrouver au musée. Il fallait alors pouvoir construire une distance symbolique pour parvenir à les légitimer en tant que patrimoine. La scénographie s'articulait donc autour d'un magma d'objets indifférenciés et monochromes, de la même couleur que le matériau d'enfouissement, afin de signifier leur équivalence en tant que déchets condamnés à être détruits, puis oubliés.

La découverte de certains d'entre eux était exprimée par la présence d'objets réels, alors extraits de la masse et mis en lumière par un témoignage ou un commentaire¹².

Le musée d'ethnologie, *a fortiori* lorsqu'il s'attache à l'étude de la culture dont il émane, est un objet complexe, pluridisciplinaire, engagé dans la mise en œuvre de dispositifs participatifs au croisement entre projets culturels et projets de recherche. Les outils muséographiques restituent la matière confiée au musée par les informateurs, qui bénéficient en retour d'un regard distancié sur leurs propres pratiques. Par le biais de la scénographie, il cherche à instaurer un regard désaccoutumé, propice à l'exploration du monde qui nous entoure, que l'on voit tous les jours mais que l'on regarde rarement. Au terme de cette expérience, le visiteur, qu'il soit donateur de contenu ou simple curieux, prend généralement conscience de la valeur de ce patrimoine indiscutablement intime et pourtant universel, et de sa légitimité au sein de l'espace muséal. Comme l'analyse Krzysztof Pomian, « le musée du quotidien » introduit un changement inédit par rapport aux musées précédents car « *il intègre dans l'histoire, le présent lui-même et anticipe le moment où il deviendra à son tour un passé* »¹³.

¹² PERLÈS Valérie (dir.), *Vous avez de beaux restes ! objets et modes de vie du XX^e siècle*, catalogue de l'exposition, Musée de la ville de Saint-Quentin-en-Yvelines, Artlys, 2010.

¹³ POMIAN Krzysztof, in *Actes du colloque de Mulhouse Ungersheim, juin 1991*, ministère de l'Éducation et de la Culture, DMF, Paris, 1993.

L'exposition. Un espace engageant ?

Selon Jacques Hainard, exposer, c'est déstabiliser le savoir acquis, provoquer le dérangement des visiteurs par des rencontres inattendues d'objets quotidiens et lointains, autour de thèmes sensibles. Qualifiée de « muséologie de la rupture », cette démarche vise à interpeller le visiteur, solliciter son esprit critique, déconstruire ses idées reçues pour l'amener à repenser sa réalité¹⁴. Dans cette perspective, faire de la muséographie, c'est avant tout adopter un point de vue, faire des choix, raconter une histoire à partir d'éléments matériels ou immatériels, construite à l'issue d'une démarche scientifique et sensible. C'est ce qu'illustre l'exposition *La Différence* en trois actes. Co-réalisée par trois institutions entre 1995 et 1997 (musée d'ethnographie de Neuchâtel, Musée dauphinois à Grenoble et Musée de la civilisation à Québec), elle offre, en juxtaposé, « *trois expressions, trois traitements, trois institutions relevant de trois nations (et peut-être de trois cultures)* ». L'équipe québécoise a ancré son propos dans une sociologie du quotidien et choisi comme concept directeur « la porte », seuil entre deux états, mais aussi passage. L'équipe dauphinoise s'est intéressée à la diversité culturelle à travers une histoire de la société française sur la longue durée. L'équipe suisse a cadré son propos à l'intérieur de deux conceptions opposées du savoir (l'une mythique, l'autre scientifique), permettant de mesurer et de sanctionner un écart par rapport à une norme. Selon Philippe Mairot, ce projet se présente comme un dispositif d'expérimentation du principe de « reconnaissance simultanée » entre l'objet, l'auteur (individuel ou collectif) d'exposition et le visiteur¹⁵.

L'exposition qui entremêle description et narration, discours scientifique et démarche artistique, brouille parfois les catégories de fiction et de réalité. Elle parle plus à notre intelligence, mais touche également notre sensibilité et façonne notre imaginaire.

Aujourd'hui la muséographie « selon les musées de société et écomusées » tend vers une synthèse critique de tous les courants traversés : reconstitution, théâtralisation, diachronie... Et tandis que certaines exposi-

tions d'art contemporain empruntent les unités écologiques ou la sérialité des objets ordinaires, la muséographie des musées de société oscille entre l'auto-citation et une réflexivité assumée sur son histoire. Comme le rappelle Florence Pizzorni, dans un rapport récent consacré aux musées du XXI^e siècle, l'identité de ces musées se caractérise moins par la nature des collections qu'ils conservent que par les méthodes qu'ils mettent en œuvre pour donner du sens à l'interface publics / collections / territoires¹⁶. La mise en scène et en espace de cette interface constitue un pari qui se rejoue en permanence.

Le musée incarne donc désormais un lieu situé, engagé, proposant une certaine vision d'un territoire et de ses habitants, leur passé, présent et avenir. À travers ses expositions, il se doit d'assumer une certaine subjectivité et en fait même une modalité opératoire de compréhension du monde qui l'entoure, comme l'a rappelé Julie Corteville lors des Rencontres professionnelles de 2007 à Grenoble :

« *Notre travail a été de confronter l'utopie à la réalité, c'est-à-dire d'expérimenter sans relâche avec des échecs patents et des réussites éclatantes, avec des publics enthousiastes et parfois sans public du tout mais toujours avec cette idée d'un musée qui s'implique, un musée de questions, un musée qui se mêle de tout et qui n'est jamais là où on l'attend. Nous avons raison d'avoir de la constance dans nos questions car ce sont elles qui nous définissent le mieux* ».

¹⁴ Voir le manifeste écrit par Marc-Olivier GONSETH et Jacques HAINARD pour l'exposition *La Différence* (1995) : www.men.ch/fr/expositions/principes-dexposition/

¹⁵ EIDELMAN Jacqueline, RAGUET-CANDITO Nathalie, *L'exposition La Différence et sa réception en Suisse, en France et au Québec. Le visiteur comme expert, médiateur et ethnologue*, Ethnologie française, 2002/2 (vol. 32), pp.357-366.

¹⁶ PIZZORNI Florence, 2016, p. 16, op.cit.

Troubles de voisinage

Philippe Mairot

Conservateur en chef du patrimoine

Ancien directeur du réseau des maisons et cultures comtoises

Chercheur au service de l'inventaire du patrimoine culturel Bourgogne-Franche-Comté

Président honoraire de la FEMS

Ce texte reprend la version présentée oralement au Musée de l'Homme le 3 décembre 2021, lors d'une journée d'étude consacrée à Jacques Hainard, pour laquelle François Mairesse me demandait mon regard de témoin et de voisin, sur la muséographie de Jacques Hainard et plus généralement ce qu'elle représente pour ma génération et la grande famille des écomusées. Je remercie chaleureusement François Mairesse de son invitation et de m'autoriser à publier ici mon intervention, un peu remaniée.

C'est par amitié pour François Mairesse que j'ai accepté ce piège destiné sans doute à introduire ici un peu de conflictualité territoriale : il m'a demandé « en tant que voisin », possiblement contaminé, ou gêné par le boucan, ou les odeurs, ce que la muséographie de Jacques Hainard « représente pour toi et ta génération (et les écomusées) ».

Comment ai-je été affecté, de ce côté-ci du Jura, par cette tapageuse ethnie voisine et ses mœurs si étranges, ses danses autour du totem de notre illustre Van Gennep érigé dès l'exposition inaugurale en 1981, que leurs ancêtres avaient accueilli puis expulsé, en 1915 ? Est-ce contagieux ? Ou bien avais-je les anti-corps ?

Eprouvés : comment l'avons-nous été ? J'oscillerai entre je et nous. Que cache ce nous ? Ma génération et le clan écomuséal, dont le totem aurait été Rivière. Me voici donc assigné - non sans raison - à me reconnaître dans une génération, dans une idéologie...

Comment, quarante ans après, penser donc non pas le travail de Jacques Hainard en soi, et encore moins le mien, le nôtre, mais cette relation ? Il va donc falloir nous replonger dans ce temps de notre jeunesse, et chacun sait bien ici, que cela consiste largement en fantaisie, fantasme, réinvention, fiction, affabulation, anachronisme, reconstruction flatteuse, fallacieuse etc., afin de tenter de mettre au jour ce « rapport », les raisons d'une trop faible immunité, d'une réaction panique, ou auto-immune, d'un emballement.

Après tant de précautions, risquons-nous !

Je sortais donc fraîchement de l'université où j'avais passionnément appris mon Barthes, mon Mauss et dans la ferveur mon Bourdieu, tout juste digérés, tant bien que mal, de sorte que j'avais la prétention de croire que ce que j'allais découvrir à Neuchâtel, je le connaissais déjà bien. Au vrai, je ne savais pour ainsi dire rien sur rien et encore moins sur les musées. Jeune âge, intransigeance, ignorance et arrogance, toutes mes questions et objections impertinentes avaient de quoi me rendre immédiatement antipathique au maître des lieux et ce fut le cas.

Pourtant, étrangement, j'ai été, chaque année depuis 1981, comme beaucoup, me réjouir de la nouvelle variation proposée par Jacques Hainard et les siens et ceci pendant plus de vingt ans... alors que j'approfondissais mon métier, mettais à l'épreuve nos fameuses valeurs et que nous éprouvions, subissions la victoire du libéralisme. Mais n'allons pas trop vite.

Évoquons en quelques mots les contextes si différents de l'exercice de nos métiers, et les questionnements et pratiques apparemment si distincts qu'ils induisirent.

La très chic villa James de Pury, qui surplombait le non moins chic lac, était l'écrin d'une collection de 50 000 objets d'autres sociétés. C'était là les données de leur existence, et de leur exercice depuis une fondation en 1795, une succession de conservateurs depuis 1829 et leur installation depuis 1904 dans la villa.

Nous-mêmes, en Franche-Comté nous avions à traiter des éléments du patrimoine industriel in situ, souvent à l'état de friches sinon de ruines, et parfois, quand nous avions pu créer les conditions favorables, des usines en activité, habitées, avec des fours, des ouvriers, des cités, des patrons. À l'écomusée Nord-Dauphiné, aujourd'hui disparu, nous nous intéressions aux usines-pensionnats, à l'architecture de terre crue, à la culture des routiers, et nous mettions à l'épreuve le concept de « territoire » dans la trivialité des carrefours autoroutiers, des stations-services, des flaques de gas-oil, dans la coexistence des touristes, des automobilistes et des camionneurs. Et mes amis des autres écomusées

et musées de société, en milieu rural ou urbain, ou industriel, avaient tous affaire à des territoires habités, vécus, interprétés par des humains et à des définitions de patrimoine qui étaient loin d'aller de soi, concernaient les gens et faisaient l'objet de vifs débats, disputes, controverses. On était loin du lac.

Si je simplifie outrageusement, je dirais que cette génération et nos aînés immédiats, de la fin des années 1960 et années 1970, étaient de ceux qui critiquaient le musée de l'ancien monde, hérité des collectes et pillages coloniaux, fréquenté par les catégories sociales privilégiées, caractérisé par sa situation de domination, ses murs, son érudition vaine, son isolement social, et somme toute son inutilité splendide. Des experts y régnaient dans leur morgue et l'indifférence générale et décrétaient le beau et le bon, narrateurs omniscients dont la voix-off se faisait l'égale de dieu. C'était comme si la Révolution française n'avait pas inventé en même temps le musée – l'objet abstrait de ses anciens univers de valeurs et de croyances –, et le citoyen – non moins abstrait de ses anciennes valeurs et appartenances. Un univers flambant neuf et commun où devenir concitoyen. Comme si le peuple souverain n'avait rien à voir avec la définition du passé, la récréation d'un patrimoine commun, l'institution d'un lien politique dans la délibération du patrimoine.

Et c'est peu dire, donc, que les expériences menées par George-Henri Rivière et les siens, et significativement par Hugues de Varine, résonnaient si parfaitement, dans un mouvement qui était mondial – inutile de rappeler ici les expériences du musée d'Anacostia de Washington en 1967, la table ronde de Santiago de 1972, etc. – et inspiraient, aspiraient, orientaient, comme l'aimant la limaille de fer, les nombreuses actions dans de nombreuses régions françaises et étrangères.

Cette génération osa instaurer des musées qui non seulement présentaient les objets du peuple, et ce digne-ment, c'est-à-dire en égale valeur de dignité – mais ce n'était pas nouveau et par exemple de ce côté-ci de la frontière du Jura, l'abbé Garneret lui-même écrivait « vouloir rendre au peuple son butin » –, mais plus fondamentalement, introduisait de nouveaux sujets.

Au lieu de seulement déplorer ces cimetières où s'entassaient des objets en attente de recyclage, ils préféraient les groupes sociaux vivants, osaient même l'oxymore d'un musée sans collection, et pire encore ne souffraient pas de cela comme d'une carence mais l'exaltaient comme un idéal. Ils ne pillaient aucun ailleurs pour égayer leurs salons ou entretenir leur nostalgie, mais s'efforçaient de partager et d'inventer avec les

gens d'ici des moyens d'exploration de soi et surtout de maîtrise de son développement. Refus de toute pré-dation certes, refus du fétichisme, refus de la marchandisation et refus de la dépossession de la parole, de toute usurpation : il devenait impossible de parler à la place des autres. Dans la même année 1971, Foucault prenait au sérieux la parole de prisonniers en tant que sujets, au lieu de parler à leur place.

De ce renversement de la légitimité de la position d'autorité, résulta une formule précaire dite écomusée avec ces comités dans lesquels les habitants avaient voix au chapitre, ni comme consommateurs d'exposition, ou amis du musée, mais comme co-auteurs, prenant part au banquet dans la délibération critique avec la recherche, comme acteurs historiques – sujets – au sens politique de forces instituant. Une institution où le peuple n'est pas seulement convoqué pour faire le demeuré dans la vitrine pour le divertissement des riches : le demeuré c'est-à-dire le bien muré dans l'identité telle qu'on la leur a définie une fois pour toutes, comme s'il s'agissait d'une nature éternelle et d'un destin, bref : une chose.

Cela exigeait de la part des « experts » d'abandonner toute posture ex cathedra, cette imposture du surplomb, de qui dit le sens du monde, et aux agents aveugles à leurs déterminations culturelles et sociales, leur vérité, forcément dysphorique. Mais par le dialogue et la fécondité du détour par l'autre, arriver par soi-même à la vérité du soi, dans son devenir. Inutile de rappeler que les habitants étaient alors appelés à se déprendre des manipulations idéologiques dont ils étaient l'objet et qui prétendaient les contraindre à demeurer conformes à une essence : la violence symbolique par excellence selon Bourdieu.

À vrai dire, dans le dialogue entre les paysans de Chanzeaux, village d'Anjou, et les ethnologues, en l'occurrence dix-huit Américains¹, tout était déjà dit de la fécondité de la controverse, du dialogue pour atteindre une vérité de soi comme groupe, grâce au détour par l'autre : regard (déformant) d'autrui qui « s'adresse à des amis » et qui produit, en retour, des

¹ menés par Laurence Wylie en 1970.

interrogations, des refus, des protestations vives sur ce qu'on nommerait aujourd'hui enfermement identitaire, dans lequel les sciences de l'homme étaient accusées de vouloir réduire leur être et nier leur capacité à changer, se changer. Et c'est exactement ce point qui deviendra l'objectif le plus radical et donc le plus idéal du programme écomuséal, passé par le vif creuset du Creusot et radicalisé comme on le sait par ce terrain laboratoire. J'ai toujours vu dans la formule d'Hugues de Varine, en 1973, l'expression la plus nue de cette exigence et je ne me lasse pas de la citer : « le musée n'a pas de visiteurs, il a des habitants ».

Voilà, je crois, dans quel esprit fort critique nous étions. De sorte que lorsque nous arrivions au MEN (musée d'ethnographie de Neuchâtel), sans avoir encore presque rien fait, puis en y revenant un peu moins expérimentés, nous étions plutôt imbus de toute cette expérimentation. C'est peu dire que nous devions nous montrer très théoriquement réservés, pas loin d'être dogmatiques, face à un musée lesté, condamné par sa collection de 50 000 objets venus des autres cultures, voué fatalement à la mauvaise conscience en parlant des autres, quand de ce côté-ci du Jura, nous n'avions d'yeux éblouis alors que pour les expériences radicales évidemment grandioses, quoique inabouties et problématiques dirions-nous aujourd'hui.

Je me montrais donc un Français antipathique, et ce d'autant plus qu'autour de ce chic lac et dans cette luxueuse villa, nous nous sentions pauvres; qu'il était riche, éloquent, doué, entouré d'une université et d'une équipe créative dont le si bon designer fidèle Jean-Pierre Zaugg. Et ce d'autant plus que dans notre champ, en France, quoiqu'assez assurés d'agir du bon côté – celui des Lumières et de l'émancipation – nous étions objectivement dominés, marginalisés, comptions pour peu ou pour rien, car « un musée doit avoir des collections ».

D'amers donneurs de leçons crispés dans le ressentiment? Nous étions donc bien peut-être dans ce qu'on ne nommait pas alors un conflit cognitif, un conflit de valeurs, en proie à la terrible séduction d'un fin orchestrateur de vitrine, auteur d'épures, et auquel nous voulions résister comme on résiste à un charme envoûtant, bardé de grigris apotropaïques et de bijoux idéologiques... Car nous prenions acte d'une différence culturelle, nous qui avions évidemment opté pour la position qui voyait dans le peuple non un objet à éduquer, qu'il fallait dessiller à qui mieux mieux, mais un sujet doué de raison.

Et c'est un peu comme si, armés de ces certitudes, nous lorgnions sur l'ethnie voisine et ses propres totems, découvrions ce paradis lacustre d'un ancien monde, pas si mal, où les moyens paraissaient ne pas manquer, où une joyeuse équipe avait l'air de s'amuser assez avec ses collections exotiques, apparemment aussi loin de nos soucis qu'indifférents aux fréquentations ou aux goûts des publics comme aux attentes des touristes; vocabulaire que, quant à nous, durant les années 1990, nous commencions à devoir endurer comme des nouveaux mantras.

Cette bande paraissait s'emparer de ses collections ethnographiques avec la même liberté qu'un metteur en scène et un chef qui se saisissent d'une partition oubliée dans des archives, voire même devenue inintelligible, sans lui demander son consentement – c'est un objet – et l'actualisent pour notre surprise, notre curiosité, notre réflexion, sans se gêner, riant de toute ambition d'authenticité, ou de fidélité ou de vérité, mais avec élégance et drôlerie et ironie et impertinence. De l'art. Des poèmes d'objets, matière à réflexion et émotion. Dada et Duchamp, Lautréamont et Rimbaud et toute la bibliothèque anthropologique valsant au même bal rock du lac étale ! Du grand art qui consistait à offrir de beaux remplois à des objets qui certes n'avaient rien à faire là, à les « acclimater au lac et à l'actuel ».

Et qui nous laissait assez cois. Étions-nous jaloux ou envieux ou en quête d'inspiration ? En tous cas, j'y amenais mes collègues souvent, pour en repartir, par la grâce d'une espérée magie de contagion, gonflés à bloc : mais de quoi donc, alors que nous aurions dû redouter ce charme puissant de la démonstration de l'esthète « qui faisait sensation des concepts », qui exerçait son métier apparemment si différent du nôtre, de quoi donc pouvions-nous désirer nous charger à ce contact ?

Le charme du bonhomme qui – en dépit de ses préventions à notre égard – nous accueillait toujours si généreusement et nous prodiguait ses visions, agissait sur nous comme s'il avait surgi d'un îlot de liberté, et ce d'autant plus au cours des années 1990 qui furent pour nous celles du retour à l'ordre, celles du triomphe du client, du touriste. Il ne sous-estimait nullement – et même au contraire – l'intelligence de ses visiteurs lecteurs à qui il offrait son « œuvre » à méditer, à métaboliser, avec le détachement hautain d'un artiste, avec un professionnalisme aristocratique, qui feignait de dédaigner toute considération à l'égard des publics. Et qui, pire crime lèse-écomuséologique, s'arrogeait toute liberté de disserter sur le monde réel, et par exemple la fabrication des Suisses, sans moindrement associer la fameuse population locale à ses réflexions. C'est peu dire que cela nous troublait, nous qui nous escrimions à éprouver la validité de cette haute ambition écomuséale.

S'agissait-il de deux manières de muséographier, c'est-à-dire d'inventer le contexte nouveau et transitoire de l'objet arraché à son sol natal ?

On s'accorde volontiers pour distinguer deux axes possibles de la recontextualisation à laquelle procède le musée, selon la distinction opérée par Saussure dans le chapitre cinq du Cours de linguistique générale², quand il utilise un exemple architectural pour évoquer l'axe des associations et l'axe du syntagme. Ce dernier est celui de la contiguïté in praesentia – il prend l'image du temple antique constitué d'un fronton, de colonnes, d'une architrave etc. L'axe des associations, ou paradigmatique, est au contraire in absentia. Il convoque par l'esprit des choses mentales, absentes dans la réalité, par exemple, la série des autres chapiteaux possibles sur ce temple, mettons composite, ionique ou corinthien.

² SAUSSURE Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, Arbre d'Or, Genève, 2005, p. 133.

Les expositions ont donc à leur disposition ces deux syntaxes possibles et l'on dira volontiers que les reconstitutions de contexte relèvent évidemment de l'axe horizontal ou syntagmatique, et consistent à faire croire que la scène reconstituée est la réalité même, plus vraie que vraie, vréel comme l'écrit Julia Kristéva³. C'est par exemple l'atelier du buron scrupuleusement reconstitué au MNATP (Musée National des Arts et Traditions Populaires). De cet axe, la muséographie de Jacques Hainard ne fait, je crois bien, aucun usage. Au contraire, elle joue avec virtuosité de tous les registres des libres variations paradigmatiques, qui est aussi un des ressorts de la poésie, de la création en général et n'est nullement assujettie à un quelconque réel antérieur auquel il serait redevable.

Mais à y regarder de plus près, la muséographie de Rivière elle-même est loin de se limiter à des reconstitutions. Ce qui était particulièrement beau et inspirant chez lui, qui à côté et après le MNATP se consacra aux écomusées, c'est à dire à la transformation des échelles, à l'abandon de toute décontextualisation, à l'abandon de la priorité donnée aux objets pour faire une place centrale aux groupes humains vivants actuels, c'est que son inventeur était aussi pourtant un formidable esthète inventeur de formes. Composant des vitrines qui ne se contentaient pas de reproduire des lieux démontés, par exemple en Aubrac, pour être remontées au musée dans une atmosphère durablement protectrice, il utilisait aussi les vertus de l'art des associations et des rapprochements neufs et autrement crépitants, pour composer des visions éclairantes sur les variations spatiales ou historiques ou stylistiques, par exemple la vitrine des jeux de force et d'adresse.

Il était inspiré par le fameux schéma de Lévi-Strauss de 1963, où étaient traités grâce aux objets « enrôlés », des thèmes comme « le beau et le vrai, le juste et le bon, le bien et le mal, le temps et l'espace, l'homme et la nature, les règles du jeu »⁴. Ne se sent-on pas proche des thèmes traités au MEN ? On voit que de réenraciner Hainard dans ce contexte nous le rend beaucoup plus proche, et que les apparents conflits de valeurs évoqués plus haut ne disent pas tout.

Il apparaît bien que cette pratique du musée d'ethnographie de Neuchâtel, couplée à son université, s'inscrivait pleinement dans une tradition comparatiste des musées d'anthropologie.

³SKRISTÉVA Julia, *Folle vérité*, Le Seuil, 1979, pp. 11-35.

⁴Claude Lévi-Strauss, *Schéma annoté du programme idéologique de la galerie culturelle du Musée Nationale d'Arts et Traditions Populaires*, 1963, Pierrefitte-sur-Seine, archives nationales, CA.1963.12 in RIVIÈRE Georges-Henri, *Voir, c'est comprendre*, Mucem, p.257.

Elle maintenait ce cap au moment où, sur sa gauche, cette institution était malmenée et où ses finalités étaient remises en cause, au moment où dans beaucoup de lieux, les habitants faisaient désormais partie de l'équation. La seule jouissance esthétique ou intellectuelle ne suffisait plus à justifier l'existence des musées, et l'appropriation critique des choses du passé était orientée en vue d'une plus grande capacité d'agir de la communauté sur le présent et le devenir. Elle ne maintenait pas moins le cap, dans les décennies suivantes et tout aussi intempestivement, et non moins solidement arrimée à son université, point majeur, dans un univers violemment malmené par la marchandisation des territoires et de la culture. Je me souviens d'un dessin paru peut-être dans *The New Yorker* après la fin de l'URSS, montrant un capitaliste américain, cigare triomphant à la bouche, s'adressant à un mendiant campant sur le trottoir, lui disant : « Nous avons gagné ».

Les années ont montré que nos musées sans collections n'ont pas survécu, alors que l'institution musée quant à elle, quoique rudement contestée dans sa légitimité à posséder les objets des autres et à les commenter, à parler pour eux, demeure et brille, et même fait pleinement partie de ce qu'on dénomme horriblement l'attractivité territoriale !

Si l'on songe aux instrumentalisations des soi-disant identités à des fins nationalistes, au mésusages des musées et politiques patrimoniales à des fins non d'émancipation mais d'assignations identitaires, et aux concurrences mémorielles, à la menace de libre entreprise mémorielle, il est clair que nous avons grand besoin de musées qui, tel le MEN, maintiennent le cap avec tant de constance dans des formes étincelantes et intempestives, comme insensibles aux différentes sirènes et attractions du moment. Roc au bord du lac.

La question qui pour moi reste vive et ouverte est la suivante : l'entreprise critique sans fin visant à lézarder le commun, le sens commun, dénoncé comme illusion, mythe, construction idéologique ou culturelle, doit-elle, peut-elle, se parachever en ouvrant la possibilité d'un nouveau monde commun ? Le musée voulu par l'écomuséologie n'a pas cessé d'affirmer que c'était là une responsabilité dont le musée pouvait se saisir en effet, et qu'il était équipé pour cela : réunir, assis en cercle, un groupe humain, car les gens sont toujours au principe, sont le fondement, le commencement et qui commande. Réunir et faire vivre un groupe, avec les chercheurs, qui interroge son territoire, son histoire, sa mémoire, en vue d'un développement collectivement réfléchi.

Qui a dit que c'était facile ? Qui a dit que c'était achevé ?

Un musée en héritage : expériences et perceptions du Museon Arlaten

Sylvie Sagnes

Chargée de recherche CNRS, UMR 9022 Héritages (CY Cergy Paris Université / CNRS / ministère de la Culture)

En 2004, le Museon Arlaten passe commande à des ethnologues d'une recherche sur les publics et non-publics arlésiens de manière à alimenter la réflexion à l'heure où le musée est engagé dans l'élaboration du projet de rénovation devant aboutir au « musée du musée ». L'ambition est alors de comprendre la manière dont s'actualisent les relations des Arlésiens à ce musée, miroir de leur culture. Entre déférence et rejet, le musée de Mistral et celui à réinventer à distance du volontarisme régionaliste suscitent l'un comme l'autre des représentations mitigées, loin d'être exemptes d'ambiguïté.

Parmi toutes les disciplines des sciences humaines, l'ethnologie n'est sans doute pas la plus attendue pour conduire des études de public, rien n'étant plus étranger à sa pratique d'enquête que de s'attaquer à la question des flux, des visiteurs qui ne font que passer. L'ethnologue est plus habitué à fonder ses investigations sur des relations patiemment construites, nouées dans l'écoute attentive et sur l'observation répétée, le tout adossé à la production d'une confiance réciproque. C'est pourtant vers le LAHIC (Laboratoire d'Anthropologie et d'Histoire sur l'Institution de la Culture) que Dominique Sérénas s'est tournée en 2004, à l'heure de reformuler le Projet Scientifique et Culturel du Museon Arlaten, pour passer commande d'une recherche dont la finalité était d'alimenter la réflexion de l'équipe du musée, alors engagée dans l'élaboration du projet de rénovation.

La commande est allée de pair avec l'assignation d'un terrain : les publics et non-publics arlésiens. Cet intérêt ciblé peut a priori surprendre, mais l'on revient vite de cet étonnement à considérer le rapport particulier que ce musée entretient avec les Arlésiens depuis sa création. Mistral¹, en mettant en forme un héritage identitaire et en s'appuyant sur le musée pour en assurer la transmission, a fait des Arlésiens ses premiers légataires, triplement impliqués vis-à-vis de ce musée, puisqu'ils en sont à la fois les destinataires, le sujet donné à voir, mais aussi les acteurs, appelés qu'ils sont, par leurs dons, à former les collections. Tout au long du XX^e siècle et jusqu'à nos jours, ce musée et les Arlésiens n'ont cessé d'entretenir cette triple relation.

¹ Frédéric Mistral (1830-1914), poète en langue d'oc, prix Nobel de littérature, a fondé le Museon Arlaten en 1896.

L'impossible et nécessaire et deuil

Pour autant, d'aucuns pourraient estimer trop étriqué, trop ciblé l'intérêt alors porté par la conservatrice et son équipe au public du musée. Il ne fait pas moins signe d'une ouverture, celle alors prônée à l'égard des « communautés » (pour user de la terminologie unesquienne) par toutes une série de textes² invitant les musées à se déprendre de « l'élitisme, cette discrimination ethnique ou sociale dont ils sont coutumiers », à remplir « un double devoir de coopération et de respect », à « franchir une multitude de limites qui les ont parfois maintenus "au-dessus et hors de portée" du commun des mortels »³.

Ainsi, les chercheurs mobilisés l'ont-ils été pour saisir, conformément aux termes du règlement de consultation, « la perception du Museon Arlaten, son rôle social et culturel, et les attentes qu'il peut à ce titre générer », ainsi que « les modes contemporains de production de référents identitaires à partir du Museon Arlaten ». Ceci expliquant cela, l'on comprend aussi pourquoi pareille recherche a été confiée à des ethnologues plutôt qu'à un cabinet-conseil ou à des universitaires plus expérimentés dans les études de publics. C'est donc avec les outils que sont l'observation participante et l'entretien semi-directif que le terrain arlésien a été investi et partagé par les quatre chercheurs impliqués⁴ pour comprendre comment, à la veille de sa rénovation, ce musée s'inscrivait dans la vie et l'identité des Arlésiens.

Rénover le Museon Arlaten revient en un sens à « faire le deuil du fondateur », soit un conseil prodigué à Dominique qui, dans les années 1990, participait assidûment à la réflexion autour d'Emilia Vaillant sur l'histoire et le devenir des musées de sociétés. Rien n'était moins évident et Dominique n'avait pas a priori besoin d'une enquête ethnologique pour en prendre conscience. Elle dont la famille est originaire de la région, a passé, enfant, ses vacances en Arles : elle y a porté le costume de Mireille, et en compagnie de son grand-père, elle a arpenté le Museon Arlaten, pour y rechercher, comme le font la plupart des Arlésiens, un objet donné par sa famille, en l'occurrence le drapeau d'une amicale légué par un grand oncle.

Pour l'avoir expérimentée elle-même, elle est donc parfaitement au fait de la fonction identitaire que remplit ce musée aux yeux des Arlésiens et de l'image d'eux-mêmes qu'il réfracte et qu'ils viennent, un peu narcissiquement, contempler et donner à contempler : « Les vieux Arlésiens s'y retrouvent, c'est tout », me confie une informatrice. « Lorsqu'un Arlésien reçoit, il emmène ses gens au Museon Arlaten, ça c'est sûr [...] y a une intimité, on est chez nous, on s'y retrouve, ce sont nos traditions qui sont là. [...] À la limite, moi, j'aime respirer cette poussière, c'est ma poussière ». « Pour les Arlésiens », explique une autre interlocutrice, « le Museon Arlaten, ce n'est pas un musée comme les autres, c'est une prolongation de chez eux, de la vie de leur famille, des souvenirs de leurs grands-parents ». Ils ne perdent pas de vue ce qui compose les collections, à savoir les objets donnés par leur famille. De fait, ils considèrent le musée un peu comme un prolongement, sacralisé, de leur maison, ce qu'il ne saurait cesser d'être pour ces Arlésiens qui, non contents de nourrir là leur nostalgie, s'emploient à pourvoir celle des générations à venir. Le Museon est en effet un musée à qui l'on confie, encore et toujours, ses souvenirs de famille.

² Citons la Convention Unesco de 2003 pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel ; la Convention de Faro, en 2005, sur la valeur du patrimoine culturel pour la société, ou encore la Déclaration de Fribourg de 2007 sur les droits culturels.

³ KURIN Richard, *Musées et patrimoine immatériel : culture morte ou vivante ?*, in Les Nouvelles de l'ICOM, n°4, 2004, pp. 7-8.

⁴ Outre l'auteur de ce texte, Véronique Moulinié, Véronique Dassié et Arnaud Chandivert.

De salle en salle, les Arlésiens font ainsi l'expérience et la preuve de leur appartenance et de leur attachement à la culture arlésienne, et plus encore, dans la mesure où leurs souvenirs d'enfance, et donc leur histoire personnelle, individuelle, hantent ce musée.

Les plus âgés s'en souviennent comme d'un terrain de jeu : « Moi, souvent, j'y allais le jeudi [...] Alors je jouais à Mireille avec la gardienne. Je lui disais : "Voilà ! Allez ! Tu fais Mistral, moi, je fais Mireille". Alors, on s'amusait comme ça. Quand il y avait des visiteurs, on ne disait plus rien ». Les plus jeunes qui n'ont pas connu cette liberté de mouvement, n'en sont pas moins marqués par le lieu.

La visite au musée laisse une marque indélébile dans les mémoires d'enfants. Elle tient du voyage pour les petits Arlésiens, le Museon Arlaten faisant alors office de « sublime machine à remonter le temps au quotidien »⁵. Espace de jeu, refuge des imaginations débordantes, cadre d'un apprentissage plus ou moins raisonné à l'« arlésianité », le Museon se mêle des existences qui en portent l'empreinte à jamais.

L'on ne s'étonnera pas, de fait, que ce musée fasse l'objet d'un attachement très fort et suscite des attitudes en conséquence. Certaines frayent avec la mystique : « Il y a une âme dans nos collections, il y a une âme dans ce musée », martèle un informateur qui tente d'explicitier le phénomène : « Je m'aperçois, quand je viens au Museon Arlaten, qu'il y a quelque chose qui entre en résonance ». Cette autre le confirme : « Ce musée, il est nos yeux, il est nos mains, il est notre respiration, pour les vieux Arlésiens. Nos ancêtres sont là, nos racines sont là. Quand on ne sait plus où aller... Moi, je vais aussi bien faire une prière à Saint-Trophime que je vais au Museon Arlaten. C'est équivalent, pour moi, pour la paix de mon âme... ». Vécue sur le mode de la régénération, la visite au musée est, en fin de compte, tout autant une visite en soi-même.

Pour qui a en tête les résultats de la sociologie contemporaine du couple et sait combien le « coup de foudre » doit à la quête inconsciente de soi dans l'autre, la retraduction, dans les termes du langage amoureux, de cette expérience n'aura rien de surprenant : « J'en suis tombé amoureux tout petit de ce musée », aime ainsi à dire un jeune interviewé. Qu'on l'exprime en termes religieux ou dans le langage amoureux, le rapport au Museon se dit aussi fréquemment dans le registre vocationnel. Le même informateur, âgé tout juste de vingt ans à l'heure de l'enquête, s'y réfère avec conviction : « Depuis petit, mon rêve, mon envie profonde, c'est d'œuvrer pour ce musée. [...] je suis prêt à changer mes études, à faire tout pour pouvoir y rentrer ». Ses intentions ne font pas véritablement exception : replacées dans le contexte arlésien, elles font écho à d'autres, à commencer par celles du jeune Christian Lacroix. En Arles, tout le monde connaît sa vocation première, celle de conservateur, qu'a fait naître la fréquentation précoce et assidue des musées arlésiens en général, et du Museon Arlaten en particulier... au point de l'inciter à entreprendre les études correspondantes, à la Sorbonne et à l'École du Louvre. Si elle n'en a pas eu la formation, Élisabeth, neuvième reine d'Arles, a eu l'opportunité de réaliser la même aspiration en assurant la direction du Musée du tissu provençal Souleiado à Tarascon.

⁵ LACROIX Christian, *Pêle-mêle*, Thames & Hudson, Paris, 1997, p.31.

Quoi qu'en fassent la vie et ses aléas, ces vocations nous donnent à comprendre que quelque chose de l'ordre de l'appel se joue au Museon Arlaten. L'on peut en saisir l'intensité dans les représentations qui s'attachent à la fonction de conservateur de ce musée. Dominique Séréna en rapporte l'écho depuis ses souvenirs de prise de fonctions. Elles prennent la forme d'une injonction, entendue à deux reprises : « Vous devez être une mère pour les collections ! ». D'un musée qui aspire ses visiteurs jusqu'à les pénétrer du désir de passer de l'autre côté des vitrines, l'on peut en effet s'attendre à ce qu'il requière la sollicitude et l'attachement inconditionnel d'une mère. L'on comprend aussi que l'on puisse s'opposer à l'idée de le révolutionner.

Pourtant, loin de la direction des Musées de France, en Arles même, des voix discordantes s'élèvent, selon lesquelles le Museon est « un truc bizarre ». « Fixé », « rigide », « vieillot », le musée de Mistral est loin de remporter l'adhésion de ces Arlésiens qui pointent par ailleurs du doigt « la poussière », le manque d'éclairage, et le côté « bric-à-brac ». La critique porte aussi bien sur la forme que sur le fond : « Culture, OK, mais pas pour hier, pour demain » ; certains même osent parler d'un « musée de réacs et de fachos ». En Arlésie comme en muséologie, le Museon fait débat.

C'est sur la base paradoxale de cet impossible et nécessaire deuil que s'esquissent, dans le courant des années 1990, les orientations majeures de la politique muséale au Museon Arlaten, à savoir le respect de l'héritage, qui n'exclut pas, dans l'esprit de la conservatrice, « le droit d'inventaire intellectuel ». Dans les faits, ce parti-pris se traduit par une approche globale et distanciée des collections. Dominique Séréna se penche alors sur l'histoire de l'institution, en contextualise les étapes, et met en exergue ses ressorts identitaires. Pour le musée, le tournant est d'importance dans la mesure où il ne s'agit plus de produire des éléments d'identification et d'alimenter des sentiments d'appartenance, mais d'interroger, de donner à penser ces éléments tels qu'ils ont été mobilisés et mis en scène au musée. L'idée de « musée du musée » est l'aboutissement de ce retournement qui, avant de s'appliquer à l'exposition permanente au sein du Museon rénové, inspire les expositions temporaires et les médiations proposées par le musée.

À l'heure de l'enquête, ces opérations de préfiguration donnent donc déjà le la. Elles semblent cependant inaperçues, les inconditionnels du musée et ses contemporains souffrant apparemment de la même cécité. Ce faisant, à pousser plus avant l'écoute et l'observation, force est bien de constater que la mue du Museon n'est pas aussi ignorée qu'il y paraît et que le musée façon Mistral n'est pas aussi radicalement apprécié ou déprécié qu'on ne le donne à entendre de prime abord.

Pour faire état de ces nuances, les lignes qui suivent s'appuieront sur l'analyse des entretiens conduits avec deux catégories d'Arlésiens, plus particulièrement concernés par les collections du musée, dans la mesure où ils sont eux-mêmes producteurs d'objets susceptibles de figurer dans les vitrines, à savoir d'une part, les artistes et artisans (ébénistes, vannier, céramiste, santonniers, joaillier), d'autre part, les chantres de la Maintenance, au nombre desquels les Arlésiennes, j'entends par là les femmes qui perpétuent la tradition du costume d'Arles.

Musée Pygmalion vs musée fossoyeur

Artistes et artisans ne sont pas les derniers à dire qu'ils doivent beaucoup à ce musée. Pour Virginie, « la fille des boîtes », ce musée « a quelque chose de spécial ». « Quand moi je rentre là-dedans, je suis remplie physiquement et spirituellement de tout ce qui m'entoure », explique-t-elle, avant d'avouer : « En fait, moi j'aimerais bien habiter dans ce Museon Arlaten ! ». Pour Olivier, ébéniste, la visite tient lieu de formation initiale et continue : « Le Museon Arlaten fait partie de mon métier... », estime-t-il. « C'est indispensable. Sinon, où je prendrais les bases ? Où j'irais ? Voyez, donc, c'est profond ». En somme, on vient au musée de Mistral comme on consulte, chacun en son domaine, le ou les livres de référence, pour y trouver des modèles à copier, rééditer ou dépasser. Si bien que l'on n'hésite pas à faire jouer au Museon Arlaten le rôle de vitrine annexe de son atelier, tant est grande la filiation entre ce que l'on crée ou produit, et ce qui est exposé au 29 rue de la République : « c'est vrai que quand les gens viennent, on n'a pas, nous, toujours tous les meubles provençaux à la vente, parce qu'on vend. Alors on envoie nos clients au musée ».

Miroir tendu où se reflète la vérité, l'authenticité de ses propres propositions, le musée fait plus que guider, inspirer la création-production, il confirme dans l'après-coup certaines libertés que l'on croyait avoir prises. Évelyne a réalisé un santon, une bergère aux oiseaux, inspirée d'une crèche en verre filé exposée à Pont-Saint-Esprit ; mais plutôt que de jucher sur la tête de la bergère un panier rempli d'oiseaux, elle a pris le parti de disposer les volatiles sur les bras de sa « petite dame » : « je l'ai fait à ma façon... [...] Je croyais l'avoir complètement transformée, puisqu'au départ, c'était un panier... Et en retournant ces derniers jours au musée, [...] dans la série des verres filés, dans une crèche il y en avait une [...] Et je ne l'avais jamais vue ! [...] Ça a été fait avant moi ! ». Fonction des spécialités de chacun, la lecture syllabique dont le musée fait ainsi l'objet n'exclut pas, outre une lecture plus globale, laquelle permet d'ancrer toujours davantage son activité dans la « culture provençale », une lecture de

la découverte perpétuelle, au sens où, comme en témoigne encore Évelyne : « Tout en ayant fait dix fois, vingt fois, [le tour de] ce musée, [...] Y a toujours quelque chose ! Un jour, je lève le nez, c'était au deuxième étage, j'ai dit : "Mais ils ont un Balthus !" Je n'avais pas vu qu'ils avaient ce Balthus au-dessus de la porte [...]. Bon, ben, j'étais contente, je n'avais pas perdu ma journée, j'avais encore découvert autre chose. C'est ça qui est merveilleux ». Comme inépuisable, le Museon Arlaten peut être comparé à un texte écrit à l'encre sympathique, qui ne se dévoile au regard que progressivement, au gré du désir de voir du visiteur. Ce faisant, c'est bien moins le musée qui se révèle, que le créateur qui se découvre lui-même, sous la conduite de ce compagnon au long-cours, de cet indéfectible Pygmalion.

Pareilles affinités suffiraient a priori à justifier la dévolution, au Museon Arlaten, de quelques-uns des objets produits par les artistes et artisans. Or il n'en est rien. Ce que l'on destine au musée est de toute autre nature (des archives, un coup de main), et c'est à d'autres musées que l'on confie ses propres créations ou productions. Dans une belle unanimité, l'on argue de la difficulté de la démarche et plus encore du caractère trop contemporain ou trop banal de ses réalisations : « Moi je trouve que donner notre fabrication, c'est un tantinet prétentieux. Voilà. [...] Je ne veux pas dire que notre production soit nulle, mais, de là à... [...] c'est pour ça que je ne veux pas donner quelque chose au musée, c'est que quand même, il faudrait que ce soit quelque chose d'exceptionnel quoi, si vous voulez ! Bon c'est pas mal comme fabrication... Mais enfin, de là à le mettre au musée ! » Mais dans une toute aussi belle unanimité, l'on fournit à l'ethnologue un démenti à chacun de ces arguments. Il n'est en effet question que d'objets fabriqués dans les règles de l'art et destinés à traverser le temps, de pièces d'exception, portant la marque de leur créateur. Du reste, si ce n'était le cas, l'atelier ou le magasin n'abriteraient pas, ici une étagère, là une armoire, ailleurs une vitrine, voire une pièce toute entière dans lesquelles sont conservés et exposés les éléments les plus significatifs, les plus emblématiques de la production ou de la création. Ces façons d'ecomusées trouvent parfois leur équivalent ou leur prolongement sous forme de livres ou de sites Internet.

Donner des airs de musée à sa boutique ou à sa maison n'est pourtant pas incompatible avec un contre-don au musée. Cette perspective fait alors surgir, en contrepoint du « musée Pygmalion », une toute autre perception du musée, en l'occurrence celle d'un musée auquel on reproche « de ne pas assez tourner » : « Les fonds sont combles, et l'on voit toujours la même chose ! J'aimerais bien que dans les vitrines ça tourne ! » ; ou encore : « J'ai jamais bien compris ! Y a des choses qui... je ne dis pas qui pourrissent, entre guillemets, mais enfin, qui sont là depuis des dizaines et des dizaines d'années ». L'image d'un « musée purgatoire » ou « mausolée » bride alors les rêves éveillés que caressent ceux qui voudraient voir leurs trésors entrer au paradis de la collection permanente : « c'est clair que noyer dans la masse tout ce qu'on a... ». La perspective est si peu envisageable que cet informateur laisse sa phrase en suspens, laissant entrevoir un musée capable de nier ces « tous » de créativité, de connaissance, de patience dont il inspire la formation. Ainsi, si l'indifférence aux mutations du Museon Arlaten produit l'image d'un musée créé pour l'éternité, elle induit aussi son envers, en l'occurrence une immobilité incapable de faire droit au présent des singularités.

La caverne d'Ali Baba

Il en va un différemment du côté de la Maintenance, de ce mouvement qui veille au maintien et à la transmission de la langue et des traditions provençales. Sur la liste des marqueurs culturels que les militants de l'identité provençale entendent perpétuer, le Provençal côtoie la bouvine, la course camarguaise, la pratique du galoubet tambourin, la farandole et autres danses folkloriques, les fêtes calendales et autres réjouissances calendaires. L'on ne saurait cependant omettre l'emblème d'entre les emblèmes, à savoir le costume arlésien. À vrai dire, il s'agit là de l'élément le plus affiché et le plus valorisé⁶ de la tradition, et en même temps, le plus vécu aujourd'hui, quantitativement parlant.

⁶ SERENA ALLIER Dominique, *De l'image souvenir à la didactique du costume, Léo Lelée (1872-1947) : À l'image Provençau*, catalogue de l'exposition, Museon Arlaten, Arles, 1997, pp. 83-86.

On ne dispose pas de statistiques à proprement parler permettant d'évaluer exactement le nombre de filles et de femmes qui s'habillent aujourd'hui, mais l'on est toujours impressionné par l'ampleur du défilé le jour de la Fête du Costume, le premier dimanche de juillet. La Fête du Costume, chaque dernier dimanche de juillet aux Saintes-Maries-de-la-Mer, fait également la démonstration de cet engouement pour le costume⁷. En 2021, elles étaient quatre-vingt-trois à s'engager ainsi à porter le costume toute leur vie.

Tous les acteurs de la Maintenance sont unanimes pour dire que le Museon Arlaten est la « pierre angulaire de [leur] tradition », et davantage encore, car c'est là que ces mainteneurs, dont l'ambition première est précisément de « transmettre », de « faire comme [leurs] prédécesseurs, de passer, de faire passer cette tradition au fil des générations », « puisent l'esprit de transmission » qui préside à leur action. Les Arlésiennes ne font pas exception et tiennent en haute estime le Museon « façon Mistral » qui, sous l'égide du maître de Mailane d'abord, puis de Léo Lelée et de Fernand Benoît, a tellement contribué à fixer l'histoire canonique et la norme intangible du costume.

Ce Museon-là est comme intouchable, ce qui ne laisse de surprendre, car à y regarder de plus près, l'on s'aperçoit que les historiennes du costume n'ont de cesse de passer outre ses enseignements. En effet, sous couvert de fidélité à la tradition, elles opèrent une véritable révolution du propos costumier. Alors que Benoît ne distinguait qu'un court avant et un après la Révolution, elles complexifient la périodisation, distinguant la Révolution, l'Empire, la Restauration et les règnes de Louis XVIII, de Charles X, de Louis-Philippe, la II^e République et le Second Empire, etc. Elles annexent même tout le XVIII^e siècle, lui imputant un certain nombre de « legs » (la couleur, le sens de l'originalité, de la différence, le goût du paraître, de la séduction, le culte du beau). En même temps qu'elles densifient la chronologie et l'allongent, elles modifient très sensiblement la vision d'ensemble de cette histoire.

Rompant avec l'idée d'une évolution linéaire du costume qui aurait inéluctablement et miraculeusement abouti au costume tel que nous le connaissons, elles proposent une vision beaucoup plus nuancée de cette histoire. Magali et Odile Pascal parlent ainsi de « processus d'avancées chaotiques »⁸ et affirment que « chaque costume était une aventure inaugurale, personnelle et fascinante », « une renaissance, une nouveauté primordiale sur un projet sans antériorité dont elles [les Arlésiennes] faisaient leur raison d'être jusqu'au suivant »⁹. La mode fait également une entrée en force dans cette histoire revisitée du costume. Jusque-là considérée comme mortifère, elle fait désormais l'objet d'une réhabilitation en bonne et due forme. Depuis toujours, affirment les historiennes, l'Arlésienne « suit la mode » et bien plus, elle l'« interprète », « en dispose » l'« anticipe », la « fait », la « lance »; elle « crée », « innove », « invente ». Elle n'apparaît pas simplement passive, soumise au mouvement de la coutume, à « l'œuvre lente d'une race », au « génie ethnique ». Bien au contraire, elle prend les devants, initiant le mouvement, imprimant au costume son sens de l'élégance, sa coquetterie, son envie de plaire. Ce n'est pas là une anodine variation du propos mistralien, lequel se voit à l'évidence parasité par l'injonction si constitutive de notre modernité des individus, celle d'être soi. Aussi ne doit-on pas s'étonner de l'écho formidable que rencontre cette science du costume revisitée parmi les Arlésiennes.

⁷ Cette fête met en scène la « prise de ruban » de jeunes filles âgées de 16-17 ans, lesquelles à cette occasion rituelle abandonnent la cravate caractéristique du costume de fillette pour arborer pour la première fois le ruban de velours de soie et avec lui la tenue de femme.

⁸ PASCAL Magali et Odile, *Histoire du costume d'Arles*, tome II, *Néoclassicisme et romantisme*, publication à compte d'auteur, Arles, 2001, p.17.

⁹ *Ibid.*, p.167

Elle alimente une propension très largement partagée qui consiste à puiser dans l'histoire les ressources permettant de faire varier le costume, et qui, ramenée à l'échelle de chacune, autorise des manières de distinction, l'expression d'une singularité, d'une irréductible originalité : « Les Arlésiennes, c'est ça, c'est le petit détail, on ne veut pas être comme les autres ». Ainsi, sous couvert de fidélité au passé, toute Arlésienne trouve-t-elle dans l'histoire le moyen d'être soi.

De son côté, le musée « façon Séréna » ne fait jamais qu'apporter de l'eau au moulin de cette manière de révisionnisme. Attaché à déconstruire le discours de la tradition, il a également investi l'histoire, pour mettre en exergue bien d'autres « façons arlésiennes », en deçà de la norme mistralienne et « léolésienne ». Certes, les intentions du musée et des historiennes divergent, pour autant le néo-Museon légitime leur « retour vers le futur » du costume. Or, à écouter les costumologues, le musée leur tournerait le dos et contrarierait leur passion historique. Les critiques portent sur l'éclaircissement des vitrines, et l'on avoue sans ambages boudier les initiatives ressortissant de l'« anthropologisation » du propos. Mais plus encore, c'est la professionnalisation de l'équipe que l'on dénonce et le non-engagement du personnel dans la perpétuation de l'identité arlésienne : « Les fêtes d'Arles devraient concerner les gens du Musée. Moi je n'ai jamais vu Madame Séréna le jour de la Fête du Costume. Et les filles du musée, je ne les vois pas se griller au théâtre antique le jour de la Fête du Costume.

À la Pégoulade, je ne les ai jamais vues sur le passage. Alors on a l'impression de gens qui font bien leur job, qui sont bien payés, qui font leur 35 heures et ciao !... Nous, c'est tout bénévole ». Ce non-engagement des professionnels du musée dans la culture arlésienne pourrait à la rigueur être excusable si elle n'avait pour corollaire l'exclusion des amateurs, qui sont, comme aime à le rappeler une informatrice, « avant tout des gens qui aiment » : « Ça alors, c'est un monde vraiment clos [...] On n'a accès à rien. [...] C'est fermé ! [...] Comme on dit : "Nul n'est prophète en son pays" ». Les historiennes du costume renchérissent : parce que « fermé », « verrouillé », le musée entrave leur recherche : « C'est le coffre-fort dans lequel sont enfermés tous les éléments qui nous permettraient d'aller plus loin, de venir conforter des idées, de trouver des modèles, des patrons. Et je dis un coffre-fort, parce qu'il est souvent fermé ».

Cela étant, le néo-Museon n'est pas le seul accusé d'obstruction à la liberté d'expression costumière, car face aux Arlésiennes « reboussières »¹⁰, enclines à dépasser les règles du costume, se dressent aussi celles qu'en Arles l'on nomme les « Ayatollahs », ces figures d'autorité qui veillent à l'orthodoxie du costume et dont chacune redoute le jugement sévère. Tout se passe en fait comme si, pour mieux jouir de l'espace de liberté qu'elles se ménagent, les Arlésiennes avaient besoin d'en éprouver les limites, avant de les enfreindre. Malgré lui, le néo-Museon Arlaten participe de cette nécessité : sa résistance présumée l'érige en coffre-fort regorgeant d'inépuisables et inestimables ressources soustraites au regard. Comment pourrait-il en aller autrement ? Comment, sinon, imaginer qu'il puisse receler toutes les merveilles dont on rêve éveillée ? Comment concevoir l'infinie diversité costumière à laquelle s'adosse le fantasme d'une expression de soi au plus près de l'irréductible singularité de chacune ?

¹⁰ Reboussier : « *Rebours, revêche, à l'opposite des autres* » selon le dictionnaire Occitan-Français de Louis Alibert, paru pour la première fois en 1966.

Au-delà de la fidélité proclamée au musée de Mistral et de ses corollaires, de l'indifférence, sinon l'hostilité, au nouveau propos expographique, l'enquête a permis de saisir le caractère performatif, l'efficace de pareils parti-pris. L'un et l'autre sont de principe, et quoique largement démentis dans les faits, leur énonciation n'en est pas moins nécessaire pour rendre possible une dissidence, un affranchissement de la tradition. En jouant de la sorte de la confrontation des catégories (amateur vs professionnel; muséologie mistralienne vs muséologie « de société »), le besoin de singularisation ici à l'œuvre nous convie à sortir de la vision quelque peu manichéenne à laquelle l'analyse conduit habituellement, à savoir quelque chose d'un grand partage entre ces deux conceptions antinomiques de l'identité qui seraient au cœur des passions que suscitent les musées : celle, « chaude », mystifiante, portée par l'amateur et celle, « froide », réaliste, portée par le professionnel. En d'autres termes, la conscience et le sentiment de soi que l'on voit affleurer aussi bien chez les artisans et les artistes que chez les Arlésiennes, invitent à affronter la complexité des situations, pour des analyses plus fines et plus près du terrain.

Rénover le Museon Arlaten : un musée pour des publics, la passion d'une vie

Dominique Serena-Allier

Conservatrice en chef du patrimoine, Ancienne Directrice du Museon Arlaten

Serge Chaumier

Professeur des universités

Entretien entre Dominique Serena-Allier et Serge Chaumier

Pour bien comprendre le parcours de Dominique Serena-Allier, il faut saisir sa passion pour l'histoire du Museon Arlaten et pour les musées d'ethnologie en général, aussi lira-t-on l'interview dans sa totalité sur le site de la FEMS. Dans cet extrait, nous insistons sur sa carrière, toute entière dédiée à la vie et à la splendide rénovation que l'on connaît. Grand témoin des Rencontres professionnelles de la FEMS 2022, elle rappelle ici quelques souvenirs...

- *Je crois que tu es rentrée dans le monde des musées d'abord en travaillant avec des publics, ce n'est pas anodin pour la suite de ton parcours, il est important de le souligner...*

- Oui après des études d'histoire, j'ai été guide-conférencière à Arles dans les années 1970. Les publics découvrent alors le patrimoine dans sa diversité, à travers l'identité multiple d'une ville. Il n'y avait pas de hiérarchie entre les patrimoines, reconnu, petit patrimoine ou patrimoine naturel... Quand les touristes venaient à Arles ils allaient aussi en Camargue... à la découverte de cette terre apparemment intacte mais en réalité modelée par l'homme. Dans nos présentations nous mettions tous ces patrimoines en relation.

- *Le parc n'existait pas encore ?*

- Le parc était une nouveauté institutionnelle, il offrait la possibilité d'une approche globale. Le service éducatif, créé en 1979 était commun aux musées et monuments municipaux, au parc de Camargue, aux rencontres de la photographie et au Museon Arlaten. Michelle Moutashar a été le premier conservateur adjoint de Jean-Maurice Rouquette et elle a initié le service éducatif des musées d'Arles. Et moi, je commence comme animatrice, et au bout d'un an ou deux on me propose de diriger le Service des publics. Voilà, je le revendique, je suis totalement « public » !

- *D'où ta connaissance des réseaux, du terrain, des gens...*

- Cela m'a permis de tester, d'imaginer, de vivre le patrimoine. J'ai beaucoup appris et expérimenté ce qui a nourri ma réflexion. J'ai eu aussi la chance grâce à Jean-Claude Duclos de connaître George Henri Rivière, qui venait avec ses étudiants en Camargue... J'ai pu assister à une visite du Museon Arlaten par Georges Henri Rivière avec ses étudiants... Quand j'ai pris la direction du Museon, c'est quand même quelque chose que j'avais en tête.

- *Quand commences-tu quand à diriger le Museon ?*

- J'ai été le premier conservateur départemental en septembre 1991. Le bâtiment commençait à s'écrouler. J'ai organisé la première visite de sécurité de l'histoire du musée, on met des étais, ils y sont restés vingt ans ! Le premier objectif, c'était de sauvegarder le musée. Le Conseil général ne voulait pas apparaître comme celui qui ferme le musée.

- *Donc tu imagines tout de suite de rénover ?*

- Il fallait que j'assure les missions d'un conservateur, tout en continuant à travailler sur l'histoire du musée et sur les personnalités qui l'ont fait. Le meilleur moyen c'était de valoriser les collections par des expositions et on a commencé par l'action culturelle. C'est comme ça que j'ai recruté Estelle Rouquette. Estelle va, avec brio, accompagner cette sensibilisation des publics, des élus, des associations à la qualité de ce patrimoine, sur sa nécessaire conservation, sur sa nécessaire mise en valeur. Montrer que ce patrimoine est important et qu'il faut le valoriser. J'ai fait de grandes séries d'exposition sur nos collections. Pour chaque exposition, on reprenait les collections, on faisait les fiches d'inventaire, le marquage, éventuellement la restauration, puis une publication et une exposition thématique qui était diffusée auprès du public. Donc, une politique par l'exposition temporaire, et une politique de sensibilisation à l'intérêt patrimonial des collections et du musée.

- *La départementalisation, c'est quelle année ?*

- 1^{er} janvier 2000. C'est génial, mais tout commence ! On a établi une convention avec le Comité. Il est détenteur de la propriété morale, intellectuelle et littéraire de Mistral. Le musée est une œuvre muséographique, et dans la convention j'ai assuré la lisibilité des droits et devoirs de chacun. Il faut être diplomate dans l'application de la convention, et utiliser des tactiques appropriées, tu sais, nous on a été que des tacticiens ! Le Comité reste, le directeur-conservateur en est membre, c'est-à-dire moi. Ce qui m'a été utile et m'a permis d'évaluer les situations.

- *Et la rénovation conserve cette matrice originelle ?*

- Elle s'inscrit dans une continuité des héritages et des institutions. Cette rénovation abordée dès 1992 était déjà mentionnée et ses axes précisés dans la convention du 1er janvier 2000 et dès les premières réunions avec les Services de l'État. Par prudence, j'avais inclus dans la convention les contenus précis du futur Museon Arlaten tels que je les avais conçus. Il était urgent de faire avancer le dossier de rénovation. L'idée maîtresse du projet, son principe scientifique, c'est que le Museon parte de ses héritages pour réfléchir aux rôles du musée ethnographique en tant que théâtre, fiction, en tant que discours que l'ethnographie porte sur elle-même ou que des individus portent sur l'ethnographie d'une région, sans oublier celui des visiteurs sur ce musée. À l'époque, je disais « le musée porte les traces d'une histoire : celle du musée ethnographique depuis le XIX^e siècle ». Donc, déjà en 1993-94, lorsque l'on avait fait le séminaire itinérant, j'avais présenté le musée du musée. Après, j'ai constitué une équipe qui l'a enrichi. Surtout Françoise David et ses collègues. C'est aussi une interrogation sur le rôle du musée aujourd'hui, et cela aboutit à une dimension résolument contemporaine, et donc sur ce que j'ai appelé dans le projet scientifique et culturel, « les inventions de la tradition », ou « les usages de l'histoire, de la mémoire et du territoire ». Parce que, quand le Museon a été créé, il était le seul, et il a servi de modèle. Mais aujourd'hui, tu as d'autres musées de territoire. Dès l'origine, c'est un musée qui parle de la Provence... mais qu'est-ce que c'est que la Provence ? Je ne savais pas. Et je suis partie en le sachant encore moins.

- *Vous vous appuyez d'abord sur l'histoire du musée...*

- L'image de la Provence, c'était ça le fondement. Et il faut expliciter le changement de paradigme de la notion de patrimoine. Parce que ces collections, elles ont été réunies parce qu'elles avaient été utilisées dans une Provence aux contours géographiques assez flous, ça va d'Agde à Marseille, du Comtat Venaissin aux Saintes Maries de la Mer. Frédéric Mistral en a fait à la fois le miroir et le creuset d'une identité culturelle revendiquée, comme argument d'un discours régionaliste. Ce sont les usages, « les manipulations », qui sont faites de l'ethnographie à travers sa mise en scène au musée qui sont intéressantes. Tu as un très bel exemple avec Mistral, puis avec Fernand Benoit, et il te suffit de rajouter Georges Henri Rivière qui n'est pas étranger à la vie du Museon, pour avoir la chaîne historique du musée ethnographique du XIX^e siècle à aujourd'hui : la base de l'axe scientifique, c'est le sens et les usages de ce musée. Les futures expositions devraient s'articuler sur ce programme de recherche. Elles doivent cerner les inventions de la tradition en Provence, ce qui n'exclut pas des comparaisons fécondes avec d'autres lieux ou périodes. Ces ouvertures géographiques, temporelles différentes, devraient permettre au Museon de se positionner en pôle d'intérêt national sur cette thématique. Le patrimoine du Museon, ce n'est pas que des collections... ce sont les manières et les méthodes de réunir ces collections, la pensée qui les accompagne, la manière de les présenter, et la réception par le public. Quand Mistral crée le musée, il le crée en tant que lieu de mémoire, où se forgeront les appartenances à venir, il y a déjà les usages idéologiques du musée, de l'ethnographie...

- *Pour justifier d'un discours pour demain...*
 - Oui, du reste Mistral dit le musée sera la bouée des métamorphoses à venir, il file toutes les métaphores... C'est un lieu de mémoire qui a marché. La manière de le penser, de le présenter, et de le recevoir, c'est du patrimoine.
- *C'est très proche dans la conception de ce que théorise Jean Davallon...*
 - Oui, à travers un exemple concret. Les inventions de la tradition, c'est comment on les utilise. Dans l'organigramme du musée, il y a un pôle Recherche et muséographie, qui a été créé à l'arrivée de Françoise David. Et comme je voyais les échecs du MNATP avec le musée laboratoire, je lui ai dit « on va faire des marchés publics pour associer des chercheurs sur le projet et l'équipe fera la coordination ». C'est comme ça que l'on a fait le premier marché public avec Daniel Fabre et Sylvie Sagnes au titre du CNRS. La première recherche a porté sur les représentations mentales locales du Museon. Sylvie Sagnes coordonnait une équipe de 4 ou 5 chercheurs et cette recherche est devenue un outil de management pour moi, car les rapports intermédiaires, par exemple sur l'image du costume régional au Museon étaient sidérants. Après, j'ai lancé une étude sur « qu'est-ce que cela veut dire être Reine d'Arles aujourd'hui ? ». Et d'autres. Pour mieux définir : « Qu'est-ce qu'on fait de la mémoire ? ».
- *Que tu vas mobiliser dans la dernière partie, contemporaine...*
 - Et surtout dans les expositions temporaires à venir. Quand je suis partie en retraite, les vitrines étaient faites, mais les présentations, les multimédias, les étiquettes n'étaient pas encore réalisées... Il faut désormais mettre en place l'accompagnement et positionner le musée dans sa dimension scientifique, préciser les axes prioritaires, et les déclinaisons éventuelles. Le PSC date maintenant, il doit se renouveler. Il y a encore bien des choses à faire... mais on a sauvegardé le musée, on a un parcours qui est loin d'être inintéressant...
- *C'est une formidable réalisation, d'être partie de là où tu as pris le musée et d'arriver là où il en est aujourd'hui, c'est remarquable...*
 - C'est la ténacité !

- *Vous étiez une génération sensible à l'action culturelle, mais aussi formée au sens politique par un engagement, une culture politique... La culture du militantisme...*

- Le sens politique se perd. Et puis, parfois il y a des échecs, moi je n'ai pas réussi tout ce que j'ai entrepris... Si le chantier a duré si longtemps, c'est que le Conseil général des Bouches-du-Rhône (gestionnaire du Museon Arlaten) a mis beaucoup de temps à se décider, au début le Président du Département Jean-Noël Guérini, trouvait le projet trop cher, bon il y a les logiques institutionnelles, parce qu'il y avait toutes ces constructions à faire et donc on ronge son frein... mais il faut être tenace. Après j'ai fait des erreurs comme tout le monde, mais j'ai toujours essayé de capitaliser les expériences...

- *Oui, ce qui n'est pas simple en changeant de Présidence avec des menaces sur le projet ...*

- J'avais 65 ans, j'avais déjà 5 ans de rab. Tout le monde, l'équipe, le moral à zéro. Qu'est-ce que tu fais ? Alors, forte de l'étude sur les représentations mentales du Museon dans l'imaginaire régional, je me suis tournée vers la société civile. Je peux te dire que je n'ai pas raté une seule inauguration entre mai et septembre, pas une hein ! On me voyait partout ! Je saoulais tout le monde ! Et finalement aux Journées du patrimoine 2015, la Présidente Martine Vassal annonce qu'elle allait faire ce que le Président Jean-Noël Guérini n'avait pas fait : rénover le Museon !

- *Ça ne tient à pas grand-chose ! Comment arrives-tu à convaincre au départ ?*

- Je n'avais pas d'équipe scientifique, pas de moyens. Je savais que ce n'était pas facile, mais moi j'étais femme de projet, donc je n'allais pas pantoufler au Museon sans rien faire (rires). D'abord avec le CERCO, le centre de conservation, qui a été une vraie réussite. J'avais aussi engrangé des recherches. Et l'accompagnement de la DMF de l'époque qui n'a rien à voir avec l'accompagnement actuel, était assuré par Emilia Vaillant... Et Emilia me dit : « *moi, je connais beaucoup d'autres lieux, ce serait bien que vous vous rencontriez...* ». Car tous les conservateurs de ces grands musées régionaux avaient le même problème : « *qu'est-ce qu'on fait de ces musées ? quel est notre champ patrimonial ?* ». On se posait les mêmes questions. Il y avait Olivier Ribeton au musée basque de Bayonne, Philippe Le Stum au musée départemental breton de Quimper, Malou Schneider au musée alsacien de Strasbourg...

- *Au moment du colloque de Ungersheim ?*

- Juste après. C'était des gens que je connaissais, donc on s'est dit : « *on va organiser nos propres réflexions* ». On va aller d'un lieu à un autre. Le principe était simple, le conservateur faisait un bilan de l'existant et présentait des pistes de réflexion de son projet et l'on débattait. Donc, on commence au musée basque, et on s'est tout de suite confronté aux problématiques, car Olivier Ribeton nous dévoile les histoires du pays basque, mais il ne sait que faire des croix et pierres tombales. Et quelques temps après, cela se passe à Arlaten, d'ailleurs j'ai le verbatim de tout le séminaire, que j'ai fait mettre en archive, comme de toutes les étapes du musée. À Arles, il y avait Hainard, parce qu'on invitait des personnalités pour nous aider à réfléchir. Parce qu'il n'y avait pas de formation, donc on se la faisait ! Là, j'ai présenté le projet du musée. Les prémices du futur parcours étaient déjà très fouillées. Dans le musée au final, on a restitué que des éléments forts, pas la totalité de la réflexion. On se posait la question de la bonne distance... Et quand on me demandait : « *tu penses à quoi comme dispositif ?* », je disais : « *ça c'est un problème d'architecte-scénographe* ». Il faut les grands axes du parcours, avoir l'exigence scientifique et matérielle, mais ce n'est pas toi l'architecte-scénographe, et c'est pour ça que c'est important de bien s'entendre, c'est-à-dire de bien se disputer avec l'architecte-scénographe. Parce que si tu te disputes bien avec lui, ça avance ! Je me suis beaucoup disputé avec Michel (Bertreux), et c'est devenu un vrai ami. Et donc après on est allé à Strasbourg, Corte, Besançon...

- *C'est marrant, car cette problématique de rénovation du permanent se pose aujourd'hui de nouveau, 20 ou 30 ans après pour les directeurs des musées régionaux, c'est une des problématiques de la FEMS qui organise de semblables rencontres-échanges, comme à Lyon dernièrement... Cette collaboration entre les musées d'ethno régionaux, n'est-ce pas une solution pour sortir du piège de l'enfermement dans l'identité locale ? De pouvoir bénéficier de cette mise à distance réciproque ?*

- C'est la grande difficulté des musées régionaux, inscrits dans un territoire, mais qui doivent avoir cette latitude de mise à distance et de réflexion. Je pense que les musées sont producteurs d'images, de représentations... C'est inhérent aux musées d'ethno, ce sont des musées producteurs de fiction... J'ai fait un gros article là-dessus sur les dioramas, il est en ligne, dans la revue *In Situ*¹. Je montre ça...

¹ <https://journals.openedition.org/insitu/13063>

- *On fabrique des stéréotypes par le musée...*
 - Oui complètement. Dans le cas de Mistral, ce n'est pas un regard de la Provence à travers la serrure qu'il donne à voir, qu'il nous transmet, c'est effectivement une approche de l'organisation sociale, souvent il s'autorise en toute connaissance de cause des distorsions...
- *Ah oui ?*
 - Mais bien sûr ! Aucune des femmes de la visite à l'accouchée, et aucun des personnages de la veillée calendale n'aurait pu porter ce vêtement au même moment et au même endroit². Dis-moi, est-ce que tu as souvent vu les Gardians rentrer avec leurs sabots et leurs hampes de trident dans la salle à manger ? Tu en as vu toi ? (Rires) Ou le berger ? Très peu de gens s'en étonnent !
- *Oui, les costumes sont pour les fêtes et on les présente comme utilisés dans la vie de tous les jours...*
 - Mais, même pas ! Il y a en a, ils ont été parfois créés pour le musée ! Pour le diorama ! C'est des trucs neufs (rires).
- *Mais ce sont quand même des répliques de costumes existants ?*
 - Non pas obligatoirement, c'était l'idée que l'on avait de... ! En plus, dans le cas de Mistral, c'est autobiographique. Je m'en suis rendu compte, notamment pour la naissance, il raconte sa propre naissance...
- *Il reconstruit...*
 - Il reconstruit, mais en même temps il crée une galerie du costume totalement assumée puisqu'aucune des quatre commères n'aurait pu porter ce type de costume au même moment.
- *C'est une volonté de synthèse assumée ?*
 - Oui, il fait une image.
- *Ce n'est pas le diorama à la Georges Henri Rivière qui est une réplique...*
 - Et qui va jusqu'à ramasser la poussière pour la remettre dans la vitrine. Non, on n'en est pas là.

² La Veillée de Noël dans un mas du pays d'Arles, 1909.

- *C'est le problème du musée d'ethno, on crée du stéréotype en faisant ça...*
 - Et si ce stéréotype était l'objet de nos musées d'ethno, ce ne serait pas bien ?
- *J'en suis convaincu !*
- *As tu des regrets concernant la rénovation du Museon...*
 - Peut-être pour la salle prélude. Pour moi, c'était la salle où on se départissait du contexte dans lequel on était enfermé, en tant que visiteur, et c'était le lieu déstabilisant par excellence. Je voulais le confier à un artiste, et même avoir des artistes en résidence autour de « Qu'est-ce que la Provence ? » pour renouveler le dispositif. J'avais pensé à quelqu'un comme Ange Leccia, car j'aime beaucoup ses créations. Cela aurait été génial. Évidemment, il y avait le préambule, il y a également la conclusion. Il faut emporter le visiteur... Le musée est un théâtre du rêve... Il y a un discours visuel qui doit accompagner le discours scientifique.
- *Par une médiation artistique...*
 - Oui, une médiation artistique. Ce n'est pas qu'il faille mettre à tout prix des artistes dans les musées, il faut que cela ait du sens. Avec Christian Lacroix, ce n'était pas gagné. Je l'ai imposé, je l'ai mis dans le cahier des charges. Puis, j'ai dit : « *voilà les grands axes que je veux que l'on prenne en compte, après le créateur c'est toi* ». Il m'a dit « *si tu m'aides, ça va !* ».
- *Cela ne te manque pas trop cet investissement ?*
 - Je fais autre chose hein ! (rires), par exemple je préside le Comité d'orientation du musée national du sport, j'ai succédé à Denis-Michel Boëlle... Cela m'intéresse car je suis dans le Comité d'orientation, et on fréquente des universitaires, des gens de musée, ça je connais, mais il y a aussi des sportifs de haut niveau, et c'est un autre monde... Il y a tous les gens qui sont dans les Fédérations de Jeunesse et Sport, c'est d'une richesse, c'est incroyable. Car ce qui me passionne le plus c'est cet élargissement de la notion de patrimoine.

Questionner la mise en scène muséale : *le musée du musée* au Museon Arlaten

Françoise David

Responsable du secteur recherche-muséographie-expositions au Museon Arlaten,
musée de Provence, Conseil départemental des Bouches-du-Rhône

Le Museon Arlaten, musée de Provence, situé à Arles dans les Bouches-du-Rhône, est un des plus anciens musée d'ethnographie régionale de France. Ouvert en 1899, il a contribué à développer un sentiment d'appartenance fort au terroir et à la culture de la Provence rhodanienne. Créateur d'images et de représentations mentales, il reste un élément fondateur dans la mémoire collective locale. Épargné par les restructurations, il a conservé jusqu'aux années 2000 une exposition permanente peu modifiée, préservant des ambiances et des modes de présentation disparus de la plupart des musées français. Sa nécessaire rénovation a requis l'élaboration d'un projet original, permettant de conserver sa singularité de lieu de mémoire – de la société provençale traditionnelle d'une part, des musées régionaux d'ethnographie d'autre part.

La valorisation de cet héritage formel et intellectuel constitue l'épine dorsale du projet de rénovation. Il s'agit de considérer le Museon Arlaten et ses présentations – non pas seulement ses collections – comme un objet global à patrimonialiser. En sanctuarisant autant que possible les présentations anciennes successives, le projet propose au visiteur une lecture réflexive sur la mise en scène des musées d'ethnographie régionale, de la fin du 19^e siècle à nos jours : le musée du musée. En parallèle, il s'agissait de décrypter le rôle du Museon Arlaten dans « l'invention des traditions¹ » de la Provence, dès la création du musée en 1899 et encore aujourd'hui.

Le parcours du musée s'appuie sur trois séquences chronologiques principales, jalons d'une histoire culturelle des musées d'ethnographie locaux. À chaque temps correspond une période historique en termes de collections, de contexte intellectuel et d'ambiance muséographique. Les modes de présentation des objets, l'éclairage, les formes de vitrines invitent à un voyage dans le temps de la Provence et des musées.



Salle de la marine et de la pêche, 1909-1940

¹ HOBBSBAWM Eric, RANGER Terence, *The Invention of Tradition*, Cambridge UP, 1983



Temps 2, salle du Rhône et de la mer, 2021, photographie Sébastien Normand



Les dioramas peuplés de mannequins grandeur nature, l'accumulation d'objets en vitrine ou sur les murs mettent en scène une Provence idéalisée. *Temps 2*, diorama de la veillée calendale, 2021, photographie Sébastien Normand

Un prologue à cette exploration permet d'appréhender le contexte de création du musée, à la fin du 19^e siècle, entre renouveau de la culture provençale et naissance de la discipline ethnographique.

Le deuxième temps (1880-1914) évoque les principes de l'ethnographie folklorique appliquée aux musées, avec la création du Museon Arlaten par le poète Frédéric Mistral. Dans une perspective régionaliste, ce dernier entreprend d'exposer les traces matérielles d'une culture traditionnelle qu'il estime menacée. Plusieurs modèles muséographiques sont convoqués, à l'appui d'un discours d'affirmation identitaire : Musée d'Ethnographie du Trocadéro, Expositions universelles...

La troisième séquence (1930-1960) illustre la démarche de l'archéologue Fernand Benoit, qui, tout en assumant l'héritage mistralien, opère dès 1934 des adaptations et une mise à jour historique. Participant au développement du folklore scientifique des années 1930, il donne également au musée une vocation pédagogique.



Panneau didactique *Évolution du costume d'Arles du 18^e siècle à 1941*, photographie Sébastien Normand



Temps 3, salle du costume 20^e siècle, 2021, photographie Sébastien

Fernand Benoit utilise de nouveaux dispositifs muséographiques, par exemple des panneaux didactiques sur le costume ou les fêtes traditionnelles. Entre 1940 et 1944, cette nouvelle orientation se teinte d'instrumentalisation du folklore : les musées régionaux deviennent des caisses de résonance du projet culturel de l'État français.

La dernière séquence chronologique (1960-1980) met en avant le rôle de Georges Henri Rivière en tant que muséologue et partenaire/créateur des musées de territoire. La mise en œuvre d'une scénographie rompant avec les modèles habituels au Musée National des Arts et Traditions Populaires influence profondément les musées régionaux après-guerre. Au Museon Arlaten, dès la fin des années 1950, les collections s'enrichissent sous cette influence.

À l'issue de chaque temps, le visiteur est invité à une pause dans le parcours historique, au sein d'un espace dédié à l'interprétation des séquences traversées, en termes d'histoire des musées et de la discipline ethnologique, et d'actualisation des pratiques culturelles évoquées dans le parcours.

La séquence finale, conçue comme évolutive, valorise les enquêtes de terrain récentes réalisées par le musée depuis les années 2000. Consacrée à la Provence contemporaine, elle nuance le propos du musée sur les aspects traditionnels ou identitaires et introduit des axes absents jusqu'ici, tels que le monde ouvrier ou les cultures issues de l'immigration.

Loin d'être déconnecté du *musée du musée*, cet espace conclusif, qui fait la part belle au patrimoine immatériel, place le Museon au cœur des préoccupations des musées de société du 21^e siècle.

Le projet de rénovation du Museon Arlaten a permis une lecture critique de son histoire et de son évolution, élargie aux musées d'ethnographie régionaux. La mise en abyme que constitue l'exposition permanente par le prisme du *musée du musée* invite le visiteur à questionner les représentations du passé et du territoire de la Provence, mis en scène par l'institution muséale.



Temps 4, vitrine de la vannerie, 2021, photographie Sébastien Normand. Faute de moyens, la mise en scène des collections ne peut s'aligner sur les principes de scénographie novateurs de Georges Henri Rivière. Le musée rénové propose donc au Temps 4 une version possible de lui-même à cette période, selon un mode de présentation qui « donne en priorité la parole aux objets² » (jeu d'obscurité/éclairage, corps absents, chaînes opératoires, photographies et documents de contextualisation...).

² « Les objets auront en priorité la parole » Georges Henri Rivière en 1943 au cours de muséographie folklorique de l'Ecole du Louvre

Réhabiliter un parcours muséographique, entre héritage et rénovation

Jean-Claude Duclos

Conservateur en chef honoraire
Ancien directeur adjoint du Parc naturel régional de
Camargue et ancien directeur du musée de la Camargue

Estelle Rouquette

Directrice adjointe du Parc naturel régional de Camargue
et directrice du musée de la Camargue

Si la rénovation du parcours muséographique d'un musée doit évidemment prendre son histoire en considération, il est plus difficile de savoir quelle place lui donner. Y rester trop fidèle ne permettrait pas de tenir suffisamment compte des attentes nouvelles qui s'expriment dans l'environnement social et politique du projet, ni de tirer pleinement parti des avancées de la connaissance et de la médiation expographique. À l'opposé, la pratique de la table rase offrirait bien la possibilité de tout réinventer, mais n'est guère adaptée à l'une au moins des fonctions du musée, qui est de conserver.

Où placer le curseur, entre le respect de l'histoire et de la continuité dans laquelle le musée s'est construit par rapport à sa vocation d'origine, et la nécessité de le transformer, pour qu'il réponde aussi brillamment que possible aux attentes de sa tutelle et de son public? Avant qu'Estelle Rouquette ne rappelle comment elle a conçu et dirigé la rénovation du musée de la Camargue, revenons un instant sur sa création.

Toutes les naissances de musées ont leur singularité.

La singularité de celle qui nous intéresse tient au fait d'avoir été liée à la création d'un Parc naturel régional (PNR) et décidée sans qu'aucune collection ne lui pré-existe.

Rappelons que les Parcs naturels régionaux furent institués en 1967, dans la foulée des lois Pisani de modernisation de l'agriculture, à l'issue des rencontres de l'automne 1966 demeurées célèbres sous le nom des Journées de Lurs¹. Des spécialistes de tous horizons, à l'exception de naturalistes toutefois, des élus et des hauts fonctionnaires, vont préciser là, sous la houlette de Jean Blanc à qui la DATAR a confié l'organisation de ce colloque, la fonction et les objectifs des futurs Parcs naturels régionaux. L'on s'y entend pour qu'ils donnent à leurs habitants les moyens de se saisir de leur propre patrimoine pour l'interpréter avec toute la rigueur possible et préserver leur identité, que l'on pense garante de la bonne conservation du milieu². Jean Blanc dira des journées de Lurs qu'elles « permettront le lancement de deux opérations complémentaires et solidaires : les Parcs naturels régionaux, les écomusées »³.

¹ Les journées d'études sur les Parcs naturels régionaux, Lurs-en-Provence, 25 septembre - 1er octobre 1966, compte-rendu, La Documentation française, 1967, 204 p.

² L'ethnologue Isac Chiva dit notamment à Lurs : « Il me semble inconcevable de songer à conserver dans le plein sens du mot, c'est-à-dire à maintenir vivant un ensemble physique, biologique, sans lui conserver en même temps ceux qui l'ont fait. ».

³ BLANC Jean, *Les sociétés et les « musées de société » vus au temps de Lurs*, in Revue du Collège d'écologie, d'ethno-écologie et d'histoire, n° 0, juin 1992, p. 11.

La Camargue, où rien n'a encore été réellement partagé, est pourtant évoquée à Lurs, comme ayant fait l'objet d'un projet déjà bien élaboré puisqu'il est annoncé que le Parc y sera géré par une fondation et qu'un « Plan d'utilisation des sols » y prévoit, entre autres, l'implantation de deux musées, l'un « d'arts et traditions populaires » et l'autre « d'ornithologie ». L'un des plus actifs participants des rencontres de Lurs, Georges Henri Rivière, alors conservateur en chef du Musée National des Arts et Traditions Populaires (MNATP), va même jusqu'à préciser : « La Camargue se prêterait à une réalisation modeste, autant que sensationnelle, empruntée aux plus récentes expériences américaines : un petit musée d'écologie naturelle et humaine à structure totalement chronologique où des facteurs naturels et humains apparaîtraient par ordre d'entrée dans le développement du pays : liquidation de ces rideaux de fer que les routines muséographiques font tomber entre les disciplines scientifiques. »

Approuvée le 14 mai 1970 par la Commission interministérielle des Parcs naturels régionaux, la charte du Parc naturel régional de Camargue (le PNRC) acte quant à elle la création d'un ou de deux musées. C'est ainsi que la Fondation du PNRC qui vient d'être mise en place acquiert le mas du Pont de Rousty en 1973 pour y établir son siège et y réserve la bergerie pour établir un musée. Notons qu'elle acquiert aussi l'ensemble des terres incultes du mas, composées de parcours et de marais sur près de deux cents hectares. La priorité est alors à la restauration et à l'aménagement du bâtiment principal du mas. La transformation de la bergerie en musée est remise à plus tard, d'autant que nul ne sait encore quelle vocation lui donner et que certains expriment même des réserves, constatant qu'il n'y a pas de collections et qu'il est hors de question d'aller les trouver dans les réserves des musées voisins.

Georges Henri Rivière à qui j'en fait part en 1972, lors d'une session de formation de la Fédération des Parcs naturels régionaux, me répond alors : « Mistral non plus n'avait pas de collections lorsqu'il décide de créer son musée ! ».

La réflexion du moment, celle qui occupe Georges Henri Rivière au-delà de la réalisation de la galerie culturelle du MNATP, tourne autour de la définition de l'écomusée, à laquelle il nous fait participer au sein du petit groupe de gens de parcs qui s'était constitué autour de lui. Je n'en retiendrai ici que la découverte qu'il nous dit avoir faite en 1957, lors de la programmation du musée de Bretagne : « Deux notions surgissent en moi-même dès lors, en matière de musée : le temps et l'espace autour d'un territoire donné ; les rapports de l'homme et de la nature »⁴. Cette phrase suffit à résumer le programme que nous concevons alors pour le Musée Camarguais / Museon Camarguen. Georges Henri Rivière tient en effet à ce qu'une parenté avec le Museon Arlaten demeure lisible, ne serait-ce que dans le nom. Il demande que la partie du programme du futur musée consacrée à la vie en Camargue avant les changements de la révolution industrielle fasse référence à « Mirèio », rappelant l'exposition qu'il réalise en 1959 à Paris pour le centenaire de l'œuvre de Frédéric Mistral. Mais ce sur quoi il insiste par-dessus tout, c'est de faire de ce musée le lieu d'explication « d'une histoire naturelle et humaine », des temps géologiques à nos jours, un musée du temps qui sera complété — et la proposition l'enchant — d'une présentation de l'espace du mas, dans le cadre du sentier de 3,5 kilomètres que nous amènerons. « Le temps et l'espace autour d'un territoire donné » : l'application trouve alors sa forme exacte.

⁴RIVIÈRE Georges-Henri, *L'écomusée, histoire, définition, organisation*, conférence du 6 décembre 1978, 4 p.

Sous les conseils d'un comité scientifique ad hoc, présidé par Jean-Maurice Rouquette et auquel participent notamment – outre Georges Henri Rivière – , Jean Blanc, Charles Galtier et Jacques Manoury de la Direction des Musées de France, la version finale du programme du musée s'établit selon six périodes :

- 1. La Camargue avant et depuis l'apparition de l'Homme**
- 2. La Camargue à travers l'histoire**
- 3. La Camargue au temps de Mireille**
- 4. L'entrée de la bergerie (unité écologique)**
- 5. La Camargue d'aujourd'hui**
- 6. La Camargue de demain (espace d'exposition temporaire)**

De ce programme, défini jusqu'au choix des objets qui vont participer à la muséographie, en est déduit un autre, de collecte et d'information, destiné à partager la réalisation du musée avec les Camarguais. Durant toute l'année 1977, dans les écoles, dans les réunions d'associations, de syndicats d'éleveurs, de riziculteurs, de chasseurs, de parents d'élèves, de foyers du troisième âge, de clubs taurins, etc., toutes les occasions sont mises à profit pour présenter le programme du futur musée et informer nos interlocuteurs de la nature des objets recherchés. Deux cents objets, soit les deux tiers de ceux qui figurent au programme, sont donnés, fichés et indexés. Le tiers restant fait l'objet d'achats. Ainsi constituée, la collection initiale du Musée Camarguais prend place dans une muséographie dont les aménagements sont conçus pour être déplacés ou remplacés sans porter atteinte à la structure qui les héberge. Au-delà d'une pré-ouverture, en 1978, destinée aux Camarguais, le musée est officiellement ouvert au public en 1979, l'année où il est lauréat du Prix européen du musée de l'année.

Consacrant ses efforts à l'aménagement hydraulique de la Camargue et notamment au soutien à la riziculture, la Fondation considère le Musée Camarguais comme un équipement terminé, ne nécessitant plus que l'intervention d'une petite équipe d'accueil et de surveillance. Je tente alors de faire valoir ma démission pour le doter d'un poste de conservateur, ce qu'Emile Leynaud, alors inspecteur général de l'environnement, obtient de la Fondation. Deux conservatrices vont se succéder, qui malgré leurs compétences et leurs prouesses n'obtiennent pas les moyens de pallier efficacement au vieillissement du musée. Suite à des suppressions de parties, à des réaménagements provisoires et aux inondations de 1993, l'état du musée empire. Une rénovation, voire une refondation s'imposent : celle qu'Estelle Rouquette va défendre, dont elle va trouver peu à peu les moyens financiers et dont elle concevra et dirigera le chantier suivant la démarche qu'elle va maintenant exposer.

Jean-Claude Duclos

La rénovation du musée de la Camargue

Lorsque je prends mon poste en 2008, le Projet Scientifique et Culturel (PSC) conçu par Marie-Hélène Sibille est validé depuis cinq ans. La conseillère pour les musées de la DRAC, Anne Matheron, recommande une mise à jour du projet et la révision du programme muséographique avec l'aide d'un comité de pilotage scientifique auquel se joint Jean-Claude Duclos. En 2009, la seconde version du PSC est validée par le service des musées de France – Direction des patrimoines – qui donne le feu vert pour lancer la rénovation et l'extension.

En 2012, la situation juridique du Parc se simplifie : la Fondation du Parc cède la propriété du domaine du Pont de Rousty au Conservatoire du littoral. Ce dernier en confie la gestion au Syndicat mixte du Parc naturel régional de Camargue. Seules les collections du musée demeurent propriété de la Fondation. Le Conservatoire du littoral délègue la maîtrise d'ouvrage du projet de rénovation et d'extension au Syndicat mixte du Parc, qui au vu de sa fragilité financière prend la décision de phaser les opérations en deux tranches.

2012-2013 – Tranche 1 : Rénovation de la bergerie musée et de l'exposition permanente

La première tranche de rénovation bénéficie de nombreux soutiens, dont Marseille Provence 2013 – capitale européenne de la culture, le ministère de la Culture, la Région Provence-Alpes-Côte d'Azur, le Département des Bouches-du-Rhône, le Plan Rhône de la Compagnie nationale du Rhône et les fondations Total et Crédit Agricole.

La rénovation globale du bâtiment de 650 m² nécessite la dépose complète de l'exposition permanente.

L'accompagnement de Jean-Claude Duclos dans la conception et la réalisation du nouveau projet veille à préserver l'esprit du Museon Camarguen auquel nous souhaitons rester fidèles. Le nouveau programme muséographique intitulé Le fil de l'eau, le fil du temps en Camargue compte les cinq temps suivants :

- 1. L'espace : le mas du Pont de Rousty et son sentier ;**
- 2. Le delta du Rhône ;**
- 3. Le fil du temps : les activités humaines depuis le XIXe siècle, de l'endiguement total au retour de l'inondation en 1994 ;**
- 4. Le fil de l'eau : les activités humaines au présent, le tourisme, le pèlerinage et les fêtes ;**
- 5. La Camargue en images : collections photos, projections de films et documentaires.**

On y suit le fil d'une « histoire naturelle et humaine » à partir de l'espace du mas et du domaine agricole dont les activités exercées par un agriculteur, des éleveurs, un sagneur, des chasseurs, des pêcheurs et des naturalistes complètent de manière vivante la démonstration au présent « du temps et l'espace autour d'un territoire donné ».

La scénographie est confiée à Aurélie Torre, architecte membre de l'équipe lauréate du concours. Le cahier des charges est le suivant :

- L'espace intérieur de la bergerie doit apparaître en totalité au premier coup d'œil, pour mettre en valeur sa charpente, telle une halle;
- La disposition des éléments scénographiques doit suggérer l'horizontalité et l'immensité des paysages de Camargue;
- Le sens de la visite ne doit pas être contraint;
- Les collections photos sur plaques de verre de Carle Naudot et Gaston Bouzanquet, entièrement numérisées depuis 2011, sont à exploiter au maximum;
- Les murs latéraux sont réservés à la présentation des collections patrimoniales en vitrines;
- L'ADN du musée dans la présentation de ses collections est à préserver, à travers le principe des fils nylons, l'inclusion des maquettes de Rondin de 1878 dans les séquences, la conservation de leurs soclages métalliques d'origine;
- Le projet doit retrouver l'esprit innovant qui a caractérisé le Museon Camarguen à sa création et inclure le multimédia (images, son, numérique);
- Des espaces sont réservés dans l'exposition permanente à la présentation des acquisitions d'art populaire contemporain, selon le PSC 2009-2020;
- La programmation culturelle – rassemblements, spectacles, projections, réunions, etc. – dispose d'espaces dédiés.

Pour y répondre, la scénographe dégage l'allée centrale et séquence les thématiques, illustrées par les collections photographiques de part et d'autre de la bergerie. La transparence des plaques de verre photographiques est employée par les caissons lumineux qui bordent l'allée centrale et indiquent chacun des thèmes mis en vis-à-vis avec les collections. Au verso, les caissons lumineux informent les visiteurs par des textes illustrés de photos ou d'objets.

Le coût de la première tranche de travaux s'élève à 1 035 000 € TTC. Les dépenses sont couvertes à 100% par des financements extérieurs, dont 14% de mécénat. Le Parc n'ayant pas de revenu propre, l'autofinancement de 273 200 € est apporté en ingénierie, via les salaires des agents qui ont participé à la réalisation du projet.

2015-2019 – Tranche 2 : Extension du musée

Confiés à l'architecte du patrimoine Philippe Donjekovic à l'issue d'un concours restreint, les travaux d'extension finalisent le projet de restructuration et requalification du site par la réalisation d'un bâtiment de 300 m² comptant :

- La zone refuge des biens et des personnes selon le plan de sauvegarde face au risque d'inondation (zone 2 du Plan de Prévention des Risques Inondations);
- Une salle d'expositions temporaires;
- Un accueil du public boutique / librairie / réserves;
- 3 bureaux des adjoints du patrimoine et leur salle de repos;
- Des sanitaires.

Le cahier des charges est le suivant. Il convient de :

- Donner une visibilité à l'entrée du musée depuis le parking des visiteurs;
- Lier physiquement le nouveau bâtiment en le faisant communiquer avec la bergerie - musée;
- Simplifier la circulation du public sur le site;
- Proposer une forme architecturale comme trait d'union entre la bergerie - musée et l'œuvre réalisée par Tadashi Kawamata à l'occasion de Marseille 2013 - capitale européenne de la culture;
- Par la position du bâtiment, lier le départ du sentier de découverte au musée;
- Requalifier les extérieurs par une aire de pique-nique ombragée et à l'abri du vent, un emplacement en plein air;
- Intégrer l'inondabilité du site au projet, en permettant le ruissellement des eaux de pluie.

La conception du projet, celle d'une barge sur pilotis, est innovante.

Le bâtiment conçu par l'atelier Donjekovic est un ponton sur pilotis, bardé de bois, auquel on accède par une rampe. Il est articulé autour du bloc technique de locaux fonctionnels. Le site est exposé à l'aléa inondation d'une hauteur d'eau supérieure à un mètre : le plancher s'élève donc à 1,30 mètres au-dessus du niveau NGF du sol⁵. Le coût total des travaux est de 1 200 000 € TTC.

Par son mode constructif d'empilement de bois, par sa composition et par l'utilisation de matériaux locaux comme les ganivelles, le projet évoque le littoral, le fleuve et l'eau, omniprésente en Camargue. Une micro station de traitement des eaux usées fonctionne sur le principe de la phyto épuration. L'éclairage est naturel, il provient de baies protégées par un système brise-soleil en bois de châtaignier. Les choix des matériaux et des systèmes de chauffage et de refroidissement sont économiques, respectueux de l'environnement et à faible consommation d'énergie; ils ne nécessitent aucun entretien particulier.

⁵ Le niveau NGF est le niveau général de la France, pris comme point de référence dans les travaux publics.

Un établissement culturel du Parc naturel régional dédié à la Camargue, à ses habitants et à leur environnement

Ecomusée, musée de société, musée de territoire, le musée de la Camargue est un laboratoire d'idées innovantes. Il traite des problématiques d'aujourd'hui à la lueur de l'histoire et fédère autour de ses projets de nombreux acteurs et habitants du territoire.

Premier espace d'explication et de compréhension de la Camargue, le musée est animateur du territoire du Parc au sein d'un réseau culturel riche et dense : le pass monuments d'Arles, la maison du riz, les marais du Vigueirat, la réserve de Pont de Gau, la maison de la Crau, le musée des Alpilles, le Museon Arlaten, le musée départemental Arles Antique, le site LUMA et les Rencontres d'Arles, etc.

Grâce à son extension, le musée de la Camargue offre un accueil plus vaste et des expositions temporaires toute l'année. Son exposition permanente *Le fil de l'eau, le fil du temps* propose une immersion dans la Camargue d'hier et d'aujourd'hui. Pièces historiques, installations interactives, ludiques, sonores, vidéos et œuvres d'art populaire contemporain invitent petits et grands à surfer entre passé, présent et futur.

Équipement du Parc, le musée se devait d'adopter la démarche européenne du tourisme durable qui a conduit à l'obtention de la marque « Valeurs Parc », attribuée par la fédération des PNR en 2018, en récompense des efforts et progrès réalisés sur le champ de la qualité ainsi que sur les domaines sociaux, économiques et environnementaux. À cette marque, s'ajoutent les labels « Tourisme et handicap » pour les quatre handicaps et « Bâtiment durable méditerranéen », obtenu pour la rénovation de la bergerie et de la scénographie.

Un nouvel élan attendu en 2023

Depuis 2019, la crise sanitaire n'avait pas permis au musée de la Camargue de connaître une année pleine d'exploitation de ses nouveaux locaux.

En 2022 enfin, l'ouverture permanente a généré une augmentation de la fréquentation notable, puisque supérieure à celle des années 2000 à 2019. Deux expositions temporaires y ont été présentées : Odyssée pastorale, associée aux Rencontres d'Arles 2022, et La Camargue entre deux eaux, ouverte au public le 18 octobre.

L'effort continu de communication a redonné une visibilité à ce petit musée, que sa situation en milieu rural met à l'écart des pôles culturels voisins à forte attractivité, tels Arles, Nîmes, Marseille, Montpellier, Avignon, etc.

Paradoxalement, les confinements dus à la crise COVID ont donné le temps à l'équipe, limitée à quatre permanents, de communiquer largement sur les réseaux notamment par des visites virtuelles et d'enregistrer des programmes d'audioguidage très appréciés.

La visibilité du nouvel accueil depuis le parking, au départ du sentier de découverte, attire à l'intérieur du musée un public de promeneurs qui lui échappait auparavant. Situé en tête de Camargue sur un axe touristique reliant la vallée du Rhône à la mer, le musée est identifié comme le point d'information des visiteurs qui souhaitent se renseigner sur le territoire et les activités qui leur sont proposées.

À l'heure de la révision de son Projet Scientifique et Culturel et de la charte du Parc, le musée de la Camargue affirme son rôle de musée de territoire au service du partage de la connaissance et de la diffusion des savoirs auprès de tous les publics.

L'exemple de l'exposition *Aux origines. De la Camargue, 2020-2021*

L'idée d'une recherche sur l'identité de la Camargue est ancienne. Elle m'anime depuis mon arrivée au musée en 2008, mais il m'a fallu du temps pour trouver la manière d'aborder ce sujet et de l'illustrer dans une exposition. L'image de la Camargue est tellement forte et ancrée dans les esprits qu'il était nécessaire, pour traduire cette évolution en un parcours chronologique, de remonter à la source des images et des représentations au fil du temps : les cartes géographiques, les études d'ingénieurs au XIX^e siècle, la littérature, les beaux-arts, l'art populaire, la publicité, l'art contemporain, etc. Les expositions *Le fil de l'eau*, *le fil du temps en Camargue*, *Paradisique !* et *Le Western camarguais* ont toutes apporté leur pierre à l'édifice. Chacune d'elles m'a permis d'approfondir une étape de cette construction identitaire.

L'occasion des 50 ans du Parc naturel régional de Camargue

Cet anniversaire est une opportunité : il nous donne un recul sur l'évolution des représentations depuis les années 1970. Les images se sont multipliées, les clichés ont fait le tour du monde, relayés par les médias, le cinéma, la publicité. Le classement de la Camargue comme Parc naturel régional a conforté la vision d'un espace naturel, voire sauvage, que l'Homme n'aurait pas dénaturé. Pourtant, l'existence même d'un PNR démontre qu'il s'agit d'un territoire aménagé, habité, vécu par l'humain. Ce sont les preuves d'existence de l'humain sur son territoire qui intéressent les musées de société.

La muséographie de cette exposition s'est construite peu à peu, au fil des recherches et des découvertes. Une muséographie, c'est une histoire qu'on raconte avec des objets, des images, des œuvres d'art qu'on choisit en priorité pour leur sens, mais aussi pour leur forme, puisqu'elles doivent être visuelles. C'est comme le choix d'un mot plutôt qu'un autre quand on écrit une phrase. Peu à peu le récit se construit et à la fin, il faut s'assurer que le message est clair, qu'il n'y manque rien, qu'il ne soit pas trop lourd non plus. On élimine ce qui est en trop, on rajoute ce qui manque, c'est un peu de la cuisine et à la fin il faut que ça rentre dans l'espace de la salle d'exposition. C'est le rôle de la scénographie : faire entrer la muséographie dans un cadre. Ce travail autrefois réalisé par les conservateurs est de plus en plus le fruit d'une collaboration avec un scénographe. En l'occurrence, pour l'exposition Aux Origines, avec Hélène Dattler, qui a très intelligemment inscrit les œuvres dans l'espace.

Estelle Rouquette

Rappel chronologique

1990

Les belles années : 70 000 visiteurs/an.

1993 - 1994

Les inondations obligent à fermer le musée plus d'un an.

1995

Projet de rénovation de la conservatrice Marie-Hélène Sibille.

2003

Validation par la Direction des patrimoines du ministère de la Culture du Projet Scientifique et Culturel pour la rénovation et l'extension du musée.

2006

Études préalables des « Clefs du patrimoine » et estimation des travaux à quatre millions d'euros. Départ de Marie-Hélène Sibille.

2008

Arrivée d'Estelle Rouquette.

2009

Validation par le Service des Musées de France du PSC modifié, avec une estimation à deux millions d'euros par Elsa Olu, inscription du projet au Plan musée du contrat d'objectifs Etat / Région.

2009 - 2011

Programmation des travaux par Estelle Rouquette, recherche de financements (Marseille 2013) et marchés de maîtrise d'œuvre : Aurélie Torre pour la scénographie et Renata Aviani pour l'architecture du bâtiment. La muséographie est assurée par Estelle Rouquette et Jean-Claude Duclos.

2009 - 2013

Validation des étapes par le comité de pilotage composé notamment de Daniel Jacobi, Alain Dervieux, Bernard Picon et Jean-Claude Duclos

2012 - 2013

Première tranche de rénovation scénographique

2013

Construction d'Horizons par Tadashi Kawamata

2015 - 2019

Deuxième tranche de travaux d'extension par Philippe Donjerkovic



II. L'exposition, un espace engagé

1. **L'exposition sensible, un espace politique**
Alexandre Delarge 53
2. **Penser la distance - la question du « sensible » dans les expositions temporaires du CHRD**
Marion Vivier 61
3. **Les Roms, Tsiganes, Bohémiens... sont-ils bons à exposer?**
Jean-Luc Poueyto 65
4. **Muséographier le « sensible » : l'exposition *Tsiganes, la vie de bohème* ? du Musée dauphinois**
Olivier Cogne 73
5. **S'engager pour construire le monde d'après ? Pour de nouveaux modèles dans les institutions à l'ère de l'écocène. Viser à une permaculture muséologique**
Serge Chaumier 76



L'exposition sensible, un espace politique

Alexandre Delarge

Directeur de l'écomusée à Fresnes de 1999 à 2017
Président honoraire de la FEMS

Qu'est-ce qu'une exposition « sensible » ? À travers divers exemples, l'auteur développe les deux acceptions du terme sensible. En étudiant l'exposition, de l'émergence de l'idée à sa mise en forme et en vie, il montre que cette approche conduit à faire des choix, à prendre position, et donc, à rentrer dans un espace rendant quasiment impossible la neutralité des actions et des discours.

Une des questions qui se pose au musée est celle de l'objectivité ou neutralité qui s'opposerait au parti-pris et à l'engagement¹. Cette question est particulièrement criante en ce qui concerne les expositions, surtout si celles-ci abordent des sujets sensibles et a fortiori s'ils sont mis en espace de façon sensible. Nous traiterons donc ici des deux acceptions du terme sensible : d'un côté ce qui est difficile à aborder et doit être traité avec une attention particulière, d'un autre côté ce qui est perçu par les sens. Nous montrerons, à travers des exemples issus des expositions réalisées à l'écomusée du Val de Bièvre, à Fresnes – Val de Marne, les enjeux de conception et de réception, en cernant le sujet de l'origine à sa mise en œuvre.

Choix du sujet et parti-pris

Le positionnement de l'exposition est fortement corrélé avec celui du musée. Ainsi, à Fresnes, la thématique générale de l'écomusée porte sur le territoire de banlieue. Ce terme, aujourd'hui accepté, fut très sensible ; le maire parlant de sa commune comme d'« une petite ville de province ». La première utilisation du terme dans le titre d'une exposition date de 2002 : *Banlieue ma ville*. Par ailleurs, l'écomusée s'intéresse fortement à la période contemporaine et aux questions qui touchent la population. De ce fait, les sujets peuvent être ordinaires (la télévision), tabous (les tsiganes) ou peu exposés (la question du genre chez les jeunes filles). En outre, l'écomusée fait le choix de donner la parole aux habitants et de privilégier un point de vue réflexif, voire critique. Tout cela conduit, dans les expositions, à prendre position, à proposer une vision, ce qui va à l'encontre d'une position de neutralité et renvoie à la fameuse question de Duncan Cameron² : « le musée temple ou forum ? ».

¹ SCHINZ Olivier, *Assumer sa position d'auteur*, in *Museums.ch*, n°6, 2011, pp. 27-30.

² CAMERON Duncan F., *The museum, a temple or a forum*, in *Curator*, vol. XIV n°1, 1971, pp. 11-24.

Dans ce contexte le sujet des expositions est défini par l'équipe, les élus et / ou les habitants avec des discussions sur la pertinence de la thématique. Ainsi, la proposition d'exposition *Insaissables Voyageurs, Tsiganes* en 2000 a-t-elle été proposée par l'équipe et, dans un premier temps, refusée par les élus car trop sensible, puis acceptée car susceptible d'aider à l'acceptation de ces personnes sur la commune. Peu après l'exposition, un problème de forte dégradation par les Gens du voyage s'est produit sur la ville. Certains ont estimé que l'exposition de l'ecomusée avait favorisé cela. Nous voyons ici que le sensible se situe en amont comme en aval.

Dans le cadre des expositions réalisées de façon participative, le thème vient des habitants, mais l'équipe veille à ce qu'il n'y ait pas de dérives idéologiques, ni d'erreurs scientifiques.

La volonté de ne pas définir le sujet des expositions en partant des collections, mais en partant des sujets à l'œuvre dans la société environnante, comme le défendait la déclaration de Santiago du Chili³ en 1972, ouvre à de nombreuses thématiques sensibles et pose la question de la signification des objets dans l'exposition, objets généralement empruntés ou acquis à l'occasion. Ce qui a pu être critiqué par certains collègues qui estimaient que les objets étaient prétextes⁴.

Le choix de la constitution des contenus en intégrant systématiquement la parole des habitants nécessite parfois une grande prudence, puisqu'il faut à la fois respecter la parole de l'informateur en tant qu'individu, mais aussi en tant que représentant d'un groupe, tout en tenant compte des données produites par les chercheurs. Ainsi, en 2012, lors de l'exposition *Pieds-noirs ici, la tête ailleurs*, un des informateurs était extrêmement raciste. Fallait-il exposer sa parole sur ce point ? Nous avons préféré mettre en citation une parole raciste plus tempérée d'un autre informateur, qui était plus représentative de la position générale des Pieds-noirs en Île-de-France. On se positionne ici clairement sur la question qui fit longtemps débat entre valeur de la mémoire et histoire⁵.

³TERUGGI Mario E., *La table ronde de Santiago du Chili*, Museum, vol. XXV, n°3, 1973, pp. 129-135.

⁴HAINARD Jacques, KAEHR Roland, *Objets prétextes, objets manipulés*, musée d'ethnographie de Neuchâtel, 1984, 191 p.

⁵POMIAN Krzysztof, *Sur les rapports de la mémoire et de l'histoire*, Le Débat, n°122, 2002, pp. 32-40.

Synopsis et expographie

Le synopsis étant défini en amont de l'expographie, il induit le déroulement du discours et le parcours du visiteur⁶. Ce découpage est évidemment important, au-delà du fond, puisqu'il peut valoriser certains éléments. Jean-Pierre Laurent disait que faire une exposition c'est raconter une histoire, de ce fait les expositions fresnoises ont toujours été construites avec une introduction, un développement en chapitres et une conclusion. Les deux extrémités constituent des marqueurs de sens. Ainsi dans l'exposition *Insaisissables Voyageurs, Tsiganes*, l'introduction permet de montrer à la fois l'identité des Tsiganes, par le texte en romani, et leur francité, par un portrait en pied (photo 1).

La conclusion montre par la vidéo la difficile rencontre des Tsiganes et des Gadjé, les non-Tsiganes. Le visiteur est interpellé sur deux questions sensibles, celle de son indistinction avec les Tsiganes, et celle de la spécificité culturelle de ceux-ci.

L'expographie vise ensuite à trouver une adéquation entre le fond et la forme⁷. Ainsi dans l'exposition *Insaisissables Voyageurs, Tsiganes*, l'espace est construit de façon très linéaire pour rendre compte du mode de vie itinérant d'une partie des Tsiganes.

⁶ DELARGE Alexandre, *L'exposition, un voyage dans le sens*, in Publics et Musées, n°2, 1992, pp. 150-16.

⁷ DELARGE Alexandre, *L'exposition et l'indissociable union du fond et de la forme*, in La Lettre de l'OCIM, n° 155, 2014, pp. 10-16.

Photo 1 : annoncer le propos défendu. Introduction de l'exposition *Insaisissables Voyageurs, Tsiganes*.





Photo 2 : un espace adapté au sujet. Exposition *Au plaisir du don*

Parfois c'est un espace de déambulation, labyrinthique, comme en 2006 dans l'exposition *Au plaisir du don*, exprimant la multiplicité des formes de don (photo 2). L'espace peut être sombre, petit, carré et clos comme, la même année, l'introduction de l'exposition *Enquête d'identités*, pour suggérer au visiteur de se tourner en lui-même en quête de sa propre identité avant de juger de celle des autres.

Il convient de faire passer le message sans générer de phénomène de rejet par les visiteurs, tout en favorisant leur attention critique. Ainsi en 2008 dans l'exposition *Quand le travail ne paie plus*, sont présentés, sur des sortes de pancartes de manifestations, des graphiques économiques⁸ qui portent un point de vue inusuel et critique. Par ailleurs, emplissant toute la paroi du fond de l'exposition, se trouve une citation de l'archevêque de Recife Dom Helder Camara : « *Si je donne de la nourriture aux pauvres ils me traitent de saint. Si je demande pourquoi les pauvres n'ont pas de nourriture, ils me traitent de communiste* ». Le propos de l'exposition pouvant déranger, il s'est appuyé sur des personnalités ou données incontestables.

Néanmoins certains visiteurs étaient choqués par les propos « militants », mais d'autres trouvaient que nous n'allions pas assez loin ; ce qui signifie sans doute que nous étions sur la bonne ligne.

Parfois la vérité historique, elle-même, bouleverse. C'est le cas de la question des déportations de Gens du voyage pendant la Seconde Guerre mondiale. En France, un seul convoi de déporté eut lieu, mais un grand nombre de Tsiganes furent internés dans des camps, au sein desquels il y eut de nombreux morts, mais pas d'extermination. Pour la communauté Tsigane cette question est sensible, car au niveau européen les Tsiganes subirent déportation et extermination. Nous avons fait le choix d'une mise en scène d'un camp d'internement sur fond de chant pathétique de femme tsigane, qui pouvait suggérer les camps de concentration, mais nous l'avons accompagnée d'un texte sans ambiguïté.

⁸ données fournies par l'économiste Pierre Concialdi.

Les visiteurs interpellés

Dans bien des expositions, nous avons cherché à ce que le visiteur regarde notre propre travail de façon critique. Pour ce faire nous avons institué ce que nous avons nommé des « blagues », c'est à dire des éléments assez peu vraisemblables, totalement faux. Nous avons semé des indices permettant de mettre en évidence le statut de « blague », tel ce texte signé du Soldat inconnu qui résiderait dans une commune proche, documentant une scène de don dans les tranchées de 14-18 (un détail de la photo 2, sur le côté droit, indique « le don à l'ennemi »).

Des sujets ordinaires peuvent être traités en partie de façon critique, nous pensons même que c'est la mission des musées. Ainsi, l'exposition *Viens chez-moi y'a la télé*, en 2002, aborde l'expérience « privé de télé » de 1985, par laquelle la chaîne Antenne 2 et l'hebdomadaire Télérâma ont proposé à des citoyens de se séparer de leur télé pendant un mois. L'expression de ce qu'ont vécu ces participants, fait apparaître une addiction et une critique de l'influence du média sur les modes de vie⁹.

⁹ BOULLIER D., *Les styles de relation à la télévision*, in Réseaux. Communication - Technologie - Société, n°2, 1993, pp. 119-142.

Photo 3 : multiplier les types de supports. Exposition *Pieds-noirs ici, la tête ailleurs*

Nous avons aussi tenté de faire se questionner le visiteur sur lui-même et ses représentations. En ouverture de l'exposition *C'est quoi ton travail?*, en 2004, une vidéo muette d'éboueurs au travail accueille le visiteur. À peine rentré dans l'exposition, au dos de cette vidéo d'accueil, est diffusé le même film, cette fois commenté par un ergonomiste, qui rend compte de la complexité de ce travail généralement mal perçu.

En général, de multiples médias organisent l'espace et concourent à exprimer la complexité des sujets et à rendre le message sensible, en s'adressant à divers niveaux de perception du visiteur. Il en est de même de la pluralité des points de vue à travers les écrits de chercheurs, de plasticiens, de l'équipe de l'écomusée, d'informateurs, de personnalités diverses... Dans l'exposition *Pieds-noirs ici, la tête ailleurs*, la séquence sur la guerre et ses origines s'ouvre sur une installation visant à interpeller sur cette question délicate. On y trouve des objets, des documents, des textes de l'écomusée à différents niveaux de lecture (titre, résumé, cartels, encarts), des extraits d'entretiens, une vidéo d'entretien avec un informateur (photo 3).





Photo 4 : De l'humour dans les expositions. Exposition *Enquête d'identités*

Mais il peut y avoir, comme dans l'exposition *Enquête d'identités*, des œuvres, des travaux de l'atelier d'arts plastiques de l'écomusée, des textes décalés (photo 4), nos fameuses « blagues », des textes poétiques...

À l'inverse, l'espace peut être très sobre et construit principalement autour de l'ambiance et de la suggestion. Ainsi l'espace sur la mort dans l'exposition *Insaisissables Voyageurs, Tsiganes* est-il articulé autour d'une roue de Mercedes posée sur une photo de carré d'herbe, témoignant de la destruction de tous les biens de défunts chez les Manouches.

Parfois des détails peuvent avoir un effet important. Dans l'exposition *Elles se font femmes* en 2006, sur les représentations sociales des filles, les mobiliers colorés en forme de fleurs, supportant les objets et sur lesquels les textes étaient écrits à la main par des adolescentes, ont favorisé une réception directe et désacralisante par les adolescents.

D'autres fois, le message peut passer de façon induite, comme lorsque la pluriethnicité de la France est abordée seulement par le prénom de l'informateur sur un sujet symboliquement très chargé. C'est le cas de la tirelire ayant servi à Salah, un jeune musulman, pour la collecte en faveur des sinistrés du Tsunami, dans l'exposition *Au plaisir du don*. L'islam n'était mentionné que dans l'extrait d'entretien.



Photo 5 : mettre en lumière les contradictions. Exposition *Pieds-noirs ici, la tête ailleurs*

Ces mises en œuvre des deux grands aspects du sensible peuvent entrer en vibration avec le visiteur¹⁰. Des retours de leur part montrent qu'ils sont sensibles de multiples façons, parfois inattendues. En voici quelques exemples :

- **Sensibilité intellectuelle** : une enseignante travaillant avec ses élèves sur les questions d'identité, qui vient voir l'exposition *Enquête d'identités* à reculons et par acquit de conscience, en ressort conquise parce qu'elle dit avoir appris des choses et vu différemment.
- **Sensibilité affective** : une femme pied-noir, pleure lors de la visite de l'exposition *Pied-noir ici, la tête ailleurs*.
- **Sensibilité symbolique** : des visiteurs manouches ont été touchés par la salle sur la mort dans *Insaisissables Voyageurs, Tsiganes*.
- **Sensibilité au vécu** : les extraits d'entretiens d'habitants sont les textes qui retiennent le plus l'attention des visiteurs.
- **Sensibilité à la critique** : le sous-préfet s'insurge car il estime que dans l'exposition *Insaisissables Voyageurs, Tsiganes*, l'écomusée critique l'État en juxtaposant textes législatifs sur la liberté de circuler et panneau d'interdiction de circulation des nomades. (photo 5)
- **Sensibilité à sa propre candeur** : un visiteur prend la mouche en découvrant qu'il a cru voir la célèbre photo du Baiser de l'Hôtel de Ville dans l'exposition Doisneau en Val de Bièvre en 2011, qui n'était qu'une « blague » en forme de pastiche.
- **Sensibilité à la philosophie de l'exposition** : l'ad-joint à la culture regrette que les objets fresnois présentés dans l'exposition *Vos objets au musée racontent Fresnes* ne soient pas spécifiques de l'identité de la ville.
- etc.

¹⁰ SANDER David, VARONE Carole, *L'émotion a sa place dans toutes les expositions*, in La lettre de l'OCIM, n°134, 2011, pp. 22-28.

Crédits photographiques : Alexandre Delarge - écomusée du Grand-Orly Seine Bièvre

En conclusion

Nous nous devons en tant qu'acteurs culturels, au moins dans les musées de société, d'œuvrer à la réflexion sur notre avenir, et donc notre passé et notre présent. Cela ne peut qu'être intégré à la définition du musée¹¹ et va engager philosophiquement, éthiquement et idéologiquement l'ensemble de l'institution. De ce fait, les choix de positionnement du musée, qu'ils se veuillent neutres ou de parti-pris, deviennent des actes politiques qui innervent l'ensemble de ses activités, dont la mise en exposition.

Si le musée se donne pour mission la mise en question et en débat, ses expositions seront un des outils de cette orientation. Les expositions sensibles seront alors particulièrement pertinentes pour atteindre cet objectif : faire résonner les questions sensibles et toucher les visiteurs. Il apparaît que les expositions sont un espace politique, surtout si elles se construisent sur une approche sensible.

¹¹ voir à ce sujet le PSSC de l'écomusée de Fresnes - 3.

Penser la distance

La question du « sensible » dans les expositions temporaires du CHRD

Marion Vivier

Chargée de projets d'exposition au Centre d'Histoire de la Résistance et de la Déportation (CHRD), Lyon

Le traitement de sujets dits sensibles peut être considéré comme inhérent, voire consubstantiel aux musées de la Seconde Guerre mondiale. Il est cependant possible de distinguer les sujets qui concernent des thèmes liés à la période de référence de l'institution et ceux touchant à des problématiques actuelles, susceptibles d'agiter la société contemporaine et donc faire débat.

Cette ligne de partage est présente au CHRD depuis son ouverture en 1992 : la programmation des expositions temporaires a toujours été en partie orientée vers des sujets couvrant une période plus vaste que celle de la Seconde Guerre mondiale.

L'option d'un élargissement temporel des thématiques a de fait été adoptée par la plupart des structures muséales à dimension mémorielle. Pionnier à Lyon, ce choix est l'une des réponses apportées au débat amorcé à la fin des années 1990 sur le devenir des musées de la Seconde Guerre mondiale en France. Nombre d'entre eux s'assignent donc une double mission : valoriser les avancées de la recherche historique sur leur période de prédilection et ancrer l'image de lieux ouverts sur le monde, avec une attention portée à l'actualité des droits humains, conformément aux intentions de leurs concepteurs et fondateurs.

Travailler sur des sujets perçus comme sensibles ou difficiles apparaît donc comme une forme d'engagement vis-à-vis de la société, ce que revendiquent aujourd'hui d'autres types de musées d'histoire et de société et qu'ils expriment, ou testent, dans leurs choix programmatiques.

Dans les deux cas (sujets liés à 39-45 ou problématiques actuelles), il s'agit toujours de donner à voir des drames ou des violences, passés ou non, parfois des violences extrêmes selon l'expression d'Annette Becker¹. Cela expose le musée à deux types de réactions opposées de la part de son public : soit une trop forte émotion, liée à un souvenir ou une histoire personnelle, soit une impassibilité, redoutée par toute équipe de musée, du fait notamment d'un éloignement temporel perçu par certains comme trop important.

¹ BECKER Annette et DEBARY Octave (dir.), *Montrer les violences extrêmes*, Créaphis, Paris, 2012.



Exposition *Rêver d'un autre monde* – Représentations du migrant dans l'art contemporain, CHRD (Lyon), 4 février-29 mai 2016 © Pierre Verrier.

Parce que tout sujet abordé par nos musées est donc par définition ou par rebond « sensible » du point de vue de sa réception individuelle ou sociétale, l'équipe projet en charge de la conception d'une exposition doit avoir comme objectif la mise en forme d'un récit garantissant un équilibre, une certaine distance, propre à faire naître la réflexion et une émotion, qui lui échappera évidemment, mais qu'elle envisage contenir.

Cette vigilance ou cette exigence s'expriment à tous les niveaux depuis la détermination du sujet, la constitution du comité scientifique, la sélection et la complémentarité des items, le maillage des textes et des sources, et bien sûr le choix du projet scénographique.

On retiendra bien ici le terme de distance plutôt que celui de neutralité. La mise en œuvre d'une exposition mobilise une chaîne tellement vaste d'individus, de savoirs, de compétences et de techniques qu'elle rend, de fait, cette neutralité illusoire (et non souhaitable sans doute, le visiteur venant bien voir une « proposition » signée par une institution donnée, un ou des tiers identifiés). Il existe donc un long, mais passionnant, cheminement pour arriver à la forme finie de l'exposition, ainsi que de nombreux écueils susceptibles de mettre à mal non seulement les intentions premières du commissaire d'exposition et de son comité scientifique, mais aussi cette quête – de la part de l'institution – de la juste ou « bonne » distance.

La distance organisée à toutes les phases du projet répond aussi à l'objectivisme qui s'impose à la discipline historique. Le principal enjeu de l'exposition consiste dès lors, par le biais de la scénographie, par le recours à des formes d'expression artistique, à « renouer avec la subjectivité »² pour mieux interpeller le public. La mise en regard des intentions formelles de l'institution pour l'exposition, telles que formulées au moment de l'appel d'offres, avec leur traduction par le scénographe, premier interprète et premier médiateur de l'exposition, est révélatrice de cette dynamique fondamentale. L'exemple de l'exposition *Puisque le ciel est sans échelle*, proposée en 2015 au CHRD, peut à cet égard être cité.

² BECKER Annette

Exposition *Puisque le ciel est sans échelle* – Dessins du ghetto de Terezin par Arthur Goldschmidt, CHRD (Lyon), 5 mars-28 juin 2015 © Muriel Chaulet.



L'objectif de cette exposition concernait la valorisation d'une exceptionnelle collection de dessins, pour moitié composée de portraits, réalisés au sein du ghetto de Terezin, en République tchèque, entre 1942 et 1945. Son enjeu résidait dans la présentation même des dessins qui devaient pouvoir être « contemplés » sans que le visiteur ne perde de vue le contexte de leur réalisation. Il s'agissait aussi d'orchestrer la rencontre avec l'auteur, Arthur Goldschmidt (1873-1947), dont l'œuvre porte témoignage d'hommes, femmes et enfants condamnés à l'extermination. La formalisation de cet enjeu a guidé le choix du projet scénographique.

La proposition de l'équipe Scénorama consistait à présenter les dessins à l'intérieur d'une « boîte » entendue comme une évocation du mur d'enceinte du ghetto, elle-même sise au sein d'une autre boîte : la salle d'exposition temporaire du CHRD, anciennes caves de la Gestapo lyonnaise. Simple et monumentale, elle aura pleinement rassuré le premier visiteur de l'exposition, Georges-Arthur Goldschmidt, fils de l'auteur des dessins et donateur de la collection qui, jusqu'ici, disait à son sujet : « J'en craignais la beauté d'exécution et le caractère idyllique de certains paysages qui pouvaient créer un véritable malentendu. »

Exposition *Une étrange défaite ?* Mai-juin 1940, CHRD (Lyon), 23 septembre 2020-21 mars 2021 © Pierre Verrier.



Les Roms, Tsiganes, Bohémiens... Sont-ils bons à exposer ?

Jean-Luc Poueyto

Docteur ès lettres et anthropologue

Membre associé du laboratoire ITEM de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour

Enseignant chercheur à l'UPPA

L'entreprise coloniale mise en place il y a deux siècles par la plupart des pays européens a donné lieu, on le sait, à l'exposition de populations « autres » et exotiques.

Ainsi, les « zoos humains » présentés dès la fin du XIX^e siècle dans le cadre d'expositions universelles ou au Jardin zoologique d'acclimatation de Paris - lequel accueillit de 1877 à 1931 plus de quarante exhibitions d'Esquimaux, de Lapons, Nubiens, Ashanti, etc. - connurent un très grand succès¹.

Parallèlement à ces événements, des musées ethnographiques porteurs d'un discours savant virent le jour avec, en France, la création du musée d'ethnographie du Trocadéro qui céda sa place en 1938 à celle du Musée de l'Homme et, beaucoup plus tard, au Musée du quai Branly - Jacques Chirac. Soit autant de musées traitant de populations qualifiées très longtemps de « primitives ». En 1937, fut créé également le Musée national des Arts et Traditions Populaires dont l'objet portait sur la société rurale et artisanale française, donnant naissance par la suite et sur l'ensemble du territoire à bien des musées dits « ethnographiques » ou bien « de société ».

Pourtant, qu'il s'agisse d'étranges « Autres non-Européens » ou, au contraire, de Français bien ancrés dans l'Hexagone, cette abondante activité muséale ethnographique ne s'est nullement intéressée aux populations de Bohémiens, Gitans, Tsiganes, Roms, Manouches, etc., et il a fallu attendre la fin du XX^e siècle pour que, tout d'abord en Europe centrale puis,

plus récemment, en France, des musées ou des expositions ethnographiques soient dédiés à ces populations européennes qui, dans l'imagerie populaire, n'ont cependant jamais manqué d'exotisme.

Culture des Tsiganes ? Culture des Roms ?

L'apparition des Roms ou Tsiganes sur la scène muséale européenne date très précisément de la chute du Mur de Berlin, et plus encore des demandes d'adhésion des pays d'Europe centrale et d'Europe de l'Est à l'Union Européenne, lesquels devaient répondre, selon les critères d'adhésion définis par le Conseil européen de Copenhague en 1993 : « au respect et à la protection des minorités »². Or il se trouve que les Roms (nous reviendrons sur cette appellation), constituent la plus importante minorité en Europe puisque plus de dix millions y vivent, principalement en Roumanie, Bulgarie, Hongrie, Slovaquie et République tchèque.

¹ Voir à ce propos BLANCHARD Pascal, LEMAIRE Sandrine (dir.), *Culture coloniale, 1871-1931*, Paris, éditions Autrement, 2006.

² https://ec.europa.eu/neighbourhood-enlargement/enlargement-policy/glossary/accession-criteria_fr

La même année, en 1993, la Recommandation 1203 relative aux Tsiganes en Europe du Conseil de l'Europe déclarait : « En tant que minorité dépourvue de territoire, les Tsiganes contribuent dans une large mesure à la diversité culturelle de l'Europe, et cela à plusieurs égards, que ce soit par la langue et la musique ou par leurs activités artisanales ». L'Assemblée préconisait alors aux États membres un certain nombre de dispositions reposant pour l'essentiel sur l'éducation et la culture, telles que « l'enseignement et l'étude de la musique tzigane », un « programme européen d'étude de la langue tzigane », la « fondation de centres et de musées de cultures tsiganes » et l'organisation d'une exposition itinérante sur les « influences réciproques des contacts avec la culture tzigane ».

Langue, musique, artisanat, voici autant d'éléments qui sembleraient correspondre à ce qu'on attendrait de musées ethnographiques si l'ethnologie n'avait pas, de son côté, une constante tendance à tout compliquer, notamment en déconstruisant les limites attribuées à des entités humaines, tel qu'ici l'ensemble homogène que devrait regrouper le terme « Tsiganes » (remplacé quelques années plus tard dans les mêmes instances européennes par celui de « Roms »³).

Le problème est que, comme l'ont constaté de nombreux ethnologues, tous ces groupes (et multiples sous-groupes) peuvent précisément avoir élaboré des pratiques culturelles différentes permettant de se distinguer très sensiblement les uns des autres⁴. De plus, vivant sur les différents territoires nationaux depuis au moins l'avènement des temps modernes, ces collectifs humains ont toujours été en interaction avec leur entourage « gadjo », soit « non-tzigane ».

Or il se trouve que la muséographie de « la culture rom » tombe souvent dans le piège d'une généralisation très exotique opposant de manière essentialiste la « nation rom » au monde des « gadgé », c'est-à-dire des non-roms, là où la réalité s'avère donc infiniment plus complexe.

Un autre constat, et non des moindres pour ce qui relève de la muséographie, est que tous ces groupes humains rassemblés sous l'étiquette « roms » aussi distincts qu'ils soient les uns des autres, ont par contre en commun de ne pas s'inscrire dans une culture matérielle. Et donc, qu'y a-t-il à montrer ?

Enfin, si le concept de minorité présenté plus haut par l'Union Européenne a tout son sens au sein de pays issus d'anciens empires qui régnaient sur des populations et non sur des États, que ce soit l'empire austro-hongrois ou l'empire russe, ça n'est nullement le cas pour la France qui, dès l'article 1^{er} de sa Constitution, ne prend pas en compte les appartenances communautaires. À ce constat se superpose le fait que les groupes humains de ces États d'Europe centrale ou de l'Est ont été victimes d'une tentative d'extermination de la part des nazis en tant que « Zigueiner », soit en tant que race, alors que la France a interné sur son territoire, et sans les exterminer, des « Nomades », définis comme tels par la loi de 1912⁵.

Il en résulte alors deux types de monstration de ces cultures « roms », l'une qui relève de « musées de culture rom », en Europe centrale et en Europe de l'Est, et une autre, française, qui repose sur des expositions, le plus souvent temporaires, de groupes roms, gitans, manouches... inscrits localement.

³ Quelques années plus tard, les instances européennes requalifiaient les-dits « Tsiganes » en « Roms », précisant cependant que le terme générique « Rom » désigne différents groupes « dont les Roms, les Sintis, les Kalés, les Romanichels, les Bayaches / Roudars, les Ashkalis, les Égyptiens, les Yénishes, les Doms, les Loms, les Roms et les Abdals, ainsi que des populations nomades (Gens du voyage, Tsiganes, Camminanti, etc.). »

⁴ À titre d'exemple, consulter Roms de Roumanie : la diversité méconnue, revue Etudes Tsiganes, n°38 et particulièrement l'article Introduction aux formes et raison de la diversité rom roumaine, par Martin Olivera, coordinateur du numéro.

⁵ Voir à ce propos, concernant l'extermination des Tsiganes, Guenter Lewy, en 2003, ainsi que les articles, dans COQUIO Catherine et POUETO Jean-Luc [dir.], Roms, nomades, Tsiganes : un malentendu européen, Paris, éditions Karthala, 2014, pp. 63-83, également en accès libre sur <https://bohemes.fr/dossiers/roms-tsiganes-nomades-un-malentendu-europeen> de Henriette Asséo (Une historiographie sous influence), Franck Sparing (La persécution des

Tsiganes sous le nazisme. La politique de réparation restrictive en Allemagne d'après-guerre), Michael Stewart (Fossoyeurs du sang nordique. Tobias Portschy et l'élaboration d'un racisme anti-Tsiganes systématique dans le Burgenland autrichien), Martin Holler (*" Comme les Juifs ? " Persécution et extermination des Roms soviétiques par les nazis sous l'occupation militaire allemande : une interprétation fondée sur des sources soviétiques*), Mikhail Tyaglyy (Évolution de la politique anti-tzigane du Commissariat du Reich Ukraine au cours du printemps et de l'été 1942), de Tatiana Sirbu (SIRBU Tatiana, Roumanie : la résolution du " problème tzigane " à travers les séances du Conseil des Ministres du gouvernement Ion Antonescu), de Licia Porcedda (Mesures de contrôle, internement et déportation des Tsiganes en Italie pendant la Seconde Guerre mondiale) et d'Alain Reyniers (Les Tsiganes en France et en Belgique au cours de la Seconde Guerre mondiale). Pour ce qui traite de l'internement en France, voir FILHOL Emmanuel et HUBERT Marie-Christine, Les Tsiganes en France, un sort à part, 1939-1946, éditions Perrin, Paris, 2009, ainsi que FOISNEAU Lise, Les Nomades face à la guerre (1939-1946), Klincksieck, Paris, 2022.



Photo 1 : Musée de la culture rom de Brno.

Les « Musées de Culture Rom »

Le Musée de la culture rom de Brno, en Moravie, c'est-à-dire dans le Sud-Est de la République tchèque, est le plus ancien d'entre eux puisqu'il date de 1991, soit de deux ans antérieur à la Recommandation européenne citée plus haut. Si ce musée n'a pas attendu les recommandations européennes pour exister, c'est peut-être parce que la Bohème et la Moravie ont vu plus de 90% de leurs populations sinti et roms exterminées par les nazis durant la Guerre en tant que « Zigeuner ». Et c'est précisément à Prague que siège l'Union romani internationale, la grande organisation pan-romani ayant un rôle consultatif auprès du Conseil de l'Europe et de l'ONU.

Créé à l'initiative de Roms militants et d'universitaires engagés, ce musée se situe dans un quartier rom et fait partie d'un groupe d'immeubles de plusieurs étages dont il se distingue par une grande fresque très colorée.

À l'intérieur, l'ensemble est chaleureux et accueillant. Le parcours de l'exposition permanente s'ouvre sur la référence à l'origine indienne des Roms, que ce soit à travers une carte ou des photos d'hommes et de femmes indiens (photo 1)⁶. Il s'agit là d'un topos que l'on retrouve également au musée de Martin, en Slovaquie ou dans celui de Tarnow, en Pologne. Reposant sur des données linguistiques identifiées par les philologues allemands de la fin du XVIII^e siècle en quête de l'unité d'un peuple german, ce postulat permet d'affirmer l'existence d'un seul peuple ayant quitté l'Inde au XI^e siècle et qui se serait dispersé sous des aspects multiples, théorie qui n'est pas sans évoquer le thème de la diaspora juive consécutive à la destruction du temple de Jérusalem. Le problème est qu'il s'agit là d'une hypothèse que bien des historiens et ethnologues estiment invérifiable en l'absence de documents attestés⁷.

⁶ Ces observations datent de 2014 mais, au vu du site du musée, <https://www.rommuz.cz/en/exhibitions-programme/permanent-exhibition-the-story-of-the-roma/>, Cette référence à l'origine indienne reste inchangée.

⁷ Voir sur cette question le chapitre De origine cinganorum in PIASERE Leonardo, Bueno da ridere gli zingari, CISU, 2006, dans lequel l'auteur reprend l'historique des thèses portant sur leur origine indienne. À cet ensemble d'hypothèses, l'ethnologue oppose une approche portant sur des documents attestés et dont les plus anciens datent du XIV^e siècle à propos de populations vivant dans les Balkans (in PIASERE, 2011).



Photo 2 : Le choix de la reconstitution, musée de Tarnow.

De plus, un tel renvoi à une origine indienne a été à la base de la classification généraliste « Tsiganes » et, enfin, elle contribue à faire des différents groupes rassemblés sous cette étiquette unique des communautés bien peu européennes. Ce qui n'est nullement le cas.

La suite du parcours nous emmène devant des reconstitutions de scènes typiques avec mannequins s'affairant à des activités de forge ou d'étamage auprès d'une roulotte, scène là encore revue aux musées de Martin et de Tarnow (photo 2), des peintures multiples qui, depuis la Renaissance jusqu'au XIX^e siècle, représentent des Bohémiens, Romanichels ou encore « Egyptiens », le plus souvent sous un aspect d'étrangeté, pour enfin s'ouvrir sur des documents photographiques contemporains. Il y a là, à mon sens, la partie la plus intéressante de cette exposition puisqu'elle s'attache, entre autres, à rendre compte de l'extermination des Tsiganes durant la Guerre. Le musée a même réalisé un très intéressant documentaire recueillant de nombreux témoignages⁸ et se montre de plus en plus impliqué dans les activités mémorielles portant notamment sur le camp d'internement de Lety en Bohême, antichambre d'Auschwitz.

Le Musée de la culture rom de Martin, en Slovaquie, répond à l'ancienne logique d'empire évoquée plus haut, à savoir qu'il fait partie du Musée national slovaque qui se subdivise (entre autres), en un Musée de la culture juive, un Musée de la culture des Hongrois en Slovaquie, un Musée de la culture des Allemands des Carpates, un Musée de la culture ukrainienne et rusyn, un Musée de la culture croate en Slovaquie... De dimensions modestes, il se situe au sein du Musée des villages de Slovaquie. Il comporte lui aussi un rappel de la migration indienne ainsi qu'une scène, très semblable à celle du musée de Brno, représentant des mannequins réunis autour d'un chaudron et une ancienne caravane en toile. Nous sommes là dans une représentation très folklorique et bien éloignée des réalités que vivent de nos jours les Roms de Slovaquie.

⁸... to jsou tezké vzpomínky, They're Painful Memories, Muzeum Romske Kultury, 28'.

Une série de portraits de personnalités roms de Slovaquie, des photos anciennes de groupes familiaux roms, et tout comme à Brno, des vêtements et des objets de forge (soufflets, fers à cheval, etc.) qui sont des artefacts produits par des non-roms⁹. L'absence de documents portant sur l'extermination des Tsiganes en ce musée peut s'expliquer par le fait que la Slovaquie fut un pays allié de l'Allemagne nazie et bénéficia donc d'une relative autonomie concernant le traitement de ses Roms qui purent dans leur ensemble échapper à une extermination massive.

Le Musée ethnographique de Tarnow, dans le sud de la Pologne, comprend lui aussi une exposition permanente consacrée aux Roms, choix dû à celui qui en fut longtemps le directeur¹⁰. Une fois de plus, des mannequins travaillant à la forge (photo 2), différents outils, une carte rappelant l'origine indienne, de nombreux tableaux, mannequins de cire, gravures et photos anciennes.

⁹ Martin Olivera montre ainsi, dans son étude sur les Roms gabori de Roumanie, comment leurs habits « traditionnels » reproduisent les vêtements que les paysans portaient autrefois et comment certains d'entre eux n'existaient pas encore dans les années 1950. Par ailleurs, il précise que ce sont des couturières hongroises qui confectionnent les grandes jupes des femmes gabori (OLIVERA, 2012, pp.158-162).

¹⁰ Il s'agit d'Adam Bartosz, très impliqué auprès des populations roms locales.

¹¹ Cité dans le Musée du camp d'extermination de Belzec.

Photo 3: Investir les espaces extérieurs

Tout comme à Brno, une salle est ici consacrée à l'extermination des Tsiganes dans les camps de la mort, avec notamment des reproductions des huit portraits de Tsiganes commandités par Joseph Mengele, lequel allait puiser de jeunes adolescents dans le Zigeuner Lager de Birkenau afin de servir de cobayes à ses épouvantables expériences.

Moins sinistre, dans un grand jardin jouxtant le musée, de très belles roulottes en bois parfaitement entretenues (photo 3). Enfin, chaque été, un « pèlerinage » est organisé par le musée pour se rendre dans les différents sites où des massacres de Roms par les Allemands eurent lieu dans la région.

Toujours en Pologne, au sein du Musée d'Auschwitz, parmi les pavillons nationaux, un Pavillon rom a été créé en 2002 sous la pression du Conseil central des Sinti et des Roms allemands. Ce musée mémorial est particulièrement intéressant, puisque, en complément du recensement des noms des victimes du génocide à Auschwitz, l'accent est mis sur les biographies de bon nombre d'entre elles, avec photos de famille prises avant-guerre, l'évocation de leur activité, etc., redonnant ainsi un peu d'existence à ces disparus et proposant ainsi un geste de résistance à l'affirmation d'Himmler pour qui la Shoah et le génocide des Tsiganes relevait d'« une page glorieuse de notre Histoire qui n'a jamais été écrite et qui ne devra jamais être décrite »¹¹.



Enfin, dernier musée de culture rom dont il est ici question¹², le Muzeul Culturii Romilor, situé dans une banlieue rom de Bucarest. Créé là aussi à l'initiative de militants, il a été construit de manière à pouvoir être démonté et remonté en diverses régions de Roumanie, ce qui, à ma connaissance n'a pas été le cas. Lorsque je l'ai visité en 2014, soit peu de temps après son ouverture, il affichait d'une part une série de portraits et biographies de personnalités roms roumaines, lesquelles sont nombreuses puisque la population tsigane s'élève à près de 10% de la population roumaine.

D'autre part il présentait un certain nombre de statuettes renvoyant aux diverses activités professionnelles symbolisant la diversité des nombreux groupes roms en ce pays. Par la suite, un travail a été mené sur la déportation, durant la Guerre, des Tsiganes de Roumanie en Transnistrie. Consulté régulièrement depuis, son site Internet affiche que ce musée est fermé temporairement.

Le cas de la France¹³

Comme évoqué plus haut, s'il n'existe pas de musée ethnologique consacré aux Roms en France, plusieurs musées ont témoigné un vif intérêt pour ces populations. À ma connaissance, le premier d'entre eux fut l'écomusée de Fresnes qui organisa en 2000 une exposition intitulée *Insaisissables Voyageurs, Tsiganes* et ceci dans une démarche visant à « donner la parole aux minorités, aux oubliés de l'Histoire et des musées ». Le programme était riche, mêlant concerts de musiciens manouches et roms, photographies, interventions de spécialistes, ateliers de création, le tout étant axé, comme dans toute démarche menée par cet écomusée, sur la population tsigane de Fresnes.

À Arles, le Museon Arlaten, musée d'ethnographie devenu « musée de société », s'est intéressé dès la fin des années 2000 aux populations « gitanes » environnantes. Pour cela, le Museon a fait appel à une association locale, « Petit à petit », qui a mené un travail participatif avec ces populations de 2010 à 2013¹⁴. Par ailleurs, il a intégré dans son équipe une anthropologue qui, après avoir identifié la diversité des groupes tziganes concernés, a pu intégrer la communauté gitane d'Arles en devenant la vidéaste demandée des mariages. Dès lors, un travail de fine observation participante a pu être mené jusqu'en 2017 donnant lieu notamment au recueil de nombreux entretiens et à des films¹⁵.

En 2015, à Grenoble, le Musée dauphinois a créé l'exposition *Tsiganes, la vie de bohème?*, très belle exposition qui s'appuie là aussi sur la longue présence en Isère de familles sinti, manouches, gitanes ou yéniches. Reposant là encore sur une démarche participative, l'exposition rendait compte tout autant de la diversité des pratiques culturelles des différents groupes en Europe que de l'histoire locale des collectivités tziganes.

¹² Je ne parlerai donc pas ici du Musée de la culture rom de Belgrade, ouvert en 2009, ne l'ayant pas visité.

¹³ Je ne m'appuierai ici que sur le cas de musées nationaux, régionaux ou municipaux, ne pouvant prendre en compte, pour des questions de cohérence et de place, les très nombreuses expositions organisées en France depuis près de trente ans par des associations, médiathèques, etc.

¹⁴ Lire à ce propos DRILLEAU Anne et POUEYTO Jean-Luc, Activités muséales et participation des Tsiganes : une affaire de manière, in DELARGE Alexandre [dir.], *Le Musée participatif, l'ambition des écomusées*, La documentation française, 2018, pp. 113-123.

¹⁵ voir à ce propos le site du Museon Arlaten et plus particulièrement la page consacrée à ce travail : <https://www.museonarlaten.fr/un-musee-de-societe-pour-la-provence-daujourd'hui/ethnographie-s/du-boumian-au-gitan-une-presence-tres-ancienne-en-provence-et-dans-les-collections-du-museon>



Photo 4 : Visiteuses de l'exposition *Tsiganes, la vie de bohème ?* Musée dauphinois, 2015.

M'étant mêlé à un groupe de Gitanes lors de l'inauguration de l'exposition, j'avais pu alors constater combien celles-ci en approuvaient la teneur, ravies de reconnaître telle ou telle personne sur un document ou de visionner, en les approuvant, les différentes vidéos d'entretiens recueillis (photo 4). Un ouvrage riche d'informations a été publié pour l'occasion, mêlant propos de chercheurs et témoignages de Tsiganes¹⁶.

Ces trois exemples montrent combien ces musées, en France, ont privilégié une démarche participative avec des Tsiganes vivant dans leur environnement, rejoignant en ceci les observations des ethnologues, ceux-ci étant tous attachés, comme évoqué plus haut, aux particularités de chaque collectivité plutôt qu'à des généralisations exotiques.

Il en résulte que le matériel exposé, à défaut d'artefacts « purement » tsiganes, consiste le plus souvent en des tableaux, photos, enregistrements sonores, documentaires vidéo...

Enfin, deux importants musées ont proposé en France des expositions portant précisément sur les représentations de Tsiganes.

L'exposition *Bohèmes* qui eut lieu au Grand Palais en 2012-2013 avait pour objectif, comme l'annonçait son commissaire Sylvain Amic, d'étudier « finalement comment petit à petit nous avons façonné une image du Bohémien qui nous satisfaisait mais qui est venue occulter totalement la réalité »¹⁷.

Très intéressante sur le plan iconographique car montrant à partir de tableaux de maîtres comment les « Bohémiens » avaient pu être représentés depuis la Renaissance jusqu'aux Romantiques, elle mettait l'accent sur le phénomène de transfert que bien des artistes et auteurs du XIX^e siècle avaient pu faire en s'appuyant sur un glissement d'imaginaires là encore très exotiques.

¹⁶ GUIBAL Jean, COGNE Olivier [dir.], *Tsiganes, six siècles de présence en Isère, La vie de bohème ?*, Musée dauphinois, Grenoble, 2015.

¹⁷ www.grandpalais.fr/evenement/bohemes

Conclusion

Malheureusement, cette analyse, pertinente, bien cadrée dans le temps (le XIX^e siècle) et dans l'espace (principalement Paris), fut contrecarrée par une scénographie très problématique. En effet, les œuvres présentées étaient accompagnées de grands cartels explicatifs et intéressants en eux-mêmes mais qui comprenaient tout en bas du document et sous le sigle de l'organisation Union romani, d'étranges « proverbes roms ». Non seulement on ne pouvait en identifier l'origine mais certains d'entre eux s'avéraient très troublants tels que : « Vous pouvez me tuer, mais laissez-moi chanter ma chanson » (photo 5) ou « Ne te demande pas si tu dois mourir ou vivre, mieux vaut chanter » quand on sait que plus de 400 000 Tsiganes furent exterminés par les nazis, et ceci sans chanter. De plus, la visite se déroulait avec pour musiques de fond des extraits de Carmen ou du Trouvère, ce qui était cohérent avec l'intention affichée de l'exposition, mais ne l'était plus du tout à l'écoute de musiques tirées des films de Tony Gatlif ou de Kusturica, de fanfares roms actuelles ou electro (Balkan Beat Box!), la scénographie semblant ignorer totalement l'intention initiale du commissaire d'exposition pour retomber là encore dans des généralités fallacieuses.

Enfin l'exposition *Mondes tsiganes, la fabrique des images* organisée en 2018 au Musée de l'histoire de l'immigration montrait clairement comment la photographie a vivement contribué à l'élaboration de stéréotypes « tsiganes », croisant aussi bien des photos d'artistes, des archives de police, des documents anthropologiques, des cartes postales, des images de l'internet, des photos de familles, etc.¹⁸

¹⁸ Consulter à ce propos le site <https://www.histoire-immigration.fr/mondes-tsiganes> et lire également le très riche catalogue qui accompagna l'exposition : PERNOT Mathieu, SUTRE Adèle, *Mondes Tsiganes, une histoire photographique, 1860-1980*, éditions Musée national de l'histoire de l'immigration / Actes Sud, 2018.

Crédits photographiques : Jean-Luc Poueyto

L'institutionnalisation des cultures tsiganes par la muséographie semble sans cesse se confronter à une altérité pourtant bien familière et à la fois à une proximité chargée d'étrangeté. Les différentes options présentées ici montrent comment les contextes historiques et nationaux peuvent peser dans ces choix d'exposition. Les musées d'Europe centrale et d'Europe de l'Est, issus pour la plupart de volontés militantes pan-romani, tendent à présenter « leurs Roms » comme représentatifs de l'ensemble des Tsiganes, s'inscrivant paradoxalement dans la vision unificatrice des nazis puisque c'est bien en tant que « Zigeuner » que ces différents groupes familiaux, sinti, roms kalderash, lovara, etc. furent exterminés.

En France, la proportion bien moindre de Tsiganes sur le territoire, le fait que, selon la Constitution, ceux-ci n'existent pas clairement en tant que communauté identifiée sur un plan ethnique, leur Histoire qui, bien que parsemée de discriminations a échappé cependant aux tentatives d'extermination, enfin l'existence essentielle d'écomusées et de musées de sociétés, tous ces facteurs tendent à faire que ce type d'expositions muséales implique une participation active des populations concernées localement. Dès lors, tout exposition généraliste des « Tsiganes » cède le pas à celle de groupes familiaux qui font partie du paysage environnant.

Photo 5 : Proverbes roms dans l'exposition *Bohèmes* au Grand Palais, 2012-13.



« Vous pouvez me tuer,
mais laissez-moi chanter ma chanson... »

PROVERBE ROM

Muséographier le « sensible » : l'exposition *Tsiganes, la vie de bohème ?* du Musée dauphinois

Olivier Cogne

Directeur du Musée dauphinois – Département de l'Isère
Vice-président de la FEMS

Ce travail s'inscrit dans le cycle long des expositions consacrées par le musée à la diversité des origines de la population de l'Isère amorcé dans les années 1980. La structure espère ainsi contribuer modestement à changer le regard sur la figure de l'Étranger et les pré-supposés négatifs qui l'accompagnent trop souvent encore dans l'imaginaire collectif.

Le projet d'une exposition sur les cultures tsiganes est ancien au Musée dauphinois. En 2013, lorsque l'équipe décide d'engager cette opération de sa propre initiative, c'est en raison d'un contexte favorable, qu'elle saisit. Le Conseil général de l'Isère, dont relève le musée, vient en effet de commander un rapport sur les conditions de vie des populations roms dans l'agglomération grenobloise.

La situation atteint alors son paroxysme avec l'existence d'un véritable bidonville à la lisière des communes de Grenoble et d'Échirolles, le long de l'avenue Edmond-Esmonin, où vivent près de trois cents individus – hommes, femmes et enfants – dans le plus grand dénuement. Ces conditions d'existence indignes confortent le musée dans sa volonté d'aborder enfin le sujet pour témoigner de cet inacceptable.

Le bidonville d'Esmonin, Grenoble, mars 2015. Ph. Pablo Chignard, Musée dauphinois.





Vue de la première salle de l'exposition *Tsiganes, la vie de bohème ?*, octobre 2015. Ph. Denis Vinçon, Musée dauphinois.

L'autrice de ce rapport, Marie-Colette Lalire, alors en responsabilité des services sociaux au sein du Conseil général, met à profit une expérience de terrain reconstruite en France et en Roumanie, en tant qu'ancienne attachée auprès de l'ambassade. À travers elle, le musée entre en relation avec l'association Roms Action dont le rôle s'avère majeur dans la construction du projet, pour la mise en relation avec les populations les plus concernées; fidèle en cela à une forme de devise qui pourrait se résumer par « ne pas parler en lieu et place de ».

Progressivement, et s'appuyant également sur l'expertise des chercheurs issus du monde universitaire, le musée esquisse une photographie des populations de culture tsigane. Derrière le mot « Tsiganes » se révèle une diversité de groupes humains que rien ne semble relier les uns aux autres. Qu'ont en commun en effet les « Voyageurs » – pour reprendre leur vocable – installés depuis des décennies, voire des siècles en Dauphiné, avec les migrants roms arrivés depuis les années 2000 des pays d'Europe de l'Est ? Avec l'aide d'un groupe de travail auquel prennent part experts universitaires, membres d'associations et témoins, le musée tente de rendre compte de réalités historiques et sociétales plus complexes.

L'exposition ouvre ses portes en octobre 2015 et se clôture en janvier 2017. C'est à Jean-Noël Duru, à qui l'on doit la scénographie des parcours de longue durée du Musée de la Résistance et de la Déportation de l'Isère, que la mise en scène est confiée. Elle se veut immersive, en donnant à voir au public dès l'entrée des objets très présents dans l'imaginaire collectif sur ces cultures : roulottes et caravane. Mais c'est précisément pour mieux dénoncer les idées reçues que ces pièces se trouvent scénographiées au centre de l'espace avec un propos qui vise à les mettre en perspective de la réalité d'une histoire complexe, racontée sur la base de textes étayés sur le plan scientifique. Ce récit bien réel du passé fait face aux préjugés tenaces, auxquels le visiteur est confronté sur les cloisons situées en périphérie de la salle. La matérialité propre aux Gadje – les non-Tsiganes – est là pour être déconstruite sous la forme de tableaux, de gravures, de journaux, etc.

Rares sont en effet les objets et les documents conservés par les familles de culture tsigane, si l'on excepte pour les Voyageurs le carnet anthropométrique que leur imposa longtemps l'administration pour le moindre de leurs déplacements sur le territoire national.

Plus que jamais, le témoignage paraît essentiel pour donner la parole. Face à la caméra, anciens et plus jeunes racontent leur vécu sans colère et leur attachement à un pays qui ne les a pas toujours acceptés, malgré leurs origines françaises, en raison de modes de vie considérés comme marginaux. La photographie, elle, est le média choisi comme moyen d'expression pour les populations roms vivant en Isère. C'est à Pablo Chignard, dont la sensibilité incontestable au sujet est requise, que ce travail est confié pour évoquer leur quotidien : la précarité de leur habitat, la scolarisation malgré tout, le travail aussi.

La présence des populations de culture tsigane, étrangères ou françaises, dans les salles d'exposition du musée, est gage d'une forme d'appropriation qui constitue en soi une véritable satisfaction pour notre équipe; tout en étant conscients de la modestie du travail pour faire évoluer les mentalités. Les chiffres de fréquentation attestent de l'intérêt indéniable des visiteurs pour le sujet – sans manifestation hostile – dont certains seront conduits par des guides issus des familles de Voyageurs avec lesquelles le musée a travaillé.

De ce travail conduit sur plusieurs années, tant en terme de conception, de réalisation que de programmation, que reste-t-il aujourd'hui? C'est bien là l'un des écueils. Comment entretenir le lien dans la durée, au-delà du projet lui-même, des témoignages et autres items recueillis pour la documentation du musée, voire pour les collections. Il y a un véritable enjeu à capitaliser cette relation aux individus pour dépasser le moment de l'exposition et fabriquer une forme plus durable de rapports avec les groupes constitutifs de cette société locale à laquelle nous nous dédions.

Vue d'une vitrine de l'exposition *Tsiganes, la vie de bohème ?*, octobre 2015.
Ph. Denis Vinçon, Musée dauphinois. Recueillis lors du démantèlement du bidonville d'Esmonin, ces jouets pourraient rejoindre à l'avenir les collections du Musée dauphinois.





S'engager pour construire le monde d'après ? Pour de nouveaux modèles dans les institutions à l'ère de l'écocène. **Viser à une permaculture muséologique.**

Serge Chaumier

Professeur des universités

Il y a plus de dix ans, en 2010, Aude Porcedda et moi organisons un important colloque, suivi de la publication *Musées et développement durable*¹. Déjà le terme ne nous plaisait guère, mais nous y consentions sur demande de l'éditeur par souci de compréhension. Dix ans après, les actions semblent enfin émerger et les démarches se multiplient dans le secteur muséal, avec des approches nouvelles sur la régulation thermique et la climatisation des bâtiments, pour favoriser l'éco-conception des expositions, viser à la sensibilisation des publics, ou encore mettre en place des démarches environnementales dans la gestion des institutions. Toutefois n'est-ce pas à des changements plus radicaux et à des ruptures que nous devons consentir, et non plus seulement à une adaptation des normes passées ? Les musées ne doivent-ils pas s'engager davantage ?

À force de répéter depuis trente ans que l'on doit changer de comportements et envisager une société où les normes environnementales soient respectées – pour rappel, le sommet de Rio date de 1992 et la COP1 de 1995 – et à force clamer que l'on doit agir pour les générations futures, les imprécations deviennent, si ce n'est risibles, du moins dérisoires. Rappelons que nous en sommes désormais à la COP26 et que 49 % des

capacités d'extraction des énergies fossiles ont été ouvertes après 2004, année de la COP10². Ceci sous-entend une hausse incessante des consommations avec les effets néfastes que l'on sait. Ce ne sont plus les générations à venir qui sont concernées, mais bel et bien celles présentes ! Le tort a été de menacer de conséquences dramatiques à l'horizon 2100, puis 2050. Aujourd'hui on évoque plutôt 2035, alors qu'en réalité nous sommes déjà dans l'effondrement de la biodiversité et des écosystèmes. Même si l'on sait que d'éventuels changements dans nos modes de vie actuels n'auront d'effets que dans 30 ans, c'est une raison supplémentaire de ne pas attendre. Or, bien des discours visent moins à faire changer les choses qu'à faire patienter pour d'hypothétiques mesures à venir. Faut-il rappeler que nous n'avons jamais autant consommé, dépensé d'énergies et produit de déchets qu'aujourd'hui, alors que l'on est censé être dans une société qui a pris conscience des enjeux ?

¹ « *Musées et développement durable* », La Documentation française, 2012.

² MALM Andreas, *Comment saboter un pipeline*, La Fabrique Éditions, 2020

Après le développement durable, les nouveaux concepts de transition écologique ou d'économie circulaire sont les miroirs aux alouettes invitant à regarder ailleurs³. Quant à l'adaptation et à la résilience, les mots nous invitent à nous préparer à l'inéluctable.

Les institutions muséales, comme les lieux d'enseignement, devraient être des espaces d'exemplarité et se plaier à agir dans le domaine, non pas à l'aune de toutes les autres institutions et organismes, mais mieux que les autres, pour inviter l'ensemble de la société à des pratiques plus vertueuses. En prenant en compte les missions traditionnelles des musées, nous pouvons identifier, bon an mal an, cinq domaines d'exercice où les changements peuvent se faire sentir :

- la construction, la rénovation et la gestion du bâti pour atteindre des bâtiments passifs;
- les activités et notamment la production des expositions dans leurs formes, pour favoriser l'éco-conception et le ré-emploi;
- la régie des collections et la conservation préventive;
- les programmes et les discours, les médiations adressés aux publics;
- les modes de management des institutions pour viser une plus grande équité.

Ces domaines sont à présent bien documentés et discutés dans des journées d'étude, des colloques, des publications et autres guides, pour que nous n'ayons pas besoin de revenir une nouvelle fois sur ces changements nécessaires.

Toutefois la situation est devenue si grave que ces changements apparaissent comme trop tardifs et trop timorés : c'est désormais un changement de modèle qu'il faut envisager, non une adaptation des anciennes normes pour les rendre plus vertes. Si l'on veut abaisser de 50 % les émissions de CO2 d'ici 2030 et donner des opportunités à la biodiversité de retrouver des équilibres, il faut être radical, sans quoi on se paye de la fausse monnaie de ses rêves⁴... Rappelons que pour rester dans les objectifs fixés par l'Accord de Paris, il faudrait diminuer la croissance de 5 % – comme pendant l'année Covid en 2020 – et atteindre chaque année 5 % de moins par rapport à l'année précédente pendant 20 ans...

De quelles ruptures parlons-nous ? Nous pouvons appeler à quatre remises en cause radicales et paradigmatiques, au regard de ce que l'on a connu depuis au moins cinquante ans :

- du point de vue de la conservation;
- du point de vue de la politique des publics;
- du point de vue de l'utilité sociale des établissements;
- du point de vue des ressources.

³ Les références sont nombreuses, on citera parmi les titres incontournables : BIHOUIX Philippe, *Le Bonheur était pour demain*, Seuil, 2019; BONNEUIL Christophe, FRESSOZ Jean-Baptiste, *L'Événement Anthropocène*, Seuil, 2013; SERVIGNE Pablo, STEVENS Raphael, *Comment tout peut s'effondrer*, Seuil, 2015; et FRESSOZ Jean-Baptiste, *L'Apocalypse joyeuse, une histoire du risque technologique*, Seuil, 2012.

⁴ Selon l'expression de mon maître Jean Duvignaud, qui l'emprunte à Marcel Mauss.

Du point de vue de la conservation

C'est d'abord le bâtiment qu'il faut interroger. Lors de la révolution industrielle, à la fin du XIX^e siècle, on n'a pas hésité à faire des travaux de grande ampleur pour installer l'électricité, le chauffage, les commodités dans les bâtiments historiques. La première moitié du XX^e siècle connaît ainsi de grands bouleversements, dont les sites sont témoins et portent les stigmates. À l'heure des impératifs environnementaux, il serait logique de revoir les règles en matière de protection des bâtiments historiques, des secteurs sauvegardés et des principes patrimoniaux, pour accepter l'isolation, la climatisation naturelle, la réduction des dépenses énergétiques, comme on accepte la mise aux normes d'accessibilité. Quand remettra-t-on en cause le pouvoir exorbitant des Architectes des Bâtiments de France et de standards édictés dans la seconde moitié du XX^e siècle, alors que les questions environnementales n'étaient pas considérées ?

Toutes les règles déontologiques de la profession en matière de conservation nous semblent à mettre sur la table pour être discutées. Alors que les pronostics dressent un avenir sombre, est-il encore de mise de penser léguer un héritage aux générations futures selon un modèle pensé il y a un siècle ? Ne faudrait-il pas s'inquiéter déjà pour les générations actuelles ? Les modes de conservation préventive ont largement recours aux produits issus de l'industrie carbonée – dérivés du pétrole pour les matériaux neutres – et à la climatisation pour maintenir des taux de température et d'hygrométrie ad hoc. Un chantier de recherche demeure à ouvrir pour trouver des substituts à ces matériaux, plus écologiques, avec les meilleures performances possibles. Mais il faut peut-être aussi accepter de revoir les normes et de consentir à des compromis, en perdant un peu sur les règles sanctifiées de conservation pour gagner en durabilité.

Il faut aussi revoir un autre point tabou, particulièrement en France, en traitant la question du statut des collections et de leur hétérogénéité.

Est-il encore raisonnable de refuser toute différence entre les collections et de prétendre les traiter toutes de la même manière ? Cette position théorique n'est jamais de mise dans la réalité, et les professionnels des musées d'ethnologie, des muséums et les garants du patrimoine industriel savent bien que leurs collections ne bénéficient pas des mêmes égards que les collections de beaux-arts, malgré les discours de principe.

Ne faut-il pas enfin accepter que les collections soient traitées différemment et que les objets n'obéissent pas tous aux mêmes normes ? Bien des collections en archéologie sont également concernées, et cela confine au ridicule de traiter tous les objets comme la Joconde. Les professionnels les plus avertis savent bien que des collections d'étude, des collections pédagogiques et des collections à des fins d'exposition relèvent de statuts différents. Ne faut-il pas enfin ouvrir le débat, pour admettre des rôles encore plus éclectiques et des normes de conservation encore plus différenciées ? Certains objets sont peut-être à considérer davantage comme des moyens que comme des reliques. Ouvrir ce débat est aller à l'encontre des évangiles jusque-là professés dans les formations d'excellence, mais ne faut-il pas sortir de l'hypocrisie ?

De même, les collections d'art contemporain devraient faire l'objet d'un traitement particulier, tant la volonté de les préserver à l'instar des autres collections confine à l'absurde alors que les matériaux composites dont ils sont très souvent fabriqués rendent toute conservation vaine sur le long terme. N'est-il pas temps de prendre en compte les démarches des artistes, qui n'ont pas créé pour l'éternité mais pour le moment présent, et accepter la finitude des choses et des œuvres ? Pour citer Chris Marker : « Les statues meurent aussi ». La volonté de maîtrise et d'éradication de la mort doit être repensée, y compris dans le domaine de la conservation préventive. Les dimensions immatérielles sont à investir pour sortir du fétichisme du matériel. Repenser la relation aux trésors de l'humanité, c'est peut-être accepter aussi de les voir disparaître, ce qui ne manquera pas d'arriver de toute façon. C'est le paradigme même des professionnels de la conservation qui devrait être revu.

Cette approche conduit dans ce sens à investir le patrimoine autrement que pour le pérenniser coûte que coûte, mais pour qu'il soit utile à la communauté. Dans l'état actuel des choses, on peut dire qu'il met en péril la société présente en recourant à des matériaux non écologiques, qui plus est à grands frais. La conservation doit être repensée, moins pour le patrimoine lui-même que pour les usages auxquels il est dévolu. Il faut envisager les nécessités de sa préservation pour les communautés présentes.

Avec toutes les conséquences induites, à savoir le renoncement à la thésaurisation capitaliste, fondamentalement partagé par le musée occidental, pour envisager une relation au patrimoine, à l'instar des sociétés non-occidentales, basée sur un patrimoine vivant et sans cesse réinventé.

Du point de vue de la politique des publics

Peut-on continuer à prôner le développement ? Développement des collections à l'infini, qui conduisent à des espaces saturés, avec des besoins sans cesse renouvelés de nouvelles réserves, de nouveaux espaces d'exposition, et de nouvelles extensions, à l'instar de bien des musées nord-américains, dans la surenchère d'ajout de bâtiments ? Développement des publics pour viser à des fréquentations toujours plus importantes, comme le notait dès 1997 Daniel Jacobi dans un article resté célèbre⁵ ? Toujours plus de visiteurs, toujours plus de moyens, toujours plus d'espaces, toujours plus de services... C'est souvent le seul horizon de bien des élus. Cette course au développement n'est pas tenable sur le long terme, et l'errance du modèle s'impose quand le tourisme planétaire a été stoppé net comme en mars 2020 au début de la pandémie de COVID-19 et d'un confinement généralisé.

Le modèle suivi depuis les années 1980 répond au principe de la croissance infinie. Cette course au « toujours plus » s'inscrit dans un paradigme plus large du capitalisme qui vise à grossir ou dépérir. Entre les deux, il ne semble guère y avoir d'alternatives, or c'est ce chemin qu'il faut savoir explorer. Bien des agriculteurs se sont fait dévorer par cette logique de grossir pour survivre. On peut estimer que, toutes proportions gardées, les grandes institutions culturelles se sont laissé piéger par les mêmes mécanismes. En se détournant de leurs missions locales – hormis envers les scolaires – et en faisant la part belle aux touristes, bien des lieux ont perdu leur raison d'être.

⁵ Ce point avait été noté dès 1997 par Daniel Jacobi, in « Les musées sont-ils condamnés à séduire toujours plus de visiteurs ? », *La Lettre de l'OCIM*, n°49. Repris dans *Les musées sont-ils condamnés à séduire ?*, éditions MkF, 2017.

La crise du secteur culturel n'est pas nouvelle, et bien des commentateurs s'y sont attardés⁶. Cela fait presque quarante ans que l'on cherche désespérément à trouver une nouvelle issue et à redonner sens à une vocation perdue. Ni les élans de communication festive des années 1980, ni la visée de consommation touristique des années 1990, ni les désirs d'expériences immersives des années 2000 n'ont su redonner à la culture une place privilégiée, à la hauteur de la conception d'émancipation sociale de l'éducation populaire, ou de la nouvelle religion dont rêvait Malraux. À tel point que les commentateurs et les politiques s'en désintéressent le plus souvent, l'oublient, quand elle n'est pas instrumentalisée au service du développement d'un territoire, tenant lieu de faire-valoir ou encore d'occupation distinctive de la petite bourgeoisie diplômée. Elle a désormais le plus souvent le rôle occupationnel que les commentateurs critiques attribuaient autrefois au sport ou à la télévision. Nouvel opium des classes moyennes, elle permet bien souvent de les détourner des enjeux de société et des urgences du moment⁷. Ainsi, telle institution ouvre sa dixième exposition, mécanisme bien rôdé et sans surprise, qui ne changera rien à rien, même s'il s'agit de montrer de « l'art subversif ». La vocation d'émancipation et de transformation sociale portée par les institutions culturelles semble bien loin dans les mémoires...

Réinventer l'institution à partir de ses usagers, c'est sans doute redécouvrir les missions d'action culturelle et d'éducation populaire trop souvent et longtemps désertées, voire méprisées. Cela sous-entend que l'on reconstruise l'institution non à partir de ses collections, mais de ses usagers, pour trouver des missions qui fassent sens.

Dans une société de décroissance, le temps libre doit redevenir central, et par conséquent le temps créatif, éducatif, ludique et convivial doit avoir la part belle⁸ – ce que nous avons essayé d'aborder dans le Rapport de mission sur les musées du XXI^e siècle⁹, avec les notions de tiers-lieux, de plateaux de potentialité, de maison commune ou de musée du bien-être, notions qui doivent être confortées. Cela suppose de s'éloigner de l'enfermement dans des visées pédagogiques, auxquelles le rapprochement avec l'Éducation nationale emprisonne trop souvent les institutions culturelles, pour viser à l'épanouissement et à l'émancipation des citoyens. C'est auprès des habitants, via les associations et les structures sociales, par les partenariats multiples, que les musées peuvent se régénérer et trouver sens dans leurs territoires. Apprendre à demeurer modestes, à déployer la logique du « small is beautiful », plutôt que de viser à l'écrasement médiatique des superpuissances.

⁶ Nous en avons fait une synthèse dans *L'Inculture pour tous, La nouvelle utopie des politiques culturelles*, éditions L'Harmattan, 2008.

⁷ Pire, Franck Lepage estime même que la culture sert d'instrument de distinction sociale et de scission entre classes moyennes et classes populaires, pour faire croire aux premières qu'elles sont dans le même bateau que les classes dominantes... Comme on l'a vu au moment de la crise des Gilets jaunes qui a laissé de marbre les professionnels du secteur culturel.

⁸ Rappelons que le rapport Shift Project Culture invite à réduire et à ralentir, à diminuer les échelles : *Décarbonons la culture !* <https://theshiftproject.org/article/decarboner-culture-rapport-2021/>

⁹ Voir EIDELMAN Jacqueline, *Inventer des musées pour demain - Rapport de la mission Musées du XXI^e siècle*, éditions La Documentation française, 2017.

Du point de vue de l'utilité sociale des établissements

Ce qui précède suppose de repenser la viabilité économique, mais aussi les statuts des établissements. Trouver de nouvelles missions en mixant et en hybridant les fonctions, mais aussi en repensant l'alliance entre bénévoles et professionnels, pour mieux impliquer et partager¹⁰. En coopérant avec les cercles de proximité et les habitants, les relations d'attachement et de défense des institutions peuvent s'affermir. C'est l'utilité sociale des établissements qui doit refonder leur positionnement, alors que la société est déchirée et les injustices sociales de plus en plus criantes. Le tourisme international ne peut plus être une raison d'être alors que son empreinte environnementale est considérable et que son avenir est de plus en plus incertain. Bénéficier d'un tourisme doux et de proximité est bien évidemment estimable, mais cela ne peut être qu'un plus et non la visée principale de l'institution.

Retrouver sens au sein de la collectivité, cela suppose de remplir des missions utiles. Quelles peuvent-elles être, alors que la mission de recherche semble difficile à réhabiliter car depuis trop longtemps désertée, et que la mission éducative ne semble plus guère avoir de sens au vu des nouvelles offres disponibles en termes de connaissances et de comportements culturels changeants des publics ? Si la profession se complaît depuis quarante ans à invoquer le musée forum, lieu de débat et de citoyenneté, de rencontre et de partage, l'on peut se demander si le musée s'en donnera un jour les moyens.

Car à vrai dire le plus souvent, cela demeure plus une incantation qu'une réalité effectivement mise en œuvre. Pour que cela adviene, il faudrait d'une part s'interroger sur les capacités réelles de l'institution à créer les conditions d'expression véritablement libres, au-delà des contingences économiques et politiques. D'autre part, cela impliquerait d'être un lieu de brassage social, ce qui est loin d'être le cas du milieu culturel actuellement. Si les musées veulent embrasser pleinement les sujets écologiques, il faut pouvoir aborder les questions sensibles, mais aussi s'adresser à tous les publics, en les impliquant dans les actions¹¹. Cela veut dire transformer les lieux en outils d'action culturelle – pour le dire autrement : opérer une révolution à 360° avec la culture professionnelle prônée depuis quarante ans.

Être un lieu de production de la transformation sociale veut dire s'accorder sur des principes, comme ceux de la société du temps libre dans laquelle le lieu culturel devient un lieu de vie et de production de l'être ensemble. Déployer des compétences d'échange et de partage, aller vers le mieux être et la qualité relationnelle plutôt que vers l'accumulation matérielle ou la consommation effrénée de biens à consommer, remettre en question la course médiatique, les audiences et la frénésie communicationnelle... Bon nombre d'actions semblent conduites aujourd'hui principalement pour être relayées sur les réseaux sociaux, davantage que pour les personnes présentes, parfois peu nombreuses. Il est symptomatique que chacun semble se préoccuper surtout de ce qu'il fait, en se désintéressant des actions portées par d'autres...

Le recours au tout numérique que l'on voit se déployer depuis quinze ans, particulièrement avec la crise sanitaire, nous paraît un révélateur. Non que l'outil soit condamnable en lui-même, mais il cache trop souvent l'absence de sens et d'intérêt à sa mise en place.

¹⁰ Nous renvoyons à notre premier ouvrage en muséologie : *Des musées en quête d'identité, Ecomusée / Technomusée*, éditions L'Harmattan, 2003. Et sur l'action culturelle : CHAUMIER Serge, MAIRESSE François, *La Médiation culturelle*, éditions Armand Colin, 2013.

¹¹ CHAUMIER Serge, *Altermuséologie, Manifeste expologique sur les tendances et le devenir des expositions*, éditions Hermann, 2018.

Son empreinte environnementale, par les matériaux nécessaires, leur renouvellement et la consommation énergétique induite, devrait conduire à recourir au numérique avec parcimonie et même exceptionnellement. Il convient de revenir au low-tech et aux médiations humaines, finalement plus rares pour les usagers dans leur vie quotidienne¹². Cela est moins vendeur pour les politiques et les appels à projets, qui ne connaissent plus que les mots innovation et numérique, sans que cela leur semble contradictoire avec les objectifs de développement durable également mis en avant.

Ne pas prendre parti, c'est aujourd'hui être complice des fossoyeurs de la planète. Rester neutre, ce n'est pas rester neutre, mais se soumettre à la doxa dominante. L'objectivité scientifique n'existe pas en soi, elle doit se construire de manière dialectique. C'est remettre en question, tant du point de vue épistémologique que concret, les choix faits dans la gestion au quotidien, dans nos conceptions de production de la science, nos représentations socialement construites de la nature, en quelque-sortes l'invention de la nature, pour reprendre la formule de Philippe Descola. Ainsi, associer des représentants de multinationales au conseil d'administration comme le font de grands établissements, ou accepter du mécénat sans s'interroger sur la production de richesse qui le permet, est une façon de collaborer. « Alors que l'économie de l'extraction pousse les espèces vers une extinction massive et met en danger les communautés humaines et non humaines, la passivité de nombreux musées contemporains envers les plus grands pollueurs du monde équivaut à un consentement » écrivent Steve Lyons et Kai Bosworth¹³.

Du point de vue des ressources

Alors que tout le monde se réclame désormais de l'écologie, de l'extrême droite à l'extrême gauche, des organisations patronales au plus haut sommet de l'État, la distinction n'est plus entre écologiste et non écologiste – puisque le mot a été vidé de son sens – mais entre croissantistes et décroissantistes. La haine que provoque le terme de décroissance ne trompe pas, et réitère les oppositions des années 1970 envers l'écologie. C'est bien à une rupture radicale que l'on est désormais invité, et même s'il est sans doute largement trop tard pour construire un avenir heureux, il va falloir néanmoins choisir son camp pour ménager la suite... Car il s'agit bien d'accompagner au changement, de réussir tant bien que mal l'adaptation au pire. Nous ne rétablirons pas les équilibres environnementaux du jour au lendemain, nous ne restaurerons pas les sols dégradés, les océans souillés et acidifiés, ni ne récupérerons les micro-plastiques disséminés dans l'air, l'eau, la chaîne alimentaire ou le sang en une génération. Il faudra du temps, à condition que l'on en prenne un jour le chemin. Pour l'heure, les institutions doivent se questionner sur leur place dans la société, ce à quoi elles s'engagent et ce à quoi elles participent. Les autres discours sont des écrans de fumée visant à masquer l'inaction.

¹² BIHOUIX Philippe, *L'Âge des low tech, vers une civilisation techniquement soutenable*, éditions du Seuil, 2014.

¹³ LYONS Steve, BOSWORTH Kai, sous la direction de JANES Robert R. et SANDELL Richard, « Les musées face à l'urgence climatique », in *Museum Activism*, éditions Museum Meanings, 2020

À quoi servent les institutions? Viser à l'émancipation individuelle et collective passe par une réflexion sur les conditions de vie des concitoyens et sur les moyens que l'on propose aux individus pour s'affirmer. Permettre aux personnes de sortir de la société de consommation, de privilégier la création de lien, l'expression, l'échange et le dialogue à la frénésie de la possession : cela doit-il passer par la fermeture symbolique des boutiques de musées? Plaider pour le recrutement de médiateurs plutôt que pour l'acquisition d'écrans tactiles? Entreprendre de faire ensemble plutôt que d'engager des prestataires? Bricoler plutôt que designer? Hugues de Varine, qui était bien seul à avoir ce regard critique jusque-là, n'était-il pas simplement en avance sur son temps? S'accorder le droit à l'erreur et à l'errance, prendre le temps, faire petit et modestement plutôt que prestigieux et grandiloquent. Revoir les modes de gouvernance en interne pour partager équitablement les postes, les revenus, les responsabilités, les tâches ingrates. Inviter les citoyens à s'emparer du gouvernail.

Revoir enfin le statut des collections et leur inaliénabilité, pour redonner vie à certains objets, les remettre dans le circuit des usages et des utilités... Rendre la vie plus belle en redonnant aux œuvres et à l'art leur place dans la vie quotidienne plutôt que de les enfermer dans des réserves, mais aussi trouver enfin une utilité aux objets des arts et traditions populaires pour réinventer une agriculture responsable et partagée. À l'heure où de nombreux maraîchers redécouvrent des outils et où le monde paysan doit se réinventer pour chercher des modes de culture responsable, les collections peuvent utilement retrouver un sens pour accompagner le mouvement, développer des sensibilisations à l'après-pétrole... La permaculture, ce n'est pas un mode particulier d'agriculture, c'est une manière de concevoir la totalité du monde, une vision holistique pour comprendre les interrelations et inventer de nouvelles formes de gestion, à tous les niveaux. Rappelons ses trois principes fondamentaux : prendre soin de la terre, prendre soin de l'humain, partager les ressources¹⁴. En mettant en place par exemple l'holocratie dans les établissements pour partager les pouvoirs, en visant des statuts de coopératives, en favorisant l'implication de tous, y compris des visiteurs – pourquoi pas inventer des restaurants communautaires plutôt que des délégations de service public à des prestataires? –, en cherchant des ressources pour assurer des financements responsables... Bref, des chantiers s'ouvrent qui visent non pas à rejouer les temps passés, mais à y puiser pour inventer de nouvelles formes. Bref, ouvrons les réserves pour tenter le sauvetage...

¹⁴ MOLLISON Bill, *Permaculture*, éditions Charles Corlet, 1978

En conclusion : porter un regard critique !

Développer un regard critique chez les visiteurs suppose de commencer par soi-même ! Et en premier lieu, se méfier des formules et des concepts que l'on utilise et de ce qu'ils cachent. Car les mots sont porteurs de visions du monde, d'histoire et d'idéologies comme l'a bien montré Bourdieu¹⁵. Ainsi le terme de « développement durable », aujourd'hui utilisé sans sourciller par le secteur muséal, devrait être évité. Tout écologiste un peu sérieux s'en méfie¹⁶. Car ce terme désigne d'abord un modèle économique – or c'est bien de cela qu'il s'agit – un modèle qui n'est plus tenable. L'utiliser c'est faire croire à la croissance verte, que l'écologie est mariable avec le système économique de développement, de profit, en bref le capitalisme. La théorie des trois piliers interconnectés de l'économie, du social et de l'écologie ressassée depuis 1992 ne tient plus guère la route quand on le confronte à la réalité des évolutions depuis cette date. L'utiliser c'est faire croire que l'on peut continuer comme avant en repeignant en vert nos actions. Ce sont des ruptures que l'on doit vivre, pas des aménagements. La grande tromperie actuelle est de laisser croire au public que nous serions engagés dans une transition écologique, alors que tout ou presque reste à entreprendre. S'engager, c'est aussi éviter d'être le jouet de son époque. Or des tendances lourdes visent à faire croire au changement pour ne pas changer. Les musées devraient se méfier d'être porteurs d'une illusion de plus. Il est probable que les années à venir verront monter en puissance les solutions techniques de géo-ingénierie pour tenter de contrer les effets néfastes des perturbations climatiques.

Les musées serviront-ils cette cause comme ils ont servi, et continuent de servir, le discours de l'innovation et des nouvelles technologies ? Ils ont été des lieux de socialisation du grand public au numérique, en cela ils ont été les vecteurs, instrumentalisés souvent, d'une montée en puissance de ces outils. Le seront-ils encore demain, quand grâce à la 5G on verra se développer les objets connectés en tous genres ? Devront-ils les utiliser par exemple pour les outils de médiation ou doivent-ils dire stop à ce développement qui ne manquera pas d'aggraver la situation présente ?

Nous sommes face à un choix de société, dans quel chemin les musées s'engageront-ils ?

Ce texte est une introduction¹⁷ à un document plus complet, avec des propositions plus concrètes, que l'on retrouvera en ligne à cette adresse :

https://www.pearltrees.com/mastermem_expographie_museographie/textes-serge-chaumier-culture/id16115337/item443060158

¹⁵ BOURDIEU Pierre, *Ce que parler veut dire*, éditions Fayard, 1982.

¹⁶ Lire à ce sujet « Dictionnaire des mots nuisibles », in *Socialter*, Hors Série L'Écologie ou la mort, n°12, 2021.

¹⁷ Nous mentionnons également les textes de réflexion sur le sujet que nous avons produits ces dernières années : CHAUMIER Serge, « Les Musées, vecteur d'un nouveau monde ? », *La Vie des musées*, n°27, Belgique, 2022 ; « Musées, engagez-vous ! », *La Lettre de l'OCIM*, n°187, janvier-février 2020 ; et sous la direction de LE MAREC Joëlle, SCHIELE Bernard et LUCKERHOFF Jason, « Est-il encore temps pour parler du musée de demain ? », *Musées, Mutations*, EUD-OCIM, 2019.



III. Sens des objets, collections sensibles

1. Et que résonnent les œuvres de nos musées !
Rachel Suteau..... 86
2. Comment exposer l'architecture dans un écomusée ?
Mathilde Bois 95
3. Faire collection le temps d'une exposition : *Instruments voyageurs* au Rize de Villeurbanne
Vincent Veschambre 97
4. *Lorrains sans frontières. C'est notre histoire !*
Une exposition partagée ?
Sophie Mouton 102



Et que résonnent les œuvres de nos musées !

Rachel Suteau

Conservatrice territoriale en chef du patrimoine
Responsable du pôle Patrimoine culturel de la ville de
Lourdes (Château fort - Musée pyrénéen - Archives)

*Objets inanimés, avez-vous donc une âme
qui s'attache à notre âme et la force d'aimer ?*

Alphonse de Lamartine, Milly, terre natale, 1830

Résonance

Dans son ouvrage récent *Résonance : une sociologie de la relation au monde*¹, le sociologue et philosophe Hartmut Rosa invite à recréer les conditions sociales, politiques et culturelles d'une relation résonnante au monde. Il soutient que la relation individuelle de résonance au monde est une solution face au pouvoir réifiant, aliénant et destructeur de la société post-moderne tardive construite sur des schémas d'accélération et d'accroissement (des biens, du temps, des ressources...). Sa critique éclairée l'amène à déployer les bases d'une sociologie de la « vie bonne », rompant avec le fait que seules les ressources matérielles, symboliques ou psychiques seraient susceptibles d'apporter le bonheur, prônant plutôt la création de relations résonnantes dans les espaces-temps de nos vies.

Aussi, parce qu'une vie bonne m'intéresse plus qu'une vie accélérée, implosive et destructrice ; parce qu'en tant que professionnelle des musées, je peux agir sur les relations entre les œuvres et les visiteurs ;

parce qu'enfin je reconnais le potentiel de résonance des objets avec les individus, il m'importe de participer à ce projet social tel que formulé par Hartmut Rosa.

Aussi, la question que je me pose, la question qui peut se poser à nous tous, conservateurs de musées de société, régisseurs de collections, médiateurs entre les œuvres et les publics, ne serait pas tant de savoir s'il faut exposer ou non des objets. Il s'agit bien plus de s'assurer que les objets exposés ne soient pas seulement vus mais bien qu'ils puissent interagir en résonance avec les regardeurs.

À partir d'une exposition temporaire et d'une enquête / observation menée auprès des visiteurs du musée, je développe, ci-après, une analyse et une auto-critique des conditions de réalisation de ce postulat : celui de notre potentiel de création d'une relation résonnante entre les objets de musée et les regardeurs.

¹ ROSA Hartmut, *Résonance : une sociologie de la relation au monde*, éditions la découverte, Paris, 2018, 536 p. Ouvrage initialement publié en allemand en 2016.

Défendre une / des idée.s

L'exposition *Ici commence le chemin des montagnes* est née d'un livre, lui-même issu d'une recherche menée par Marie Bruneau et Bertrand Genier portant sur la relation de certains artistes avec les Pyrénées. Ce livre retrace leur parcours de marcheurs en Pyrénées, à la recherche de « certains lieux de la chaîne pyrénéenne dans lesquels des artistes ont inscrit ou initié, à différentes époques, certains de leurs travaux ». Vingt-cinq lieux, vingt-cinq artistes – peintres, dessinateurs, artistes marcheurs, cartographes, géologues, voyageurs – qui interrogent en même temps la montagne et l'art dans les Pyrénées².

De ce livre et des rencontres des auteurs avec des professionnels de musée et d'art contemporain, quatre projets d'exposition ont été déclinés de mars 2020 à août 2021 dans quatre lieux différents : la Maison de la montagne à Pau, le Musée pyrénéen à Lourdes, le Musée des Beaux-Arts de Pau, le Frac Nouvelle-Aquitaine MÉCA à Bordeaux.

Le Frac étant à l'origine de ce projet, la participation du Musée pyrénéen ne s'est faite que tardivement. Il s'est agi d'une double rencontre, celle des concepteurs avec l'équipe scientifique du musée et celle de leur immersion dans les collections éclectiques conservées au Château fort – Musée pyrénéen. Un premier rendez-vous visait la sélection et l'organisation d'emprunts d'œuvres du fonds du Musée pyrénéen pour l'exposition prévue au Musée des Beaux-Arts de Pau, sur la thématique du paysage. Il n'était pas alors question d'une exposition sur le site de Lourdes.

² BRUNEAU Marie, GENIER Bertrand, *Ici commence le chemin des montagnes : artistes aux Pyrénées*, éditions Cairn, Pau, 2020, 635 p.



Affiche de l'exposition associant deux œuvres : *Mars Bitches !* de Suzanne Huskyn, pièce montrant un campement de personnes Sans Domiciles Fixes en Californie ; une photographie de Russell, célèbre pyrénéiste, dans son sac de couchage en peau de mouton au début du XX^e siècle.

Mais ce rendez-vous a permis de dégager une telle énergie et une telle convergence de points de vue et d'envies que, dès lors, un travail collectif s'est engagé pour imaginer un volet spécifique à Lourdes.

L'équipe de conception a rassemblé Marie Bruneau et Bertrand Genier et l'équipe du musée : Agnès Mengelle, régisseuse des collections, Marie-Pierre Barrère, responsable de la programmation auprès des publics, Jean-François Labourie, archiviste et spécialiste du pyrénéisme, l'équipe technique pour le montage, et moi-même.

À ce collectif s'est ajouté un duo : Karen Gerbier, artiste, et Philippe Jacques, architecte, pour la création d'une installation : *À la belle étoile*, œuvre participative et évolutive, tout au long de la présentation de l'exposition.

Du 9 juillet 2019, jour d'une première immersion dans les fonds photographiques et d'archives du musée, au 4 juin 2020, date de la présentation avant montage de l'exposition *#campements* à l'ensemble de l'équipe, Marie Bruneau, designer, et Bertrand Genier, architecte, fréquentent assidûment le site et les collections. Assistés de l'équipe scientifique du musée, ils dépouillent les fonds, discutent, commentent, observent, arpentent les méandres du parcours et des salles, croquent le projet de scénographie, proposent des œuvres contemporaines, questionnent les fonds ethnographiques, sélectionnent les objets (cartes, photographies, objets de mesure, tableaux et dessins), rédigent un document d'aide à la visite, dessinent les espaces-plans et les espaces-parcours.

Le choix de la thématique du campement est né de la découverte d'un récit inédit du fondateur du musée, Louis Le Bondidier, daté de 1905 et retraçant la préparation d'un long séjour en montagne. Le titre « cam-

pements » est celui d'une conférence retraçant les conditions de préparation et d'exploration des Pyrénées pendant un mois³. Ce mot-titre et le texte de la conférence résonnent à nos yeux et à nos oreilles, ricochent sur nos actualités contemporaines, font écho bruyamment cent ans plus tard aux conditions de ce que l'on comprend des campements aujourd'hui : habitations temporaires, choisies volontairement ou imposées, en des lieux et des conditions parfois inadaptés.

L'exposition *Ici commence le chemin des montagnes*, *#campements* a ainsi questionné la manière d'habiter un lieu temporairement, les conditions de l'exploration et le temps des bivouacs en Pyrénées, des célèbres fondateurs aux explorateurs et artistes d'aujourd'hui.

Avec ce fil rouge en tête, la conception du parcours de l'exposition est le résultat d'allers et retours réguliers entre les objets et archives du musée, les œuvres contemporaines et les espaces du musée.

Margalide Le Bondidier (1879-1960), Maquettes de refuges, Tuquerouye, Ossoue, Grottes de Bellevue, etc., 1930, en situation de présentation muséographique associées avec des tirages modernes des photographies de Lucien Briet (1860-1921), d'après les plaques originales conservées au musée.

³ LE BONDIDIER Louis, *Un mois sous la tente*, éditions Mont Hélios, Pau, 2013, 112 p.





Margalide Le Bondidier (1879-1960), Albums de photographies noir & blanc. Co-fondatrice du musée, elle contribue par ses pratiques artistiques à diversifier les collections du musée.

Choisir / Présenter des objets...

Nous sommes des personnes agissantes, volontaires. De ce fait, non seulement nous décidons de ce que nous présentons aux visiteurs (entre l'espace public et les réserves), mais nous décidons également de comment nous les présentons (c'est le principe d'une muséographie choisie) et de pourquoi nous les présentons (c'est le sens de notre action).

Par analyse a posteriori, le choix des objets à exposer s'est fait selon trois lignes directrices :

- le thème de l'exposition et ses ramifications : relation artistique à la montagne / impact de celle-ci sur la création / campement ;
- par immersion dans la réalité des fonds éclectiques du Musée pyrénéen / pyrénéisme ;
- avec un esprit de dialogue permanent entre les auteurs du livre et concepteurs du projet global et les professionnels en poste au musée : ce qui « leur » parle, ce qui « nous » parle.



Chaque choix d'objet exposé est un choix « ajusté », dans le sens où il a été questionné préalablement par le collectif, aux critères de l'idée, de sa potentielle « place » dans l'espace muséographique dévolu, de sa capacité à entrer en relation avec les autres objets et faire ainsi caisse de résonance, faire *mouvement*, enfin de sa capacité à surprendre et éveiller l'attention des regardeurs. De fait, il y a des allers et retours réguliers entre la sélection des objets et leur pertinence dans l'espace muséographique en gestation, entre la conception scénographique de l'exposition et la sélection en gestation des objets. Quelques illustrations des objets finalement présentés permettront au lecteur de saisir les résultats de ces intentions croisées.

Laurent Le Deunff, Wigwam, tente, 2010, prêt FRAC Nouvelle Aquitaine
MÉCA : Le wigwam est un abri temporaire pour le voyage ou pour la chasse construit par les Amérindiens. Laurent Le Deunff en offre une version contemporaine, réalisée à partir de matériaux de récupération trouvés dans les rues de Bordeaux.

L'espace muséographique n°4/5, Des histoires, des images, des figures. C'est l'espace le plus important en termes de surface et de diversité d'objets présentés. Il a donné lieu à une observation et traduction des parcours schématisés pour mieux comprendre ce que « voient » ou « ne voient pas » les visiteurs.





Un appel à prêt d'objets a été fait auprès de l'association des Amis et des abonnés du musée : matériel de campement en montagne des années 1950 à 1970, période de développement intense du design et de l'ingénierie au service de « l'amélioration » du quotidien. Le musée a reçu gourdes, piolets, sacs à dos, crampons, chaussures, chaussettes, lampes frontales, lanternes, anoraks, duvet, tente, gamelles, réchauds, couverts, timbales, boussole, chauffage miniature, bouilloire, altimètre, sacoche de cartographe, vache à eau, guêtres, cagoule, short, bob, pantalon court, etc. Cette opération de collecte en prêts, s'est transformée en dons pour une partie de ces objets à l'issue de l'exposition temporaire⁴. Le choix de leur présentation a fait débat au sein du collectif de conception du projet pour que soit finalement admis par tous une présentation en boîtes de rangement standard, choix qui n'a pas été sans susciter des réactions diverses auprès des visiteurs.



Dans la mise en œuvre de l'exposition, il ne me semble pas y avoir de « truc » autre que ce que nous faisons tous déjà depuis longtemps : de la mise en espace avec les contraintes de chaque lieu, de la circulation, du temps de visite, de la contextualisation, du travail à partir des objets, centré ici sur l'objectif de faciliter la relation entre eux, et avec les visiteurs.

Ainsi, l'exposition a été déployée en cinq stations au fil du parcours permanent du site, en tenant compte de la contrainte forte du château et de ses espaces multiples, avec un support de médiation écrit en plusieurs langues pour accompagner chaque station. Nous n'avons souhaité aucun ajout à ce qui relève déjà d'une forte mobilisation d'attention pour les visiteurs : une exposition temporaire au sein d'un parcours permanent. Aussi, volontairement, aucun dispositif numérique n'a été ajouté et nous avons opté pour une scénographie d'espace la plus sobre possible. Nous avons seulement cherché à interpeller, surprendre par l'assemblage des œuvres pour « réveiller » la *disponibilité / l'indisponibilité* du visiteur.

⁴DE BELLEFON Renaud, SUTEAU Rachel, « Ici commence le chemin des montagnes, deux visions », in Pyrénées, n°288, pp. 61-69.

Quels retours des visiteurs de l'exposition ?

Grâce à la présence en stage de Romain Niezborala, étudiant de Master 2 en anthropologie, nous avons pu mener une enquête multicanale (entretiens pré et post-visite, observations, analyse des parcours). Le travail d'observation s'est appuyé sur les recherches comportementales de Véron et Levasseur à partir de profils éthologiques types des visiteurs des musées (visiteur papillon, fourmi, etc.)⁵. Voici ce qu'il en ressort⁶.

« Point important des retours : quasiment personne ne différencie exposition temporaire et permanente. C'est là aussi la force de cette exposition : par sa conception pensée pour – et en partie par – le musée, elle s'y intègre parfaitement. *" Elle se fond dans le parcours et elle en est complémentaire. Elle est en adéquation avec le reste "* estime ainsi une visiteuse. [...] Ici les retours ne sont jamais négatifs, ils vont de *" rien à dire "* à *" excellente "*. Une partie des publics semble avoir été d'abord séduite par les collections ethnographiques ou par le site, ils semblent avoir moins accroché au thème du campement. La majorité a cependant au moins retenu un aspect qui lui a plu : *" le film "*, *" les maquettes de refuges "*, *" les photographies "* reviennent en premier lieu. D'autres se sont saisi de thèmes précis : *" les officiers géodésiens "*, *" les pyrénéistes "*. Plus que les différentes manières d'habiter la montagne ce sont en plus *" les différentes raisons qui poussent les hommes à aller en montagne "* qui intéressent une visiteuse. Se créent ainsi avec l'exposition des questionnements inédits : *" ils devaient avoir tantôt chaud tantôt froid, ça devait être dur "*, pour certains, c'était leur *" travail de cartographes "*, pour d'autres *" l'émerveillement "* des montagnes qui mène à la *" poésie "*. L'exposition répond donc aux questionnements des publics en fournissant de nombreuses clefs de compréhension. Enfin, deux randonneurs basques insistent sur le fait que l'exposition *" incite à aller se ressourcer localement "*, elle donne envie d'aller *" explorer les Pyrénées "* et de *" revenir "*. [...] C'est avec ce genre de retour qu'il semble que l'exposition soit tout entière achevée. »

Cependant, l'observation comportementale menée par Romain Niezborala est très riche d'enseignement sur le décalage entre la recherche idéale de résonance avec les objets et la réalité vécue par les visiteurs.

« Quel sentiment prédomine ? Une impression de flou. Flou dans la déambulation des visiteurs, qui renvoie au flou des objectifs. Flou artistique du propos de l'exposition temporaire, conçue à dessein comme une approche permettant au visiteur de ne pas être contraint et d'aller piocher à sa guise ce qui résonne en lui. Mais on le voit tout au long du parcours, qu'il s'agisse de l'exposition permanente ou temporaire, beaucoup de visiteurs sont désemparés. Par la topographie des lieux, peut-être, mais certainement aussi par un dispositif muséographique qui part d'une belle intention (laisser le visiteur libre d'engager sa visite comme il l'entend). Cependant, il le perd dès le départ, car il ne le guide pas suffisamment. Cette impression de flou, les *visiteurs-papillons* s'en accommodent sans mal, du fait de leur bagage culturel qui leur donne une assise dans ce type de visite. Les *visiteurs-fourmis* s'y épuisent, faute de prise, les *visiteurs-poissons* et *visiteurs-sauterelles* ne *" s'accrochent "* pas et leur attention retombe vite. »

⁵ VERON Eliséo, LEVASSEUR Martine, *Ethnographie de l'exposition : l'espace, le corps et le sens*, BPI Centre Georges Pompidou, 1983, 179p.

⁶ NIEZBORALA Romain, *Rapport de stage au Château fort – Musée pyrénéen de Lourdes*, sous la direction de Nicolas Adell et Rachel Suteau, Université Jean-Jaurès, département d'anthropologie, Toulouse, 2019-2020, 97 p. Le texte à suivre cumule des extraits du rapport de stage de Romain Niezborala, lesquels m'ont paru pertinents à introduire ici, avec son accord, pour lequel je le remercie vivement.

Cette conclusion invite à considérer dans l'équation tous les facteurs influant sur les capacités d'attention des visiteurs. En tout état de cause, le parcours long du musée, avec ses multiples salles (intérieures) et stations (extérieures), apparaît comme un frein important au maintien de l'attention vis-à-vis de l'exposition temporaire. C'est notamment le cas pour la salle 4, la plus fournie, qui arrive en fin de visite.

Karen Gerbier et Philippe Jacques, *À la belle étoile*, 2020, installation participative et évolutive, l'œuvre engage d'une autre façon la poétique de l'abri. Lorsqu'elle n'était pas accompagnée par une médiation, elle n'a pas toujours pu être interprétée et investie comme souhaité, par le public non averti du site.



En poursuivant le chemin

Lors des rencontres professionnelles de la FEMS à Bordeaux en octobre 2021, j'ai été frappée par deux interventions que je souhaite reproduire ici afin qu'elles fassent écho au propos de cet article.

Jacques Hainard, invité comme « grand témoin » à l'ouverture de ces rencontres, ancien conservateur et directeur du musée d'ethnographie de Neuchâtel, a déclaré : « *Le savoir et le pouvoir des musées est à ceux qui le dirigent [par opposition ici à la place du politique]. Les gens de musée ont le pouvoir et il faut le faire savoir, le faire comprendre et discuter de tout, de tous les sujets !* »

Olivier Cogne, conservateur et directeur du Musée dauphinois à Grenoble, à l'issue de sa présentation sur une exposition intitulée *Tsiganes, la vie de bohème ?*, sur et avec cette population, s'interroge sur la relation et l'engagement mis dans cette relation avec les communautés les plus concernées, les associations, les acteurs co-concepteurs de l'exposition : « *L'après ? [...] 6 ans après, avec ce bilan, vous dire que nous avons perdu le lien avec ces familles. Que faisons-nous de ce type de travail ? Quelle capitalisation pouvons-nous en retirer, au bon sens du terme [...] ? Il y a une perte de lien qui, évidemment, interroge sur la modestie qu'il convient d'avoir par rapport aux travaux que nous réalisons [...]* ».

Entre le pouvoir et la modestie, postures professionnelles cumulatives, ce qui se joue ici, c'est bien la volonté affirmée de créer des relations entre les objets de nos musées et les visiteurs, entre les concepts et idées que nous défendons. Au moins pour un temps, celui de l'exposition, il importe non seulement de se donner les moyens que ces objets puissent faire « résonance » entre eux, mais également d'identifier et de mobiliser les capacités d'attention des visiteurs /regardeurs. Le temps de leur exposition, humblement, c'est déjà ça ; faisons en sorte que les objets de musée résonnent au monde du vivant et participent à une « vie bonne » ; mobilisons la capacité d'attention, je parie sur le fait qu'il en existera toujours un écho quelque part.

Ici commence le chemin des montagnes, #campements

Château fort – Musée pyrénéen, Lourdes

10 juillet 2020 – 31 octobre 2020

co-commissariat pplab (Marie Bruneau et Bertrand Genier) / Musée pyrénéen

5

espaces d'exposition dont un espace extérieur

28

objets ou lots d'objets issus du fonds du Musée pyrénéen

10

prêts d'œuvres contemporaines

11

lots d'objets de campements - appel à contribution participative

1

installation de *campement évolutif*, *A la belle étoile*, association Tout le monde - création artistique et médiation

coût : 28 500 €

dont 17 000 € de conception et réalisation scénographique

23 000

visiteurs

Comment exposer l'architecture dans un écomusée ?

Les ressorts muséographiques pour traiter d'un propos complexe et complémentaire avec celui du quartier de Marquèze

Mathilde Bois

Chargée des expositions à l'Écomusée de Marquèze

En 2020-2021, l'exposition *L'architecture de l'airial landais, Retour aux origines*, a été créée à l'occasion du cinquantenaire du Parc naturel régional des Landes de Gascogne et de l'Écomusée de Marquèze. Elle revient sur un sujet qui est à l'origine de la création du musée : la maison traditionnelle landaise.

Le Pavillon, bâtiment des expositions, est situé à quatre kilomètres du quartier de Marquèze, les deux sites étant reliés par le train centenaire. Les visiteurs peuvent voir l'exposition avant ou après s'être rendus sur le quartier et avoir découvert notamment les bâtiments traditionnels du système agropastoral. L'exposition devait donc nécessairement être conçue comme un complément au discours du quartier et proposer une vision actualisée de l'airial landais.

Pour ce faire, le parcours est construit sur un plan chronologique inversé : la première salle évoque la période industrielle et les transformations subies par l'airial landais avec l'avènement du massif forestier.

Le visiteur remonte ensuite le temps pour découvrir les caractéristiques de l'airial durant la période agropastorale et s'interroger sur les origines de cette architecture vernaculaire. Enfin, une salle est dédiée aux interrogations sur le rôle des airiaux landais de nos jours, pour conclure sur la fragilité de ce patrimoine et sur la nécessité de le préserver.

Pour cette exposition, l'écomusée a recruté une scénographe, Isabelle Fourcade, et une graphiste, Stéphanie Vailat. Leur travail a permis de rendre plus lisible la mécanique de la chronologie inversée. Ce découpage est par ailleurs nuancé par des transitions douces entre les sections, visibles dans l'espace et dans le discours, afin que le propos demeure juste, scientifiquement parlant.

Le parcours présente plus d'une centaine de visuels (photographies anciennes et contemporaines, cartes, plans) mis en valeur par un graphisme épuré. Les photographies contemporaines sont en majorité issues des premières conclusions de la mission d'inventaire du patrimoine bâti, menée par le Parc naturel régional des Landes de Gascogne depuis 2018. Ces données ont été abondamment valorisées dans l'exposition, afin que celle-ci devienne un outil de sensibilisation des visiteurs au patrimoine vernaculaire.

L'exposition montre également soixante-quinze objets, issus des collections de l'écomusée ou de prêts. Afin de ne pas se substituer à la découverte du quartier de Marquèze, le parcours insiste sur d'autres thématiques : les produits des industries un temps situées à proximité des airiaux et l'amélioration du confort de vie aux XIX^e et XX^e siècles, les outils des artisans ou encore les produits de fouilles conduisant à de nouvelles hypothèses sur les datations des bâtiments. La scénographie, grâce aux vitrines sur mesure aux formes évoquant l'architecture ou le paysage, vient mettre en valeur ces objets.

Par ailleurs, et dans l'optique de fêter ses cinquante ans, l'écomusée a saisi l'occasion de présenter ses dernières acquisitions et ses collections beaux-arts, peu connues. Dans chaque section du parcours, un discours est ainsi réservé aux artistes et écrivains ayant véhiculé une perception des Landes de Gascogne intimement liée à l'histoire du territoire. Le visiteur peut ainsi mesurer l'évolution des représentations au fil des siècles et la lier au propos sur l'architecture.

Enfin, pour répondre aux objectifs d'actualisation du discours et de sensibilisation au patrimoine architectural, l'exposition intègre un important volet contemporain.

Quelles sont les nouvelles tendances autour de l'airial landais et pourquoi bénéficie-t-il d'un regain d'intérêt ? Au moyen d'une enquête réalisée par l'anthropologue Isabelle Gobatto, plusieurs profils de nouveaux propriétaires sont présentés, via des extraits audio. Le projet d'un architecte contemporain autour de l'airial au XXI^e siècle est également valorisé par des plans, descriptifs et maquettes.

Ces différents choix muséographiques répondent aux trois objectifs de l'exposition : une actualisation du discours scientifique autour de l'airial (fouille archéologiques, analyses dendrochronologiques et mission inventaire du patrimoine bâti), une articulation du propos avec le contenu présenté sur le quartier de Marquèze et enfin une sensibilisation à la fragilité de ce patrimoine vernaculaire par le biais d'un état des lieux des tendances contemporaines autour de l'airial landais. L'utilisation de mediums variés (objets, visuels, audios, vidéos) et l'appui de la scénographie et du graphisme permettent de satisfaire les différents profils de visiteurs (locaux, vacanciers, touristes étrangers) et de rendre pédagogique un propos complexe.

Faire collection le temps d'une exposition :

Instruments voyageurs au Rize de Villeurbanne

Vincent Veschambre

Conservateur en chef du patrimoine
Directeur du Rize, Ville de Villeurbanne

Membre de la FEMS depuis ses débuts¹, le Rize, centre mémoires, cultures, échanges de la Ville de Villeurbanne, occupe cependant une position « limite » dans la Fédération, ne possédant pas de collections et n'étant pas un musée². C'est le territoire communal qui est constitutif de ses collections du côté des objets et des pratiques culturelles que les habitants considèrent comme faisant partie de leur patrimoine. Cela nous donne une grande souplesse, une ouverture à tous les possibles du patrimoine et nous oblige à aller au-devant des habitants, quand il s'agit de construire tel ou tel récit ou de matérialiser tel ou tel propos. Durant la saison 2020-21, ce sont plus d'une centaine de témoignages enregistrés ou écrits et une cinquantaine d'instruments de musique, allant du kalimba à la contrebasse, en passant par le tambour ka ou le sitar, qui ont « fait collection », le temps d'une exposition. L'exposition issue de ces collectes, *Instruments voyageurs, le monde sonne à nos portes*, a été présentée entre janvier et fin septembre 2021. Elle était le fruit d'un long travail préparatoire depuis 2018 dans le cadre d'un partenariat ambitieux entre le Centre des Musiques Traditionnelles Rhône Alpes (CMTRA), l'École Nationale de Musique (ENM) et Le Rize.

Le projet s'est appuyé sur une collecte menée sous forme d'entretiens auprès d'habitants de Villeurbanne possédant un ou plusieurs *instrument.s* de musique. Divers canaux ont été utilisés pour ce faire, interpellation dans l'espace public, sur les marchés, sollicitations dans des lieux de pratique musicale (en premier lieu l'ENM), appel à témoignages en ligne, voire au téléphone, notamment en période de confinement. Il s'agissait de documenter le rapport qu'entretiennent des habitants avec leurs instruments de musique.

En faisant référence à la ville comme réceptacle de ces instruments et de leurs histoires, la démarche se situe clairement dans cette « interaction dans le temps entre les personnes et les lieux » à laquelle fait référence la Convention de Faro pour définir le « patrimoine culturel ».

¹ À l'initiative de son premier directeur, Xavier de la Selle.

² À défaut de collections, le Rize possède des fonds d'archives, publiques et privées, et a donc un rôle de conservation de documents, voire d'objets.



Les cônes de feutre de l'exposition, Le Rize.

Cette démarche partait d'ailleurs de l'idée que Villeurbanne constituait en soit « un conservatoire d'instruments de musique », un « instrumentarium », que nous nous proposons de révéler, avec la complicité d'habitants dépositaires de fragments de ce « conservatoire ». Dans un esprit qui est celui des écomusées, en mettant au cœur du propos les habitants d'un territoire, avec leurs pratiques, croyances, valeurs et non pas des collections constituées de manière surplombante.

Dans le cadre de la scénographie³, plus de cinquante duos habitants / instruments ont été replacés dans un contexte à la fois intime et collectif, à travers la voix, l'image et la présentation d'objets. L'enjeu n'était pas de proposer une analyse des instruments pour eux-mêmes, de manière désincarnée, mais de donner la parole aux personnes rencontrées, sur le principe que l'instrument ne prend sens que s'il est relié à son détenteur, musicien ou pas, à son cadre familial, social, culturel... Objet et récit ont donc été pensés de manière indissociable, ouvrant à une grande diversité d'univers sensibles, mettant en lumière des histoires migratoires, des transmissions intergénérationnelles, des phénomènes d'emprunts et de transferts culturels.

Pour élaborer le cahier des charges sur la base duquel a été recruté le scénographe, les trois partenaires ont organisé un « instrumentathon », au cours duquel ont été associées, outre des chercheurs experts et des professionnels des musées, des personnes rencontrées durant la phase de collecte.

Pour signifier cette centralité et ce caractère premier du témoignage, le scénographe a proposé une forme (des cloches) et un matériau (le feutre) permettant de donner à entendre les extraits choisis dans de bonnes conditions acoustiques. Visuellement, ce sont ces cloches de feutre qui occupent le centre de la salle d'exposition et qui apparaissent les plus prégnantes lorsque le visiteur entre dans la galerie. Il faut les contourner pour accéder aux objets, toujours accompagnés par ailleurs d'extraits de témoignages.

Au centre de la galerie, la distinction a été faite entre des cloches conçues pour une personne, donnant accès à l'intimité du témoignage, et un grand cercle de feutre, pour évoquer les pratiques instrumentales collectives. Aux cloches individuelles ont été associées différentes expressions des rapports intimes à l'objet, sous l'angle du corps, de la famille et de l'habitat.

³ Assurée par le Muséophone, à Saint-Étienne.



Section facture instrumentale, Le Rize

Deux espaces périphériques permettent d'entrer plutôt par la forme et la matérialité des instruments « collectés » : l'espace « facture instrumentale », avec son atelier pédagogique in situ et sa mappemonde instrumentale. Véritable exposition dans l'exposition, cette carte du monde géante a été l'occasion de construire un discours de type organologique. Mais les familles d'instruments ainsi constituées (dont celle des instruments « de nulle part ») l'ont été selon des critères privilégiant la circulation des

formes. Les instruments n'ont d'ailleurs pas été « épinglés » au lieu d'origine attendu par les spécialistes, mais à l'endroit même où ils ont été acquis par leur propriétaire. L'occasion de croiser circulation des individus (touristes ou migrants) et circulation dans le temps long et à l'échelle mondiale des formes instrumentales et des pratiques.

Durant le temps de l'exposition, facteurs d'instruments et musiciens rencontrés durant la collecte sont venus à la rencontre des visiteurs pour raconter, transmettre, jouer, fabriquer. Pour donner vie à des instruments par ailleurs exposés.



La mappemonde *Instruments voyageurs*,
© Bertrand Gaudillère

Détail de la mappemonde avec les
familles d'instruments collectés,
© Bertrand Gaudillère



Lorrains sans frontières. C'est notre histoire ! Exposition partagée ?

Sophie Mouton

Conservatrice du patrimoine, responsable de la Maison Bergès, Département de l'Isère

Lorrains sans frontières. C'est notre histoire ! est une exposition temporaire conçue dans le contexte de la rénovation du palais des ducs de Lorraine - Musée lorrain, à Nancy. Présentée au public en 2017-2018, elle explorait les grands mouvements migratoires qu'a connus la Lorraine depuis le début du XIX^e siècle. En partenariat avec l'Université de Lorraine et le Musée national de l'histoire de l'immigration, ce projet a contribué à renouveler le regard porté par le musée sur ses collections contemporaines. En s'intéressant pour la première fois aux rapports entretenus par les habitants du territoire avec les frontières sur une période longue (XIX^e - XXI^e siècles), le Musée lorrain a ainsi ouvert son propos aux sujets de société les plus actuels, tout en conservant une forte perspective historique. À la fois projet de recherche et de médiation, la préparation de l'exposition a été l'occasion d'une démarche partenariale et participative, associant largement chercheurs, associations et particuliers.

En amont de l'exposition : associer scientifiques et acteurs d'une histoire contemporaine

L'exposition *Lorrains sans frontières. C'est notre histoire !* est le fruit d'un partenariat amorcé en 2011 entre la Ville de Nancy et la Cité nationale de l'histoire de l'immigration, à Paris, afin de travailler à une meilleure connaissance de l'histoire de l'immigration en Lorraine. Pour le Musée lorrain, il s'agissait d'un sujet inédit, en cours de patrimonialisation à la suite de travaux universitaires relativement récents¹. Le musée s'est, en outre, associé au Laboratoire Lorrain de Sciences Sociales (2L2S, Université de Lorraine) dont les études portent sur les migrations dans l'espace régional. Un comité scientifique a été constitué ; sa présidence confiée au directeur du 2L2S, Piero Galloro. Il rassemblait historiens, sociologues mais aussi professionnels du patrimoine (conservateurs de musée, de l'inventaire et des archives). Ce comité a permis de traiter avec méthode et rigueur un sujet aux lectures souvent politisées.

¹ Voir NOIRIEL Gérard, *Le Creuset français. Histoire de l'immigration en France*, Le Seuil, 1988 et autres travaux du même auteur.

Dans le même temps, s'il se faisait volontiers intercesseur de la recherche, le musée ne souhaitait pas confisquer la parole aux acteurs mêmes de ces histoires. C'est ainsi que le comité scientifique a été complété d'un ensemble d'associations et de particuliers, invités à partager leurs parcours personnels. Cette double démarche s'est particulièrement illustrée lors de la journée du 26 mai 2016 qui, sous la forme d'un « MuséoLabo »², a permis de partager l'expérience d'autres musées ou universités³ en associant les Lorrains à la fabrique de l'exposition.

La conception de *Lorrains sans frontières. C'est notre histoire !* s'inscrit donc dans une démarche au long cours, qui amène à repenser la place du commissaire dans le projet d'exposition. Au-delà de la référence scientifique, il a été dans le cas précis tout à la fois coordinateur et médiateur, veillant à laisser une place équilibrée tant à la société civile qu'au milieu universitaire, de sorte à bénéficier de la recherche scientifique et des témoignages individuels dans une perspective anthropologique.

Pendant l'exposition : impliquer et engager les publics

Cette volonté d'associer s'est aussi traduite dans la scénographie⁴, la communication, la médiation et la programmation. Le sous-titre « C'est notre histoire ! » était volontairement inclusif, une adresse directe pour un sujet susceptible de concerner une grande partie de la population. Dans le parcours, chaque séquence donnait la parole aux acteurs de l'histoire, par le biais de bornes diffusant des témoignages (de Lorrains émigrés aux États-Unis ou en Algérie au XIX^e siècle; de Lorrains venus par la suite de Slovaquie, d'Italie, de Pologne, d'Algérie, du Maroc; de migrants arrivés récemment dans la région). Ces histoires souvent intimes étaient présentées sur le même plan que les œuvres ou documents d'archives. En fin de galerie, la muséographie se voulait participative, avec un planisphère où chacun indiquait par une gommette une région de provenance ou d'installation. Cette invitation, très simple, a rencontré un vif succès auprès des visiteurs, au contraire de la plateforme numérique mise à disposition en partenariat avec l'Organisation Internationale pour les Migrations⁵, peut-être plus difficile d'accès. Enfin, la programmation culturelle a permis de poursuivre le travail engagé avec les partenaires de l'exposition, scientifiques ou associatifs, par le biais de nombreux rendez-vous (conférences, spectacles, soirées thématiques).

² Les « MuséoLabo » sont une série d'ateliers participatifs proposés par le palais des ducs de Lorraine – Musée lorrain en 2015-2017 afin de définir, avec les publics, les usages du futur musée rénové.

³ Musée national de l'histoire de l'immigration (Paris), musée de la vie wallonne (Liège), Université François Rabelais (Tours), Université de Lorraine (Nancy-Metz)

⁴ Scénographie atelier Caravane, Alexandre Früh, Strasbourg.

⁵ L'Organisation Internationale pour les Migrations émane de l'ONU. <http://www.iamamigrant.org/>

Dépasser l'événement : l'exposition, et après ?

Comment conserver et raconter l'histoire contemporaine d'une région telle que la Lorraine ? L'exposition, pensée comme une préfiguration du Musée lorrain rénové, devait participer à alimenter le Projet Scientifique et Culturel de l'établissement, dont l'écriture était en cours. Elle a permis de mettre en lumière l'indispensable politique d'acquisition visant à mettre à niveau les collections historiques du XX^e siècle lorrain. Elle a également voulu amorcer un nouveau rapport au public, en invitant largement des associations jusque-là peu habituées à travailler ou à se rendre au musée. Si *Lorrains sans frontières. C'est notre histoire !* a permis de renouveler certains sujets du patrimoine lorrain ou de nouer de nouveaux partenariats susceptibles d'ouvrir plus largement le musée, le défi consiste aujourd'hui à tirer profit de cette expérimentation dans le musée de demain. Penser le musée au-delà de l'événement, dans la longue durée, constitue ainsi un enjeu toujours très vif pour les professionnels.

La FEMS remercie tous les autrices et auteurs qui ont contribué à cette publication.

Direction de la publication

Céline Chanas, Vice-Présidente de la FEMS, Directrice du Musée de Bretagne

Coordination éditoriale

François Dossun, Marjolaine Basmadjian, coordinateurs du réseau FEMS

Comité éditorial

Céline Chanas, Vice-Présidente de la FEMS, Directrice du Musée de Bretagne

Olivier Cogne, Vice-Président de la FEMS, Directeur du Musée dauphinois

Valérie Perlès, Administratrice de la FEMS, Directrice du Patrimoine et des Expositions du Musée de La Poste

Julie Guyot-Corteville, Présidente honoraire de la FEMS, Conservatrice en chef du patrimoine, Région Ile-de-France

Relectures

Marie Prigent-Viegas

marie.prigent@la-museographe.com

<https://www.la-museographe.com/>

Conception graphique et mise en page

Clémence Godinot

Graphiste - Web designer Indépendante

<https://www.clemencegodinot.com>

Crédits photographiques

Rachel Suteau

Y. Marcano

Jean-Luc Poueyto

Le texte de cette publication (à l'exception des illustrations) est disponible sous licence CC-BY-SA.

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

