

fig. 1 - Vélo mobile

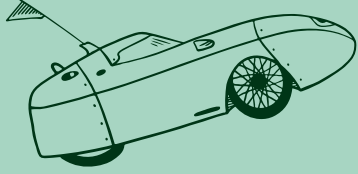


fig. 2 - Thermomètre

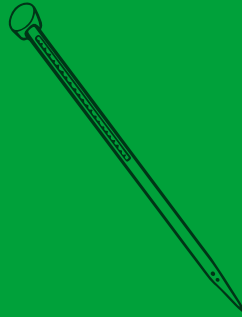


fig. 3 - Bottes en caoutchouc



fig. 4 - Pantalon de pluie

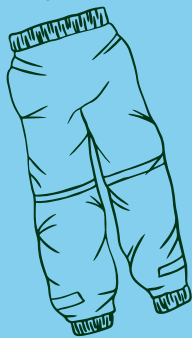


fig. 5 - Téléphone portable

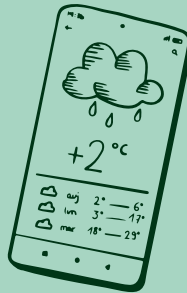


fig. 6 - Etang



fig. 7 - Couteau à champignon



fig. 8 - Moustiquaire

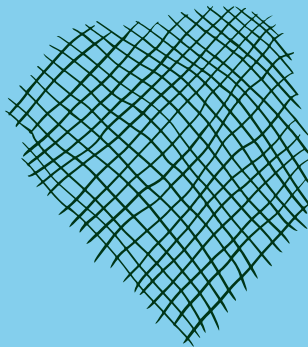


fig. 9 - Chaudière



**Nouveaux récits**  
des écomusées et  
musées de société

RÉFLEXIONS ISSUES  
DES RENCONTRES  
PROFESSIONNELLES  
DE LA FEMS  
**2024**



# Nouveaux récits des écomusées et musées de société

---

RÉFLEXIONS ISSUES DES RENCONTRES  
PROFESSIONNELLES DE LA FEMS  
**2024**



# Préface

## **Les écomusées et musées de société seraient-ils visionnaires ?**

Depuis leur origine, par leur vocation, les écomusées et musées de société sont pleinement engagés dans les défis auxquels doivent faire face les territoires dans lesquels ils sont implantés, par la volonté de leurs habitantes et habitants. Ces défis écologiques, sociaux, sociétaux, les ont conduits à construire des projets guidés par des enjeux de transmission et de résilience. On retiendra non seulement leur implication précoce dans l'économie sociale et solidaire, mais aussi la singularité de leur démarche patrimoniale qui place par définition les humains au centre.

Ces défis ont acquis une importance inédite au cours des dernières années, nécessitant une réévaluation essentielle du positionnement de nos institutions. 2024 marque ainsi la première année d'un cycle se déclinant sur trois ans, dédié à l'ambition écologique et sociale des musées. Pour ce premier volet, nous avons choisi de déployer notre réflexion autour des nouveaux récits et des relations avec les habitantes et les habitants.

En quoi les enjeux écologiques et les questions sociales qu'ils soulèvent incitent-ils à remettre en question les fondamentaux du musée ? En quoi constituent-ils une opportunité pour repenser les liens de nos institutions au territoire et à sa population ? Comment porter un regard critique sur les collections issues d'une histoire dont on connaît les conséquences sociales, climatiques et environnementales aujourd'hui ? Comment énoncer un nouveau récit pour mieux comprendre notre époque ? Comment préparer l'avenir, compte-tenu des héritages encore présents dans la réalité sociologique ? Comment faire face aux enjeux économique-politiques ?



Placer les questions sociales et environnementales, intimement liées, au cœur de notre réflexion permet d'élaborer de nouveaux paradigmes dans lesquels le musée affirme sa place, son utilité dans la Cité. Comment réinventer notre relation avec les habitantes et habitants, en prenant appui sur l'ADN de la FEMS : l'éducation populaire ? Comment tisser de nouveaux rapports croisant les expertises, cultivant la bienveillance et la réciprocité ?

Les textes rassemblés ici prolongent les échanges fructueux noués à l'occasion des rencontres professionnelles 2024 de la FEMS dans les Hauts-de-France et en Belgique, entre le Central à Fourmies, l'écomusée de l'Avesnois, le Familistère de Guise, le Grand-Hornu et le Mundaneum en Belgique. La publication rassemble aussi des textes qui attestent de l'important travail de nos adhérents sur ces enjeux, pour poursuivre l'utopie de la FEMS : partager des désirs, des aspirations et des rêves qui nous permettront d'imaginer de nouveaux possibles.

Que les autrices, auteurs et le comité éditorial soient chaleureusement remerciés de leur contribution.

**Céline Chanas**

Directrice du Musée de Bretagne  
Vice-Présidente de la FEMS

# Sommaire

## Propos liminaires - Déconstruire nos récits

1. Partager la parole au musée  
Katia Kukawka - Valérie Perlès - Céline Chanas ..... 6
2. Construire de nouveaux récits et proposer de nouvelles missions sociales pour les écomusées et musées de société  
Serge Chaumier ..... 10
3. Droit ou devoir d'inventaire, les enjeux d'aujourd'hui  
Aude Porcedda ..... 20

## I. Proposer une relecture des collections

1. Anthropocène et patrimoine : quelques propositions pour une relecture des collections et des sites  
Thierry Bonnot ..... 30
2. *L'imagier +2°C*, une collection écomuséale du dérèglement climatique - Une action fédérée de l'été culturel 2024  
Catherine Sparta ..... 36
3. Repenser les acquisitions des musées à l'heure de la transition écologique : quelques pistes de réflexion  
Manon Six ..... 40
4. Une collecte en perpétuelle transition au Musée de la Vie wallonne  
Cécile Quoilin ..... 46
5. La collection de publications *Récits d'objets* du musée des Confluences, une invitation à oser  
Cédric Lesec ..... 49
6. La collecte du contemporain, un enjeu pour l'écomusée de l'Avesnois  
Stéphanie Vergnaud - Noémie Lechat ..... 52

## II. Partager la parole au musée

1. Vers le post-patrimoine : moins d'objets, plus de récits ?  
Magali Nachtergaele ..... 59
2. Exposer *Une autre histoire du monde* au Mucem  
Camille Faucourt ..... 64
3. Identifier, c'est reconnaître : le patrimoine des migrations humaines  
Elisabeth Jolys Shimells ..... 67
4. *Alpins, 7000 ans d'histoires*, la nouvelle exposition de référence au Musée dauphinois  
Olivier Cogne ..... 72
5. *L'envers du verre*, une exposition couronnée du label Exposition d'intérêt national  
Solenne Rouault ..... 76
6. *Jebena*, déplacements des manières de *faire* et de *dire* le musée ?  
Rachel Bolle - Julie Dorner ..... 80



## Propos liminaires

### Déconstruire nos récits

1. Partager la parole au musée  
Katia Kukawka - Valérie Perlès - Céline Chanas ..... 6
2. Construire de nouveaux récits et proposer de nouvelles missions sociales pour les écomusées et musées de société  
Serge Chaumier ..... 10
3. Droit ou devoir d'inventaire, les enjeux d'aujourd'hui  
Aude Porcedda ..... 20



# Partager la parole au musée

**Katia Kukawka, Valérie Perlès et Céline Chanas**

Conservatrices du patrimoine

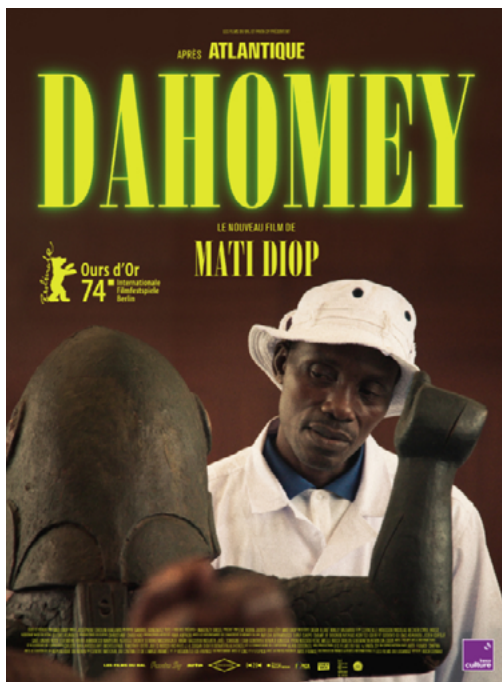
Après l'assassinat de George Floyd à Minneapolis le 25 mai 2020, le tag *#blacklivesmatter* a rapidement été relayé sur les réseaux sociaux. Dans le champ des musées, il a fréquemment été adossé à un second tag, *#MuseumsAreNotNeutral*, qui avait été créé en 2017 par La Tanya S. Autry<sup>1</sup>. La mobilisation a enflé, d'un côté comme de l'autre de l'Atlantique. Elle est à la mesure du racisme encore profondément ancré dans nos sociétés, qui impacte tous les domaines de la vie personnelle et professionnelle des personnes *racisées* — comme il impacte encore fortement les relations sociales. Quatre ans plus tard, en France et dans le monde, ces questions fracturent notre société. Elles sont plus que jamais d'actualité, poussées par des tensions politiques et géopolitiques très fortes, la guerre aux portes de l'Europe, les conflits au Proche-Orient. Le secteur des musées n'est pas resté inactif. À l'initiative du Musée national de l'histoire de l'immigration – Palais de la Porte Dorée, un réseau des musées engagés a été créé lors des rencontres des 28 et 29 novembre 2023<sup>2</sup>, dans le cadre du plan de lutte contre le racisme, l'antisémitisme et les discriminations liées à l'origine, élaboré par la Délégation interministérielle dédiée à ces questions. Dans l'idée de porter une parole plus forte, à l'écoute, un communiqué de presse<sup>3</sup> formalise en 2024 plusieurs engagements et élargit le cercle.



<sup>1</sup> <https://latanyasautry.net>

<sup>2</sup> Lors de ces journées, les membres constitutifs de ce réseaux sont – outre le Musée national de l'histoire de l'immigration - Palais de la Porte Dorée et la FEMS – le Centre historique minier de Lewarde, le Camp des Mille, le Mémorial du camp de Rivesaltes, le Château des ducs de Bretagne - Musée d'histoire de Nantes, la Fondation pour la mémoire de l'esclavage, l'Institut du Monde Arabe, l'Institut du Monde Arabe - Tourcoing, le Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, le musée des beaux-arts de Nancy, le Musée de Bretagne, le Musée des Confluences, le Musée de l'Homme, le musée de l'Histoire Vivante de Montreuil, le Musée dauphinois, le Grand patrimoine de Loire-Atlantique - Musée Dobrée, le Musée Gadagne - musée d'histoire de Lyon, le musée historique de la Ville de Strasbourg et le MUCEM.

<sup>3</sup> [https://www.palais-portedoree.fr/sites/default/files/2024-06/Cp-MuseesEngages\\_270624.pdf](https://www.palais-portedoree.fr/sites/default/files/2024-06/Cp-MuseesEngages_270624.pdf)



Affiche du film Dahomey de Matti Diop. Novembre 2021, vingt-six trésors royaux du Dahomey s'apprêtent à quitter Paris pour être rapatriés vers leur terre d'origine, devenue le Bénin. Avec plusieurs milliers d'autres, ces œuvres furent pillées lors de l'invasion des troupes coloniales françaises en 1892. Comment vivre le retour de ses ancêtres, dans un pays qui a dû se construire et composer avec leur absence ?

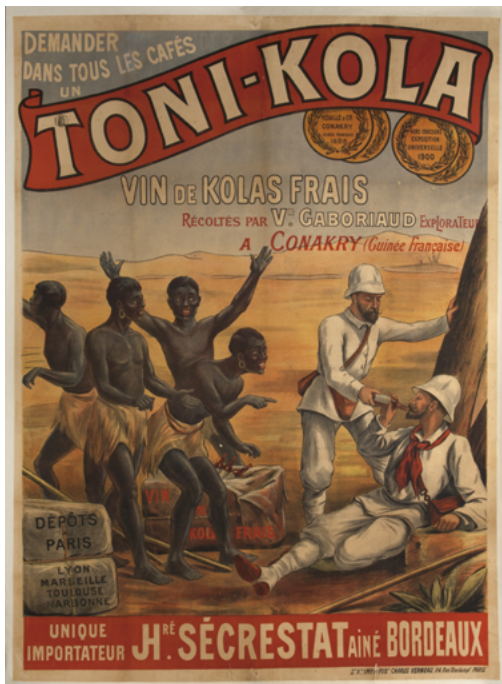
Pour nous professionnels des musées, il est important de savoir d'où nous venons. Rappelons ici le dernier des principes énoncés par Georges Henri Rivière dans sa *définition évolutive* des écomusées en 1980 — principe qui peut être étendu à la famille des musées de société.

« La culture dont [...] se réclament [ces musées] est à entendre en son sens le plus large, et ils s'attachent à en faire connaître la dignité et l'expression artistique, de quelque couche de la population qu'en émanent les manifestations. La diversité en est sans limite, tant les données diffèrent d'un échantillon à l'autre. Ils ne s'enferment pas en eux-mêmes, ils reçoivent et donnent. »

Cette nouvelle vision — portée par Georges Henri Rivière dès les années 1930 pour les musées — légitime de nouveaux objets matériels et intellectuels. L'objet ethnographique — populaire ou dit *mineur* — s'émancipe de la tutelle de l'œuvre d'art. Il tire sa valeur de sa possible contextualisation. Les musées d'ethnographie sont d'abord destinés à valoriser les traces matérielles d'un monde en voie d'extinction. Ils illustrent les particularités locales, rurales, industrielles. Dans les années 1970, ils s'emparent progressivement de la notion de territoire, dont ils questionnent la fabrication hier et aujourd'hui. Au sein des musées, la participation des acteurs, au côté des professionnels, est encouragée. À partir de ces orientations plus collaboratives, un glissement s'opère un peu partout de la culture matérielle vers celle, plus affective, de patrimoine — révélant la mémoire collective et les nouvelles manières dont sont vécus et montrés les territoires.

Quarante ans plus tard, cette aspiration à « *ne pas s'enfermer en eux-mêmes* » continue plus que jamais d'irriguer les Projets Scientifiques et Culturels des musées du réseau de la Fédération des écomusées et musées de société, et les actions de la fédération elle-même. La FEMS invite les musées à prendre la mesure du rôle social qu'ils remplissent et à réinterroger sans cesse leurs pratiques, leurs outils, leurs imaginaires et leurs représentations du monde. Le musée est un espace collectif, partagé, engagé. À ce titre, il doit parvenir à accompagner les transformations de la société. Si les questions de migration, de métissage, de mondialisation et de racisme sont abondamment et souvent remarquablement traitées dans nos musées, certaines composantes de la société ne s'y sentent pourtant pas — ou pas assez — prises en compte ou représentées. L'écho rencontré par l'expression « *les musées ne sont pas neutres* » vient dire avec force qu'un décalage peut exister entre les discours de l'institution — pourtant attentive aux questions de diversité culturelle — et les attentes et aspirations des publics. Cette polémique nous pousse à nous demander de qui parle le musée, pour qui, avec quels moyens et dans quel but ?





Toni-kola, affiche publicitaire, imprimerie Charles Verneau, Paris, vers 1900, 163 x 124 cm, collection musée d'Aquitaine © photo : Lysiane Gauthier

La présentation dans les expositions d'objets en lien avec l'histoire de l'esclavage ou de la colonisation constitue une bonne illustration de cette problématique : les descendants de personnes victimes de l'esclavage ou de la colonisation ne s'y retrouvent généralement pas. Les images — mêmes anciennes et reléguées au musée — nous parlent de notre passé, mais aussi de notre présent. Elles agissent encore sur nos imaginaires. À Bordeaux, l'histoire et la fortune des quatre derniers siècles sont intimement liées à la traite atlantique, à l'esclavage colonial et à la seconde colonisation. Le visiteur du musée d'Aquitaine croise sur son parcours un automate publicitaire pour le savon *La Perdrix* : ce produit serait à ce point efficace qu'il blanchirait la peau d'un mannequin noir aux



Automate publicitaire pour le savon *La Perdrix*, papier mâché, bois, tissu, premier quart du 20<sup>e</sup> siècle, en dépôt au musée d'Aquitaine © photo : Lysiane Gauthier

traits caricaturaux. « *Elle blanchirait un Nègre* », dit aussi une publicité de la même époque pour la *Lessive de la ménagère*. Plus loin, ce sont des affiches publicitaires pour les foires et expositions coloniales de Bordeaux, puis pour les produits coloniaux transformés ou importés dans la ville. L'une vante les effets énergisants du *Toni-Kola*. Elle oppose le colon blanc civilisé, portant guêtres blanches et casque colonial, à des Africains presque nus, dans des postures ridicules. L'autre met en scène une soubrette noire au décolleté plongeant, personnification du rhum jamaïcain *Negritya*. Et, à hauteur d'enfant, le visiteur peut également découvrir, dans la belle épicerie reconstituée, une boîte d'amidon de la marque *Au Nègre*. L'exposition de tels



objets dans le parcours de visite du musée d'Aquitaine, décidée par les conservateurs du musée, vise à illustrer un propos sur la construction des préjugés raciaux et des discriminations. Mais textes de salle et cartels suffisent-ils à rendre cette histoire intelligible, suffisamment lisible pour lever toute possibilité d'incompréhension ? Le musée ne risque-t-il pas, en montrant ces objets, de raviver des plaies encore vives, renvoyant la personne noire au statut de primitif à civiliser, d'enfant à éduquer ou d'objet sexuel exotique ? Comment éviter cet amalgame hérité d'une histoire douloureuse que le musée cherche pourtant à dénoncer avec force ? Et, pour aller plus loin sur la compréhension de notre société, quel patrimoine conserver pour témoigner des combats contre les discriminations et le racisme d'aujourd'hui ?

Dans ce contexte, il paraît logique que l'institution muséale ouvre le dialogue avec celles et ceux qui s'inscrivent dans la filiation de l'histoire qu'elle veut raconter ou qui se présentent comme les acteurs des débats actuels. Dans les années 1970, des musées communautaires — expériences éphémères et militantes — plaçaient tous les habitants d'un territoire dans une position d'égale valeur, les invitant à s'exprimer et réfléchir sur les thématiques de leur choix. L'idée du musée-forum n'est évidemment pas neuve, mais elle ressurgit : la proposition récente d'une nouvelle définition du musée intègre d'ailleurs les mots *polyphonique* et *inclusif*. Elle suppose de ne plus imposer un discours d'autorité mais bien de partager la parole, d'ouvrir tous les sujets au débat, même les plus sensibles ou les plus clivants, de restituer toute la complexité des points de vue.

Le champ de la participation, plébiscité par cette nouvelle définition, s'applique-t-il à l'ensemble des missions d'un musée, depuis la constitution des collections — la collecte — jusqu'à leur mise en valeur — l'exposition, la médiation ?

Assurément oui, mais pas à n'importe quel prix. Comment rendre compte dans les musées de la diversité des expériences et représentations du monde dans lequel nous vivons, tout en continuant d'apporter l'épaisseur historique indispensable ? Autrement dit, tous les points de vue se valent-ils ? Tous les discours ont-ils la même légitimité ? Assurément non, mais il faut bien expliquer pourquoi. Nos musées, grâce à l'expertise et au savoir-faire de leurs professionnels, sont des laboratoires où s'inventent sans cesse de nouvelles formes de médiation, issues de l'interprétation singulière, audacieuse et originale des résultats de la recherche. Ils proposent à leurs visiteurs des dispositifs qui permettent de questionner, de déconstruire les idées reçues en dehors du politiquement correct — en prenant parfois le risque de les bousculer ou de les prendre à contre-pied. On a ainsi pu observer ces dernières années<sup>4</sup> que le choix de certaines thématiques ou l'angle du récit bousculent, voire déplaisent. À l'heure des réseaux sociaux, l'exposition qui dérange est décriée ; certains appellent même à sa censure. Un risque supplémentaire serait que les professionnels s'autocensurent. C'est pourtant là que réside la plus-value des musées, dans cet art de la restitution de questionnements complexes, fruits de la confrontation de différents points de vue, rendus accessibles à tous par le truchement de la médiation et l'expérimentation sensible : montrer dans démontrer. Le musée est le lieu qui sollicite, certes, la capacité de réflexion du visiteur, son esprit critique, mais aussi ses sens, ses émotions et son imagination. Loin du lieu un peu scolaire qui transmettrait des connaissances figées et incontestables, le musée assume sa dimension nécessairement subjective voire expérimentale, la revendique et en fait même une modalité opératoire de compréhension du monde qui l'entoure. Il tend ainsi à s'éloigner d'un universalisme abstrait, *décharné*, et lui préfère, en hommage à Aimé Césaire, un « *universel riche de tout le particulier, riche de tous les particuliers, approfondissement et coexistence de tous les particuliers* ».

<sup>4</sup> Notamment à Bordeaux, Nantes, Lyon ou Rennes.



# Construire de nouveaux récits et proposer de nouvelles missions sociales pour les écomusées et musées de société

**Serge Chaumier**

Co-responsable du Master Expographe Muséographie, master en apprentissage de l'Université d'Artois

«Là où il n'y a pas d'espoir, nous devons l'inventer»

Albert Camus

Une des spécificités fortes portées par la nouvelle muséologie et mises en œuvre par les écomusées et musées de société réside dans la mise en récit. «*Raconter une histoire au visiteur.*» Cette maxime souvent énoncée synthétise cette volonté de partir d'un narratif, d'un scénario et de se servir d'expôts pour en assurer le développement. Nous ne reviendrons pas sur ce paradigme décrit par ailleurs<sup>1</sup> et voudrions insister ici sur ce que l'anthropocène implique, en passant les discours des expositions à l'analyse critique de ce prisme. Il s'agit dans un second temps d'imaginer de nouveaux récits pour l'avenir.

Cette question renouvelle les approches pour ne pas s'enfermer dans une visée technicienne, qui limiterait l'éco-responsabilité aux questions de régie durable, d'éco-conception, d'éco-gestes, etc. Certes utiles, ces gestes sont insuffisants. Le risque est de verdir la façade sans modifier les fondamentaux de l'institution. Or, la gravité de la situation implique de changer de paradigme, pas seulement d'entreprendre de changer pour ne pas changer.

Deux visions de l'écologie s'affrontent ici. La première consiste à faire évoluer sensiblement ses pratiques pour poursuivre dans le même modèle de développement, ce que l'on nous invite à faire avec le discours dominant du développement durable, de la croissance verte, du green new deal, de la transition, etc. — autant de formes du capitalisme vert<sup>2</sup>. Il s'agit de recourir aux anciennes recettes pour espérer solutionner les problèmes actuels par le recours aux technologies et une foi aveugle dans «*la Science*». La seconde approche vise à la rupture. Elle invite à remettre en cause le modèle et à reconstruire autrement, avec d'autres valeurs et d'autres

<sup>1</sup> CHAUMIER Serge, *Traité d'expologie. Les Ecritures de l'exposition*, La Documentation française, 2012

<sup>2</sup> TORJMAN Hélène, *La Croissance verte contre la nature. Critique de l'écologie marchande*, La Découverte, 2021

modes de fonctionnement. Ceci suppose de repenser les récits, d'envisager une nouvelle narration. Les musées peuvent être des lieux de diffusion de ces nouvelles approches.

## Acte 1 : déconstruire l'anthropocène

Nous ne pouvons dans le cadre de cet article développer le propos dans tous les registres de la muséologie. Mais la question de l'anthropocène est vaste, tissée de faits imbriqués : tous les musées sont concernés.

Un musée d'art est musée d'art par l'accumulation des richesses qui le rend possible. Son développement est lié à la thésaurisation, donc à la capacité des sociétés à générer de la plus-value. Ce n'est pas sans lien avec le développement capitaliste depuis les sociétés pré-industrielles, reposant sur l'exploitation des travailleurs, la privatisation des communs, la conquête de régions du monde dont on va explorer et exploiter les richesses. La dimension coloniale du *capitaloscène*<sup>3</sup>, par la conquête militaire et politique ou actuellement la conquête économique, rend possible l'accumulation des richesses. Par incidence, elle permet la création et le développement des musées en Occident. Ce sont les ressources et *in fine* une énergie abondante — via le charbon auquel s'ajoute le pétrole — qui vont permettre l'abondance. Les logiques extractivistes, encore et plus que jamais à l'œuvre, créent les conditions de la richesse, tout comme ce que certains nomment le plantationocène<sup>4</sup>, les cultures intensives. Ces courants invitent à une lecture décoloniale des collections pour faire percevoir en quoi elles sont déterminées par un paradigme capitaliste<sup>5</sup>.

Les muséums d'histoire naturelle ne sont pas ici notre sujet. Pour autant, attirons l'attention sur le modèle scientifique qui les fondent. Là encore, on peut y lire un accaparement du monde, une volonté de domination et de maîtrise, de mise en coupe réglée<sup>6</sup>. La manière de classer, de hiérarchiser, de définir des ordres n'est pas exempte d'idéologies et de perceptions du monde. La notion même de *nature* est désormais interrogée<sup>7</sup> : le paradigme des muséums est une bonne illustration d'une évidence qui n'en est pas une. Quel muséum propose de questionner le visiteur à ce sujet ? Certains traitent l'effondrement de la biodiversité dans leur espace<sup>8</sup>, d'autres comme le muséum national d'Histoire Naturelle affirment leur engagement dans un manifeste<sup>9</sup>. La critique portée envers les musées d'ethnographie — souvent historiquement liés aux muséums — a été faite. Celle que l'on peut adresser aux muséums est plus récente, mais interroge sur la place de l'humain au sein du monde vivant. Une approche décentrée se déploie. Les enseignements n'ont pas encore été pleinement tirés sur les récits que ces institutions proposent<sup>10</sup>. Plus globalement, les musées de science peuvent être taxés de positivistes, par leur posture de valorisation intrinsèque de « la Science »<sup>11</sup>. Notons aussi la timi-

<sup>3</sup> MALM Andréas, *L'Anthropocène contre l'histoire. Le réchauffement climatique à l'ère du capital*, La Fabrique, 2017

<sup>4</sup> HARAWAY Donna, TSING Anna, Reflections on the plantationocene, conversation modérée par Gregg MITMAN, 2019 [https://edgeeffects.net/wp-content/uploads/2019/06/PlantationoceneReflections\\_Haraway\\_Tsing.pdf](https://edgeeffects.net/wp-content/uploads/2019/06/PlantationoceneReflections_Haraway_Tsing.pdf)

et FERDINAND Malcom, *Une écologie décoloniale*, Seuil, 2019

<sup>5</sup> VERGÈS Françoise, *Programme de désordre absolu. Décoloniser le musée*, La Fabrique, 2023

<sup>6</sup> MERCHANT Carolyn, *La Mort de la nature. Les femmes, l'écologie et la Révolution scientifique*, Wildproject, 2020

<sup>7</sup> DESCOLA Philippe, *Par-delà Nature et Culture*, Gallimard, 2005

<sup>8</sup> <https://www.mnhn.fr/fr/le-muséum-engagé>

<sup>9</sup> Rappelons les ouvrages pionniers : CARLSON Rachel, *Le Printemps silencieux*, 1962

et DORST Jean, *Avant que nature meure*, 1965

<sup>10</sup> Voir notamment la collection Mondes sauvages dirigé par Baptiste Morizot chez Actes Sud.

<sup>11</sup> La valorisation et l'invocation de « la Science » font penser aux discours sur « la Femme » ; ils relèvent toujours de l'idéologie.



dité du discours critique envers certaines productions scientifiques<sup>12</sup> — sur les méthodes, les financements de la recherche, les processus de validation, les champs de recherche privilégiés, les conséquences éthiques et sociales, les conflits d'intérêts avec le monde économique, etc. Les récits des musées de science, là aussi, devraient être amenés à être ré-envisagés.

Si tous les musées sont concernés, venons-en aux écomusées et musées de société. Beaucoup disposent de collections d'arts et traditions populaires. Jusqu'à peu, ces collections étaient souvent enfermées dans une image passéiste, et guère valorisées au sein de la famille muséale. Le récit qui les accompagnait était trop souvent lacunaire, issu de la muséologie traditionnelle, où la collection d'objets prime sur le discours construit et explicite. Certains récits et dynamiques sont trop souvent passés sous silence : la nouvelle histoire, l'histoire sociale, les récits de *La Fin des paysans*<sup>13</sup>, l'exode rural et ses conséquences, les effets du développement de l'industrie et des villes sur les campagnes, la reconfiguration des métiers et des espaces de travail, des lieux et des modes de production, leurs conséquences sociales...

Les musées dédiés au développement industriel, liés à des métiers, des savoir-faire, des bassins de production, sont nombreux dans la famille de la FEMS. Ces musées techniques, dans leur diversité, sont liés à une histoire en prise directe avec l'épopée industrielle de l'Occident. Quel est généralement leur récit? Celui d'un territoire, sur lequel des productions spécifiques se sont développées, avec des techniques, bâtiments, complexités, des compétences nécessaires, des approvisionnements en énergie, des produits réalisés, des débouchés et bien souvent des mutations qui ont fait diminuer puis périlcliter l'activité. Liés à un travail de deuil, à une transition difficile, ces musées font peu de place aux conséquences des fermetures dans la période contemporaine — ce que l'on comprend aisément au regard d'une histoire souvent douloureuse. Ils développent généralement des approches sociales,

abordant la vie des ouvriers et plus globalement des populations concernées. Mais les luttes syndicales, les rapports de force, les dimensions politiques demeurent des sujets sensibles, plus effleurés que réellement traités. Enfin, il est exceptionnel que l'on s'y adonne au comparatisme, entre ici et ailleurs, avec d'autres lieux de production, d'autres situations similaires, que l'on propose une lecture macro où l'on dévoilerait les raisons structurelles des transformations, les choix de développement et de mondialisation, les stratégies financières... Il est rarissime que l'on rappelle au visiteur les conditions de production des produits de consommation équivalents, fabriqués actuellement à l'autre bout du monde. Ne faudrait-il pas pourtant inverser la logique et commencer par cela? Le contemporain, ce qui concerne tout un chacun dans sa vie de tous les jours? Commencer le parcours d'un musée de la mine en rappelant les conditions de vie des salariés chinois ou congolais?

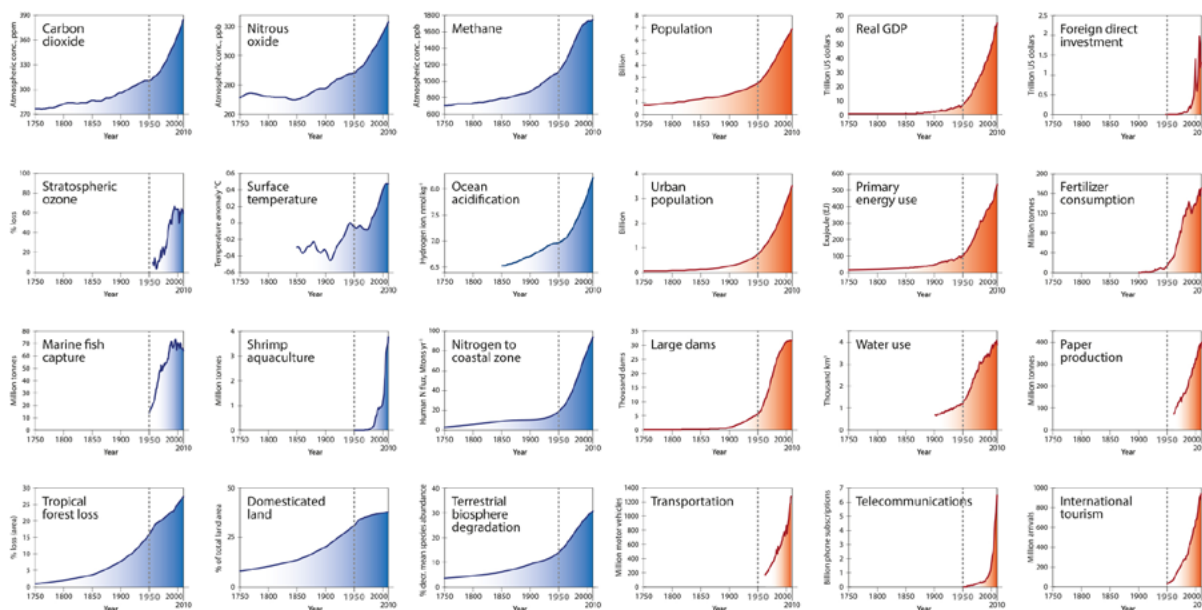
Ces musées souscrivent à une doxa qu'ils n'ont pas déconstruite, celle de l'idéologie de la neutralité et de l'objectivité scientifiques. Même malgré eux, ils colportent une valorisation du territoire — le caractère exceptionnel des bâtiments, la présentation d'ingénieuses machines complexes, la beauté des productions réalisées, les collections exceptionnelles que l'on s'attache à valoriser au mieux. Le génie des Hommes qui ont œuvré à cette aventure industrielle contribue à magnifier l'histoire locale. Ce n'est pas un problème en soi, simplement cela escamote d'autres dimen-

<sup>12</sup> *Manifeste des chimpanzés du futur. Contre le transhumanisme*, Pièces et Main d'oeuvre, 2018

<sup>13</sup> MENDRAS Henri, *La Fin des paysans*, SEDEIS, 1967

WEBER Eugen, *La France de nos aïeux. La fin des terroirs. Les imaginaires et la politique au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard, 2005

BITOUN Pierre, DUPONT Yves, *Le Sacrifice des paysans. Une catastrophe sociale et anthropologique*, L'Echappée, 2016



La grande accélération : données présentant l'accumuloscène.

sions, le fameux hors-cadre que toute exposition comporte, ce qui est passé sous silence, ce que l'acte d'exposer rend invisible<sup>14</sup>. En construisant un cadre, non seulement on occulte le hors-cadre, mais on le fait disparaître dans l'esprit du visiteur. Il faut une bonne dose d'esprit critique et de culture du sujet pour le réintroduire et ne pas le passer à la trappe. Mettre en lumière certains éléments choisis plonge dans l'ombre les faces cachées — effet pervers de toute exposition.

Les musées techniques présentent l'avancement du machinisme, de la machine rudimentaire à la plus complexe. Les sciences de l'ingénieur y sont glorifiées à raison, parfois la dextérité et la capacité de l'ouvrier à s'en accommoder et à les maîtriser. Cela passe sous

silence ce qui pré-existait. Toute une relecture s'envisage, pour comprendre combien le machinisme a pu détruire de compétences antérieures. Si la machine suppose des savoir-faire, son absence aussi ! Ce qui est en jeu dans l'évolution des modes de production, c'est le rapport à un objet unique, produit de manière artisanale, remplacé par un objet toujours plus standardisé. Cela signifie une dépossession de certaines compétences, de certains apprentissages. La relecture des résistances populaires au machinisme dit combien la condition ouvrière s'est faite au détriment des classes antérieures. La révolte des luddites<sup>15</sup> commence par la casse des machines, considérées comme des instruments d'éviction des savoir-faire détenus antérieurement par les corporations. Le machinisme induit aussi la réorganisation économique des territoires. Voilà qui instaure une autre vision de cette épopée<sup>16</sup>. Avant même l'affirmation d'une fierté ouvrière, ce qui s'y exprime relève en premier lieu du sursaut face à la dépossession et à l'aliénation par le salariat.

<sup>14</sup> Voir l'exposition *Hors-Champs*, Musée d'ethnographie de Neuchâtel, 2012-2013

<sup>15</sup> Les luddites étaient les ouvriers qualifiés des industries textiles de certaines régions anglaises.

<sup>16</sup> CHEVASSUS-AU-LOUIS Nicolas, *Les Briseurs de machines. De Ned Ludd à José Bové*, Seuil, 2009

BOURDEAU Vincent, JARRIGE François, VINCENT Julien, *Les luddites. Bris de machines, économie politique et histoire*, Maisons-Alfort, e@e, 2006



L'histoire industrielle raconte le développement des structures capitalistes et des super-structures qui les défendent — État, Police, Armée, Justice. Elle fait aussi le récit des écoles et lieux d'apprentissage, qui forment la main-d'œuvre. Elle dit la structuration du territoire pour établir les communications et les réseaux d'approvisionnement en matières premières et en énergie, mais aussi en main d'œuvre, la diffusion des productions sur les marchés... Chaque site dans chaque territoire pourrait être l'occasion de saisir la grande Histoire, avec ses richesses mais aussi les conséquences que l'on connaît. Chaque production suppose des matières premières: d'où viennent-elles? Qui les produit? Dans quelles conditions? Rares sont les lieux qui engagent une réflexion sur ces relations de production, sur le colonialisme, sur l'exploitation et bien souvent sur le pillage de ressources dans d'autres territoires. Que sait-on des matières nécessaires à la production textile dans les filatures? Bien peu de choses. D'où viennent les machines? Qui les fabrique, avec quels matériaux? Des logiques extractivistes sont généralement à l'œuvre, or les mines se révèlent rarement des lieux propices au bonheur humain... Par le petit bout de la lorgnette, d'une production locale très spécifique — la lunette, le couteau, l'instrument de chirurgie, la boîte de sardines, la dentelle, le bouton en nacre, le béret basque — on enclenche des relations qui mettent en branle l'ensemble du monde. Chaque territoire de produc-

tion ayant besoin des autres pour s'épanouir, tout est lié et compose *in fine* l'aventure capitaliste moderne. Ces productions ne sont pas seulement des hasards de conjoncture, des ancrages provenant du génie ou de la volonté locale. Il y a des opportunités liées à l'acheminement de matériaux et aux énergies présentes. Il y a aussi des choix d'aménagements de territoire plus globaux, par les constructions et l'organisation des échanges — via le chemin de fer, les canaux et les routes —, par les incitations à la consommation et à certains modes de vie. Les guerres façonnent également les évolutions, par les innovations techniques, la reconversion de secteurs de production, les débouchés qui s'ensuivent. L'évaluation des risques n'est pas nouvelle. Depuis longtemps, ces décisions sont soupesées et conscientes<sup>17</sup>. Jean-Baptiste Fressoz et Christophe Bonneuil décrivent bien les choix qui orientent les investissements<sup>18</sup>. C'est une lecture de l'anthropocène qui peut être envisagée en dévoilant, au-delà de tel ou tel territoire particulier, comment des logiques d'ensemble conduisent au monde actuel. Il serait intéressant d'analyser *a posteriori* le coût carbone de telle ou telle production, de le comparer dans le temps et d'en dévoiler les conséquences. Ce sont souvent des orientations idéologiques et politiques en matière de technologies, de choix productifs<sup>19</sup> et de modèles économiques<sup>20</sup> qui justifient les décisions prises au nom du « progrès ».

Autre aspect hors-cadre : les conséquences de ces productions. Le travail des ouvriers, le travail des femmes sortent depuis quelques temps de l'invisibilisation, quand d'autres dimensions demeurent encore très minorées. Les conditions de vie et la santé des ouvriers sont évoquées, mais les conséquences environnementales plus larges peu abordées. En amont, pendant ou en aval de la production, les pollutions ne semblent pas vraiment faire partie de l'aventure industrielle. Thomas Jarrige et Thierry Le Roux proposent à ce sujet une relecture de l'épopée industrielle au prisme de l'histoire des pollutions<sup>21</sup>. La lecture donne

<sup>17</sup> FRESSOZ Jean-Baptiste, *L'Apocalypse joyeuse. Une histoire du risque technologique*, Seuil, 2012

<sup>18</sup> FRESSOZ Jean-Baptiste, BONNEUIL Christophe, *L'Événement Anthropocène, La Terre, l'histoire et nous*, Seuil, 2013

Voir aussi le livre avec Jean-Robert Viallet et le film qui en sont issus : *Nous avons mangé la Terre*

<sup>19</sup> BIHOUIX Philippe, *Le Bonheur était pour demain*, Seuil, 2019

<sup>20</sup> On visitera avec délice la toute dernière exposition du MEN en 2024 : *Cargo Cult*.

<sup>21</sup> JARRIGE François, LE ROUX Thomas, *La Contamination du monde. Une histoire des pollutions à l'âge industriel*, Seuil, 2017



le vertige sur les dimensions cachées de la production. Repenser ainsi chaque territoire de production ouvre des perspectives de recherche et de sensibilisation considérables.

Rappelons aussi la quasi invention du déchet — concomitante de celle du musée — qui accompagne la société de consommation<sup>22</sup>. La diversité des pollutions produites depuis deux siècles est vertigineuse. Dans les lieux de valorisation de la culture matérielle<sup>23</sup>, celles-ci demeurent souvent invisibles. Christophe Bonneuil rappelle combien la conscience des effets environnementaux, notamment sur le climat, était vive sous l'Ancien Régime. Cette conscience a été progressivement effacée par les conditions idéologiques de la fin du 19<sup>e</sup> siècle<sup>24</sup>.

L'aventure prométhéenne de la révolution industrielle jusqu'aux Trente Glorieuses<sup>25</sup> (ou *Trente Pollueuses*) est nourrie d'idéologies. Une véritable transition éco-

logique suppose de les déconstruire pour proposer de nouveaux récits, plus en phase avec les espérances de notre époque. Là où le capitalisme promeut l'individualisme et la compétition de tous, il faut ré-insuffler des logiques de partage, des approches de déconsommation et de décroissance.

La notion de progrès n'est pas univoque<sup>26</sup>. Sauf à penser l'avenir dans la surenchère technologique, la rupture avec cette fuite en avant s'impose. Comment porter un regard critique sur cette histoire dont on connaît les conséquences sur le climat et l'environnement aujourd'hui<sup>27</sup>? Comment repenser cette histoire pour mieux comprendre notre époque et préparer l'avenir? Comment énoncer un récit différent?

<sup>22</sup> Rappelons la belle exposition *Vies d'ordures, L'économie des déchets*, au Mucem en 2017, réinterprétée au musée de la vie Wallonne, *Ordures, l'expo qui fait le tri*, en 2023.

<sup>23</sup> NICOLINO Fabrice, *Un empoisonnement universel. Comment les produits chimiques ont envahi la planète*, Les Liens qui libèrent, 2014  
MONSAINGEON Baptiste, *Homo détritius*, Seuil, 2017

GONTARD Nathalie, *Plastique, le grand emballement*, Stock, 2020

<sup>24</sup> FRESSOZ Jean-Baptiste, LOCHER Fabien, *Les Révoltes du ciel, Une histoire du changement climatique XV<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*, Seuil, 2020

RICH Nathaniel, *Perdre la terre. Une histoire de notre temps*, Seuil, 2019

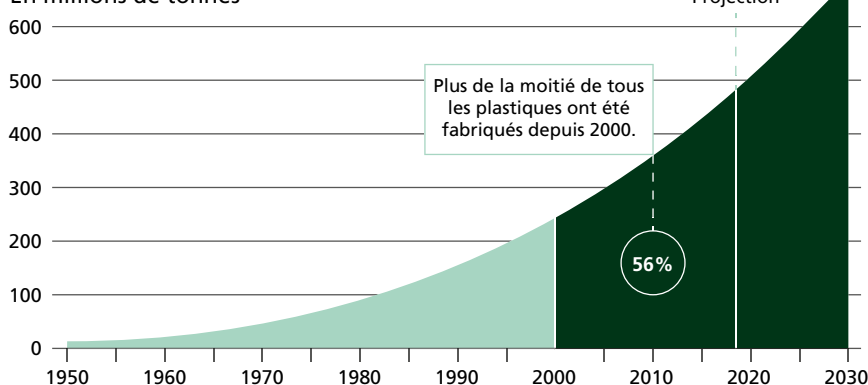
<sup>25</sup> PESSIS Céline, TOPÇU Sezin, BONNEUIL Christophe, *Une autre histoire des Trente Glorieuses*, La Découverte, 2013

<sup>26</sup> THIESSSET Pierre, *Le Progrès m'a tué*, Le Pas de Côté / L'Echappée, Paris, 2016

<sup>27</sup> WALLACE-WELLS David, *La Terre inhabitable. Vivre avec 4<sup>e</sup> de plus*, Laffont, 2019

### La production mondiale de plastique

En millions de tonnes



« Les Échos » Atlas du plastique 2020, GEYER





## Acte 2 : Caresser l'utopie et fournir les armes

Après avoir déconstruit les discours tenus dans les expositions, il nous faut en inventer d'autres. Il s'agit aussi de revoir les fonctions et missions sociales des institutions. Apprendre à faire autrement, à d'autres fins. Nous ne pouvons plus continuer comme avant. Pour prétendre à un avenir désirable, il nous faut plus que jamais inventer. Comment encourager l'émergence de nouvelles pratiques, de nouvelles formes? L'émancipation passe d'abord par la résistance, le déploiement et le soutien aux alternatives concrètes. Peut-on imaginer que les musées mettent à disposition les outils nécessaires, offrent des lieux et des cadres, des ressources, voire des moyens? Les musées sont-ils équipés pour fournir les armes?

Les fondamentaux de nos politiques culturelles entendent favoriser l'émancipation, en lieu et place des aliénations et assignations. Pourtant, l'emprise du secteur marchand — colportée dans une certaine mesure par les techniques et les sciences — a visé à une dépossession montée en puissance depuis l'époque moderne. Des propositions industrielles et commerciales de plus en plus mondialisées se sont substituées à la maîtrise des savoirs échangés au niveau local. Cette dépossession se manifeste partout, dans le domaine de l'alimentation et de l'agriculture d'abord, mais aussi dans l'habillement, l'habitat, la réparation, le soin et la santé, les transports, les communications et les échanges, jusqu'à la production de la culture commune. Par l'expertise, l'externalisation et la dépossession, s'est affirmé un pouvoir de plus en plus centralisé, lointain et souvent masculinisé : l'*Androcène*.

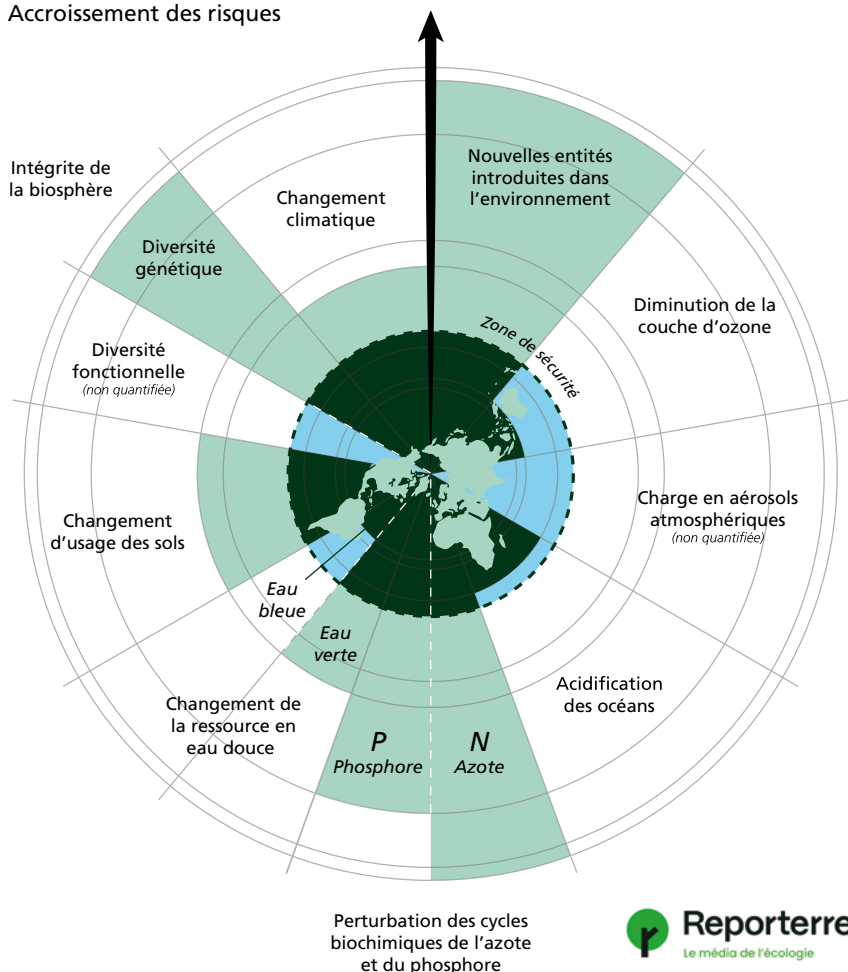
Les industries ont pris en charge ce qui était auparavant maîtrisé et produit au niveau local — voilà d'une certaine manière ce que racontent nos musées. Proposons d'inverser ce cours. Fournir les armes, ce peut-être tenter de s'émanciper des aliénations agro-industrielles, commerciales et étatiques pour revaloriser les productions locales, autonomes : s'affranchir de ce qui nous dépossède. L'industrialisation représente plus de pollution, d'énergies consommées, de conséquences environnementales. C'est aussi moins de pouvoir et d'emprise sur les choses, donc moins de décisions démocratiques. Ce que Illich nommait la société conviviale passe par une critique de la société techniciste et de l'éloignement des capacités à décider par soi-même à partir de communautés locales<sup>28</sup>.

---

<sup>28</sup> ILLICH Ivan, *La Convivialité*, Seuil, 1973. On lira également Bernard Charbonneau et Jacques Ellul.

## Les limites planétaires en 2022

Accroissement des risques



Par sa profondeur patrimoniale, le musée peut raconter l'histoire de l'anthropocène. Doit-il proposer des voies pour en sortir ? Aurélien Berlian en dessine les contours dans *Terre et Liberté*<sup>29</sup>. Chaque musée peut y jouer son rôle. Les musées d'arts et traditions populaires disposent souvent de collections invitant à la réflexion sur les savoir-faire d'une agriculture paysanne à se réapproprier, les techniques mixtes et les alternatives *low-tech* à inventer<sup>30</sup>. Les sciences de l'ingénieur peuvent être mises à contribution pour hybrider les sources anciennes et le design contemporain en vue d'une efficacité maximale, sobre en énergie, réparable par tout un chacun<sup>31</sup>. Se nourrir, se vêtir, construire et habiter, réparer, se soigner... Au-delà de l'agriculture, tous les secteurs sont concernés. Il semble urgent de réinvestir dans l'humain et la proximité, au travers d'ateliers de partage, de réseaux d'échanges, de rencontres. Pour cela le musée peut jouer un rôle de plateforme et d'espace public. Les 4C aux Champs Libres<sup>32</sup> à Rennes offrent la capacité de se ressaisir de ses compétences, de les déployer et de les échanger, pour favoriser l'autonomie et donc l'émancipation.

<sup>29</sup> BERLIAN Aurélien, *Terre et Liberté. La quête d'autonomie contre le fantasme de délivrance*, éditions La Lenteur, 2021

<sup>30</sup> BIHOUIX Philippe, *L'âge des Low-tech. Vers une civilisation techniquement soutenable*, Seuil, 2014

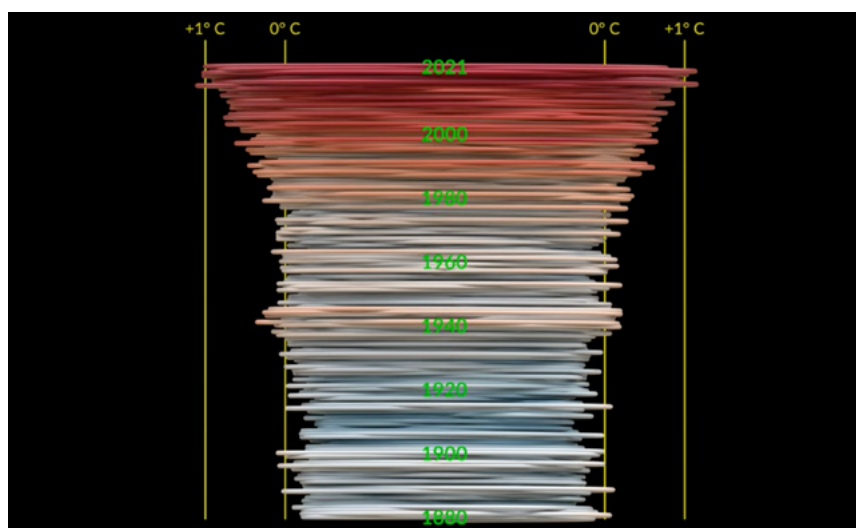
<sup>31</sup> *Reprendre la terre aux machines, Manifeste pour une autonomie paysanne et alimentaire, L'Atelier Paysan*, Seuil, 2021

<sup>32</sup> Les rendez-vous 4C - comme Convivialité - Coopération - Capacités - Communs - permettent de se retrouver régulièrement autour d'un intérêt commun pour apprendre et faire ensemble sur des sujets aussi divers que l'apprentissage des langues, la lecture, le bricolage, les activités créatives...



Le secteur culturel a participé de la dépossession. Par la professionnalisation, il a conduit à l'affaiblissement des cultures incarnées. Il faut sortir d'une vision de la culture produite par des spécialistes pour des consommateurs clients d'institutions. Se saisir de la culture et la produire collectivement oblige à s'y confronter. L'exposition paraît moins utile comme produit fini que comme moyen, un outil pour accéder à des appropriations, des échanges et une interculturalité entre personnes d'origines et de milieux différents. Ainsi l'approche participative prend-elle du sens. Elle suppose une culture vécue, produite par les intéressés, au plus proche de ce qui les concerne. Les droits culturels prennent alors une autre consistance. Loin d'enfermer les personnes dans leur condition initiale d'existence, il s'agit de leur permettre d'accéder à des réseaux d'échanges mis en place par l'institution, plateforme de potentialités<sup>33</sup> et facteur d'émancipation — les démarches expérimentées et conduites ici pouvant être réinvesties ailleurs.

Cela implique que l'institution se repense dans ses métiers et ses compétences. Moins source de produits finis — fussent-ils culturels — que d'invitation à l'inventivité et l'autoproduction, au déploiement des pratiques amateurs<sup>34</sup>, cadre d'expression, de créativité, de rencontre. Pour ce faire et surmonter les résistances, il faudrait repenser les modalités économiques, d'indépendance et de statut des établissements. Quelques modestes chantiers à instruire pour écrire de nouveaux PCSES<sup>35</sup> d'établissements.



Quelques degrés de plus

<sup>33</sup> CHAUMIER Serge in EIDEILMAN Jacqueline, *Inventer des musées pour demain. Rapport de la mission Musées du XXI<sup>e</sup> siècle*, La Documentation française, Paris, 2017

CHAUMIER Serge, *Altermuséologie, Manifeste expologique sur les tendances et le devenir de l'exposition*, Hermann, 2018

<sup>34</sup> Voir la typologie des médiateurs et ses figures renouvelées que nous proposons dans *La Médiation culturelle*, avec François Mairesse, Armand Colin, 3<sup>e</sup> édition, 2023

<sup>35</sup> Nous utilisons à dessein le terme de PCSES, Projet Culturel Scientifique Environnemental et Social



A-terr  :  tre en état de sidération face à la catastrophe ou bien A-terrir pour se ré-enraciner dans les réponses locales pour solutions globales

## Pour ne pas conclure : l'Envol

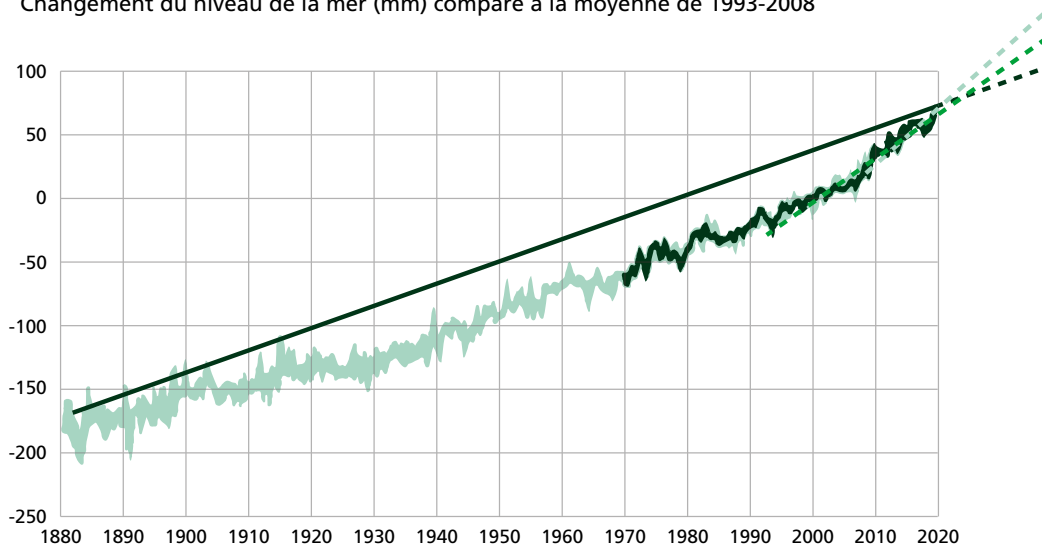
« Nous sommes de plus en plus nombreuses et nombreux à ne vouloir renoncer ni au pessimisme de la lucidité, ni à la puissance de la volonté, ni au secours de la beauté », écrit Corinne Morel Darleux<sup>36</sup>. Il nous faut conjuguer les pesanteurs de l'Histoire avec un avenir à imaginer. Le secteur de la culture doit opérer une mue pour se réinventer, réinvestir ses fondamentaux oubliés, remodeler une nouvelle utopie. Moribond, il n'est plus enjeu de débats, et ne concerne plus guère que des consommateurs — ceux que Francis Jeanson appelait le non-public, celui envers qui la culture ne produit plus aucun éveil de conscience. Comment concilier institution et expérimentation, inventivité, impertinence, pour échapper aux héritages imposés ? Le musée est-il le bon endroit, dispose-t-il du bon médium ? Les professionnels, mais aussi les publics, sont-ils prêts à faire le deuil du musée capitaliste pour investiguer d'autres horizons ? Les questions sociales n'ont jamais été si liées aux questions environnementales<sup>37</sup>. La culture peut retrouver un sens si elle relie les enjeux et construit de nouveaux modèles. La politique culturelle de l'avenir sortira-t-elle de son ghetto pour reprendre sa place dans la Cité ? Comment tisser de nouvelles relations où l'empathie remplace la parole autorisée, où la créativité se diffuse dans tous les interstices des relations sociales ? L' ducation populaire n'est-elle pas une idée ancienne dont le monde de la culture doit mieux se saisir ou se re-saisir ? L' comus ologie n'a jamais été aussi actuelle et urgente pour tout réinventer — des manières de faire jusqu'aux raisons d'espérer.

<sup>36</sup> LMOREL DARLEUX Corinne, *Alors nous irons trouver la beauté ailleurs*, Libertalia, 2023

<sup>37</sup> BOURSIER Philippe, GUIMONT Clémence, *Ecologies, le vivant et le social*, La Découverte, 2023

### La hausse du niveau des océans s'accélère rapidement

Changement du niveau de la mer (mm) comparé à la moyenne de 1993-2008



1880 - 2019 = 1,7 mm/an (Données d'indicateurs de marées)

1993 - 2019 = 3,3 mm/an (Données satellites)

2009 - 2019 = 4,5+ mm/an (Dernière décennie)



# Droit ou devoir d'inventaire, les enjeux d'aujourd'hui

## Aude Porcedda

Professeure agrégée, département d'études en loisir, culture et tourisme, Université du Québec, Trois-Rivières

Les musées à travers le monde s'engagent de plus en plus dans la transition socio-écologique, adoptant des pratiques durables et repensant leur rôle dans la société. Depuis 2022, ils sont régulièrement visés par les actions du collectif écologiste *Just Stop Oil*<sup>1</sup>. Pris dans des injonctions contradictoires, comme le révèle le diagnostic *Culture et créations en mutation*<sup>2</sup>, les professionnels peinent à s'adapter aux mutations en cours. En France, à l'automne 2023, le ministère de la Culture propose un guide pour la transition écologique du champ culturel<sup>3</sup>. Il y adjoint le plan France 2030, qui consacre 35 millions d'euros aux *alternatives vertes* dans le secteur culturel. À une tout autre échelle, le collectif *Les Augures* met en place un projet d'*écothèque*<sup>4</sup> — plateforme collaborative d'*écoscénographie*.

Certains musées ont été pionniers sur ces questions, d'autres, à force de vivre des restrictions financières, font du développement durable sans le savoir. L'origine du mouvement demeure incertaine — il est avant tout affaire de personnes et de contextes poli-

tiques favorables. Toutefois, nous pouvons affirmer que les musées sont désormais passés du rôle de prescripteur à celui d'acteur. D'où est parti ce mouvement? Comment s'est-il construit? Que dit-il de l'action politique des musées? Pour aborder ces questions, cet article remonte, par une chronologie inversée, jusqu'aux années 1950.

Au regard de la diversité des initiatives, il m'apparaît essentiel de savoir d'où nous venons, d'identifier des actions qui ont été menées ou non par certains musées et donc plus que jamais de comprendre comment nous sommes devenus ce que nous sommes et comment nous pouvons agir autrement. Toute personne est invitée à compléter mon récit, le modifier, le critiquer pour témoigner de la pluralité des visions et des engagements en cours.

<sup>1</sup> MARINIER Lucie, ARMAND D'HEROUVILLE Laure, PORCEDDA Aude, VASSAL Hélène, « Former les personnels des musées aux enjeux des transitions socio-écologiques », *Lettre de l'OCIM*, 2023, pp. 84-96

<sup>2</sup> MARINIER Lucie, « un diagnostic pour aiguiller et accompagner le secteur culturel dans ses transitions », *Observatoire des politiques culturelles*, le Média, avril 2024. <https://www.observatoire-culture.net/diagnostic-aiguiller-accompagner-secteur-culturel-transitions/>

<sup>3</sup> *Guide d'orientation et d'inspiration pour la transition écologique de la culture*, ministère de la Culture, 2023 <https://www.culture.gouv.fr/fr/Thematiques/transition-ecologique>

<sup>4</sup> Pour en savoir plus : [www.ecotheque.fr](http://www.ecotheque.fr)



## La formation continue et initiale en marche

Pour transitionner, il faut être prêt à changer, à se former, à abandonner les anciens modèles. Après plus de cinquante ans de bricolage, des initiatives institutionnelles s'intéressent aux modalités de formation. En 2024, la première École internationale d'été sur les musées en transition des universités de Toulon et du Québec prend forme à la suite des webinaires d'ICOM France mis en place deux ans plus tôt. Quant à l'Institut National du Patrimoine et l'École du Louvre en France, ils organisent depuis 2019 des séminaires<sup>5</sup>, dans le sillage de la formation à l'éco-conception de l'OCIM débutée en 2012.

<sup>5</sup> VASSAL, 2023, *op. cit.*

<sup>6</sup> ANSELL Chris, GASH Alison, « Collaborative governance in theory and practice », in *Journal of public administration research and theory*, 18(4), 2008, p. 544, traduction libre de « a governing arrangement where one or more public agencies directly engage nonstate stakeholders in a collective decision-making process that is formal, consensus oriented, and deliberative and that aims to make or implement public policy or manage public programs or assets »

<sup>7</sup> ARNSTEIN Sherry R., « A ladder of citizen participation », in *Journal of the American Institute of Planners*, vol. 35, no 4, 1969, pp. 216–224

## La participation citoyenne en débat

La transition ne peut être pensée sans participation active des musées, de l'État, des entreprises et de la société civile. Il s'agit de définir la gouvernance collaborative et la participation citoyenne.

La gouvernance collaborative se comprend comme « un accord de gouvernance dans lequel un ou plusieurs organismes publics engagent directement des parties prenantes non étatiques dans un processus de prise de décision collective qui est formel, orienté vers le consensus et délibératif et qui vise à élaborer ou à mettre en œuvre une politique publique ou à gérer des programmes ou des biens publics »<sup>6</sup>.

La participation citoyenne revêt différents niveaux d'engagement dans le processus de prise de décision, entre

- non-participation : manipulation, thérapie ;
- participation symbolique : information, consultation, conciliation ;
- participation effective : partenariat, délégation de pouvoir, contrôle citoyen<sup>7</sup> (figure 1).

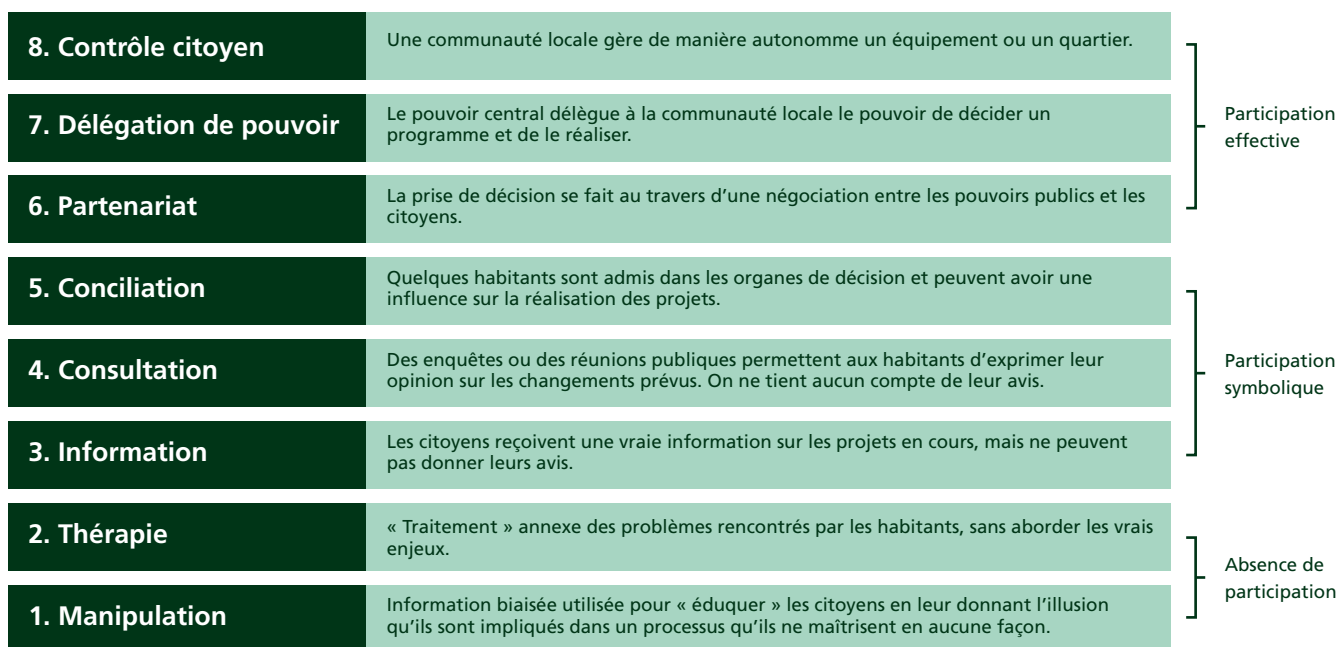


Figure 1 : Échelle de la participation citoyenne selon Sherry Arnstein en 1969<sup>8</sup>

<sup>8</sup> Citée par BEAUDOIN-TARDIF Mariane, *Analyse du processus de participation publique d'un projet de ligne électrique : le cas de la Chamouchouane-Bout-de-l'île*, essai présenté au Centre universitaire de formation en environnement et développement durable en vue de l'obtention du grade de maître en environnement, sous la direction de Yves Frechette, Université de Sherbrooke, 2018, p. 23



Présentation de la démarche « Où atterrir? », Crédit photo : SOC

La définition du musée par l'ICOM en 2022<sup>9</sup> pose les bases d'une gouvernance plus participative, voire collaborative des musées. La coopération n'est souvent que symbolique, via des consultations. Elle vise parfois à se rapprocher des non-publics, ou à mieux répondre aux besoins des publics. D'autres musées, forts de leur expertise, n'envisagent tout simplement pas de participation.

### Des musées en action et en réseau

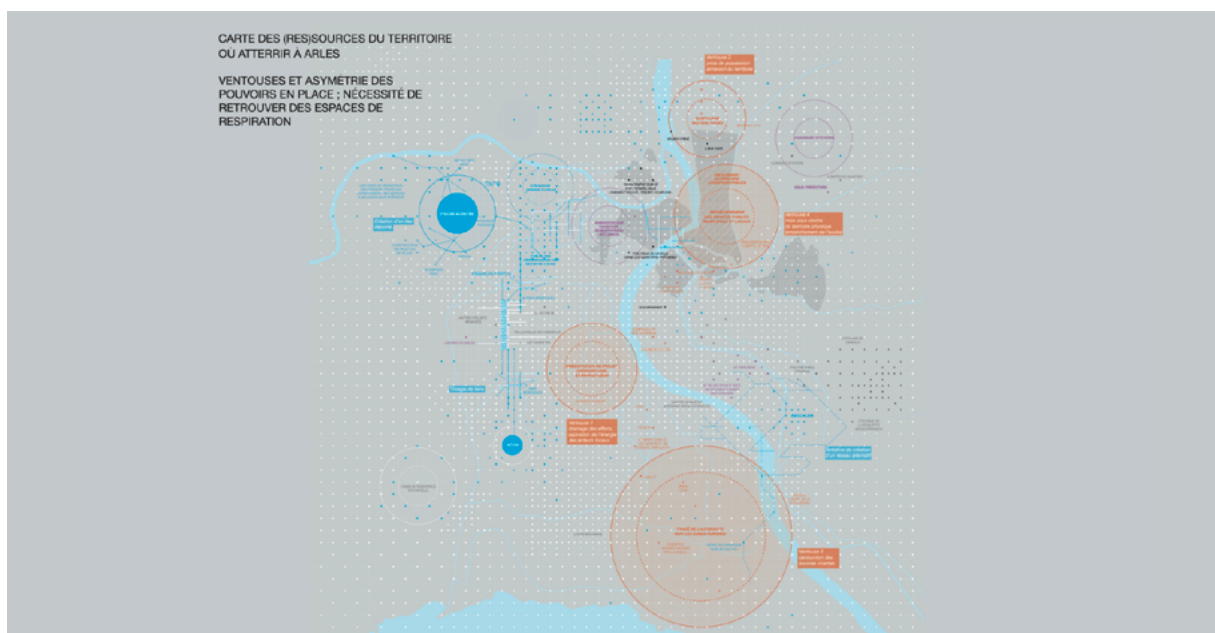
Jusqu'à-là, les initiatives — pour lutter contre les changements climatiques, pour penser la sobriété numérique ou encore favoriser un accès inclusif au musée — se faisaient au cas par cas. L'impulsion revenait parfois à un responsable de musée engagé sur ces questions ou à des employés motivés — les deux dans le meilleur des cas. En France, plusieurs musées se sont récemment démarqués. Au palais des Beaux-Arts de Lille, l'ancien directeur Bruno Girveau

a développé — avec le soutien de la Ville et l'accompagnement du bureau d'études Atemia — un guide d'éco-conception des expositions et un calculateur d'impact carbone, partagés librement. L'équipe dont font partie Mélanie Esteves et Christelle Faure<sup>10</sup> a ensuite répliqué l'expérience à l'ensemble des fonctions de son organisation. Cette démarche exemplaire reste à faire perdurer sur le long terme : le changement exige patience et temps long. De son côté, Paris-Musées met en place une stratégie politiquement sensible : le réseau de quatorze musées développe un outil de calcul du bilan carbone des expositions et de l'organisation, en vue de son essaimage. Dans ces deux exemples, la création d'un projet pilote a permis d'essayer des choses et d'acculturer les équipes à cette nouvelle réalité. Dirigé par Sébastien Minchin, le muséum de Bourges — Capitale européenne de la Culture 2028 — oriente son travail sur la *symbiocène* plutôt que l'*anthropocène*. Il entend aborder le « *nouvel âge géologique où le vivre-ensemble des espèces vivantes qui est plus porteur de sens qu'une vision provoquant de l'éco-anxiété ou de la solastalgie* »<sup>11</sup>. Le musée réfléchit à un modèle pour les petites et moyennes villes. Ces mises en action sont soutenues par une volonté forte des musées. Des communautés se construisent à l'échelle locale, nationale et internationale.

<sup>9</sup> « une institution permanente, à but non lucratif et au service de la société, qui se consacre à la recherche, la collecte, la conservation, l'interprétation et l'exposition du patrimoine matériel et immatériel. Ouvert au public, accessible et inclusif, il encourage la diversité et la durabilité. Les musées opèrent et communiquent de manière éthique et professionnelle, avec la participation de diverses communautés. Ils offrent à leurs publics des expériences variées d'éducation, de divertissement, de réflexion et de partage de connaissances »

<sup>10</sup> ESTEVES Mélanie, FAURE Christelle, « L'écoconception des expositions au Palais des Beaux-Arts de Lille : de l'expérimentation à la structuration d'une démarche opérationnelle », *exPosition* n°9, 2024 (à paraître)

<sup>11</sup> PALACIO-QUINTIN Cléo, *Art écosphérique: de l'anthropocène... au symbiocène de Louise Boisclair*, postface de Derrick de Kerckhove, L'Harmattan, Paris, 2021, 257 p. <https://doi.org/10.7202/1091907ar>



Présentation de la démarche « Où atterrir? », Crédit photo : SOC

Les pratiques de conservation se modifient elles aussi, par la redéfinition des normes climatiques ou la conception des réserves<sup>12</sup> — schématiquement, arrêter de tout climatiser et redonner leur place aux pratiques vernaculaires<sup>13</sup>. Les principes de l'aliénation des collections invitent à réfléchir autrement les politiques d'accumulation, jusqu'au refus<sup>14</sup>. En Angleterre, les équipes de conservation des musées d'histoire redonnent une seconde vie à des machines pour la formation continue dans les universités, forment des comités citoyens à décider de ce qu'il faut garder ou non, etc.<sup>15</sup> Enfin, la décolonisation invite les musées à travailler sur les provenances, sur le vocabulaire de description des objets et sur les récits historiques, à restituer des objets ou encore, comme au Musée d'ethnographie de Genève, à rendre les collections accessibles. Le Musée McCord Stewart à Montréal donne aux premières nations un accès privilégié pour la consultation ou l'utilisation de ses collections lors de cérémonies — bien loin de la norme en vigueur jusqu'ici d'un accès réservé aux conservateurs et chercheurs.

En médiation, les concepts de musée bienveillant<sup>16</sup>, de muséothérapie<sup>17</sup>, d'inclusion encouragent les musées à intégrer tous les publics. Le laboratoire des possibles d'Espace pour la vie à Montréal invite à « concevoir, à prototyper et à créer des projets en faisant appel à l'intelligence collective. Son but est de résoudre, ensemble, des enjeux reliés à la biodiversité et aux changements climatiques. En fait, l'intention de ce laboratoire est de faire émerger un nouvel état d'esprit qui place l'humain au cœur des solutions qui en découleront »<sup>18</sup>. Le Museu do Amanhã de São Paulo au Brésil mobilise les technologies de communication pour atteindre les plus jeunes, les invitant à mémoriser leur visite pour approfondir la prochaine. Des activités hors-les-murs et les approches de tiers-lieux se multiplient.

<sup>12</sup> DE BRUYN Estelle, « La réserve durable, un modèle de réflexion pour la gestion des petites institutions culturelles », *ARAAFU, CRBC n° 36*, 2020, pp. 87-105

<sup>13</sup> VASSAL Hélène, « Externalised Storage: An Opportunity for Sustainable Development? A Case Study of the Louvre Conservation Center in Lievin », *Museum International*, ICOM, 2024 et ROUTLEDGE Taylor & Francis, vol. 75, N° 297-300, pp. 125-136

<sup>14</sup> PROVENCHER SAINT-PIERRE Laurence, « Le refus, une stratégie de développement des collections muséales », in *Culture et Musées n°39*, 2022, pp. 191-211.

<sup>15</sup> MORGAN Jennie et MACDONALD Sharon, « Faire décroître les collections pour le patrimoine du futur », in *Culture & Musées n°37*, 2021, pp. 163-196

<sup>16</sup> ROBERTSON, HAMISH L., *The Caring Museum: new models of engagement with ageing*, *Museumsetc.*, 2015

<sup>17</sup> BONDIL Nathalie, MEUNIER Anik, « Le Caring Museum face au défi de l'empathie démocratique » in *Voir autrement, Nouvelles études sur les visiteurs des musées*, *Musées-Mondes*, la Documentation française, 2023

BLANC Mathias, EIDELMAN Jacqueline, MEUNIER Anik (dir.), *Voir autrement. Nouvelles études sur les publics*, La Documentation française, Paris, 2023, pp. 429-448

<sup>18</sup> *Espace pour la vie*, consulté le 24 juin 2024. Laboratoire des possibles, Ville de Montréal, <https://espacepourlavie.ca/laboratoire-des-possibles>





Côté expositions, le secteur de la production redécouvre les ressourceries et les savoir-faire en régie. La fréquence des expositions pose aussi question. Face aux enjeux de sobriété, d'aucuns en appellent au *slow muséum*: «certains projets très réussis s'appuient sur l'économie de la fonctionnalité, au fondement du principe des communs qui permet l'appropriation, sans possession ou instrumentalisation, par l'usage. Ils associent les publics, qui deviennent ainsi usagers voire, si les artistes le souhaitent, coauteurs comme pour le parc urbain Superkilen à Copenhague du collectif Superflex»<sup>19</sup>. Ces œuvres participent de l'expérience urbaine et artistique, et de nouvelles esthétiques environnementales<sup>20</sup>. Paradoxalement, ralentir les musées signifie aussi externaliser, réduire les équipes, au lieu de les former aux compétences des transitions.

Les principes de gouvernance entrent également en jeu. De plus en plus souvent intégré au Projet Scientifique et Culturel, le plan d'actions de la transition repose sur la responsabilité sociale des organisations. Le concept de permaculture — développé par Rob Hopkins à l'échelle des villes en 2005 — est réinvesti au Palais de Tokyo<sup>21</sup> comme au musée de Vancouver<sup>22</sup>. Guillaume Désanges, dans son petit traité de per-

maculture, appelle à une production artistique pondérée, qui évite la surproduction et le gaspillage des déchets physiques et intellectuels. Il introduit le concept de *brainprint* — l'impact sur les consciences et les sensibilités — comme un élément central de cette approche. Inspiré du fonctionnement résilient de la nature, il souhaite créer, au Palais de Tokyo, une institution véritablement écologique en intégrant ces valeurs dans tous les aspects de son fonctionnement — de la gouvernance à la programmation, en passant par la communication et le mécénat. La réflexion sur le choix des mécènes et sur leurs attentes se développe en effet<sup>23</sup>. La permaculture institutionnelle est pour Guillaume Désanges non seulement une technique mais une éthique, une manière de repenser les missions et le fonctionnement de l'institution pour assurer sa durabilité.

## Les changements climatiques comme priorité pour la culture

Le 30 juillet 2021, en amont du sommet du G20, les ministres de la Culture réunis à Rome énoncent dans leur déclaration cinq priorités :

1. La culture et la création, moteurs de régénération et de croissance durable et équilibrée,
2. Protéger le patrimoine culturel,
3. Lutter par la culture contre le changement climatique,
4. Construire les compétences grâce à la formation et à l'éducation,
5. La transition numérique et les nouvelles technologies pour la culture.

<sup>19</sup> MARINIER Lucie, « Pour une écosophie des œuvres publiques », in *Culture et recherche Automne hiver*, n° 145, 2023

<sup>20</sup> BLANC Nathalie, *Vers une esthétique environnementale*, éditions Quae, 2008

<sup>21</sup> DÉSANGES Guillaume, *Petit traité de permaculture institutionnelle, pour un site de création contemporaine vivant et productif*, Palais de Tokyo, 2022 <https://admin.palaisdetokyo.com/wp-content/uploads/2022/11/Petit-traite-de-permaculture-institutionnelle.pdf>

<sup>22</sup> GOSSÉLIN Viviane, *Permaculture and the practice of restorative museology*, *Museums Galleries Australia Magazine*, Vol. 26 (2), 2018

<sup>23</sup> Le musée des beaux-arts de Montréal est avant-gardiste sur ces questions.



## Une nouvelle gouvernance muséale

Pour la première fois, le monde culturel se positionne internationalement sur ces enjeux. Les chiffres de l’empreinte de la culture sont mis au jour — le déplacement des visiteurs, des œuvres, le fonctionnement des bâtiments, etc. Le groupe de réflexion *The Shift Project* réalise un rapport sur le poids environnemental du secteur. Il ne se concentre cependant que sur les enjeux des gaz à effet de serre et du bilan carbone alors que les initiatives plus récentes pensent l’ensemble des neuf limites planétaires — notamment les questions biodiversité et des ressources ainsi que les enjeux sociétaux tels que la prise en compte des vulnérabilités et des récits décoloniaux.

En 2019, le bilan carbone de la Cité des sciences et de l’industrie montre que 89% des émissions sont générées par les déplacements, puis les achats et applications numériques (7%) et enfin les consommations énergétiques (3%). Pour le Musée d’Orsay, 39% viennent des bâtiments, 18% des boutiques et éditions, 10% de la restauration et 6% des déplacements — hors visiteurs<sup>24</sup>.

En 2015, l’Unesco engage pour l’Agenda 2030 la mise en œuvre de dix-sept objectifs<sup>25</sup>, qui joignent aux enjeux de développement des sujets environnementaux et économiques. Les musées emboîtent le pas. En témoigne le plan d’actions 2020-2023 du Centre Pompidou (Figure 2).

En 2011, Stefan Michalski<sup>26</sup> écrit qu’«à l’avenir, les normes de la conservation préventive préciseront un processus pour arriver aux cibles appropriées aux circonstances au lieu de préciser les cibles elles-mêmes»<sup>27</sup>. Dès 2010, des stratégies muséales à l’égard du développement durable s’organisent, autour du design, de l’éco-responsabilité, de la responsabilité sociale, de la conservation préventive ou de l’économie circulaire ou sociale.



Figure 2 : Plan d’action 2020-2023 du Centre Pompidou, présenté par Sandrine Beaujard-Vallet

<sup>24</sup> Source ministère de la Culture, 2023

<sup>25</sup> Notamment à travers l’opérationnalisation des conventions en matière de patrimoine naturel et culturel, et d’industries culturelle et créatives, De Lassus Saint-Geniès et Guèvremont, 2020

<sup>26</sup> MICHALSKI Stephan, STAUDERMAN Sarah, TOMPKINS William, *Climate guidelines for heritage collections*, Smithsonian Institution Summit on the Muséum Preservation Environment, 2014 <http://opensi.si.edu/index.php/smithsonian/catalog/book/111>

<sup>27</sup> BEAUJARD-VALLET Sandrine, *Vers de nouvelles normes de conservation ? Réévaluer face à la crise climatique*, soirée-débat déontologie, ICOM France, 2022, p. 23 [https://www.icom-musees.fr/sites/default/files/2023-03/brochure\\_%20Vers%20de%20nouvelles%20normes%20de%20conservation%20A5\\_numerique\\_ok.pdf](https://www.icom-musees.fr/sites/default/files/2023-03/brochure_%20Vers%20de%20nouvelles%20normes%20de%20conservation%20A5_numerique_ok.pdf)



## Et la nature ?

L'Agenda 21 de l'UNESCO en 2004 donne un cadre juridique aux engagements en faveur des droits culturels, aux côtés des mesures pour l'environnement, l'inclusion sociale et l'économie. Ce texte prépare l'intégration du développement durable dans les outils juridiques de l'Unesco. Réunis en sommet en 1998 au Costa Rica, les musées des Amériques intègrent la notion de développement durable dans un programme d'actions, sous le titre *Muséums and sustainable communities* ou *Musées et écologie culturelle*<sup>28</sup>. La culture était pourtant absente du rapport environnemental de l'ONU l'année précédente<sup>29</sup>. En 1996, le rapport *Notre diversité créatrice*<sup>30</sup> explore les interactions entre culture et développement: il est impensable de protéger la biodiversité sans sauvegarder la diversité culturelle, et *vice versa*. C'est pourquoi l'adoption en 1982 de la Déclaration de Mexico sur les politiques culturelles marque-t-elle l'aboutissement de la redéfinition de la culture dans le respect des singularités. Au Québec, la Biosphère en 1995, le Biodôme de Montréal en 1992 et le Musée de la civilisation en 1988 réinvestissent des bâtiments patrimoniaux<sup>31</sup> et placent les *communautés* au cœur de la démarche muséale. Les musées sont définitivement des carottes glaciaires des dynamiques à l'œuvre dans la société.

## Une première prise de conscience des musées à l'égard de l'environnement

Dès les années 1990, le monde muséal prend conscience du mouvement provoqué par le concept de développement durable. « *Penser globalement, agir localement* ». Le Musée de la civilisation de Québec présente une trilogie thématique sur l'environnement<sup>32</sup>, quand les musées de sciences intègrent l'enjeu environnemental dans leur programmation d'expositions et d'activités éducatives<sup>33</sup>. Construire des bâtiments verts, réduire les consommations d'énergie, éco-concevoir les expositions... Ces démarches en sont à leurs prémices. Mais les premières politiques muséales *développement durable* ne vont éclore que dans les années 2000: celle d'Espace pour la vie au Québec en 2001, celle du musée du Quai Branly - Jacques Chirac en France en 2006.

Posons-nous, avec distance, la question suivante: conserver, est-ce être conservateur? Musées de société et musées de sciences nourrissent des visions différentes de l'Autre et du rapport à la nature. L'éthique anthropocentrée conduit à un usage de la nature qui peut être régulé par les humains — *ressourciste* — ou non régulé — utilitariste. L'éthique biocentrée — *préservationniste* — ne propose aucune régulation humaine puisqu'aucune intervention ne doit être opérée. L'éthique écocentrée — *conservationniste* — invite à un usage limité de la nature, amendé par les interventions humaines<sup>34</sup>. Elle est celle qui s'inscrit le plus dans une visée de transition. Marshall Sahlins<sup>35</sup> évoque deux manières de penser l'évolution des cultures: une approche évolutionniste — il existe une culture meilleure vers laquelle les autres doivent tendre — et une approche culturaliste — il n'existe pas de meilleure culture et chacune a fait des choix qui lui sont propres. Ces éthiques et approches révèlent les injonctions contradictoires à l'œuvre dans les pratiques muséales.

<sup>28</sup> PORCEDDA Aude, LANDRY Johanne, LEPAGE Laurent, « Musées de sciences et développement durable : Militantisme ou changement de paradigme ? » in *L'éducation muséale vue du Canada des États-Unis et d'Europe : Recherche sur les programmes et les expositions*, éditions Multimondes, 2005

<sup>29</sup> En 1987, le Rapport Brundtland avait pour objectif de réunir des pistes de réflexion pour l'avenir dans un seul document, en partant du constat qu'il existe plusieurs crises mondiales depuis plusieurs années. Il définit ainsi le développement durable : « *un développement qui répond aux besoins du présent sans compromettre la capacité des générations futures de répondre aux leurs* ». La Commission Mondiale sur l'Environnement et le Développement (CMED) des Nations Unies publie un rapport intitulé *Our Common Future* (« Notre avenir à tous ») et connu sous le nom de Rapport Brundtland, du nom de la Norvégienne Gro Harlem Brundtland, alors présidente de la CMED.

<sup>30</sup> Rapport de la Commission mondiale indépendante de la culture et du développement

<sup>31</sup> VIEL Annette, *La veille environnementale, nouveau paradigme muséal*, Les entretiens Jacques Cartier, Lyon, 1994

<sup>32</sup> SIMARD C., « Au Musée de la civilisation, l'environnement à la une », in *Muse, Hiver*, 1991

<sup>33</sup> DAVALLON Jean, GRAMONT Gérard, SCHIELE Bernard, *L'environnement entre au musée*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 1992

<sup>34</sup> DEPRAZ Samuel, *Géographie des espaces naturels protégés, Genèse, principes et enjeux territoriaux*, Armand Colin, Paris, 2008, pp. 80-81

<sup>35</sup> SAHLINS Marshall, *The Use and Abuse of Biology. An Anthropological Critique of Sociobiology*, University of Michigan Press, 1976



## L'écomusée à l'origine du mouvement ?

Des auteurs comme Eduardo Viveiros de Castro<sup>36</sup>, Catherine Larrère<sup>37</sup> ou Arturo Escobar<sup>38</sup> défendent une autre manière de penser l'écologie, basée sur la pluralité des représentations du monde<sup>39</sup>. De nombreux peuples pensent le monde comme habité par des humains et des non-humains. Cette conception suppose une unité de l'esprit et une diversité des corps. Quand la vision naturaliste entretient l'idée d'une nature unique<sup>40</sup>, la conception amérindienne suppose une unité de l'esprit et une diversité des corps<sup>41</sup>. Cette vision des natures (plurivers) supplante peu à peu l'idée d'une nature (univers) interprétée différemment selon des cultures<sup>42</sup>.

Au début des années 1970, la notion d'éco-développement — théorisée par la suite par Ignacy Sachs<sup>43</sup> — émerge en parallèle de celle d'écomusée d'Hugues de Varine<sup>44</sup>. Les deux supposent la prise en charge par les communautés de leur développement et de leur environnement. En 1984, le Parc de la Villette mettra en œuvre ces perspectives en milieu urbain. Le contexte de l'époque conduira néanmoins à privilégier le développement durable à l'éco-développement. Être moderne, c'est alors abandonner le local (Figure 3). Toutefois l'abandon du local ne peut fonctionner que si les occidentaux conservent la maîtrise des règles de la mondialisation.

<sup>36</sup> VIVEIROS DE CASTRO Eduardo, « Perspectivisme et multinaturalisme en Amérique indigène », in *Journal des anthropologues*, 2014, pp.138-139 et 161-181

<sup>37</sup> LARRÈRE Catherine, « La question de l'écologie ou la querelle des naturalismes », in *Cahiers Philosophiques, Naturalismes d'aujourd'hui n° 127, 2011/4, 2011*, pp. 63-80

<sup>38</sup> ESCOBAR Arturo, *Pluriversal Politics: The Real and the Possible*, traduction de David Frye, Duke UP, 2020

<sup>39</sup> TRIBONDEAU Maëlle, *Exercice d'analyse critique d'une exposition Les origines du monde, l'invention de la nature au XIXe siècle du Musée d'Orsay*, conférence présentée avec Marion Bélouard, École d'été sur les musées en transition, Université de Toulon, mai 2024

<sup>40</sup> STENGERS Isabelle, *Au temps des catastrophes. Résister à la barbarie qui vient*, La Découverte, Paris, 2009

<sup>41</sup> DE CASTRO, 2014, *op. cit.*

<sup>42</sup> ESCOBAR Arturo, *Sentir penser avec la Terre. L'écologie au-delà de l'Occident*, Seuil, Paris, 2018 / DUMOULIN KERVRAN David, *Critique internationale* 89, 2020, pp. 207-212

<sup>43</sup> SACHS Ignacy, « Transitions for the 21st Century », in *Nature et Ressources*, n° 3, vol. 28, 1992, pp. 4-17

<sup>44</sup> DE VARINE Hugues, *L'Écomusée : rêve ou réalité*, Presses universitaires de Lyon, Lyon, 2000

Voir les numéros 17 et 18 de la revue *Publics et musées* en 2000, en particulier : « L'écomusée est mort, vive le musée » par Octave Debary, pp.71-82, et « Entretien avec Hugues de Varine », pp. 203-210

ÉCO-DÉVELOPPEMENT	DÉVELOPPEMENT DURABLE
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Locaux et régionaux</li> <li>• Particularités écologiques et cultures locales</li> <li>• Participation des communautés locales et autonomie</li> <li>• Résilience écologique et autosuffisance locale</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Globale et intégrée</li> <li>• Harmoniser les dimensions sociales, économiques et environnementales à toutes les échelles</li> <li>• Coopération internationale et politique publique à différents niveaux</li> <li>• Développement équilibré et équité à l'échelle globale</li> </ul>
LOCAL	GLOBAL
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Tradition</li> <li>• Protection</li> <li>• Identité</li> <li>• Certitude intérieure des frontières nationales ou éthiques</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Richesse</li> <li>• Émancipation</li> <li>• Connaissance</li> <li>• Accès à une vie confortable</li> </ul>

Figure 3 : La différence entre éco-développement et développement durable, entre local et global



## À vos cahiers de doléances pour transformer vos musées

Dès les années 1950, Georges Henri Rivière œuvre pour des musées vivants et participatifs, forts d'un rôle éducatif, en interaction avec leurs communautés locales. Contrairement aux musées traditionnels, qui collectent et exposent des objets hors de leur contexte d'origine, Rivière<sup>45</sup> prône la conservation des objets, des bâtiments et des paysages dans leur environnement naturel et culturel. Dans le mouvement de décentralisation culturelle, il met l'accent sur la participation active des habitants dans la préservation et la mise en valeur de leur patrimoine — donc dans la gestion et l'animation des musées<sup>46</sup>. Ces réflexions trouvent leurs prémises dans la création de l'Unesco en 1945. L'organisme forme le pilier culturel de la gouvernance mondiale et sort la culture d'une perspective strictement économique.

Nous voici au début d'une histoire de la durabilité muséale qui semble insister sur l'importance de la dimension sociale et territoriale de la transition. Depuis les premières questions d'éco-conception jusqu'aux principes de responsabilité sociale ou de gestion des risques<sup>47</sup>, force est de constater que nous ne percevons qu'une toute petite partie de la chaîne de dépendances dans lesquelles s'inscrivent nos existences. Comment les dirigeants des musées vont-ils jouer le jeu de l'action politique et de la participation pour réinterroger les notions traditionnelles, partager les récits, transformer durablement les musées et leur organisation ?

Quelles réformes faut-il mener pour que cette culture du bricolage — à la merci de l'engagement des dirigeants et des équipes — mute en une stratégie pérenne et structurante ? Une muséologie d'expertises et d'expériences mobiles inviterait-elle à penser le musée comme un pont ou un chemin ? Bruno Latour<sup>48</sup> propose de se poser ces trois questions : de quoi dépendez-vous pour subsister ? Qui sont vos alliés et vos adversaires pour agir sur votre territoire ? Quelle prise avez-vous sur eux ? Il est temps de débiter votre cahier de doléances. Ces trois questions peuvent en fournir la trame : que subit votre musée au quotidien ? De quoi dépend votre subsistance, sur qui pouvez-vous compter ? Enquêter sur nos modes d'existence permettrait de redessiner nos territoires à partir de nos dépendances, d'imaginer et d'agir en direction d'une transition socio-écologique.



<sup>45</sup> RIVIERE Georges Henri, *La muséologie selon Georges Henri Rivière : cours de muséologie, textes et témoignages*, Réunion des Musées Nationaux, 1989

<sup>46</sup> DE VARINE Hugues, *L'écomusée: hier, aujourd'hui, demain*, L'Harmattan, 2006

<sup>47</sup> <https://www.iccrom.org/fr/news/guide-de-gestion-des-risques-maintenant-disponible-en-fran%C3%A7ais>

<sup>48</sup> LATOUR Bruno, *Où atterrir ?*, La Découverte, 2017

Carte communautaire de Vallesanta, 2011



# I. Proposer une relecture des collections

1. Anthropocène et patrimoine: quelques propositions pour une relecture des collections et des sites  
Thierry Bonnot ..... 30
2. *L'imagier +2°C*, une collection écomuséale du dérèglement climatique - Une action fédérée de l'été culturel 2024  
Catherine Sparta ..... 36
3. Repenser les acquisitions des musées à l'heure de la transition écologique : quelques pistes de réflexion  
Manon Six ..... 40
4. Une collecte en perpétuelle transition au Musée de la Vie wallonne  
Cécile Quoilin ..... 46
5. La collection *Récits d'objets* du musée des Confluences, une invitation à oser  
Cédric Lesec ..... 49
6. La collecte du contemporain, un enjeu pour l'écomusée de l'Avesnois  
Stéphanie Vergnaud - Noémie Lechat ..... 52



# Anthropocène et patrimoine : quelques propositions pour une relecture des collections et des sites

**Thierry Bonnot**

Chargé de recherche au CNRS, membre de l'Institut de recherche interdisciplinaire sur les enjeux sociaux, Aubervilliers

Depuis quelques années, voire quelques décennies, la question environnementale et la notion d'anthropocène tiennent une place importante dans l'espace social. Les musées de société et les chercheurs en sciences sociales en explorent les aspects les plus heuristiques, en phase avec l'actualité la plus brûlante.

Comment envisager une relecture des collections et des recherches menées dans une perspective où ces problèmes ne sont, dans un premier temps, pas apparus comme cruciaux ?

Je propose ici de partir de mes expériences de terrain pour revisiter différents objets, sites et thématiques. Ce ne sera pas nécessairement le résultat d'analyses mises en musée mais plutôt l'évocation de ce qu'il aurait été possible de faire, ou de ce qu'il sera encore possible de réaliser, pour peu qu'on se donne la peine de soumettre ces matériaux à une relecture raisonnée.

## Revisiter les biographies d'objets

Les objets des collections des écomusées et musées de société peuvent être traités de façon biographique. C'était le sujet principal de ma thèse, menée à l'écomusée Creusot-Montceau. L'idée consistait à s'emparer d'un ensemble de produits industriels patrimonialisés et à les suivre au fil de leur parcours, pour mieux comprendre les mécanismes sociaux et culturels à l'œuvre. Comment un objet passe-t-il du statut de produit à celui d'objet utilitaire, puis obsolète, enfin d'objet de collection et de patrimoine ? Sur le modèle de la *cultural biography of things* d'Igor Kopytoff<sup>1</sup>, suivons les différentes étapes de ce cheminement, en insistant sur les bifurcations, les ratés, les accidents, davantage que la linéarité ou la trajectoire type. Car les moments de basculement sont ceux qui caractérisent le mieux le rôle social d'un objet.

---

<sup>1</sup> KOPYTOFF Igor, « The cultural biography of things : commoditization as process », in APPADURAI Arjun (dir.), *The social life of things - Commodities in cultural perspective*, Cambridge University Press, Cambridge, 1986, pp. 64-94  
Traduit par Nadège Dulot : « Pour une biographie culturelle des choses. La marchandisation comme processus », in APPADURAI Arjun (dir.), *La vie sociale des choses*, Les Presses du réel, Dijon, 2020, pp. 89-122



Cette méthode suppose d'aller au-delà des données classiques sur la datation, la provenance et la fonction de l'objet. Le récit biographique doit s'envisager dans toutes ses dimensions, singulières et intimes, mais aussi dans le cadre de l'histoire des techniques, du commerce et de la consommation. L'ensemble des configurations auxquelles l'objet peut donner accès se déploie alors.

Le travail sur les céramiques industrielles de la vallée de la Bourbince<sup>2</sup> — et plus précisément sur les poteries de grès destinées au conditionnement alimentaire ou chimique — interroge la fonction précise des récipients. Produits en série à partir du 19<sup>e</sup> siècle, ces bouteilles, pots et flacons ne se substituent pas à un autre matériau pour contenir de l'eau minérale, de l'encre, de la charcuterie, de la moutarde ou du yaourt. Ils occupent un nouveau créneau. Ce type de grès cérame industriel naît de la consommation massive de ces produits, qui pour certains existaient auparavant mais n'étaient pas commercialisés en conditionnement individuel.

Prenons deux produits emblématiques conditionnés en bouteilles de grès : la liqueur et la bière. Ce ne sont évidemment pas des inventions du 19<sup>e</sup> siècle. La nouveauté de l'ère industrielle est leur conditionnement en bouteilles suffisamment solides pour les transports longue distance et suffisamment bon marché pour être achetées à l'unité.

D'abord collectés et exposés comme témoins d'une activité industrielle, ces objets questionnent les modes de vie, mais aussi un sujet contemporain majeur : la surabondance des emballages. Le grès cérame est directement lié à l'avènement du conditionnement à l'unité, lui-même généré par l'urbanisation, les nouveaux modes de vie et la création de *besoins artificiels*<sup>3</sup>. Le 19<sup>e</sup> siècle invente le *Marché*, où la production a pour seule fin la vente : « *l'objet n'existe plus simplement à travers sa valeur d'usage, il devient une marchandise, un produit transmis par la voie de l'échange* »<sup>4</sup>. Cela change la perception que nous avons des objets, produits parfois très loin des lieux où ils sont utilisés. Réfléchir aux processus de qualification et de valorisation des objets dans l'épaisseur historique nous interroge sur l'origine de l'abondance matérielle. *Revigorer* les biographies de ces objets<sup>5</sup> ouvre sur un questionnement quant à la production industrielle et à la consommation de masse, directement liées à l'anthropocène.



<sup>2</sup> BONNOT Thierry, *La vie des objets*, MSH / Mission du Patrimoine ethnologique, collection Ethnologie de la France n°22, Paris, 2002

<sup>3</sup> KEUCHEYAN Ramzig, *Les besoins artificiels. Comment sortir du consumérisme*, La Découverte / Zones, Paris, 2019

<sup>4</sup> GALLUZZO Anthony, *La fabrique du consommateur. Une histoire de la société marchande*, La Découverte / Zones, Paris, 2020, p.13

<sup>5</sup> JOY Jody, « Reinvigorating object biography : reproducing the drama of object lives », in *World Archaeology*, 41:4, 2009, pp. 540-556

Bouteilles d'encre en grès glaçuré, 19<sup>e</sup>-20<sup>e</sup> siècles, collection de l'écomusée Creusot-Montceau. Cliché de Daniel Busseuil



## Déchets patrimoniaux

Penser biographiquement les objets dépasse leur désaffectation fonctionnelle. C'est penser aussi leur déchéance, leur devenir-déchet, les conséquences ultimes de la production et de la consommation.

Une fois leur fonction épuisée, les céramiques que j'ai étudiées étaient réemployables. Leur contenu pouvait changer, ou rester le même, dans le cas des pots de yaourts consignés. Ainsi ces emballages — solides et relativement hygiéniques — revêtent-ils une certaine modernité : l'on reparle de nos jours de consigne et de recyclage. Une fois brisés, les pots et bouteilles pouvaient devenir matériau de construction ou de remblai. Des archéologues ont ainsi découvert des tessons de grès de la vallée de la Bourbince à Laval, identifiés par leur marque de fabrique, dans les remblais de comblement d'un chenal détourné de la Mayenne.

Dès l'étape de la production, l'industrie génère des déchets. Et la production massive induit des déchets massifs. Nous avons fouillé le dépotoir d'une usine de fabrication céramique à Pont-des-Vernes, en Saône-et-Loire. Sur un terrain en friche, l'entreprise avait jeté des moules de plâtre, des invendus, des ratés de cuisson, des outils, des débris de four, etc. Ce dépotoir n'avait été alimenté qu'à partir des années 1920.

Il ne s'agissait pas d'un déversement sauvage, mais d'un dépôt délimité par un muret, aménagé sur un terrain — peut-être à l'origine une carrière d'argile — avec un accès carrossable. Ce dépotoir centralisé recevait l'ensemble des déchets de l'usine. Sa rationalisation traduit le changement d'échelle de production. Au lendemain de la Première Guerre mondiale, la régularité précise des contenances devient un élément marketing et industriel crucial pour les clients des poteries. Ils poussent à la création d'un atelier de moulage, qui entre en fonctionnement en 1920. Les déchets s'accroissent considérablement. L'entreprise les évacuait jusqu'alors en comblant des carrières ou comme matériau de construction. Elle est désormais contrainte d'installer cette décharge industrielle à proximité de l'usine et en pleine nature.

Ce cas pousse à repenser la production et ses conséquences et offre un angle différent sur la problématique environnementale des déchets de l'industrie — parfois devenus patrimoine.



Les fouilles du dépotoir Langeron, Pont-des-Vernes, 2011-2014. Cliché de l'auteur.



Echantillonnage du mobilier issu des fouilles du dépotoir Langeron, mars 2024, réserves de l'écomusée Creusot-Montceau. Cliché de l'auteur.

## Penser l'enchevêtrement des vestiges

Les restes, les vestiges, les friches ne sont pas seulement des éléments de connaissance d'une histoire technique et humaine. Ce sont aussi des milieux offrant une certaine forme d'esthétique. Le travail de terrain s'en trouve imprégné d'une *ambiance sensible* :

« Une ambiance est un lieu dans lequel à un certain moment se produit une rencontre singulière entre l'individuel et le collectif, le subjectif et l'objectif, la nature et la culture. [...] Elle génère un espace-temps singulier. »<sup>6</sup>

Les lieux et paysages où se déroule l'enquête n'en sont pas seulement le décor, l'arrière-plan figé. Ils en constituent une donnée essentielle. Les rencontres sur le terrain — parfois avec des éléments naturels, paysagers, végétaux ou animaux — jouent un rôle, sans apporter d'informations relevant directement des sciences sociales. On peut s'efforcer de restituer ces ambiances par l'écriture, dans une description anthropologique la plus précise possible.

Comment représenter cet enchevêtrement entre le monde vivant et les choses dans nos productions muséographiques? C'est un terrier de renard qui nous permet de situer précisément le dépotoir céramique. La scénographe chargée de l'exposition consacrée à cette fouille, *Trésors de dépotoir*<sup>7</sup>, fait des empreintes du renard le fil rouge de l'exposition. Imprimées au sol, elles donnent le sens de visite. Un groupe de conteurs locaux met en récit la fouille du point de vue du renard.

<sup>6</sup> LAPLANTINE François, *Penser le sensible*, Pocket Agora, Paris, 2018, pp. 59-64

<sup>7</sup> BONNOT Thierry, GAUDIAU Jacques, *Trésors de dépotoir. Céramiques des établissements Langeron, Pont des Vernes*, Ecomusée Creusot-Montceau, 2013



Beaucoup d'autres moyens illustrent et mettent en scène les vestiges de l'histoire industrielle dans leur présence actuelle. Penser l'anthropocène, c'est aussi penser la friche industrielle comme un milieu hybride de nature et de culture. C'est aussi penser les conséquences détritiques de nos modes de vie contemporains, à l'instar de ce qu'a produit le Muséum of London autour du *fatberg*, cet iceberg de graisse et de débris non biodégradables agglomérés, qui obstrue les égouts des grandes villes. En février 2018, une parcelle de *fatberg* a fait l'objet d'une exposition, *Fatberg! The Monster of Whitechapel*, du nom du quartier où avait été prélevé le morceau de *fatberg*<sup>8</sup>. La commissaire de l'exposition se montrait enthousiaste: «*C'est grandiose, magnifique, fascinant et dégoûtant. Le parfait objet de musée !*».

Penser l'anthropocène, c'est penser les conséquences de l'activité humaine. Regarder ce que nous connaissons sous un nouvel angle, mais aussi regarder de nouveaux objets, que le musée n'avait jamais vus comme pertinents pour son discours.

S'agissant des écomusées et musées d'histoire industrielle, il s'agit de dépasser la *fable du progrès*<sup>9</sup>, souvent en filigrane des récits proposés. À notre corps défendant, nous sommes contaminés par le discours technophile, sans vraiment le questionner politiquement.

## Les objets, richesse patrimoniale ou risque de submersion ?

L'accroissement exponentiel des biens d'équipement domestique à l'échelle mondiale — dans les pays industrialisés du moins — a des effets délétères sur la vie sociale d'un nombre croissant de consommateurs «*qui n'en peuvent plus de la saturation de leur logement par les objets et se tournent vers des professionnels du tri et du "lâcher prise"*»<sup>10</sup>, quand nous, chercheurs et musées, regardons souvent les objets avec affection — pour leurs qualités esthétiques, leur valeur documentaire, leur facture soignée, la part d'humanité qu'ils portent par la mémoire ou les savoir-faire qu'ils véhiculent —, rarement comme un problème<sup>11</sup>. Leur fabrication en masse et leur conservation posent pourtant question : pour la plupart, ils nous survivront.

<sup>8</sup> <https://www.museumoflondon.org.uk/museum-london/whats-on/exhibitions/fatberg>, décembre 2018

<sup>9</sup> JARRIGE François, *Techno-critiques. Du refus des machines à la contestation des technosciences*, La Découverte, Paris, 2014 et JARRIGE François, *On arrête (parfois) le progrès. Histoire et décroissance*, L'échappée, Paris, 2022

<sup>10</sup> BARTHOLEYNS Gil, CHARPY Manuel, *L'étrange et folle aventure du grille-pain, de la machine à coudre et des gens qui s'en servent*, Premier parallèle / Techniques & Culture, Paris, 2021, p.159

<sup>11</sup> MAIRESSE François, «*La collection a-t-elle un avenir au sein du musée ?*», in *Culture & Musées*, mis en ligne le 01 juin 2021, consulté le 12 juin 2023 <http://journals.openedition.org/culturemusees/6124>

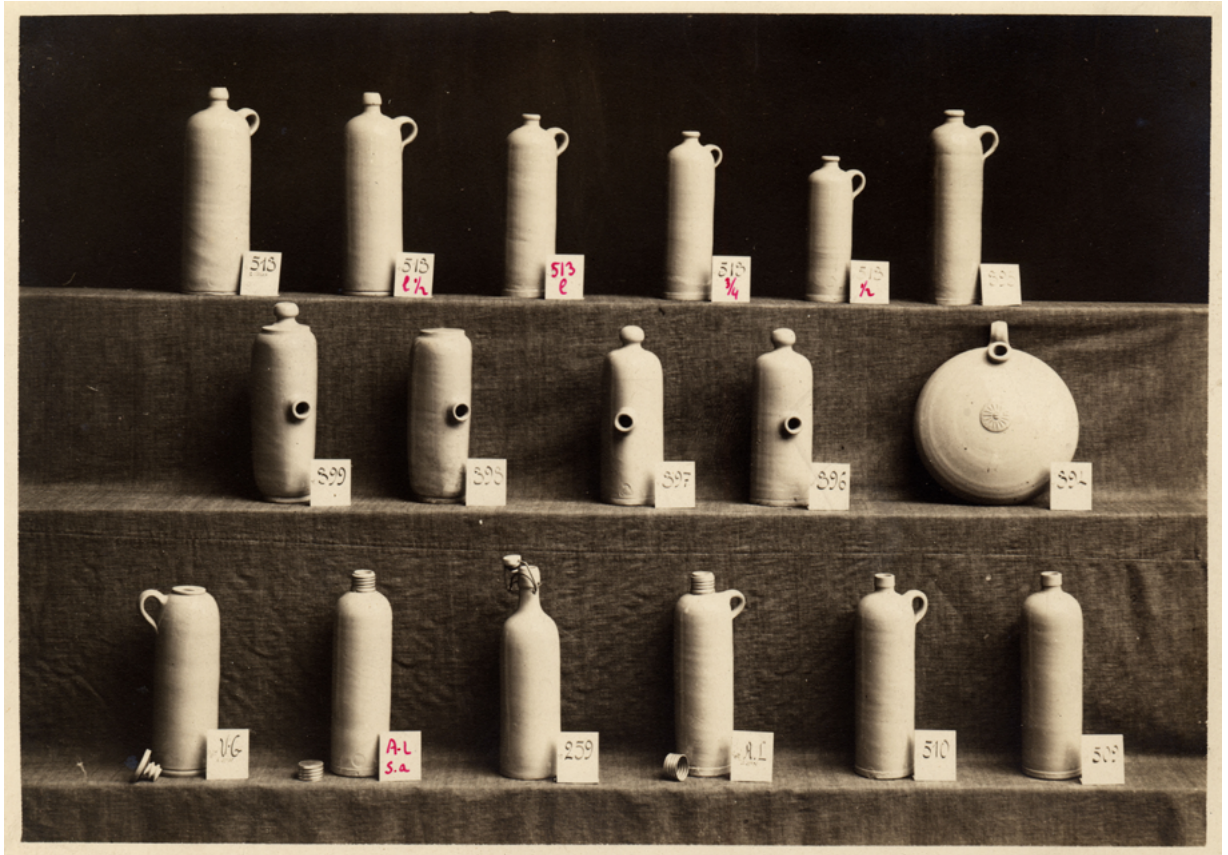


Planche photographique, catalogue des poteries Langeron, Pont-des-Vernes, début du 20<sup>e</sup> siècle, collection écomusée Creusot-Montceau. Fonds Grandjean



# *L'imagier +2°*, la collection écomuséale du dérèglement climatique

Une action fédérée de l'Été culturel 2024

## Catherine Sparta

Directrice de l'écomusée des Monts d'Arrée, administratrice de la FEMS

Pour la troisième année, la FEMS s'engage auprès du ministère de la Culture, à impulser au sein de son réseau une action commune dans le cadre du dispositif *Été culturel*. Né en 2020 dans le contexte particulier d'une fin de confinement, l'*Été culturel* vise à inciter les habitants à prendre part à la vie culturelle de leur territoire, par des actions gratuites, hors-les-murs, impliquant une intervention d'artiste et la participation active des habitants. Les territoires ruraux et les quartiers prioritaires sont particulièrement ciblés. En 2022, la FEMS mène un projet de cartes postales sonores. L'année suivante, l'*Été culturel* donne lieu à la production de capsules vidéos.

## Une invitation à faire ensemble, à l'échelle du réseau

En 2024, la FEMS propose dans le cadre de l'*Été culturel* une action participant de l'*ambition écologique et sociale* de la fédération: *l'Imagier +2°C, la collection écomuséale du dérèglement climatique*. Le changement climatique est généralement vécu comme un événement inscrit dans le futur, alors même que l'on en observe chaque jour les effets. L'objectif du projet est de mettre cette réalité en évidence, comme le point de départ

d'une acceptation collective nécessaire à l'engagement dans une transition souhaitable. Identifié pour sa capacité à conserver et à valoriser les patrimoines du passé, l'écomusée réinvestit ainsi son rôle d'animateur du présent, en mobilisant des outils qui lui sont propres. Dans cet esprit, la fédération invite ses adhérents à constituer, chacun sur son territoire, une *collection écomuséale du dérèglement climatique*.

« Nous voyons le musée comme un outil de développement du territoire. Cela nous a poussés à l'élaboration du concept de « collection écomuséale », qui diffère d'une vision des objets muséaux, conservés dans leur réserve. Dans le cadre d'un processus de participation citoyenne, nous regardons quels éléments importants peuvent être identifiés comme patrimoine écomuséal. Cela peut-être un bâtiment, un lieu, une rue, une personne, un événement ou même une expression. L'objectif n'est pas d'en faire l'acquisition, mais de documenter ce nouvel élément désigné sur notre site Internet, afin de le mettre en valeur et d'assurer de le transmettre aux générations futures<sup>1</sup>. »

Projet d'imagier +2° de la FEMS



Tiphaine Jacob a désigné ces bottes.  
Crédit photo Keridwen Gilbert

Il s'agit ici d'inviter les habitants à désigner les objets qui évoquent ce qu'ils mettent en place pour s'adapter aux changements climatiques, afin de constituer à l'échelle de la Fédération une collection, sous forme d'un album photographique ou d'un imagier produit par un ou une artiste.

<sup>1</sup> BINETTE René, Écomusée du Fier Monde, in LEMAY-PERREAULT Rébecca, GALASSINI Anne-Lou, « Entretien avec René Binette, muséologue », in *Muséologies*, Volume 9, n°1, pp. 189-199, 2021  
<https://doi.org/10.7202/1093117ar>

## La collection écomuséale du dérèglement climatique vu des Monts d'Arrée

Un pantalon de ciré, des bottes, un groupe électrogène, un panier à champignons, un hangar aménagé... Pour les habitantes et habitants des Monts d'Arrée, le dérèglement climatique, c'est la pluie douze mois de l'année !

L'action débute le 4 août 2024, sous forme d'une *enquête publique*, à l'occasion du marché organisé chaque été par l'association de producteurs Bro an Are sur l'un des deux sites de l'écomusée, celui de la maison Cornec. Événement militant, le marché est depuis une vingtaine d'années centré sur les enjeux environnementaux du territoire — parfaite occasion pour aborder les passants depuis un stand dédié.



Une petite mise en scène attire l'attention, afin d'entamer la conversation et de présenter le parti pris décalé : porter plainte contre le dérèglement climatique. Pour cela, les participants répondent à trois questions :

- Quel changement dans votre vie quotidienne pouvez-vous imputer au dérèglement climatique ?
- Remarquez-vous l'implication d'un objet en particulier dans ce changement ?
- Quel est le signalement de cet objet ?

Ce premier temps d'échange ne pose pas de difficultés. En revanche, la suite de la démarche — accueillir chez soi un binôme de l'écomusée pour présenter l'objet et le photographe — arrête beaucoup de participants. La première cause de refus est une forme d'autocensure de pratiques difficiles à assumer socialement. Certaines personnes ont en effet raconté une pratique publiquement inavouable à leurs yeux. Une habitante explique ainsi avoir adopté un objet tranchant très pratique pour couper en deux les limaces qui envahissent sa crèche. Une autre déclare, du fait de la pluie

incessante, ne se déplacer qu'en voiture, tournant le dos à son idéal de sobriété. La seconde cause de refus — uniquement avancée par des femmes — relève d'une crainte d'illégitimité de leur témoignage ou de leur objet, la démarche de l'écomuséologie leur semblant illisible. *In fine*, une dizaine de participants a poursuivi la démarche.

Le protocole est le suivant : nous interrogeons la personne sur le contexte d'acquisition et d'utilisation de l'objet désigné, puis lui demandons de le décrire de façon technique — matière, dimensions... — avec le souci de ne pas réifier l'objet, de lui conserver sa dimension banale. Keridwen Gilbert, jeune artiste du territoire, réalise les photographies. Il en résulte une fiche d'inventaire typique des musées.



Zoé Corre-Reynold's a désigné la mare qu'elle a aménagée avec son mari sur l'exploitation familiale - Crédit photo Keridwen Gilbert

Au-delà des qualités techniques et de la sensibilité de l'artiste, le critère géographique est prépondérant. Les Monts d'Arrée sont aujourd'hui encore associés à une certaine idée d'arriération, qui serait propice à la préservation d'espaces naturels, de traditions et de croyances aux origines immémoriales. Cette vision fantasmée attire nombre de journalistes, d'artistes, de curieux, dont les observations ou les reportages portent ces représentations. Les habitants sont très sollicités et souvent lassés d'être vus comme les « *derniers indiens de la réserve* » — un agacement contre-productif pour l'écomusée et le projet. Faire appel à une artiste vivante et travaillant *in situ* lève la suspicion d'appropriation culturelle qui entache nombre de projets sur le territoire.

L'action initiée dans le cadre de *l'Été culturel* ouvre de belles perspectives, au travers d'expositions ou autres productions communes. Invitons les adhérents de la FEMS à s'en emparer, pour produire leur propre *Imagier +2°C* : tout l'intérêt de cette démarche réside dans la constitution commune d'une collection à l'échelle du réseau, afin de mettre en évidence la diversité des situations face au dérèglement climatique. Ici la pluie, ailleurs la sécheresse et les incendies...

## Vélobobile



*Domaine* : Véhicule

*Désignation* : Vélobobile – Katagan modèle WAW d'occasion (2016) avec assistance électrique.

*Description* : Carbone, Kevlar, gomme et résine de caoutchouc, inox  
L 287 cm, l 80 cm, H 100 cm (150 cm avec le drapeau)  
40 kg  
Tricycle, couché, caréné, sans guidon, freins à tambour à l'avant.

*Témoïn* – habitant – propriétaire : Yann Gilbert, habitant de Saint-Cadou.

### Contexte d'acquisition

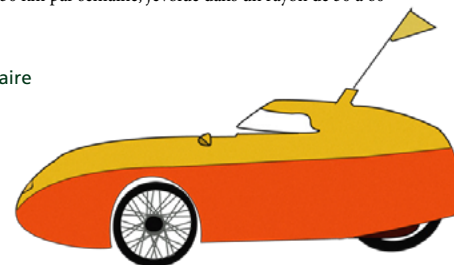
« CS : Dans votre vie quotidienne, quels changements imputables au dérèglement climatique pouvez-vous observer ? »

Yann Gilbert : Le calendrier des saisons et des pratiques agricoles a changé. En tant que chasseur, j'ai perdu un mois de chasse. Les bécasses viennent de l'est et du nord où il fait plus chaud, elles arrivent donc plus tard sur les Monts d'Arrée. Il y a aussi l'histoire des tiques. Les tiques ont du mal à survivre en période de froid. Aujourd'hui, les températures hivernales sont plus douces et elles ne meurent pas. Il faut protéger les chiens en permanence et acheter des colliers et des produits spécifiques. Au potager, je n'arrive plus à faire du semis direct, tout est bouffé. Il y a aussi la crise du COVID. Je l'attribue au réchauffement climatique, en tout cas, j'associe les deux. Le réchauffement climatique, c'est une conséquence de la façon dont on vit dans le monde. Un type est malade sur un marché en Chine et trois mois plus tard, la terre entière est malade. Sans les avions, le tourisme, les bagnoles, tout irait mieux.

CS : Avez-vous remarqué l'implication d'un objet dans ces changements ? De quel objet s'agit-il ?

Y.G : A cause du COVID et du confinement, j'ai pris du poids, c'est ce que j'appelle mon COBide 19. Par ailleurs, même si je suis satisfait par mon activité professionnelle, j'avais un vrai problème avec mes déplacements en voiture. Je fais beaucoup de kilomètre, ce qui n'est pas cohérent avec mes convictions, je fais une centaine de kilomètres par jour, et puis cela représente un coût de 4000€ par an. J'ai donc fait l'acquisition d'un vélobobile avec l'objectif de faire la plus grande partie de mes déplacements professionnels avec. C'était un sacré pari. Au premier essai, j'ai cru que j'allais faire une crise cardiaque. Au deuxième essai j'ai eu des crampes. Le lendemain je n'ai rien pu faire. Et puis le doute s'est installé et c'était stressant. En m'entraînant c'est devenu plus facile. Aujourd'hui je parviens à faire 450 km par semaine, j'évolue dans un rayon de 50 à 60 km autour de la maison. »

Fiche d'inventaire établie à la manière de l'inventaire normalisé des musées de France  
Crédit photo Keridwen Gilbert







# Repenser les acquisitions des musées à l'heure de la transition écologique : quelques pistes de réflexion

**Manon Six**

Conservatrice du patrimoine, Musée de Bretagne, Rennes

Le Code du patrimoine place légitimement l'enrichissement des collections d'un musée de France parmi ses missions permanentes. Ses acquisitions sont-elles compatibles avec les enjeux de sobriété ? Est-ce un sujet ? Cela semble du moins un paradoxe : comment être vertueux quand on se doit d'enrichir les collections de manière continue ? La réflexion sur la consommation énergétique des bâtiments, les flux de publics, la nature des matériaux de conditionnement utilisés, les démarches d'éco-conception des expositions est aujourd'hui courante. Mais les acquisitions sont un autre levier de la transition écologique. Comme d'autres structures patrimoniales, dans un monde fini, le musée a une responsabilité sociétale au regard de ce qu'il décide d'acquérir et de conserver.

Dans leur histoire, les musées de société ont généralement connu plusieurs phases d'enrichissement. Le pic de croissance — concomitant d'une plus grande reconnaissance et visibilité auprès des publics — se situe généralement dans les années 1970-1980. L'accumulation est parfois exponentielle : elle correspond à la volonté d'acquérir une culture matérielle contemporaine abondante alors menacée de disparition, représentative du quotidien. La professionnalisation continue des équipes, l'encadrement scientifique et la définition d'orientations stratégiques rationalisent progressivement les politiques d'acquisition, jusqu'à la mise en place au début des années 2000 d'un cadre réglementaire — avec le régime des musées de France et l'instauration des commissions scientifiques régionales d'acquisition et des Projets Scientifiques et Culturels.

Aujourd'hui, les musées de société acquièrent moins qu'auparavant et ce pour diverses raisons : des baisses de budget sans doute, mais aussi une réflexion sur l'existant. Grâce au récolement, aux chantiers des collections devenus une priorité d'action, ils bénéficient d'une meilleure connaissance de leurs fonds. Ils sont davantage sensibilisés aux enjeux d'ordre déontologique : recherche de provenances, rapports entre les professionnels des musées et le marché, relation aux donateurs, travail collectif et échanges au sein des réseaux...



Réserve textile, Musée de Bretagne, Alain Amet, CC BY SA

Les injonctions actuelles à davantage de sobriété constituent une nouvelle étape, qui nécessite une analyse renouvelée de nos pratiques: comment aller plus loin? Il ne s'agit pas de mettre un terme à l'enrichissement des collections, mais d'inscrire les politiques d'acquisition dans une perspective de long terme, en intégrant les contraintes environnementales, sociales, économiques qui s'imposent aujourd'hui.

### Plusieurs approches pour repenser le rapport à l'acquisition

On peut aborder l'enrichissement des collections par une analyse qualitative et quantitative de l'empreinte carbone de chaque étape de la chaîne opératoire<sup>1</sup>:

- les transports: l'aller-voir, la prise en charge matérielle;
- les actions de conservation préventive ou de restauration nécessaires: désinfestation, dépoussiérage, restauration...;
- le conditionnement: la réalisation, la nature et le volume des fournitures et matériels nécessaires, leur acheminement propre;
- la conservation: le lieu de stockage, la consommation énergétique de chauffage et de climatisation;
- l'impact numérique: e-mails, stockage administratif du dossier et des images numérisées, archivage...

<sup>1</sup> <https://musee-devoile.blog/2019/03/03/comment-un-objet-entre-au-musee/>



Ce travail — fastidieux mais réalisable — détermine des indicateurs: le coût de conservation à l'année d'un objet en réserve sur la base de la consommation énergétique, la place sur un serveur d'un dossier d'acquisition avec ses images... Il permet de détecter les points les plus problématiques de la chaîne d'acquisition et fournit des arguments probants pour améliorer les procédures. Pour beaucoup de musées de société, cette analyse conduit au constat de l'accumulation d'objets, de la saturation des réserves, mais aussi de l'impossibilité de gérer sereinement et en un temps raisonnable les collections — administrativement et matériellement — et la série de tâches d'inventaire, récolement, numérisation, rangement... qui suivent une acquisition. Le Musée de Bretagne a ainsi massivement acquis des fonds remarquables de négatifs photographiques dans les années 1970-80. Ces centaines de milliers de clichés forment une mémoire historique et documentaire unique de la Bretagne. Ils ne sont traités qu'aujourd'hui, grâce à un chantier externalisé. Autre constat, le déséquilibre fréquent entre des collections pléthoriques sous-valorisées dans certains domaines et des lacunes dans d'autres — invitant à une gestion plus dynamique de la politique d'acquisition.

Cette approche globale vient questionner les activités mais aussi le mode de fonctionnement de l'établissement sur le long terme, pour éviter au musée de devenir, selon le terme anglais, « *insoutenable* ». Pour cela, nous nous référons au principe des « 8 R » évoqué par le théoricien de la décroissance Serge Latouche<sup>2</sup>.

- **Réduire**, limiter quantitativement les acquisitions. Une meilleure définition des politiques d'acquisition amène à davantage de sélectivité. Cela implique de reprendre systématiquement les axes du Projet Scientifique et Culturel ou de la politique d'acquisition et de les affiner pour évaluer la pertinence des projets. Il s'agit aussi d'échantillonner les ensembles et les lots, et de privilégier les recherches ciblées à partir d'un diagnostic des collections et d'une feuille de route, pour limiter les effets d'opportunité.

- **Réévaluer**, revoir les critères d'acquisition: quel est l'intérêt public du point de vue de l'histoire, de l'art, de l'archéologie, de la science ou de la technique ? La recherche porte sur une équité de période ou de génération, sur la représentativité de l'objet, son exemplarité, son caractère exceptionnel, son utilité. Il convient alors de hiérarchiser ces critères: qu'est-ce qui est fondamental, indispensable, essentiel, par rapport à ce qui est important / intéressant pour les collections des musées ? Le plus difficile demeure bien sûr l'estimation de la durée de vie interprétative des objets: ce qui est pertinent aujourd'hui, dans vingt ans, dans cent ans...

- **Reconceptualiser**, mieux évaluer le projet d'acquisition en amont. Le temps long limite les prises de décision rapides, sans recul. Des modes d'acquisition proches de l'enquête-collecte sont porteurs d'un objectif, d'une durée maîtrisée, d'un temps d'analyse dédié et d'un volume cible d'objets. Cela exige d'inscrire l'opportunité d'une acquisition individuelle dans un projet plus global.

- **Renoncer** aux projets d'acquisition peu documentés, redondants, ou que l'on saura difficilement conserver dans le temps. Renoncer aux matériaux non durables qui requièrent des conditions de conservation complexes, au profit d'une documentation sur ces objets, par exemple. Renoncer aux projets qui ne permettent pas une valorisation évidente, une utilisation à moyen terme.

---

<sup>2</sup> LATOUCHE Serge, « Muséologie et décroissance », *La Lettre de l'OCIM*, 196, 2021. <https://journals.openedition.org/ocim/4440>

- **Redistribuer / relocaliser** grâce à la connaissance générée par le récolement. Afin de corriger les déséquilibres entre institutions, une politique de dépôts voire de transferts de propriété pourrait être véritablement développée à l'échelle nationale — ce qui certes n'améliore pas dans un premier temps les questions de transport et de gestion des collections !
- **Redynamiser** la politique de gestion des collections. Il est ici question de trier les objets difficilement restaurables, les collections inscrites indûment à l'inventaire, celles qui peuvent rejoindre la documentation, les fonds d'archives ou de bibliothèque, les collections non inventoriées mais conservées de fait sans régularisation... En un mot, d'introduire l'impermanence relative des collections, dans le respect de l'inaliénabilité réglementaire.



Rouet, Auray, Bretagne, début du 20<sup>e</sup> siècle, Musée de Bretagne, Alain Amet, CC BY



Bouteille factice publicitaire Cinzano, années 1970, Musée de Bretagne, Alain Amet, CC BY

## En quelques questions simples, expérimenter sans attendre une méthode fixe

La prise en compte de la sobriété comme facteur positif, non plus comme échec ou contrainte, demeure ardue. Pourtant, il s'agit simplement de continuer à acquérir sans présupposer l'expansion indéfinie des collections, de développer les collections dans des limites mieux identifiées. Le temps est un allié : quelques jours de recul aident à juger du bien-fondé d'une acquisition, même en cas de vente publique : pas d'emportement !

À l'instar des procédures déjà pratiquées par de nombreux professionnels, une grille d'analyse de quelques questions simples, préalables au projet d'acquisition, peut être proposée. Elle est actuellement expérimentée par les équipes du Musée de Bretagne, afin que chacun dispose d'un référentiel commun.

- L'objet est-il en bon état ? Que dois-je déployer pour le maintenir en bon état — budget, compétences, moyens... ?
- L'objet est-il aisé à conserver — gabarit, matériaux, espace de stockage existant... ?
- Vais-je pouvoir l'inventorier rapidement, facilement ? Sinon, en combien de temps ?
- Puis-je donner cinq exemples de mise en valeur possible de l'objet dans des projets d'exposition, de médiation, de recherche ? Autrement dit, quelle est sa pertinence à court ou moyen terme, sa représentativité, sa polysémie... ?

Les musées se trouvent face à la nécessité indéniable de continuer à exercer leurs missions fondamentales, tout en instaurant un fonctionnement plus frugal. Ces quelques pistes, qui restent à éprouver, visent à alimenter la réflexion sur ces enjeux primordiaux. Elles constituent une proposition de définition d'une autre éthique de l'acquisition. Reste à les nourrir de tout un faisceau d'inventions, incluant notamment la place et le rôle des citoyens dans ces processus d'enrichissement des collections.

### Quelques lectures

- MORGAN Jennie, MACDONALD Sharon, « Faire décroître les collections pour le patrimoine du futur », traduit par Shayne Garde-Girardin, 2020 <https://doi.org/10.4000/culturemusees.6373>
- Dossier OCIM n°196, 202. <https://ocim.fr/lettre/lalienation-des-collections-museales-en-question/>
- SIX Manon, « Expérimenter le tri. Une nouvelle dynamique de gestion des collections au musée de Bretagne », in *Lettre de l'OCIM*, 2021 <https://journals.openedition.org/ocim/4414>
- MAIRESSE François, « Collecting strategies now! », in *Encouraging Collections Mobility, a Way forward for Museums in Europe*, ICOM, 2020
- MANCA-KUNERT Isabelle, « Les musées en quête de localisme », in *Journal des Arts*, 15 novembre 2022 <https://www.lejournaldesarts.fr/patrimoine/les-musees-en-quete-de-localisme-163138>
- Captation de la soirée-débat de l'ICOM du 20 juin 2023 : « Peut-on encore acquérir ? » <https://www.icom-musees.fr/ressources/peut-encore-acquerir>



MUSÉE DE BRETAGNE MÉMO ACQUISITIONS ET SOBRIÉTÉ				
Pour les collections du musée, l'objet ou le document est-il :				
PRIORITÉ	Fondamental / indispensable / essentiel ?			✓ ✗
	Important ?			✓ ✗
	Intéressant ?			✓ ✗
	Représentatif ?			✓ ✗
	Polysémique ?			✓ ✗
PROJET SCIENTIFIQUE ET CULTUREL	L'objet ou le document correspond-t-il à l'un des axes d'acquisition du PSC ?	✓ ✗	Lequel ?	
	L'objet ou le document serait-il un exemplaire unique dans les collections ?	✓ ✗	Ou le musée compte-t-il déjà d'autres objets similaires ?	✓ ✗
ÉQUILIBRE	L'objet ou le document est-il présent en collection publique en France ?	✓ ✗	Pourrait-on susciter le dépôt d'un objet similaire auprès d'un autre musée pour un projet ?	✓ ✗
	L'objet ou le document est-il :		Si restauration nécessaire :	
ÉTAT	En bon état	✓ ✗	Légère	✓ ✗
	À restaurer	✓ ✗	Importante	✓ ✗
L'objet ou le document est-il aisé à conserver ?				
CONSERVATION	Indénombrables ou en quantité importante ?			✓ ✗
	Gros volume ?			✓ ✗
	Matériaux complexes ?			✓ ✗
	Plastique et synthétique ?			✓ ✗
	Conditionnement spécifique nécessaire ?			✓ ✗
	Budget spécifique de conservation ?			✓ ✗
	Place suffisante en réserve ?			✓ ✗
Peut-on l'inventorier				
INVENTAIRE	Facilement (bien documenté) ?			✓ ✗
	Rapidement ?	✓ ✗	Si ensemble important ou complexe, en combien de temps ?	
	Dans le cas de l'iconographie, est-il déjà numérisé en bonne qualité ?			✓ ✗
Peut-on trouver des utilisations faciles pour l'objet ou le document :				
UTILISATION	Exposition permanente ?	✓ ✗	Quelle séquence / thématique ?	
	Expositions temporaires ?	✓ ✗	Exemples (2-3) ?	
	Projet de recherche ?	✓ ✗	Exemple ?	
	Toute action de médiation ou valorisation ?	✓ ✗	Exemple ?	



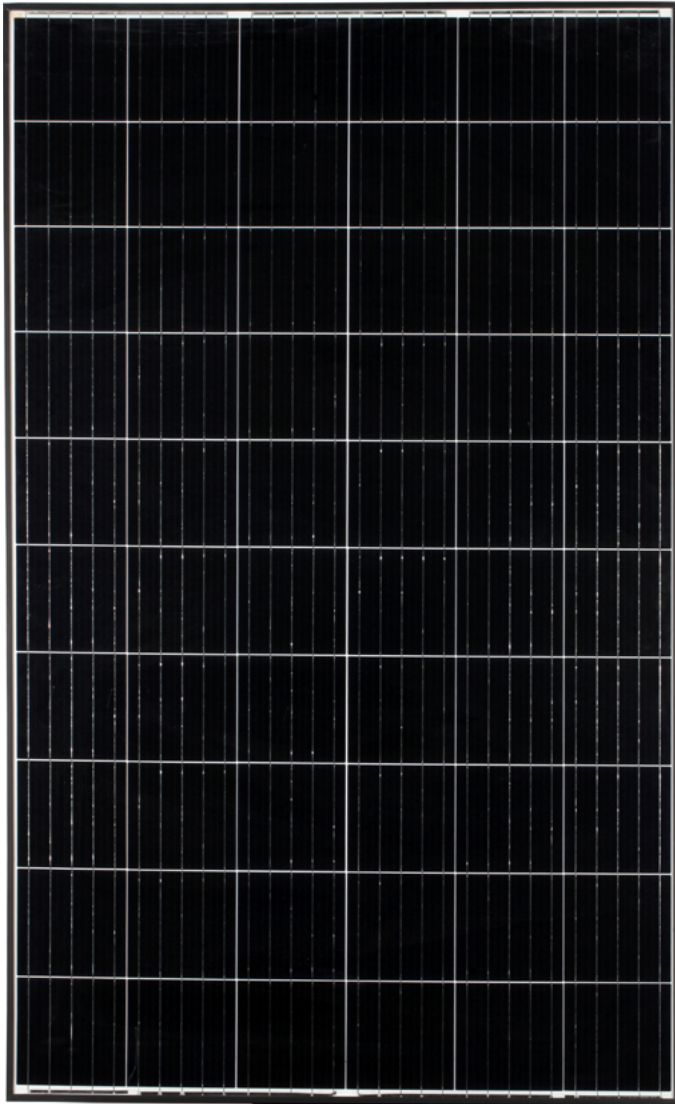
# Une collecte en perpétuelle transition au Musée de la Vie wallonne

## Cécile Quoilin

Conservatrice du Musée de la Vie wallonne, Liège

Les sujets environnementaux suscitent un intérêt grandissant au sein de la société. La crise sanitaire, en particulier lors du premier confinement en 2020, a rappelé combien notre mode de vie a une incidence directe sur l'environnement. Il nous est ainsi apparu important d'assurer la mémoire de notre société de consommation, de ses questionnements mais aussi des réponses apportées ou des expériences mises en place pour évoluer vers un mode de vie et de production plus durable et responsable. Les productions du *tout jetable*, la diffusion massive du plastique illustrent des comportements dont notre société éprouve des difficultés à se défaire. Faire transparaître nos modes de consommation au sein des collections s'avère complexe. Il faut tenir compte d'une composante particulière: la production en série. Face à la quantité et à la diversité des objets produits, que retenir? À travers sa politique d'acquisition — définie par plusieurs critères — le musée détermine autant qu'il révèle le patrimoine de demain. Ainsi, l'exposition *Ordures, l'expo qui fait le tri* voit le jour en janvier 2023. Elle aborde les grands enjeux écologiques, sociaux et économiques que soulève notre production de débris. L'exposition éclaire la notion même de *déchets*, pour comprendre leur nature, leur dangerosité, leur traitement et leur impact.

Cette exposition est menée parallèlement à un projet de collecte sur la transition écologique, imaginé en 2022. L'objectif de cette collecte contemporaine est de couvrir l'ensemble du territoire wallon et d'illustrer les différentes réponses aux défis climatiques, apportées par les citoyens mais aussi par le secteur industriel. Face à l'impossible exhaustivité, une sélection d'événements et de processus de production a été mise en évidence. La démarche nous a conduits à rencontrer des militants d'une marche climatique, des opposants à l'extension d'un aéroport, des fabricants de matériaux d'isolation ou de panneaux photovoltaïques, des gestionnaires d'une carrière de grès schisteux, etc. Ce travail repose sur une démarche proactive: la plupart des propositions de don que nous recevons spontanément concerne très rarement l'époque actuelle et / ou les préoccupations environnementales et les conséquences qui en découlent.



Panneau photovoltaïque fabriqué par la société Evocells en 2020.  
© Province de Liège, Musée de la Vie wallonne  
<https://collections.viewallonne.be?queryid=a1d8b322-427e-4cdc-9936-af43b04cfaed>

La collecte reflète également le retour à des pratiques anciennes : exploitation du charbon de bois, réparation d'objets défectueux dans les *repair cafés* ou encore émergence d'un nouveau mode de création, l'*upcycling* — que ce soit dans le prêt-à-porter ou la décoration intérieure. À titre d'exemple, le musée a acheté un sac réalisé en bâches électorales ainsi qu'une robe haute couture confectionnée à partir d'échantillons de tissus de seconde main. Le mouvement *Zero Waste* est représenté au travers du développement de nouvelles pratiques — la gourde, devenue objet incontournable de notre quotidien — ou d'alternatives — utilisation du gobelet réutilisable dans les événements festifs, etc.



Chaise pour enfant de la marque Ecobirdy réalisée à partir de plastique 100% recyclé.  
© Province de Liège, Musée de la Vie wallonne  
<https://collections.viewallonne.be?queryid=94d45a70-a273-4e42-8c67-8709079b12f5>

Pour montrer l'évolution de notre mode de consommation, le musée a accepté une intéressante collection de près de cent-vingt sachets composés de matériaux divers : tissu, papier, plastique non recyclable, biodégradable... La conservation des sachets — en particulier ceux biodégradables — pose des défis, puisqu'ils sont conçus pour disparaître. Situation que le musée a déjà expérimentée avec l'exposition et la dégradation naturelle d'un sachet en amidon de maïs ! Dans cette même perspective, des jouets réalisés à partir de déchets plastiques — qui peuvent être encore recyclés par la suite — ont intégré les collections du musée afin d'illustrer les nouvelles démarches de traitement des ordures.



Les conséquences des changements climatiques ne sont pas omises. Lors des inondations de juillet 2021, des déchets emblématiques de l'événement ont été inventoriés en tant que pièces muséales à part entière<sup>1</sup>. Des photographies réalisées par des artistes ou par notre équipe ont intégré les collections comme témoins de cette catastrophe.

La collecte compte actuellement près de deux-cents items<sup>2</sup> sur cette thématique au sens large. Elle se veut matérielle et immatérielle: des reportages photos, vidéos ainsi que des interviews ont été réalisés afin de documenter l'histoire d'un objet, d'une pratique ou d'un processus de fabrication. Cette collecte s'inscrit dans une démarche plus archivistique que patrimoniale. Pour autant, elle a pour but d'être valorisée dans le parcours de référence du musée, d'établir des liens avec notre présent et de documenter les enjeux économiques, écologiques et sociaux qui questionnent notre société. Créer un dialogue entre les activités du passé et celles du présent — démontrer que les préoccupations écologiques d'aujourd'hui font écho à certaines pratiques du passé — constitue une des lignes directrices de cette collecte.

Le musée géré par la Province de Liège dépasse le simple objectif de sauvegarder les objets de l'oubli et de la destruction. Il anticipe aussi ce qui témoignera du passé des Wallons pour les générations futures. Notre institution garde cette ambition d'interroger le présent, de chercher les items que nous voulons transmettre, de sélectionner ou de pérenniser cette collecte dans la mesure des moyens mis à notre disposition. Cette conscience de vivre des moments historiques — les changements climatiques, la gestion de nos déchets, les solutions envisagées — ainsi que cette volonté de documenter ces pratiques, interrogations et expérimentations constituent une des missions du Musée de la Vie wallonne: témoigner de l'interaction entre l'humain et son milieu.

<sup>1</sup> Aperçu de la collecte ayant trait aux inondations 2021 : <https://collections.viewallonne.be?queryid=eb9e523c-8e4c-492b-8a1d-aa27fa88e490>

<sup>2</sup> Aperçu de la collecte consacrée à la transition écologique : <https://collections.viewallonne.be?queryid=1724938e-b422-4dd4-89fe-32b593fb686d>



Robe *Black'n White Optical* créée et réalisée par Giovanni Biasiolo à partir de vêtements de seconde main, Liège, 2018. © Province de Liège, Musée de la Vie wallonne  
<https://collections.viewallonne.be?queryid=306e7a34-8e27-4a26-9aab-8fd90427930b>



Reportage filmé sur le projet *Life in Quarries* dont l'objectif principal est de développer et de pérenniser les milieux d'accueil de la biodiversité générés par l'activité extractive. © Province de Liège, Musée de la Vie wallonne  
<https://collections.viewallonne.be?queryid=61096590-0625-4ad5-a915-89fb6edfbdda>



# La collection *Récits d'objets* du musée des Confluences, **une invitation à oser**

## Cédric Lesec

Directeur des relations extérieures et de la diffusion, musée des Confluences, Lyon

Depuis son ouverture au public il y a dix ans, le musée des Confluences a publié plus d'une quarantaine d'ouvrages. Des albums et des journaux d'expositions, des catalogues raisonnés, des livres dédiés à la jeunesse, des bandes dessinées... Les éditions du musée, d'une grande diversité, se sont toujours adaptées aux contenus — expositions, donations, actualité de la recherche — et aux lecteurs. Au fil des parutions, le musée a pris sa place au sein des éditeurs de la région Auvergne-Rhône-Alpes.

La collection *Récits d'objets*, qui compte à ce jour seize volumes, occupe une place à part: il s'agit de fictions. Le principe de cette collection est de convier un écrivain à choisir un objet dans les collections patrimoniales du musée, afin d'en faire la matière d'un récit — l'équivalent d'une *novella*<sup>1</sup>. L'auteur dispose d'une liberté absolue quant à la forme littéraire.

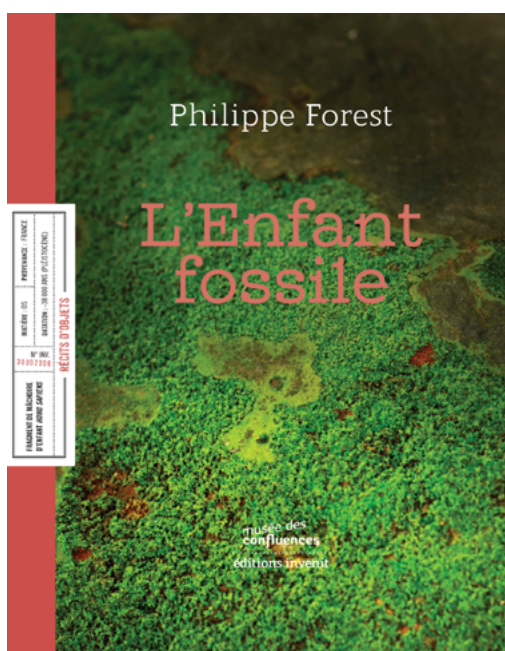
Pour la plupart de ces écrivains, le choix de l'objet n'a rien d'évident tant les collections du musée sont vastes et leur semblent presque infinies. Le musée des Confluences est l'héritier de musées lyonnais aujourd'hui disparus — muséum d'histoire naturelle et musée des religions d'Émile Guimet en premier lieu. Les quelques milliers d'objets de son parcours permanent sont peu de choses en comparaison des 3,5 millions de pièces conservées en réserves.

<sup>1</sup> Environ 80 000 signes en moyenne.

<sup>2</sup> FOREST Philippe, *L'Enfant éternel*, Gallimard, Paris, 1997

Après une visite initiale, l'auteur dresse une première liste d'objets. Elle s'apparente le plus souvent au poème bien connu de Jacques Prévert. Le temps des tergiversations laisse ensuite souvent place à l'évidence. Après avoir longuement hésité, Philippe Forest choisit un fragment de mâchoire d'enfant *Homo sapiens*. Dans *L'Enfant éternel*, il aborde le drame du deuil<sup>2</sup> à travers cette pièce importante du parcours permanent, rare témoignage archéologique des premiers hommes modernes.

L'auteur a toute liberté dans son choix: l'objet sélectionné se révèle généralement en parfaite osmose avec son univers. Il peut toucher à l'intime ou à des thèmes récurrents de son œuvre. Bérengère Cournut a elle-aussi choisi dans *Oraison bleue* un spécimen d'azurite pour évoquer la mémoire d'un ami disparu, qui vouait une passion aux minéraux. Jean-Bernard Pouy et plus récemment Céline Curiol ont eux privilégié des pièces de la collection de sciences et techniques. Par le truchement de l'objet — un téléphone S63, un exemplaire de la machine à chiffrer KLB-7 — ils interrogent l'incompréhensible ou l'absurdité de nos mondes contemporains.



Quelques titres de la collection *Récits d'objets*.

Roman noir, nouvelle, science-fiction, conte et même poésie: la forme littéraire retenue par l'auteur est laissée libre. La collection trouve une grande diversité de lecteurs, à l'image des publics du musée des Confluences. Destinée à des lecteurs aussi bien novices que plus aguerris, *Récits d'objets* se veut ouverte sur toutes formes de littérature contemporaine francophone. Imaginée avec les éditions Invenit en 2012, la collection est aujourd'hui coéditée par Cambourakis<sup>3</sup>. Cette collaboration offre aux récits une large diffusion en dehors du musée, dans les réseaux de librairies et sur les plateformes commerciales. Il est fréquent que les lecteurs n'aient pas encore visité les expositions, attirés

<sup>3</sup> Cambourakis est un éditeur associé au sein d'Actes Sud. Il s'est fait une belle réputation dans la publication et la traduction de romans étrangers de littérature générale.



simplement par le nom de l'auteur ou la couverture, plus proche des codes graphiques de la littérature que des éditions traditionnelles de musées. Rien de contradictoire, au contraire. La collection se veut tout autant une invitation qu'un prolongement de la visite — une autre façon d'explorer les collections du musée. Le récit s'accompagne systématiquement d'une notice scientifique de l'objet, proche du cartel développé, de sorte qu'il n'y ait aucune confusion possible entre ce qui relève du savoir et ce qui tient de la projection fictionnelle qu'en fait l'auteur. En retour, le projet de créer, à partir des objets sélectionnés, un parcours littéraire au sein des expositions permanentes est en germe.

## Récits d'objets et autres déclinaisons

Les récits de ces seize écrivains rappellent que les musées sont des lieux fragiles et précieux, en ce qu'ils contribuent à la construction de l'individu. Chaque visiteur peut être un jour interpellé par un objet ou une œuvre qui fera écho dans sa vie. Ou bien qui stimulera son imaginaire au point d'avoir envie de partir à la rencontre d'autres horizons culturels ou géographiques. De ce point de vue, *Récits d'objets* est une invitation à oser. À oser venir au musée. À oser s'appropriier le patrimoine qui y est exposé. À accepter que le récit de sa propre histoire se reflète dans l'objet et constitue un point de départ pour mieux embrasser d'autres récits du monde.



## Les titres de Récits d'objets

Philippe FOREST, *L'Enfant fossile*, 2014; Emmanuelle PAGANO, *En cheveux*, 2014; Jean-Bernard POUY, *S63*, 2014; Valérie ROUZEAU, *Télescopes*, 2014; Bernard PLOSSU, *Mémoires en réserve*, 2015; Régine DETAMBEL, *La couleur venue de la terre*, 2016; Marc VILLARD, *Hound Dog a fait un rêve*, 2016; Olivia ROSENTHAL, *Jouer à chat*, 2018; Simonetta GREGGIO, *L'ourse qui danse*, 2020; Ananda DEVI, *Fardo*, 2020; Céline CURIOL, *Finir par l'éternité*, 2021; Pierric BAILLY, *À la pointe*, 2021; Victoire DE CHANGY, *Subvenir aux miracles*, 2022; Bérengère COURNOT, *Oraison bleue*, 2022; Erik ORSENNA, *La Chanson de l'eau*, 2023; Fanny CHIARELLO, *Spécimens sensibles*, 2023; Wilfried N'SONDE, *Sœurs d'hier*, 2024 (à paraître)

La collection est dirigée par Hélène Lafont-Couturier et Cédric Lescé

Depuis sa création, la collection a irrigué d'autres formes de médiation, à commencer par les Cabanes à histoires : le musée des Confluences les a installées dans l'espace public le plus quotidien de l'agglomération de Lyon – une mairie, une gare, une école, un hôpital... Il s'agit d'une immersion sonore le temps d'une courte histoire, centrée sur un objet des collections du musée. Cette invitation hors-les-murs s'accompagne le plus souvent d'ateliers d'écritures, qui au moins autant que la lecture ouvrent les portes de l'imaginaire.



# La collecte du contemporain, un enjeu pour l'écomusée de l'Avesnois

## Stéphanie Vergnaud

Directrice de l'écomusée de l'Avesnois

## Noémie Lechat

Chargée des collections de l'écomusée de l'Avesnois

Préserver son patrimoine dans des réserves en attente de rénovation, gérer les contraintes budgétaires, prendre en compte les défis écologiques, rester pertinent dans un monde en constante évolution... Face à ces défis complexes, l'écomusée de l'Avesnois reconnaît l'impératif de penser une politique d'enrichissement des collections responsable, afin de prendre en compte les enjeux et de s'aligner sur les évolutions de la société contemporaine. Cette démarche exige aujourd'hui une réflexion approfondie sur les objets à acquérir, entre contraintes internes et questionnement du rôle de l'institution dans la construction des récits historiques et sociaux.

## D'une politique d'acquisition opportuniste à une démarche ciblée

L'écomusée adopte une approche spécifique de la collection. Support aux expositions, elle est aussi le témoin d'une manière de vivre, des traditions et des évolutions qui ont façonné la région Avesnois-Thiérache au fil du temps.

À ce jour, nos collections s'étendent principalement de la fin du 19<sup>e</sup> au milieu du 20<sup>e</sup> siècles. Depuis la création de l'écomusée, les collections s'enrichissaient au fil d'acquisitions d'*opportunité*. Les proposant entamaient une démarche de don souvent à la suite d'une visite de l'un des sites de l'éco-

musée ou à un rapprochement avec l'ancienne association<sup>1</sup>. Les archives et objets proposés sont ainsi le reflet de ce que la population de l'Avesnois estime relever du patrimoine, ce qu'elle juge légitime de sauvegarder et de transmettre. Ces dons relevaient souvent de pratiques, d'activités ou d'objets en train de disparaître du quotidien au moment de leur acquisition. Il résulte qu'une partie des collections de l'écomusée est le témoin de ce qu'une part de la population — celle accoutumée au monde muséal — considère comme étant de nature patrimoniale.

---

<sup>1</sup> L'écomusée était régi jusqu'en 2019 par une association, ensuite devenue un EPCC.



## Vers de nouveaux récits

Les collections ainsi constituées couvrent une période ne dépassant pas le milieu du 20<sup>e</sup> siècle — s’agissant des collections industrielles comme des fonds ethnologiques. Les évolutions techniques, sociales, industrielles et sociétales de la seconde moitié du 20<sup>e</sup> siècle dans l’Avesnois sont absentes des collections : pour le public, les liens entre le passé et le présent du territoire demeurent imperceptibles. Les objets ont généralement un lien avec les fonds exposés : outils techniques, machines textiles, flacons en verre, vêtements anciens, cartes postales anciennes, etc. Dans le nouveau Projet Scientifique et Culturel formalisé en 2024, la politique d’acquisition se veut plus proactive dans les typologies d’objets, pour éviter les redondances — telles que les machines à coudre, qui foisonnent dans nos réserves.

Nous souhaitons aujourd’hui réinterpréter nos collections, les enrichir à la lumière de nouveaux défis sociétaux. Il s’agit de tisser des liens entre le passé et un présent en perpétuelle évolution. Ainsi nous souhaitons faire de l’Écomusée de l’Avesnois un lieu profondément significatif pour notre époque. De fait, notre nouvelle politique d’enrichissement des collections répond essentiellement à un souci d’ouverture au contemporain, de la seconde moitié du 20<sup>e</sup> siècle à aujourd’hui. L’objectif de cette collecte est double : documenter les dynamiques, la permanence ou le changement, tout en comblant les lacunes de certaines sections. Cette initiative répond à un besoin crucial : celui de constituer une collection plus représentative de notre temps, de préserver une mémoire vivante, de transmettre aux générations futures un héritage caractéristique de notre identité collective.

Nous visons donc à enrichir les collections existantes en privilégiant plusieurs axes thématiques. Parmi ceux-ci, le patrimoine technique et industriel, témoin des activités économiques de la région, le patrimoine ethnologique, représenté par des objets de la vie quotidienne, ainsi que le patrimoine agricole et artisanal, fruit de traditions et savoir-faire locaux.



Écomusée de l’Avesnois



## La méthode de l'enquête-collecte

Les nouveaux enjeux sociaux et environnementaux appellent aussi à une relecture de ces grandes thématiques, pour donner à voir et à penser l'histoire industrielle et ses conséquences sur la société et le paysage, la désindustrialisation, les évolutions techniques et technologiques et leurs impacts sur la société. Cela suppose aussi de développer d'autres thèmes, tels que la question du salariat, la multiplicité des usages du verre et du textile, la provenance et la circulation des matières premières, l'impact des changements climatiques, l'évolution des modes de vies et des croyances, l'évolution du rapport à l'information, les enjeux de conservation et restauration, le renouveau de l'artisanat, etc. Il s'agit de montrer que les outils, les savoir-faire et les usages évoluent, comme le regard porté sur les objets et les événements.

Prenons l'exemple de l'énergie. Actuellement, l'écomusée expose sur le site de Fourmies plusieurs machines sur ce thème : une chaudière à charbon, une machine à vapeur de 1924 et l'ancien transformateur électrique de la filature. Conscients de l'évolution permanente des technologies énergétiques, nous envisageons d'élargir notre collection pour y inclure des artefacts représentatifs de cette dynamique, notamment dans les domaines de l'énergie solaire, éolienne, et des autres sources d'énergie renouvelables. Ces objets donneront à voir la façon dont les évolutions technologiques et sociétales sont perçues par la population de l'Avesnois, comment elles sont adoptées et adaptées et s'inscrivent dans le territoire. Ces questions contemporaines se matérialiseront sous forme d'objets réels ou de modèles réduits.

Nous nous interrogeons sur notre méthode de collecte du contemporain. Dans une société de consommation où l'espérance de vie de l'objet s'est considérablement réduite, où le rythme des innovations s'est accéléré, où les produits jetables se sont multipliés, comment juger de la pertinence d'un objet contemporain aujourd'hui, mais aussi dans une centaine d'années ? Quels critères appliquer ? Le recul historique est-il indispensable ?

Collectionner est par définition une démarche sélective, qui exclut toute neutralité, qui implique une certaine discrimination, une interprétation du passé comme du présent. Les choix effectués sont tout aussi révélateurs de notre société que les objets eux-mêmes : ils témoignent de l'image que nous en avons, et de celle que nous voulons en donner.

Notre première démarche est de définir des axes thématiques de référence, encore peu développés dans nos collections ou présentant d'importantes lacunes. Parmi ces axes, citons la pollution industrielle, les mouvements migratoires dans l'Avesnois, la question des frontières, les transports, les communications, les activités non salariées, la place de la religion et de la spiritualité, la pauvreté, les questions du logement et de la santé, l'enfance, l'éducation, les modes d'alimentation, le *faire famille* au sens large, les rituels de vie.

Dans un deuxième temps, nous définissons notre stratégie d'acquisition. Les principes de notre politique d'enrichissement des collections reposent de préférence sur des campagnes d'enquêtes-collectes — à la fois outils méthodologiques et modes d'acquisition. Chaque projet d'exposition doit conduire à une campagne de collecte, afin d'acquérir des artefacts et des témoignages en lien direct avec les enjeux de société portés par l'écomusée, à même d'être valorisés immédiatement. Il s'agit d'être attentifs aux tendances et aux évolutions de notre société afin de proposer une programmation scientifique pertinente. La politique d'enrichissement des collections s'accompagne d'entretiens systématiques avec les donateurs, mais aussi auprès des habitants. Ces entretiens constitueront un fonds d'archives orales autour de la vie urbaine et rurale dans l'Avesnois, des *entretiens historiques* pour penser l'évolution du territoire. Nous souhaitons favoriser des échanges très ouverts, dépassant les simples données techniques et descriptives, élargissant les données collectées et les registres aux sens des objets ou des pratiques. Ces récits et informations contextuelles contribueront à une compréhens-

sion plus profonde et nuancée. Le souci de conserver le patrimoine matériel et immatériel du monde actuel répond non seulement au désir de léguer un héritage aux générations futures, mais aussi à celui de conserver des témoins historiques représentatifs de la vie quotidienne, du banal, de l'ordinaire. À moyen terme, nous envisageons de mener une réflexion sur la patrimonialisation de ces témoignages, sur des bases qui restent à définir.



Opérations de reconditionnement et de récolement dans les réserves de l'écomusée.



Studio pour les entretiens et l'enregistrement de témoignage au sein du musée.



Parallèlement à cette stratégie, nous avons défini nos propres critères de sélection. Le premier découle de l'objectif précédemment présenté: l'objet acquis doit permettre de créer un dialogue avec une ou plusieurs pièces déjà présentes dans les collections. Le deuxième critère est la capacité de l'objet à produire une économie de l'attention, à attirer et à susciter la curiosité du public. Nous exposons ainsi une série de machines à coudre allant de la fin du 19<sup>e</sup> siècle à la première machine à coudre électronique. Il serait peu judicieux d'acquérir une énième machine à coudre, même plus récente. Il pourrait être en revanche pertinent de faire entrer dans les collections, par exemple, un conteneur de recyclage de vêtements évoquant la *fast fashion*. Le troisième critère de sélection, plus pragmatique, est le bon état de l'objet et ses matériaux, qui ne doivent pas demander de conditions complexes de conservation. Notre collection compte déjà plusieurs pièces nécessitant des travaux de restauration et notre bâtiment de réserve appelle une rénovation globale. Or, certains matériaux contemporains — se dégradant rapidement ou libérant des polluants au fil du temps — posent de réels défis de conservation. Nous envisageons dans de tels cas, plutôt que d'acquérir l'objet, de le documenter précisément.

Enfin, cette démarche s'étend à l'accompagnement par la médiation, pour contextualiser les artefacts et sensibiliser nos visiteurs aux enjeux et débats contemporains.



Réserves de l'écomusée de l'Avesnois

En conclusion, l'écomusée de l'Avesnois s'engage dans une démarche dynamique d'acquisition, ouverte aux réalités contemporaines. Cette approche témoigne de la volonté de l'institution de relever les défis de notre époque avec rigueur et sensibilité, d'offrir au public un lieu de mémoire et de réflexion sur notre passé, notre présent et notre avenir. La préservation et l'acquisition d'objets contemporains prennent une place cruciale dans la construction d'une mémoire collective et la préservation de notre identité culturelle. Nous avons la tâche de sauvegarder ce qui risque de disparaître demain dans un processus de sélection naturelle. Il faut pouvoir expliquer à nos enfants qui nous sommes et d'où nous venons. Nous attribuons ainsi à la conservation de l'objet contemporain une fonction identitaire. Notre démarche vise à concilier objectivité scientifique et prise de conscience de la complexité de notre monde. Elle illustre une transition, entre une ère de l'innocence face aux défis de notre époque et une compréhension plus nuancée. Les enjeux sont suffisamment sérieux pour que nous nous efforcions de relever ce défi.



Musée du Textile et de la Vie Sociale, l'espace Énergie avec sa machine à vapeur et un dispositif numérique de médiation.



## II. Partager la parole au musée

1. **Vers le post-patrimoine : moins d'objets, plus de récits ?**  
Magali Nachtergaele ..... 59
2. **Exposer *Une autre histoire du monde* au Mucem**  
Camille Faucourt ..... 64
3. **Identifier c'est reconnaître: le patrimoine des migrations humaines**  
Elisabeth Jolys Shimells ..... 67
4. ***Alpins, 7000 ans d'histoires*, la nouvelle exposition de référence au Musée dauphinois**  
Olivier Cogne ..... 72
5. ***L'envers du verre*, une exposition couronnée du label Exposition d'intérêt national**  
Solenne Rouault ..... 76
6. ***Jebena*, déplacements des manières de *faire* et de *dire* le musée ?**  
Rachel Bolle - Julie Dorner ..... 80



# Vers le post-patrimoine : moins d'objets, plus de récits ?

**Magali Nachtergaele**

Professeure des universités, Université Bordeaux Montaigne

La soupe de *Just Stop Oil* sur *Les Tournesols* de Van Gogh, *Les meules* de Monet barbouillées de purée en Allemagne, des activistes se collant les mains sur le cadre d'un Goya à Madrid ou au sol du musée Porsche, le groupe *WHEREISANAMENDIETA*, les actions féministes des *Guerrilla Girls* ou les attaques de statues coloniales dans l'espace public, les performances-actions de Deborah de Robertis — comme récemment au Centre Pompidou Metz... Depuis une petite dizaine d'années, les mobilisations politiques écologistes, féministes et anticolonialistes mettent le musée, et plus largement le patrimoine, au centre d'actions qui mobilisent fortement l'attention médiatique. Cette focalisation activiste fait du musée un objet ethnologique en lui-même, et interroge à nouveau l'institution sur ses fonctions sociales, bien au-delà de sa mission didactique ou de la reconstitution patrimoniale.


## La mutation au tournant des années 2000

Lorsque Roland Recht publie en 1998 *Penser le patrimoine*, il souligne d'emblée un statut d'exception des œuvres d'art et une montée en puissance du format musée au tournant du 21<sup>e</sup> siècle. C'est d'abord sous le prisme de l'œuvre que s'entendent dans ses termes les objets patrimoniaux, du point de vue de leur valeur artistique et historique mais aussi de leur histoire seconde, celle de leur *réception*<sup>1</sup>. Recht rappelle la complexité de la construction patrimoniale, en particulier dans un pays qui a beaucoup déplacé ce qu'il désigne comme les mises en scène de l'art, depuis la Révolution française jusqu'au Louvre Abu Dhabi. Malraux en a conscience

<sup>1</sup> RECHT Roland, *Penser le patrimoine : mise en scène et mise en ordre de l'art*, Hazan, Paris, 1998 [rééd. augmentée, 2008], p. 5



*Just Stop Oil* devant *Les Tournesols*, Londres, 14 octobre 2022



quand il note en 1965 l'influence de la photographie sur les mises en ordre au musée du Louvre pour se prêter à cette photogénie médiatique : « *le musée commence à ressembler au Musée Imaginaire* »<sup>2</sup>. À la même période, Roland Schaer fait un constat similaire : la culture est mise en scène et des musées « *scénographient des chapitres de l'Histoire, comme le Mémorial de Caen, l'Historial de la Grande Guerre à Péronne ou la Cité nationale de l'Histoire de l'immigration* »<sup>3</sup>. C'est tout le travail d'une muséologie attentive tant à la conservation des œuvres qu'à leur transmission. Elle n'est pas exempte de ce que Serge Chaumier désigne comme un dilemme lorsqu'il est question de frontières entre musée d'art et de société, œuvre et objet ethnographique. Prenant l'exemple du musée du quai Branly, il indique que le regard esthétique « *se soustrait à une mise en récit historique et anthropologique* »<sup>4</sup>, tout en omettant que ce regard esthétique peut lui-même véhiculer un récit transparent, potentiellement porteur de stéréotypes. La plus virulente critique de cette mise en scène a été portée récemment par Françoise Vergès, dans son ouvrage *Programme de désordre absolu*. Elle relit la muséalisation du musée du Louvre à l'aune de la conquête coloniale, selon un point de vue totalement à rebours du mythe muséal

tel qu'il a été construit culturellement par la France — modèle du *musée universel* et universaliste<sup>5</sup>, à la généalogie impeccable<sup>6</sup>. Comme le décrivaient déjà en 1980 Carol Duncan et Allan Wallach, loin d'être apolitiques, les musées « *matérialisent et rendent visible l'idée de l'État* »<sup>7</sup>. Le musée symbolise les « *valeurs transcendantes dont l'État se veut l'incarnation* » et joue un « *rôle crucial dans l'expérience de la citoyenneté* »<sup>8</sup>, telle une *structure rituelle*<sup>9</sup>. Entrant selon Françoise Vergès dans l'ère du post-musée, ou plus généralement selon moi du post-patrimoine<sup>10</sup>, les musées d'art, d'histoire et de société se réinventent avec des ambitions sociales et des enjeux écologiques qui se font pressants. Véritable chambre d'écho, le musée endosse des défis certes collectifs mais aussi très situés, qui invitent à ne pas négliger les spécificités des cas et des publics visés par cette mutation culturelle.

---

<sup>2</sup> MALRAUX André, *Le Musée imaginaire*, Idées / arts, Gallimard, 1965, p. 110

<sup>3</sup> SCHAEER Roland, *L'invention des musées*, Découverte Gallimard, 1993, p. 110

<sup>4</sup> CHAUMIER Serge, « La muséographie de l'art », in GOB André et MONTPETIT Raymond (dir.), « La (R)Evolution des musées d'art », in *Culture et musées*, n°16, 2010, p. 29

<sup>5</sup> VERGÈS Françoise, *Programme de désordre absolu. Décoloniser le musée*, La Fabrique, 2022, p. 121

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 115

<sup>7</sup> DUNCAN Carol, WALLACH Allan, « Le Musée universel », 1980, tr. fr. Jean Piétry, in MCWILLIAM Neil, MORÉTEAU Contance, LAMOUREUX Johanne, *Histoires sociales de l'art. Une anthologie critique*, vol. 2, Oeuvres en sociétés, Presses du réel, Dijon, 2016, p. 290

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 299

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 303

<sup>10</sup> NACHTERGAEL Magali, *Quelles histoires s'écrivent dans les musées ? Récits, contre-récits et fabrique des imaginaires*, Essais visuels, MKF éditions, 2023



Galerie des dons du Musée national de l'histoire de l'immigration - Palais de la Porte Dorée, Paris, 2019. Crédit EPPPD Anne Volery

## L'institution à l'initiative ? le rôle des acteurs extérieurs

Mais comment se construisent ou plutôt se déconstruisent ces récits muséaux ? Dans *L'art : une histoire d'expositions*, Jérôme Glicenstein explique comment ces dispositifs, même éphémères, sont des *ensembles de textes et sous-textes*<sup>11</sup> qui organisent des éléments du discours — les œuvres en faisant partie. En reprenant les termes de Patricia Falguières, le rôle du musée est en effet de « *diviser, répartir, disposer les éléments du monde* »<sup>12</sup> pour en recréer une image interprétable dans un espace restreint, selon un principe rhétorique. Aussi, modifier simplement un élément de discours ne suffit pas à faire sentir une bifurcation dans l'arc narratif institué. Plusieurs exemples ont pourtant fait date, en marquant un tournant parfois radical.

Ces gestes sont souvent mis en scène au sein même des institutions, prenant de l'intérieur le contrepied d'une tradition muséale quasi incontestée. Ce fut le cas notable en 2009, pour deux années, d'un accrochage exclusivement féminin intitulé *Elles@CentrePompidou*<sup>13</sup>. Pourtant le temps fut très long entre cette exposition et le texte de Linda Nochlin, qui en 1971 demandait « *pourquoi n'y a-t-il pas eu de grand artiste femme ?* »<sup>14</sup>. La réponse ironique qu'elle donne à l'époque — « *sans doute parce qu'elles étaient incapables de faire du grand art ?* » — pointe une doxa masculine, réductrice de l'histoire de l'art et pourtant largement dominante.

<sup>11</sup> GLICENSTEIN Jérôme, *L'art : une histoire d'expositions*, PUF, Lignes d'art, 2009, pp. 86-87

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 90

<sup>13</sup> MORINEAU Camille, BAJAC Quentin (commissaires), *Elles@centrepompidou, les artistes femmes dans la collection du musée national d'art moderne*, Centre Pompidou, Paris, 27 mai 2009 – 21 février 2011

<sup>14</sup> Et celui de sa traduction en français, tout aussi long : NOCHLIN Linda, *Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes ?*, tr. fr., Thames & Hudson, 2021



C'est dans le sillage de ce geste féministe radical que l'une des deux commissaires, Camille Morineau, fonde l'association *Archives of Women Artists, Research and Exhibitions (Aware)* en 2014. Désormais durablement implantée dans le paysage muséal, elle se donne pour mission en marge des institutions de faire connaître des œuvres minorisées, à la marge, en raison du genre assigné à leur créateur. D'autres biais affectent bien sûr la constitution des collections et leur exposition.

En 2008, un an avant le Centre Pompidou, et jusqu'en 2020, date de la refonte de l'exposition permanente, le musée national de l'Histoire de l'immigration avait par sa Galerie des dons institué et mis en lumière la dimension participative d'une collection nationale. Alimentée de dons de particuliers, la collection reste néanmoins sélectionnée par les conservateurs et conservatrices. La Galerie présente les objets accompagnés de leurs histoires personnelles: l'accent est mis sur les trajectoires et liens avec l'histoire de l'immigration du pays, faisant le lien entre micro et macro récits<sup>15</sup>. Parallèlement, l'exposition permanente, qui refusait initialement les séquences chronologiques pour préférer des axes thématiques, revient à un récit linéaire historique. Partant de 1685, du commerce triangulaire et de son Code noir<sup>16</sup>, l'accrochage arrive aux temps présents et vise à éclairer les circulations humaines actuelles. La relation du musée à la Colonie se fait plus visible et explicite. Les traductions de travaux de Stuart Hall, T.J. Demos, Homi K. Bhabha et Ngũgĩ Wa Thiong'o réévaluent les collections muséales selon d'autres points de vue. Le phénomène des biennales ou triennales participe également de ces réorientations culturelles. Si la plupart d'entre elles restent des événements très limités, leur fonction est aussi de mettre en lumière des discours dans un espace-temps périphérique à celui des temples patrimoniaux — comme une cohabitation ou

un accueil temporaire. C'est à mon sens le cas de la Triennale d'art contemporain *Intense Proximité* en 2012 au Palais de Tokyo, qui fait connaître en France le travail du commissaire Okwui Enwezor. Ce dernier compose un comité curatorial paritaire et plus ouvert à la diversité — fait particulièrement notable après l'instauration d'un ministère de l'Immigration, de l'Intégration et de l'Identité nationale de 2007 à 2010, lors du précédent quinquennat présidentiel Sarkozy .

Ces enjeux et débats de société se retrouvent donc au cœur du musée. D'une part les artistes en font un matériau direct de leurs productions. D'autre part, les commissaires, médiateurs et médiatrices, à l'intérieur ou à l'extérieur du musée, engagent des dialogues dont les pensées critiques ne sont pas forcément portées par les institutions, mais informées par des recherches, des associations, ou la société civile elle-même. Depuis, les musées ont multiplié ces décentrement: *Memoria, récits d'une autre histoire* dans la cadre de la Saison Afrique-France en 2020 au Frac MÉCA Nouvelle Aquitaine, *Habibi, les révolutions de l'amour* à l'Institut du monde arabe en 2022, *Over the Rainbow, autres histoires de la sexualité* en 2023 au Centre Pompidou ou encore *Une autre histoire du monde* au Mucem en 2024 : tout en restant cadrés dans des expositions-événements, les exemples ne manquent pas.

---

<sup>15</sup> *Guide de la galerie des dons*, Cité nationale de l'Histoire de l'immigration, Paris, 2014

<sup>16</sup> Édité de réglementation de l'esclavage sur le territoire colonial français



## Au-delà de l'exposition

Récits individuels ou communs, écrire son histoire ou des contre-histoires... La récurrence de ces formules invite à interroger leur explosion dans la création d'aujourd'hui et à se demander : quels narratifs s'écrivent pour le musée de demain ? N'entre-t-on pas, comme le signale Vergès, dans un musée sans objets mais constitué de récits ? Face à cet engouement, à la répétition du terme dans les discours autour de la création et de la culture, un point critique s'impose pour ne pas céder au charme envoûtant des belles histoires et à leur pouvoir tant narcotique que politique — le musée est loin d'être neutre.

À l'ère du numérique, conserver les objets — y compris numériques — reste certes l'une des missions premières du musée. Mais il ne s'agit plus tant de transmettre un patrimoine matériel qu'un ensemble de récits qui font société. Si pendant bien longtemps, les musées ont pris la forme de temples puis de spectaculaires bâtiments héroïques postmodernes, la crise du Covid-19 a eu pour effet de démultiplier en ligne l'accessibilité des données relatives aux collections des musées — déjà amorcée de longue date par les médiations numériques et les bases de données en libre accès. En ouvrant les contenus à un partage mondial, la mise en ligne tous azimuts a désenclavé la circulation des idées. Elle a décorrélé le musée de sa fonction première de patrimonialisation, faisant de lui, symboliquement et par métonymie, un objet de connaissance : les actions dans les salles du musée replacent l'institution au cœur de sa fonction sociale. L'écologie reste l'angle mort de cette mutation : si la crise climatique est un thème récurrent, l'écologie muséale elle-même fait partie des grands chantiers à poursuivre.

Au-delà des bonnes intentions, le discours du musée est sommé de répondre aux demandes de pluralisme, d'inclusivité et de justice épistémique. Au cœur des relations entre science, société et transmission, il n'est pas garant seulement d'un patri ou matrimoine, mais plus globalement d'un héritage culturel, d'un commun où les places de chacune et chacun sont à redéfinir.





# Exposer *Une autre histoire du monde* au Mucem

## Camille Faucourt

Conservatrice du patrimoine au Mucem, à Marseille, co-commissaire de l'exposition *Une autre histoire du monde*

L'exposition *Une autre histoire du monde* s'est tenue au Mucem du 8 novembre 2024 au 11 mars 2024. Elle est initiée en 2019 par Pierre Singaravélou, historien, et Fabrice Argounès, géographe. Leur ambition est d'élargir, au-delà des seuls supports cartographiques, le propos de leur précédente exposition, *Le Monde vu d'Asie. Au fil des cartes*<sup>1</sup>. Ils questionnent ainsi le musée occidental, entendu comme lieu d'écriture et de transmission d'une vision prétendument universelle de l'histoire mondiale.

Le modèle du « musée universel » — désormais mis en débat — a effectivement permis à l'Occident de mettre en scène un grand récit du monde, dont l'Europe constituait le moteur. Ce récit s'est imposé à l'ensemble de la planète au 19<sup>e</sup> siècle. Il a eu pour conséquence la création d'imaginaires imprégnés d'une vision eurocentrée de l'histoire du monde, dont nous avons ordonné et hiérarchisé les espaces, les chronologies, les acteurs et les événements selon des

catégories de pensée qui nous sont en réalité propres. Partant de ce postulat, l'exposition restitue la diversité et la pluralité des points de vue non européens sur cette histoire à large échelle mais commune, du 13<sup>e</sup> siècle à nos jours, pour inciter le grand public à dépasser la perspective eurocentrée. S'inscrivant dans le sillage du tournant historiographique ouvert depuis les années 1980 par l'histoire globale et connectée, ce projet entre en résonance avec d'autres mutations en cours dans les musées européens, notamment ethnographiques, qui réinsèrent leurs collections et leurs histoires dans un cadre plus global et polyphonique.

Le corpus exposé réunit près de cent-cinquante œuvres de toutes natures — manuscrits, objets archéologiques, sculptures, textiles, peintures, arts décoratifs... — créées sur les cinq continents et conservées en France et aux Pays-Bas, dans diverses collections privées et publiques — bibliothèques, musées des beaux-arts, musées d'histoire ou d'ethnographie. Suivant la volonté du commissariat de montrer que l'histoire du monde peut et doit aussi s'écrire par la culture matérielle sans donner la primauté à l'écrit, chacune des œuvres choisies est traitée comme une archive, un fragment d'histoire pouvant éclairer le passé. Quatre installations sonores, réalisées par Chloé Despax, permettent par ailleurs aux visiteurs et visiteuses de décou-

<sup>1</sup> Musée national des arts asiatiques-Guimet, 2018



Vue de l'introduction et de la première partie de l'exposition *Les espace-temps du monde*. Crédit : G. Mathieu / Mucem

vrir des modes oraux de fabrication et transmission du récit historique, en Nouvelle-Calédonie, en Mongolie, au Brésil et au Maroc. Ces œuvres s'articulent autour de grandes thématiques: elles interrogent certains concepts-clés de l'historiographie occidentale, tels que le centre et la périphérie, la modernité, les découvertes ou encore l'altérité.

Les enjeux de décentrement des regards et de remise en perspective des récits et des collections muséales trouvent des traductions formelles inventives et signifiantes dans la scénographie conçue par Kascen. Titres basculés ou à l'envers, jeux de miroirs, vitrine vide dans laquelle le public est invité à se glisser, fenêtres découpées dans certaines cimaises, orientant la vision... La mise en espace invite chacun à éprouver, corporellement, le pas de côté réflexif proposé par le commissariat.

Parallèlement, une attention importante est accordée à la médiation écrite et graphique, pour aider les publics à s'appropriier les concepts déployés dans l'exposition, tout en favorisant un décryptage approfondi des objets. Les cartels incluent une chronologie comparée entre le calendrier grégorien occidental et le calendrier en usage dans les diverses régions du monde représentées. S'y ajoute une carte de localisation du lieu de création, reprenant une projection en polyèdre du monde, dite de Fuller: cette représentation décentre le planisphère, sans haut ni bas, et limite la déformation des continents. Enfin, un paragraphe dédié à la provenance de l'œuvre indique son mode d'entrée en collections européennes et son parcours jusqu'à nos jours, quand celui-ci est documenté.

Dans ce même désir d'accessibilité, le parcours de l'exposition est scandé par douze «arrêts sur image» — aides graphiques qui permettent de mieux comprendre des documents pictographiques ou cartographiques asiatiques, américains et océaniques, illisibles pour des non spécialistes. Pour aller plus loin, quatre focus sont proposés aux visiteurs et visiteuses. S'étendant dans l'espace et sur cimaises, ces zones dédiées à quatre œuvres<sup>2</sup> associent reproductions iconographiques, textes et infographies, témoignant du caractère hybride des objets mis en lumière, à l'interstice entre les mondes et les savoirs.

<sup>2</sup> Il s'agit d'une copie européenne d'un document mexica (ou aztèque), à la fois carte et récit historique; d'une carte britannique du Pacifique établie par un maître-navigateur polynésien; des vues peintes de jardins impériaux chinois reprenant des modèles européens; et d'un bronze du trésor royal de Benin City (ancien royaume d'Edo, actuel Nigeria), entré sur le marché de l'art occidental suite au pillage de la ville en 1897.

<sup>3</sup> Propos recueilli lors d'entretiens-flashes menés à la sortie de l'exposition, 12 mars 2024, Mucem, Marseille.

La volonté du Mucem de produire un discours plus riche, plus nuancé et plus inclusif sur l'histoire mondiale semble bien reçue et comprise par une majorité de visiteurs et visiteuses. À la sortie de l'exposition, ils et elles expriment leur vif intérêt pour ce sujet, qu'il soit familier ou inédit. On retiendra, parmi les multiples propos recueillis, une citation qui témoigne des horizons ouverts par ce projet et appelle à une plus large mise en exposition de récits historiques renouvelés au musée: «Je retiens le titre de cette exposition qui est une manière de dire une quête, de dire l'idée d'aller plus loin, au-delà. Il traduit aussi l'immensité de notre planète et l'humilité de chaque civilisation qui n'est rien face à la diversité des savoirs et des histoires»<sup>3</sup>.



Vue de l'espace « Par-delà la vitrine, la vie des objets » (troisième partie de l'exposition *Altérités plurielles*). Crédit : G. Mathieu / Mucem



# Identifier, c'est reconnaître : le patrimoine des migrations humaines

## Elisabeth Jolys Shimells

Conservatrice en chef du patrimoine, cheffe du service de la conservation du Musée national de l'histoire de l'immigration – Palais de la Porte Dorée

### L'émergence d'un champ patrimonial

Décidée à partir de 2003, l'existence du Musée national de l'histoire de l'immigration (MNHI), implique la constitution d'une collection nationale de référence sur l'histoire et les cultures de l'immigration en France. Contrairement à l'usage lors de la création d'un musée national — comme le Musée d'Orsay ou encore le Musée du Quai-Branly-Jacques Chirac — aucun transfert de collections d'autres musées n'est alors envisagé. D'aucuns pourraient y lire une frilosité institutionnelle face à un musée dont l'origine et les missions détonnent, puisqu'il est le seul à porter dans son décret fondateur un rôle social d'une ambition incroyable : « *contribuer ainsi à la reconnaissance des parcours d'intégration des populations immigrées dans la société française et faire évoluer les regards et les mentalités sur l'immigration en France* ». Mais un autre écueil laisse circonspects les référents du dossier au ministère de la Culture : qu'est-ce que le patrimoine de l'immigration ? Ses composantes n'apparaissent alors pas au sein du patrimoine existant.



Repères, premier parcours permanent du Musée national de l'histoire de l'immigration, 2009 © EPPPD / Eva Allouche

C'est donc fondé sur une page blanche que naît ce nouveau pan des collections nationales, à partir de 2005. Il développe une approche en trois fonds : art contemporain, histoire et ethnographie, avec un fort tropisme contemporain principalement axé sur les représentations à partir du 19<sup>e</sup> siècle. Il ancre la première époque de son développement autour d'une exposition permanente qui suit les parcours de migration — de l'exil à l'intégration —, reflétant la prédominance du narratif politique sur le récit historique.



Nouveau parcours permanent du Musée national de l'histoire de l'immigration, 2023 ©EPPPD / Anne Volery

Quinze ans plus tard, à la faveur d'une transformation institutionnelle et des évolutions historiographiques, la refonte de l'exposition permanente du musée adopte une trame chrono-thématique. Démarrant en 1685, elle impose à moyen terme d'élargir la politique d'acquisition. Dans un premier temps, le musée fait appel à des dépôts. L'équipe curatoriale se trouve alors confrontée à l'impossibilité d'identifier facilement, dans les bases de données des collections, les biens culturels relatifs aux migrations. En effet, aucun mot-clé proposé par les thésaurus et vocabulaires officiels ne permet d'indexer les collections sous cet angle, seule la recherche de termes connexes comme « *étranger* » — avec un bruit considérable — ou des adjectifs relatifs à des pays — italien, allemand... — permet,

avec ténacité, de faire ressortir quelques éléments hétérogènes. Le MNHI entame alors une consultation auprès de différents musées. Aux Rencontres professionnelles de la FEMS en 2019 à Bordeaux, un atelier démontre que les écomusées et musées de société parviennent très facilement à identifier dans leurs collections des items relatifs aux migrations. Mais aucun ne les identifie comme tels dans les bases de données, et la plupart se sentent démunis face à un domaine scientifique complexe dont les enjeux contemporains sont sensibles et politiques.

## Une initiative nationale et transversale

Le MNHI décide alors de lancer un projet national visant à identifier les items relevant du patrimoine des migrations humaines dans les collections des musées et autres institutions patrimoniales, comme cela avait été fait quelques années auparavant autour de la mémoire de l'esclavage. En cela, il entend agir en cohérence avec son statut de musée expert, désigné comme référent pour l'ensemble des musées de France. Baptisé *Inventaire du patrimoine des migrations humaines*, le projet bénéficie immédiatement du soutien du Service des musées de France. Celui-ci propose une méthodologie différente du portail qui avait été créé pour présenter les biens culturels relatifs à la mémoire de l'esclavage. Cette approche originale s'appuie sur la nouvelle dynamique induite par la Plateforme Ouverte du Patrimoine, qui intègre la base Joconde et permet aux musées d'être plus autonomes dans leurs versements. La solution proposée est tout simplement de créer un nouveau nom de domaine — « *migrations humaines* » — dans les vocabulaires scientifiques officiels, et d'en encourager l'usage lors de l'inventaire et du récolement des collections. Choisi par le MNHI, le nom de domaine « *migrations humaines* » est une déclinaison du domaine disciplinaire « *histoire* » ; il n'induit pas de bornes chronologiques ni géographiques, il concerne tout type de circulations pérennes — émigration, immigration, exode rural et autres migrations internes. Cela est cohérent avec l'élargissement du discours porté par le MNHI, qui entend replacer l'immigration dans la dynamique globale des circulations humaines. Pour stimuler l'identification, lors du contrôle des notices versées sur la base Joconde, le bureau de la diffusion numérique signale aux musées les objets qui pourraient être indexés avec ce mot-clé. Le Service des musées de France a en outre désigné les migrations humaines comme l'un des domaines prioritaires pour le versement dans la base Joconde.

Pour partager les ressources, expertises et expériences, un groupe de travail dédié est mis en place. Il réunit plus d'une vingtaine de musées et centres d'archives sur l'ensemble du territoire. Il est ouvert aux nouveaux membres, et ne demande pas de prérequis en matière d'inventaire ou de mise en ligne. Il se réunit une fois par an, pour échanger sur l'avancée des travaux, présenter les actions des membres et créer des connexions. Tout au long de l'année, une plateforme collaborative est accessible sur inscription<sup>1</sup>. La mission principale du groupe de travail est de coconstruire et de diffuser des ressources sur la documentation des collections. Mais les échanges visent plus globalement à développer les projets autour des collections. Il peut s'agir d'appui aux projets de relecture des fonds au prisme des migrations humaines, de conseils sur des projets d'acquisition, qu'il s'agisse de soutien scientifique ou méthodologique, ou encore de projets de collectes mutualisées. L'expertise peut également être partagée dans le cadre des Projets Scientifiques et Culturels et des démarches de valorisation des collections. Le MNHI promeut également la mutualisation de ressources sur l'histoire des migrations, liées notamment à son nouveau parcours permanent, mais aussi aux expositions mobiles et ressources pédagogiques développées par l'établissement.

---

<sup>1</sup> <https://pmh.epppd.fr/>

## L'enjeu essentiel de l'indexation

Rapidement, il est apparu nécessaire de décliner le nom de domaine « *migrations humaines* » en un thésaurus dédié, qui ferait autorité. Dès sa création, l'*Inventaire du patrimoine des migrations humaines* a partout suscité l'enthousiasme. Le groupe de travail ne cesse de croître. Néanmoins, les difficultés de la mise en œuvre opérationnelle de l'usage du nom de domaine et du thésaurus mettent en lumière le peu d'implication des musées de France et de leurs tutelles dans les questions de documentation et de mise en ligne des collections muséales. L'examen des outils d'indexation mis à disposition des professionnels par le ministère de la Culture révèle une hétérogénéité patente des référentiels et des données.

En effet, les vocabulaires existants sur le sujet sont soit lacunaires, soit largement obsolètes. Exemple saisissant, le thésaurus Garnier d'indexation des représentations, édité en 1984, est toujours l'outil retenu par le ministère de la Culture pour l'analyse des représentations figurées, bien que soit reconnu le « *contexte de sa création, guidée par l'objectif de répondre aux représentations d'un ordre social ancien* »<sup>2</sup>. Il présente dans sa section « *être humain* » une sous-section « *race* » qui comporte les termes « *noir* », « *blanc* », « *jaune* », « *rouge* », à utiliser « *lorsque le caractère racial est insolite ou a une signification particulière* ». Des termes et des usages impensables aujourd'hui dans les textes éditorialisés, cartels ou catalogues, mais qui perdurent néanmoins dans les référentiels offerts aux professionnels pour la mission primordiale de diffusion du patri-



Nouveau centre de ressources Abdelmalek Sayad du Musée national de l'histoire de l'immigration, 2024 ©EPPPD / Anne Volery

moine: les bases de données. Apparaissant comme un sujet technique aux directions et aux tutelles, la documentation des collections, dont l'indexation fait partie, est un secteur souvent ignoré, non prioritaire en matière d'investissement financier ou humain. Or, pour qui veut rendre accessible le patrimoine et encourager la cocréation, comment ne pas saisir que la première étape consiste à diffuser une information rigoureuse et consistante relative aux ressources, au premier rang desquelles les collections? En effet, l'éditorialisation est déjà une transformation par laquelle le musée diffuse un point de vue, et applique des filtres, donc des biais. Les ressources brutes présentes sur les bases de données doivent être comprises comme le premier niveau de partage du pouvoir, celui de l'information. Considérées ainsi, la documentation et la mise en ligne des collections constituent indéniablement un axe stratégique primordial.

Les lacunes d'indexation génèrent en particulier une mise à distance de la communauté de la recherche, notamment en histoire, qui n'utilise que peu les col-

<sup>2</sup> <https://www.culture.gouv.fr/Thematiques/musees/Pour-les-professionnels/Conserver-et-gerer-les-collections/Informatiser-les-collections-d-un-musee-de-France/Vocabulaires-scientifiques-du-Service-des-musees-de-France/thesaurus-iconographique-systeme-descriptif-des-representations-de-francois-garnier>

lections muséales comme sources, au contraire des archives. Les historiens d'art et les collections de beaux-arts faisant exception, les fonds muséaux d'histoire et de société sont ainsi sous-étudiés, ce qui ne permet pas d'améliorer leur description: le cercle vicieux de l'invisibilité des migrations est à l'œuvre aussi dans le patrimoine. L'espoir provient des travaux internationaux sur l'indexation des collections, poussés par les études postcoloniales, qui commencent à infuser en France. En particulier, la manière de désigner les humains, producteurs ou représentés dans les collections, suscite enfin l'intérêt, dans le cadre de la lutte contre les discriminations et pour la reconnaissance des droits culturels, couplée au souci de refléter l'historiographie, ou plus largement les progrès de la recherche. On peut citer l'initiative *Words matter*<sup>3</sup>, menée par le Wereldmuseum de Rotterdam aux Pays-Bas, ou encore le projet *De Bias*<sup>4</sup>, destiné à identifier et contextualiser les termes historiques aujourd'hui perçus comme offensants sur la base Europeana. En France, l'important réseau *Patrimoines déchainés* de la Fondation pour la mémoire de l'esclavage a conduit en 2022 un séminaire *Les mots pour le dire*<sup>5</sup>. Au ministère de la Culture sont récemment apparus des groupes de réflexion, par exemple sur les patrimoines contestés ou la diversité, doublés d'une stratégie numérique volontariste visant à harmoniser et partager les données culturelles.



Sur le fond, l'objectif de l'*Inventaire du Patrimoine des Migrations humaines* vise à atténuer l'invisibilité d'un champ patrimonial existant mais diffus, car jusqu'ici impossible à identifier comme tel. Or identifier c'est nommer, nommer c'est sortir de l'anonymat — le premier pas de la reconnaissance. Sans indexation performante des bases de données des collections, il est très complexe pour les chercheurs et les acteurs du patrimoine de développer des projets — expositions, publications, événements... — à partir d'un patrimoine muséal. Sur la thématique des migrations, la difficulté est d'autant plus importante que peu de professionnels de la conservation sont formés dans le domaine et ont donc la capacité de développer leurs propres thésaurus ou vocabulaires. Or les migrations font partie intégrante de l'histoire, de l'art, des sociétés et des territoires, et à ce titre elles sont représentées dans les témoins, matériels ou immatériels, que nous collectons. Donner à voir ces circulations, ces échanges constitutifs de nos sociétés et de nos territoires, c'est donner une place au patrimoine dans la recherche autour de ces sujets, c'est aussi affirmer que les migrations ne sont pas uniquement des sujets de débats où toutes les idées se valent, qu'il y a des objets, des documents, des œuvres qui témoignent d'un passé souvent méconnu et instrumentalisé.

<sup>3</sup> <https://www.materialculture.nl/en/publications/words-matter>

<sup>4</sup> <https://pro.europeana.eu/project/de-bias>

<sup>5</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=xmjBDja5hpk>

Babi Badalov, *Integrativ*, peinture sur tissu, 2015. Collections du Musée national de l'histoire de l'immigration, 2021.17.2 ©EPPPD / Philippe Lebruman



# Alpins, 7000 ans d'histoires, la nouvelle exposition de référence du Musée dauphinois<sup>1</sup>

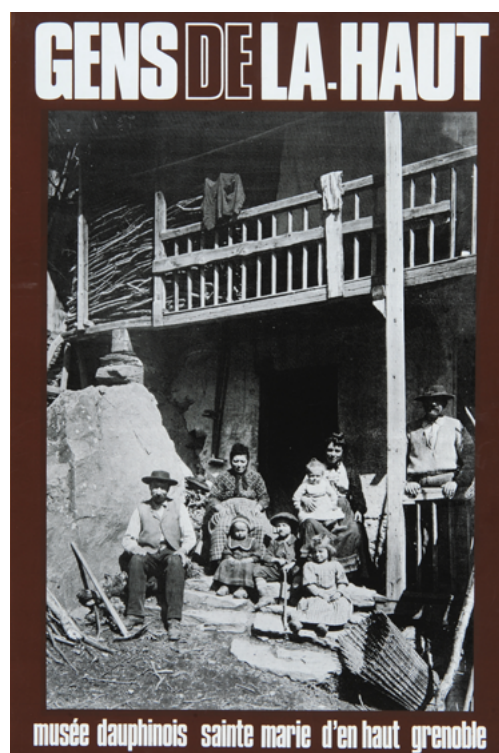
## Olivier Cogne

Directeur du Musée dauphinois – Département de l'Isère  
Administrateur et ancien vice-président de la FEMS

La montagne alpine et ses habitants occupent depuis longtemps une place centrale dans les sujets d'exposition du Musée dauphinois, dans ses parcours temporaires ou plus pérennes. Proscrivant l'adjectif « permanente » pour qualifier ses expositions, le musée privilégie désormais celui de « référence ». Cette notion empruntée au muséologue québécois Michel Côté semble préférable à celle, utilisée un temps, de « longue durée ». Une façon d'affirmer que le musée se doit de rester en prise avec l'évolution de la société en proposant un récit évolutif. Par « référence », il faut entendre aussi la volonté d'établir la synthèse d'une production à caractère culturel et scientifique, à laquelle on peut se référer.

L'exposition *Alpins, 7000 ans d'histoires* qui ouvre ses portes en octobre 2023, prend place dans une filiation expographique dont l'histoire remonte pratiquement à cinquante ans. Dès 1977, le Musée dauphinois, sous la houlette de son directeur d'alors, Jean-Pierre Laurent, dédie une première exposition aux sociétés de montagne, *Gens de là-haut*. Conduit logiquement à revoir ce parcours vingt ans plus tard, en raison de la nécessaire actualisation du discours et du vieillissement des techniques expographiques, Jean-Claude Duclos, alors conservateur-adjoint du musée aux côtés de Jean Guibal, inscrit son travail dans la continuité du précédent, tout en le rénovant en profondeur. L'exposition *Gens de l'alpe* est inaugurée fin 1998. Le

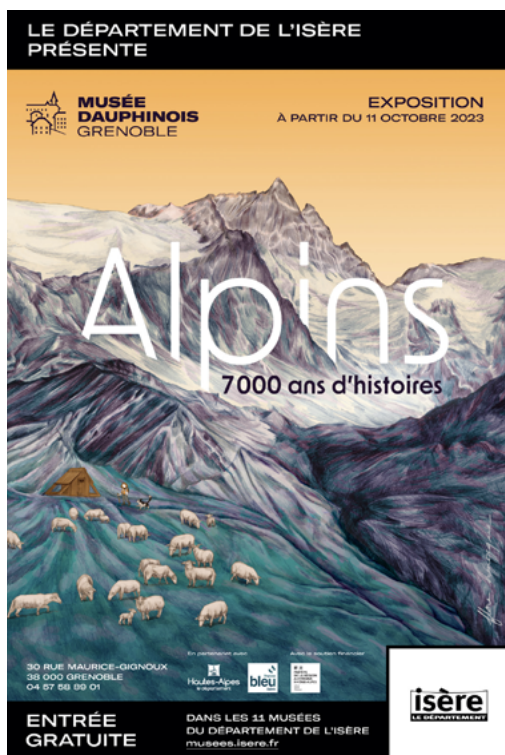
nouveau parcours dresse le portrait des hommes et des femmes qui, à force de ténacité, de mobilité et d'ingéniosité ont réussi à domestiquer les espaces difficiles de la haute montagne. Il s'appuie sur un florilège de pièces, notamment le mobilier travaillé par les populations du Queyras, territoire haut-alpin où l'identité montagnarde est forte; une région largement étudiée par le fondateur et premier directeur du musée, Hippolyte Müller (1865-1933). Cette même année naît la revue *L'Alpe*<sup>2</sup>, dans le cadre d'un partenariat rare public-privé entre le Musée dauphinois et les éditions Glénat, basées à Grenoble.



Affiche de communication de l'exposition *Gens de là-haut*, 1977

<sup>1</sup> Ce texte s'inspire de l'article « (En)chanter la montagne », paru dans la revue *L'Alpe*, n° 100, Glénat, Grenoble, 2023, pp. 4-13.

<sup>2</sup> Revue consacrée aux cultures et aux patrimoines de l'Europe alpine.



Affiche de l'exposition réalisée par Jeanne Bovier-Lapierre (Atelier JBL), d'après une illustration de Flore Hénocque, 2023.



La première salle explore la longue histoire des populations des Alpes françaises et dauphinoises et notamment la place des colporteurs, pour aborder la diffusion des biens, des idées et les mobilités. Une place est faite dans ce récit aux représentations anciennes de la montagne et aux êtres fantastiques liés à cet imaginaire.

Crédit photo : Denis Vinçon, Musée dauphinois, Département de l'Isère

Début 2021, le temps semble venu, pour de semblables raisons, d'engager la rénovation de l'exposition *Gens de l'alpe*. Cette rénovation réaffirme l'attachement du musée à en faire le récit tout en demeurant en prise avec les questionnements contemporains. Elle repose aussi sur la volonté de tirer profit d'une recherche scientifique qui n'a cessé d'alimenter la connaissance des espaces alpins — source d'inspiration inépuisable pour les photographes et artistes, matériau constitutif de la revue *L'Alpe* et de la programmation des expositions temporaires du musée. *Alpins, 7000 ans d'histoires* se nourrit ainsi de cet ensemble.

Le cadre de la réflexion collective fixé par le musée s'inscrit dans ses pratiques usuelles quant aux expositions temporaires. Un comité de pilotage est ainsi constitué en septembre 2021 et réuni à nouveau en avril 2022. Sa composition exprime bien la volonté de croiser des regards pluriels et complémentaires. Chercheurs, conservateurs, acteurs culturels et associatifs sont invités à donner leurs points de vue sur les orientations fixées et à favoriser la détermination des contenus. L'apport de ce groupe établit un fil d'Ariane, face à l'ambition d'aborder l'histoire des sociétés ayant vécu et vivant aujourd'hui de ce côté-ci des Alpes. Il est ainsi convenu d'interroger la capacité des populations à s'adapter à leur environnement et aux faits politiques, militaires, économiques, sociaux et culturels.

Le contexte est d'autant plus propice à cette réflexion que de nombreux musées de la même famille engagent ou terminent la rénovation de leurs propres espaces. Les exemples des musées Gadagne à Lyon et du Museon Arlaten à Arles apparaissent ainsi comme particulièrement intéressants. Leurs deux approches, si elles ne s'opposent pas, aboutissent d'un côté à Lyon à une rénovation totale, en rupture avec le parcours précédent et de l'autre, à Arles, à une histoire de la muséographie du lieu, fondée sur l'héritage de Frédéric Mistral et de ses successeurs. À la croisée de ces expériences, le Musée dauphinois entend faire œuvre originale tout en s'appuyant sur la réussite de *Gens de l'alpe*. L'enquête réalisée en février 2022, soit à la veille de sa fermeture, auprès des visiteurs de l'exposition, permet de conforter l'équipe du musée dans ses choix de conserver certains dispositifs. Ainsi, les dioramas de la maison d'alpage, plébiscités par le public, sont définitivement intégrés dans le nouveau parcours. Après avoir été suffisamment précisé, le programme trouve sa concrétisation dans les plans de Maddalena Giovannini, scénographe retenue pour cette opération.

Le nouveau parcours s'articule autour de trois parties — autant de salles distinctes dans un espace global de 700 m<sup>2</sup>, dans le souci d'une complémentarité avec l'étage supérieur où prend place l'exposition *Le rêve blanc*<sup>3</sup> consacrée aux sports d'hiver. Dans la première salle, autour d'une carte en relief multi-média, le visiteur est invité à un voyage



Au début du parcours, une carte en relief animée, représentant les Alpes françaises, vise à exposer en quelques minutes 7000 ans de mobilités des populations dans ce vaste espace de montagnes. Un dispositif numérique réalisé par l'entreprise Opixido.

Crédit photo : Denis Vinçon, Musée dauphinois, Département de l'Isère



La scénographie de l'exposition a été conçue par Maddalena Giovannini, en collaboration avec Caroline Germain, pour C'Graphik. Cette salle 2 restitue la vie des habitants des hautes vallées alpines au 19<sup>e</sup> siècle, en s'appuyant sur la riche collection ethnographique du musée et des dioramas de l'habitat traditionnel.

Crédit photo : Denis Vinçon, Musée dauphinois, Département de l'Isère

<sup>3</sup> Cette exposition ouvre ses portes en 2018 en remplacement de *La grande histoire du ski*.



La salle 3 renvoie aux enjeux qui touchent le monde alpin en ce début de 21<sup>e</sup> siècle, notamment sur le plan environnemental.

Crédit photo : Denis Vinçon, Musée dauphinois, Département de l'Isère



L'exposition s'appuie sur un ensemble important d'objets témoignant de la vie agropastorale et dont une large part provient du Queyras, de l'Oisans et du Vercors.

Crédit photo : Denis Vinçon, Musée dauphinois, Département de l'Isère

sur le temps long. Le fil narratif raconte l'histoire des mobilités humaines dans les Alpes françaises depuis les premières sédentarisation à l'ère néolithique jusqu'à la seconde moitié du 19<sup>e</sup> siècle. Elle souligne notamment que la montagne n'a pas empêché les mouvements de population, y compris aux époques les plus anciennes. Autour de la carte, quatre espaces de projection accompagnés de collections renvoient à des focus historiques charnières retenus par le musée dans cette immense chronologie. L'aire géographique questionnée correspond à tout ou partie des Alpes françaises, avant un resserrement progressif sur les Alpes dauphinoises. La deuxième salle se veut une forme de synthèse de l'approche ethnographique de *Gens de l'alpe* et prend appui sur le rythme des saisons. Respectant la chronologie qui guide le parcours des visiteurs, elle est une « photographie » de la façon de vivre des sociétés de montagne au 19<sup>e</sup> siècle et à l'aube du 20<sup>e</sup> siècle. Cette présentation s'appuie sur les collections agropastorales du musée et les dioramas de *Gens de l'alpe*, conservés dans la nouvelle exposition. Un troisième et dernier espace aborde la mutation accélérée des modes de vie depuis les conflits mondiaux jusqu'à aujourd'hui, de façon notamment à intégrer le sujet majeur des effets du changement du climat sur la montagne. Les témoignages filmés, entre autres artefacts, jouent un rôle primordial pour donner la parole aux habitants des Alpes iséroises et aux chercheurs qui les étudient. Si la majorité des collections provient du musée, des prêts de longue durée ont été obtenus pour une période de cinq ans. C'est à cet horizon qu'un remodelage est à nouveau envisagé. L'année d'ouverture de l'exposition constitue néanmoins une période test pour étudier sa mise en fonctionnement et les réactions du public, et opérer si nécessaire, dès fin 2024 - début 2025, les premiers réaménagements.



# *L'envers du verre*, une exposition couronnée du label Exposition d'intérêt national

**Solenne Rouault**

Directrice-conservatrice de l'écomusée de l'Avesnois de 2018 à 2021

Présentée à l'écomusée de l'Avesnois en 2021, l'exposition *L'envers du verre* explore les différentes facettes de ce matériau, dans une approche originale saluée par l'obtention du label Exposition d'intérêt national du ministère de la Culture en 2021.

## **Le contexte : jouer des contraintes pour en faire des opportunités**

La thématique de l'exposition — le verre — est déterminée en 2019. À l'origine, l'exposition a été envisagée sur le site de l'atelier-musée du verre à Trélon. L'idée est donc de préfigurer le futur parcours permanent de l'atelier-musée du verre. Le site fait l'objet d'une demande de protection au titre des Monuments Historiques, déposée conjointement avec la Mairie de Trélon, propriétaire des bâtiments. Il nécessite une rénovation globale, mais la Commune se trouve à ce moment-là dans l'impossibilité d'engager les travaux. Le choix est donc fait d'implanter l'exposition dans l'espace de 380 m<sup>2</sup> aménagé en 2018 au musée du textile et de la vie sociale et de développer un mobilier qui sera réutilisé dans le futur parcours de l'atelier-musée du verre de Trélon.

Les différents parcours — scientifique, ethnologique, artistique, historique — sont proposés à l'entrée de l'exposition.





Scénographie de l'exposition *L'envers du verre*, avec différents modules de caisses d'emballage

## Le récit : penser le fond et la forme

L'équipe<sup>1</sup> est mise en place dès les prémices du projet. La scénographie, inspirée par une photographie d'archives portant sur l'emballage du verre — présentée dans l'exposition — est conçue en interne par Mathilde Trotin, designeuse intégrée à l'équipe permanente de l'écomusée. Le musée étant un lieu de patrimoine industriel remarquable, la designeuse propose des modules usant des codes de l'emballage industriel : caisses à claires-voies et trappes de contrôle sont détournées pour offrir de nouveaux regards sur les objets. Les mousses d'emballage aux qualités de conservations muséales sont également utilisées. Elles

diffusent la lumière et évitent les reflets, tout en respectant les normes d'éclairage. Une entreprise industrielle locale, située dans l'Avesnois, produit les mobiliers scénographiques. La designeuse et les deux verriers de l'équipe de l'écomusée imaginent et fabriquent une collection d'objets *made in écomusée*. Échos à certaines œuvres de l'exposition, ces pièces sont vendues en boutique.

<sup>1</sup> Commissariat général : Solenne Rouault, co-commissariat : Émeline Perrin  
 Écriture : Solenne Rouault et Émeline Perrin  
 Régie : Noémie Lechat  
 Scénographie : Mathilde Trotin  
 Médiation et communication : Laurent Nachbauer  
 Technique : Eric Fossey

# Naturel / Artificiel

Sur Terre, les obsidiennes, fulgurites et tectites sont autant d'exemples de verres existants à l'état naturel. Fruits du volcanisme, résultats de l'action de la foudre, ou d'un choc de médérite, ces verres naturels sont composés majoritairement de silice, ou dioxyde de silicium. Ce minerai très abondant à la surface du globe entre également dans la composition des sables, des gravats, ou des quartz. Le verre présente la particularité d'être à la fois un solide, de forme et de volume définis, avec une structure désordonnée de la matière proche de celle d'un liquide.

Comme à l'état naturel, il faut porter à très haute température, un virifiant, de la silice, pour fabriquer du verre de manière artificielle. Cependant, cette opération est très coûteuse — il faut atteindre la température de 1 700°C —, de plus le verre ainsi obtenu est difficile à travailler. L'ajout d'un fondant alcalin tel que le carbonate de sodium permet d'abaisser la température de fusion à 1 300°C. Le verre obtenu, instable, se dégrade toutefois dans le temps. Pour pallier ce problème, un stabilisant alcalino-terreux, comme le calcium, vient perturber la composition. Enfin, pour obtenir un verre d'une belle transparence et éliminer les bulles d'air, il faut goûter des affinités physiques et chimiques.

**ANCIEN/RECENT**

**Boules de Noël**  
 Lieu de fabrication : CIAV Meisenthal  
 technique : verre soufflé  
 Créateur : CIAV Meisenthal

« En 1888 la nature fut avare. La grande sécheresse priva les Vosges du Nord de fruits et le sapin de Noël n'eut donc pour ce verre, les souffleurs de verre de Gostzbrunn inspirés tant de composer cette sculpture en soufflant quelques boules en verre. » La verrerie de Gostzbrunn (1721-2020) se lance dans la production de boules de Noël jusqu'en 1944. En 1998, le Centre International des Arts Verriers de Meisenthal décide de faire revivre cette tradition. Chaque année des verreries se confrontent à la technique de fabrication au sein d'un atelier. La boule Silex fut écho aux gestes ancestraux de l'histoire de l'humanité. La boule Rotor symbolise la compte à rebours immuable de Noël. La boule Lab reprend les formes de la verrerie scientifique pour célébrer l'actuelle de Noël.

**Boule de Noël Lab design**  
 date : 2019  
 créateur : Studio clara-clémence

**Boule de Noël Silex design**  
 date : 2015  
 créateur : Studio monsieur

**Boule de Noël Rotor design**  
 date : 2017  
 créateur : Agence gg

**SEDENTAIRE/NOMADE**

**Élément d'épi de fâtage ou « boule de toit »**  
 date : 1920 - 1927  
 lieu de fabrication : Verrières d'Amiens de Sars-Poteries (Nord)  
 technique : verre moule translucide soufflé  
 Créateur : Carl Mosler

Flacé au sommet des toitures, l'épi de fâtage, garanti étanchéité l'étanchéité de la charpente. Il est composé d'une base, d'un épi et d'une tige métallique pour pousser à la fin. Au XVII<sup>e</sup> siècle, il devient un objet décoratif et se décline dans des formes et des matériaux variés : terre cuite, plomb, faïence émaillée, céramique, et verre. Soufflé dans du verre transparent ou opaque, blanc, violet, jaune ambre, doré ou argenté, l'épi de fâtage de Sars-Poteries, appelé le cloche à bulles des ligues de l'Amiens. Quelques exemplaires datés par le temps trahissent l'origine sur les maisons sarvoniennes, en guise de témoignage. Aujourd'hui, les Musées et l'Écomusée de l'Amiens proposent des épis de fâtage contemporains aux habitants des villages voisins.

**Gourde de berger**  
 date : 2<sup>e</sup> moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle  
 lieu de fabrication : Province (France)  
 technique : verre soufflé et cissé  
 Créateur : Carl Mosler

**TRANSMISSION/REFLEXION**

**Miroir vénitien avec fronton composé d'une fleur centrale entourée de feuilles**  
 date : avant 1880  
 lieu de fabrication : Venise (Italie)  
 technique : petite glace ovale, verre grand, boss et terre cuite  
 Créateur : Musée de l'Art et Métiers / CNRS

**Flacon à vin, mesure 1/2 amola (0,44 l)**  
 date : XVI<sup>e</sup>  
 lieu de fabrication : Alstare (Italie)  
 technique : verre vert pâle translucide soufflé très fin, ouverture ourlée d'un flacé de verre blanc opaque  
 Créateur : Carl Mosler

**Souris compte-goutte**  
 date : XIX<sup>e</sup> (?)  
 technique : verre blanc soufflé, pattes et oreilles rapportées et peignées, yeux en verre bleu  
 Créateur : Musée de l'Art et Métiers

**Urinal masculin**  
 date : 1925-1927  
 lieu de fabrication : Verrières d'Amiens de Sars-Poteries (Nord)  
 technique : verre blanc soufflé-moulu  
 Créateur : Carl Mosler

Conçu en une pratique courante par un XIX<sup>e</sup> siècle basée sur la théorie des humeurs et la théorie des quatre éléments, destinée à être utilisée dans les toilettes publiques, l'urinal, fait de verre et de terre. Cet urinal fut ainsi longtemps considéré le plus hygiénique existant. C'est à travers d'un flacon et devint même le symbole des parents des enfants. Saint-Clément et Saint-Côme. Cet urinal présente pour l'histoire une première utilisation pour sa conception proche de celle de ce qui se réalise au regard d'un XIX<sup>e</sup> siècle avec le développement de l'hygiène, respect à l'ère de ses réalisations.

**Globe de mariée**  
 date : Fin XIX<sup>e</sup>-début XX<sup>e</sup>  
 marque : Bricol  
 lieu de fabrication : L'Écluse-Pierrot (Hauts-de-Saône)  
 technique : globe en verre blanc soufflé, socle en bois, caboches horizontales en vitreux, décoration en cuivre embouti et doré, fleurs d'orange en cure et métaux  
 Créateur : Carl Mosler

**Canne de concert**  
 date : Fin XIX<sup>e</sup>-début XX<sup>e</sup>  
 technique : verre blanc étiré, filigrané bleu, blanc, rouge  
 Créateur : Carl Mosler

La canne de concert, symbole de vérité du jeune homme, marque son passage à l'âge adulte. Majoritairement réalisée en verre aux couleurs du drapeau français, elle est activée par le concert — jeune homme appelé pour effectuer son service militaire au cours du XIX<sup>e</sup> siècle — jusqu'à son départ pour une durée de sept ans. Elle sera consacrée à son dévouement jusqu'à son retour et cessera de la consécration de revient pas vivant. Les morceaux seront ensuite distribués aux différents membres de sa famille ou amis en guise de souvenir.

Les fiches de salle sont revisitées, conçues par un graphiste.

Exemple de parcours thématique, qui accompagne l'exposition à la place des cartels. Ici, le parcours ethnologie.

Le parcours s'organise en trois temps. Qu'est-ce que le matériau verre? Quels objets sont ou ont été produits en verre? Quelles méthodes, quels outils et quels métiers se cachent derrière cette multitude d'objets? La variété des collections du musée est ainsi mise en valeur, en regard des multiples facettes de ce matériau. La diversité des prêteurs reflète la richesse des thématiques<sup>2</sup>. Le parcours est structuré par des jeux de contraires, qui chacun illustrent un

aspect du verre: naturel / artificiel, ancien / récent, grand / petit, féminin / masculin... Ces oppositions jouent sur les contrastes et amènent un dispositif scénographique qui invite à la curiosité. Le parcours est rythmé par des objets étonnants, des variations de couleurs et de tailles, des photographies grand format et des films d'archives. Des dispositifs de médiation à manipuler mobilisent le visiteur.

<sup>2</sup> Musées des Hauts-de-France (musées de Saint-Omer et de Boulogne-sur-mer, musée d'histoire naturelle de Lille...), musées nationaux (musée national des Arts et Métiers, musée du Verre de Charleroi en Belgique, prêteurs associatifs (musée du Verre de Bousois, association de loisirs d'Aniche...) et particuliers (designers verre et collectionneurs)

78

II. Partager la parole au musée | 5. L'envers du verre, une exposition couronnée du label Exposition d'intérêt national - Solenne Rouault



## S'appuyer sur un label pour développer la notoriété de l'écomusée

Par l'attribution du label Exposition d'intérêt national, le ministère de la Culture salue l'originalité de l'exposition, montée dans un contexte de crise sanitaire et de changement récent de statut juridique de l'écomusée<sup>3</sup>. L'obtention de ce label est une grande fierté pour l'équipe: pour la première fois depuis dix ans, un écomusée reçoit cette distinction. Le label favorise aussi une meilleure reconnaissance de la qualité de l'offre culturelle de l'écomusée par les partenaires. L'exposition *L'envers du verre* constitue un jalon déterminant pour les contributeurs du musée, qui réaffirment leur confiance et leur investissement dans l'institution.



L'éclairage est travaillé par des mousses de conservation rétroéclairées et d'anciennes bouteilles champenoises sablées et taillées pour être transformée en abat-jour.

<sup>3</sup> Du statut d'association à celui d'Établissement Public de Coopération Culturelle, en 2019.





« Je pensais qu'on allait changer tout le musée ! »

## **Jebena**, déplacements des manières de *faire* et de *dire* le musée ?

**Dr Rachel Bolle**

Médiatrice interculturelle à l'Association de Médiatrices Interculturelles

**Julie Dorner**

Médiatrice culturelle et scientifique, Musée d'ethnographie de Genève



Illustration d'Ismaël Touré

« Dans le panorama actuel du monde, une grande question est celle-ci : comment être soi sans se fermer à l'autre, et comment s'ouvrir à l'autre sans se perdre soi-même ? »

Edouard Glissant, *Introduction à une Poétique du Divers*, 1996

### **Contexte et origine du projet : in/visible**

« Pourquoi n'y a-t-il pas d'objets érythréens exposés ici ? Il y a pourtant une grande vitrine sur l'Éthiopie », interroge Berihu. Selam acquiesce. À Genève, pour de nombreuses personnes issues des diasporas, ou ayant des liens avec les objets exposés, persiste un sentiment d'être passées sous silence ou rendues invisibles lorsque des objets appartenant à leur culture ne sont pas exposés, bien qu'ils soient présents dans les collections du Musée d'ethnographie de Genève (MEG).

Il est 19 heures un soir de décembre. Le projet *MEG-lab* commence par une rencontre avec les membres du groupe de travail de l'Association de médiatrices interculturelles (AMIC), basée à Genève. Le groupe présente une diversité d'âges, de parcours et de statuts migratoires, mais il a en commun des liens avec l'Érythrée, l'Éthiopie et le Soudan. Il y a ensuite la rencontre avec le MEG, lieu intimidant où l'on ne se sent pas toujours légitime. Plus tard, il y aura la rencontre avec les objets exposés et le personnel du musée.



Illustration d'Ismaël Touré

## Intentions et méthodologie, coconstruction pour de nouveaux récits

Ce soir de décembre, l'exposition permanente est fermée au public. Une dizaine de personnes se balade dans l'espace silencieux. Médiatrice culturelle du MEG, Julie accueille le groupe et présente l'exposition. Avec Rachel, médiatrice interculturelle de l'AMIC, elles proposent au groupe une visite libre, pour identifier ce qui les marque ou les surprend — pour la plupart, c'est une première venue. Et puis il y a un repas. Les participants et participantes apprennent et apprendront à se connaître tout au long du projet. Un an et demi plus tard, au même endroit, sera fêtée l'inauguration de la vitrine appelée *Jebena* — une cafetière en terre cuite installée dans l'exposition permanente du MEG.

Pour cette première édition du *MEG-lab*, le musée collabore avec l'AMIC. Créée par d'anciennes réfugiées, l'association sensibilise, informe et intègre les nouveaux arrivants et arrivantes. Elle se concentre actuellement sur les communautés de la corne de l'Afrique, notamment érythréennes et éthiopiennes.

La particularité de ce projet réside dans l'importance accordée au processus long et expérimental de cocréation. Les projets *MEG-lab* considèrent le musée comme un outil au service des publics, une ressource pour les personnes issues de la migration vivant à Genève<sup>1</sup> — diasporas, communautés appartenant à une origine, une nation, un groupe ethnique, etc. À rebours d'une pensée utilitariste, cette approche place les publics au centre de l'action: comme le note Bernadette Lynch<sup>2</sup>, les relations superficielles entre les musées et les communautés sont souvent limitées à la consultation plutôt qu'à la collaboration, ce qui contraint les partenaires communautaires à réagir aux propositions muséales sans participer à leur construction. Pour le MEG comme pour l'AMIC, il est essentiel de partir d'une page blanche, sans objectifs précis de résultats ou de format.

<sup>1</sup> La catégorie « *issue de la migration* » définie par l'OFS (Office fédérale de la statistique), désigne les personnes de nationalité étrangère ou naturalisées – à l'exception de celles nées en Suisse et dont les deux parents sont nés en Suisse – ainsi que les Suisses à la naissance dont les deux parents sont nés à l'étranger. Cette catégorie a pour objectif d'être précisée ou modifiée au cours des projets du *MEG-lab*. Elle est uniquement mobilisée de manière théorique et n'apparaît pas dans les textes et la communication publique du projet.

<sup>2</sup> LYNCH Bernadette, *Whose cake is it anyway? A collaborative investigation into engagement and participation in 12 museums and galleries in the UK*, Paul Hamelyn Foundation, Londres, 2011



Atelier de cocréation au MEG Crédits : V. Perrinjaquet

Écrire cette page ensemble nécessite du temps. Le seul critère retenu est que ce projet laisse une trace durable plutôt qu'éphémère et ponctuelle — une trace à penser, créer et présenter de manière collaborative. Le projet *MEG-lab* s'engage ainsi à écouter les personnes, leurs attentes, désirs et intérêts, suivant la perspective de décentrement proposée par Nina Simon<sup>3</sup>. L'autrice enjoint à passer de la notion de besoin à celle de désir et d'attente, les publics ayant leurs propres valeurs et priorités. Elle critique l'autoritarisme muséal qui infantilise les publics en supposant qu'ils ne peuvent pas identifier leurs besoins eux-mêmes — et souligne que ce sont les musées qui ont besoin des publics pour leur survie. En partant d'un projet à coconstruire, nous avons exploré différentes manières de travailler de manière collaborative.

Un groupe de travail a été formé : six membres de l'AMIC sont accompagnés par une médiatrice interculturelle de l'association, Rachel Bolle, et une médiatrice culturelle du MEG, Julie Dorner. Cette approche horizontale — centrée sur la coconstruction et le partage des décisions tout au long du projet — s'inspire

du concept de *living-lab*<sup>4</sup>. Elle répond aux exigences de l'AMIC dans toutes ses collaborations. En appliquant cette méthode, dans les phases de conception comme de réalisation, nous avons remis en question les rapports de pouvoir qui se manifestent et se renforcent souvent dans l'espace muséal. Une remise en question particulièrement pertinente dans des projets impliquant des personnes non expertes en sciences, art ou muséologie. Cette approche participative et inclusive donne la parole aux participants et participantes en les invitant à s'approprier le musée. Elle soutient leur aspiration à l'autodétermination. Cela renforce la confiance entre le musée et les communautés<sup>5</sup> — répondant à l'objectif de laisser entrer des voix, des propositions et des créations dans l'espace muséal pour offrir d'autres récits, d'autres approches, d'autres manières de dire et de faire le musée. Coordinatrices du projet, nous portons une attention particulière à ces mécanismes. Nous les pensons, interrogeons et discutons tout au long de l'expérience. Ils sont selon nous au cœur de la démarche inclusive et décoloniale soutenue par le musée<sup>6</sup>.

<sup>3</sup> SIMON Nina, *Art as Relevance, Muséum 2.0*, Santa Cruz, 2016, consulté le 1.07.2024 <https://artofrelevance.org/read-online/>

<sup>4</sup> *Living-lab* est une expérimentation initiée à la fin des années 1990 au Massachusetts Institute of Technology Media Lab, puis développé en Europe. Les *Living labs*, ou laboratoires vivants, se définissent comme des environnements ouverts d'innovation en grandeur réelle, où les utilisateurs et utilisatrices participent à la création des nouveaux services, produits et infrastructures sociétales. Cette méthode permet d'intégrer les différentes parties prenantes dans les phases de conception et production des projets.

<sup>5</sup> CROOK Elizabeth, *Museums and Community Ideas, Issues and Challenges*, Routledge, 2008

GOLDING Viv, MODEST Wayne, *Museums and Communities : Curators, Collections and Collaboration*, Bloomsbury Publishing, 2013

<sup>6</sup> *Plan stratégique 2020-2024*, Ville de Genève, 2023 : [http://www.ville-ge.ch/meg/pdf/MEG\\_PS\\_2020\\_2024.pdf](http://www.ville-ge.ch/meg/pdf/MEG_PS_2020_2024.pdf) page consultée le 28 juin 2024



## Jebena

Plus largement, cette démarche s'inscrit dans un processus général de transformation et de «*réinvention du musée*»<sup>7</sup> initié tout au long du 20<sup>e</sup> siècle. D'un musée exclusif, réservé à une petite partie de la population, le musée se reconstruit comme une institution culturelle mieux adaptée à la société et au service des publics. Pour reprendre l'expression de Duncan Cameron<sup>8</sup>, il s'agit de transformer le temple en forum et en laboratoire, augmentant ainsi le potentiel démocratique et participatif de l'institution. Ce changement de paradigme se joue en partie au niveau des priorités institutionnelles — d'un focus sur les collections à un focus sur les publics, de l'interne aux communautés, d'une seule voix d'autorité à des points de vue multiples<sup>9</sup>. C'est donc cette évolution, toujours en cours, que le *MEG-lab* met en action.



La vitrine — ou plutôt l'installation — présente un *jebena*, une cafetière originaire du Soudan, issue des collections du MEG. Elle est posée sur un socle tressé, entourée de six tasses. En arrière-plan, une illustration montre six personnes partageant ce temps du café. Les tasses exposées, petites, blanches avec des lignes bleues verticales, ont été fabriquées en Chine d'après des motifs traditionnels des tasses érythréennes. Elles ont été achetées à Genève. Elles symbolisent les connexions translocales et les histoires liées à la diaspora, aux souvenirs, aux imaginaires et aux futurs rêvés.

L'installation inclut un paysage sonore des différentes étapes de ce rituel collectif, de la torréfaction à la mouture, à la cuisson et au service, ainsi que des récits personnels des participants et participantes, qui font vivre l'objet à travers leurs voix et expériences. Pour se distancier du stéréotype associant leur pratique du café à une cérémonie formelle, les récits intimes ramènent cet usage à un temps quotidien et convivial, partagé avec la famille, les proches, les voisins ou lors de célébrations particulières. Diversifier les approches et les récits permet de déconstruire l'idée d'une pratique unique partagée par toutes les personnes d'origine érythréenne.

Atelier de cocréation au MEG Crédits : V. Perrinjaquet

<sup>7</sup> ANDERSON Gail (dir.), *Reinventing the Museum : historical and contemporary perspectives on the paradigm shift*, Rowman Altamira, Walnut Creek, California, 2004

<sup>8</sup> CAMERON Duncan, 1971 in ANDERSON Gail (dir.), *op. cit.*

<sup>9</sup> ANDERSON Gail, 2004, *op. cit.*



« Un jebena, c'est le moment du bun, du café. Un café qu'on boit ensemble. Un café qui réunit famille, amis et amies, voisins et voisines. Un café qui se boit au quotidien mais aussi lors des fêtes, des mariages, des enterrements. Il n'y a pas besoin d'occasion particulière pour prendre le temps d'être ensemble à boire un café. Le bun c'est l'occasion ! »<sup>10</sup>

<sup>10</sup> Extrait du texte de l'exposition

Un lundi matin du mois de juin 2023, les néons de la lumière de service éclairent l'ensemble de l'exposition permanente du MEG. Le musée est fermé au public. La muséographe, le responsable des ateliers, la conservatrice-restauratrice du MEG, nous, coordinatrices du projet, une partie des membres du groupe de travail et l'illustrateur qui

a créé le fond de vitrine participant au montage de cette nouvelle vitrine *Jebena*, à côté de celle d'Éthiopie. Huit paires de yeux attentives regardent les mains de Nazreth, participante du groupe. Revêtues de gants blancs, elles repositionnent le *jebena* dans l'inclinaison voulue, sur le fond de la vitrine, tandis que d'autres mains bougent ensuite les tasses de quelques millimètres, pour qu'elles soient placées de manière *juste*. Concentration, silence, sourires, chuchotements et tension se font sentir et entendre. Le montage se distingue de ceux réalisés habituellement au MEG. « *Il manque quelque chose* » relève discrètement Nazreth. « *Il faut le life, le filtre de la cafetière* ». « *Je dois avoir quelque chose à l'atelier* » annonce Lucie, conservatrice-restauratrice au MEG. Après une discussion commune sur la matière à utiliser, Nazreth et Lucie reviennent avec des fibres végétales. Un détail, peut-être anodin aux yeux des collaboratrices du MEG, mais primordial pour le groupe de travail. Remettre le filtre sur le *jebena* apporte une meilleure identification. Cette micro-interaction permet de partager le pouvoir décisionnel et de trouver une horizontalité, tout en révélant l'importance pour le musée d'être à l'écoute.

Les écrits qui accompagnent la vitrine sont rédigés par le groupe de travail. Leur intention est de proposer des textes simples pour mieux comprendre l'objet, sa signification et son utilisation dans le quotidien. Les écrits portent une voix qui se distingue de fait — dans sa forme, son contenu, son style — des textes de l'exposition, rédigés par les commissaires scientifiques du MEG : c'est une autre manière de transmettre un savoir.

Le texte de cette vitrine est rédigé en français, seul le titre est écrit en tigrinya — d'Erythrée —, en amharique — d'Éthiopie — et en arabe — du Soudan. Décidée par le groupe pour inscrire le *jebena* dans une appartenance culturelle plus large, cette stratégie a initié des débats sur les appartenances nationales des objets et les contextes d'acquisition des collections dans un musée d'ethnographie comme celui de



Vitrine *Jebena* Crédits : MEG / J.Watts

Genève. La provenance soudanaise du *jebena* montre que la culture matérielle dépasse les frontières nationales, soulignant une utilisation et des pratiques communes à une région plus vaste — une évidence pour les professionnels des musées, que la muséographie de l'exposition permanente efface pourtant : les vitrines sont titrées par pays ou région, quand les cartels attribuent à l'objet une provenance souvent unique. Ces présentations donnent une représentation nationale parfois exclusive des objets, qui influe sur la perception que se font les publics de leur propre communauté et d'eux-mêmes.

Une tension se joue entre un focus et une mise à distance, entre une catégorie essentialisante *érythréenne* — en tant qu'appartenance culturelle — et celle de *migrant* ou *migrante* — qui construit une altérité. Se pose alors la question de comment traiter, déconstruire et mobiliser ces référentiels culturels dans des projets coconstruits avec des communautés. Et, en prolongement, comment donner la voix à ces communautés diasporiques sans les exotiser et les essentialiser ?

Dans ce sens, ces pratiques des musées dit d'ethnographie illustreraient une nouvelle prédation, un autre type de racisme implicite, qui signalerait et marquerait continuellement une différence essentialiste et irrémédiable entre ces *autres* et *nous*, indépendamment du fait que ces différences culturelles soient perçues comme négatives ou positives<sup>11</sup>. Si dans les différentes phases du projet nous avons cherché à ne pas exotiser et essentialiser, la réception de la vitrine et les visites commentées montrent que cette proposition — malgré toutes les nuances, différentes entrées et récits qu'elle offre — s'inscrit également dans une manière de construire ou de définir une catégorie culturelle et ses pratiques associées.

<sup>11</sup> DELGADO Manuel, *Ciudadanismo. La reforma ética y estética del capitalismo*, Catarata, Madrid, 2016, in VAN GEERT Fabien, *Légitimer la prédation ? Entre colonialisme et approche multiculturelle des collections ethnographiques*, ICOFOM Study Series 45, 2017  
« The predatory Muséum », en depuis le 6 février 2018, consulté le 19/09/20  
<http://journals.openedition.org/iss/277> <https://doi.org/10.4000/iss.277>



Atelier de cocréation au MEG Crédits : V. Perrinquet

## Réflexions et impacts : ce que le processus raconte

Tout au long de ce projet, les interactions et les décisions, en train de se faire ou devant se faire, ont servi de révélateurs ou de marqueurs des enjeux présents dans l'espace du musée. Ces enjeux, mis en lumière par les interactions avec les participants et participantes, les partenaires, les équipes du musée, nous ont permis de comprendre ce qui était à l'œuvre, tant pour le musée que pour les participants et participantes. Par les questions et les tensions, nous avons pu saisir ce qui était important pour chacun.

L'espace d'exposition permanente du musée n'est ni neutre ni exempt de jeux de pouvoirs. Il est significatif que ce projet ne soit pas une incursion événementielle de courte durée ou une vitrine reléguée au fond d'un couloir. L'installation *Jebena* est intégrée à l'espace même de l'exposition permanente : ces récits et histoires font partie intégrante du musée, ce qui leur confère une reconnaissance officielle.

Cette nouvelle vitrine est tout autant un révélateur qu'un accélérateur des nouvelles pratiques. Dans son intention de créer le dialogue, de *faire avec*, l'espace du musée devient polyphonique. Il permet à une multiplicité de voix, de visions du monde et de manière d'être de s'exprimer.

Le MEG conserve cependant son contrôle et son pouvoir sur les formes, les résultats et les manières dont ces récits et ces propositions sont partagés et mis en espace : ils entrent dans les cadres temporels et productifs, dans les pratiques et codes professionnels que le musée produit et perpétue.

Tout en remettant en question les pratiques muséales, notre projet s'est inscrit dans ce cadre. Il a demandé un lâcher-prise et une confiance des collaborateurs et collaboratrices du MEG. Les impératifs posés par le musée ont quant à eux suscité des interrogations au sein du groupe de travail. Peut-être est-ce dans ces espaces de tension et de rencontre que ce projet a-t-il eu l'impact le plus significatif sur les pratiques muséales. Le musée

*désapprend* pour laisser entrer de nouvelles voix, de nouveaux récits. Pour les participants et participantes, c'est un apprentissage par couches et à-coups de ce qui se fait ou non dans le musée. Il ne s'agit cependant pas d'un renversement ou d'une rupture des pratiques muséales. Par son dispositif, l'installation *Jebena* reproduit — avec un certain décalage — les formes et les codes du musée.

Interroger l'impact du projet implique de le penser sur le long terme : la relation entre le MEG, l'AMIC et les participants et participantes ne s'arrête pas à l'inauguration de la vitrine. Cette dernière est une étape qui inscrit la collaboration dans le musée de manière concrète et pérenne — la vitrine sera présentée au moins jusqu'à la refonte de l'exposition permanente en 2028. Nous espérons que cette installation sera le point d'ancrage et de référence pour développer d'autres relations. Si la notion de temps et de durabilité de la relation entre en contradiction avec les logiques professionnelles — qui passent rapidement d'un projet à un autre —, il nous semble important que ce type de projets bénéficie des ressources nécessaires à remplir les objectifs que le musée se fixe : ne pas, de manière utilitariste, uniquement ambitionner de *diversifier ses publics ou d'augmenter sa fréquentation*, mais participer à la cohésion sociale et au vivre ensemble pour devenir une ressource pour les communautés.

## 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

Marie Prigent  
marie.prigent@la-museographe.com  
<https://www.la-museographe.com/>

### Comité éditorial

Céline Chanas, Vice-Présidente de la FEMS, Directrice du Musée de Bretagne  
Elisabeth Jolys Shimells, Vice-Présidente de la FEMS, Responsable des collections du Musée national de l'histoire de l'immigration  
Isabelle Vergnaud, Administratrice de la FEMS, Conservation des musées PNR des Vosges du Nord  
Stéphanie Vergnaud, Administratrice de la FEMS, Directrice de l'écomusée de l'Avesnois  
François Dossun, Coordinateur du réseau de la FEMS

### Conception graphique et mise en page

Clémence Godinot  
Graphiste – Webdesigner Indépendante  
<https://www.clemencegodinot.com>

### Crédits photographiques

**Couverture** : Illustrations Clémence Godinot, d'après *l'Imagier +2°*, la collection écomuséale du dérèglement climatique, une action fédérée de l'Été culturel 2024.

**Édito et sommaire** : *l'Imagier +2°*, la collection écomuséale du dérèglement climatique, une action fédérée de l'Été culturel 2024, Photo ©Keridwen Gilbert.

**Propos liminaires - déconstruire nos récits** : Museum are not neutral, Photo ©Katia Kukawka.

**1. Proposer une relecture des collections** : Série - *Les bains de mer* - Yann Peucat CC BY-SA-NC - Collection Musée de Bretagne - *Au bord de mer des baigneurs*, lieu inconnu NITSCH Georges (1866-1941), vers 1920 - Marque Domaine Public

**2. Partager la parole au Musée** : Présentation de la démarche «*Où atterrir?*», septembre 2022. Crédit photo SOC.

### Impression

S2E Impressions  
400, boulevard Charles de Gaulle  
21160 MARSANNAY-LA-COTE

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/>

Edition numérique : décembre 2024



ISBN 978-2-9591446-4-6