

UNIVERSITE DE LIEGE
Faculté de Philosophie et Lettres

Le sens de la visite

*La conception de l'exposition et le parcours de visite
dans les musées d'ethnographie régionale et de société :
analyse théorique et approche expérimentale*

Noémie DROUGUET

Thèse présentée en vue de l'obtention
du titre de Docteur en Philosophie
et Lettres, orientation muséologie

Sous la direction d'André GOB
Année académique 2006-2007

REMERCIEMENTS

Dans quelques jours, je vais déposer cette thèse au décanat. A l'heure d'écrire ces lignes, il m'apparaît plus que jamais que ce travail de longue haleine n'aurait pu aboutir si je n'avais eu la chance et le plaisir de compter sur l'aide, la présence et les encouragements de nombreuses personnes. Ces remerciements ne sont pas une simple formalité, c'est un cri du coeur!

Merci à André Gob, promoteur de cette thèse. En 1999, après avoir présenté un mémoire de licence en histoire de l'art et archéologie, consacré à une étude sur un minuscule musée de la vie locale dont le promoteur est André Gob, j'ai été engagée au Séminaire de muséologie pour collaborer à divers projets muséographiques. L'idée du doctorat ne m'avait jamais effleurée. Je fus étonnée lorsque, deux ou trois ans plus tard, André Gob me proposa de réfléchir à un sujet de thèse; je ne me croyais pas capable de réaliser un tel travail, dont je ne mesurais d'ailleurs pas l'ampleur. Il ne fait pas l'ombre d'un doute que sans l'aide attentive, la patience et les encouragements permanents d'André Gob, je ne serais jamais parvenue à relever un tel défi. Il a contribué à définir le thème de la recherche, il en a suivi avec beaucoup d'intérêt toutes les étapes et n'a pas ménagé ses efforts de relecture. Bien que nous partagions largement une même conception de la muséologie et du rôle des institutions muséales dans la société, il se trouve toujours quelque divergence de vue prétexte à de longues discussions; celles-ci sont enrichissantes et particulièrement constructives. Elles ont contribué à construire ma formation, à forger ma passion pour ce domaine scientifique et à faire aboutir le travail que je présente aujourd'hui. Pour la bienveillance et la confiance sans faille qu'il m'a accordées durant ces années, je tiens à lui témoigner toute ma gratitude.

Merci à Pierre-Jean Foulon et à Robert Laffineur, membres du comité de thèse, pour l'intérêt qu'ils ont porté à mes recherches, pour leur disponibilité et pour leurs remarques judicieuses qui ont contribué à orienter ce travail.

Merci à Marie-Paule Jungblut et Damien Watteyne, qui ont accepté de se transformer en cobayes le temps d'une expérience muséologique et muséographique. Sans leur collaboration pleine d'enthousiasme et de bonne volonté, cette thèse serait amputée de tout un volet pratique et expérimental, et par là même, d'une grande part de son intérêt.

Merci à Joëlle Mauerhan, Martine Thomas-Bourgneuf, Michel Allard, Michel Colardelle, Benoît Coutancier, Jean-Claude Duclos, Alain-Gérard Krupa, Jeannot Kupper (†), Jean-François Leclercq et Martin Schärer, qui ont accepté de me parler de leur expérience de mise en exposition.

Merci aux nombreux muséologues et conservateurs que j'ai été amenée à rencontrer durant mes recherches, aux enseignants du D.E.S. en Etudes et gestion du patrimoine culturel

orientation muséologie ainsi qu'à mes collègues de la section de Conservation et restauration des œuvres d'art à l'École supérieure des Arts Saint-Luc à Liège.

Merci à toutes les personnes qui ont hébergé mes retraites d'écriture : Andrée et Marie-Louise Bodeux, Myriane Buyle, Stéphanie Levecq, François Wollseifen, Anne Coyette et Paul Marchal.

Merci à François Bodeux pour ses conseils relatifs à la méthodologie de l'enquête et à l'utilisation des logiciels *ad hoc*.

Merci à toutes les personnes qui ont relu et corrigé ce travail : Patricia Alen, Estelle Aubert, Samira Ben Hadi, Sophie Bodarwé, Odile Drouguet, Julie Hanique, Stéphanie Levecq, Bénédicte Merland, Coline Pierret, et Brigitte Van den Bossche. Les fautes et coquilles qui subsistent me sont dues.

Merci aux bonnes âmes qui ont veillé sur mes enfants, Lucien et Suzie. La liste est trop longue.

Merci aux nombreuses personnes qui m'ont encouragée par un coup de fil, un sourire, un souper ou un support logistique, famille, amis, collègues, voisins. Je remercie tout spécialement mes parents, Anne-Marie Foguette et Erick Drouguet, ainsi que Annick et Fernand Bodeux, les parents de Philippe, pour leur disponibilité, leur gentillesse, leur bonne humeur ainsi que Stéphanie Levecq, pour son amitié précieuse.

Merci à Lucien pour ses encouragements et son porte-crayons en forme de chenille et merci à Suzie pour ses sourires et ses câlins. Mes enfants, aussi jeunes soient-ils, ont fait preuve d'attention et de compréhension à l'égard de leur mère toujours occupée et un peu nerveuse... Leur présence à mes côtés est pour moi une source de plaisir et de joie mais aussi le rempart contre un enfermement en haut de la tour d'ivoire.

Merci à Philippe pour sa patience, son attention, sa tendresse, ses pieds sur terre.

SOMMAIRE

Sommaire	4
Introduction	6
Première partie Les musées d’ethnographie régionale et de société. Histoire et analyse de la mise en exposition	9
Chapitre 1 Du folklore au musée de société	10
1. Définitions	10
2. Histoire et évolution de ces disciplines	25
3. Création et évolution des musées d’ethnographie	44
4. « Les musées de... »	61
Chapitre 2 Sur la spécificité des musées d’ethnologie	70
1. L’ethnologie et les autres sciences humaines	70
2. Le statut des objets	77
3. La proximité temporelle	86
4. Les témoignages	89
5. A la recherche de l’identité.....	92
6. Peut-on parler de spécificité ?	96
Chapitre 3 Evolution de la muséographie	101
1. L’invention des musées d’ethnographie : la recherche d’un modèle adéquat	102
2. Vers un modèle « traditionnel »	111
3. Georges Henri Rivière, les ATP... un renouveau ?.....	146
4. Le musée de société, acteur culturel de son temps	172
5. Contrepoint : les musées « immuables »	196
6. Vers un temple spectaculaire?	200
Chapitre 4 La mise en exposition: modélisation de pratiques actuelles	204
1. Méthodologie de l’enquête	207
2. La mise en exposition	214
3. Le rôle des différents intervenants.....	253
4. Peut-on parler de méthodologie.....	266
Deuxième partie application de la logique hypertextuelle à la mise en exposition. Une approche expérimentale	269
Chapitre 5 Objectifs de la proposition méthodologique	270
1. Dépasser les découpages et cloisonnements	271
2. Un visiteur libre et actif, une réception optimale	293
3. Je rêve d’une exposition... ..	308
Chapitre 6 Pour une approche hypertextuelle de l’exposition de société	310

1. Le fonctionnement de l'exposition comme texte	312
2. L'hypertexte et l'activité de l'hyperlecteur	313
3. S'inspirer de l'hypertexte	316
4. L'invention simultanée de l'hypervisiteur et de l'hyperexposition.....	354
Chapitre 7 Eléments d'hypertextualité dans la muséographie actuelle.....	360
1. Visites de musées : morceaux choisis.....	361
2. Une expérience personnelle, Wanne	388
3. Synthèse.....	396
Chapitre 8 Deux expositions-laboratoires.....	400
1. Le protocole et l'expérience.....	402
2. L'exposition <i>Aux abris</i>	411
3. Luxembourg, siège des pouvoirs	449
4. Comparaison des deux expériences.....	504
<i>Conclusion</i>	511
<i>Bibliographie</i>	517
<i>Liste des illustrations</i>.....	534
<i>Tables des Matières</i>	539

INTRODUCTION

A l'origine de ce travail, il y aurait pu y avoir un amour, une passion, un enthousiasme pour les musées d'ethnographie et de société. Il n'en est rien. Car au départ, c'est plutôt de la déception, de la tristesse voire du dégoût que j'éprouve pour ces institutions. Pas toutes, non. Mais les musées qui m'ont plu, qui m'ont émue, qui m'ont impressionnée, je les ai visités au cours des dernières années. Ce travail débute donc sur un constat amer: il y a trop de musées poussiéreux et passésistes, qui alimentent les plus horribles clichés. Des musées dont on se demande pourquoi ils sont si nombreux, pourquoi ils sont tous les mêmes, pourquoi encore les visiter. Des institutions nées vieilles, figées, qui cultivent le goût de l'accumulation de vieux objets, de reliques qui n'ont rien d'autre à partager que leur propre existence. Des musées qui ne servent à rien, sauf à manifester tristement la crispation du temps qui passe et à accueillir les réunions café-tarte au riz de quelques adeptes du « c'était quand même mieux de notre temps ». Je ne me cache pas d'une certaine aversion pour ces institutions dont le projet muséal et politique me paraît contestable.

Mon travail au Musée de Logbiermé dans le cadre du mémoire et, par la suite, mes premières expériences pratiques ont suscité divers questionnements et ont aiguisé mon intérêt et ma curiosité pour ce type de musées, de collections et de problématiques. Peut-on dégager une spécificité qui explique leur traitement muséographique habituel? Comment fait-on une exposition? Quel est le rôle du muséographe et quelles sont les limites des autres intervenants? Et surtout, comment améliorer et renouveler la muséographie de ces musées? C'est alors que j'ai commencé à visiter davantage de musées, et même à en apprécier quelques-uns! Lectures et visites m'ont inspiré une nouvelle approche de l'exposition d'ethnographie et de société basée sur la logique de l'hypertexte¹.

Le projet de ma thèse est sous-tendu par une question – existe-t-il une ou plusieurs méthodologies de mise en exposition qui soient spécifiques aux domaines de l'ethnographie et aux problématiques de société? – et par une hypothèse – la logique de l'hypertexte peut être adaptée à la mise en exposition. La première partie de mon travail tente de répondre à cette question, en retraçant l'histoire de la mise en exposition et en analysant les pratiques

¹ Je dois ajouter que mon goût pour la muséologie est apparu en même temps que mon intérêt pour l'enseignement, car j'ai fait l'agrégation (AESS) en même temps que le mémoire. Muséologie et pédagogie se rejoignent parfois.

² Voir par exemple l'excellent GOB, André et DROUGUET, Noémie, *La muséologie. Histoire, développements, enjeux actuels*, Paris (Armand Colin) 2003 et 2006 (deuxième édition).

³ *Le Petit Larousse*, 1994.

⁴ *Le Petit Robert*, 1990.

⁵ BELMONT, N., « Folklore » dans BONTE, Pierre et IZARD, Michel (dir.), *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, 2ème édition, Paris (P.U.F.), 1992, p. 283-284. LEGROS fait remarquer qu'au moment où Thoms invente le composé, les termes *folk* et *lore* sont d'un usage archaïsant et obsolète. LEGROS, Elisée, *Sur les noms et tendances du folklore*, Liège (Musée de la Vie wallonne), 1962, p. 6.

⁶ BELMONT, N., « Folklore » dans BONTE, Pierre et IZARD, Michel (dir.), *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, 2ème édition, Paris (P.U.F.), 1992, p. 283-284. En 1880, le folklore en France

actuelles, et la seconde partie tente de vérifier cette hypothèse, de façon théorique d'abord, expérimentale ensuite.

Dans un premier chapitre, je propose de définir l'objet des musées d'ethnographie et de société, en jetant un regard dans le rétroviseur pour comprendre l'évolution parallèle des disciplines concernées et des enjeux – notamment politiques – des musées spécialisés. La question de la spécificité de ceux-ci au regard des autres types d'institutions fait l'objet du second chapitre. Le troisième chapitre brosse l'histoire des musées d'ethnographie régionale et de société sous l'angle de la mise en exposition. J'analyse l'évolution de la structuration de l'exposition et du parcours de visite proposé au visiteur depuis l'invention de ces musées jusqu'aux réalisations actuelles. Le rôle joué par les collections, la recherche et l'animation est évoqué pour examiner le poids qu'exercent ces fonctions sur l'exposition proprement dite. Afin de mieux comprendre le processus et tenter de retracer les gestes de mise en exposition, le quatrième chapitre se base sur des entretiens réalisés avec des conservateurs de musées et des concepteurs d'exposition qui ont accepté de partager leur expérience. J'ai modélisé et comparé leurs pratiques afin de répondre à la question : existe-t-il une méthodologie applicable pour les musées d'ethnographie régionale et de société ?

La deuxième partie de cette thèse est consacrée au développement d'une proposition méthodologique originale, dont les objectifs sont précisés au chapitre cinq. Il s'agit de renouveler la conception de l'exposition en dépassant les cloisonnements disciplinaires habituels, en proposant une alternative au parcours linéaire et en rendant le visiteur libre et actif dans son cheminement. Pour répondre à ces objectifs, le chapitre six suggère une approche hypertextuelle de l'exposition d'ethnographie régionale et de société. J'y développe, de façon théorique, la méthodologie de mise en exposition basée sur la logique de la fragmentation et de la reconstruction des thématiques, en mettant en évidence les liaisons multiples qui existent entre les différentes facettes d'un sujet. L'attention est portée simultanément sur les étapes de la conception de l'« hyperexposition » et sur la prise en compte de la réception de cette dernière par les visiteurs. Afin de démontrer l'adéquation entre cette méthodologie et les pratiques actuelles, le septième chapitre présente de nombreux exemples de musées et d'expositions qui offrent des dispositifs proches, par certains de leurs aspects, de ma proposition. Enfin, le huitième et dernier chapitre constitue la partie expérimentale proprement dite : il présente la réalisation et l'évaluation de deux expositions-laboratoires réalisées par les conservateurs de deux musées sur base du protocole méthodologique que j'ai rédigé.

Ce travail comporte des limites intrinsèques. Il se concentre, je l'ai dit, sur les musées d'ethnographie et de société – dont les contours sont cependant assez lâches, comme nous le verrons. Même s'il en est question à certains égards, les musées d'art et d'art décoratifs, les musées d'archéologie, de sciences naturelles et de sciences et techniques ne sont pas directement concernés par mes recherches. Ensuite, je me centre sur la fonction d'exposition.

Les trois autres fonctions (recherche, conservation et animation) entrent en compte dans la mesure où elles ne peuvent être dissociées de la première. Elles ne constituent pas cependant le cœur de ce travail. Enfin, cette thèse traite essentiellement de la situation dans les pays francophones. J'ai en effet choisi de limiter mes recherches par la taille du terrain plutôt que par les questionnements. En outre, une partie conséquente de mes sources provient des entretiens, qui se sont tous déroulés en français pour des raisons de commodité, d'uniformité et de comparabilité. Rien ne permet de penser que les discours et les méthodologies peuvent être directement transposés dans d'autres contextes culturels ou linguistiques. De la même façon, la portée des conclusions que je dégage pour le domaine des musées d'ethnographie régionale et de société ne peut pas *a priori* être étendu à d'autres catégories de musées.

PREMIERE PARTIE
LES MUSEES D'ETHNOGRAPHIE REGIONALE ET DE SOCIETE.
HISTOIRE ET ANALYSE DE LA MISE EN EXPOSITION

Chapitre 1

Du folklore au musée de société

J'ai toujours trouvé peu engageant de commencer un mémoire, un ouvrage², un article, par des définitions, surtout quand elles comparent celle du Petit Larousse et du Petit Robert. Cette habitude a un relent de rédaction du début de secondaire, moment où il est de bon ton de montrer qu'on sait se servir de cet outil indispensable, le dictionnaire, dont on a justement reçu le format poche à Pâques. Pourtant, il faut bien commencer cette thèse par un bout et, du reste, je dois bien admettre que dans le cas présent, un petit tour terminologique de la question s'impose.

Lorsqu'on tente d'étudier les musées d'ethnographie régionale, on se trouve immédiatement confronté au problème de la définition du domaine que l'on se propose de cerner. Avant de se poser la question de ce qu'on entend par « musée de... », il faut s'accorder sur la définition de ces quelques disciplines : ethnologie, ethnographie, folklore, arts et traditions populaires, anthropologie, etc. Ces termes, largement répandus et utilisés par les spécialistes des sciences humaines, obscurs pour le grand public, sont relativement flous et portent souvent à confusion; l'objet de la première section de ce chapitre est d'en rappeler les définitions, pour tenter de délimiter un champ d'étude. Ensuite, je retrace l'évolution de l'ethnologie, depuis sa naissance au XIXe siècle. Enfin, avant d'analyser leurs dénominations actuelles, j'aborde l'histoire des institutions muséales consacrées à cette discipline, dans la perspective de leur projet culturel et politique.

1. Définitions

a) Folklore

Le mot « folklore » est on ne peut plus confus et malmené en raison de la connotation négative qu'il a concentrée sur lui au fil des ans, et plus particulièrement semble-t-il, depuis 1968. La confusion tient surtout au fait qu'il peut être utilisé, encore aujourd'hui, tantôt dans

² Voir par exemple l'excellent GOB, André et DROUGUET, Noémie, *La muséologie. Histoire, développements, enjeux actuels*, Paris (Armand Colin) 2003 et 2006 (deuxième édition).

son sens premier, tantôt dans son sens second, assez péjoratif, sans que les deux acceptions soient clairement différenciées. Il existe une sorte de continuum entre les deux.

Commençons par le Petit Larousse³ :

- Folklore : n. m. (angl. *folk*, peuple et *lore*, science). **1.** Ensemble des productions culturelles non matérielles (croyances, rites, contes, légendes, fêtes, cultes, etc.) des sociétés sans écriture ou paysannes. **2.** Manifestation d'un pittoresque superficiel. *C'est du folklore* : ça ne mérite pas d'être pris au sérieux.
- Folklorique : adj. **1.** Relatif au folklore. *Danse folklorique*. **2.** Fam. Pittoresque mais dépourvu de sérieux. *Personnage folklorique*.
- Folkloriste : Spécialiste du folklore.

Notons aussi :

- Folklo : adj. Inv. (abrév.). Fam. Folklorique, qui ne peut être pris au sérieux. *Des idées folklo*.

Il est intéressant de remarquer que, dans ces définitions, le folklore concerne le patrimoine (même si ce mot n'est pas cité) immatériel et en aucun cas, les productions matérielles qui en émanent. L'évolution, négative et railleuse, du terme est évidente. Dans le même temps, on peut relever le manque de distance entre les définitions, l'originelle et « historique » (et non « vieillie ») et la plus récente, négative, entre la culturelle et la pittoresque. Les exemples choisis en attestent. Une danse folklorique est bien souvent pittoresque et un personnage folklorique peut revêtir une certaine importance.

Voyons maintenant du côté du Petit Robert⁴ :

- Folklore : *n.m.* (1877 ; angl. *folk-lore* (1846) « science (*lore*) du peuple (*folk*) »). Science des traditions, des usages et de l'art populaire d'un pays. ◇ *Par ext.* Ensemble de ces traditions. *Chants, légendes populaires du folklore national, provincial.* ◇ Aspect pittoresque mais sans importance ou sans signification profonde. *Le folklore des prix littéraires.* – Loc. fam. *C'est du folklore*, ce n'est pas sérieux.
- Folklorique : *adj.* (1894 ; de *folklore*). Relatif au folklore. *Danses folkloriques. Costume folklorique. Groupe folklorique.* ◇ Fam. (1969) Pittoresque mais dépourvu de sérieux. *Une réunion politique un peu folklorique.* – Abrév. Fam. FOLKLO. *Une vieille dame folklo.*
- Folkloriste : *n.* (1885 ; de *folklore*). *Didact.* Personne qui étudie le folklore.

Dans ces définitions, un brin plus précises, le folklore se hisse au niveau de science, comme dans la version étymologique anglophone du mot, sans que ne soit spécifiée la désuétude de

³ Le Petit Larousse, 1994.

⁴ Le Petit Robert, 1990.

ce terme. Par ailleurs, la notion d' « art populaire » est introduite, ce qui semble ne pas mettre de côté les productions matérielles, même si l'exemple ne mentionne que deux formes immatérielles du folklore (les chants et les légendes). La signification seconde et négative acquise par ce mot est également très claire. Cette définition ne précise pas si le champ d'étude se limite (ou non) aux « sociétés sans écriture ou paysannes ».

Le terme « folklore », proposé en 1846 par William John Thoms pour remplacer l'expression « antiquités populaires » utilisée jusqu'alors, signifie « le savoir du peuple »⁵. Adopté quelques années plus tard en français, il a été particulièrement employé dans la deuxième moitié du XIXe siècle et dans la première moitié du siècle suivant pour désigner le domaine d'étude et l'activité des premiers « ethnographes », qui faisaient figure de pionniers bien avant l'invention de ce mot. Ceux-ci, s'ils ont jeté les bases de ces disciplines, ont aussi créé et entretenu certains stéréotypes liés à leur objet d'étude, et se sont cantonnés aux images archaïques, comme le prouve la définition donnée en 1884 par A. Lang : « Le folklore recueille et compare les restes des anciens peuples, les superstitions et histoires qui survivent, les idées qui vivent dans notre temps mais ne sont pas de notre temps. [Le folklore concerne les] débris de civilisations mortes, mais ne sont pas de notre temps »⁶. Pour Saintyves, le folklore est « la science de tout ce qui est transmis oralement, en particulier dans les couches populaires des pays civilisés »⁷. Il y voyait trois catégories thématiques : la « vie matérielle », la « vie spirituelle » et la « vie sociale ». Il insistait en outre sur le fait que le folklore était une science « qui incluait de nombreuses spécialités, comme la psychologie et la sociologie, dont l'action conjuguée ne devait jamais être perdue de vue »⁸. Les folkloristes sont considérés comme des amateurs⁹, même si certains d'entre eux ont établi une base scientifique de travail et de recherche. Leur regard, tantôt nostalgique, tantôt moralisateur, sur les traditions et faits de sociétés qu'ils ont récoltés, de même que leur déficit de méthodologies scientifiques, ont abouti au discrédit puis à l'abandon (tout relatif) de ce vocable, du moins dans la sphère scientifique, après la Seconde Guerre mondiale, au profit d'« ethnographie » ou d'« ethnologie ». On reprochait alors au folklore de ne s'intéresser qu'aux cultures rurales et de n'être pas assez ouvert aux cultures urbaines et ouvrières, notamment. On l'utilise parfois

⁵ BELMONT, N., « Folklore » dans BONTE, Pierre et IZARD, Michel (dir.), *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, 2ème édition, Paris (P.U.F.), 1992, p. 283-284. LEGROS fait remarquer qu'au moment où Thoms invente le composé, les termes *folk* et *lore* sont d'un usage archaïsant et obsolète. LEGROS, Elisée, *Sur les noms et tendances du folklore*, Liège (Musée de la Vie wallonne), 1962, p. 6.

⁶ BELMONT, N., « Folklore » dans BONTE, Pierre et IZARD, Michel (dir.), *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, 2ème édition, Paris (P.U.F.), 1992, p. 283-284. En 1880, le folklore en France est « entendu comme collecte et conservation de croyances et coutumes archaïques, vestiges d'un état social depuis longtemps disparu », CHARUTY, Giordana, « Anthropologie et psychanalyse », dans ALTHABE, Gérard, FABRE, Daniel et LENCLUD, Gérard (dir.), *Vers une ethnologie du présent*, Paris, (MSH), 1992, p. 76.

⁷ GORGUS, Nina, *Le magicien des vitrines*, Paris (MSH), 2003, p. 151.

⁸ GORGUS, Nina, *Le magicien des vitrines*, Paris (MSH), 2003, p. 151.

⁹ « Le folklore évoquait encore dans les années trente l'image de professeurs de province zélés et dynamiques qui travaillaient sur l'histoire locale. L'étude des thèmes folkloriques n'était pas considérée comme une activité scientifique, mais comme un travail d'amateurs ». GORGUS, Nina, *Le magicien des vitrines*, Paris (MSH), 2003, p. 150.

pour désigner des pratiques ethnographiques anciennes et dépassées, comme par exemple Valière à propos de publications de traditions orales: « Des collectes conduites avec des méthodes folkloriques, empruntées au XIX^e siècle, ont été effectuées dans les années 1947-1957. Mais à partir du milieu des années 1960 de nouvelles approches plus ethnologiques et linguistiques ont été effectuées »¹⁰.

Malgré cela, le terme « folklore » semble jouir d'un peu de succès encore en Belgique. Ce mot n'a pas été totalement banni de notre langage scientifique, comme cela semble être le cas en France¹¹. On ne l'utilise plus cependant pour désigner une discipline scientifique mais il est encore parfois employé pour désigner le champ de recherche.

b) Ethnologie et ethnographie

Passons aux termes « ethnologie » et « ethnographie ». Non seulement associées régulièrement, à tort, à la science des sociétés exotiques, ces deux disciplines sont régulièrement confondues l'une avec l'autre et de nombreux spécialistes les utilisent quasi indifféremment. Si l'on comprend rapidement qu'ethnologie et ethnographie ne sont pas de l'histoire (même si elles peuvent se pencher sur l'étude de textes anciens), ni de l'archéologie (même si elles s'intéressent aux « traces » matérielles de l'homme), ni de la linguistique (même si la langue est un élément capital dans l'étude d'une société humaine), ni de la géographie (même si l'environnement de l'homme participe de la société qu'il bâtit), ni de la démographie (même si elles tiennent compte des phénomènes à la fois biologiques et sociaux de l'espèce humaine), ni de la psychologie (même si elles sont amenées à étudier et interroger des individus), on comprend déjà moins ce qui les distinguent de l'anthropologie ou même de la sociologie. Je vais tenter de donner une définition singulière de l'ethnologie et de l'ethnographie ; la question des spécificités de ces disciplines, par rapport aux autres sciences humaines et pour ce qui concerne directement les musées, sera débattue dans le chapitre suivant.

Reprenons nos dictionnaires. Le Petit Larousse en donne les définitions suivantes :

- Ethnographie : n. f. Branche des sciences humaines qui a pour objet l'étude descriptive des ethnies.

¹⁰ VALIERE, Michel, *Ethnographie de la France. Histoire et enjeux contemporains des approches du patrimoine ethnologique*, Paris (Armand Colin), 2002, p. 93.

¹¹ On observe effectivement une certaine fidélité, si l'on peut dire, au vocable folklore. Il suffit, pour s'en convaincre de jeter un œil sur la bibliographie : *Sur les noms et tendances du folklore* (E. LEGROS, 1962), *Le folklore en Belgique* (R. MEURANT et R. VANDERLINDEN, 1974), *Histoire et folklore de l'Ardenne d'autrefois* (L. MARQUET, 1981), *Mémoire d'avenir. Folklore en Belgique* (ouvrage collectif, 1989), *Artisanat et folklore au Pays de Châtelet* (Tradition wallonne, 1992).

- Ethnologie : n. f. (du gr. *ethnos*, peuple). Etude scientifique des ethnies, dans l'unité de la structure linguistique, économique et sociale de chacune, dans leurs liens de civilisation propres et dans leur évolution.
- Ethnie : n. f. (gr. *ethnos*, peuple). Groupement humain qui possède une structure familiale, économique et sociale homogène et dont l'unité repose sur une communauté de langue et de culture.

L'étude est dite descriptive, c'est-à-dire qui repère et collecte des éléments observables de signification (caractéristiques d'une ethnie) et les décrit pour l'ethnographie et on parle d'étude scientifique pour l'ethnologie. Première question soulevée par ces définitions, forcément sommaires, issues de dictionnaires non spécialisés, l'ethnographie n'est-elle pas une discipline scientifique ? Les outils et méthodes de collecte et de description ne sont-ils pas scientifiques ? L'ethnographie décrit une ethnie, l'ethnologie interprète le corpus réuni par l'ethnographie, en formulant des hypothèses, en inventant des généralisations et en formulant des « lois », en se référant à l'évolution de cette ethnie. Le facteur linguistique semble important.

Voyons ce qu'en dit le Petit Robert.

- Ethnographie : n. f. (1823 ; gr. *ethnos* « peuple », et *graphein* « décrire »). ♦ 1° Vx. Classement des peuples d'après leur langue. ♦ 2° Mod. Etude descriptive des divers groupes humains (ethnies), de leurs caractères anthropologiques, sociaux, etc. « *L'ethnographie étudie les usages de tous les genres des groupes d'hommes vivant en société* » (SEIGNOBOS).
- Ethnologie : n. f. (1787 ; gr. *ethnos* « peuple », et *logos* « traité »). Etude des faits et documents recueillis par l'ethnographie (couvrant le domaine de l'anthropologie* culturelle et sociale).
- Ethnie : n. f. (1896 ; gr. *ethnos* « peuple, nation »). Ensemble d'individus que rapprochent un certain nombre de caractères de civilisation, notamment la communauté de langue et de culture (alors que la *race* dépend de caractères anatomiques). *L'ethnie française englobe notamment la Belgique wallonne, la Suisse romande, le Canada français.*

La langue et la culture sont à nouveau les facteurs qui rapprochent des individus (le Petit Larousse parle de « structure homogène »). L'exemple choisi pour illustrer cette notice me laisse perplexe, mais c'est une autre question ! Tout comme les précédentes, ces définitions distinguent l'ethnographie et l'ethnologie sur le fait que la première est uniquement descriptive et que le fruit de cette observation est ensuite étudié et analysé par la seconde.

Cette distinction est aussi celle proposée par Michel Valière¹² : « L'ethnographie désigne tout travail descriptif (recensions, inventaires d'objets, de techniques, de savoir-faire, de rituels et d'usages...) sur une ou plusieurs populations données ; l'ethnologie correspond, en quelque sorte, au « travail en laboratoire » qui consiste en « un travail d'analyse, conçu comme exhaustif, s'appliquant à une population ou à un groupe de populations, au travers duquel tous les aspects techniques du mode de vie, tous les modes de fonctionnement de la société, tous les registres de systèmes symboliques doivent être pris en considération et ajustés les uns aux autres dans une perspective globale qui met en évidence leurs nécessaires relations ».

Les deux termes apparaissent fin XVIIIe pour l'ethnologie et début XIXe pour l'ethnographie. La première discipline possède un sens raciologique de classement des peuples et des races tandis que la seconde s'intéresse d'abord au classement des langues¹³, ce qui explique l'importance de ces dernières pour définir une ethnie. Nous voici confrontés à la question de l'objet et des terrains attribués à, ou que s'attribuent, ces disciplines.

Historiquement, l'objet de l'ethnologie s'est constitué autour de l'étude des sociétés traditionnelles extra-européennes, « exotiques », qui se sont vues opposées, dès la Renaissance et l'exploration de nouveaux continents, aux sociétés européennes, « civilisées »¹⁴. D'abord, les études évolutionnistes et raciales du XIXe siècle se complaisaient sur ces terrains et ont contribué à justifier la suprématie de la civilisation occidentale et son expansion coloniale, censée diffuser les bienfaits des progrès techniques et sociaux pour sortir les sociétés sauvages de l'« enfance ». Ensuite, on a voulu croire que seuls les terrains exotiques permettaient de faire l'expérience de l'altérité et, dès lors, d'introduire la distance nécessaire, gage d'objectivité, vis-à-vis des cultures traditionnelles. La différence de culture devait être maximale pour devenir non seulement l'objet mais aussi la méthode de la recherche. Il eut fallu que les premiers ethnologues se débarrassent d'abord de leurs préjugés et de leur ethnocentrisme.

Les définitions affirment que ces deux disciplines se penchent sur les *ethnies*. Même si, en toute rigueur, ce terme n'est pas l'apanage des cultures extra-européennes et qu'il s'applique aussi bien à nos latitudes, il a tout de même une connotation un brin exotique¹⁵, héritée de son

¹² VALIERE, Michel, *Ethnographie de la France. Histoire et enjeux contemporains des approches du patrimoine ethnologique*, Paris (Armand Colin), 2002, p. 3. Il se réfère lui-même à HERITIER, Françoise, *Masculin/Féminin : la pensée de la différence*, Paris, 1996, p. 31-35.

¹³ COPANS, Jean, *Introduction à l'ethnologie et à l'anthropologie*, Paris (Nathan), 1996, p. 9.

¹⁴ GERAUD, Marie-Odile, LESERVOISIER, Olivier et POTTIER, Richard, *Les notions clés de l'ethnologie. Analyses et textes*, Deuxième édition, Paris (Armand Colin), 2002, p. 12.

¹⁵ « Dans l'usage scientifique courant, le terme « ethnie » désigne un ensemble linguistique, culturel et territorial d'une certaine taille, le terme tribu étant généralement réservé à des groupes de plus faible dimension ». Dans ces premiers mots de la notice « ethnie » (TAYLOR, A. C., dans BONTE, Pierre et IZARD, Michel (dir.), *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, 2ème édition, Paris (P.U.F.), 1992, p. 242), l'ambiguïté subsiste : on pourrait effectivement parler d'« ethnie wallonne », par exemple, mais le fait de comparer ce terme à celui de « tribu », qui n'est pas du tout utilisé dans le contexte de l'Europe occidentale, lui enlève tout à-propos.

acception ancienne. Bien qu'il soit consacré par l'usage, il est contesté et mal défini. D'après Valière, il est même « l'un des concepts les moins bien théorisés de la discipline, et l'un des plus difficiles à manipuler »¹⁶. Introduite à la fin du XIXe siècle, cette notion, marquée par l'ethnocentrisme, a été utilisée pour affiner les conceptions racialistes et nationalistes : l'ethnie (ou la tribu) désignait les populations jugées inférieures. Une fois débarrassés de ces préjugés et au fur et à mesure qu'ils s'intéressaient à des terrains et à des objets plus proches, géographiquement parlant du moins, de leur société d'origine, les ethnologues ont continué à utiliser le mot ethnie, en lui conférant le sens qu'on lui connaît aujourd'hui, même s'il ne fait pas l'unanimité. On l'utilise surtout pour désigner des groupes issus de l'immigration (récente), avec une connotation identitaire certaine (sentiment d'appartenance au groupe) mais aussi pour remplacer le terme « race » désormais banni s'agissant de groupes humains. Notons qu'en anglais, le composé *ethnic group* désigne une minorité culturelle.

Actuellement, on parle d'ethnographie ou d'ethnologie *régionale* ou *urbaine*, quand on veut marquer que l'on se penche sur des aspects ou des cultures de *notre* société, que ce soit aux champs ou à la ville. C'est dans ce sens que je l'ai utilisé dans le sous-titre.

La terminologie allemande est plus claire au niveau des terrains envisagés par ces deux disciplines : la *volkskunde* est le domaine strictement réservé aux peuples germaniques tandis que la *volkerkunde* est l'étude des peuples « primitifs »¹⁷. Il existe un autre terme en allemand, le *Volkstum* ou *Volksthum*¹⁸, qui n'a pas d'équivalent en français, ce que Georges Henri Rivière déplorait : « Les Allemands, eux, ont la chance de posséder un vocabulaire qui dissipe toute équivoque : ils disent *Volkskunde* pour la connaissance scientifique du peuple, tandis que *Volkstum* exprime non seulement le « savoir » du peuple, mais aussi l'ensemble de ses idées, de ses sentiments et de ses comportements, en somme son être profond ». Il ajoutait : « Est-ce une faute de n'avoir pas tenté de donner définitivement au mot « folklore » le sens, qu'il a si souvent, de *Volkstum* tout en réservant à notre science, en équivalence à *Volkskunde*, l'appellation « ethnographie folklorique? »¹⁹. Georges Henri Rivière (GHR) apprécie ce concept, tout proche de celui d'identité, mais ne relève pas la coloration idéologique du terme *Volkstum* dans l'Allemagne nazie.

¹⁶ GERAUD, Marie-Odile, LESERVOISIER, Olivier et POTTIER, Richard, *Les notions clés de l'ethnologie. Analyses et textes*, Deuxième édition, Paris (Armand Colin), 2002, p. 62. L'apparition du terme à la fin du XIXe siècle (bien après ceux d'ethnologie et ethnographie) est « concomitante avec le déplacement sémantique des substantifs jadis utilisés : nation est désormais réservé aux Etats « civilisés » de l'Occident, peuple, en tant que sujet d'un destin historique, est trop noble pour des sauvages (du moins en français), race, centré maintenant sur des critères purement physiques, est trop général ; sorte de « nation » au rabais, l'ethnie se définit par une somme de traits négatifs » (TAYLOR, A. C., dans BONTE, Pierre et IZARD, Michel (dir.), *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, 2ème édition, Paris (P.U.F.), 1992, p. 242).

¹⁷ GERAUD, Marie-Odile, LESERVOISIER, Olivier et POTTIER, Richard, *Les notions clés de l'ethnologie. Analyses et textes*, Deuxième édition, Paris (Armand Colin), 2002, p. 12.

¹⁸ Ce mot fut créé par le théoricien patriote Friedrich-Ludwig Jahn en 1810 pour remplacer *Nationalität*. LEGROS, Elisée, *Sur les noms et tendances du folklore*, Liège (Musée de la Vie wallonne), 1962, p. 16.

¹⁹ Ms 74.124 BGHR, 21/11/1941, Archives du MNATP, cité par GORGUS, Nina, *Le magicien des vitrines*, Paris (MSH), 2003, p. 245.

En milieu anglo-saxon, c'est le mot anthropologie « avec sa connotation plus globalisante, qui fut systématiquement privilégié, l'ethnologie se limitant à l'étude spéculative de l'histoire des peuples telle que l'avaient pratiquée notamment les évolutionnistes »²⁰.

c) Anthropologie

Ces premières définitions nous conduisent naturellement à celle du terme « anthropologie », qui s'impose de plus en plus dans le vocabulaire et semble parfois supplanter les deux premiers dans le langage courant.

Le Petit Larousse :

n. f. **1.** *Anthropologie sociale et culturelle* : étude des croyances et des institutions, des coutumes et des traditions des différentes sociétés humaines. **2.** *Anthropologie physique* : étude des différentes caractéristiques des hommes du point de vue physique (taille, couleur et réflectance de la peau, forme du nez, volume du crâne, forme des yeux, proportions de la bouche, groupes sanguins, etc.). SYN. : *anthropobiologie*.

■ *L'anthropologie physique*, ou *anthropobiologie*, étudie les caractéristiques physiques des différents peuples de la Terre. *L'anthropologie culturelle* s'intéresse aux langues, aux mythes des peuples. *L'anthropologie économique* étudie les formes de production et de répartition des biens de subsistance. *L'anthropologie politique* étudie les formes de pouvoir et de contrôle social, spécialement avant la formation de l'Etat. *L'anthropologie religieuse* s'attache aux croyances et aux rites des hommes. Les grands noms de l'anthropologie culturelle sont Morgan, Lévy-Bruhl, Marcel Mauss, Radcliffe-Brown, Lévy-Strauss.

Il y a deux parties à cette définition, la seconde étant un approfondissement de type encyclopédique de la première. L'anthropologie, selon cette notice, ne s'intéresse pas aux productions matérielles.

Le Petit Robert :

n. f. (1832 ; empr. all., « science ou description de l'homme », 1516 ; de *anthropo-*, et *-logie*).
◆ **1°** Branche de l'ethnologie qui étudie les caractères anatomiques et biologiques de l'homme considéré dans la série animale. ◆ **2°** Ensemble des sciences qui étudient l'homme. *Anthropologie sociale, culturelle* : branches de l'anthropologie qui étudient les institutions et les techniques dans les diverses sociétés.

²⁰ GERAUD, Marie-Odile, LESERVOISIER, Olivier et POTTIER, Richard, *Les notions clés de l'ethnologie. Analyses et textes*, Deuxième édition, Paris (Armand Colin), 2002, p. 15.

La première définition me paraît correspondre à ce qui est appelé dans le Petit Larousse l'« anthropologie physique ». La seconde définition décrit l'anthropologie comme une science plus globale que l'ethnologie : elle ne s'attache pas à un groupe particulier, ou à une ethnie, mais à l'humanité tout entière. Si cette discipline étudie les techniques, c'est qu'elle s'intéresse également aux productions matérielles des diverses sociétés.

Michel Valière²¹ situe cette discipline par rapport à l'ethnographie et l'ethnologie : « L'anthropologie (...) se situe à un autre niveau et (...) « usant du comparatisme et visant à la généralisation » a surtout « pour objet une réflexion sur les principes qui régissent l'agencement des groupes et la vie en société sous toutes ses formes ». Dans le même sens, pour Jean Copans, c'est « le terme le plus général, le plus englobant, et qui reflète la complexité des objets possibles de toute science de l'homme »²². Le projet de l'anthropologie est « l'étude de l'homme tout entier, c'est-à-dire dans toutes les sociétés, sous toutes les latitudes, dans tous ses états et à toutes les époques »²³.

Il va même plus loin : « Dans le monde anglo-saxon, le terme anthropologie va recouvrir toutes les disciplines qui explorent le passé et le présent de l'évolution de l'homme : les sciences naturelles, archéologiques, linguistiques et ethnologiques. Ce n'est qu'à la fin du XIXe siècle que le terme prend un sens plus précis, lorsque le qualificatif de *sociale* lui est accolé en Grande-Bretagne et celui de *culturelle* aux Etats-Unis. Il faut donc bien distinguer l'usage courant d'*anthropology* en anglais, qui peut désigner aussi bien un ensemble de sciences humaines, naturelles et historiques qu'une discipline sociale ou culturelle plus ou moins proche de l'ethnologie »²⁴.

Au niveau technique et théorique, ethnographie, ethnologie et anthropologie semblent relever d'un emboîtement progressif permettant de mener le processus de généralisation et de comparaison de façon de plus en plus ample. Partant de l'observation et de la description qui se veulent objectives et neutres, vers l'interprétation et l'analyse systématique et comparative, on aboutit à une réflexion, une méditation universelle, sur le devenir de l'humanité. Cette répartition en étapes successives n'est pas tout à fait convaincante dans la mesure où toute description est déjà interprétation... Pour clore la discussion à propos de ces trois termes, je dirais qu'ils sont à peu près synonymes. Depuis les années 1960, on parle plus volontiers d'anthropologie que d'ethnologie en France à cause de cette perspective plus globale.

²¹ VALIERE, Michel, *Ethnographie de la France. Histoire et enjeux contemporains des approches du patrimoine ethnologique*, Paris (Armand Colin), 2002, p. 3. Il se réfère lui-même à HERITIER, Françoise, *Masculin/Féminin : la pensée de la différence*, Paris, 1996, p ; 31-35.

²² COPANS, Jean, *Introduction à l'ethnologie et à l'anthropologie*, Paris (Nathan), 1996, p. 7.

²³ LAPLANTINE, François, *La description ethnographique*, Paris (Nathan), 2000, p. 7.

²⁴ COPANS, Jean, *Introduction à l'ethnologie et à l'anthropologie*, Paris (Nathan), 1996, p. 8 et GERAUD, Marie-Odile, LESERVOISIER, Olivier et POTTIER, Richard, *Les notions clés de l'ethnologie. Analyses et textes*, Deuxième édition, Paris (Armand Colin), 2002, p. 15.

Toutefois, les deux termes se maintiennent selon les institutions, les circonstances, les positions théoriques ou l'orientation méthodologique²⁵.

d) Arts et traditions populaires

L'appellation « arts et traditions populaires » a été créée en France par Paul Sébillot en 1886²⁶. Elle s'applique à l'objet d'étude et non à la discipline scientifique elle-même. Procédons par étapes et retournons aux dictionnaires courants.

Tradition

Le Petit Larousse :

Petit Larousse : n. f. (lat. *traditio*, de *tradere*, livrer). 1. Transmission de doctrines, de légendes, de coutumes pendant un long espace de temps ; ensemble de ces doctrines, légendes, etc. 2. Manière d'agir ou de penser transmise de génération en génération. (...)

Le Petit Robert:

n. f. (1291 ; lat. *traditio*, de *tradere* « remettre, transmettre »).

II. (Transmission non matérielle). ♦ **1°** (1488). Doctrine, pratique religieuse ou morale, transmise de siècle en siècle, originellement par la parole ou l'exemple. « *Non sur des croyances et des traditions populaires, mais sur la révélation d'une vérité* » (SEIGNOBOS). – Ensemble de pratiques et doctrines ainsi transmises. *La tradition juive* (Kabbale, Talmud), *islamique* (hadits). – *Spécialt.* (Relig. Cathol.) *Traditions divines*, relatives à la foi et aux mœurs (considérées comme fondées par Jésus-Christ). *Traditions ecclésiastiques*, coutumes pieuses (souvent passagères). – *La Tradition* (par oppos. et parallèlement à l'Écriture), ensemble des manifestations de la pensée et de la vie chrétienne depuis les premières communautés fondées par les Apôtres. ♦ **2°** Information, plus ou moins légendaire, relative au passé, transmise d'abord oralement de génération en génération ; ensemble d'informations de ce genre. **V. Légende, mythe.** « *Vers l'an 750, selon quelques traditions, on faisait usage d'un papier de coton* » (BALZ.). *La tradition populaire.* **V. Folklore.** ♦ **3°** Manière de penser, de faire ou d'agir, qui est héritage du passé. **V. Coutume, habitude.** « *Cette peinture... rompait... avec les traditions académiques* » (GAUTIER). « *Ce socialisme... était dans la tradition française* » (PEGUY). Loc. adj. *De tradition*, traditionnel.

²⁵ COPANS, Jean, *Introduction à l'ethnologie et à l'anthropologie*, Paris (Nathan), 1996, p. 8-9.

²⁶ LEMPEREUR, Françoise, *Arts et traditions populaires en Wallonie*, Université de Liège, syllabus du cours, année académique 2002-2003, p.4.

Ces définitions insistent sur les aspects de la transmission, sur la durée et sur la continuité de la tradition. Un mouvement, qui semble ininterrompu, permet à un passé de persister et de rester agissant dans le présent, accepté par ceux qui le reçoivent et qui à leur tour le transmettent à la génération suivante. Ces notices évoquent le côté légendaire ou mythique qui peut colorer la tradition. Comment s'opère la transmission ? « D'abord oralement » comme le précise le Petit Robert, puisque les hommes sont supposés avoir répété leur passé avant d'avoir inventé – ou eu accès à – l'écriture. Par l'exemple également, quand il s'agit de perpétuer des pratiques, et par l'écrit afin de recueillir ce qu'on juge digne ou nécessaire de conserver²⁷. Néanmoins, les traditions sont la plupart du temps intériorisées, implicites quand elles ne sont pas inconscientes : « on constate celles de l'autre, on ignore les siennes et, corrélativement, on est sensible chez soi au changement qu'on valorise, chez l'autre au conservatisme qui nous permet de l'identifier »²⁸. Voici qui pourra nous éclairer sur le façon de stigmatiser les coutumes et le comportement des sociétés étudiées par les ethnologues.

Gérard Lenclud affirme que la tradition est « le pain quotidien des ethnologues » et « la marque distinctive de leur activité »²⁹. Voici pourtant une notion bien difficile à définir, d'autant plus qu'elle est utilisée à des fins diverses (notamment commerciales) à tors et à travers ; tout le monde a ce mot à la bouche, mais que range-t-on là-dessous ? Lenclud poursuit : « Il arrive souvent que la fréquence d'emploi de certains mots soit inversement proportionnelle à la clarté de leur contenu. On en use sans y penser (...). Il n'est pas sûr en revanche, que l'emploi presque obligé du terme « traditionnel » en ethnologie ne présente quelque inconvénient. En effet, il contribue à la consolidation d'un cadre de référence intellectuel, constitué par un système d'oppositions binaires tradition / changement, société traditionnelle / société moderne, dont la pertinence se révèle tout à fait problématique ».

À propos de la chanson, Françoise Lempereur, dont c'est le domaine de prédilection, nous dit que « pour être considérée comme *traditionnelle*, elle doit (...) avoir été transmise oralement de génération en génération et surtout comporter un aspect social, lié à une activité partagée par une communauté humaine (travail, pratiques magico-religieuses, fêtes) ou à un âge de la vie (enfance, amour, mariage). Elle ajoute que l'expression *chanson traditionnelle ou folklorique* désigne moins un genre qu'un état car une chanson d'auteur peut devenir

²⁷ POUILLON, J., « Tradition », dans BONTE, Pierre et IZARD, Michel (dir.), *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, 2ème édition, Paris (P.U.F.), 1992, p. 710.

²⁸ POUILLON, J., « Tradition », dans BONTE, Pierre et IZARD, Michel (dir.), *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, 2ème édition, Paris (P.U.F.), 1992, p. 711.

²⁹ LENCLUD, Gérard dans *Terrain*, n°9, oct. 1987, p 110-123, cité par VALIERE, Michel, *Ethnographie de la France. Histoire et enjeux contemporains des approches du patrimoine ethnologique*, Paris (Armand Colin), 2002, p. 163.

traditionnelle par un processus particulier d'appropriation, sorte de « mise en fonction » dans un milieu déterminé »³⁰.

Cette définition dépasse largement le cadre de la chanson et même des traditions orales. Le rôle social que revêt la tradition peut être généralisé : dans le domaine de l'art populaire (voir définitions suivantes) et traditionnel, rien n'est jamais « gratuit » et comporte, bien au contraire, une charge symbolique et sociale, activée par la « mise en fonction » de l'objet, de l'outil, du motif décoratif... Cette définition souligne en outre le contact qui existe avec les « traditions » spécifiques à des milieux différents ; les échanges existent, comme les « importations » de traditions qui sont appropriées et nivelées, adaptées, pour connaître un nouvel état, dans un autre contexte. La tradition peut être appréhendée comme un « système », selon Balandier, c'est-à-dire comme « l'ensemble des valeurs, des symboles, des idées et des contraintes qui détermine l'adhésion à un ordre social et culturel justifié par référence au passé et qui assure la défense de cet ordre contre l'œuvre des forces de contestation radicale et de changement »³¹.

La notion de tradition sert par ailleurs à qualifier un type de société, la « société traditionnelle », ses coutumes et ses productions, objets d'étude longtemps privilégiés par les ethnologues. Après avoir été longtemps qualifiés de « sauvages », de « primitives », d'« archaïques », d'« ethniques », « sans écriture », plus récemment de « sous-développées », « non-industrielles », ou encore « simples » pour les distinguer des sociétés « complexes », chasses gardées des sociologues, ces sociétés sont aujourd'hui généralement désignées comme « traditionnelles » ou « de la tradition », afin de les opposer aux sociétés « civilisées », occidentales et modernes. Dans le domaine de l'ethnographie régionale, les sociétés traditionnelles sont opposées à celles « bourgeoises », « savantes » ou « instruites ». Bref il s'agit surtout de la question de l'altérité.

Il est courant d'opposer tradition et modernité, sociétés traditionnelles et sociétés modernes. La rupture de la tradition est parfois perçue comme l'intrusion de la modernité, sous la forme du mode de vie « occidental ». Or, la tradition est « inhérente à toute société, ne serait-ce que par ce qui est transmis entre deux générations »³², toute culture est traditionnelle³³, même si les modes de transmission sont « savants », codifiés. L'objet d'étude de l'ethnologie ne

³⁰ LEMPEREUR, Françoise, *Arts et traditions populaires en Wallonie*, Université de Liège, syllabus du cours, année académique 2002-2003, p.40-41.

³¹ BALANDIER, G., *Sens et puissance. Les dynamiques sociales*, Paris, PUF, 1^{ère} éd. 1971, 1986, p. 105. Cité dans GERAUD, Marie-Odile, LESERVOISIER, Olivier et POTTIER, Richard, *Les notions clés de l'ethnologie. Analyses et textes*, Deuxième édition, Paris (Armand Colin), 2002, p. 50.

³² GERAUD, Marie-Odile, LESERVOISIER, Olivier et POTTIER, Richard, *Les notions clés de l'ethnologie. Analyses et textes*, Deuxième édition, Paris (Armand Colin), 2002, p. 54.

³³ « Même si elle se voit nouvelle, rompant avec un passé jusqu'alors maintenu, même si elle se veut et est peut-être issue de son présent, elle vise à se perpétuer, à devenir une tradition qui ne démentira donc pas la définition initiale ». POUILLON, J., « Tradition », dans BONTE, Pierre et IZARD, Michel (dir.), *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, 2^{ème} édition, Paris (P.U.F.), 1992, p. 711.

s'arrête donc pas aux marges de la « modernité ». En effet, le projet de l'ethnologie et de l'anthropologie est de penser et comprendre l'homme à travers la diversité des cultures. L'étude des sociétés dites complexes, modernes ou urbaines, participe à part entière de ce projet et retient l'intérêt de nombreux ethnologues. Cette orientation de la discipline n'est pas sans effet sur le devenir des musées qui nous intéressent. Ajoutons que la « société traditionnelle » est de plus en plus difficile à cerner notamment en raison des phénomènes de mondialisation ou de globalisation. Il est clair désormais qu'on ne peut plus analyser, comme on l'a fait par le passé, les sociétés de la tradition comme des isolats culturels. Il est bien plus pertinent d'étudier « l'articulation du local au global, devenue l'une des données majeures des recherches anthropologiques »³⁴. Certains musées en ont fait leur spécialité, comme nous le verrons.

Populaire (art, tradition, culture)

Le Petit Robert :

Populaire : (...)

2° Propre au peuple. *Croyance, traditions populaires. Le bon sens populaire.* – *Ling.* Qui est créé, employé par le peuple et n'est guère en usage dans la bourgeoisie et parmi les gens cultivés. *Mot populaire. Latin populaire. Expression, locution, tour populaire.* ◇ À l'usage du peuple (et qui en émane ou non). *Roman, spectacle populaire. Chansons populaires, art populaire* (V. **Folklore**). – (*Personnes*) Qui s'adresse au peuple. « *Vous ne devez pas avoir de succès comme orateur populaire* » (MAUROIS). ◇ Qui se recrute dans le peuple, que fréquente le peuple. *Milieus, classes populaires.* « *Ils ont trouvé une nouvelle formule : travailler pour une clientèle franchement populaire* » (ROMANS). *Origines populaires.* V. **Plébéien.** *Quartier populaire. Bals populaires. Soupes* populaires.* (...)

Ce qui est « populaire » appartient au peuple ou est employé par lui, par opposition à ce qui relève de la bourgeoisie et des personnes instruites.

Dans le domaine de la chanson, par exemple, celle-ci est dite populaire « non seulement parce qu'elle « plaît au peuple » (la chansonnette commerciale ou le bel canto lui plaisent sans doute davantage) mais parce qu'elle est interprétée *par* et *pour* le peuple, en opposition à une chanson *savante ou littéraire*, réservée à un groupe restreint de la société et composée en fonction de principes esthétiques propres à ce groupe »³⁵.

Art populaire

³⁴ GERAUD, Marie-Odile, LESERVOISIER, Olivier et POTTIER, Richard, *Les notions clés de l'ethnologie. Analyses et textes*, Deuxième édition, Paris (Armand Colin), 2002, p. 13.

³⁵ LEMPEREUR, Françoise, *Arts et traditions populaires en Wallonie*, Université de Liège, syllabus du cours, année académique 2002-2003, p.40.

« Il s'agit de productions dues, soit à des amateurs, soit à des professionnels, qui, en marge des grands courants artistiques, travaillent, au gré de leur fantaisie, à la décoration de tout objet usuel, avec le seul souci d'un embellissement modeste et familial, et, généralement, dans des matières, selon des techniques et d'après des modèles, légués par la tradition ». Avec un commentaire supplémentaire dans le syllabus : « Cette définition s'applique à l'art domestique (décoration de la maison et des bâtiments collectifs, ustensiles et mobilier), à l'outillage, aux objets rituels (bénitiers, ex-voto), ludiques (marionnettes), aux vêtements »³⁶. L'art populaire a parfois été assimilé à l'art paysan, lié à l'artisanat et présent uniquement à la campagne « éternelle », vue comme le lieu idéal de survivance de la tradition. C'est faire fi de l'art populaire typiquement urbain, dont les théâtres de marionnettes sont peut-être le plus bel exemple.

Par « art populaire », on désigne une partie de la culture matérielle. Cette locution n'est donc pas synonyme de « folklore ». Tandis que l'expression « arts et traditions populaires », se rapproche de l'acception de « folklore » en tant qu'*objet d'étude*. Néanmoins, par glissement sémantique, lorsque l'on parle des arts et traditions populaires, on vise parfois la *discipline* qui étudie les arts et traditions populaires. Et cette dernière ne peut se confondre avec le folklore car elle passe pour plus scientifique, plus méthodique, plus aboutie que le folklore en tant que discipline.

Culture populaire

Culture, terme constamment redéfini par les auteurs³⁷, n'est pas propre à l'ethnologie, ni même aux sciences humaines, puisqu'il désigne aussi l'action de cultiver la terre, la mise en valeur agricole. Par métaphore, il se rapporte à la mise en valeur de la nature humaine, individuelle ou collective, aux aspects intellectuels d'une civilisation.

Pour leur part, les ethnologues entendent culture au sens que l'un des fondateurs de l'anthropologie, le Britannique E. Tylor, accordait à ce concept dès 1871. La culture est « cet

³⁶ LEMPEREUR, Françoise, *Arts et traditions populaires en Wallonie*, Université de Liège, syllabus du cours, année académique 2002-2003, p. 15. Cette définition est assez proche de celle de Konrad Hahm, directeur du Musée de Folklore à Berlin, rapportée par Nina Gorgus. Il définissait l'art populaire comme un « art d'amateurs enracinés dans le *Volkstum*, qui prend pour modèle de vieilles créations traditionnelles et s'intéresse donc toujours à des formes typiques ». Pour lui, « la force créatrice de l'artiste se meut dans un cadre étroit, fixé par les ornements, couleurs et formes transmis par la tradition. Sont objets d'art populaire tous les biens matériels fabriqués à la main – cela va des poteries aux œufs de Pâques peints, en passant par les sculptures sur bois. Hahm ne tenait compte de l'ergologie que lorsque les objets de travail étaient décorés » (GORGUS, Nina, *Le magicien des vitrines*, Paris (MSH), 2003, p. 243). Dans la mesure où il considérait l'art populaire comme porteur de symbole et l'image du *Volkstum*, Hahm était proche de l'idéologie nazie.

³⁷ Envisager la diversité des définitions et des concepts qui se rapportent à la culture dépasse le cadre de ce travail. On se reportera à KROEBER, A. L. et KLUCKHOHN, C., *Culture. A Critical Review of Concepts and Definitions*, Cambridge (Harvard University Press), 1952 et CUCHE, D., *La notion de culture dans les sciences sociales*, Paris (La Découverte), 1996 (non-consultés).

ensemble complexe incluant les savoirs, les croyances, l'art, les mœurs, le droit, les coutumes, ainsi que toute disposition ou usage acquis par l'homme en société »³⁸. « Une culture peut être présentée comme un ensemble de représentations et de pratiques agencées en ordre symbolique (un ensemble de systèmes symboliques, dit Lévi-Strauss) qui organise et donne sens au monde dans une configuration singulière, propre à un groupe social et une époque déterminée »³⁹.

Que recouvre le concept de culture populaire ? Selon Nina Gorgus, « les nouveaux rapports de la jeunesse à la danse et à la musique, les fêtes du 1^{er} Mai et le mobilier rural appartenaient, pour Rivière, à une « culture populaire ». Il reliait donc le passé et le présent par la culture populaire et du quotidien »⁴⁰. Parler de culture populaire serait une façon de dire qu'on tient compte des nouvelles traditions, en train de se créer ou de se recréer sur base d'anciennes traditions, réinterprétées, réinvesties d'un sens ou d'une forme nouveaux. En réalité, chaque génération (ré)invente sa culture, parfois sans rien voir des emprunts qu'elle fait aux générations précédentes, ou aux autres cultures. Culture populaire se définit par opposition à culture savante d'une part, sans que cela n'empêche des emprunts réciproques, et à tradition populaire d'autre part. Par contre, on ne peut amalgamer culture populaire et culture de masse « car elle s'en distingue par son véhicule. La culture de masse suppose un média qui colporte et impose ses modalités, aux risques souvent énoncés d'uniformisation (...) La culture populaire ne peut avoir d'expressions que locales, alors que la culture de masse ou médiatique est par définition expansionniste »⁴¹.

Ces définitions mettent en évidence deux dimensions importantes pour l'ethnologie : la culture est universelle, elle concerne toutes les sociétés humaines, tout groupe social ; par opposition à la nature, la culture est acquise et non innée, inscrite dans les gènes. Claude Lévi-Strauss a proposé quant à lui une définition qui met plutôt en avant ce qui différencie les cultures entre elles : « nous appellerons culture tout ensemble ethnographique qui, du point de vue de l'enquête, présente, par rapport à d'autres, des écarts significatifs » ou encore « le terme culture est employé pour regrouper un ensemble d'écarts significatifs dont les limites coïncident approximativement »⁴². Les notions de culture et, corollairement, de groupe culturel, semblent dès lors beaucoup plus relatives et fluctuantes, en fonction des questions que l'analyse ethnologique pose à son objet d'étude.

³⁸ TYLOR, E. B., *La civilisation primitive*, trad. fr., Paris, Reinwald, 2 vol. (1^{ère} éd. En langue anglaise : 1871), 1876-1878, cité dans GERAUD, Marie-Odile, LESERVOISIER, Olivier et POTTIER, Richard, *Les notions clés de l'ethnologie. Analyses et textes*, Deuxième édition, Paris (Armand Colin), 2002, p. 86.

³⁹ GERAUD, Marie-Odile, LESERVOISIER, Olivier et POTTIER, Richard, *Les notions clés de l'ethnologie. Analyses et textes*, Deuxième édition, Paris (Armand Colin), 2002, p. 90.

⁴⁰ GORGUS, Nina, *Le magicien des vitrines*, Paris (MSH), 2003, p. 163.

⁴¹ CHAUMIER, Serge, « Introduction », dans CHAUMIER, Serge (dir.) *Du musée au parc d'attractions : ambivalence des formes de l'exposition*, Culture et Musées n° 5, Arles (Actes Sud), 2005, p. 13-36, p. 17.

⁴² LEVI-STRAUSS, Claude, *Anthropologie structurale*, Paris, PLON, 1958, p.351, cité dans GERAUD, Marie-Odile, LESERVOISIER, Olivier et POTTIER, Richard, *Les notions clés de l'ethnologie. Analyses et textes*, Deuxième édition, Paris (Armand Colin), 2002, p. 89.

2. Histoire et évolution de ces disciplines

S'il est hors de propos de retracer toute l'histoire de ces sciences humaines, il me paraît indispensable d'en rappeler quelques jalons, car l'intérêt pour la collecte et la mémoire tout d'abord, l'invention et le développement d'institutions muséales consacrées à ces disciplines ensuite, se sont faits en parallèle de la formation et de la fortune – notamment sur le plan idéologique – de la discipline. Le « patrimoine scientifique » de celle-ci, comme pour d'autres sciences sociales, est chargé d'une historicité et d'une situation sociale donnée. Le contexte du XIXe siècle et les conditions d'émergence de l'ethnologie en ont fortement marqué les développements ultérieurs et davantage encore, je crois, la façon dont elle est perçue, en particulier à travers les musées. Ceux-ci n'accuseraient-ils pas un certain retard par rapport aux développements récents de la discipline, qui se renouvelle et se remet en question à chaque génération ? N'est-ce pas le signe du découplage recherche-musée, consommé depuis trop longtemps, et du caractère par trop « conservateur » de l'institution ? Le regard porté sur l'« autre » dans les premiers musées spécialisés n'a pas beaucoup évolué dans les décennies qui en ont suivi la création. Cette évolution est plutôt récente, comme nous le verrons. De plus, l'histoire de l'ethnologie et des musées est parfois commune puisque certaines institutions ont rapproché et rapprochent encore la recherche scientifique, la collecte et la présentation des résultats. Je me concentre sur les travaux concernant nos propres sociétés, c'est-à-dire l'ethnographie régionale, même si occasionnellement, j'évoquerai des éléments « exotiques » et la création de musées consacrés au domaine extra-européen. Je vais en présenter ici les éléments les plus significatifs et expliquer en quoi ils concernent les musées dans la section suivante.

a) L'ethnographie depuis deux siècles

*Décidément, il y a des Congolais blancs parmi nous*⁴³

L'ethnographie est une science humaine qui est née et s'est développée en tant que discipline scientifique autonome, comme nombre de ses cousines (histoire, sociologie, archéologie, psychologie...) dans la seconde moitié du XIXe siècle. Bien sûr, on a connu avant cela un certain nombre de prédécesseurs, explorateurs, missionnaires, voyageurs, commerçants et écrivains en particulier, qui se sont intéressés aux mœurs des « autres ». Les autres ont tout d'abord été des ethnies peuplant des contrées lointaines et « exotiques », auxquels on s'est

⁴³ Auguste Gittée, folkloriste wallon de la première heure, s'apercevant des points communs qui existent entre les « sauvages » d'Afrique et les « arriérés » de chez nous, se demande « où finit le folklore, où commence l'ethnographie ? » (GITTEE, Auguste, « Un musée de folklore », dans *Wallonia*, III, 1895, p. 37-40, p. 37).

intéressé souvent avec des ambitions qui dépassaient de loin la simple observation : coloniaux, évangélistes ont cherché à connaître ces sociétés différentes et « primitives » pour mieux les soumettre, les convertir, les éduquer ou les exploiter. Petit à petit, l' « autre » s'est fait plus proche, géographiquement parlant du moins : les intellectuels, les bourgeois, les gens cultivés ont tourné leur curiosité vers les gens « sans culture », les illettrés, les habitants des campagnes, les groupes éloignés socialement.

Il va de soi que les premiers ethnographes n'en étaient pas, cette discipline n'étant simplement pas formée scientifiquement parlant. Ce sont, forcément, des gens instruits (notables, curés, fonctionnaires, érudits...) qui ont les premiers rassemblé des observations, descriptions et interprétations de faits sociaux relatifs aux classes inférieures.

Afin de situer les prémisses de l'ethnographie régionale, la première grande enquête à laquelle on se réfère, pour le domaine francophone, est celle de l'Abbé Grégoire en 1790-1794⁴⁴. Il s'agissait d'une consultation, adressée à des correspondants répartis sur tout le territoire de la nation, qui comportait quarante-trois questions « relatives au patois et aux mœurs de la campagne ». Le but affirmé de cette vaste enquête sociolinguistique était de connaître les idiomes régionaux pour mieux les anéantir. En effet, un des projets de la Révolution était de doter le pays d'une langue unique, qui devait affermir l'unité nationale. La préoccupation de cette enquête était avant tout patriotique, le souci ethnographique n'était que marginal⁴⁵ et a surtout révélé une dichotomie ville-campagne, qui ne s'expliquait pas seulement par la pratique linguistique. Du reste, ce vaste travail n'a pas été accompli par des ethnographes mais par des notables et des ecclésiastiques. Disciple enthousiaste des idées de la Révolution incarnées par Grégoire, Frédéric Rouveroy (1771-1850) a également cherché à « faire reculer l'ignorance », notamment en encourageant les Wallons à apprendre et à parler correctement le

⁴⁴ VALIERE, Michel, *Ethnographie de la France. Histoire et enjeux contemporains des approches du patrimoine ethnologique*, Paris (Armand Colin), 2002, p. 21-26.

⁴⁵ En 1794, la Commission temporaire des arts de la Convention publie un texte, rédigé en bonne partie par Félix Vicq d'Azir, intitulé *Instructions sur la manière d'inventorier et de conserver, dans toute l'étendue de la République, tous les objets qui peuvent servir aux arts, aux sciences et à l'enseignement*, dans lequel on décèle également un intérêt pour les arts et traditions populaires : « Il existe parmi les peuples modernes des restes vivants de l'antiquité ; on les trouve surtout dans le costume et dans le langage des habitants de certaines contrées : mais les progrès de la civilisation et des arts les atténuent chaque jour, de sorte que c'est en général dans les pays peu fréquentés, et parmi les hommes simples et livrés uniquement au travail de l'agriculture ou au soin des troupeaux, qu'il faut en chercher les traces ». Bien conscient que l'uniformisation de la langue risque de faire disparaître ces « archaïsmes », il ajoute, encourageant, en quelque sorte, les futures études folkloriques et ethnographiques : « Aujourd'hui que nos législateurs ont résolu de substituer la langue nationale aux différents dialectes ou patois de quelques uns de nos départements, et que l'uniformité de notre éducation nationale va faire disparaître ces contrastes (...) il importe de recueillir tout ce qui concerne ces idiomes (...). Les commissions des districts conserveront tous les dictionnaires, syntaxes et autres livres écrits en patois, et ils réuniront autant qu'il leur sera possible, les productions auxquelles sont attachés les plus anciens souvenirs, telles que les chansons, les cantiques, les contes, les fables, fabliaux et proverbes les plus répandus sur les diverses parties de notre territoire, dont les habitants parlent un idiome qui leur est propre ». L'intérêt pour les langues et les traditions orales prime, et la passion pour les costumes régionaux s'annonce déjà nettement. DELOCHE, Bernard, « Un précurseur de la muséologie scientifique : Félix Vicq d'Azir », dans *Muséologie et ethnologie*, Paris (RMN), 1987, p. 38-45, p. 41.

français, considéré comme la langue d'accès à la culture et à la science. Pour ce faire, il rédigea un *Vocabulaire liégeois-français*, commencé avant 1815 et resté inachevé⁴⁶.

Une autre enquête, « statistique et topographique »⁴⁷, fut entreprise dans les premières années du XIXe siècle et confiée quant à elle à des fonctionnaires, les préfets de département. Cette collecte est intéressante car, bien souvent, les faits observés ont été interprétés selon la *théorie des climats*⁴⁸, qui met en avant un « déterminisme écologique, biologique, historique et culturel autant que social » et qui permet aux préfets de « dégager quelques stéréotypes infradépartementaux, des *ethnotypes*, dont certains se prolongeront jusqu'à la fin du XXe siècle »⁴⁹. Cette théorie eut effectivement un certain succès⁵⁰ et permit de discerner des « races » régionales, caractérisées par leur morphologie (forme du crâne, couleur des cheveux ou des yeux⁵¹), par leur artisanat (motifs décoratifs, costumes) et leur architecture (matériaux, types de toiture, etc.), par leurs coutumes (fêtes locales) et leurs pratiques sociales et culturelles (langue, chanson). Elle fut invoquée durant tout le siècle et même au-delà pour expliquer et stigmatiser les identités régionales et servit à asseoir les « nationalismes ». Elle influença également les premières présentations ethnographiques dans les musées et expositions, comme nous le verrons par la suite. Ces interprétations sont, faut-il le dire, largement dépassées⁵².

⁴⁶ BERTRAND, Jean-Pierre, PAQUE, Jeannine et WILLEMS, Martine, « La vie littéraire », dans *Vers la modernité, Le XIXe siècle au Pays de Liège*, Catalogue de l'exposition, Liège, 2001, p. 225-256, p. 240-241

⁴⁷ VALIERE, Michel, *Ethnographie de la France. Histoire et enjeux contemporains des approches du patrimoine ethnologique*, Paris (Armand Colin), 2002, p. 26-30.

⁴⁸ Amorcée dès l'Antiquité par Aristote, cette théorie fut d'abord énoncée par Jean Bodin (1529-1596) qui mit en évidence l'influence des facteurs physiques et géographiques (altitude, latitude, ouverture ou non sur la mer, étendue du territoire, composition des sols, régimes des vents, et même la langue) sur les différents Etats et cités, en matière de forme politique comme sur les comportements et les qualités des populations. Elle sera reprise par Montesquieu en 1748, dans *De l'esprit des lois*. (VALIERE, Michel, *Ethnographie de la France. Histoire et enjeux contemporains des approches du patrimoine ethnologique*, Paris (Armand Colin), 2002, p. 187).

⁴⁹ VALIERE, Michel, *Ethnographie de la France. Histoire et enjeux contemporains des approches du patrimoine ethnologique*, Paris (Armand Colin), 2002, p. 28.

⁵⁰ Charles-Victor de Bonstetten (1745-1832), écrivain suisse, publie en 1824 un ouvrage au titre évocateur : *L'homme du Midi et l'homme du Nord ou l'influence des climats*. En 1793, à l'occasion d'une exposition de costumes populaires au château de Fredensborg au Danemark, il réunit des bâtiments de différentes régions dans un parc public. Il est considéré comme un précurseur des musées de plein air. (DECHARNEUX, Sophie, *Le Fourneau Saint-Michel, étude d'un musée de plein air*, Mémoire de licence, Université de Liège, année académique 2002-2003, p.5)

⁵¹ Voici les propos en 1803 de Louis F. Jauffret, fondateur de la Société des Observateurs de l'Homme, marqués jusqu'au comique par certaines études d'anthropologie physique et par les théories de différenciation raciale : « Il est de fait que, même au premier coup d'œil, non seulement le Nègre diffère du blanc, mais le Juif du chrétien, l'Espagnol du Français, le Français de l'Allemand... Bien plus, en se bornant à une nation particulière et en la partageant en diverses régions, on reconnaît encore parmi les habitants... des différences marquées. Souvent les habitants d'une ville... ou même d'un village ont une coupe de tête, une physionomie héréditaire qui les séparent de tous leurs voisins... », cité par NOEL, Marie-France, « Du musée d'ethnographie du Trocadéro au Musée national des Arts et Traditions populaires », dans *Muséologie et ethnologie*, Paris (RMN), 1987, p. 140-151, p. 141.

⁵² Pourtant, les aspects culturels d'une société ou d'un groupe ne sont en rien liés aux aspects physiologiques. « Le fait culturel est universel et acquis. Avec une conséquence simple : nous aurions tous pu être des Bororo. Rien dans la physiologie ne nous prédispose à telle forme culturelle plutôt qu'une autre. (...) A

Ces premières enquêtes, émanations du pouvoir en place, avaient des ambitions politiques et moralisatrices. On n'est pas loin des visées colonialistes et évangélisatrices qui avaient cours sous d'autres latitudes et pour lesquelles on avait également recours aux méthodes de l'ethnographie et de l'anthropologie physique, alors en gestation.

Dès la première moitié du XIXe siècle, on s'aperçoit que l'industrialisation de l'Europe modifie, lentement mais sûrement, les modes de vie, tant dans les villes que dans les campagnes. Ces dernières sont affectées par l'exode rural et par la modernisation progressive de leurs moyens de production et de leur mode de vie. Dès lors, on assiste, dans le chef des érudits, à une « prise de conscience d'une rupture historique qui fait suite à une longue période d'immobilité du monde rural », notamment « provoquée par le développement des moyens de transport et de communication qui ont rompu l'isolement avec les campagnes »⁵³. Des sociétés savantes, nouvellement constituées⁵⁴, ressentent l'urgence de répertorier et d'enregistrer ce patrimoine tant qu'il est encore vivant afin d'en fixer la mémoire. Le désir de collecter et de conserver les objets et la mémoire d'une culture que l'on croit finissante et que l'on veut présenter comme telle, s'assortit aussi « d'une prise de conscience (...) de l'intérêt et de la fécondité d'un savoir populaire qu'il s'agit d'interroger et même de réutiliser »⁵⁵. Dès lors, la culture populaire pouvait être considérée comme un foyer de création pouvant donner lieu à des échanges avec la culture savante.

Cette nouvelle attitude par rapport à l'objet d'étude n'est pas sans rapport avec le romantisme et la quête du « bon sauvage » ou plutôt du « bon paysan », de sa spontanéité et de sa force créatrice, du « génie du peuple »⁵⁶. L'Angleterre et l'Allemagne, notamment avec Jakob

l'instar de ce déterminisme racial ou génétique, d'autres principes d'explication des formes culturelles, notamment de type écologique ont pu être réfutés. Si la culture constitue à l'évidence une forme d'adaptation au milieu naturel, on ne peut en aucun cas considérer qu'elle est strictement préfigurée par l'environnement.», GERAUD, Marie-Odile, LESERVOISIER, Olivier et POTTIER, Richard, *Les notions clés de l'ethnologie. Analyses et textes*, Deuxième édition, Paris (Armand Colin), 2002, p. 87.

⁵³ COLLET, Isabelle, « Les premiers musées d'ethnographie régionale en France » dans *Muséologie et ethnologie*, Paris (RMN), 1987, p. 68-99, p. 71. Elle fait référence à Sébillot.

⁵⁴ A titre d'exemples, l'*Académie celtique*, première institution française qui ait imaginé de recueillir la « mémoire du peuple » fut créée en 1804. La « celtomanie » joue un rôle important dans la constitution des premières collections d'objets ethnographiques et la Bretagne restera toujours un terrain privilégié de l'ethnologie française. La *Société royale des Antiquaires* de France fut fondée en 1814, la *Société des Antiquaires de l'Ouest* en 1834, la *Société ethnologique de Paris* en 1839 etc. A Liège, l'*Institut archéologique liégeois* est créé en 1851 et la *Société liégeoise de Littérature wallonne* (qui existe encore aujourd'hui sous le nom de *Société liégeoise de Langue et Littérature wallonnes*), est créée en 1856. Les membres fondateurs, issus de la bourgeoisie et de l'élite intellectuelle de Liège, lui assignent pour buts « d'encourager les productions en Wallon liégeois, de propager les bons chants populaires, de conserver sa pureté à notre antique idiome, d'en fixer autant que possible l'orthographe et les règles et d'en montrer les rapports avec les autres branches de la langue Romane » (statuts, cités par BERTRAND, Jean-Pierre, PAQUE, Jeannine et WILLEMS, Martine, « La vie littéraire », dans *Vers la modernité, Le XIXe siècle au Pays de Liège*, Catalogue de l'exposition, Liège, 2001, p. 225-256, p.240.

⁵⁵ COLLET, Isabelle, « Les premiers musées d'ethnographie régionale en France » dans *Muséologie et ethnologie*, Paris (RMN), 1987, p. 68-99, p. 88.

⁵⁶ Titre, très significatif, d'un livre d'Emile Blémont (Paris, 1905).

Grimm, apparaissent comme deux foyers importants, qui « à l'époque du romantisme, du retour à la nature, ont fait le plus pour l'étude des traditions populaires »⁵⁷, en associant littérature, philologie et *popular antiquities* ou *Mythologie und Sittenkunde*. Ces deux nations sont suivies par la France. Ainsi, dès les années 1840, Georges Sand s'intéresse-t-elle à la « poésie rustique » (légendes, chansons etc.) des paysans du Berry, pour enrichir sa propre littérature « ethnographique », entraînant à sa suite toute une « lignée d'ethnographes berrichons »⁵⁸. De même, Gérard de Nerval note les paroles en dialecte de chansons de vachers⁵⁹... « Mais que l'on ne s'y trompe pas », rappelle Isabelle Collet, « si le savoir et les possibilités créatrices du paysan et de l'artisan commencent à être reconnus, c'est à condition de situer ce savoir et cet art dans le champ limité des acquis génétiques, de l'expérience pratique et des vertus ancestrales »⁶⁰. Marcellin La Garde quant à lui s'inspire des contes et traditions de l'Ardenne liégeoise, son pays natal, pour alimenter les recueils de contes qui le rendront célèbre⁶¹. Ceux-ci passeront alors pour d'authentiques relations scientifiques des traditions et seront accrédités par le folklore et l'histoire de la région, mais il semble que les récits qui ont un fond véridique soient minoritaires⁶².

C'est dans ce contexte, au milieu du XIXe siècle, que s'inventent le folklore et les folkloristes. Cette nouvelle discipline des sciences humaines, aux méthodes encore peu rigoureuses, consiste en un rassemblement d'éléments empruntés aux autres disciplines, émergentes ou « confirmées » (géographie, histoire, sociologie, linguistique, archéologie).

Les recherches des premiers folkloristes ont fait naître le stéréotype du paysan en particulier celui du paysan idéal et immuable⁶³. Les premières sociétés que l'on peut qualifier d'ethnographiques « relèvent une prise en compte de la paysannerie, terme générique qui indique d'emblée une vision homogénéisante du monde rural, ni gratuite, ni désintéressée, mais intimement liée aux besoins de la politique (entendons ce mot dans son sens le plus profond et le plus civique), (...) et un modèle à faire valoir face au monde ouvrier : pieux,

⁵⁷ LEGROS, Elisée, *Sur les noms et tendances du folklore*, Liège (Musée de la Vie wallonne), 1962, p. 5.

⁵⁸ VALIERE, Michel, *Ethnographie de la France. Histoire et enjeux contemporains des approches du patrimoine ethnologique*, Paris (Armand Colin), 2002, p. 70-71.

⁵⁹ LEMPEREUR, Françoise, *Arts et traditions populaires en Wallonie*, Université de Liège, syllabus du cours, année académique 2002-2003, p. 5.

⁶⁰ COLLET, Isabelle, « Les premiers musées d'ethnographie régionale en France » dans *Muséologie et ethnologie*, Paris (RMN), 1987, p. 68-99, p. 89.

⁶¹ *Val de l'Amblève. Histoires et scènes ardennaises en 1858 et Histoires et scènes du Val de la Salm en 1865.*

⁶² BERTRAND, Jean-Pierre, PAQUE, Jeannine et WILLEMS, Martine, « La vie littéraire », dans *Vers la modernité, Le XIXe siècle au Pays de Liège*, Catalogue de l'exposition, Liège, 2001, p. 225-256, p. 243.

⁶³ La paysannerie et les campagnes en général sont présentées dans les premières études comme empreintes d'une incroyable inertie, quasi insensibles aux changements sociaux, économiques et politiques. L'évolution est décrite sur le long terme, faisant presque abstraction de l'histoire moderne et en décalage complet avec la société dont l'ethnologue est issu. On parle, du moins pour les études extra-européennes, d'un « présent historique » pour qualifier cette vision de cultures « archaïques ». Voir, notamment, COPANS, Jean, *Introduction à l'ethnologie et à l'anthropologie*, Paris (Nathan), 1996, p. 96. Cet aspect du travail des folkloristes ne fut pas sans effet, et encore récemment, sur la présentation du monde paysan dans les musées.

honnête, travailleur, respectueux des traditions, telle est l'image du paysan qui prévaut alors »⁶⁴. Il semble cependant que le paysan n'est pas célébré pour lui-même : il n'est que le support de projection d'un idéal prôné par la bourgeoisie savante et bien pensante, peut-être critique vis-à-vis de l'artificialité de sa propre société. Nous verrons que bien des musées de cette époque présentent cette image du paysan, tel le double inversé de la culture des érudits; tantôt on s'en moque, tantôt on voudrait s'en inspirer.

Les premiers « vrais » ethnographes furent principalement... des linguistes et des dialectologues, qui ont effectué des travaux proches de celui de l'Abbé Grégoire mais dont le dessein était tout autre. Les sociétés traditionnelles devenaient un objet scientifique. Les premières enquêtes systématiques, effectuées à l'échelle d'une région ou d'un pays, ont consisté à recueillir et cartographier les différents idiomes ou patois et leurs variations. Le premier atlas linguistique est dû à Jules Gillieron⁶⁵, Français d'origine suisse, qui, dès 1897, entreprend des enquêtes en vue d'éditer une série de cartes montrant, pour chaque région de France, un phénomène phonétique ou sémantique⁶⁶. L'atlas linguistique devient une véritable institution. « La langue est le véritable trait caractéristique qui distingue une nation d'une autre », postulent les anthropologues, les ethnographes et les géographes du XIXe siècle⁶⁷. Dès 1905, la « Commission du Dictionnaire » de la *Société de Littérature wallonne* envisage la préparation d'un atlas wallon mais c'est seulement à partir de 1920 que Jean Haust entreprend une vaste enquête géographique en se fondant sur le questionnaire de Gillieron. Mais à la différence de celui-ci, il ajoute à ses cartes des commentaires et des illustrations (dessins d'objets et clichés d'intérêt ethnographiques). Haust commence à publier *l'Atlas linguistique de la Wallonie* à partir de 1927⁶⁸.

Les premières recherches ont marqué surtout un grand intérêt pour les coutumes, les croyances religieuses et superstitions, les traditions orales... ce que nous appellerions aujourd'hui le patrimoine immatériel. On ne se préoccupait pas tant à l'époque de recueillir les productions matérielles des villages ou régions étudiées. Le goût pour les objets et la culture matérielle vient dans un second temps, suite à la prise de conscience du risque de

⁶⁴ MARTINET, Chantal, « L'objet ethnographique est un objet historique », dans *Muséologie et ethnologie*, Paris (RMN), 1987, p. 31-36, p. 34.

⁶⁵ Il établit un questionnaire, porté dans 639 localités de 1897 à 1910. Les réponses sont reportées sur des cartes. Gillieron a réalisé *l'Atlas linguistique de la France* (A.L.F.), qui a paru de 1902 à 1910 et grâce auquel il a découvert les procédés de démonstration de la géographie linguistique. Dans l'A.L.F, la Wallonie est représentée par 23 points.

⁶⁶ LEMPEREUR, Françoise, *Arts et traditions populaires en Wallonie*, Université de Liège, syllabus du cours, année académique 2002-2003, p. 10.

⁶⁷ VALIERE, Michel, *Ethnographie de la France. Histoire et enjeux contemporains des approches du patrimoine ethnologique*, Paris (Armand Colin), 2002, p. 77. Les définitions de l'« ethnie » données dans les dictionnaires et citées précédemment vont également dans ce sens.

⁶⁸ Voir REMACLE, Louis, « L'Atlas linguistique de la Wallonie », dans LEJEUNE, Rita et STIENNON, Jean, *La Wallonie. Le pays et les hommes, Tome III : De 1918 à nos jours*, Liège (La Renaissance du livre), 1979.

disparition de ces productions⁶⁹ et aussi à cause du souci grandissant de faire des collectes exhaustives. Au fur et à mesure qu'on constate la diminution de la production de l'art populaire, on prend goût, de plus en plus à ces expressions rustiques et locales, dont la valeur s'accroît aux yeux des amateurs et des marchands. D'aucuns déplorent que les gens des campagnes abandonnent progressivement le port de leurs costumes traditionnels⁷⁰ tandis que d'autres se passionnent pour le mobilier régional⁷¹. Cela va de pair avec l'essor à la fin du siècle des courants régionalistes, qui désirent revitaliser la culture provinciale et encourager l'artisanat local. Les musées naissants auront à coeur de jouer un rôle dans la revalorisation des régions voulues par certaines tendances politiques, comme le *Museon arlaten* de Mistral.

L'évolutionnisme, paradigme presque exclusif de l'anthropologie, au sens large, durant le XIXe siècle et jusque vers 1910, va décrire non seulement les sociétés « archaïques » comme historiquement en retard sur les sociétés « civilisées » européennes et nord-américaines⁷² mais va également utiliser les études folkloriques sur les coutumes paysannes dans les campagnes européennes pour justifier ses propres thèses. L'irrationalité de certains usages est expliquée par leur appartenance à un stade antérieur de l'histoire de l'humanité. Sir James Frazer, écrivain et anthropologue écossais convaincu de la supériorité de la civilisation moderne, s'est particulièrement intéressé au folklore, et en particulier aux croyances religieuses, car il devait permettre « de suivre l'homme dans sa longue marche, sa lente et pénible ascension, de la sauvagerie à la civilisation ». « Les superstitions et les coutumes populaires des paysans constituent le témoignage le plus complet et le plus sûr que nous possédions sur la religion primitive des Aryens ». Réciproquement, les données ethnographiques décrivant les sociétés « primitives » éclairent les coutumes (...) de nos paysans d'Europe⁷³. Chez nous, Jules Lemoine définit le folklore comme « tout ce qui, aujourd'hui, appartient à la vie du peuple, ses rapports avec l'antiquité et le développement pris à travers le moyen-âge »⁷⁴. Pour lui, le

⁶⁹ « Les transformations qui touchent le monde rural dans la deuxième moitié du XIXe siècle conduisent, au niveau de la structure socio-professionnelle des campagnes, à un rétrécissement de l'éventail des métiers exercés dans l'atelier ou la maison familiale. L'artisanat rural tend à disparaître ou à quitter les villages qui deviennent des communautés presque exclusivement agricoles », COLLET, Isabelle, « Les premiers musées d'ethnographie régionale en France » dans *Muséologie et ethnologie*, Paris (RMN), 1987, p. 68-99, p. 89-90.

⁷⁰ COLLET, Isabelle, « Le monde rural aux expositions universelles de 1900 et 1939 », dans *Muséologie et ethnologie*, Paris (RMN), 1987, p. 100-139, p. 105.

⁷¹ En atteste, légèrement plus tard, la publication à partir de 1906 par Albert Maumené du périodique *La Vie à la campagne*, qui s'intéresse tout particulièrement au mobilier régional et à la décoration intérieure, COLLET, Isabelle, « Les premiers musées d'ethnographie régionale en France » dans *Muséologie et ethnologie*, Paris (RMN), 1987, p. 68-99, p. 94-95.

⁷² « L'évolutionnisme (...) est, dans l'histoire des idées, la première grande solution trouvée pour ordonner les cultures ». LENCLUD, « Le grand partage ou la tentation ethnologique » dans ALTHABE, Gérard, FABRE, Daniel et LENCLUD, Gérard (dir.), *Vers une ethnologie du présent*, Paris, (MSH), 1992, p. 14.

⁷³ FRAZER, J. G., *Le rameau d'or*, traduction française (4 vol.), (*The Golden Bough. A study in Magic and Religion*, 1^{ère} éd. 1898, 12 vol.), Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1981, p.5-13, cité dans GERAUD, Marie-Odile, LESERVOISIER, Olivier et POTTIER, Richard, *Les notions clés de l'ethnologie. Analyses et textes*, Deuxième édition, Paris (Armand Colin), 2000, p. 116.

⁷⁴ LEMOINE, Jules, *Le folklore au Pays wallon*, 2^{ème} éd., Gand, 1892, p. 7. Plus loin, il explique comment, à la suite de la chute de l'empire romain, les traditions germaniques et romaines subsistent malgré le christianisme, et ce, toutes classes sociales confondues. « Mais, à la fin du XIIe siècle, une séparation se fait, on

peuple est constitué de « ceux que n'atteint pas la culture : c'est la masse des gens illettrés, d'une civilisation peu avancée »⁷⁵.

A la fin du XIXe siècle, les études et collectes prennent de plus en plus d'ampleur et tendent à l'exhaustivité. Les méthodes ethnologiques s'affinent, s'inspirant des études réalisées sur les cultures extra-européennes et se démarquant de la façon de travailler et de l'esprit des folkloristes, même si la référence au mot « folklore » n'est pas abandonnée ; ethnologues et folkloristes « cohabitent » et restent finalement assez difficiles à distinguer. L'ethnologie s'est pratiquée d'abord en dehors de tout contexte universitaire⁷⁶, dans des « sociétés savantes » et, plus rarement, dans des musées. Parallèlement à la multiplication de ces sociétés, des revues et périodiques sont publiés partout en Europe⁷⁷. Si ces « antiquaires », folkloristes et ethnologues amateurs « ont noté et engrangé de fines observations, quelquefois sous forme de bribes curieuses et anecdotiques, sur les comportements dits « populaires », ils ont aussi réalisé des études à caractère plus scientifique, élevant le *folklore* au rang de science humaine »⁷⁸. La *Folk-Lore Society* est fondée à Londres en 1878 et publie *The Folk-Lore Record*⁷⁹. En 1886, Paul Sébillot (1843-1918) fonde la *Société des Traditions populaires* ainsi que la *Revue des traditions populaires*. Il classe 15.000 faits dans le *Folklore de la France* publié à partir de 1904, grand inventaire systématique des traditions populaires de la France mais aussi des autres contrées francophones, notamment la Suisse romande, le Val d'Aoste et la Wallonie. En 1895, Gustave Boucher crée la *Société d'ethnographie nationale et d'art populaire*. « Mais c'est Arnold Van Gennep (1873-1957) qui va introduire le premier une

a les courtois et les vilains, les lettrés et les illettrés. Ces derniers restent en dehors du mouvement progressiste et conservent la même culture intellectuelle que dans les âges antérieurs. Le folklore n'est pas autre chose que les débris de ces idées du moyen-âge, qui ont survécu chez les vilains, les détritiques de la religion germanique christianisée » (p. 10-11). Cela explique, d'après lui, en quoi l'étude du folklore peut être utile à l'histoire. En 1928, Henri Focillon rapporte, en les approuvant largement, les paroles du professeur roumain Racovitza : « On trouve encore de fortes traces d'une civilisation du bois en voie de disparition. C'est une question de savoir si l'homme préhistorique y a participé ou l'a fondée, et si nous ne qualifions pas abusivement les divers âges de la pierre (...) Il subsiste chez nous des communautés rustiques où le bois est toujours l'élément essentiel de la vie, la matière première des industries et des arts principaux, où la bêche, par exemple, comme au moyen âge, est en bois et seulement ourlée d'un fer mince ». Plus loin, l'auteur fait également référence à Frazer. FOCILLON, Henri, « Echanges et comparaisons », *Museion* n° 6, décembre 1928, p. 206-211, p. 206-207.

⁷⁵ LEMOINE, Jules, *Le folklore au Pays wallon*, 2^{ème} éd., Gand, 1892, p. 9.

⁷⁶ C'est la Finlande qui, à la fin du XIXe siècle, a ouvert en premier un enseignement universitaire régulier de folklore, ce dernier se limitant cependant aux traditions orales et à l'étude du finnois (LEGROS, Elisée, *Sur les noms et tendances du folklore*, Liège (Musée de la Vie wallonne), 1962, p. 10-11). L'Institut d'ethnologie de l'Université de Paris fut fondé en 1925 par Paul Rivet, Lucien Lévy-Bruhl et Marcel Mauss. Il faut également attendre l'entre-deux-guerres pour voir la *Volkskunde* enseignée régulièrement dans la plupart des universités allemandes.

⁷⁷ Voir LEGROS, Elisée, *Sur les noms et tendances du folklore*, Liège (Musée de la Vie wallonne), 1962, pour les détails du développement du folklore et de l'ethnologie.

⁷⁸ VALIERE, Michel, *Ethnographie de la France. Histoire et enjeux contemporains des approches du patrimoine ethnologique*, Paris (Armand Colin), 2002, p. 10.

⁷⁹ Cette publication sera remplacée par le *Folk-Lore Journal*, puis par la revue *Folk-Lore*. Les études ne visent pas la culture matérielle et technologique, sauf quand celle-ci offre un caractère magique. Ce n'est qu'en 1944 que la *Folk-Lore Society* modifie ses statuts pour affirmer que son but s'étend aussi aux *folk-museums* et aux types d'objets qu'ils contiennent. LEGROS, Elisée, *Sur les noms et tendances du folklore*, Liège (Musée de la Vie wallonne), 1962, p. 7-8

rigueur scientifique grâce à une perspective sociologique des groupes populaires. Toutefois, il privilégie nettement le milieu rural et ne s'intéresse qu'aux survivances repérables en milieu urbain et industriel. C'est surtout sa méthode qui vise à expliquer les phénomènes en relation les uns avec les autres qui permet de dépasser la vision accumulative des folkloristes »⁸⁰. On reproche à ces amateurs de lancer des collectes qu'ils souhaiteraient exhaustives, sans réel souci d'examen critique des faits recueillis et rassemblés. De plus, ils travaillent avec un « pincement au cœur » qui met en doute leur capacité à l'objectivité.

Le folklore – et non l'ethnologie – a le vent en poupe dans les années trente et quarante, à la faveur des pouvoirs politiques en place : le Front populaire dès 1937 puis le Régime de Vichy pour la France, le parti national-socialiste en Allemagne, l'Italie fasciste⁸¹ et la Russie soviétique utilisent le folklore, et ses musées, pour asseoir leurs idées politiques, de droite comme de gauche. Après la guerre, les études ethnologiques ont à lutter, en Allemagne et en Autriche, contre un discrédit certain⁸², ce qui n'est pas le cas en France, où le folklore s'est moins compromis, ni en Belgique où certains cherchent un passé commun pour affermir une identité nationale⁸³. La *Commission nationale belge de folklore* est créée en 1937, avec une section flamande et une wallonne. A l'époque, le ministre de l'Éducation nationale en est le président et Félix Rousseau (archiviste, paléographe et enseignant à l'Université de Liège) le vice-président wallon de 1937 à 1956⁸⁴.

Mais d'après Jean Copans, « ce n'est véritablement qu'après 1945 (comme pour l'ethnologie « exotique ») que l'ethnologie de la France prend son essor grâce à une reformulation heureuse des études folkloriques et populaires sous l'influence des théories ethnologiques proprement dites »⁸⁵. Après la guerre, on ne parle plus de « folklore » mais d'« ethnographie » ; ce changement de vocabulaire témoigne de la volonté de définir plus précisément la discipline, d'introduire de nouveaux domaines de recherche et de nouvelles méthodes. Le Laboratoire d'ethnographie française (aujourd'hui Centre d'ethnologie française) est créé en 1945, en relation étroite avec le Musée national des Arts et Traditions

⁸⁰ COPANS, Jean, *Introduction à l'ethnologie et à l'anthropologie*, Paris (Nathan), 1996, p. 101.

⁸¹ Les fascistes italiens « annexèrent » le folklore et voulurent abandonner son nom anglais au profit de *popolaresca*. En 1946, Raffaele Corso, directeur de la revue *Folklore*, reprit le terme anglais et insista « sur le caractère international de la recherche, qui, délivrée de ses entraves, reprenait l'ancienne liberté et sa place dans le champ de la culture ». LEGROS, Elisée, *Sur les noms et tendances du folklore*, Liège (Musée de la Vie wallonne), 1962, p. 38-39.

⁸² LEGROS, Elisée, *Sur les noms et tendances du folklore*, Liège (Musée de la Vie wallonne), 1962, p. 27.

⁸³ Le folkloriste bruxellois Albert Marinus cherche à prouver l'absence de différence, hormis linguistique, entre Flamands et Wallons, soulignant les étroites relations de mentalités, des mœurs et des usages. DECHARNEUX, Sophie, *Le Fourneau Saint-Michel, étude d'un musée de plein air*, Mémoire de licence, Université de Liège, année académique 2002-2003, p. 7. Il publie en 1921 *Le Folklore brabançon* doublé par *De Brabantsche Folklore* (LEGROS, Elisée, *Sur les noms et tendances du folklore*, Liège (Musée de la Vie wallonne), 1962, p. 36)

⁸⁴ DUCASTELLE, Jean-Pierre et DUVOSQUEL, Jean-Marie, « Albert Doppagne et la Commission royale belge de folklore », *Tradition wallonne*, n°4 : *Mélanges Albert Doppagne*, 1987, p. 15-18.

⁸⁵ COPANS, Jean, *Introduction à l'ethnologie et à l'anthropologie*, Paris (Nathan), 1996, p. 102.

populaires (ATP). Marcel Maget, devenu directeur du Laboratoire, veut moderniser le folklore et le débarrasser de sa réputation de discipline de second rang⁸⁶. Les grandes enquêtes de terrain, lancées dès 1963 par Georges Henri Rivière, sont porteuses d'un changement dans la discipline au niveau de l'échelle de l'objet – elles se penchent sur des micro-univers – et de la perspective – les phénomènes historiques de la société actuelle⁸⁷. La Recherche coopérative sur programme (RCP) en Aubrac, étant l'initiative du Musée des Arts et Traditions populaires, a comme objectif de saisir empiriquement le mode de vie rural spécifique à cette région mais aussi de collecter des objets destinés au musée. Cette étude, si elle n'est pas vraiment nouvelle en son genre⁸⁸, s'est révélée exceptionnelle par son ampleur et sa durée mais aussi par sa méthode interdisciplinaire⁸⁹ : outre des ethnologues, elle rassemble des géographes, des sociologues, des agronomes, des linguistes, etc. La RCP Aubrac est suivie par une seconde, dans la région du Châtillonnais mais cette étude s'avère moins concluante que la première⁹⁰.

Une approche du terrain par la « culture de la personnalité » marque plusieurs études sur le changement social dans les années 1960 et 1970. Le « culturalisme », courant américain né dans les années 1940, cherche alors à renouveler les méthodes ethnographiques en décloisonnant les sciences sociales et en particulier en ouvrant l'anthropologie à la psychologie. Des micro-études sont entreprises, limitées à un espace réduit, comme les monographies de village. Influencé par l'approche psychosociale des recherches américaines, Maget étudie notamment les rapports sociaux étroits au sein du village ou les contacts avec l'extérieur, en utilisant la méthode de l'observation participante⁹¹.

Depuis les années 1960 et 1970, on assiste à ce que l'on pourrait appeler le « renouveau de la tradition ». Certaines traditions sont réactivées, voir ressuscitées, notamment avec l'aide d'ethnographes qui plaident pour le *revival* du folklore comme lors du *Festival de Folklore*

⁸⁶ GORGUS, Nina, *Le magicien des vitrines*, Paris (MSH), 2003, p. 160.

⁸⁷ GORGUS, Nina, *Le magicien des vitrines*, Paris (MSH), 2003, p. 203.

⁸⁸ Il y eut, dès avant les années 1960, plusieurs études de type monographique sur des micro-régions ou de communautés : par exemple un village en Normandie, publié sous le pseudonyme « Nouville » par l'ethnologue Lucien Bernot et le psychologue René Blancard en 1953 ou un village du Vaucluse, étudié par l'ethnologue américain Laurence Wylie dans les années 1950 également. Dans les deux cas, ces études ont duré plusieurs années mais ne présentaient pas un caractère pluridisciplinaire. La commune bigouden de Plozévet, étudiée par une centaine de chercheurs en sciences humaines de 1962 à 1967, présente davantage de points communs avec l'aventure de l'Aubrac. (VALIERE, Michel, *Ethnographie de la France. Histoire et enjeux contemporains des approches du patrimoine ethnologique*, Paris (Armand Colin), 2002, p. 125-143).

⁸⁹ Rivière dit à propos de l'Aubrac : « J'ai acquis là le sens de l'interdisciplinarité, ce sens que j'ai introduit dans la muséologie » (*Le Monde*, 8-9 juillet 1979, cité par VALIERE, Michel, *Ethnographie de la France. Histoire et enjeux contemporains des approches du patrimoine ethnologique*, Paris (Armand Colin), 2002, p. 132). Néanmoins, Jean Cuisenier et Martine Ségalen mettent en doute l'approche interdisciplinaire de l'étude : pour eux, il s'agissait plutôt d'observations parallèles rajoutées après coup (GORGUS, Nina, *Le magicien des vitrines*, Paris (MSH), 2003, p. 208).

⁹⁰ GORGUS, Nina, *Le magicien des vitrines*, Paris (MSH), 2003, p. 213.

⁹¹ GORGUS, Nina, *Le magicien des vitrines*, Paris (MSH), 2003, p. 160-161. Maget publie *Ethnographie métropolitaine : guide d'étude directe des comportements culturels* (Paris, 1953) dans lequel il expose sa méthode de travail.

organisé à Marche, qui connut plusieurs éditions à partir de 1962⁹². Pour certains, cette réactivation présente des objectifs utilitaires et idéologiques, comme occuper sainement les loisirs des ouvriers⁹³, « lutter contre l'uniformité et l'abstraction » de la société contemporaine, raffermir la « famille par la tradition et la tradition par la famille », proposer des modèles et servir de « correctif des arts de distribution massive »⁹⁴. « Ainsi, la « tradition orale paysanne », la « culture ouvrière » sont-elles exaltées, engrangées sous forme d'*autobiographies*, de *récits et histoires de vie*, éventuellement conservées et muséographiées, voire publiées pour l'édification des jeunes lecteurs ou même celle de leurs aînés, dans une perspective d'œuvre « citoyenne ». Il s'agit de renouer avec la tradition médiévale des *exempla*, voire des *légendes hagiographiques* (...). Le patrimoine, qu'il soit matériel ou immatériel, devient alors une « image de marque » aussi bien pour des villes que pour certains milieux ruraux »⁹⁵. Patrimoine, tradition et identité sont les nouveaux labels pour faire tourner le commerce et le tourisme régional.

Pour terminer, on peut dire que l'ethnologie s'interroge de façon permanente sur l'altérité, sur « la différence des identités et les identités de la différence »⁹⁶ mais que la distinction fondatrice de la discipline qui oppose le proche et le lointain, le citadin érudit ou le chercheur universitaire et les milieux paysans et ouvriers tend à s'estomper et à être remise en cause. De nouveaux terrains, plus proches, sont envisagés par les ethnologues à l'heure actuelle : les microsociétés, constituées par les groupes professionnels, les clubs de sport, les associations, les communautés religieuses⁹⁷... Tous les aspects de la vie sociale deviennent des objets d'étude potentiels⁹⁸, et par conséquent des sujets qui trouvent également leur place dans les musées d'ethnographie et de société. Tous ces systèmes, ces réseaux, qui relèvent d'un échelon local ou supérieur (région, pays), se mêlent et s'entrecroisent, s'opposent parfois mais

⁹² Voir les quelques numéros de la collection *Contributions au renouveau du folklore en Wallonie*, édité par la Commission royale belge de Folklore, Section wallonne. D'autres festivités puisent dans le répertoire du folklore ou de la tradition : la Fête ardennaise à Stavelot, *Nos r'prindan r'cène* à Sart-lez-Spa (tous les 4 ans depuis 1978), sans compter les groupes de danses folkloriques.

⁹³ MARINUS, Albert, *Les loisirs des travailleurs*, Bruxelles (Moens), 1937. L'auteur prône l'utilisation du folklore dans les loisirs des ouvriers et des employés, et souligne le rôle des musées et expositions, qui contribuent entre autres à son « éducation nationale » (p. 35). Ce sujet est développé dans MARINUS, Albert, *L'utilité des petits musées*, Bruxelles (Van Campenhout), 1936.

⁹⁴ PINON, Roger, « La renaissance du folklore en Wallonie : ses bases scientifiques et ses perspectives », *Contributions au renouveau du folklore en Wallonie, vol. I : La renaissance du folklore en Wallonie*, Edité par la Commission royale belge de Folklore, Section wallonne, p. 15-23.

⁹⁵ VALIERE, Michel, *Ethnographie de la France. Histoire et enjeux contemporains des approches du patrimoine ethnologique*, Paris (Armand Colin), 2002, p. 178.

⁹⁶ COPANS, Jean, *Introduction à l'ethnologie et à l'anthropologie*, Paris (Nathan), 1996, p. 95.

⁹⁷ Christian Bromberger étudie notamment le football et ses supporters (*L'âne et les feux d'artifice. Ferveurs contemporaines*, Paris, 1993) ; Marc Augé s'intéresse quant à lui au métro parisien (*Un ethnologue dans le métro*, Paris, 1986) ou à certains aspects du jardin du Luxembourg (*La traversée du Luxembourg*, Paris, 1985).

⁹⁸ « C'est toute la vie sociale qu'arpente cette nouvelle ethnologie : depuis la culture alcoolique des dockers du Havre, les usages du congélateur ou du déménagement, en passant par les apparitions de la Vierge... ou de Claude François, l'ethnologie semble faire flèche de tout bois ». COPANS, Jean, *Introduction à l'ethnologie et à l'anthropologie*, Paris (Nathan), 1996, p. 103.

surtout expriment un sentiment d'appartenance parfois très vif, utilisent des codes et sont fidèles à une éthique commune. Ils témoignent de la complexité de l'objet d'étude, parfois très proche de l'ethnologue, qui doit maintenir malgré cela un regard distancié sur les faits observés.

On pourrait analyser de façon plus approfondie comment l'ethnologie a réagi et s'est adaptée aux différents contextes sociaux, politiques, culturels et scientifiques qui ont marqué son histoire et ses développements. Il semble que les idéologies propres à ces contextes, à certaines « traditions nationales » et à certaines époques ont déterminé le devenir de la discipline ainsi que sa perception et la façon dont on s'en est servi. Ces questions, fondamentales, dépassent le cadre de ce travail ; certaines d'entre elles seront néanmoins évoquées lorsqu'elles concernent plus directement le patrimoine ethnologique et les institutions muséales.

b) Eléments de méthodologie

Parce qu'il est impossible d'étudier en profondeur les musées qui y sont consacrés sans s'intéresser de plus près aux disciplines concernées, il m'a semblé utile d'en rappeler quelques aspects méthodologiques. Notons d'emblée que la plupart des techniques rassemblées dans la « boîte à outils » de l'ethnologue, ont été développées et utilisées d'abord sur des terrains extra-européens. Cette méthodologie a été reprise, et parfois adaptée, pour l'étude des sociétés occidentales⁹⁹.

Michel Izard définit la méthode ethnographique comme « l'ensemble des méthodes empiriques – ou des recettes – grâce auxquelles, en situation d'enquête, l'ethnologue établit entre son terrain et lui la relation scientifiquement la plus rentable »¹⁰⁰. Cette relation peut varier sensiblement en fonction de la diversité des sociétés et des situations d'enquête ainsi que selon la personnalité du chercheur, qui se trouve souvent face à un problème de conscience : la bonne, celle du savant en quête d'informations ; la mauvaise, celle du témoin indiscret ou du confident qui trahit. Selon Izard, il ne faut pas dès lors entendre par cette expression une « sorte de méthodologie d'ensemble dont la démarche serait rigoureusement définissable, ceci n'étant pas contradictoire avec le fait d'évidence que la collecte de certaines informations exige la mise en œuvre d'une méthode précise, voire codifiée »¹⁰¹. Le premier

⁹⁹ Par ailleurs, certains de ces outils sont également utilisés par le muséologue dans le cadre des évaluations d'exposition et des études de comportement des visiteurs, comme nous le verrons dans le dernier chapitre de cette thèse. Eliséo Véron et Martine Levasseur, auteurs d'une recherche importante dans ce domaine, n'ont-ils pas intitulé leur ouvrage « Ethnographie de l'exposition » ?

¹⁰⁰ IZARD, M, « Méthode ethnographique » dans BONTE, Pierre et IZARD, Michel (dir.), *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, 2ème édition, Paris (P.U.F.), 1992, 470-474, p. 470.

¹⁰¹ IZARD, M, « Méthode ethnographique » dans BONTE, Pierre et IZARD, Michel (dir.), *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, 2ème édition, Paris (P.U.F.), 1992, 470-474, p. 470.

article de ce code méthodologique et déontologique est le respect des individus observés et interrogés ainsi que le refus de porter un jugement de valeur sur leur culture. Rappelons également qu'en dépit des efforts consentis par le chercheur pour optimiser la rigueur scientifique de son travail, l'objectivité de son regard demeure inaccessible.

(1) Le terrain, l'observation extérieure

« Faire du terrain » est une expression typiquement ethnographique qui signifie pour un ethnographe qu'il se rend au cœur de la communauté ou du groupe qu'il désire étudier afin d'y observer la vie en société et de recueillir des informations fournies pas les intéressés eux-mêmes. Pour nombre d'ethnologues, ce qui distingue leur discipline de la sociologie ou de l'histoire, c'est l'existence du « terrain », lieu le chercheur doit s'imprégner et sur lequel il produit ses propres sources : il « fait la différence, qualifiant à la fois le chercheur et son champ de connaissance »¹⁰² et il apparaît comme le « laboratoire » de l'ethnographe. « Aujourd'hui, l'extension de l'approche anthropologique aux sociétés industrialisées et la quasi disparition de populations vivant à l'écart du « progrès » ont vidé le mot « terrain » d'une grande partie de sa valeur d'évocation, ce qui n'a pas nui à la pertinence méthodologique de son emploi »¹⁰³. Au départ, l'ethnologie ne dispose pour seule méthode que de quelques recettes d'observation, patiente et vigilante, permettant la perception de l'organisation d'un groupe culturel. L'observateur, non engagé, observe discrètement les sujets, en se faisant oublier. Il est possible de conduire ce type d'observation de façon systématique, à partir de grilles construites préalablement, qui énumèrent les faits à observer. Cependant, le travail de terrain proprement dit comprend d'autres facettes que la simple observation, même si celle-ci est toujours première¹⁰⁴.

(2) L'immersion et l'observation participante

Le chercheur ne doit pas se contenter d'une première et simple impression superficielle ni de rapporter des anecdotes amusantes ou sensationnelles pour parvenir à la connaissance profonde de son objet de recherche. « Il ne suffit pas de l'avoir *construit* théoriquement, encore faut-il s'en imprégner pleinement et avec empathie. L'implication personnelle devient alors l'un des principaux outils d'une possible interprétation des faits étudiés »¹⁰⁵. L'invention de l'observation participante est attribuée à Malinowski, qui, au début du XXe siècle, a

¹⁰² FABRE, Daniel, « L'ethnologue et ses sources », dans ALTHABE, Gérard, FABRE, Daniel et LENCLUD, Gérard (dir.), *Vers une ethnologie du présent*, Paris, (MSH), 1992, p. 42.

¹⁰³ M. IZARD, « Méthode ethnographique » dans BONTE, Pierre et IZARD, Michel (dir.), *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, 2ème édition, Paris (P.U.F.), 1992, p. 471.

¹⁰⁴ LAPLANTINE, François, *La description ethnographique*, Paris (Nathan), 2000.

¹⁰⁵ VALIERE, Michel, *Ethnographie de la France. Histoire et enjeux contemporains des approches du patrimoine ethnologique*, Paris (Armand Colin), 2002, p. 102.

cherché à se distinguer des « chercheurs de salon » qu'étaient alors la majorité des ethnologues¹⁰⁶. Le concept a été introduit pour l'étude des sociétés « primitives » : il consiste à se couper de la société d'origine du chercheur et rester le plus possible en contact étroit avec les indigènes. L'ethnographe se fond le plus possible dans la communauté qu'il observe, de façon à créer des relations plus naturelles avec les individus et à saisir ce que Malinowski appelle les « impondérables de la vie authentique », à savoir de menus faits, des émotions, le vécu quotidien, qui échappent à une simple description. Tout comme pour l'observation extérieure, l'ethnographe cherche à faire oublier sa présence, ou du moins son statut, en se « diluant » cette fois dans l'ensemble du groupe. Cette attitude est bien sûr tout aussi souhaitable dans le domaine de l'ethnographie régionale, même si l'immersion n'a pas vraiment la même portée ou du moins ne se pratique pas de la même façon. Le chercheur ne s'immerge pas durant plusieurs mois voire plusieurs années dans une société complètement différente de la sienne. Plus courte, plus ponctuelle, l'immersion paraît pourtant indispensable. En effet, les règles de la vie sociale (ou leur transgression) ne sont formulées nulle part et les faits de culture sont le plus souvent implicites ou inconscients ; l'ethnographe doit observer, capter, ce qui ne peut être dit ou ce qui est, pour un informateur, quasi impossible à expliciter. « Il ne saurait s'agir exclusivement de recueillir des objets, mais aussi et surtout de comprendre des hommes ; et beaucoup moins d'archiver des vestiges desséchés comme on le fait dans les herbiers, que de décrire et d'analyser des formes d'existence auxquelles l'observateur participe de la façon la plus étroite »¹⁰⁷.

(3) La distanciation, le regard éloigné

Gérard Lenclud dit de l'ethnologie qu'elle est la « science de la société vue de l'extérieur »¹⁰⁸. Ce faisant, il définit cette discipline par la méthode particulière ou plutôt le mode de connaissance original qu'elle applique pour aborder son sujet d'étude : l'éloignement du regard. Cette distance entre l'ethnologue et son objet se traduit, on l'a vu, par le choix de terrains situés en dehors de son propre univers de civilisation ou relevant de mondes sociaux ou de configurations culturelles qui lui sont étrangers. A première vue, observation participante et distanciation peuvent sembler paradoxales. L'ethnologue qui s'immerge autant que possible dans la société qu'il étudie pour en percevoir la cohérence ne doit pas abandonner les valeurs de sa propre société mais les relativiser. Le décalage est indispensable.

¹⁰⁶ GERAUD, Marie-Odile, LESERVOISIER, Olivier et POTTIER, Richard, *Les notions clés de l'ethnologie. Analyses et textes*, Deuxième édition, Paris (Armand Colin), 2002, p. 25-27.

¹⁰⁷ LEVI-STRAUSS, Claude, « Place de l'anthropologie dans les sciences sociales », repris dans : *Anthropologie structurale*, Paris, 1958, (377-418), p. 413, cité par DESVALLEES, André, « La muséographie des musées dits « de société » : raccourci historique », dans BARROSO, Eliane et VAILLANT, Emilia (dir.), *Musées et sociétés*. Actes du Colloque de Mulhouse Ungersheim (1991), Paris (RMN), 1993, p. 130-136, p. 132-133.

¹⁰⁸ LENCLUD, Gérard, « Le grand partage ou la tentation ethnologique », dans ALTHABE, Gérard, FABRE, Daniel et LENCLUD, Gérard (dir.), *Vers une ethnologie du présent*, Paris, (MSH), 1992, p. 9.

Cette « méta-position » d'observation est un gage d'objectivation dans la collecte, la description et l'interprétation des faits culturels propres à une société autre. Il convient que l'ethnologue se débarrasse de tout préjugé culturel et qu'il débarque sur son terrain d'enquête avec l'ouverture d'esprit nécessaire. En outre, il est de préférence seul sur « son » terrain pour favoriser une expérience intime de la société observée et pour que l'effet de distanciation et/ou d'observation participante soit possible¹⁰⁹.

(4) L'enquête et les récits de vie

Les observations sur le terrain constituent le pivot de la démarche ethnologique. Néanmoins, l'ethnologue se doit de compléter les informations récoltées en donnant la parole aux individus. On passe dès lors à une situation de communication, qui impose parfois d'apprendre le dialecte régional. Après avoir « digéré » le sujet et mené ses premières observations, l'enquêteur doit établir une liste de questions ou un guide d'entretien, qui est adapté au but poursuivi. S'agit-il d'une simple récolte d'informations en vue d'assurer leur conservation ? Doit-on transmettre les données récoltées à un analyste ? L'objectif est-il de transmettre les données à des « réactivateurs » qui mettront ces données en application ? Les entretiens, souvent semi-directifs¹¹⁰, laissent aux informateurs la liberté de s'exprimer en suivant leur propre logique¹¹¹. Cette approche, que l'on appelle parfois « biographique » bien qu'elle ne s'attache pas à rapporter des éléments sur la personnalité des individus, apparaît comme un moyen d'accéder à la connaissance du social. Une relation de confiance doit s'établir entre l'enquêteur et les enquêtés, condition préliminaire à la bonne tenue d'un entretien. Cependant, par sa simple présence, par les conditions de l'entretien, par les questions et les relances et par le travail ultérieur de recoupement¹¹², d'analyse et de rédaction, l'enquêteur introduit (même involontairement) des biais et participe directement à la création du récit. Il doit tenir compte de la subjectivité de l'individu interrogé et s'efforcer, dans son rapport ou dans sa publication, de rendre compte du langage non-verbal : gestes, postures, comportements, qui peuvent également être très significatifs.

¹⁰⁹ COPANS, Jean, *Introduction à l'ethnologie et à l'anthropologie*, Paris (Nathan), 1996, p. 21.

¹¹⁰ En sciences sociales, on distingue l'*entretien directif*, qui consiste à poser des questions directes et préétablies et dont les données sont utilisées à des fins statistiques. L'enquêteur détient totalement le contrôle du déroulement de l'entretien, qui se veut neutre du fait de l'utilisation d'un questionnaire précis. L'*entretien non-directif* est une approche indirecte qui suscite un discours spontané de la part de l'interlocuteur et qui se veut neutre également dans la mesure où l'enquêteur n'intervient pas. Enfin, l'*entretien semi-directif* se présente comme un compromis entre les deux premiers ; l'enquêteur utilise un guide d'entretien, sorte d'aide-mémoire, qui lui permet d'exercer un certain contrôle sur l'interlocuteur et de le relancer, tout en suivant la logique propre de son discours. Voir, par exemple, BERTHIER, Nicole, *Les techniques d'enquête*, Paris (Armand Colin), 1998.

¹¹¹ Certains thèmes d'enquête imposent toutefois une technique plus systématique de questions adressées directement, lorsqu'il s'agit par exemple d'établir un lexique, une nomenclature, un inventaire.

¹¹² Il est recommandé au chercheur de faire des recoupements, soit en procédant à des entretiens avec d'autres informateurs, soit en ayant recours à d'autres sources ou archives historiques. Cependant, il arrive parfois que le témoignage recueilli soit unique.

(5) La collecte matérielle

La finalité des enquêtes et observations de terrain est, nous l'avons vu, la collecte d'informations. Celle-ci concerne aussi bien les traditions orales, ce que l'on appelle aujourd'hui le patrimoine immatériel (les rites, les fêtes, les coutumes, les traditions orales etc.), que les productions matérielles des sociétés envisagées. L'ethnologue, même lorsqu'il s'agit de culture matérielle, ne parle pas, comme le ferait le conservateur d'une institution muséale, d'acquisition mais de *collecte*. L'ethnographie est une discipline de « cueillette »¹¹³ et le chercheur glane tantôt un geste, tantôt un mot, tantôt un objet qu'on lui offre d'emporter, gratuitement ou non. Il semble que l'intérêt pour le matériel n'ait cependant jamais primé en ethnologie, à l'exception notoire des enquêtes et collectes menées à l'initiative d'institutions muséales. Dans ce cas, la recherche de témoins tangibles, supports d'étude, sujets à classifications, objets de collection et d'exposition peut devenir tout à fait systématique, en suivant une logique d'inventaire¹¹⁴. Il peut s'agir, dans certains cas, d'une véritable « liste de sauvegarde » mentionnant des objets pratiquement introuvables, dont il s'agit précisément de trouver un exemplaire au titre de témoin. Jusqu'à la collecte d'*unités écologiques*, c'est-à-dire le démontage et la transplantation, pièce par pièce, de la totalité d'une aire de vie, caractéristique du groupe culturel étudié, comme l'atelier d'artisan ou l'intérieur d'une salle commune. Il a été reproché à certains ethnologues issus de musée de privilégier les aspects matériels au détriment des autres aspects de la recherche¹¹⁵.

(6) Les monographies : interprétation et comparatisme

L'ensemble des faits observés par l'ethnographe doit s'intégrer pour donner du sens à une réalité sociale. Une multitude d'études « monographiques » ont été publiées par les folkloristes ; bien souvent elles ne concernaient qu'un seul aspect de la vie sociale et des arts populaires (la littérature orale, le costume et les parures, le mobilier domestique, etc.) et ne s'attachait à la description que d'un territoire relativement restreint (commune ou « pays »). « Ces travaux ethnographiques offrent trop souvent l'aspect d'une caricature ; tel qui s'intéresse à la muséographie négligera, en effet, tout ce qui n'est pas culture matérielle ; tel autre, spécialisé dans l'étude des religions, ne verra que cultes, sanctuaires et magie ; un autre observera l'organisation sociale et ne parlera que de clans et totems ; un autres encore ne

¹¹³ VALIERE, Michel, *Ethnographie de la France. Histoire et enjeux contemporains des approches du patrimoine ethnologique*, Paris (Armand Colin), 2002, p. 183.

¹¹⁴ « Dans cette liste d'inventaire, l'objet de l'ethnologie se confond avec une liste d'objets empiriques, certes toujours croissante – les choses de l'industrie se sont ajoutées récemment aux choses de la vie rurale – mais selon le même principe ». FABRE, Daniel, « L'ethnologue et ses sources », dans ALTHABE, Gérard, FABRE, Daniel et LENCLUD, Gérard (dir.), *Vers une ethnologie du présent*, Paris, (MSH), 1992, p. 41.

¹¹⁵ Van Gennep, par exemple, « condamnait les musées et le « culte de la civilisation matérielle ». Il refusait de réduire des situations assez importantes à quelques rares objets. GORGUS, Nina, *Le magicien des vitrines*, Paris (MSH), 2003, p. 152-153.

cherchera que les phénomènes économiques. L'observateur doit avant tout respecter les proportions des différents phénomènes sociaux » rappelle Marcel Mauss dans son *Manuel d'ethnographie*¹¹⁶. Si la première démarche est essentiellement descriptive, l'interprétation ne peut cependant se résumer à une juxtaposition de données. Encore faut-il établir les liens entre les faits et les analyser. On a voulu croire que la description détaillée et systématique proposée par les monographies ainsi que leur aspect neutre et exhaustif les plaçaient au-dessus de tout soupçon de subjectivité ou d'amateurisme folklorisant. Pourtant, un ethnologue ne se rend jamais sur le terrain en étant vierge de tout questionnement par rapport à celui-ci ; c'est sa réflexion anthropologique qui va guider ses observations¹¹⁷. On a reproché aux monographies de présenter les sociétés étudiées comme des isolats culturels, sans prendre en compte leur évolution et leurs transformations dans le temps et sans présenter les interactions existant avec les autres groupes et la société globale. Les monographies fonctionnent et se justifient en effet par la nécessaire réflexion comparatiste¹¹⁸. « Aucun groupe humain, sans doute, n'a réussi le prodige de se penser comme groupe sans penser ses frontières avec l'extérieur et sa différence avec qui vit au-delà. Connaître de soi implique de se comparer »¹¹⁹.

c) Le profil de l'ethnologue et son « utilité publique »

Autrefois fonctionnaire en charge de statistiques, curé, notaire-archéologue-entomologiste¹²⁰, amateur fréquentant les sociétés (et la bonne société, bien entendu), érudit engagé politiquement ou simple nostalgique... le profil du folkloriste est assez mouvant, mais celui-ci est toujours issu d'une classe supérieure et instruite de la société occidentale¹²¹. L'image,

¹¹⁶ MAUSS, Marcel, *Manuel d'ethnographie*, Paris, 1^{ère} édition 1947, réédition 1989, p. 13-14. Cité par GERAUD, Marie-Odile, LESERVOISIER, Olivier et POTTIER, Richard, *Les notions clés de l'ethnologie. Analyses et textes*, Deuxième édition, Paris (Armand Colin), 2002, p. 33.

¹¹⁷ GERAUD, Marie-Odile, LESERVOISIER, Olivier et POTTIER, Richard, *Les notions clés de l'ethnologie. Analyses et textes*, Deuxième édition, Paris (Armand Colin), 2002, p. 29.

¹¹⁸ En effet, chaque culture mesure son « altérité » aux autres : les ethnologues et les anthropologues comparent les sociétés qu'ils étudient par rapport à celle dont ils sont issus mais aussi à d'autres sociétés « autres », définissant au passage une ligne de démarcation entre les sociétés similaires à la leur (moderne, complexe, civilisée) et un seul bloc formé par toutes les autres (traditionnelles, simples, primitives). C'est ce que l'on nomme, dans le jargon, le « grand partage », source de la tradition du comparatisme. Cette notion assez simpliste, qui a pourtant fait école, est fortement remise en cause. LENCLUD, Gérard, « Le grand partage ou la tentation ethnologique » dans ALTHABE, Gérard, FABRE, Daniel et LENCLUD, Gérard (dir.), *Vers une ethnologie du présent*, Paris, (MSH), 1992, p. 9-37, p.11.

¹¹⁹ LENCLUD, Gérard, « Le grand partage ou la tentation ethnologique » dans ALTHABE, Gérard, FABRE, Daniel et LENCLUD, Gérard (dir.), *Vers une ethnologie du présent*, Paris, (MSH), 1992, p. 11.

¹²⁰ « Par son caractère universel, le folklore est de nature à attirer et à charmer les chercheurs de toutes les professions ; l'avocat, l'historien, le musicien, le botaniste, le médecin, le philologue, le mythologue, l'ethnologue enfin ». LEMOINE, Jules, *Le folklore au Pays wallon*, 2^{ème} éd., Gand, 1892, p. 18.

¹²¹ Ce qui, d'après Van Gennep, peut sérieusement compliquer la relation avec ses informateurs dans la mesure où il est difficile pour une personne issue d'un milieu instruit, de « parler en égal avec un berger ». Cette aptitude ne signifie pas parler la même langue, qu'elle soit nationale ou dialectale, mais inscrire la relation entre les interlocuteurs, l'enquêteur et l'enquêté, sur une logique de symétrie dans l'échange de paroles. En effet, « c'est toujours la même histoire : un fils de bourgeois fait des études secondaires, puis supérieures, a vécu pendant son enfance et son adolescence en dehors du milieu rural ou ouvrier de son village ou de sa ville. Il est

surtout formée à travers les expéditions lointaines, d'un héros romantique et solitaire, est toujours vivante malgré les nombreuses recherches consacrées aux terrains européens. Moins exotiques, moins dangereux, ceux-ci ne sont pas dénués d'attraits et séduisent les nostalgiques, les nationalistes, les romantiques à l'image du poète Mistral. Durant l'entre-deux-guerres puis lors des grandes enquêtes du style Aubrac, le profil est celui de l'étudiant ou du jeune chercheur, citadin, curieux et motivé, ému par les vieux et les paysans. Aujourd'hui, le portrait-type de l'ethnologue est plus contrasté, bien que toujours très caricatural : de l'amateur du dimanche, qui travaille bénévolement pour un petit musée de campagne ou l'une des multiples associations régionalo-touristico-culturelles au chercheur qualifié, universitaire, éventuellement aussi, conjoncture oblige, bénévole dans un musée, en passant par les chercheurs plus ou moins encadrés¹²² et quelques travailleurs sociaux, tout fiers d'avoir trouvé un « plan activa » à mi-temps avec leur diplôme de la 7^e section.

Il est vrai que les ethnologues ont toujours été des scientifiques polyvalents ou « multifacettes », plus proches, suivant leurs affinités et leur terrain d'étude, tantôt des anthropologues spécialisés dans les domaines extra-européens, tantôt des sociologues (ils partagent outils méthodologiques, terrains, objets d'étude), tantôt des historiens¹²³, des archéologues¹²⁴ ou des géographes¹²⁵.

On voit parfois en eux des rêveurs nostalgiques, des « nouveaux oracles¹²⁶ », des réactivateurs de traditions¹²⁷ et acteurs, parfois instrumentalisés par le politique, au service de la mythologie identitaire et du développement touristique. La société ne reconnaît pas à sa juste valeur le rôle fondamental que jouent les ethnologues dans les musées pour l'intégration, la tolérance et le respect de l'« autre », dont l'altérité et la distance sont parfois réduites à l'extrême. Peut-être parce qu'ils ne le jouent pas encore assez bien... « Certes, d'aucuns voudraient bien, pour nos sociétés déclarées « inauthentiques », des ethnologues au cœur d'assistante sociale qui

incapable de parler en égal avec un berger, un forgeron, une fermière de chez lui et tombe, sous prétexte d'exploration, chez des gens dont, d'enfance, il ignore la langue et les mœurs. Il arrive chez les sauvages avec un bagage de données apprises pour les examens ». (VAN GENNEP, Arnold, « Ethnographie », Revue de la Quinzaine, *Mercur de France*, 15-II-1938, p. 158, cité par PRIVAT, Jean-Marie, « Arnold Van Gennep » dans *Fondateurs et acteurs de l'ethnographie des Alpes, Le Monde alpin et rhodanien*, 1^{er}-4^e trimestre 2003, p. 49-56, p.54).

¹²² Le groupe d'enquêteurs amateurs de Françoise Lempereur.

¹²³ En particulier, les héritiers de l'Ecole des Annales.

¹²⁴ Valière parle d' « archéologues du présent » et de « nouveaux historiens » (VALIERE, Michel, *Ethnographie de la France. Histoire et enjeux contemporains des approches du patrimoine ethnologique*, Paris (Armand Colin), 2002, p. 159).

¹²⁵ TROCHET, J. R., « Sciences humaines et musées : du Musée d'Ethnographie du Trocadéro au Musée national des Arts et Traditions populaires », dans *Géographie et cultures*, n° 16, 1995, p. 3-30.

¹²⁶ VALIERE, Michel, *Ethnographie de la France. Histoire et enjeux contemporains des approches du patrimoine ethnologique*, Paris (Armand Colin), 2002, p. 160.

¹²⁷ Comme le rappelle Marc Augé : « Les anthropologues ne sont pas des pourvoyeurs de rêves ; ils ne sont pas là pour répondre à la demande et au manque de ceux qui protestent contre le présent en leur offrant la drogue d'un passé ou d'un ailleurs travestis ». AUGE, Marc, *Symbole, fonction, histoire. Les interrogations de l'anthropologie*, Paris, 1979, p. 192-193, cité par DEREZE, Gérard, « Une ethnosociologie de la Wallonie contemporaine », dans *Tradition wallonne, 11 : De Malmédy et d'ailleurs*, 1994, p. 85-105, p. 99.

œuvreraient en synergie avec d'autres fonctionnaires pour envisager, par exemple, un plan de reconversion pour des employés en voie de licenciement, ou bien encore pour engager quelque étude sur telle ou telle communauté réputée à problème. On voudrait pouvoir reconnaître en eux des professionnels complémentaires des services sociaux, de la police, voire du renseignement, en leur souhaitant d'accomplir une mission plus « sympathique » et plus moderne que celle assignée aux ethnologues caricaturés en agents implicites d'un colonialisme aujourd'hui désuet »¹²⁸. En outre, les idéologies au sens large véhiculées par leurs recherches leur attirent tantôt des amis, tantôt des ennemis, singulièrement sur le plan politique et social. Nous verrons qu'il en va de même pour les musées, sitôt qu'ils prennent position, de façon provocatrice ou feutrée, sur des débats de société.

Les ethnologues et ethnographes sont également porteurs des syndromes de la « prise de conscience » et de la sempiternelle « fin d'une époque » : ils ont, me semble-t-il, comme des aïeux de Cassandre¹²⁹ qui leur collent aux baskets. Depuis qu'ils ont été inventés, ils n'ont de cesse de s'agiter dans tous les sens pour ouvrir les yeux de leurs contemporains sur l'état du monde, ou du moins, d'une région, d'une ville ou d'un quartier, d'une usine... Ils n'ont qu'un mot à la bouche : « urgence » ! Cela fait deux siècles désormais que cette urgence¹³⁰ toujours renouvelée, toujours plus pressante, les incite à réveiller les morts pour qu'ils livrent leurs secrets¹³¹, qui la chanson que lui soufflait sa grand mère lorsqu'il était enfant, qui la façon de tordre les torchettes sous les *chèrbins*. Est-ce leur prise de conscience d'un monde qui bascule qui les pousse, tels les « témoins d'une présence qui s'enfuit »¹³², à explorer les

¹²⁸ VALIERE, Michel, *Ethnographie de la France. Histoire et enjeux contemporains des approches du patrimoine ethnologique*, Paris (Armand Colin), 2002, p. 160.

¹²⁹ Albert Marinus, plaidant la cause d'un folklore vivant, rétorque à ces Cassandre : « Qu'ils s'abstiennent de faire leur et de répandre ce fâcheux slogan : le folklore meurt, l'ère industrielle l'écrase. C'est absolument faux, mais propager ce bruit, surtout quand ce sont les folkloristes eux-mêmes qui s'en chargent, c'est nuire considérablement au folklore, c'est le diminuer ; il nous paraît inconcevable que ceux qui l'aiment contribuent de la sorte à sa dépréciation ». MARINUS, Albert, « Le folklore à l'ère industrielle » dans *Contributions au renouveau du folklore en Wallonie, vol. III : Le folklore dans le monde moderne*, Commission royale belge de Folklore, Section wallonne, 1962, p. 3-10, p. 9.

¹³⁰ Les folkloristes et ethnologues n'ont pas attendu pour s'empresse de collecter des traditions parfois moribondes que Malinowski développe la notion d'« ethnologie d'urgence » (*The Argonauts of the Western Pacific*, 1922) qui sera ensuite reprise par de nombreux ethnologues, dont Georges Henri Rivière, qui en appliqua le principe lors des deux grandes recherches interdisciplinaires de terrain en Aubrac et dans le Châtillonnais. Rivière désirait étudier les formes de vie de la société traditionnelle avant qu'elle ne soit « sacrifiées sur l'autel de l'ère industrielle ». Ensuite, les formes d'organisations de la société industrielle devaient être étudiées pour voir comment celle-ci intégrait les éléments du mode de vie traditionnel. GORGUS, Nina, *Le magicien des vitrines*, Paris (MSH), 2003, p. 71, 203 et 211.

¹³¹ Je pense au documentaire sur les métiers du bâtiment produit par Françoise Lempereur pour l'Institut du Patrimoine wallon dans lequel elle interroge un spécialiste du faux marbre de Verviers. L'homme, âgé et à moitié paralysé, ne comprend pas que l'on puisse s'intéresser à ces vieilleries alors que le « polyfila » et les peintures acryliques modernes font si bien l'affaire ! (Voir BODEUX, Philippe, « Retrouver la mémoire. Une enquête sur les savoir-faire traditionnels en matière de patrimoine bâti », dans *Le Soir* du 26 septembre 2001, p. 19). Je pense aussi à mon enquête sur la tonnellerie à Stavelot, ratée pour avoir laissé mourir sans l'interroger mon principal informateur...

¹³² L'ethnologue « serait donc le dernier à pouvoir dire : « telle pratique, telle croyance, tel objet ou tel savoir ont existé ; telle parole a été proférée... » dont nulle archive officielle ne conservera la trace ». FABRE,

terrains de la quotidienneté pour en recueillir des traces infimes « avant qu'il ne soit trop tard¹³³ » ? Sont-ce leurs recherches, emplies de passion et d'empathie, sur ces mêmes terrains, qui leur ouvrent les yeux et leur donnent des cloques à force de tirer la sonnette d'alarme ? Qui, de la poule ou de l'œuf, fait frémir les ethnographes ? Autant dire que les questionnements actuels sur la mondialisation n'arrangent rien à leur névrose.

3. Création et évolution des musées d'ethnographie

Cette section va me permettre de brosser rapidement l'histoire et l'évolution des musées d'ethnologie. Il s'agit pour moi de décrire les conditions historiques, économiques, sociales et scientifiques qui ont permis la création des premiers musées d'ethnographie et de société et qui ont encouragé ou, au contraire, défavorisé leur devenir. Il apparaît surtout, mais peut-on s'en étonner ?, que le musée est une chose éminemment politique ; tantôt au sens noble du terme, tantôt nettement moins. Les musées qui nous intéressent ici semblent, davantage encore que les institutions consacrées aux beaux-arts et à l'archéologie, aux sciences et techniques et aux sciences naturelles et peut-être même à l'histoire¹³⁴, contraints de prouver leur utilité publique et surtout politique. Les idéologies des créateurs et des conservateurs de musées, autant que celles des personnalités ou des administrations qui leur permettent de (sur)vivre et, d'une façon générale, « l'air du temps » jouent clairement un rôle de premier plan dans l'histoire de ces institutions, grandes ou petites, et sont forcément perceptibles dans les projets muséaux¹³⁵. A nouveau, mon intention n'est pas d'atteindre l'exhaustivité mais de présenter un cadre général dans lequel certains aspects vont ultérieurement retenir mon attention. Du reste, ce chapitre n'est pas consacré à l'évolution muséographique, qui fait l'objet du troisième chapitre.

a) De l'utilité d'exposer le folklore

Le XIXe siècle est une période féconde pour tous les types de musées. On assiste à une véritable frénésie dans la création et la diversification des institutions muséales¹³⁶. Parmi

Daniel, « L'ethnologue et ses sources », dans ALTHABE, Gérard, FABRE, Daniel et LENCLUD, Gérard (dir.), *Vers une ethnologie du présent*, Paris, (MSH), 1992, p. 39-55, p.40.

¹³³ Lorsqu'il lança les « chantiers intellectuels » durant la Seconde Guerre mondiale, Rivière craignait « de ne pas avoir le temps d'étudier et documenter la culture rurale avant qu'elle ne soit détruite par la révolution industrielle et la guerre ». GORGUS, Nina, *Le magicien des vitrines*, Paris (MSH), 2003, p. 137.

¹³⁴ Celle-ci ne fait-elle pas plus facilement l'objet d'un compromis, notamment parce qu'elle existe déjà de façon « officielle » dans les manuels scolaires ?

¹³⁵ Pour une étude approfondie des projets muséaux à travers l'histoire et tous les types d'institutions muséales, on se reportera à MAIRESSE, François, *Le musée, temple spectaculaire. Une histoire du projet muséal*, Lyon (P.U.L.), 2002.

¹³⁶ Voir GOB, André et DROUGUET, Noémie, *La muséologie. Histoire, développement, enjeux actuels*, 2ème édition, Paris (Armand Colin), 2006 et les ouvrages généraux retraçant l'histoire des musées et notamment POULOT, Dominique, *Patrimoine et musées. L'institution de la culture*, Paris (Hachette), 2001.

celles-ci, on compte plusieurs musées d'ethnographie générale, c'est-à-dire avant tout exotique ou « coloniale »¹³⁷, dont certains sont directement issus d'anciens cabinets de curiosités et des musées d'histoire, qui, en cette « génération des revendications nationales »¹³⁸, affichaient un contenu souvent identitaire¹³⁹. Les musées techniques et les musées d'industries font également leur apparition¹⁴⁰.

La fin du siècle est aussi marquée par les premières tentatives d'exposition des arts et traditions populaires et du folklore. On voit alors se profiler « des enjeux idéologiques entre un musée conçu comme outil d'instruction populaire et un musée réceptacle d'un savoir populaire qu'il s'agit de revaloriser »¹⁴¹. Que cela soit pour s'adresser aux paysans et aux prolétaires ou pour inventer et figer une image séduisante des campagnes et de leurs habitants, le musée est instrumentalisé : il est mis au service d'une certaine idéologie ou d'une certaine politique.

Pour moraliser et instruire, pour faire régner l'ordre social et pour amener les campagnes vers le progrès, il faut éduquer les paysans. Une cinquantaine de « musées cantonaux » sont fondés

¹³⁷ Les grandes expositions internationales servent aussi à mettre en vitrine les colonies et les styles de présentation, comme le goût pour les reconstitutions, ont sans doute inspiré par la suite les créateurs des musées de folklore. Les pavillons des colonies françaises à l'exposition universelle de Paris en 1878 et surtout le village indonésien de l'Exposition internationale d'Amsterdam en 1883, où des autochtones se livraient à divers travaux, ont sans doute joué le rôle de modèles. Ces musées reçoivent donc d'emblée une finalité de développement économique et une idéologie politique : ils doivent valoriser l'expansion coloniale, pour soutenir l'essor du commerce et de l'industrie. (KLEIBER-SCHWARTZ, Liliane, « Du Musée des colonies au musées des communautés », dans *Museum* n° 175 (vol. XLIV, n°3, 1992), p. 137-141). Voir aussi WASTIAU, Boris, „la reconversion du musée glouton“, dans GONSETH, Marc-Olivier, HAINARD, Jacques et KAEHR, Roland, *Le musée canibale*, Neuchâtel (MEN), 2002, p. 85-109, sur le Musée royal de l'Afrique centrale à Tervuren (ouvert en 1897 sous le nom „Musée du Congo“, à l'issue d'une expositionn coloniale).

¹³⁸ DESVALLEES, André, « La muséographie des musées dits « de société » : raccourci historique », dans BARROSO, Eliane et VAILLANT, Emilia (dir.), *Musées et sociétés*. Actes du Colloque de Mulhouse Ungersheim (1991), Paris (RMN), 1993, p. 130-136, p. 131.

¹³⁹ Le Musée des Monuments français d'Alexandre Lenoir, ouvert en 1795 mais fermé en 1816, le Musée national de Budapest (1802), le Musée patriotique de Prague (1818), etc. L'identité pouvait aussi s'affirmer dans les musées d'« antiquités nationales », comme celui de Saint-Germain-en-Laye (1862) ou plus généralistes comme le *Germanisches national Museum* de Nuremberg (1852).

¹⁴⁰ En France, le Conservatoire national des Arts et Métiers de Paris, musée révolutionnaire ouvert au public en 1799, bien qu'il fut créé par décret en 1794, avait déjà montré la voie. Dès 1848, de nombreux projets de « Musée polytechnique », « Musée populaire de l'industrie », « Musée des travailleurs » sont lancés, destinés à stimuler l'économie, à valoriser le travail industriel, à inspirer les travailleurs et les étudiants. Ils ne verront pas tous le jour. Ils sont d'abord soutenus par les associations et ensuite, progressivement, par les municipalités et par l'Etat ; parallèlement, s'estompent dans ces présentations la place de l'homme et la dimension sociale (VAILLANT, Emilia, « Les musées de société en France : Chronologie et définition », dans BARROSO, Eliane et VAILLANT, Emilia (dir.), *Musées et sociétés*. Actes du Colloque de Mulhouse Ungersheim (1991), Paris (RMN), 1993, p. 16-38, p. 18). Fondé dans le sillage de l'Exposition Universelle de Londres en 1851, le *Victoria & Albert Museum* de South Kensington, autre « musée économique », ouvre ses portes en 1952 avec l'ambition de développer l'industrie anglaise (MAIRESSE, François, *Le musée, temple spectaculaire. Une histoire du projet muséal*, Lyon (P.U.L.), 2002, p. 49-50).

¹⁴¹ COLLET, Isabelle, « Les premiers musées d'ethnographie régionale en France » dans *Muséologie et ethnologie*, Paris (RMN), 1987, p. 68-99, p. 69.

en France à partir de 1876¹⁴², à l'initiative de l'avocat Edmond Groult : « le musée cantonal (...) se plie très intimement aux besoins divers de chaque région. Avec ses sections patriotiques, agricoles, industrielles, commerciales, maritimes, scientifiques, artistiques, d'hygiène et de philanthropie, il explique tout ce que les paysans et les ouvriers ont intérêt à connaître du coin de terre qu'ils habitent »¹⁴³. Ces musées pédagogiques se développent sur le modèle des musées scolaires, formés de petites collections rassemblées par les professeurs et destinés à appuyer les « leçons de choses »¹⁴⁴. Un autre projet, qui ne vit jamais le jour, fut celui d'un « Musée populaire » à Bruxelles, imaginé dès les années 1860 par Charles Buls, futur bourgmestre de la capitale. La mission de ce musée, destiné au prolétariat, était basée sur l'éducation : « éveiller le désir d'apprendre, mettre à la portée de tous les moyens d'acquérir facilement les sciences, répandre des idées claires et précises sur toutes les connaissances humaines »¹⁴⁵. Ce projet ne se destinait en aucun cas à abolir les différences de classes entre le paysan ou l'ouvrier et le savant, mais bien de frapper l'imagination du peuple et forcer son respect vis-à-vis de l'« élite »¹⁴⁶. Chacun reste à sa place... Dans ce type de musées, autant sinon davantage que dans les autres, sous ses dehors progressistes et éducatifs, ce sont les valeurs bourgeoises qui s'exposent et s'imposent ; le prolétariat n'a d'autre choix que d'accepter sa position par rapport à l'élite¹⁴⁷. Notons qu'on retrouve également, en cette fin de XIXe siècle, des musées ou projets de musées témoignant des mêmes visées populaires (« le musée pour tous ») et utilitaristes (le musée répondant aux besoins des diverses professions) aux Etats-Unis notamment¹⁴⁸.

Un tout autre objectif est par ailleurs assigné au musée, ou plutôt à l'exposition ethnographique ou folklorique. Pour faire face à l'exode rural qui menace un certain équilibre

¹⁴² On comptait 75 musées cantonaux en 1890 (MAIRESSE, François, *Le musée, temple spectaculaire. Une histoire du projet muséal*, Lyon (P.U.L.), 2002, note 50, p. 169.)

¹⁴³ M. V. « Les musées cantonaux », *L'Action régionaliste*, janvier-mars 1905, p. 371. Cité par COLLET, Isabelle, « Les premiers musées d'ethnographie régionale en France » dans *Muséologie et ethnologie*, Paris (RMN), 1987, p. 68-99, p. 85.

¹⁴⁴ On compte à cette époque plus de 13.000 musées scolaires en France (MAIRESSE, François, *Le musée, temple spectaculaire. Une histoire du projet muséal*, Lyon (P.U.L.), 2002, p. 47)

¹⁴⁵ MAIRESSE, François, *Le musée, temple spectaculaire. Une histoire du projet muséal*, Lyon (P.U.L.), 2002, p. 45.

¹⁴⁶ MAIRESSE, François, *Le musée, temple spectaculaire. Une histoire du projet muséal*, Lyon (P.U.L.), 2002, p. 46.

¹⁴⁷ « Tous les moyens sont mis en œuvre pour que la visite contribue à ce programme, autant au niveau de l'architecture que par les collections ou les moyens d'exposition. Certains projets de musées se spécialisent sur l'une ou l'autre de ces valeurs, notamment les musées d'hygiène, qui s'adressent à un public spécifique, mais tous participent au grand rappel des valeurs bourgeoises. La fin du XIXe siècle est ainsi marquée par le triomphe du capitalisme bourgeois ». MAIRESSE, François, *Le musée, temple spectaculaire. Une histoire du projet muséal*, Lyon (P.U.L.), 2002, p. 48.

¹⁴⁸ Voir MAIRESSE, François, *Le musée, temple spectaculaire. Une histoire du projet muséal*, Lyon (P.U.L.), 2002, p. 54 et suivantes, qui présentent différentes tendances des musées américains de cette époque. Ceux-ci ont généralement privilégié la fonction éducative de l'institution, en plaçant le public au centre de la démarche, en accordant plus ou moins d'importance au statut des collections, et en renforçant l'*American Way of Life*. On peut encore ajouter que la Russie, après la Révolution de 1917, a aussi utilisé le musée comme un instrument d'éducation populaire. MAIRESSE, François, *Le musée, temple spectaculaire. Une histoire du projet muséal*, Lyon (P.U.L.), 2002, p. 64.

des campagnes, l'ambition est de revaloriser l'univers provincial de façon à enraciner les populations dans leur région. Les expositions universelles offrent les premières mises en spectacle du monde rural qu'elles entendent valoriser. Elles exposent le charme pittoresque (comme les costumes¹⁴⁹) et les qualités de la campagne et des paysans, ainsi que leurs compétences spécifiques et la modernisation des régions, parfois surestimées, en matière d'agriculture principalement¹⁵⁰. Les courants régionalistes de plus en plus présents vont marquer l'évolution de l'image des campagnes. Lors de ces événements, l'exposition de la vie rurale et traditionnelle montrait une image de stabilité nationale et de préservation des coutumes. La présentation idéalisée, voire idyllique, des scènes populaires « offrait la vision d'un peuple comblé et inspirait confiance à la bourgeoisie »¹⁵¹. De plus, ces tableaux de la vie traditionnelle devenaient des arguments touristiques dans la mesure où ces régions préservées commençaient à être accessibles par le chemin de fer : « Au cours du XXe siècle, l'industrie touristique a pris grand soin de maintenir l'image de la vie populaire que les artistes et les fondateurs de musées du XIXe siècle avaient créée »¹⁵².

Néanmoins, la qualité et la valeur des savoir et art populaires restent intimement liés à la nature même du paysan, à sa « race » comme on aime à le souligner. Le folklore est présenté comme étant collectif et inné, ôtant par là même le mérite qui pourrait être rendu au paysan. C'est pourquoi Isabelle Collet se demande « si la naissance des musées d'ethnographie régionale ne vient pas confirmer ce processus de dépossession et d'exclusion, en attribuant une valeur scientifique ou artistique à des objets détachés de leur contexte socio-culturel d'origine, afin de légitimer leur entrée au musée et de les soumettre aux regards des autres »¹⁵³. Cette question n'est, à mon sens, pas pertinente uniquement pour l'objet « folklorique » mais pour l'objet ethnographique au sens large, comprenant aussi les productions extra-européennes, et elle est, du reste, encore d'actualité dans les musées.

b) Premières institutions spécialisées

¹⁴⁹ Voir MARTINET, Chantal, « L'objet ethnographique est un objet historique » dans *Muséologie et ethnologie*, Paris (RMN), 1987, p. 31-36, p. 34.

¹⁵⁰ COLLET, Isabelle, « Les premiers musées d'ethnographie régionale en France » dans *Muséologie et ethnologie*, Paris (RMN), 1987, p. 68-99 et COLLET, Isabelle, « Le monde rural aux expositions universelles de 1900 et 1939 », dans *Muséologie et ethnologie*, Paris (RMN), 1987, p. 100-139.

¹⁵¹ DE JONG, Adriaan et SKOUGAARD, Mette, « Les intérieurs d'Hindeloopen et d'Amager : deux exemples d'un phénomène muséographique », dans SCHIELE, Bernard, *Les dioramas, Publics et Musées*, n° 9, Lyon (P.U.L.), 1997, p. 17-33, p. 26.

¹⁵² DE JONG, Adriaan et SKOUGAARD, Mette, « Les intérieurs d'Hindeloopen et d'Amager : deux exemples d'un phénomène muséographique », dans SCHIELE, Bernard, *Les dioramas, Publics et Musées*, n° 9, Lyon (P.U.L.), 1997, p. 17-33, p. 26.

¹⁵³ COLLET, Isabelle, « Les premiers musées d'ethnographie régionale en France » dans *Muséologie et ethnologie*, Paris (RMN), 1987, p. 68-99 et COLLET, Isabelle, « Le monde rural aux expositions universelles de 1900 et 1939 », dans *Muséologie et ethnologie*, Paris (RMN), 1987, p. 100-139.

On considère que le premier musée d'ethnographie consacré uniquement au domaine régional est le *Nordiska Museet*, créé en 1873 par Hazelius¹⁵⁴ à Stockholm. Cette institution connut un retentissement important dans toute l'Europe car Hazelius présenta des « images vivantes » de scènes rurales scandinaves (« dioramas » avec des meubles authentiques et des mannequins habillés de costumes traditionnels) dans le cadre des expositions universelles, notamment¹⁵⁵. En 1877, dans la même veine, une exposition historique de la Frise à Leeuwarden fut l'occasion de présenter l'intérieur d'une pièce typique de Hindeloopen, qui connut un grand succès, au point que l'année suivant elle fut représentée à l'Exposition de Paris¹⁵⁶. A côté des espaces consacrés aux cultures exotiques, une *Salle de France* est inaugurée au Musée d'Ethnographie du Trocadéro¹⁵⁷ en 1884, suite au succès de l'exposition suédoise de 1878¹⁵⁸. Cet espace regroupait des intérieurs mobiliers typiques de chaque région, tandis que des mannequins en situation, habillés des plus beaux costumes¹⁵⁹, présentaient les différentes « races » françaises, distinguées par la forme de leur crâne¹⁶⁰. En 1885, Bernhard Olsen fonda

¹⁵⁴ Artur Hazelius (1833-1901) était issu d'une famille de la bourgeoisie aisée de Stockholm, dans laquelle on était très patriote (NORDENSON, Eva, « Au commencement était... Skansen », dans *Museum* n° 175 (vol. XLIV, n° 3), 1992, p. 149-150). En 1891, c'est encore Hazelius qui inaugure le premier musée de plein air, Skansen, à Stockholm ; cette présentation de la Suède « en miniature » (GORGUS, Nina, *Le magicien des vitrines*, Paris (MSH), 2003, p. 84) rassemblait une centaine de bâtiments issus des différentes régions du pays et était associée au *Nordiska Museet*. En outre, ce musée possédait un fond vivant : il abritait des hommes et des animaux. Le programme du musée comportait de multiples manifestations : présentations artisanales, groupes de musiciens et de danseurs, groupes folkloriques. Il connut rapidement un grand succès et devint le prototype des musées de plein air en Europe. Voir aussi : DE JONG et SKOUGAARD, « Les premiers musées de plein air. La tradition des musées consacrés aux traditions populaires », dans *Museum*, n° 175, (vol. XLIV, n°3), 1992, p. 151-157.

¹⁵⁵ DESVALLEES, André, « La muséographie des musées dits « de société » : raccourci historique », dans BARROSO, Eliane et VAILLANT, Emilia (dir.), *Musées et sociétés*. Actes du Colloque de Mulhouse Ungersheim (1991), Paris (RMN), 1993, p. 130-136, p. 131.

¹⁵⁶ DE JONG, Adriaan et SKOUGAARD, Mette, « Les intérieurs d'Hindeloopen et d'Amager : deux exemples d'un phénomène muséographique », dans SCHIELE, Bernard, *Les dioramas, Publics et Musées*, n° 9, Lyon (P.U.L.), 1997, p. 17-33, p. 17-18.

¹⁵⁷ En plus des collections provenant des pays extra-européens, le Musée d'Ethnographie du Trocadéro possédait des collections européennes, provenant essentiellement de collectes en Europe centrale et orientale, constituées par Ernest-Théodore Hamy et son assistant Armand Landrin. GORGUS, Nina, *Le magicien des vitrines*, Paris (MSH), 2003, p. 68.

¹⁵⁸ Le public parisien put découvrir au Trocadéro lors l'exposition de Paris en 1878, « la section suédoise (qui) avait été préparée par le nouveau musée ethnographique scandinave, le *Nordiska Museet*, (...) (qui) avait amené à Paris une partie de ses collections de costumes et d'objets populaires pour reconstituer au Trocadéro, comme ils étaient présentés en Suède, des scènes de la vie du peuple et ses mœurs. (...) On pouvait observer une demande en mariage, le retour des chasseurs lapons, une scène de foire au village de Mora ». Ces « dioramas » rencontrèrent un succès immédiat auprès du public populaire. COLLET, Isabelle, « Les premiers musées d'ethnographie régionale en France » dans *Muséologie et ethnologie*, Paris (RMN), 1987, p. 68-99, p. 75

¹⁵⁹ « Arnaud Landrin, conservateur à la Salle de France du Trocadéro incite à la collecte de costumes régionaux qu'il estime être en voie de disparition et donne à cette recherche un sens patriotique ». VAILLANT, Emilia, « Les musées de société en France : Chronologie et définition », dans BARROSO, Eliane et VAILLANT, Emilia (dir.), *Musées et sociétés*. Actes du Colloque de Mulhouse Ungersheim (1991), Paris (RMN), 1993, p. 16-38, p. 23.

¹⁶⁰ Zeev GOURARIER, « L'échange symbolique entre le musée et la société », *Constituer aujourd'hui la mémoire de demain*, p. 14-44, p. 42. Les têtes des mannequins avaient été « moulées sur nature ou modelées d'après nature par M. Hébert », LANDRIN, A, « Les musées d'ethnographie », *Revue des Traditions populaires*, n°5, mai 1888, p. 241-246, cité par COLLET, Isabelle, « Les premiers musées d'ethnographie régionale en France » dans *Muséologie et ethnologie*, Paris (RMN), 1987, p. 68-99, p. 80.

le Musée danois d'Art populaire dans lequel il installa un intérieur provenant de l'île d'Amager¹⁶¹. La mode était lancée... Cette façon de placer des mannequins dans une mise en scène prenant place dans un intérieur reconstitué représentait l'attrait principal des premiers musées et des sections ethnographiques des grandes expositions, notamment parisiennes. De nombreux pays, ou plutôt des régions culturelles et des groupes ethniques, voulurent leur musée de folklore et ceux-ci se multiplièrent : Cardiff au Pays de Galles, Cluj en Transylvanie roumaine, Zagreb, Innsbruck, Cologne...

Le premier musée ethnographique dans les pays francophones est le très provençal *Museon arlaten* ou Palais du Félibrige, fondé par Frédéric Mistral en 1896. Suivent le Musée dauphinois (1906) et le Musée alsacien (1907). En Belgique, le poète Max Elskamp et Edmond de Bruyn entreprennent de rassembler une collection d'« objets de folklore » dès la fin du XIXe siècle. Ils créent une « association amicale », le Conservatoire de la Tradition populaire. La collection est présentée au Palais de Justice de Bruxelles en 1903 lors de l'« Exposition d'objets d'art, d'industrie et d'usages populaires et traditionnels ». Elle forme le noyau du premier musée consacré au folklore, qui est celui d'Anvers, fondé par en 1907¹⁶². Le Musée de la Vie Wallonne, inauguré en 1913, s'en inspire¹⁶³. En Italie, quelques expositions ethnographiques sont organisées dans différentes villes (Palerme, Turin, Milan, Florence) à la fin du XIXe siècle et le Musée italien d'ethnographie de Florence est créé au tournant du siècle. Cependant, ces premières expériences restent des cas isolés ; il faut attendre les années 1960 et 1970 pour que se développent les musées d'art et traditions populaires¹⁶⁴.

c) L'entre-deux-guerres

Durant l'entre-deux-guerres, les musées se multiplient ; davantage que des musées consacrés uniquement au folklore, il s'agit de musées régionaux, locaux, qui s'intéressent et présentent globalement une région, un territoire. Les aspects historiques, voire archéologiques, sont présentés, de même que la géographie physique et humaine. Les popularités du coin

¹⁶¹ DE JONG, Adriaan et SKOUGAARD, Mette, « Les intérieurs d'Hindeloopen et d'Amager : deux exemples d'un phénomène muséographique », dans SCHIELE, Bernard, *Les dioramas, Publics et Musées*, n° 9, Lyon (P.U.L.), 1997, p. 17-33, p. 20. En 1897, Olsen établit le premier musée danois de plein air, le Frilandsmuseet qui se déplaça quelques années plus tard à Lyngby.

¹⁶² *Guide illustré au Musée de Folklore* (sic), Anvers (De Vos et van der Groen), 1913.

¹⁶³ REMOUCHAMP, Edouard, « Le Musée de la Vie wallonne », dans LEJEUNE, Rita et STIENNON, Jacques (dir.), *La Wallonie. Le pays et les hommes. Lettres – arts – culture*. Tome IV : compléments, Liège (La Renaissance du Livre), 1981, p. 384-389.

¹⁶⁴ « Dans les années 50, la moitié environ de la population italienne était encore employée dans l'agriculture. Les sciences ethnographiques et les sciences du folklore, bien entendu, se développaient lentement : un pays à prédominance rurale ne s'intéresse pas à l'étude des traditions paysannes », explique Forni. Mais cette argumentation réduit le folklore et l'ethnographie au seul terrain rural et paysan. FORNI, Gaetano, « Les musées d'ethnographie en Italie : dix ans d'extraordinaire croissance », dans *Museum international* n° 204 (vol. 51, n°4), 1999, p. 47-52, p. 48.

(bienfaiteurs, inventeurs et autres « bons exemples ») sont mises en valeur, autant que les spécialités locales, les savoir-faire et les productions typiques, artisanales ou manufacturées. Le folklore, les traditions et les arts populaires y trouvent aussi leur place. Ces musées sont le plus souvent de taille réduites et essaient dans les petites villes de province¹⁶⁵. Refuge pour les « vraies valeurs », ils doivent, selon le folkloriste Albert Marinus, inspirer les instituteurs et meubler le temps de loisir des travailleurs de façon à ce qu'ils ne provoquent pas de désordre social¹⁶⁶. Leur utilité concerne aussi le tourisme : le musée est un instrument de « propagande » pour la contrée envisagée. En retour, les habitants de la contrée sont fiers et heureux de la voir visitée : « le musée – et c'est surtout ici qu'il apparaît comme instrument psychologique puissant – initie la population locale aux beautés, aux curiosités de la région, aux fastes de son passé. Il contribue à la formation d'un sentiment d'attachement de la population à son sol, à ses richesses, à ses souvenirs. L'habitant gagne l'orgueil de sa cit. Il en est fier »¹⁶⁷.

Entre l'instrument d'éducation et l'outil de propagande, la frontière est ténue, comme le prouve l'utilisation des musées par les régimes totalitaires, en Russie soviétique, en Italie ou en Allemagne. « La patrie est un concept intérieur et moral qui comprend la totalité du sol et de l'homme ; de même aussi, le musée de la patrie se donne pour tâche de former le visiteur à une vision intérieure de son ambiance, de son milieu, pour arriver à saisir et comprendre intimement aussi le sol, l'homme et l'économie »¹⁶⁸. Voilà comment Otto Lehmann, le directeur de l'*Altonaer Museum*, exposait en 1935 les principes de base du *Heimatmuseum*, modèle de « musée populaire » allemand. Le mot *Heimat* est assez difficile à traduire en français. Il recouvre un sens proche de patrie, maison, terroir, identité. Les concepts de « sol », milieu ou terroir et d' « homme » ou de race, sont les thèmes principaux développés dans des musées dont le message principal était de présenter les racines d'un peuple plongées dans son terroir, avec des préjugés racistes évidents. Ces musées avaient des objectifs d'éducation proches sinon franchement instrumentalisés par l'idéologie national-socialiste, avec laquelle nombre de folkloristes allemands se compromettaient. Malgré cela, les *Heimatmuseum* étaient admirés à l'étranger pour leur didactisme et leur accueil du visiteur et sur le fond, jusqu'à un certain point, ils étaient en accord avec les réflexions européennes sur les musées régionaux. La *Haus der Rheinischen Heimat* à Cologne passait pour un modèle du genre. Inaugurée en 1936, elle présentait une synthèse de la Rhénanie, dont le pivot était l'identité du peuple rhénan, en mêlant les approches historiques et ethnographiques et en

¹⁶⁵ Certains d'entre eux, bien qu'ils soient ardemment souhaités, ne se hissent pas au-delà du stade de projet.

¹⁶⁶ MARINUS, Albert, *Les loisirs des travailleurs*, Bruxelles (Moens), 1937 et MARINUS, Albert, *L'utilité des petits musées*, Bruxelles (Van Campenhout), 1936.

¹⁶⁷ MARINUS, Albert, *L'utilité des petits musées*, Bruxelles (Van Campenhout), 1936, p. 7.

¹⁶⁸ LEHMANN, Otto, « L'évolution des musées allemands et les origines des Heimatmuseen », *Mouseion*, 31/32, 1935, p. 111-117, p. 115, cité par GORGUS, Nina, *Le magicien des vitrines*, Paris (MSH), 2003, p. 234.

utilisant toutes les ressources d'une muséographie claire, attractive et lisible pour faire la propagande de l'Etat nazi¹⁶⁹.

d) La création du Musée des Arts et Traditions populaires

S'il est un repère, en matière de musées d'ethnographie régionale (ou nationale) dans le domaine francophone, à l'aune duquel les autres institutions de ce type peuvent se mesurer, se comparer ou se positionner, c'est sans aucun doute le Musée national des Arts et Traditions populaires à Paris. Qu'il soit utilisé comme modèle ou comme repoussoir, ce musée est constamment cité depuis sa création en 1937. Son rayonnement et son influence ne peuvent être dissociés de la personnalité de Georges Henri Rivière. Cette institution est aussi singulièrement associée à la crise traversée par les musées d'ethnographie européenne dans la mesure où elle cristallise depuis plus de vingt ans un double échec : le désintérêt du public et celui des chercheurs.

Les musées régionaux sont déjà nombreux dans l'Hexagone lorsqu'au début des années 1930, on projette de créer une institution nationale d'ethnologie de la France. Ce projet fut soutenu de façon décisive par plusieurs tendances politiques. Celles-ci souhaitaient revaloriser la culture locale et régionale (ce qui n'est pas nouveau) car elles y voyaient une stratégie pour surmonter la crise économique et sociale. Le Front populaire, au pouvoir entre 1936 et 1938, se montra particulièrement intéressé par le projet du musée et permit en partie sa concrétisation. En 1937, le Musée du Trocadéro se sépare de la section d'ethnographie française et devient le Musée de l'Homme¹⁷⁰ ; le Département des Arts et Traditions populaires est créé par décret (le 1^{er} mai). Nina Gorgus montre dans sa biographie de GHR combien la campagne pour le futur musée qu'il a organisée avec ses collaborateurs a utilisé des arguments qui ne pouvaient que séduire les partis de gauche¹⁷¹.

Contrairement à ce qu'il avait présenté comme projet de musée de plein air parisien quelques années plus tôt¹⁷², GHR envisageait alors le musée des ATP comme un « musée de synthèse », couvrant l'entièreté du domaine ethnologique, qui serait complété par un réseau de musées régionaux et locaux, certains de plein air, dans toute la France. Rivière entreprit dès 1937 des

¹⁶⁹ GORGUS, Nina, *Le magicien des vitrines*, Paris (MSH), 2003, p. 249 et KLERSCH, Joseph, « Un nouveau type de musée. La Maison du Pays rhénan » dans *Museion*, vol. 35-36, 1936, p. 7-46.

¹⁷⁰ « Cette séparation entre collections françaises d'ethnographie, et collections non françaises est un événement majeur dans le destin des musées de société en France. En effet, les deux institutions Musée de l'Homme et Musée d'arts et traditions populaires vont se développer séparément, et ne pas favoriser la démarche comparative » (VAILLANT, Emilia, « Les musées de société en France : Chronologie et définition », dans BARROSO, Eliane et VAILLANT, Emilia (dir.), *Musées et sociétés*. Actes du Colloque de Mulhouse Ungersheim (1991), Paris (RMN), 1993, p. 16-38, p. 24).

¹⁷¹ GORGUS, Nina, *Le magicien des vitrines*, Paris (MSH), 2003, p. 95-98.

¹⁷² Georges Henri Rivière, Paul Rivet et Jean Cassou présentent dès 1932 un projet de musée de plein air situé au Mont Valérien, dans la banlieue ouest de Paris.

études de terrain en France et fit des collectes pour le compte des ATP. Il commença dès cette époque à élaborer le programme muséographique du musée. Néanmoins, à la suite de différents problèmes, les travaux d'aménagement du musée dans le Palais de Chaillot, localisation provisoire du musée, ne commencèrent qu'en 1939. Jusqu'à ce que le problème de l'emplacement définitif ne soit réglé, c'est-à-dire... trente ans plus tard, les ATP n'utilisèrent cet espace que pour des expositions temporaires. Par ailleurs, des désaccords sur la conception de l'approche scientifique de l'ethnologie secouèrent l'institution, au sein de laquelle s'affrontaient les tenants des bases traditionnelles de l'ethnologie et du « renouveau folkloriste » (la culture rurale), dont Rivière, et les partisans de l'élargissement de la recherche à la culture urbaine et à la culture ouvrière, dont André Varagnac. Le « renouveau folkloriste » comprend « la revalorisation des coutumes rurales et les moyens mis en œuvre pour les faire revivre, [il] s'inscrit tout à fait dans l'esprit d'une volonté de sauvetage et de conservation qui nécessite d'agir dans l'urgence devant les immenses changements à venir »¹⁷³.

Sous le régime de Vichy et l'Occupation, la même idéologie fut convoquée pour d'autres fins¹⁷⁴ et le musée des ATP n'eut, semble-t-il pas trop de difficultés à s'adapter à la nouvelle politique et même à en tirer quelque parti... Opportunisme ? Le pouvoir en place vit dans le musée un instrument qui pouvait l'aider à donner une nouvelle identité à la France occupée, identité qui s'appuyait sur la culture rurale et le modèle de la famille paysanne¹⁷⁵. A l'image de l'ethnographie folklorique, le régime de Vichy favorise la supériorité de la France rurale face à la classe urbaine, voyant dans la classe paysanne un « enjeu politique important, facteur d'ordre et lieu de conservatisme »¹⁷⁶. C'est pourquoi, il encouragea les recherches sur la paysannerie et les chantiers intellectuels et artistiques¹⁷⁷ qui permirent, entre 1941 et 1944, de dresser un inventaire de la société rurale et produirent des « résultats scientifiques considérables »¹⁷⁸, bien que critiqués à certains égards¹⁷⁹. En outre, le musée obtint en 1941

¹⁷³ GORGUS, Nina, *Le magicien des vitrines*, Paris (MSH), 2003, p. 119.

¹⁷⁴ « Le folklore, qui puise une partie de sa sève dans les mouvements régionalistes, fut certes célébré par le Front populaire, mais Vichy en fit un de ses emblèmes, un outil de la restauration morale de la France. Et l'étude du folklore, avant guerre au service de la science, devint dès lors objet de manipulation politiques, au service de l'idéologie du régime » (SEGALEN, Martine, *Vie d'un musée, 1937-2005*, Paris (Stock), 2005, p. 51)

¹⁷⁵ Lire à ce sujet le chapitre « Rivière, les ATP, Vichy et l'Occupation » dans GORGUS, Nina, *Le magicien des vitrines*, Paris (MSH), 2003, p. 121-143. L'auteur s'interroge notamment sur les relations ambivalentes que GHR entretint avec Vichy. Voir aussi SEGALEN, Martine, *Vie d'un musée, 1937-2005*, Paris (Stock), 2005, p. 51-89.

¹⁷⁶ FAURE, Christian, *Le projet culturel de Vichy*, PUL, Lyon, 1989, p. 29, cité par VAILLANT, Emilia, « Les musées de société en France : Chronologie et définition », dans BARROSO, Eliane et VAILLANT, Emilia (dir.), *Musées et sociétés*. Actes du Colloque de Mulhouse Ungersheim (1991), Paris (RMN), 1993, p. 16-38, p. 25.

¹⁷⁷ Chantier 1425 sur l'habitat rural, le 909 consacré au mobilier traditionnel, le 1810 sur les arts et traditions populaires de la paysannerie et le 1187 concernait le traitement de la documentation au musée même.

¹⁷⁸ VAILLANT, Emilia, « Les musées de société en France : Chronologie et définition », dans BARROSO, Eliane et VAILLANT, Emilia (dir.), *Musées et sociétés*. Actes du Colloque de Mulhouse Ungersheim (1991), Paris (RMN), 1993, p. 16-38, p. 25.

une chaire d' « histoire des arts et traditions populaires » à l'École du Louvre, que Rivière occupa¹⁸⁰.

Après la guerre, le « folklore » passa le flambeau à l' « ethnographie » française¹⁸¹ et le Laboratoire du même nom fut créé (voir plus haut), non sans influence sur le devenir du musée. Celui-ci se définissait d'ailleurs comme un musée-laboratoire et, dans ce sens, le fait de ne présenter que des expositions temporaires lui convenait. Ces dernières pouvaient être considérées comme des expositions artistiques autant qu'ethnographiques, dans la mesure où GHR traitait les collections comme s'il s'agissait de véritables œuvres d'art. Malgré des conditions de réalisation peu enviables, ces expositions, de préfiguration en quelque sorte, permirent à Rivière de déployer sa touche esthétique et muséographique autant que d'affiner les thèmes conformes au canon traditionnel du folklore qui allaient être développés dans le nouveau siècle. Vingt expositions furent présentées au Palais de Chaillot entre 1951 et 1964, lorsque les préparatifs pour le déménagement du musée au Bois de Boulogne¹⁸² commencèrent.

Les architectes Jean Dubuisson et Michel Jausserand présentèrent une maquette en 1957 mais le projet, plusieurs fois remanié, ne fut achevé qu'en 1968¹⁸³. Le musée, auquel est associé le Centre d'ethnologie, fut inauguré en 1975 et bien que Rivière fut retraité depuis 1967, il s'y impliqua de façon décisive. Le musée des ATP est marqué par *sa* muséologie ; son successeur, Jean Cuisenier, « dut le laisser faire »¹⁸⁴. La structure de l'exposition et la muséographie seront détaillées dans le chapitre 3.

Terminons en évoquant le rôle de « tête de réseau » que jouaient les ATP pour une multitude de musées régionaux et locaux et l'implication personnelle de Rivière dans le développement de ces (petits) musées d'ethnographie, dont le Musée du Vin de Bourgogne à Beaune ou le Musée de Bretagne à Rennes.

¹⁷⁹ Bien que les enquêteurs, tous des étudiants, avaient reçu des instructions, ils se sont intéressés avant tout aux aspects esthétiques et fonctionnels, ne prenant pas en compte les conditions socio-économiques. GORGUS, Nina, *Le magicien des vitrines*, Paris (MSH), 2003, p. 131.

¹⁸⁰ GORGUS, Nina, *Le magicien des vitrines*, Paris (MSH), 2003, p. 124.

¹⁸¹ « La conception qu'avait Rivière du folklore et de l'ethnographie française et de ses domaines de recherche datait d'une époque où l'intérêt pour le folklore était compris par opposition à la culture extra-européenne. Cette approche lui permettait de procéder de façon éclectique dans le choix des thèmes et des méthodes. En même temps, ses descriptions peu claires montrent qu'il n'y avait pas encore de conceptualisation spécifique pour décrire la science du folklore de façon précise, par une approche moderne, à l'image des autres disciplines sociales ». GORGUS, Nina, *Le magicien des vitrines*, Paris (MSH), 2003, p. 164-165.

¹⁸² En 1952, lorsqu'on envisagea un endroit contigu au Jardin d'acclimatation, il fut à nouveau question d'un musée de plein air sur le modèle de Skansen, mais rapidement, il apparut que cela n'était pas réalisable. GORGUS, Nina, *Le magicien des vitrines*, Paris (MSH), 2003, p. 180.

¹⁸³ DUBUISSON, Jean, « Un musée : pour qui ? Pourquoi ? Comment ? », dans *Architecture et musée, Actes du colloque au Musée royal de Mariemont* (15 et 16 janvier 1998), Tournai (Renaissance du Livre), 2001, pp. 25-31.

¹⁸⁴ GORGUS, Nina, *Le magicien des vitrines*, Paris (MSH), 2003, p. 183.

e) Les écomusées

C'est à nouveau Georges Henri Rivière, avec Hugues de Varine, qui est associé à l'invention et à la conceptualisation de cette nouvelle forme muséale, l'écomusée, bien que celui-ci « a emprunté au musée de plein air et au musée de voisinage, au musée intégral et au musée éclaté, au musée ouvert et au musée couvert, au musée de terroir et au musée de site, au musée de l'espace et au musée du temps »¹⁸⁵. Le concept de l'écomusée est de présenter l'homme dans son milieu, qu'il soit naturel, industriel, et plus tard, urbain, en croisant le temps et l'espace, l'histoire et la géographie, les perspectives diachroniques et synchroniques et en adoptant un point de vue interdisciplinaire. Il s'agit en outre de créer des institutions muséales éclatées en plusieurs sites répartis sur un territoire et impliquant la participation active de la population. Ces idées sont liées aux réflexions ou revendications politiques de l'époque : « la naissance et le développement des écomusées ne sont dissociables ni des premières manifestations du souci de défendre son environnement et son identité, ni, en France, de l'héritage de Mai 1968. Et si le concept d'écomusée eut tant de succès dans le monde, c'est aussi parce qu'il participait d'un même esprit de résistance à la négation de l'identité devant la domination, voire l'oppression d'un pouvoir central. Jusqu'alors outil de pays qui avaient trouvé le moyen de promouvoir l'identité de la nation, le musée sert aujourd'hui les groupes ethniques ou sociaux qui cherchent à se reconstruire ou à se faire connaître »¹⁸⁶.

Le développement des écomusées, d'abord en France puis dans le monde¹⁸⁷, eut un impact important, particulièrement dans le domaine des musées d'ethnographie régionale et de société : il a contribué à démocratiser le musée car les écomusées ne s'adressent pas à une élite cultivée ; il a favorisé la sensibilisation du public et des scientifiques au patrimoine ethnologique et au débat sur l'identité ; il a abattu les murs du musée en ouvrant celui-ci à l'environnement et à la population ; il a concrétisé la démarche interdisciplinaire dans l'étude des formes de mémoire collective et leur muséalisation ; il a donné un statut muséal aux objets d'usage quotidien dans la société industrielle ; il a transformé le concept historique de musée en introduisant le développement social et citoyen comme objectif principal ; il est devenu le « seul type important de musée du présent »¹⁸⁸. Pour toutes ces raisons, l'écomuséologie, en dépit de quelques ratés et vues utopistes¹⁸⁹, a bouleversé le paysage

¹⁸⁵ HUBERT, François, « Les écomusées après vingt ans » dans *Ecomusées en France*, L'Isle d'Abeau, 1987, p. 59, cité dans VAILLANT, Emilia, « Les musées de société en France : Chronologie et définition », dans BARROSO, Eliane et VAILLANT, Emilia (dir.), *Musées et sociétés*. Actes du Colloque de Mulhouse Ungersheim (1991), Paris (RMN), 1993, p. 16-38, p. 28.

¹⁸⁶ DUCLOS, Jean-Claude, VEILLARD, Jean-Yves, « Musées d'ethnographie et politique », dans *Museum* n° 175 (vol. XLIV, n° 3), 1992, p. 129-132, p. 129.

¹⁸⁷ DAVIS, Peter, *Ecomuseums, a sense of place*, Londres (Continuum), 1999.

¹⁸⁸ GORGUS, Nina, *Le magicien des vitrines*, Paris (MSH), 2003, cite H-P Jeudy, p. 279.

¹⁸⁹ Le concept de l'écomusée est bâti sur des idéaux qui résistent mal à la pratique (DEBARY, Octave, *La fin du Creusot ou l'art d'accommoder les restes*, Paris (Editions du Comité des Travaux Historiques et scientifiques), 2002, non-consulté), mais la plupart des écomusées ont fait leur deuil de la participation communautaire ou sont devenus des « musées-refuge » (RAPHAEL, Freddy et HERBERICH-MARX,

muséal car les autres musées ont dû (ou auraient dû) se positionner et/ou se remettre en question face à ce nouveau modèle.

f) Nouvelle muséologie, nouveaux enjeux

La nouvelle muséologie apparaît dans le courant des années 1970 et dans la foulée des réflexions muséologiques qui ont également donné naissance à l'écomusée¹⁹⁰. Un large courant international prend forme pour envisager d'une façon nouvelle le rapport entre le musée et la société : le premier doit contribuer au développement de la seconde. La Table ronde de Santiago du Chili en 1972, qui rassemble notamment des responsables de musées sud-américains, produit une déclaration qui aura une très grande portée sur le développement des musées en Amérique latine, dans les pays du tiers-monde mais aussi en Europe¹⁹¹. Le patrimoine rassemblé et accumulé dans les musées, les données de toutes sortes récoltées et conservées à grands frais doivent profiter au plus grand nombre et alimenter les réflexions sur le présent comme sur l'avenir. L'organisation « Muséologie nouvelle et expérimentation sociale » (MNES) se constitue à Marseille en 1982, en faisant sienne une série de théories et de méthodes muséologiques élaborées en Amérique du Nord. En effet, Duncan F. Cameron dès la fin des années 1960, John Kinard, fondateur de l'*Anacostia Neighborhood Museum* à Washington, et Freeman Tilden, le théoricien de l'interprétation, pour n'en citer que quelques uns, apparaissent comme les précurseurs ou les figures de proue d'un large mouvement qui se crée de part et d'autre de l'Atlantique, sans qu'il n'y ait une véritable homogénéité et auquel prendront part rapidement les pays « du Sud ». En 1985, le Mouvement pour une nouvelle muséologie (MINOM) est fondé à Lisbonne et se positionne en réaction à une certaine muséologie « officielle ». Pour Desvallées, la nouvelle muséologie n'est nouvelle que dans la mesure où elle souligne l'aspect démodé de la muséologie officielle. Elle entend mettre le musée au service de tous et non pas seulement au service des seuls amateurs éclairés¹⁹². Les mots-clés de ce mouvement sont le développement social, une pratique muséale tournée avant tout vers le public et les utilisateurs du musée, l'environnement, le débat, la discussion... A nouveau, la recherche et l'affirmation d'une identité autour de laquelle se rassemble la

Geneviève, « Le musée, provocation de la mémoire », *Ethnologie française*, I 1987, p. 87-94). Voir aussi CHAUMIER, Serge, *Des musées en quête d'identité. Ecomusée versus technomusée*, Paris (L'Harmattan), 2003; DESVALLEES, André (dir.), *L'écomusée, rêve ou réalité, Publics et Musées* n° 17-18, Lyon (P.U.L.), 2002 et *Ecomusées et musées de société pour quoi faire?*, Actes du colloque, Besançon (FEMS), 2002.

¹⁹⁰ DESVALLEES, André et MAIRESSE, François, Sur la muséologie, dans EIDELMAN, Jacqueline (dir.), *Nouveaux musées de sociétés et de civilisations, Culture et Musées*, n° 6, Arles (ACTES SUD), 2005, p. 131-155.

¹⁹¹ « Résolutions adoptées par la Table ronde de Santiago du Chili (1972) » dans DESVALLEES, André (dir.), *Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologie*, vol. I, Macon et Savigny-le-Temple (M.N.E.S.), 1992., p. 223-231.

¹⁹² DESVALLEES, André (dir.), *Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologie*, vol. I et II, Macon et Savigny-le-Temple (M.N.E.S.), 1992 et 1994.

communauté fait partie des objectifs assignés à l'institution. Elle prend en outre toute son importance dans les anciennes colonies européennes.

A l'instar de projets muséaux européens, le Musée de la Civilisation à Québec est inauguré en 1988, une vingtaine d'années après le rapport sur le projet du Musée de l'Homme du Québec et l'analyse qu'en fait Jean-Claude Dupont pour le ministre des affaires culturelles en 1967¹⁹³. La décision de créer le musée intervient seulement en 1982, faisant suite à de longues réflexions sur cet « instrument de développement culturel ». D'après Roland Arpin, son directeur, la concrétisation de ce projet a eu lieu grâce à la convergence de grands bouleversements sociaux et politiques (la Révolution tranquille) et la volonté du gouvernement de développer les politiques culturelles, notamment dans la constitution des collections et du réseau muséal. Dans le même temps, le Québec assistait à la diversification de sa société, en particulier suite à l'immigration importante, et à l'affirmation de l'identité « nationale » québécoise face aux autres régions du Canada¹⁹⁴. Quelques années après sa création, le MCQ est devenu un véritable « complexe culturel » qui regroupe également les sites historiques de Place-Royale et du Séminaire de Québec, la Maison Chevalier et le Musée de l'Amérique française.

Dès le départ, le Musée de la Civilisation embrasse nombre d'idées développées par la nouvelle muséologie. Il est envisagé comme un lieu d'accès à la culture pour le plus grand nombre ; accès physique et surtout accès intellectuel. La conservation et la recherche sont d'emblée placées au service du grand public, la priorité est mise sur la diffusion et la démocratisation, « ce qui constituait alors une révolution dans les perspectives muséologiques traditionnelles »¹⁹⁵. Le musée développe et conserve des collections, avant tout dans l'optique de la diffusion. La recherche irrigue l'ensemble de l'institution, qu'elle soit en amont ou en aval des programmes, qu'elle concerne les expositions ou bien le musée et son public. La plupart des activités du musée sont organisées en équipes, réunissant des membres des différents services du musée et des spécialistes de plusieurs disciplines ; c'est la « gestion par projet », également caractéristique du MCQ. Cette approche est en contradiction avec le modèle traditionnelle et Roland Arpin remet complètement en question le rôle des conservateurs en « confiant la réalisation des expositions à des chargés de projets qu'il imagine être des spécialistes de la communication »¹⁹⁶. Cette façon de travailler est appliquée pour chaque projet d'exposition et d'animation. Le concept fondateur du MCQ est d'être un « musée de la personne » et au niveau de son audience, de prévoir, susciter et répondre au

¹⁹³ BERGERON, Yves, « Le « complexe » des musées d'ethnographie au Québec », *Musées / Museums, Ethnologies* vol. 24, n°2, 2002, p. 47-77, p. 49.

¹⁹⁴ ARPIN, Roland, *Le musée de la Civilisation : une histoire d'amour*, Québec (Musée de la Civilisation et Fides ed.), 1998, p. 10-16.

¹⁹⁵ ARPIN, Roland, *Le musée de la Civilisation : une histoire d'amour*, Québec (Musée de la Civilisation et Fides ed.), 1998, p. 20.

¹⁹⁶ BERGERON, Yves, « Le « complexe » des musées d'ethnographie et d'ethnologie au Québec, 1967-2002 », dans *Ethnologies – Musées / Museums*, vol. 24, 2, 2002, p. 47-77, p. 63.

désir du visiteur d'apprendre, de comprendre, de ressentir, de débattre et de participer¹⁹⁷. Devenir un lieu de convergence, de rencontre, de développement social, culturel et personnel, telle est l'aspiration du Musée. Espace public, il doit être reconnu comme tel par le citoyen, le simple passant, le touriste... Chacun doit se sentir choisi et interpellé personnellement par le Musée de la civilisation, cette institution nationale, au service du citoyen »¹⁹⁸.

Ecomuséologie et nouvelle muséologie ont fait un bout de chemin côte à côte, du moins en France : les mêmes concepts, les mêmes principes se sont développés conjointement et ont alimenté des discussions communes ; les acteurs étaient parfois les mêmes et leurs avancées respectives s'épaulaient mutuellement. « L'exemple des écomusées, le droit affirmé à la culture pour tous, les modifications industrielles qui ont touché fortement des régions de monoindustrie – textile, mines, métallurgie – favorisent l'élaboration de nombreux musées de société. Un certain nombre, et on a vu que c'était fréquent dans l'histoire des musées, était en préparation depuis longtemps, d'autres ont constitué des collections très rapidement, d'autres enfin ont élaboré des projets de musées à partir de concepts muséologiques et en constituant en même temps la collection. Les créations concernent surtout des musées thématiques liés à une activité économique, des écomusées de territoire, dans un mouvement de recherche d'identités économiques et culturelles »¹⁹⁹. Parallèlement, se développent des musées de sciences et techniques (le « nouveau patrimoine », dit-on en France). En outre, la Cité des Sciences et de l'Industrie de La Villette voit également le jour à cette époque. Le credo de tous ces musées est de se mettre au service de l'homme et de la société. D'après Jean-Claude Duclos, la nouvelle muséologie repose sur trois piliers : « l'interdisciplinarité comme moyen, le développement comme objectif et la population comme élément moteur »²⁰⁰. Ces développements, ces nouveaux enjeux dépassent le cadre strict des musées d'ethnographie et on crée pour l'occasion une nouvelle appellation : « musée de société », qui englobe aussi les musées d'histoire, les musées de sciences, techniques et d'industrie ainsi que les musées thématiques.

¹⁹⁷ ARPIN, Roland, *Le musée de la Civilisation : une histoire d'amour*, Québec (Musée de la Civilisation et Fides ed.), 1998, p. 55. Pour son directeur général, le musée est « plus qu'un simple agent culturel, [il] se veut un véritable acteur social » (idem, p. 145). Voir aussi SIMARD, Claire, « Le Musée de la Civilisation : pourquoi et pour qui il existe », dans *Des collections pour dialoguer. Musée, identité, modernité*, Actes du colloque de Liège, Liège (Province de Liège et Musée de la Vie wallonne) 2002, p. 29-37.

¹⁹⁸ ARPIN, Roland, *Le musée de la Civilisation : une histoire d'amour*, Québec (Musée de la Civilisation et Fides ed.), 1998, p. 56. Voir aussi BERGERON, Yves et DUPONT, Luc, « Essai sur les tendances dans les musées de société. Le cas du Musée de la Civilisation », dans BERGERON, Yves (dir.), *Musées et muséologie, nouvelles frontières. Essais sur les tendances*, Montréal (MCQ et SMQ), 2005, p. 55-225.

¹⁹⁹ VAILLANT, Emilia, « Les musées de société en France : Chronologie et définition », dans BARROSO, Eliane et VAILLANT, Emilia (dir.), *Musées et sociétés*. Actes du Colloque de Mulhouse Ungersheim (1991), Paris (RMN), 1993, p. 16-38, p. 30.

²⁰⁰ DUCLOS, Jean-Claude, « Les écomusées et la 'nouvelle muséologie' », *Ecomusées en France. Premières rencontres nationales des écomusées. L'Isle-d'Abeau, 13-14 novembre 1986, Grenoble, 1987*, p. 61-69, p. 68, cité par GORGUS, Nina, *Le magicien des vitrines*, Paris (MSH), 2003, note 48, p. 343.

L'intérêt culturel du patrimoine industriel, dernier-né, du moins pour ce qui concerne les sites bâtis, a été reconnu progressivement, et notamment à partir de la création de l'écomusée du Creusot. La valorisation de ce type de patrimoine a été beaucoup plus rapide Outre-Manche, comme en témoigne Xavier Barral I Altet dès 1984 : « C'est qu'en Angleterre, on visite les gares, moulins, carrières, mines ou forges comme en France on visite les églises romanes, et qu'on fait du tourisme sur les canaux. (...) La sensibilisation du public vis-à-vis du patrimoine industriel est donc chose faite depuis longtemps en Grande-Bretagne »²⁰¹.

Une autre forme de musées se développe progressivement en Europe : les centres d'interprétation, nés aux Etats-Unis. Dans les années 1950, Freeman Tilden²⁰² a défini l'interprétation comme une provocation à l'attention du visiteur, qui fait appel à son expérience propre, à ses sens et à son émotion, pour l'amener à comprendre le message diffusé par le musée ou l'exposition. Les premiers centres d'interprétation se situaient dans des parcs naturels. Ensuite, le principe s'est étendu aux sites et monuments historiques²⁰³, à des villes, à des ateliers artisanaux et à des sites industriels et enfin à des concepts que l'on désire expliquer, communiquer. Ils connaissent depuis les années 1960 un grand succès aux Etats-Unis et au Canada. En Europe également, des centres d'interprétation ont été créés, bien que dans le domaine francophone, ils n'en portent pas toujours le nom, qui n'évoque pas grand-chose pour le grand public. Au-delà du nombre d'effectifs, ce qui est important à souligner c'est leur influence sur les autres institutions muséales, plus classiques. Bien souvent, les centres d'interprétation ne reposent pas sur la préexistence d'une collection et doivent dès lors inventer des outils de médiation adaptés (maquettes, moulages, fac-similés, manip...). Ils ont également recours à des muséographies et des scénographies beaucoup plus présentes et sensibles que dans les musées « traditionnels », des ambiances particulières sont créées pour plonger le visiteur au cœur du sujet. Enfin, le visiteur et son expérience de visite sont au centre des préoccupations. Toutes ces caractéristiques ont marqué progressivement les autres types de présentations et d'expositions, parallèlement aux développements, concomitants, de la Nouvelle muséologie.

g) En avant le patrimoine !

Si le musée gagne c'est donc à la façon que le désert croît : il s'avance où la vie reflue et, pirate aux intentions aimables, pille les épaves qu'elle a laissées

²⁰¹ BARRAL I ALTET, Xavier, « Recherche en archéologie industrielle et sensibilisation du public au patrimoine industriel : Angleterre, Etats-Unis, France », dans *Constituer aujourd'hui la mémoire de demain*, Actes du colloque de Rennes (décembre 1984), s.l. (Musée de Bretagne et M.N.E.S.), 1988, p. 35-37, p. 35.

²⁰² TILDEN, Freeman, *Interpreting Our Heritage*, Chapell Hill, 3e éd., 1977.

²⁰³ Par exemple, le Pont du Gard ou la Principauté de Stavelot, voir DROUGUET, Noémie, « Questions méthodologiques autour de la conception des centres d'interprétation », *La Lettre de l'OCIM*, n° 98, mars-avril 2005, p.13-20.

Depuis les années 1980, on assiste à un boom des musées ; ceux-ci se multiplient, en particulier dans les régions, à l'initiative des communes ou d'associations privées, et traitent le plus souvent d'histoire locale, spécialement de la Seconde Guerre mondiale, d'ethnologie ou de folklore, de culture industrielle. L'UNESCO joue un rôle non négligeable dans cette frénésie du patrimoine et de cette « muséophilie », depuis qu'elle a instauré le label « patrimoine mondial de l'Humanité » ainsi que le recours à une liste du patrimoine mondial dès les années 1970²⁰⁵. L'organisation contribue depuis lors à la sensibilisation du public envers le patrimoine, monumental d'abord, puis naturel, immobilier et mobilier et enfin, immatériel depuis quelques années. Lors du colloque *Constituer aujourd'hui la mémoire de demain* au Musée de Bretagne de Rennes en 1984, Isac Chiva remarquait : « Chacun d'entre nous s'est retrouvé confronté à une demande populaire, sans cesse accrue, concernant toutes sortes de biens culturels, mais avant tout ces musées que j'appellerais des *musées-miroirs*, que l'on désigne aussi comme *musées identitaires*. Partout on cherche à créer des musées d'art et traditions populaires, de folklore, des musées de pays ou de terroir, locaux, de métiers, d'institutions (...) ou encore d'activités, tels que les musées du patrimoine industriel. (...) On muséifie aussi bien « le bon vieux temps » que l'art savant, les sciences, les techniques (...) »²⁰⁶. « Une "envie de musée" multiforme semble animer les sociétés contemporaines, où chaque phénomène social paraît susceptible de collectionnisme »²⁰⁷.

Vingt ans plus tard, des musées, petits et grands, ne cessent de se créer pour recueillir le passé mais aussi le présent (le titre du colloque de 1984 est on ne peut plus clair), avec une frénésie qui ne faiblit pas et qui n'en finit pas d'étonner les muséologues et le grand public (qui ne les visite pas toujours avec la même frénésie). Pour preuve : le *Guides des musées Wallonie-Bruxelles* s'étoffe, passant de moins de 200 institutions recensées en 1985, à 409 pour l'édition 1987-1988 et à 472 en 1993-1994²⁰⁸ ! « A quelles inquiètes préoccupations, ces dernières années, la multiplication des musées est-elle due ? La frénésie de créations

²⁰⁴ CLAIR, Jean, *Considérations sur l'état des beaux-arts. Critique de la modernité*, Paris, 1983, cité par CHIVA, Isac, « Un prototype, un constat, les musées d'ethnologie » dans *Constituer aujourd'hui la mémoire de demain*, Actes du colloque de Rennes (décembre 1984), s.l. (Musée de Bretagne et M.N.E.S.), 1988, p. 9-13, p. 9.

²⁰⁵ La Convention concernant la protection du patrimoine mondial, culturel et naturel date de 1972 et la Liste du patrimoine mondial est instituée en 1978. Elle compte aujourd'hui 851 biens classés.

²⁰⁶ CHIVA, Isac, « Un prototype, un constat, les musées d'ethnologie » dans *Constituer aujourd'hui la mémoire de demain*, Actes du colloque de Rennes (décembre 1984), s.l. (Musée de Bretagne et M.N.E.S.), 1988, p. 9-13, p. 9.

²⁰⁷ POULOT, Dominique, *Musée et muséologie*, Paris (La Découverte), 2005, p. 75.

²⁰⁸ DARTEVELLE, Patrice, « Avertissement », *Guide des Musées Wallonie-Bruxelles 2003-2004*, p. 5-7. Toutefois, il précise avoir conservé la définition élargie du concept de musées, comprenant des trésors d'églises et châteaux conservant des collections, pour autant qu'ils présentent une structure de gestion différenciée de l'immeuble, des centres d'interprétation ou d'exposition, ainsi que des institutions muséales à caractère lucratif. Poulot établit le même constat : POULOT, Dominique, *Musée et muséologie*, Paris (La Découverte), 2005, p. 76.

nouvelles en ce domaine laisse paradoxalement présumer d'une perte de vitalité »²⁰⁹. Phénomène typiquement fin de siècle dans toute l'Europe : tout objet peut être traité comme une relique et investi d'une charge symbolique, quel que soit son contexte ou son époque d'origine. Peu importe ici quelle a pu être sa fonction, seul importe le sens qu'on lui donne aujourd'hui.

Ces musées se placent depuis les années 1990 sous la bannière des « musées de société », qui regroupe en particulier les institutions qui interrogent le passé mais aussi le présent d'une manière interdisciplinaire ou transversale. Le concept est orienté vers « l'aventure humaine selon les témoignages de sa culture » perçus à travers une approche « multidisciplinaire » ; celle-ci devenant caractère principal et distinctif²¹⁰. Ils sont « caractérisés par leur rôle de conservatoire, d'étude et de valorisation des collections composées d'objets ou de documents témoins de l'évolution de l'homme et de la société »²¹¹. Les musées de sciences et techniques, les musées d'histoire et même les musées d'art, d'archéologie ou de sciences naturelles peuvent être classés dans cette catégorie pour autant que leur questionnement tourne autour de l'homme et de la vie en société. De quelle société s'agit-il ? D'une société particulière, établie sur base de critères comme le territoire, les individus, la langue, le travail, la religion, l'origine sociale ou ethnique,... ? Ou bien est-ce la société au sens large, que l'on aborde à travers des questions dites « de société », comme la crise de la vache folle en 2001 à la Cité des Sciences et de l'Industrie ou l'alimentation à l'*Alimentarium* de Vevey ? Martin Schärer, directeur de ce dernier, ne considère pas son institution comme un musée de société, puisqu'il ne parle pas d'une société, mais comme un musée thématique²¹².

Cette nouvelle appellation, qui « fédère » des institutions, notamment thématiques, de toutes les tailles et de toutes les formes (y compris, bien sûr, les écomusées et les centres d'interprétation) semble avoir été créée en France, lors du colloque d'Ungersheim en 1991²¹³, pour leur donner plus de poids aux yeux de la Direction des Musées de France (DMF) par rapport aux musées d'art, en particulier, stigmatisés pour leur classicisme, leur attachement à la collection, et leur élitisme. Les musées de société se sont rassemblés en réaction à ce « bloc ».

²⁰⁹ HAINARD, Jacques, *Rapport d'activité pour 1983*, cité par CHIVA, Isac, « Un prototype, un constat, les musées d'ethnologie » dans *Constituer aujourd'hui la mémoire de demain*, Actes du colloque de Rennes (décembre 1984), s.l. (Musée de Bretagne et M.N.E.S.), 1988, p. 9-13, p. 9.

²¹⁰ BERGERON, Yves et DUPONT, Luc, « Essai sur les tendances dans les musées de société. Le cas du Musée de la Civilisation », dans BERGERON, Yves (dir.), *Musées et muséologie, nouvelles frontières. Essais sur les tendances*, Montréal (MCQ et SMQ), 2005, p. 75.

²¹¹ VAILLANT, Emilia, « Les musées de société en France.. » dans BARROSO, Eliane et VAILLANT, Emilia (dir.), *Musées et sociétés*. Actes du Colloque de Mulhouse Ungersheim (1991), Paris (RMN), 1993, p. 16.

²¹² Voir l'entretien avec Martin Schärer, annexe n°1, p. 30.

²¹³ BARROSO, Eliane et VAILLANT, Emilia (dir.), *Musées et sociétés*. Actes du Colloque de Mulhouse Ungersheim (1991), Paris (RMN), 1993. Naturellement, aucun nouveau musée de société ne s'est créé à cette occasion; il s'agissait tant bien que mal d'apposer cette étiquette sur une réalité muséale existante.

Aujourd'hui, les musées d'ethnographie se remettent en question²¹⁴ : à quoi servent-ils puisque le visiteur s'y fait rare. Le grand public les boude et les chercheurs les ont désertés depuis longtemps²¹⁵. C'est le temps des transformations, des choix, des morts et des résurrections, avec parfois une légère crispation patrimoniale : comment faire référence au regard porté sur la question par les prédécesseurs, sans pour autant embrasser leurs positions, ainsi qu'aux anciennes présentations muséales? Dans les musées, la tendance actuelle serait plutôt celle de la quête du sens historiographique : on interroge les multiples strates de sens qui ont été conférées à un objet à différentes époques, le muséologue-archéologue met au jour l'évolution sémiologique des objets collectés jadis, tout autant que l'ethnologue retrace l'histoire des mentalités, de l'image de soi, de la perception de l'autre, de la constitution des mythes et des identités... Autant que les expositions, on conserve désormais des traces des anciennes muséographies en tant que témoignage de l'évolution du regard ethnographique porté sur soi et sur l'autre. L'ethnologue s'empresse de récolter les pratiques et les objets culturels sur lesquels plane la menace de modernisation, de la perte de référence au passé et aux cultures « traditionnelles » ; le muséologue s'applique à les conserver de toute urgence et à les présenter au plus grand nombre, et surtout aux jeunes générations, pour les éveiller aux vertus citoyennes de la mémoire et en espérant que le rythme de l'oubli ralentisse sa cadence. Malgré ces précautions, « tout » ne peut être collecté et conservé : on ne prend en compte que certaines relations symboliques, définies par l'opinion dominante du moment²¹⁶.

4. « Les musées de... »

*Tous les musées sont des musées de l'homme*²¹⁷

Pour clôturer ce premier chapitre, je voudrais passer en revue les noms donnés aux institutions consacrées à ces disciplines et à ces objets (folklore, ethnographie, ethnologie, anthropologie, arts et traditions populaires...). L'évolution de la désignation de la discipline elle-même s'est bien entendu répercutée sur les noms donnés aux institutions. On remarque que certains musées font directement référence, dans leur appellation courante, au domaine des sciences

²¹⁴ C'était l'une des problématiques développées lors du colloque *Les faiseurs de musées* au Musée d'Ethnographie à Neuchâtel (septembre 2004). Voir aussi la publication de la Fédération des Ecomusées et Musées de Société, au titre évocateur : *Ecomusées et musées de société pour quoi faire ?*, Actes du colloque, Besançon (FEMS), 2002.

²¹⁵ Voir notamment DUCLOS, Jean-Claude et VEILLARD, Jean-Yves « Musées d'ethnographie et politique » dans *Museum* n° 175 (vol. XLIV, n°3) 1992, p. 129-132, p. 131 : « Que de chemin parcouru pourtant, depuis le temps où les ethnologues, en France tout au moins, considéraient le musée, pour l'enchaînement des missions qu'il permet – de la collecte à la présentation en passant par l'étude et la conservation –, comme un lieu indispensable à leur activité de recherche et d'enseignement. Installés désormais dans des laboratoires ou dans des centres de recherche, les ethnologues ne semblent plus attendre grand chose du musée ».

²¹⁶ GORGUS, Nina, *Le magicien des vitrines*, Paris (MSH), 2003, p. 7.

²¹⁷ LAURENT, Jean-Pierre, « Le musée, espace du temps » (1985), dans DESVALLEES, André (dir.), *Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologie*, vol. II, Macon et Savigny-le-Temple (M.N.E.S.), 1994 p. 233-240, p. 233.

humaines auquel ils se dédient. De nombreuses institutions contournent le problème et préfèrent évoquer la zone géographique embrassée – ce qui, dans quelques cas, n'est pas sans porter à confusion également –, une thématique unique ou prédominante, la prétendue spécialité locale, etc. Enfin, on s'aperçoit que les dénominations de spécialistes, de muséologues, correspondant plutôt à une catégorie de musées, ne sont pratiquement jamais reprises telles quelles pour communiquer avec le grand public.

La dénomination d'un musée est déterminée par des facteurs variés : des conjonctures sociales ou historiques, des tendances muséologiques, l'origine et la nature de la collection, la pression politique, le souhait de l'un ou l'autre partenaire... Le nom devrait pourtant rendre compte, le mieux possible, du projet muséal, du point de vue culturel, scientifique, politique et social. Eliane Barroso, dans le texte qui introduit au « Répertoire analytique des musées de société en France », remarque que « les dénominations recouvrent des réalités différentes ou semblables : certains musées possèdent des appellations et des démarches identiques, d'autres, des appellations identiques recouvrant des pratiques différentes, d'autres enfin des appellations différentes embrassant la même réalité. Ainsi, certains établissements de création récente qui valorisent la mémoire d'une population et d'un territoire très spécifiques obéissent aux mêmes principes que les écomusées, sans en reprendre le nom »²¹⁸. Les désignations visées par l'auteur sont plutôt d'ordre technique ou typologique et elles sont sensées rendre plus ou moins compte d'un projet, ou du moins d'une démarche muséologique. Elle ajoute : « D'autre part, quelques concepts issus du XIXe siècle comme « art et industrie » toujours utilisés ne correspondent plus au sens usité de nos jours. Que le lecteur ne s'arrête donc pas au nom du musée pour en connaître le contenu, mais à ses pratiques »²¹⁹. Ajoutons que certains musées sont affublés de « surnoms » populaires, souvent moqueurs – dont il serait impossible de faire l'inventaire – comme le « musée *des vîs rahis* » à propos du Musée de la Vie wallonne, le « musée des vieilles charrues » pour railler les ATP ou le « Musée des brouettes », nom donné par ses détracteurs au Musée dauphinois durant les années 1960²²⁰.

Il faut distinguer entre les désignations d'ordre disciplinaire, scientifique (l'objet ou le terrain) ou muséologique, données par les professionnels et le nom, inscrit sur la façade, qui porte l'image et la communication du musée auprès du grand public. Il y a, bien entendu, des recoupements entre ces deux catégories.

²¹⁸ BARROSO, Eliane, « Actualités des musées de société » dans BARROSO, Eliane et VAILLANT, Emilia (dir.), *Musées et sociétés*. Actes du Colloque de Mulhouse Ungersheim (1991), Paris (RMN), 1993, p. 240-249, p. 240.

²¹⁹ BARROSO, Eliane, « Actualités des musées de société » dans BARROSO, Eliane et VAILLANT, Emilia (dir.), *Musées et sociétés*. Actes du Colloque de Mulhouse Ungersheim (1991), Paris (RMN), 1993, p. 240-249, p. 240.

²²⁰ FARO CRAVEIRO SARAIVA, Maria do Rosario, *L'environnement sensible dans les musées à caractère ethnologique. Approche interdisciplinaire des ambiances muséales*, Thèse de doctorat, Ecole d'architecture de Grenoble, 2001, p. 111.

Toutes les disciplines exercées dans les musées qui nous occupent n'ont pas le même succès pour se retrouver sur leur enseigne. Les musées d'histoire sont de loin les plus nombreux. Au-delà du fait que ce nom est évocateur, dans la mesure où l'histoire est enseignée dès l'école primaire, il recouvre non seulement la discipline mais l'objet d'étude lui-même. C'est dans ce sens qu'il faut le comprendre : l'objectif des musées d'histoire n'est pas d'exposer comment on fait de la critique historique mais bien l'histoire d'une ville ou d'une région. On rencontre quelques musées d'ethnographie et plus rarement, d'ethnologie ou d'anthropologie. Une certaine habitude voudrait que l'ethnographie s'applique au domaine extra-européen et l'ethnologie au domaine régional et européen²²¹. En Belgique francophone, l'affaire est vite réglée de toute façon puisqu'aucun musée ne cite ethnographie, ethnologie ou anthropologie dans son nom, que le terrain envisagé soit régional, européen ou extra-européen ! Leur usage est donc principalement générique ou encore typologique, à l'usage des professionnels. Notons encore que les musées de linguistique, de géographie, de sociologie sont, à ma connaissance, inexistantes. Pourtant, ces disciplines sont presque toujours présentes aux côtés de l'ethnologie et de l'ethnographie.

En ce qui concerne le terme « folklore », nous avons vu qu'il n'est plus très fréquentable désormais et la tournure péjorative qu'il a prise est connue bien au-delà des sphères scientifiques. Les musées dédiés au folklore se font dès lors plus rares – ils sont désormais introuvables en France²²² – mais il en « subsiste » encore quelques-uns en Belgique, attestant que le mot n'est pas totalement tombé en désuétude. Comme pour l'histoire, il ne s'agit pas d'une dénomination disciplinaire mais plutôt relative à l'objet d'étude. « Le terme générique de *Folklore* fut utilisé pour tout ce qui relève des traditions populaires ou modes de vie populaires »²²³. Remarquons le passé simple utilisé pour cette définition, marquant une certaine défiance à l'égard de ce terme, utilisé parce qu'un certain nombre d'institutions, bien que réduit, portent encore cette dénomination. A titre d'exemple, citons le Musée communal herstalien d'Archéologie et de Folklore, le Musée du Folklore à Ittre, le Musée du Tabac et du Folklore à Vresse-sur-Semois ou encore le *Volkskundemuseum* « *Zwischen Venn und Schneifel* » (*Heimatemuseum*) à Eupen ou le *Volkskundmuseum* à Anvers.

Dans le cas du nom choisi pour un musée, ce terme n'est pas seulement ambigu à cause de sa charge péjorative, mais aussi parce qu'il désigne prioritairement le patrimoine immatériel (légendes, traditions orales, fêtes, rituels, médecine populaire etc.). Or, ces musées sont remplis de collections éminemment matérielles et évoquent les vieux métiers, la vie

²²¹ Dans l'édition 1997-1998 du *Guide des Musées Wallonie-Bruxelles*, publié par la Communauté française, il est spécifié que « *Ethnographie* s'applique aux civilisations non européennes » (p. 10).

²²² Dans le « Répertoire des musées de société en France », deuxième partie de *Musées et sociétés*, dans lequel tous les musées ne sont pas repris, en particulier les plus petites institutions (les critères de sélection sont présentés dans BARROSO, Eliane, « Actualités des musées de société » dans BARROSO, Eliane et VAILLANT, Emilia (dir.), *Musées et sociétés*. Actes du Colloque de Mulhouse Ungersheim (1991), Paris (RMN), 1993, p. 240-249), aucun ne comporte le mot « folklore » ou « folklorique » dans sa dénomination.

²²³ *Guide des musées Wallonie – Bruxelles*, p. 9

domestique, l'art populaire, les objets liés aux âges de la vie etc. C'est une des raisons pour laquelle on a souvent préféré désigner le musée par « arts et traditions populaires », en contournant la difficulté. Cette appellation est quasi inséparable du grand musée parisien et plusieurs musées français en province portent également ce nom. En Belgique, pas un seul. Ni « arts et traditions populaires », ni même « art populaire ». En revanche, plusieurs musées reprennent le vocable « tradition » dans leur dénomination, comme le Musée des Traditions namuroises ou le Musée communal des Métiers anciens et de la Tradition rurale à Estinnes (Hainaut). L'adjectif « populaire » est également assez rare : je ne l'ai relevé que dans le cas du Musée de la Vie populaire à Soumagne. Chez nous, l'expression « arts et traditions populaires » s'apparente donc à une terminologie de spécialiste et il est certain qu'on lui préfère le terme, pourtant usé, de « folklore ».

Beaucoup de musées font référence, à travers le nom qu'ils portent, non pas à une discipline, ni à un objet d'étude mais plutôt au terrain, ce qui est quelquefois plus commode et plus évocateur pour le visiteur: Musée alsacien (Strasbourg), Musée gaumais (Virton), musée de Wanne, Musée de la Haute-Sûre (Martelange)... Elles peuvent se révéler peu satisfaisantes si les limites de ce terrain sont floues, ambiguës ou peu connues du public. Du reste, les éléments ethnographiques présentés ou mis en scène dans ces musées ne sont souvent pas l'apanage unique de l'aire déclarée dans le titre du musée. Parfois un musée porte le nom du village dans lequel il se trouve mais la mémoire qu'il rassemble déborde largement de l'entité en question (Musée de la Fraise et du Terroir Wépionnais à Wépion). Les pratiques culturelles ne s'arrêtent pas aux frontières d'une région, d'un département, d'une commune.

De plus, le choix d'une dénomination géographique n'est jamais simple dans la mesure où elle ne fait pas intervenir que des questions scientifiques relatives au terrain d'étude mais elle doit souvent ménager les divers partenaires et autres sensibilités en jeu : la commune, propriétaire du lieu (Musée communal de...), parfois pour des raisons uniquement administratives ; la provenance majoritaire des donateurs, des amis, des bénévoles... qui tous prennent une part active à la vie du musée et se l'« approprient » ; le désir ou la volonté d'un mécène ou d'un sponsor qui doit « gérer » son implication sur un territoire. Il faut aussi choisir en fonction de la visibilité touristique et de la portée en termes de promotion : si le « pays de... » fait l'objet d'une attention particulière au niveau de la communication touristique, pourquoi ne pas en profiter pour y implanter un « musée du pays de... » ? En outre, ces musées régionaux ne peuvent faire référence à une discipline ou à un objet dans la mesure où l'ethnographie ou les arts et traditions populaires ne concernent qu'une facette de leur projet culturel, à côté de l'histoire, de l'archéologie, des beaux-arts voire des sciences naturelles!

Le nom du lieu, du bâtiment ou du site sur lequel est implanté le musée peut être utilisé s'il est bien connu (Musée de la Porte de Hal à Bruxelles, Musée Curtius à Liège, la Maison Vinette à Malmedy...) ou parce qu'on ne sait pas comment l'appeler (Musée du Quai...). Certains de

ces musées utilisent un « sous-titre » pour désigner leur contenu, comme La Fonderie – Musée XXX à Bruxelles. Le nom du donateur, du créateur, du bienfaiteur peut aussi figurer dans celui du musée: Musée Monopoli (Havelange), Musée Armand Pelegrin (Ophelissem), Musée de la Vie bourguignonne - Perrin de Puycousin (Dijon), Musée de Folklore Léon Maes (Mouscron), Musée Alice Taverne (Ambierle, Loire).

Beaucoup de musées choisissent un nom vaguement thématique, pour paraphraser en quelque sorte les dénominations plus scientifiques, qui peuvent être jugées (par les responsables du musée autant que par les visiteurs) rebutantes, peu attractives. Leur but est peut-être à chercher dans l'envie de se démarquer des institutions plus scientifiques, plus sérieuses, plus officielles, et attirer un public plus populaire. Parmi ces noms, beaucoup empruntent le thème de « la vie ». Vie populaire (Soumagne), vie paysanne (Montquitin), vie régionale (Cerfontaine), vie rurale (Chièvres). Ce nom peut en outre recouper le nom de la région, le terrain de référence (Musée de la Vie bourguignonne à Dijon, Musée de la Vie salmienne à Vielsalm). L'appellation « musée de la vie locale » apparaît comme un terme générique pour désigner les petits musées, et figurer aussi tel quel sur la façade (Musée d'histoire et de la vie locale à Genappe, Musée de la vie locale à Walhain).

A l'analyse, certaines de ces appellations semblent peu pertinentes voire franchement éloignées de ce que propose le musée, de son projet muséal. Pour ne prendre qu'un exemple, qui peut en éclairer beaucoup d'autres, Sophie Decharneux, s'est questionnée à propos de la dénomination du Musée de la vie rurale en Wallonie à St Hubert²²⁴, qui englobe, selon elle, un domaine trop large par rapport au contenu du musée et qui pourrait dès lors tromper le visiteur. En effet, ce musée de plein air rassemble des bâtiments provenant uniquement du sud du sillon Sambre-et-Meuse et non de toute la Wallonie. Pour présenter « la vie rurale », plusieurs de ces bâtiments ont été meublés selon leur fonction économique, religieuse, domestique (l'école avec la salle de classe reconstituée ; les hangars avec des machines agricoles ; différents ateliers évoquent les métiers de tisserand, vannier, couturière et bien d'autres ; l'église avec son mobilier et sa décoration, etc.). Les panneaux explicatifs concernent prioritairement la structure architecturale et quelques indications sommaires quant à sa fonction sont parfois ajoutées... « La vie rurale est donc abordée au sein du Musée de plein air dans son strict et minimal rapport avec l'architecture. Nulle part il n'y est question d'économie rurale, de vie intellectuelle et religieuse, de folklore, de traditions et légendes, d'éducation, d'habitudes alimentaires, de scolarité, de travail agricole... »²²⁵, conclut-elle. Par ailleurs, n'est-ce pas illusoire de vouloir dépeindre la vie d'autrefois ? Qu'elle soit paysanne, régionale, populaire, rurale, c'est toujours la vie d'un temps passé... pour mort qu'on voudrait donner à voir et à ressentir au visiteur. Les « musée du vieux Quelque part » comme les

²²⁴ DECHARNEUX, Sophie, *Le Fourneau Saint-Michel, étude d'un musée de plein air*, Mémoire de licence, Université de Liège, année académique 2002-2003, p. 16, 54-56.

²²⁵ DECHARNEUX, Sophie, *Le Fourneau Saint-Michel, étude d'un musée de plein air*, Mémoire de licence, Université de Liège, année académique 2002-2003, p. 56.

désigne Estelle Rouquette²²⁶ sont alors plus clairs sur leur objet. Elle rappelle au passage que la plupart d'entre eux ont été conçus pour définir et défendre une identité, ce qui se comprend « entre les lignes ». La nostalgie inhérente à certains projets se ressent à travers des noms comme « *Li vîle gregne* » (Erezée), la « Maison tournaisienne » (Tournai) ou « Chez nous au temps jadis » (Hotton). Notons que ces derniers cités évitent soigneusement le terme « musée », appellation jugée « peu vivante », « barbare et sèche »²²⁷.

Bien sûr, si le musée est focalisé sur une activité ou un objet particulier – et l'on sait qu'ils sont légion!²²⁸ –, son nom l'indique : le Musée du Jouet (Ferrières), de la meunerie et de la boulangerie (Harzé), du jambon (La Roche), « A la plume d'oie » (Gedinnes, musée sur l'écriture et l'école), les marches folkloriques de l'Entre-Sambre-et-Meuse (Gerpennes), le Musée de la Fourche et de la Vie rurale à Mortier, le Musée de la Compagnie royale des anciens Arbalétriers visétois, à ne pas confondre avec le Musée de la Compagnie royale des anciens Arquebusiers de Visé, à ne pas confondre avec le Musée de la Compagnie royale des francs Arquebusiers visétois !

En outre, lorsque la rénovation d'un musée amène ses responsables à en revoir radicalement le concept, il arrive que l'on profite de l'occasion pour changer aussi son nom, de façon à ce que celui-ci marque clairement la nouvelle orientation du projet muséal. Ce passage sur les fonds baptismaux se fait généralement en grande pompe, afin de remercier au passage les instances qui ont permis ce renouveau et pour marquer clairement la transfiguration auprès du public. Que l'on cherche à oublier, à renier ou à assumer l'état passé, le musée veut de la sorte ancrer sa nouvelle image, voire sa nouvelle identité, dans la cité²²⁹.

Au début des années 1990, le Musée des Arts et Traditions populaires, pour lequel GHR aurait préféré le nom, « Musée français », après qu'une première proposition de délocalisation, qui apparut comme une menace, soit retournée dans ses cartons, après l'audit commandé par la DMF à une commission canadienne, Jean Guibal élaborera un plan de

²²⁶ ROUQUETTE, Estelle, *L'ethnographe*, livret édité à l'occasion de l'exposition « Histoires de vies, histoires d'objets : acquisitions récentes (1996-2001) » au *Museon arlaten*, Arles, p. 17.

²²⁷ VANELDEREN, Francis, « La Maison tournaisienne », dans LEJEUNE, Rita et STIENNON, Jacques (dir.), *La Wallonie. Le pays et les hommes. Lettres – arts – culture. Tome IV : compléments*, Liège (La Renaissance du Livre), 1981, p. 390-391, p. 390. Sur la nomination du lieu et sur le terme « musée » dont certains responsables cherchent à se démarquer à cause d'une connotation négative et trop élitiste, voir CHAUMIER, Serge, *Des musées en quête d'identité. Ecomusée versus technomusée*, Paris (L'Harmattan), 2003, p. 37-40.

²²⁸ La diversité des thématiques de musées dépasse du reste largement le domaine de l'ethnographie. Voir GOB, André et DROUGUET, Noémie, *La muséologie. Histoire, développement, enjeux actuels*, 2ème édition, Paris (Armand Colin), 2006, p. 42-44.

²²⁹ Il suffit parfois d'un simple changement de statut (un musée associatif qui devient communal, par exemple), un déménagement ou une opération visant à améliorer la visibilité du musée pour en changer de dénomination. La lecture parallèle des deux dernières éditions du *Guide des Musées Wallonie-Bruxelles* offre l'occasion de s'apercevoir que, outre naissances et décès suivant une courbe démographique ascensionnelle, un certain nombre de musées ne répondent plus au même nom quand on les appelle.

restructuration pour le musée. Celui-ci comprenait un changement d'appellation correspondant à un nouveau concept : Guibal souhaitait que les ATP « se libèrent de leur 'carcan rural' pour passer ainsi des 'arts et traditions populaires' aux 'cultures et sociétés de la France, dans leur dimension historique et contemporaine' (...) Au lieu d' "arts et traditions populaires", il préférait une formule qui comporte les termes "cultures et sociétés" »²³⁰. Dans la même veine, le titre « arts et traditions populaires » a été abandonné à Trois-Rivières et le musée inauguré à nouveau en 2003 sous le nom « Musée québécois de Culture populaire », pour signaler son ouverture à une nouvelle thématique, élargie vers les aspects contemporains de la culture.

Enfin, terminons par ce que l'on pourrait appeler les « dénominations muséologiques », qui font référence à une typologie, pas toujours très parlante pour le visiteur. A ce propos, « écomusée » fait presque figure d'exception. Ce néologisme muséologique, très bien défini du reste, est toujours le nom donné à ce type d'institutions muséales et le public y est relativement familiarisé. Dans de nombreux pays du monde, l'écomusée s'est imposé dans le paysage muséal. A tel point que le nom « écomusée » est parfois utilisé de façon excessive ou abusive : certains petits musées se font appeler « écomusée » pour tirer profit de la notoriété du nom. « Pour eux, "écomusée" est synonyme de culture "populaire" »²³¹. A ce sujet, l'exemple de l'Ecomusée d'Alsace à Ungersheim est assez éloquent : l'institution fut fondée en 1980 et, après avoir réuni une partie de la collection de biens immobiliers et mobiliers, l'inauguration eut lieu en 1984. Ce n'est que peu avant l'ouverture que l'institution fut baptisée « écomusée », lorsqu'on se rendit compte qu'elle correspondait relativement bien à ce concept qui n'avait pourtant pas servi d'hypothèse de travail, et cette proposition d'appellation ne fut pas amenée par les initiateurs du musée mais bien par des sponsors et des hommes politiques de la commune²³², ce qui prouve l'image positive acquise par ce « label » !

Pour le reste, les dénominations typologiques ou muséologiques concernent plutôt le jargon des professionnels ou de titres génériques que les noms d'enseigne des musées. Contrairement à « écomusée », l'expression « centre d'interprétation » est quasiment incommunicable, du moins sous nos latitudes²³³. Dans une certaine mesure, il en va de même pour « musée d'ethnographie », qui reste relativement rare et surtout utilisé dans le domaine extra-européen, et pour « musée d'ethnologie ». Que dire des « musée de synthèse²³⁴ », « musée de société »,

²³⁰ « L'avenir des Arts et Traditions populaires, Un entretien avec Jean Guibal », dans *Le débat*, n°70, 1992, p. 157-163.

²³¹ GORGUS, Nina, *Le magicien des vitrines*, Paris (MSH), 2003, p. 258.

²³² GORGUS, Nina, *Le magicien des vitrines*, Paris (MSH), 2003, p. 274. (voir aussi Grodwohl dans m&s)

²³³ DROUGUET, Noémie, « Questions méthodologiques autour de la conception des centres d'interprétation », *La Lettre de l'OCIM*, n° 98, mars-avril 2005, p.13-20.

²³⁴ Rivière définissait quatre stades d'évolution dans le rapport du musée avec les collections : le « stade d'accumulation » auquel le musée ne maîtrise pas ses acquisitions ; le « stade de rassemblement » auquel le musée se livre à des collectes systématiques mais expose sans structure ; le « stade de sélection » lorsque les objets sont présentés par types et le « stade de synthèse » qui correspond à une exposition claire et documentée d'objets sélectionnés. Pour lui, le « musée de synthèse » représente le type idéal en alliant les trois derniers

« musée d'identité », « musée intégral²³⁵ »? Ces appellations ne sont pas destinées au grand public. Du reste, par leur côté « fourre-tout » et imprécis, elles ne sont pas forcément plus commodes pour les muséologues et conservateurs. Elles servent essentiellement à différencier certaines institutions dont « l'éclairage social serait plus marqué qu'il n'est dans les traditionnels musées d'histoire ou dans les musées d'ethnographie »²³⁶. N'est-ce pas une façon de communiquer non pas vers le public mais à l'adresse du politique pour prouver l'intérêt ou l'utilité – comme au XIXe siècle! – de telles institutions. La citoyenneté est à la mode, et il est de bon ton pour les ethnologues de prouver qu'ils peuvent apporter quelque chose à la société (en faisant des musées du même nom) pour l'aider à encaisser le choc du changement, que cette même société, selon les mêmes ethnologues, valorise parce qu'elle est moderne et complexe.

A la fin de l'article qui introduit aux actes du colloque « Musées et société » à Ungersheim, Emilia Vaillant pose la question : « pourquoi le terme « musées de société ? ». La réponse, peu claire et peu convaincante, est celle-ci : « Sans doute n'est-ce pas le meilleur [vocable] possible, mais il permet de ne pas se retrancher dans des frontières d'« école » : *ce terme met l'accent sur la démarche commune* : au lieu d'opposer les musées d'arts et traditions populaires aux musées d'ethnographie ou aux écomusées, les musées d'ethnographie aux musées d'histoire ou aux musées industriels... Ce terme est choisi pour *rassembler* les musées qui partagent les même objectif : *étudier l'évolution de l'humanité dans ses composantes sociales et historiques, et transmettre les relais, les repères pour comprendre la diversité des cultures et des sociétés*. Il ne s'agit pas de construire un domaine réservé mais d'offrir un terrain d'aventures à l'investigation de tous les chercheurs en sciences humaines. Bien entendu toutes les composantes de l'interdisciplinarité sont nécessaires à une réelle vision de la société et impliquent également le travail des historiens d'art ou des biologistes ». Elle conclut : « Dans cette période, cet avant l'an 2000, où l'espèce humaine offre aux regards des enfants des monceaux d'inquiétudes je souhaite émettre un vœu : que ces « musées de société » puissent devenir des « musées de civilisation ». Nous n'y sommes pas encore... Puissent-ils aider à construire l'homme comme un être civilisé... »²³⁷. Faisait-elle référence au Musée de la Civilisation de Québec (MCQ), qui s'intéresse à la civilisation au sens large,

stades ; les ATP devait incarner ce modèle (GORGUS, Nina, *Le magicien des vitrines*, Paris (MSH), 2003, p. 112).

²³⁵ En 1972, à Santiago du Chili lors d'un colloque organisé par l'UNESCO, fut lancée la notion de « musée intégral ». Celui-ci, par son interdisciplinarité, recouvre tout l'environnement social.

²³⁶ DESVALLEES, André, « La muséographie des musées dits « de société » : raccourci historique », dans BARROSO, Eliane et VAILLANT, Emilia (dir.), *Musées et sociétés*. Actes du Colloque de Mulhouse Ungersheim (1991), Paris (RMN), 1993, p. 130- , p. 130.

²³⁷ VAILLANT, Emilia, « Les musées de société en France : Chronologie et définition », dans BARROSO, Eliane et VAILLANT, Emilia (dir.), *Musées et sociétés*. Actes du Colloque de Mulhouse Ungersheim (1991), Paris (RMN), 1993, p. 16-38, p.37.

l'humanité unique et diversifiée tout à la fois? Claire Simard, directrice du MCQ parle de celui-ci en tant que « musée de la personne humaine²³⁸ ».

Ces questionnements et propositions terminologiques témoignent tantôt de la grande vitalité des musées d'ethnographie, tantôt de la confusion ou du malaise qui y règne. En tout état de cause, leur diversité extrême à tous points de vue (taille, thématique, statut, forme, zone géographique abordée) incite à rechercher des caractéristiques communes et à s'interroger sur les spécificités de ces musées aux institutions consacrées aux beaux-arts, à l'histoire, à l'archéologie, aux sciences naturelles...? Peut-on en définir le profil?

²³⁸ SIMARD, Claire, « Le Musée de la Civilisation : pourquoi et pour qui il existe », dans *Des collections pour dialoguer. Musée, identité, modernité*, Actes du colloque de Liège, Liège (Province de Liège et Musée de la Vie wallonne) 2002, p. 29-37.

Chapitre 2

Sur la spécificité des musées d'ethnologie

Durant l'élaboration de cette recherche, j'ai longtemps pensé que les musées d'ethnographie et de société présentaient un certain nombre de spécificités indéniables, congénitales, par rapport aux autres types d'institutions, même – et surtout – proches par leur contenu ou leur thématique. Au fil des recherches et des rencontres, cette conception relativement naïve ou scolaire a évolué et les évidences des débuts ont cédé la place à la perception d'une réalité bien plus complexe, comme le démontre déjà la problématique de la désignation des musées. Malheureusement – ou heureusement ? –, je ne suis pas parvenue à clôturer le périmètre de ce champs intellectuel. Je tiens dès lors à proposer dans ce chapitre l'ensemble du cheminement de la question de la spécificité. Cette démarche me paraît intéressante pour aborder de façon globale cette question qui ne peut trouver, à mon sens, de réponse unilatérale et définitive.

Dans une première section, je me penche rapidement sur la spécificité disciplinaire, réelle ou supposée, de l'ethnographie et des autres sciences humaines²³⁹ qui font montre d'une proximité de terrain, d'objets ou de méthodes avec elle. Complémentairement au premier chapitre dans lequel j'ai défini l'ethnographie et ses développements, il est question ici des limites de compétences. Les sections suivantes traiteront des spécificités muséologiques que l'on peut, ou que l'on voudrait, attribuer à cette discipline. Il s'agit de vérifier si les pratiques muséales diffèrent réellement d'un type d'institution à l'autre. Ces quelques réflexions sur le discours habituellement décliné dans ces musées sont volontairement très générales et concernent surtout les musées ethnographiques « traditionnels » ; elles feront l'objet d'approfondissements dans les deux chapitres suivants.

1. L'ethnologie et les autres sciences humaines

Il me semblait, tout d'abord et en dehors de tout contexte muséal, qu'il devait bien exister des différences avérées entre la science ethnologique et ses proches cousines et que, si elles parvenaient bien à jouer parfois ensemble ou à se disputer quelque bac à sable, chacune possédait son aire de jeu propre. Aux ethnologues et apparentés (ethnographes, anthropologues), les entretiens et les collectes de témoignages ; aux sociologues, les enquêtes systématiques ; aux historiens, les archives. Aux ethnologues, les terrains restreints arpentés

²³⁹ On peut classer l'ethnologie aussi bien dans les sciences sociales que dans les sciences humaines ; je préfère cette seconde option car elle est plus large et inclut, notamment, les sciences historiques.

en solitaire ; aux sociologues, les larges investigations et les grandes équipées ; aux historiens, l'étendue du passé. Aux ethnologues, les petites gens, le peuple, les vieux ; aux sociologues, les ensembles représentatifs de la population ; aux historiens, les hommes passés ou passant à la postérité. Et tant d'autres évidences du même tonneau, qui furent rapidement battues en brèche dès les premières lectures sur le sujet. Les frontières entre ces quelques disciplines sont fluctuantes et poreuses : les terrains, les objets et les méthodes se recourent indiscutablement.

De mes études, j'ai retenu – entre autres – que l'histoire concerne les civilisations possédant l'écriture et qu'elle se base principalement sur des documents écrits pour retracer l'évolution de l'humanité depuis lors, c'est-à-dire depuis l'Antiquité. Les civilisations antérieures à l'écriture sont, quant à elles, du ressort de l'archéologie uniquement et celles qui demeurent en dehors de l'écriture, de l'ethnographie. Ces démarcations héritées du XVIII^e siècle sont, faut-il le souligner, bien pratiques : elles permettent d'organiser aisément le champ des connaissances entre le monde civilisé réservé à l'histoire et le monde sauvage, domaine de l'ethnographie. Seule l'histoire naturelle a le droit d'intervenir sur tous les tableaux²⁴⁰. Malheureusement, cette organisation est un peu trop simple pour être réellement efficace et l'on s'y casse les dents lorsqu'on veut caser l'étude des sociétés traditionnelles « de chez nous » puisqu'elles sont basées sur l'oralité sans être complètement en dehors de l'écriture ni parfaitement sauvages...

Au niveau des sources, l'historien travaille sur des ensembles constitués : accumulations raisonnées de descriptions homogènes, inventaires, corpus, atlas, dictionnaires. L'ethnologue de l'Europe peut également avoir recours à ces données mais, dans la mesure où sa discipline est fondée sur la pratique du terrain et sur l'enquête, il « secrète » ses propres sources²⁴¹. Certains voient dans les sources et dans les méthodes utilisées par l'historien plus d'objectivité et de sérieux que dans le travail de l'ethnologue. Celui-ci et sa discipline semblent encore victimes d'une image véhiculée par les débuts de l'ethnologie au XIX^e siècle, folklore et amateurisme, opposée à la méthode plus rigoureuse de la critique historique. C'est le cas par exemple de Joëlle Mauerhan, conservatrice du Musée du Temps à Besançon, qui juge l'histoire plus pertinente, « plus dérangeante » et plus rigoureuse²⁴² que l'ethnologie. Celle-ci serait-elle victime de ses questionnements, de la complexité des appellations (ethnologie, ethnographie, anthropologie), par rapport à l'histoire qui paraît moins changeante, plus solidement – *historiquement* - constituée ? Souffrirait-elle d'être un « carrefour » de disciplines ?

²⁴⁰ LENCLUD, Gérard, « Le grand partage ou la tentation ethnologique » dans ALTHABE, Gérard, FABRE, Daniel et LENCLUD, Gérard (dir.), *Vers une ethnologie du présent*, Paris, (MSH), 1992, p. 9-37, p. 13.

²⁴¹ FABRE, Daniel, « L'ethnologue et ses sources », dans ALTHABE, Gérard, FABRE, Daniel et LENCLUD, Gérard (dir.), *Vers une ethnologie du présent*, Paris, (MSH), 1992, p. 39-55.

²⁴² Entretien avec Joëlle Mauerhan, voir Annexe n° 1, p. 37-50.

L'ethnologie, comme la sociologie, se penche sur la vie des hommes et des femmes en société en étudiant les générations vivantes et non décédées²⁴³ – toutes deux pouvant être du ressort de l'histoire. L'approche chronologique, diachronique, si elle n'est pas absente, est souvent secondaire par rapport à l'approche synchronique et ce que l'on a appelé le « présent ethnographique ». L'ethnographie a longtemps représenté l'évolution des sociétés traditionnelles (qu'elles soient « sauvages » ou « civilisées ») comme ayant lieu sur un très long terme et somme toute de façon insensible, en développant une idéologie de la permanence et de la survivance des traditions. Depuis les années 1950, le courant dynamique, attaché au changement social, se rapproche de l'histoire sociale ou de la « sociologie diachronique²⁴⁴ ». D'autre part, les travaux de certains historiens, tel Emmanuel Leroy-Ladurie, qui propose une monographie de la vie quotidienne dans un village du Languedoc au XIV^e siècle²⁴⁵, rejoignent l'ethnographie, de même que l'approche socio-historique de l'École des Annales et l'histoire des mentalités (Pierre Nora, Georges Duby). Ces courants qui rapprochent histoire, ethnologie et sociologie n'ont malheureusement pas encore passé la porte de certains musées, comme nous le verrons.

Le recueil et le traitement du témoignage différencient les disciplines historique et ethnographique. La critique du témoignage ne se pratique pas de la même façon puisque l'ethnologue produit lui-même ses enquêtes sur son terrain, sauf quand il travaille sur des corpus anciens. Dans ce dernier cas, son travail se rapproche plus étroitement de celui de l'historien. Les conditions de production des données (situation de l'entretien ou de l'observation, relation enquêteur/enquêté) sont prises en compte dans leur interprétation. En ethnologie, on cherche plus souvent à retracer la « mémoire » des acteurs et des faits observés²⁴⁶. Peut-être à cause de l'empathie de l'ethnologue pour le terrain, que j'évoquais au premier chapitre à propos de l'immersion et de l'observation participante? Parce qu'il recueille le témoignage de personnes vivantes, qui n'a pas encore été sanctionné par le passage à l'écrit?

En ce qui concerne les limites entre l'ethnologie et la sociologie, on peut se demander pourquoi les séparer « au point que chacune caricature allégrement l'autre tout en empruntant, sans vergogne, quelques-unes de ses techniques, méthodes ou idées ? »²⁴⁷. Effectivement, il n'est pas facile de les distinguer l'une de l'autre. Hier, une frontière institutionnelle séparait les deux disciplines : l'une s'occupait des sociétés primitives et l'autre des sociétés modernes.

²⁴³ Les musées d'ethnographie ne tiennent pas compte de cette spécificité disciplinaire puisqu'ils s'intéressent, parfois prioritairement, aux générations passées.

²⁴⁴ GERAUD, Marie-Odile, LESERVOISIER, Olivier et POTTIER, Richard, *Les notions clés de l'ethnologie. Analyses et textes*, Deuxième édition, Paris (Armand Colin), 2002, p. 156-159.

²⁴⁵ LEROY-LADURIE, Emmanuel, *Montaillou, village occitan de 1294 à 1324*, Paris (Gallimard), 1975 (non-consulté).

²⁴⁶ La question de la différence entre histoire et mémoire a fait l'objet de nombreuses publications, notamment NORA, Pierre, « Entre histoire et mémoire », dans *Les lieux de mémoire*, t. I, Paris (Gallimard), 1984 ; RICOEUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris (Seuil), 2000 ; HALBWACHS, *La mémoire collective*, Paris (P.U.F.), 1968 (ouvrages non-consultés).

²⁴⁷ COPANS, Jean, *Introduction à l'ethnologie et à l'anthropologie*, Paris (Nathan), 1996, p. 5.

Mais aujourd'hui leurs objets de recherche se confondent. L'histoire de ces disciplines est fondée sur des différences qu'on a définies longtemps comme étant de nature mais qui semblent n'être que de degré²⁴⁸. L'ethnologie procéderait selon une démarche qualitative, s'inscrivant dans la durée et sur le terrain, tandis que les sociologues seraient plus enclins à utiliser des méthodes quantitatives et les données chiffrées. En réalité, les mêmes méthodes sont partagées et revendiquées par les deux disciplines et, du reste, on ne peut réduire une science humaine à des méthodes. « D'aucuns suggèrent que ce qui différencie l'ethnologue du sociologue serait que, dans l'ensemble, ils ne se réfèrent pas aux mêmes figures intellectuelles. Ce n'est guère pertinent : rappelons que de nombreux auteurs peuvent être légitimement revendiqués par les deux disciplines »²⁴⁹... Bref, leurs évolutions parallèles ne font que favoriser leur rapprochement ; par conséquent, je m'en tiendrai à constater qu'il n'y a pas de différence très marquée entre les deux disciplines.

Les limites semblent *a priori* plus nettes entre archéologie et ethnologie; il n'y a pas matière à les confondre. On n'imagine pas un archéologue pratiquer l'immersion dans une tribu gauloise (au Parc Astérix ?) ou réaliser des enquêtes auprès de serfs du XIIe siècle... Les méthodes sont clairement distinctes : la fouille est l'apanage de l'archéologue tandis que l'immersion et l'entretien sont ceux de l'ethnologue. Par contre, les objets peuvent être très semblables selon la nature du site et ce que l'on y trouve. Que l'on songe, par exemple, à Hippolyte Müller au début du XXe siècle, qui associe recherches ethnographiques et préhistoriques²⁵⁰, aux recherches de la New Archaeology comme *Millie's Camp* par Robson Bonrichen en 1973, aux travaux de Leroi-Gourhan²⁵¹, aux fouilles de sites lacustres, comme celles de Charavines au Lac de Paladru, qui ont révélé les habitudes alimentaires autour de l'An Mil²⁵²; tous se situent à la limite de l'ethnologie et de la préhistoire (paléoethnologie ou ethno-archéologie). Les différences entre les deux disciplines semblent moins marquées aux Etats-Unis, où elles sont rapprochées sous l'étiquette « anthropology », et, d'une manière générale, sur le continent américain où elles se rejoignent pour l'étude²⁵³ d'un terrain

²⁴⁸ COPANS, Jean, *Introduction à l'ethnologie et à l'anthropologie*, Paris (Nathan), 1996, p. 5.

²⁴⁹ GERAUD, Marie-Odile, LESERVOISIER, Olivier et POTTIER, Richard, *Les notions clés de l'ethnologie. Analyses et textes*, Deuxième édition, Paris (Armand Colin), 2002, p. 16.

²⁵⁰ Müller, par ailleurs fondateur du Musée dauphinois, monte par exemple une exposition d'ethnographie préhistorique alpine en août 1904 à Grenoble. TRABUCCO, Karine, « Hippolyte Müller : sa biographie », dans *Hippolyte Müller 1865-1933. Aux origines de la préhistoire alpine*, Grenoble (Musée Dauphinois), 2004, p.19-29, p. 25 et DUCLOS, Jean-Claude, « Hippolyte Müller et le Musée Dauphinois » dans *Fondateurs et acteurs de l'ethnographie des Alpes. Le Monde alpin et rhodanien*, 1^{er}-4^e trimestres 2003, p. 91-107. Müller fait des allers-retours dans le temps, comme le prouve l'exemple de la hache polie, dont un « usage » ethnographique perdure dans les Alpes comme l'explique Duclos, p. 100.

²⁵¹ Voir CUISENIER, Jean, « Que faire des arts et traditions populaires ? », dans *Le Débat* n° 65, 1991, p. 150-164, p. 156.

²⁵² L'exposition « Les mangeurs de l'An Mil » à l'*Alimentarium*, était basée sur des fouilles lacustres, effectuées par Michel Colardelle : RIPPANN, Dorothée et NEUMEISTER-TAROMI, Brigitta (dir.), *Les mangeurs de l'an 1000. Archéologie et alimentation*, Vevey (Fondation Alimentarium), 2000.

²⁵³ Le traitement muséographique est lui aussi particulier : les présentations sont tantôt dans la tradition des musées d'archéologie, tantôt typiquement ethnographiques. La galerie « Les premières nations » au Musée de la Civilisation à Québec en est un exemple éloquent.

particulier : les amérindiens, indiens ou premières nations. C'est somme toute le regard que l'on porte sur le produit de la fouille ou des investigations archéologiques qui peut en permettre une lecture ethnologique. La constitution des collections de ces musées, en revanche, est liée à l'approche méthodologique de la discipline, dans la mesure où elle est fondée sur la collecte de terrain. Pour pouvoir être utilisé, le matériel récolté doit être documenté par l'existence du terrain. En ce sens, la liaison entre le musée et la recherche est très forte²⁵⁴.

Il y a également des recouvrements en ce qui concerne les périodes récentes : le champ d'investigation de l'archéologie du bâti de même que l'archéologie industrielle et contemporaine offrent bien des attraits aux ethnologues qui interrogent également ce terrain, à leur façon. L'architecture dite traditionnelle, surtout dans le monde rural mais également en ville, intéresse autant les archéologues, soucieux des styles et techniques de construction, de la provenance des matériaux, de la datation des différents éléments etc., que les ethnologues qui vont y étudier davantage l'adaptation des espaces de vie, les éléments d'art populaire, le respect de rituels ou de coutumes dans la construction et tenter de reconstituer les savoir-faire d'antan à travers des témoignages notamment. Les musées de plein air, comme le Musée de la Vie rurale en Wallonie à Saint-Hubert, ou les écomusées situés dans les campagnes, illustrent (ou devraient illustrer) ce partage des compétences. Le patrimoine industriel et contemporain « comprend non seulement le bâti mais aussi les aménagements du territoire : routes, chemins de fer, canaux, ponts, tunnels, ports, travaux hydrauliques de toutes sortes, etc. A cela on doit ajouter tous les vestiges de la civilisation technique, de la machine au petit objet fabriqué. (...) Par archéologie industrielle, on peut entendre l'étude des transformations techniques et des témoignages matériels relatifs à l'industrialisation »²⁵⁵. Les ethnologues et les sociologues, eux, se penchent entre autres sur le vécu quotidien des travailleurs, à travers des enquêtes orales, sur le « folklore ouvrier », sur le vocabulaire spécifique, sur les changements de sociétés liés à l'industrialisation puis à la désindustrialisation²⁵⁶.

A première vue, l'art populaire régional pourrait figurer à l'intersection entre l'ethnographie et l'histoire de l'art européen. Cependant les sabots peints, les meubles sculptés et les outils décorés de symboles n'ont pas grand chose à voir avec l'art « savant », pas même avec les arts

²⁵⁴ Cette liaison avec le terrain de recherche est importante pour les ethnologues qui travaillent dans le cadre d'un musée; les autres ne se soucient pas forcément de constituer des collections.

²⁵⁵ BARRAL I ALTET, X., « Recherche en archéologie industrielle et sensibilisation du public au patrimoine industriel : Angleterre, Etats-Unis, France », dans *Constituer aujourd'hui la mémoire de demain*, Actes du colloque de Rennes (décembre 1984), s.l. (Musée de Bretagne et M.N.E.S.), 1988, p. 37.

²⁵⁶ Les musées de sites industriels, même lorsque l'équipement est démonté comme au Musée de la Viscose à Echirolles (Grenoble), et les écomusées tels ceux du Creusot-Monceau-les-Mines, de Fourmies ou du Bois-du-Luc montrent que l'archéologie et l'ethnologie, mais aussi l'histoire des techniques ou la sociologie, combinent leurs approches complémentaires dans les institutions muséales de ce type, qui offrent réellement un caractère pluridisciplinaire. En outre, il arrive fréquemment qu'une section « archéologie » agrémente le parcours dans les musées ethnographiques, en particulier dans les musées régionaux qui sont volontiers pluridisciplinaires.

décoratifs ou appliqués, qui sont toujours le fait d'artistes ou d'artisans qui ont été instruits, formés dans les académies ou dans les ateliers de maîtres. Ils créent en fonction des modes et des styles de leur époque, ils répondent aux goûts des bourgeois ou de la noblesse. Même les plus novateurs ou contestataires d'entre eux le sont en référence à des canons qui leur sont bien connus.

L'art savant est envisagé comme une évolution ou une progression, l'art populaire comme un savoir-faire traditionnel. Il n'est pas sans personnalité dans la mesure où chaque individu s'approprie les modèles et les techniques qui lui ont été transmis pour réinventer cette tradition mais, au-delà de ces limites dans l'interprétation, il est donné pour statique. L'art populaire est quelque peu situé « hors du temps », figé lui aussi dans un « présent ethnographique » immuable, dans lequel nombre d'ethnologues se sont longtemps complus, négligeant la recherche des évolutions ou des transformations... qui sont précisément l'objet de quêtes entamées par les historiens de l'art. Les productions d'art populaire, quand bien même elles seraient d'une qualité exceptionnelle, restent bien souvent anonymes et on ne cherche pas à identifier ou à attribuer des oeuvres au « Maître de Ceci ou Cela ». Lorsque l'on connaît le nom de l'*exécutant*, on peut le signaler mais l'« œuvre » est avant tout attribuée à la communauté, à l'ethnie, à une culture régionale²⁵⁷. Le statut de l'artiste « savant » est bien différent de celui de l'artisan, y compris sur le terrain des arts décoratifs ou appliqués (faïence, ébénisterie, orfèvrerie, etc.), qui suivent des modes et doivent plaire à la bourgeoisie voire à la noblesse²⁵⁸. Les objets de l'art populaire sont avant tout traités comme des documents et non comme des oeuvres d'art.

Pour toutes ces raisons, je crois que les études et recherches sur l'art populaire et sur l'art « savant » européen sont des spécialités totalement distinctes, qui ne peuvent se rejoindre qu'à condition de hisser le travail de certains artisans au rang de chef d'œuvre, notion quasi contre-nature pour cet art modeste, complètement intégré dans la vie sociale et spirituelle. Cependant, ce pas a parfois été franchi par quelques ethnologues et/ou conservateurs, au premier rang desquels on retrouve GHR. En effet, ses réflexions sur l'art populaire s'orientaient plutôt vers l'histoire de l'art que vers les théories sur le « folklore »²⁵⁹. Cette conception de l'art populaire n'est pas étrangère au style muséographique instauré par le « magicien des vitrines » ; celui-ci sera développé dans le chapitre suivant.

²⁵⁷ Dans les musées d'ethnographie, lorsque le nom de l'artisan est indiqué sur un cartel, cela demeure une information anecdotique, moins importante à la limite que le village d'où provient l'objet. Cette attribution n'a, dès lors, pas du tout le même statut que dans un musée d'art.

²⁵⁸ Bien que ces artisans, que je qualifierais de « savants » afin de les distinguer des artisans « populaires », demeurent souvent anonymes. Une exception notable est celle de Boule, ébéniste du XVIII^e siècle, qui signait ses meubles et fut élevé au rang d'artiste.

²⁵⁹ GORGUS, Nina, *Le magicien des vitrines*, Paris (MSH), 2003, p. 244.

Pour le reste et pour revenir à des modes d'expression populaires plus proches de nous, peut-on qualifier les tags et les graphs d'art populaire²⁶⁰ ? Les décorations de Pâques et Noël, voire d'Halloween depuis peu, qui se perpétuent et s'amplifient, poussées par les commerçants et le merchandising ? Les ornements de façades et de jardins (girouettes, boîtes aux lettres, bonshommes et animaux) réalisés par les occupants de la maison²⁶¹ ? A quoi correspondent ces manifestations, relativement spontanées (exception faite des graphs réalisés par de « vrais » artistes et étudiants en beaux-arts, qui peuvent être considérés comme de « vraies » œuvres d'art et qui font parfois l'objet de véritables commandes, ôtant leur caractère spontané et contestataire) ? Peuvent-elles être englobées dans la définition de l'art populaire que j'ai proposée dans le chapitre précédent, celle-ci se référant aux productions anciennes, datant globalement d'avant la Seconde Guerre mondiale ? Cette définition est-elle adaptée aux productions actuelles ? Par ailleurs, peut-on encore parler d'art populaire devant les productions en série d'objets destinés au commerce et au tourisme²⁶² ?

Les points communs et les différences entre l'ethnographie européenne²⁶³ et l'ethnographie exotique ont déjà été abordés dans le chapitre précédent, dans la mesure où la première découle de la seconde et lui emprunte une bonne partie de ses méthodes. En ce qui concerne la vulgarisation et la muséification de l'une et l'autre, les techniques se confondent largement. Ce qui diffère, c'est la distance, le recul par rapport à la société qu'on présente. Est-il plus simple de parler de « soi », de groupes relevant de sa propre société, sachant que la proximité peut devenir un biais ? Est-il plus simple de parler de l'« autre », ne risque-t-on pas de tomber facilement dans le piège de l'ethnocentrisme²⁶⁴ ?

Ces disciplines « descendent » toutes de l'histoire, science beaucoup plus ancienne, jusqu'à ce qu'elles soient devenues des disciplines autonomes dans le courant du XIX^e siècle, époque à laquelle l'histoire a, par ailleurs, elle aussi construit des fondements méthodologiques propres. L'ethnologie emprunte à l'histoire comme aux autres disciplines; celles que je viens d'évoquer ou encore d'autres, plus ponctuellement peut-être, comme la géographie, la dialectologie. Elle

²⁶⁰ La culture hip-hop, pour ne citer qu'elle, a déjà fait l'objet de recherches ethnologiques et d'expositions (*Hip-Hop dixit : le mouv' au musée*, à l'Ecomusée du Val de Bièvres à Fresnes 1991, et *Hip-hop, art de rue, art de scène* au MUCEM en 2005).

²⁶¹ Expositions *L'Eden, côté jardin* au Musée Mc Cord à Montréal et *Faire de l'air* au Musée québécois de Culture populaire de Trois-Rivières, en 2003.

²⁶² Ceux-ci sont parfois encore réalisés par de « vrais » artisans, qui travaillent « à l'ancienne » et qui apposent machinalement – quasi mécaniquement ! – les mêmes motifs « typiquement régionaux » (le triskèle en Bretagne etc.). Cette industrie des produits régionaux n'a plus le même sens social, collectif, spirituel que ce que j'ai défini comme « art populaire » au premier chapitre. Est-ce une rupture ou une évolution de la tradition ? Quoi qu'il en soit, cette production fait aussi l'objet d'études ethnologiques. Voir BROMBERGER, Christian et CHEVALLIER, Denis (dir.), *Carrières d'objets*, Paris (MSH), 1999.

²⁶³ Je me place, bien entendu, d'un point de vue européen sur la question. L'ethnographie des « Premières Nations » en Amérique du Nord par exemple, est une problématique tout à fait différente dans laquelle je ne compte pas entrer.

²⁶⁴ Ces questions sont au centre des préoccupations du Musée d'Ethnographie de Neuchâtel, qui utilise la culture « des autres » pour mieux interroger la nôtre.

ne dispose pas, en définitive, d'un fonds méthodologique propre; elle partage ses méthodes, ses terrains, ses objets mêmes, avec d'autres sciences humaines. Celles-ci ont beaucoup évolué depuis le XIXe siècle, de même que le regard posé sur leurs objets d'étude. Le passé, comme les arts et traditions populaires, sont réinterprétés en fonction de l'époque, de l'idéologie, de la distance ou du recul, de l'identité de celui qui regarde l' « autre » ou qui étudie des faits²⁶⁵.

En ce qui concerne les musées, les spécificités de ces disciplines, leurs compétences propres s'allient pour proposer une approche interdisciplinaire, « de société ». Les différentes spécialités couvertes par les sciences humaines sont convoquées et se complètent.

2. Le statut des objets

Avant de recentrer la question sur le musée proprement dit et sur la place qu'il donne aux objets dont il a la responsabilité, je voudrais aborder le statut de l'objet ethnographique dans le domaine privé²⁶⁶ où il est également très prisé. Quelle est sa valeur ? A quels besoins autres que fonctionnels répond-il ? Quelle est sa fonction culturelle et symbolique ? Quelles relations entretient-on avec des objets anciens ? Répondre à ces questions déborde naturellement le cadre de cette thèse ; je désire cependant esquisser quelques éléments utiles à la discussion, dans la mesure où ils peuvent expliquer aussi la relation affective ou émotionnelle entre le visiteur d'un musée et les objets qui y sont présentés.

Nous vivons entourés d'objets. Ceux-ci n'ont pas tous la même valeur à nos yeux et ils n'ont pas tous la même fonction. Certains d'entre eux sont purement « fonctionnels », utiles et généralement, ils ne représentent rien d'autre pour nous que ce à quoi ils servent. Leur valeur fonctionnelle est variable et dépend du contexte et des besoins. Bien que certains soient beaux ou luxueux, s'enrichissant de la sorte d'une fonction supplémentaire de l'ordre du prestige, ils demeurent des objets caractérisés par leur capacité à faire ou produire ce que l'on attend d'eux, ce que l'on peut appeler leur fonction objective, par laquelle ils sont habituellement désignés. Pour reprendre l'exemple de Baudrillard²⁶⁷, un réfrigérateur n'est pas un « objet », c'est d'abord un réfrigérateur car il est utilisé à des fins de réfrigération. Néanmoins, s'il

²⁶⁵ « Le regard porté sur le patrimoine ethnographique vieillit très vite et mérite d'être en permanence revu, corrigé », déclare Jean Guibal, expliquant que l'exposition temporaire est un dispositif bien adapté pour permettre des approches toujours différentes. A propos de la constitution de collections contemporaines, il dit qu'il s'agit là d'une « réflexion sur la construction perpétuelle du patrimoine et sur le sens que lui donnent au fur et à mesure nos contemporains ». « Quel avenir pour le musée des A.T.P. ?, Entretien avec Jean Guibal », *Le débat* n°70, p. 158 et 161.

²⁶⁶ Par « objets du domaine privé », j'entends davantage les souvenirs ou les objets anciens faisant partie de la décoration ou de l'ambiance d'une maison, telles qu'on en trouve chez la plupart des gens, plutôt que les collections de vrais collectionneurs, ceux-ci entretenant un rapport parfois compulsif voire passionnel avec leurs objets et souvent dépendant du « marché ».

²⁶⁷ BAUDRILLARD, Jean, *Le système des objets*, Paris (Gallimard), 1968, p. 121.

s'agit du vieux frigo américain qui trônait dans la cuisine de vos (grands) parents et que vous avez récupéré, il est chargé d'une valeur supplémentaire, abstraite de sa fonction. Le réfrigérateur se double d'une fonction subjective : il devient une relique, objet d'intercession avec les temps révolus et l'âme de vos grands-parents, objet de récession vers l'enfance, objet de mémoire.

Les objets anciens, exotiques, marginaux, folkloriques...qui « vivent » à nos côtés échappent aux exigences du calcul fonctionnel et répondent à un besoin d'un autre ordre : témoignage, souvenir, nostalgie, évasion²⁶⁸. Ils renferment un « supplément d'âme » et nous renvoient à nous-mêmes²⁶⁹. Dans certains cas (le frigo), il conserve une utilité, tandis que dans d'autres, il n'a plus aucune incidence pratique : il se pare d'un statut strictement subjectif et a pour fonction de « signifier » et d' « être possédé », devenant un objet de collection. En dehors de la valeur d'usage, il y a la valeur que l'on attribue à l'objet²⁷⁰. Que peut signifier l'objet ancien ou l'objet ethnologique pour celui qui le possède ? Le message que son propriétaire désire décrypter pour lui-même ou celui qu'il voudrait que l'objet transmette à d'autres personnes (ses invités etc.) dépend de l'origine de l'objet²⁷¹.

A-t-il été, par exemple, dégoté chez un antiquaire ou sur un marché aux puces ? L'objet est une référence au passé, il signifie le temps : « L'exigence à laquelle répondent les objets anciens est celle d'un être définitif, un être accompli. Le temps de l'objet mythologique, c'est le parfait : c'est ce qui a lieu dans le présent comme ayant eu lieu jadis, et qui par cela même est fondé sur soi, « authentique ». L'objet ancien, c'est toujours, au sens fort du terme, un « portrait de famille ». C'est sous la forme concrète d'un objet, l'immémorialisation d'un être précédent – processus qui équivaut dans l'ordre imaginaire à une élision du temps. C'est ce qui manque évidemment aux objets fonctionnels, qui n'existent qu'actuellement, à l'indicatif, à l'impératif pratique, s'épuisent dans leur usage sans avoir eu lieu jadis et qui, s'ils assurent plus ou moins bien l'environnement dans l'espace, n'assurent pas l'environnement dans le temps. L'objet fonctionnel est efficace, l'objet mythologique est accompli »²⁷². Même si rien ne le relie directement et personnellement avec le passé de son propriétaire, l'objet ancien ou

²⁶⁸ Ces objets sont « évasion de la quotidienneté, et l'évasion n'est jamais si radicale que dans le temps [en note : Le déplacement touristique se double ainsi toujours de la recherche du temps perdu], elle n'est jamais aussi profonde que dans sa propre enfance », BAUDRILLARD, Jean, *Le système des objets*, Paris (Gallimard), 1968, p. 113.

²⁶⁹ L'objet marginal renvoie au *sujet*, à celui qui le possède et lui confère une signification particulière. C'est une explication récurrente chez Baudrillard, qui lui permet d'avancer des interprétations d'ordre psychanalytiques intéressantes mais que je ne me risque pas à reprendre à mon compte.

²⁷⁰ Indépendamment de sa valeur d'usage, on pourrait attribuer à un frigo une valeur esthétique, une valeur heuristique, une valeur symbolique ou encore une valeur de souvenir. Voir SCHARER, Martin, « La relation homme-objet exposée : théorie et pratique d'une expérience muséologique », dans *Publics et Musées*, n° 15, Lyon (P.U.L.), 1999, p. 31-42, p. 33.

²⁷¹ Ajoutons que pour les objets anciens d'une certaine valeur (antiquités et objets d'art, surtout), « la liste des propriétaires successifs donne aux objets une aura légendaire. L'objet qualifie le propriétaire qui qualifie l'objet » (DAVENNE, Christine, *Modernité du cabinet de curiosités*, Paris (L'Harmattan), 2004, p. 23).

²⁷² BAUDRILLARD, Jean, *Le système des objets*, Paris (Gallimard), 1968, p. 106-407.

artisanal exerce une sorte de fascination qui lui vient de ce qu'il est passé par la main de quelqu'un et qu'il porte l'inscription de son travail et du moment de la création ou de l'utilisation. L'antériorité des formes et des modes de fabrication, l'allusion à un monde révolu et l'angoisse ou le vertige que cette idée peut provoquer, la présence infime mais sublime et rassurante des générations passées... tout cela intervient dans la fascination exercée par l'objet ethnologique.

Est-il un souvenir d'une personne ou d'une époque que l'on a connue ? Il devient un « objet passeur de mémoire » pour reprendre le titre d'une exposition temporaire montée récemment par le Pass à Frameries²⁷³... Les objets sont le réceptacle de toutes sortes de souvenirs, qui resurgissent du passé, voire des éléments dans lesquels se cristallise la présence devenue tangible d'un être cher ou disparu. La mémoire peut être « vive » ou de première main lorsque l'objet rappelle un épisode vécu à son propriétaire (la lampe utilisée par un ancien mineur). Elle peut aussi être de seconde main, lorsque l'objet ainsi que le récit ont été transmis par la personne ayant vécu un épisode particulier (le fils du mineur éprouve une relation différente à la lampe, qui lui remémore son père et le récit de ce dernier, mais qu'il n'a jamais utilisée personnellement). Cette distinction est valable dans le domaine privé autant que dans les musées d'ethnographie où les personnes réagiront différemment à la vue de certains objets, selon qu'ils évoqueront pour elles un fait vécu ou rapporté.

Une fois infiltré au sein du musée, l'objet ethnographique, tout comme une œuvre d'art ou plus encore comme un document historique ou un objet technique, acquiert un statut particulier, celui d'objet de musée. Il ne peut plus être *utilisé*, il perd sa valeur d'usage, de même que l'authenticité que lui conférait son milieu d'origine. Il se pare de la valeur patrimoniale « officielle » et d'aucuns lui accordent au passage un surcroît de dignité²⁷⁴. Au-delà de cela, on peut observer, selon moi, un certain nombre de spécificités par rapport à d'autres types de musées, et singulièrement par rapport aux musées de beaux-arts. Ces spécificités ou ces différences tiennent à la valeur marchande ou de rareté des collections, aux critères esthétiques qui prévalent ou non dans la constitution des collections et, partant, à la qualité même des objets, souvent modestes, d'usage courant, parfois issus de productions en série.

²⁷³ *Objets passeurs de mémoire*, exposition présentée du 21 février au 25 avril 2004 au Pass. Elle a ensuite été montée au Bois du Cazier à Marcinelle et au Manège à Namur.

²⁷⁴ Pour Pascal Lardellier, à propos du statut de l'objet de musée, « c'est un lieu commun de rappeler que celui-ci n'est en rien un *objet* au sens étymologique : il ne *gît* pas là, inerte. (...) Introduits dans l'enceinte du musée, les expôts sont quasiment sacratisés ; plus qu'objets *de* culte, ils deviennent les objets mêmes *du* culte. Elevés en tout cas à une dignité plus haute que celle qu'ils avaient dans leur milieu d'origine, ils sont présentés comme des œuvres d'art à part entière, auxquelles on prête volontiers un regard émerveillé et mélancolique. Et en définitive, il semblerait que les musées d'ATP recueillent surtout des objets afin que devant eux le public *se* recueille ». LARDELLIER, Pascal, « Dans le filigrane des cartels... Du contexte muséographique comme discours régionaliste : l'exemple du *Museon arlaten* », dans *Publics et Musées*, n° 15, p. 63-78, p. 63.

Tout d'abord, la valeur marchande ou valeur de remplacement du patrimoine ethnographique, dont les « œuvres » sont souvent des multiples, est beaucoup moins grande que celle du patrimoine artistique ou archéologique, par exemple, qui compte plutôt des pièces uniques. Si cela est, théoriquement, sans incidence sur la valeur scientifique des collections, celles-ci ne recèlent pas le même prestige et n'exercent pas la même fascination sur le public. L'émotion que le visiteur peut ressentir est d'un autre ordre, comme je l'ai évoqué précédemment dans le domaine privé. Néanmoins, certains musées souffrent de la désaffection d'une part du public, qui juge ces collections trop modestes car elles ne donnent pas lieu à des expositions temporaires de prestige ; ils souffrent aussi du désintérêt des instances de tutelle et des sponsors pour les musées de ce type²⁷⁵.

Par ailleurs, les musées d'ethnographie ne s'intéressent plus seulement à l'objet artisanal mais aussi à l'objet manufacturé et de plus en plus à la production en série. Le souci d'investigation dans la vie contemporaine et leur questionnement de la société d'aujourd'hui poussent certains d'entre eux à collecter des biens de consommation tels qu'on les trouve dans les grandes surfaces, comme au Musée d'ethnographie de Neuchâtel. Néanmoins, ce musée fait encore figure d'exception et la collecte n'a, du reste, rien de systématique²⁷⁶. La règle générale serait, comme le suggère François Hubert, que « la conservation est inversement proportionnelle à la prolifération »²⁷⁷. Il faut encore distinguer entre les objets qui peuvent entrer dans la classe de l'art populaire²⁷⁸ et ceux qui en sont exclus mais qui présentent

²⁷⁵ En réalité, rares sont les musées, tous types confondus, qui ne trouvent à se plaindre du manque d'attention politique et financière qu'on leur porte. Cependant, les musées d'ethnographie semblent réellement mal lotis, si l'on en juge par le contenu de quelques communications prononcées au colloque *Les faiseurs de musées* au Musée d'Ethnographie de Neuchâtel les 18 et 19 septembre 2004. La palme du désespoir politique aurait pu être attribuée, parmi les orateurs, à Michel Colardelle. Concernant la situation en Italie, Forni oppose les petits moyens accordés aux musées d'ethnographie, qui n'attirent guère « l'attention de nos intellectuels ou des bureaucrates du Ministère de la culture » par rapport aux « institutions et expositions officielles dotées de moyens énormes ». FORNI, Gaetano, « Les musées d'ethnographie en Italie : dix ans d'extraordinaire croissance », dans *Museum international* n° 204 (vol. 51, n°4), 1999, p. 47-52, p. 50.

²⁷⁶ Tous les objets de ce type ont été acquis à l'occasion d'expositions temporaires, à la suite desquelles ils ont rejoint les collections permanentes du musée.

²⁷⁷ HUBERT, François, « Avant-propos » dans *Constituer aujourd'hui la mémoire de demain*, Actes du colloque de Rennes (décembre 1984), s.l. (Musée de Bretagne et M.N.E.S.), 1988, p. 5. Il ajoute que « plus un objet est produit en quantité et plus il se banalise et perd de son intérêt aux yeux des utilisateurs. Comme la production industrielle et les phénomènes de mode qui entretiennent des relations d'interdépendance à la fois économique et culturelle ont des cycles de plus en plus courts, la conservation n'est pas assurée si l'objet n'est pas prélevé au moment où il est encore en usage ». Il pourrait s'agir, selon un exemple de Veillard, des premiers billets délivrés aux premiers voyageurs en train : ce petit document a été produit à des centaines voire à des milliers d'exemplaires et il n'en reste même pas un à un peu plus d'un siècle de distance. Cela pose la question de la « transmission d'un multiple », VEILLARD, Jean-Yves, « Rareté du quotidien et de l'actualité dans les musées », dans *Constituer aujourd'hui la mémoire de demain*, Actes du colloque de Rennes (décembre 1984), s.l. (Musée de Bretagne et M.N.E.S.), 1988, p. 17.

²⁷⁸ Jean Cuisenier a établi une liste de critères d'évaluation des objets d'art populaire. Ceux-ci sont repris par Zeev Gourarier, qui y ajoute la dimension symbolique. Il détermine sept classes d'objets. GOURARIER, Zeev, « L'échange symbolique entre le musée et la société », dans *Constituer aujourd'hui la mémoire de demain*, Actes du colloque de Rennes (décembre 1984), s.l. (Musée de Bretagne et M.N.E.S.), 1988, p. 43-44.

néanmoins une valeur documentaire et qui doivent être conservés, tels que les outils et ustensiles non-décorés.

En effet, dans une collection muséale de type ethnographique ou de société, les objets ne sont pas, en principe, choisis en fonction de critères esthétiques²⁷⁹, contrairement à la démarche des musées d'art. « Cette distinction est importante car fondatrice », explique Emilia Vaillant. « Il ne s'agit pas là de considérer qu'elles sont moins belles ; elles ont un autre sens et le vocabulaire nous aide. Ce sont des objets ou documents témoins et non des œuvres au sens œuvres d'artistes »²⁸⁰. Il est vrai qu'on ne parle jamais d'« œuvre » ethnographique, sauf à considérer un objet selon le strict point de vue de l'art populaire. Même dans ce cas de figure, on ne présente jamais la personne qui a l'a réalisé comme un artiste mais bien comme un artisan, qui reste souvent anonyme. De toute façon, la virtuosité d'un artisan ne sera que rarement envisagée comme telle, sous l'angle d'une personnalité exceptionnelle par exemple, mais elle sera plus volontiers interprétée par les ethnologues comme le résultat d'une tradition particulièrement riche et de la capacité d'une société de transmettre des gestes et des savoir-faire. Ici, l'ethnographie européenne rejoint l'ethnographie exotique en niant les individualités au profit de l'analyse d'une société qu'ils veulent voir homogène. Malgré cela, rien n'empêche d'apprécier les « œuvres » du patrimoine ethnologique selon les deux espèces : les présenter et les lire à la fois comme des documents et des œuvres d'art²⁸¹.

Les objets ethnographiques sont des « documents », ce qui les rapproche des collections de musées d'histoire : « La frontière est nettement marquée entre musée d'art et musée d'histoire : tandis que le musée d'art s'appuie sur des œuvres d'art, le musée d'histoire, tout comme le musée d'ethnographie, utilise les objets qu'il expose comme témoins matériels et preuves des interprétations de l'histoire »²⁸². L'objet doit délivrer un message explicatif, des informations, et pas (uniquement) un message esthétique. En effet, « nul n'est empêché d'avoir une jubilation esthétique devant un lit clos breton, un batik mulhousien, une linotype du Quercy ou un puit de chevalement du Nord... et nous sommes nombreux à la partager. Mais, c'est au titre de la construction de la mémoire collective que leur mise au musée est ou a été définie »²⁸³. Les œuvres d'art, qui contribuent aussi à cette construction, sont, quant à elles, conservées et exposées avant tout pour leur valeur esthétique, et beaucoup plus rarement pour

²⁷⁹ Sauf à suivre les conseils de Claude Lévi-Strauss adressés au Musée des ATP : pour lui la question de la conservation se résume à savoir ce qui est beau de ce qui ne l'est pas. CHIVA, Isac, « Qu'est-ce qu'un musée des arts et traditions populaires ? Entretien avec Claude Lévi-Strauss », dans *Le Débat*, n° 70, p. 165-173, p. 171-172.

²⁸⁰ VAILLANT, Emilia, « Les musées de société en France : Chronologie et définition », dans BARROSO, Eliane et VAILLANT, Emilia (dir.), *Musées et sociétés*. Actes du Colloque de Mulhouse Ungersheim (1991), Paris (RMN), 1993, p. 16-38, p. 16.

²⁸¹ DUCLOS, Jean-Claude, « Pour des musées de l'homme et de la société », dans *Le Débat*, n° 70, mai-août, 1992, p. 174-178.

²⁸² GORGUS, Nina, *Le magicien des vitrines*, Paris (MSH), 2003, p. 7.

²⁸³ VAILLANT, Emilia, « Les musées de société en France : Chronologie et définition », dans BARROSO, Eliane et VAILLANT, Emilia (dir.), *Musées et sociétés*. Actes du Colloque de Mulhouse Ungersheim (1991), Paris (RMN), 1993, p. 16-38, p. 16.

leur rôle documentaire. Les deux ne peuvent-ils être appréciés simultanément²⁸⁴ ? Pour Martin Schärer, les objets « d'histoire » sont « des signes ayant pouvoir de nous mettre en relation avec un monde qui appartient à notre culture mais est disparu ». Il les compare aux objets ethnographiques extra-européens qui « appartiennent à une culture des autres, portant de ce fait toute la distance de l'ailleurs et toute la proximité de certaines pratiques »²⁸⁵.

« Les sciences humaines qui privilégient la notion de signification confèrent au musée un nouveau rôle : outil d'explication des évolutions et des changements plutôt que sacralisation de l'objet », avance Hubert²⁸⁶. Cette affirmation, qui devrait concerner tous les types de musée de sciences humaines, comprenant certes les musées d'histoire mais aussi les musées d'art dans la mesure où l'histoire de l'art est aussi une science humaine, n'est pas entendue par tous les musées d'ethnographie et de société : ceux qui se donnent pour objectif d'expliquer les évolutions et les changements ne sont pas légion, même 20 ans après cette communication ! Du reste, certains conservateurs recherchent tout de même l'esthétique des objets – à défaut des « œuvres » - lorsqu'il faut faire des choix d'acquisition et plus encore de présentation. Georges Henri Rivière, dont on sait que l'esthétisation au musée était l'une de ses pratiques muséographiques privilégiées, jugeait les objets muséaux selon des critères esthétiques, il « considérait la culture populaire sous l'angle de l'art populaire²⁸⁷ », ce qui lui fut parfois reproché par ses successeurs.

Ce statut d'objet-document au musée d'ethnographie et la valeur patrimoniale particulière des collections ont des implications sur le plan des fonctions muséales. Du point de vue de la conservation d'abord, et en particulier de la politique d'acquisition. La plupart des objets entrent dans la collection par voie de dons : dans la mesure où *tout* ou presque peut devenir du ressort d'un musée d'ethnographie ou de société, *tout le monde* possède des objets potentiellement *pièces de collection*. La frénésie du patrimoine ethnologique et la création exponentielle de musées pour l'accueillir et le mettre en valeur (voir chapitre 1) amène le commun des mortels, pas ethnologue pour un sou mais riche de ses propres expériences et de son propre patrimoine, à estimer avec un autre regard les objets qui l'entourent. L'obsession ambiante pour la mémoire (collective) et la commémoration pousse ces mêmes personnes, surtout lorsqu'elles sont âgées ou lorsqu'elles ressentent que « tout change » autour d'elles, à faire don de leurs souvenirs au musée du coin. Ce geste prend souvent la forme d'un acte citoyen, à l'adresse notamment des générations plus jeunes, « pour qu'elles sachent » ou « pour qu'elles n'oublient pas » (selon la formule désormais galvaudée). Pour certain, ce geste

²⁸⁴ On peut penser, par exemple, aux tableaux de Léonard De France représentant la visite de bourgeois dans différentes manufactures.

²⁸⁵ SCHAEERER, Martin, R., *Alimentarium Vevey, Musée de l'alimentation 1985-1995*, (s.l.n.d.), p. 234.

²⁸⁶ HUBERT, François, « Avant-propos » dans *Constituer aujourd'hui la mémoire de demain*, Actes du colloque de Rennes (décembre 1984), s.l. (Musée de Bretagne et M.N.E.S.), 1988, p. 5.

²⁸⁷ GORGUS, Nina, *Le magicien des vitrines*, Paris (MSH), 2003, p. 243.

à la société se double d'un acte politique un brin « réac' », pour montrer comme il était bon l'ordre ancien : « quand j'étais jeune, c'était quand même autre chose »²⁸⁸.

En réalité, ce geste citoyen et généreux en apparence n'est qu'une manière compulsive et régressive de conjurer leur angoisse face au temps qui passe. Cette angoisse s'ajoute à la croyance - comme c'est populaire ! - que l'objet est presque sacré par le fait d'avoir été réalisé, créé, selon des procédés anciens sinon artisanaux, d'avoir été utilisé par des personnes désormais (presque) mortes et d'avoir traversé le temps jusqu'au moment présent. Dès lors, jeter un tel objet, tellement chargé de sens, d'émotion et de sacralité, aux ordures ou aux encombrants, serait tout simplement un anathème ou un acte d'incivisme. Donc, les dons affluent dans les musées. Certains d'entre eux ne maîtrisent plus la situation et ne comptent plus les doublons. Parfois même ils s'en débarrassent discrètement après les avoir acceptés²⁸⁹. Certes, tous les types de musées comptent sur les dons (et autres acquisitions à titre gratuit) pour accroître leurs collections et tous les musées sont confrontés à la nécessité de faire des choix, impliquant le refus de certains dons lorsqu'ils ne correspondent pas au projet muséologique de l'établissement. Les autres types de musées - parce qu'ils sont davantage soutenus par le politique ou les sponsors ? parce qu'ils sont mieux organisés ? parce qu'ils fédèrent des associations d'amis plus volontaires... ou plus fortunés ? parce que les dons sont plus rares ? - semblent mieux lotis en matière de fonds d'acquisition.

En ce qui concerne la fonction d'exposition, la dévotion inspirée par les objets ethnographiques amène certains musées, souvent les petits musées locaux, à une présentation par accumulation : le « devoir de mémoire » leur dicte d'exhiber le plus grand nombre de reliques possible. Dans ces institutions, on considère qu'il faut montrer un maximum au visiteurs... et faire plaisir dans le même temps aux donateurs dont on expose la générosité ! D'autres musées²⁹⁰ tendent à conférer aux salles d'exposition l'allure d'un lieu sacré, en s'inspirant de la rhétorique des musées d'art pour mettre en valeur leurs collections ethnographiques, pour exacerber leur statut « mythique » et pour inspirer aux visiteurs une attitude révérencieuse et recueillie. Ce faisant, ils misent sur l'imaginaire du musée dans

²⁸⁸ Cette revendication semble bien être l'un des moteurs des musées d'ethnographie et de société. Comme le clamait déjà Mistral, bien avant la création de « son » musée : « ... c'est précisément par le retour vers le passé que nous pouvons agir sur les cœurs... Quelque opinion que professent nos félibres, ils ne se trompent pas sur cette commémoration qui n'a pour but que de relever les fils par le tableau de ce qu'ont fait les pères ». Lettre de Mistral à G.S René Taillandier en 1884, citée par SERENA-ALLIER, Dominique, « Histoires de musées », dans *Histoires de vies, histoires d'objets ; acquisitions récentes 1996-2001*, Catalogue d'exposition (28 juin 2002 – 12 janvier 2003) au Museon Arlaten, p. 10-16, p. 11.

²⁸⁹ Nombre de conservateurs sont confrontés à l'afflux de dons, qu'ils ne peuvent pas gérer dans des espaces de stockage souvent insuffisants et à cause du coût de l'entretien. Or, il leur paraît impensable de refuser un don, geste témoignant de la confiance de la personne en l'institution, au risque de compromettre des dons ultérieurs, présentant peut-être davantage d'intérêt pour le musée. Dès lors, ils s'en débarrassent, comme le fait, sans le clamer, Freddy Close, dans son musée (privé) d'Eben (Bassenge), ou les laissent se décomposer naturellement dans des réserves de fortune ou même à l'extérieur du musée (Musée de Wanne).

²⁹⁰ Les mêmes musées peuvent juxtaposer des présentations de types différents.

laquelle cette attitude s'enracine, devenant un lieu *cultuel* autant que *culturel*²⁹¹. « Cette aura n'est pas le privilège des musées prestigieux. Il peut concerner autant un imposant musée des beaux-arts qu'un écomusée, ou des exposition d'ATP »²⁹².

Les explications sont souvent absentes ou déficientes ; les objets sont censés réveiller la mémoire de ceux qui les ont connus²⁹³. Le message reste donc incompréhensible ou superficiel pour les autres visiteurs, qui doivent se contenter d'être (très) éventuellement touchés par la grâce de quelque objet de culte. Heureusement, cette approche est largement dépassée dans nombre d'établissements qui, tenant compte du statut de document des objets ethnographiques, les sélectionnent rigoureusement et les entourent d'une muséographie qui permet de comprendre le message, les informations dont les collections sont une partie du support.

Il me semble que les critères esthétiques interviennent différemment dans la phase de collecte, à l'issue de laquelle on conserve des objets sans se soucier de leur « beauté » mais en tenant compte de leur importance documentaire uniquement, et dans la phase d'exposition, au cours de laquelle, même involontairement, ce sont les plus beaux exemplaires qui sont sélectionnés. Si un musée possède une série de coffins²⁹⁴, le concepteur d'une exposition aura tendance à choisir un exemplaire en fonction du décor qu'il porte, prenant le risque faire croire au visiteur que tout l'attirail de l'agriculteur était finement décoré de la sorte. On cherche parfois à faire ressortir les aspects esthétiques en adaptant la muséographie ou la scénographie mais la mise en exposition vise avant tout la diffusion d'un message informatif et pas uniquement esthétique. Les musées d'ethnographie européenne ou de société se démarquent de cette façon des musées d'ethnographie extra-européenne, à tout le moins de ceux qui considèrent leurs collections comme des œuvres d'art et les exposent comme telles, privées de toute contextualisation. C'est très nettement le parti soutenu par le département des Arts premiers au Louvre et par le Musée du Quai Branly, par exemple.

L'objet-relique n'a généralement pas la même signification dans les musées d'histoire et dans les musées d'ethnographie et de société. Dans les premiers, pour avoir valeur de relique,

²⁹¹ LARDELLIER, Pascal, « Dans le filigrane des cartels... Du contexte muséographique comme discours régionaliste : l'exemple du *Museon arlaten* », dans *Publics et Musées*, n° 15, p. 63-78, p. 63.

²⁹² LARDELLIER, Pascal, « Dans le filigrane des cartels... Du contexte muséographique comme discours régionaliste : l'exemple du *Museon arlaten* », dans *Publics et Musées*, n° 15, p. 63-78, p. 63.

²⁹³ A propos des objets ethnographiques au musée, Pascal Lardellier dit ceci : Objets archétypaux (au sens où l'entendent Mauss et Gordelier), les musealia sont véritablement des « sémiophores » (Krzysztof Pomian), objets « transcendants », dont le sens est compris de tous et par tous partagé (LARDELLIER, Pascal, « Dans le filigrane des cartels... Du contexte muséographique comme discours régionaliste : l'exemple du *Museon arlaten* », dans *Publics et Musées*, n° 15, p. 63-78, p. 63). Je doute fort que la signification d'un objet ethnographique s'impose de la sorte à la vue de cet objet. Je doute également qu'on ne puisse envisager qu'un seul regard sur cet objet ; les personnes qui reconnaissent l'objet ne l'interprètent certainement pas de la même façon ! Je reviendrai plus longuement sur cet aspect de la question dans la deuxième partie de ce travail.

²⁹⁴ Etui en bois, qui peut être attaché à la ceinture, dans lequel l'agriculteur range une pierre à aiguiser la faux lorsqu'il va aux champs.

l'objet doit être rigoureusement identifié et authentifié (si possible, du moins). A-t-il appartenu à une personne célèbre (la canne de Churchill), a-t-il seulement été touché ou utilisé par une personne célèbre (le stylo avec lequel Clemenceau a signé le Traité de Versailles), a-t-il été le « témoin » d'un événement important (n'importe quel petit bout rouillé retrouvé sur la plaine de Waterloo), cela suffit à lui donner une aura, un pouvoir particulier : pouvoir de preuve, pouvoir de séduction, pouvoir de persuasion... On trouve, par exemple, au Musée Carnavalet un petit bout de tissu encadré : il s'agit d'un morceau de la robe de Marie-Antoinette que Barnave, fervent admirateur de la reine et partisan du maintien de la royauté à la Révolution, portait constamment sur lui. Cette « relique » y est exposée sans autre explication²⁹⁵.

On trouve également ce genre de reliques dans les musées d'ethnographie (le berceau de Mistral), mais c'est beaucoup plus rare. L'objet-relique ethnographique, tel qu'il a été décrit ci-dessus dans le domaine privé, concerne souvent des personnes modestes, ordinaires, rarement clairement identifiées. Il force le respect et exerce une certaine fascination sans exiger pour autant de datation ou d'attribution précise, même si celles-ci sont appréciables. Les reliques ethnographiques bien datées (un casque militaire transformé en passoire directement après la chute de Berlin) peuvent se trouver dans un musée d'histoire²⁹⁶ ou dans un musée d'ethnographie²⁹⁷. Ils seront présentés de façons différentes et pourront même porter des messages différents en fonction du thème de l'exposition et du style de la muséographie²⁹⁸.

Pour en terminer à propos de la question du statut des objets, je voudrais aborder un point se situant à l'intersection entre exposition et animation : le « libre-accès » et la manipulation des éléments de collections²⁹⁹ dans certains musées d'ethnographie régionale et de société. Les objets et documents récoltés ou recueillis par ces institutions, ainsi que par les musées

²⁹⁵ J'ai décrit et analysé l'utilisation des objets-reliques dans les expositions-spectacles : DROUGUET, Noémie, « Succès et revers des expositions-spectacles », dans CHAUMIER, Serge (dir.), *Du musée au parc d'attractions, Culture et Musée* n°4, juin 2005, p. 65-88.

²⁹⁶ *Deutsches Historisches Museum* à Berlin.

²⁹⁷ *Museum Europäischer Kulturen*, exposition *Die Stunde Null – Überleben 1945*, du 8 mai 2005 au 16 avril 2006. Voir TIETMEYER, Elisabeth et VANJA, Konrad, « ÜberLeben – Umbruchzeiten 1945 », dans EICHHORN, Maren, GRABOWSKI, Jörn et VANJA, Konrad (dir.), *Die Stunde Null – ÜberLeben 1945*, Berlin (Staatliche Museen zu Berlin), 2005, p. 104-127.

²⁹⁸ En ce qui concerne l'exemple précis du casque transformé en passoire, j'ai eu l'occasion de visiter ces deux expositions le même jour et de retrouver dans les deux cas un tel exemplaire qui reflète clairement le dénuement extrême dans lequel se trouvait la population de Berlin le 8 mai 1945. Dans le musée d'histoire, l'objet exprimait davantage le désespoir, la misère voire la perte de repères de la population, dans le contexte d'une exposition présentant les conséquences à long terme de cette situation ; dans le musée d'ethnographie, l'exposition voulait montrer comment la vie quotidienne repart rapidement le dessus sur la mort et les horreurs passées, malgré les conditions difficiles, et ce casque était le vecteur d'une impression beaucoup plus positive de « renaissance ». Cette interprétation différente d'un même objet n'est pas due uniquement au type de musée qui le présente.

²⁹⁹ Il s'agit bien là des vrais objets, issus de la collection du musée et non des manip tactiles ou interactifs, qui sont quant à eux des copies, des modèles ou autres artefacts muséographiques.

régionaux, dans la mesure où ils n'ont pas grande valeur pécuniaire et qu'ils sont parfois présents en de nombreux exemplaires dans les collections, peuvent être utilisés pour des démonstrations ou des animations. Dans certains musées locaux, qui désirent favoriser la proximité, l'identification et la responsabilisation des visiteurs face à un patrimoine qu'on voudrait se voir réapproprié, le contact physique, ou la manipulation des objets est permis, voire encouragé. Ainsi, au Musée du Pays des Collines à La Hamaide (Hainaut), « on peut toucher mais pas casser » selon la formule d'Odette Triffin³⁰⁰. Seuls les objets particulièrement fragiles sont protégés par des vitrines, les autres sont « en libre accès ». Au Musée de Wanne également, le visiteur peut toucher et manipuler un grand nombre d'objets. Les enfants peuvent jouer avec certains des jeux anciens qui sont présentés, et notamment la *roulette* ou *riboulette*, qui remporte un franc succès auprès des visiteurs depuis... plus de vingt ans ! Ces collections sont exposées à certains risques de bris, de vol et d'usure prématurée dont les responsables doivent tenir compte, en prenant, éventuellement des mesures de conservation complémentaires. Au contraire, dans un musée d'histoire ou dans un musée de beaux-arts³⁰¹, tous les documents ou toutes les œuvres sont inaccessibles au toucher (ou presque), soigneusement encadrés, attachés, « vitrinifiés », pour reprendre le terme de Jacques Hainard³⁰². Pour les protéger, bien sûr, mais aussi pour les « sublimer », comme dirait Martine Thomas-Bourgneuf³⁰³, pour leur conférer une valeur, un prestige supplémentaire.

Enfin, l'une des particularités des musées qui nous intéressent tient au fait que les objets ne sont pas toujours matériels, tangibles. Comment donner à voir et à comprendre des traditions orales, des coutumes festives, des gestes d'artisans ? Il s'agit là d'une particularité et d'un défi que les musées d'ethnographie tentent actuellement de relever : préserver et exposer le patrimoine immatériel, ou plutôt ses traces³⁰⁴.

3. La proximité temporelle

L'objet d'étude des sciences telles que l'histoire de l'art, l'archéologie et l'histoire, embrassent des périodes chronologiques plus longues que la période envisagée par les

³⁰⁰ Rencontre en août 1999, à l'Ecomusée du Pays des Collines (La Hamaide - Ellezelles) dans le cadre de mon mémoire de licence.

³⁰¹ Quelques exceptions permettent de confirmer cette règle, tel que le Musée du Dialogue à Louvain-la-Neuve où la plupart des œuvres sont en libre-accès, donc exposées aux effleurements et aux caresses, certaines pouvant expressément être touchées, comme la sculpture gothique en bois représentant le Christ sur son âne)

³⁰² HAINARD, Jacques, « Faudra-t-il ré-empoussiérer le musée ? », dans *Rapport d'activité de la 3ème conférence générale du Réseau européen des musées d'ethnographie et des musées de société* – NET, Ljubljana (Slovenski Etnografski Muzej), 2000, p. 45-55.

³⁰³ Voir entretien avec Martine Thomas-Bourgneuf, Annexe n°1, p.75-92.

³⁰⁴ GOB, André, « Keeping Traces. Immaterial Heritage, Living Heritage, Object Museology: a paradoxical relationship » dans *Museology and Intangible Heritage II* (International Symposium ICOFOM – Séoul, 2004), ICOFOM Study Series ISS 33 Supplement, München, 2004, p. 45-48 et GOB André, « Garder une trace : le rôle du musée dans la sauvegarde du patrimoine immatériel » dans *La Vie des Musées*, 18, 2004, p. 68-78.

ethnologues de l'Europe. Il peut sembler, de prime abord, que le rapport au temps et à la chronologie doit être forcément différent dans les musées qui nous occupent. En effet, les musées d'histoire, d'art et d'archéologie mais aussi de sciences et techniques ou d'histoire naturelle, sauf thématique particulière ou cadre chronologique restreint³⁰⁵, peuvent faire débiter leur discours et leur collecte qui au Moyen Age, qui à l'invention de la roue, qui à la préhistoire ou même au Big-Bang³⁰⁶. Le musée d'ethnographie et de société, quant à lui, étend rarement son champ d'étude au-delà de la Révolution française. Ceci est bien entendu une tendance générale. Certains musées qui possèderaient des objets plus anciens peuvent aborder à travers eux les périodes plus éloignées de nous ; mais lorsque c'est le cas, cela reste relativement anecdotique. Les musées régionaux, qui ont une vocation plus généraliste, combinent volontiers des approches de la préhistoire, de l'histoire ancienne et récente, y compris de l'art, et de l'ethnologie ; celles-ci apparaissent alors souvent comme des « départements » distincts ou se présentent selon une succession chronologique.

Dès lors, on peut dire que les musées d'ethnographie abordent des périodes globalement plus proches de nous que les autres musées. On remonte dans le temps de plusieurs générations, parfois seulement deux ou trois (bien sûr, tout dépend de l'âge du visiteur... et plus on est âgé, plus l'émotion sera forte³⁰⁷), voire moins dans les musées qui traitent de la société actuelle ou de problématiques contemporaines. Ces périodes sont, théoriquement, mieux connues et mieux documentées que les périodes plus anciennes. En effet, on a davantage de renseignements sur les objets de la vie quotidienne et les usages populaires. Les informations dont on dispose, qu'elles soient matérielles ou documentaires, sont normalement plus complètes (ou moins incomplètes) et concernent toutes les strates de la société. A l'inverse, les périodes connues par l'histoire et l'histoire de l'art nous renseignent plus souvent sur le clergé, la noblesse et la bourgeoisie que sur les gens du peuple, dont les traces sont beaucoup plus rarement conservées. Les objets artistiques ou décoratifs qui sont parvenus jusqu'à nous sont généralement les exemplaires les plus beaux, les plus décorés, les plus précieux et sont souvent liés à une personnalité exceptionnelle. L'archéologie, au contraire de l'histoire, permet souvent de documenter la culture matérielle des « petites gens ».

Quelles sont les implications de cette proximité temporelle sur le discours de ces musées ? La première de ces implications, qui apparaît comme une constante, depuis la création des premiers musées, c'est le choix de l'approche synchronique au détriment d'une vue diachronique. Rares sont les exceptions, comme nous le verrons au chapitre suivant. Dès lors,

³⁰⁵ Bien sûr, il y a des musées consacrés à des tranches d'histoire contemporaine (*Haus der Geschichte* à Bonn), à des périodes bien définies (Historial de la Grande Guerre de Peronne), à des personnalités historiques (Malraux au Havre). J'envisage ici plutôt les musées régionaux, les musées d'histoire de villes, qui s'inscrivent dans une portion de temps beaucoup plus longue, parfois depuis la préhistoire ou l'Antiquité et jusqu'à nos jours.

³⁰⁶ Exemple : le Musée de la Préhistoire à Quinson.

³⁰⁷ Pour la génération de visiteurs nés dans les années 1970, la visite d'un musée de société serait tout différente si ceux-ci présentaient des extraits de *l'Ile aux enfants* ou de *RécréA2*, des récipients à glaçons Tupperware, des mange-disques, des albums Pannini... Une évasion nostalgique dans le temps de leur enfance.

plutôt que d'envisager le discours selon une progression chronologique, on opte pour une présentation plus ou moins thématique. Celle-ci est basée d'une part sur des reconstitutions ou des évocation plus ou moins fidèles de lieux de vie : l'incontournable cuisine, la chambre à coucher et/ou autres espaces domestiques, des ateliers pour évoquer différents métiers (cordonnier, menuisier, tonnelier) ou d'autres types de commerces (épicerie, pharmacie, estaminet), parmi lesquels l'école ou du moins la salle de classe tient une bonne place. D'autre part, les présentations typologiques permettent de broser quelques thèmes à coup de panoplies d'objets, rassemblés selon leur matériau ou procédé de fabrication (terre cuite, vannerie, les produits laitiers) ou par contexte d'utilisation (jeux d'enfant, systèmes d'éclairage et de chauffage, piété individuelle). Les découpages thématiques auxquels on procède sont généralement codifiés ou à tout le moins récurrents.

L'autre face de la question, c'est le « flou temporel » dans lequel baignent les présentations thématiques, qui règne encore trop souvent dans ce type de musées. Comme je l'ai dit, la période envisagée court de la fin du XVIIIe siècle ou du début du XIXe à l'Entre-deux-guerres, ce qui représente environ 150 ans. On fait fi de ce laps de temps assez long, et surtout riche d'évolutions et de révolutions, pour présenter un passé monobloc, idéalisé, aux contours flous³⁰⁸. Le bon vieux temps flotte sur un nuage temporel, uniforme et cotonneux. En dehors de toute référence à l'histoire : on n'évoque pas le temps qui s'écoule « pendant ce temps-là ». Le « présent ethnographique », que j'ai défini précédemment, nappe l'ensemble de l'expographie de ces musées. Reste-t-il d'irréductibles vieillards qui, au fin fond de leurs villages perdus, retirés dans leurs chaumières, vivent en résistant encore et toujours à la civilisation moderne ? On pourrait le croire en sortant de certains musées !

Enfin, certaines institutions, certaines muséographies sont particulièrement avares d'explications. Les objets présentés, sous forme de reconstitutions ou de panoplies, sont généralement identifiés par leur nom. Au mieux, quelques mots d'explication peuvent être ajoutés pour en décrire l'utilisation, lorsqu'on estime que cela ne saute pas aux yeux. Peut-être ces musées comptent-ils sur la proximité temporelle, parfois toute relative, entre le visiteur et les objets présentés pour qu'il recrée lui-même leur contexte et leur mode d'utilisation et qu'il parvienne à en comprendre la signification. Par ailleurs, ces musées, se bornant à présenter des objets et à reconstituer certains contextes de vie, de travail etc., ne posent aucune question quant aux conditions sociales, à la vie en société en général. Ce manque d'explications plus globales ne tient pas seulement au fait que les visiteurs pourraient encore, pour certains du moins, posséder les clés de lecture et de compréhension d'une société

³⁰⁸ Un exemple illustre bien cet état d'esprit : au Musée de la Vie wallonne, dans l'état où il se trouvait à Liège jusqu'en 2003, on pouvait voir des ateliers présentant les métiers artisanaux du XIXe siècle : tonnelier, cirier, dinandier, etc. ainsi qu'une forge, datant quant à elle du siècle précédent, sans que cela ne soit clairement fait remarquer. L'idée était de reconstituer le cadre de la production artisanale avant l'industrialisation, or, le secteur d'activité de la métallurgie étant industrialisé dès le XIXe siècle dans notre région, le concepteur a préféré user d'un anachronisme mensonger pour conserver l'homogénéité de sa présentation !

désormais révolue mais aussi à la volonté de ne pas proposer un message de portée générale. Le message délivré repose essentiellement sur les objets, qui sont à la fois, et paradoxalement, muets et plurivoques. C'est l'environnement muséographique, en bonne partie nostalgique, comme nous l'avons vu, qui doit leur donner leur signification. Que peuvent nous apprendre sur la société au XIX^{ème} siècle et sur la « vie wallonne », la reconstitution figée d'un atelier de cirier ainsi que le détail de la fabrication des chandelles présenté sur un panneau indigeste³⁰⁹ ? Ce point me paraît particulièrement important et trouvera des développements plus conséquents dans la suite de ce travail.

Dans les musées d'histoire, les faits et les documents sont, en particulier pour les périodes les plus récentes, plus ou moins précisément situés dans le temps. C'est ce qui fait la différence avec nombre de musées d'ethnographie régionale (du moins dans leur forme la plus traditionnelle) qui évacuent presque cette question de la temporalité. Les écomusées et les musées de société, dans la mesure où ils s'intéressent davantage au temps long, aux transformations de la société et qu'ils explorent aussi la vie contemporaine, prennent davantage en considération la temporalité et sont plus soucieux d'évoquer la chronologie ou la diachronie, pour souligner les évolutions ou les changements de certaines activités ou modes de vie. Les événements, les objets, les témoignages et la « mémoire » présentées ne réclament pas moins d'explications et de remises en contexte que les éléments antérieurs. Le recul nécessaire à la compréhension fait souvent défaut et il est du ressort du musée de proposer des analyses et des réflexions.

4. Les témoignages

Quels sont les différents types de témoignages ? Qu'entend-on par là ? Les objets ne sont-ils pas des témoignages de la culture matérielle ? Quelle serait la spécificité du témoignage ethnographique ?

Le témoignage est important, et caractéristique, pour les musées d'ethnographie et de société car, pour reprendre l'expression de Jean-Claude Duclos, « c'est ce qui donne de la chair au propos »³¹⁰. La vie quotidienne d'hier et d'aujourd'hui, les croyances, les savoir-faire s'incarnent en effet à travers les témoignages de ceux qui vivent ou y ont vécu, qui croient, qui créent et qui façonnent. Pour le public des musées, l'identification et l'émotion que ces témoignages suscitent font partie intégrante de la visite³¹¹. Ces anecdotes et ces récits de vies

³⁰⁹ Cet exemple, parmi tant d'autres, provient du Musée de la Vie wallonne à Liège (en cours de rénovation actuellement) Autre exemple, plus exotique et peut-être plus parlant encore: au Musée de la Canne à Sucre *Stella Matutina* sur l'île de la Réunion, on trouve toutes les informations sur le procédé de fabrication du sucre... sans un mot sur les conditions de travail ni sur l'esclavage.

³¹⁰ Entretien avec Jean-Claude Duclos, voir Annexe n°1, p. 116.

³¹¹ Ou plutôt de « l'expérience » que le public s'attend à vivre à travers la visite d'un musée d'ethnographie. (voir MONTPETIT, Raymond, « Expositions, parcs, sites : des lieux d'expériences

ne sont jamais anonymes : ils émanent tantôt de personnes discrètes, tantôt de gens plus ou moins célèbres ou du moins connus dans leur région. Mais ces récits « qui s'entremêlent et affleurent au gré de la présentation ne se limitent pas à une commémoration individuelle ou familiale. Associés à des objets, ils participent d'une mémoire collective définie comme l'ensemble des souvenirs spécifiques d'une communauté »³¹². Dans les musées d'ethnographie et de société, les objets et les témoignages, complémentaires, se répondent et s'épaulent mutuellement pour donner du corps à la visite.

Néanmoins, comme le rappelle également le Directeur du Musée dauphinois, ces témoignages doivent résister à l'analyse scientifique. En toute rigueur, les témoignages ethnographiques sont le résultat d'enquêtes menées par des ethnologues sur leur terrain. Cela signifie que les personnes interrogées l'ont été en fonction d'une étude particulière sur un sujet délimité. Les témoignages sont parfois uniques – s'il ne reste qu'un témoin – mais ils sont le plus souvent multiples, complémentaires ou convergents. L'ethnologue va essayer de récolter des renseignements auprès de plusieurs informateurs, afin de les valider. Il peut également les comparer à d'autres types de sources, notamment historiques. C'est du moins de cette façon qu'il devrait procéder pour aboutir à un résultat scientifiquement valable. Il recueille la mémoire, un « magma de témoignages »³¹³, le récit de souvenirs parfois très précis qui est relaté sans aucune analyse par le témoin, et qui en soi ne fait pas sens (« Je me souviens que mon père a été arrêté en juin 44, c'était un lundi et nous étions à tel endroit... ». Il appartient à l'enquêteur de pouvoir expliquer et analyser ce vécu par la critique historique (« En 1944, suite à tel événement, des arrestations se produisent »).

A côté de cette pratique pointue et laborieuse – c'est-à-dire professionnelle – de l'enquête et de la collecte de témoignages, les responsables de petits musées s'en remettent davantage à leurs propres représentations en la matière, à leur passion et à leur intuition pour récolter des informations. Les enquêtes ne se font pas nécessairement avec méthodologie et ce sont prioritairement les connaissances et relations qui sont sollicitées. Dans le cas des petits musées animés par des bénévoles, on peut d'ailleurs se demander si la passion et l'intérêt que

patrimoniales » dans CHAUMIER, Serge (dir.) *Du musée au parc d'attractions : ambivalence des formes de l'exposition, Culture et Musées* n° 5, Arles (Actes Sud), 2005, p. 111-131). N'espère-t-on pas avoir le cœur serré par la nostalgie ? N'avons-nous pas envie d'une petite dose de régression, pour reprendre l'idée chère à Baudrillard ? Ces sentiments ne sont-ils pas caractéristiques de l'expérience de visite d'un musée d'ethnographie ?

³¹² SERENA-ALLIER, Dominique, « Histoires de musées », dans *Histoires de vies, histoires d'objets ; acquisitions récentes 1996-2001*, Catalogue d'exposition (28 juin 2002 – 12 janvier 2003) au *Museon arlaten*, p. 10-16, p. 10. La communauté évoquée par l'auteur et qui est visée par le *Museon arlaten* est « celle qui vit en basse Provence rhodanienne, entre la fin du XVIII^e siècle et aujourd'hui ».

³¹³ NANDRIN, Jean-Pierre et TOUSIGNANT, Nathalie, « Mémoire de l'Europe, mémoire de Bruxelles », dans DUMOULIN, M., *Bruxelles, l'euro-péenne. Regards croisés sur une région capitale*, Bruxelles (Tempora), 2001, p. 204-205, repris dans *Les cahiers de la Fonderie*, n° 26, 2002, p. 38-41.

porte une personne à sa région, natale ou d'élection, ne constituent pas des entraves à un travail de recherche objectif³¹⁴.

Une des spécificités du musée d'ethnographie (mais qu'il partage avec les musées de sciences naturelles) consiste à associer, presque dans un même mouvement, collecte (de témoignages et de matériel), conservation, recherche. Il faut distinguer, d'une part, les témoignages, souvent nombreux, qui sont recueillis par des ethnologues, « pour la recherche » et, d'autre part, celui ou ceux qui seront ensuite sélectionnés dans ce fond, par des muséologues ou les conservateurs « pour l'exposition ». Le fond, une fois constitué selon des critères scientifiques, devient un réservoir de témoignages qui pourront être utiles à l'exposition. Les critères de sélection en vue de l'exposition sont bien différents : les témoignages sont choisis en fonction du message arrêté par le concepteur mais aussi pour leur capacité à capter l'attention du visiteur et à toucher sa sensibilité.

En outre, les témoignages ont aussi leur place dans les musées d'histoire. On n'a pas attendu l'avènement du dictaphone pour relayer les témoignages écrits, célèbres ou anonymes, d'événements majeurs tout comme ceux de la quotidienneté. Et si le goût des historiens est manifeste pour l'écrit, ils ne se privent pas pour autant d'utiliser des documents sonores et filmés dans les présentations muséales. Le recours à l'entretien est plus rare, du moins dans les musées, mais pas absent : que l'on songe en particulier au Centre d'Histoire de Montréal ou à certains musées dédiés à la Deuxième Guerre mondiale. Cependant, le témoignage historique est souvent différent ; soit qu'il ne concerne pas le même type de fait, soit que les témoins n'ont pas la même valeur. Si l'on interroge une personnalité, ou un expert à propos d'une personnalité, ou encore un quidam sur un événement précis et daté, le témoignage trouvera mieux sa place dans un musée d'histoire. Si on interroge une personne ordinaire sur un sujet relatif à la vie quotidienne, même si le témoignage est précis et bien daté, il aura plutôt pour destination le musée d'ethnographie.

En ce qui concerne les musées de beaux-arts, à l'exception des « témoignages » ou plutôt commentaires des artistes eux-mêmes à propos de leur œuvre, cette pratique est complètement

³¹⁴ « Tout d'abord, seul le visiteur le plus superficiel et le plus pressé peut penser que ces musées se réduisent aux objets qu'ils exposent : outils de travail, costumes, etc. Pour les fondateurs, ces objets représentent leur identité et leurs racines » (FORNI, Gaetano, « Les musées d'ethnographie en Italie : dix ans d'extraordinaire croissance », dans *Museum international* n° 204 (vol. 51, n°4), 1999, p. 47-52, p. 50). Les fondateurs, qui ne sont pas nécessairement ethnologues, sont néanmoins des « spécialistes » dans la mesure où ils « savent », ils ont des connaissances, soit personnelles, soit acquises lorsqu'ils recueillent des objets et/ou des témoignages. Encore faut-il pouvoir les transmettre – aux chercheurs, par l'intermédiaire d'un travail documentaire *rédigé* (combien de « conservateurs » amateurs négligent ce travail parce qu'ils font confiance « à leur tête », comme le déclare fièrement Freddy Close, fondateur du Musée d'Eben-Bassenge ?) et aux visiteurs par l'intermédiaire de l'exposition. Pour que celle-ci ne soit pas uniquement destinée à ces mêmes fondateurs, comme en témoigne cette citation de Forni, démontrant à la fois le manque de recul et de professionnalisme de ceux-ci. Hartmut Prasch évoque quant à lui le « dilettantisme » dans les petits musées locaux (PRASCH, Hartmut, « Musées régionaux, musées locaux : quel dialogue ? », dans *Museum*, n° 175 (vol. XLIV, n° 3), 1992, p. 133-136, p. 134).

absente. De plus, la collecte de telles informations, est sans comparaison avec la méthodologie de l'enquête ethnologique.

Sur le plan de l'exposition, les témoignages rythment la présentation soit sous forme écrite, retranscrite, soit par le recours à une bande sonore ou à la projection d'un film (de type documentaire). Il peut éclairer l'utilisation d'un objet ancien ou d'une vraie chose présentée, par exemple. Le commentaire a été recueilli dans les conditions requises par la discipline et se trouve reproduit en tant que tel. Il est reconnaissable et ne peut pas être confondu avec un texte explicatif rédigé par les scientifiques du musée ou par le muséographe. Il est placé entre guillemets, écrit en italique, ou dans une autre police de caractères ou une couleur particulière, différente des autres types de textes. Le témoin est cité, nommément (Monsieur Jean Dupont) ou de façon anonyme mais en indiquant les caractéristiques importantes par rapport au discours (un homme de 63 ans, un ouvrier de l'usine en 1984, l'institutrice, un Italien du quartier...). Si le témoignage est donné à entendre, on diffuse l'enregistrement original, en spécifiant également par écrit qui parle, et éventuellement dans quelles conditions.

Très variés dans leur forme comme dans leur contenu, leur taille et leur importance peuvent aller de l'anecdote tenant en quelques mots sur un cartel à un récit justifiant l'aménagement d'une salle entière, comme au Centre d'Histoire de Montréal, où plusieurs scénographies d'ambiance servent de support à la présentation de collections et de témoignages filmés. Autre exemple : la reconstitution de l'atelier de fourrure au Musée de la Vie bourguignonne – Perrin de Puycousin à Dijon à laquelle le témoignage d'une ancienne fourreuse donne tout son attrait et sa signification. Les témoignages constituent parfois un fil conducteur dans l'exposition ou, du moins, peuvent suggérer un cheminement particulier. Une telle exploitation peut également trouver place dans les musées d'histoire, tels que *In Flanders Fields* à Ypres, musée consacré à la Grande Guerre, où chaque visiteur est invité à endosser l'identité d'une personne (et non une « personnalité ») ayant vécu cet épisode dramatique et à découvrir progressivement un destin singulier³¹⁵.

5. A la recherche de l'identité

Les sciences folklorique et ethnologique de l'Europe sont nées, cela a déjà été souligné dans le premier chapitre, dans le contexte particulier d'un XIXe siècle à la fois nationaliste/régionaliste, conquérant sur les plans économique, scientifique et géopolitique et, dans le même temps, pris de vertige face à l'accélération de l'histoire et l'intrusion rapide de

³¹⁵ En pratique, une carte magnétique est remise au visiteur pénétrant dans l'exposition permanente et il suffit de la glisser dans des bornes interactives disséminées sur le parcours pour découvrir progressivement le récit d'une personne (un homme pour les visiteurs masculins, une femmes pour les visiteurs féminins), acteur « de second rôle » si l'on peut dire (on ne se glisse pas dans la peau d'un général...) au front ou dans la vie civile.

la modernité. Un sentiment de rupture ainsi que la fascination mêlée à l'angoisse devant le spectacle d'un monde en ébullition et en changement constant s'emparent de quelques érudits. L'urgence de conserver la trace des sociétés traditionnelles menacées par la vague de la modernité devient le moteur de ces disciplines en train de se constituer. Avec elles, poussées par une volonté politique de revaloriser la ruralité et les provinces, apparaissent les premières collectes de traditions orales et matérielles dans les régions et communautés, attestant de leur « grandeur » et de leur originalité. Les premiers musées sont créés, consacrant l'artisan ou l'agriculteur comme modèle de société. Paradoxalement, niant les raisons qui les ont poussés à rassembler ces collections et ces témoignages de sociétés et de cultures finissantes, les initiateurs de musées les présentent comme immuables, figées. Les nouvelles institutions apparaissent pour la plupart comme les moyen de célébrer autant que de défendre les identités (et les passions) locales, régionales. Cette volonté est souvent ancrée dans l'histoire même du musée, lorsque la volonté politique de sa création fut de prouver la spécificité culturelle d'une région, pour (re)donner confiance et fierté à ses habitants, comme ce fut le cas de Frédéric Mistral lorsqu'il créa le *Museon arlaten*, ou pour se réapproprier l'histoire et la mémoire, comme dans les musées plus récents et notamment les écomusées.

Le concept d'identité, complexe³¹⁶, est lui-même paradoxal. « En effet, il désigne à la fois les processus d'altérité, c'est-à-dire d'affirmation de la différence et de reconnaissance par l'autre de cette différence, en même temps qu'il renvoie aux processus d'unification par lequel les individualités s'intègrent à des ensembles plus vastes en se fondant dans une même culture. Partant de là, il permet de toucher du doigt un mouvement complexe, tout à la fois d'homogénéisation interne des sociétés et de définition des unes par rapport aux autres »³¹⁷. Ce « double-jeu » de l'identité est tout à fait visible dans les musées d'ethnographie où tout est mis en œuvre pour faire montre de l'harmonie interne, l'unité voire de l'uniformité d'un groupe humain, d'une communauté régionale, qui, dans le même temps, affirme ses différences, ses particularités, réelles ou supposées telles³¹⁸. En effet, le patrimoine est convoqué et mis en valeur comme un marqueur que cette identité et est utilisé pour faire

³¹⁶ Tellement complexe que je n'ai pas la prétention de l'épuiser ! Même s'il s'agit, à mon sens, d'une question essentielle en ce qui concerne les musées d'ethnographie régionale et de société, envisager toutes les facettes de cette problématique dépasse le cadre de ce travail. Voir notamment CHAUMIER, Serge, « L'identité, un concept embarrassant, constitutif de l'idée de musée », dans EIDELMAN, Jacqueline, *Nouveaux musées de société et de civilisations, Culture et Musées* n° 6, Arles (Actes Sud), 2005, p. 21-40.

³¹⁷ RASSE, Paul et MIDOL, Nancy, « Introduction » dans RASSE, Paul, MIDOL Nancy et TRIKI Fathi (dir.), *Unité-diversité. Les identités culturelles dans le jeu de la mondialisation*, Paris, 2001, p. 11-18, p. 15.

³¹⁸ A certains égards, on peut appliquer aux sociétés européennes certains mécanismes identitaires et de différenciation d'autrui mis en évidence par les ethnologues sur le plan extra-européen : « Il semble bien que le refus de la diversité culturelle soit un trait universel dans l'histoire et que les sociétés se ressemblent vouloir toutes, à leur manière, désigner l'autre comme différent ou inférieur. Cette constante tient sans doute à l'une des fonctions essentielles de la stigmatisation d'autrui, où l'on rejette pour mieux définir et identifier son propre groupe, en posant la limite entre soi et les autres. (...) La volonté de distinction s'exprimera d'ailleurs avec d'autant plus d'acharnement que l'autre n'est pas si différent : ce n'est pas le moindre paradoxe que de voir des groupes culturellement très proches poser comme irréductible la différence – même minimale – qui les sépare », GERAUD, Marie-Odile, LESERVOISIER, Olivier et POTTIER, Richard, *Les notions clés de l'ethnologie. Analyses et textes*, Deuxième édition, Paris (Armand Colin), 2002, p. 75.

ressortir tantôt ce qui rapproche les membres d'une même société, pour provoquer ou attiser un sentiment d'adhésion aux membres de cette communauté ; tantôt ce qui distingue des autres, dans un mouvement de repli sur soi. Il me semble qu'il s'agit là d'une constante dans les musées d'ethnographie : la recherche ou l'affirmation d'une identité propre, l'identité collective d'un groupe.

L'identité collective est une représentation : « de manière constamment renouvelée, des individus se perçoivent, s'imaginent membres d'un groupe et produisent diverses représentations quant à l'origine, l'histoire et la nature de ce groupe³¹⁹ ». C'est exactement ce que tentent de mettre en évidence les musées d'ethnographie, afin de provoquer l'adhésion des membres d'une société, parfois avec une mesure d'artificialité certaine quand cela n'est pas carrément de la fiction ! Les institutions en viennent jusqu'à fixer des normes, parfois fort éloignées des pratiques, anciennes ou quotidiennes³²⁰. Cette propension à stéréotyper les traditions va de pair avec la nostalgie et l'intemporalité inhérentes aux présentations muséographiques³²¹. Du reste, une communauté regroupe en son sein des entités sociales plus petites, d'un niveau inférieur ; dès lors, déterminer une identité unique à l'adresse de l'ensemble de cette communauté n'est-il pas abusif ? Tous les membres peuvent-ils réellement se reconnaître dans le « portrait » brossé par le musée, c'est-à-dire par quelques membres de cette communauté, probablement issus de quelque entité inférieure commune ? En d'autres termes, dans la mesure où les musées sont initiés et organisés par des personnes cultivées sinon savantes, provenant de milieux relativement aisés et conservateurs, est-il possible que les autres, visiteurs ou « usagers », appartenant à d'autres entités sociales, s'y reconnaissent ? Par quel processus consensuel le musée parvient-il à niveler l'identité et à générer un sentiment d'appartenance ? En utilisant et en exposant uniquement les standards, les évidences... et en évitant les sujets qui marginalisent, qui stigmatisent des exclusions. Les musées d'ethnographie conçus sur le canevas traditionnel parviennent encore à éluder des sujets que les musées d'histoire ont parfois beaucoup de mal à aborder : les conflits sociaux, les inégalités sociales, économiques et politiques, les problèmes sanitaires³²², l'immigration,

³¹⁹ RASSE, Paul et MIDOL, Nancy, « Introduction » dans RASSE, Paul, MIDOL Nancy et TRIKI Fathi (dir.), *Unité-diversité. Les identités culturelles dans le jeu de la mondialisation*, Paris, 2001, p. 11-18, p. 15.

³²⁰ Dominique Séréna-Allier le rapporte en ce qui concerne le costume et la coiffure des Arlésiennes d'autrefois. SERÉNA-ALLIER, Dominique, « Histoires de musées », dans *Histoires de vies, histoires d'objets ; acquisitions récentes 1996-2001*, Catalogue d'exposition (28 juin 2002 – 12 janvier 2003) au Museon Arlaten, p. 10-16, p. 15.

³²¹ Toujours à propos du *Museon arlaten*, qui prône le retour à un modèle arlésien passé, Lardellier remarque que « la modernité et ses attributs, totalement absents des lieux, semblent être suspectés, ressentis comme inauthentiques, trompeur, éléments exogènes venus perturber l'ordre du monde ». LARDELLIER, Pascal, « Dans le filigrane des cartels... Du contexte muséographique comme discours régionaliste : l'exemple du *Museon arlaten* », dans *Publics et Musées*, n° 15, p. 63-78, p. 67. La modernité est perçue comme l'ennemie de l'identité dans la mesure où elle perturbe l'ordre ancien, immuable, « authentique ».

³²² A l'exception notoire des musées d'hygiène, proches parents des musées populaires ou cantonaux, qui étaient entièrement consacrés à la prévention des problèmes sanitaires et qui ne s'adressent, du reste, qu'à la population « à risque ». Il ne s'agit pas à proprement parler de musées d'ethnographie. Voir MAIRESSE, François, « La notion de public » dans VIEREGG, Hildegard K., *Museology and Audience, ICOFOM Study*

etc. L'ancienne exposition de synthèse du Musée de la Civilisation de Québec, *Mémoires*, visible de 1988 à 2005, présentait quelques-uns de ces sujets, ainsi que le malaise qui accompagne leur relation ou leur explication. Alcoolisme, violence, chômage, déficiences sanitaires se retrouvaient rassemblés dans une section intitulée « Des jours difficiles », soulignés par une scénographie sombre et dramatisante. Dans les écomusées et les musées de société ce sont parfois ces problèmes, ces conflits sociaux, ces inégalités ou injustices qui forment une identité et qui rassemblent une partie de la population.

Les implications de cette politique identitaire au musée concernent également les autres fonctions du musée. La collecte et la recherche se concentrent sur ce qui apparaît comme typique et ce qui correspond à la représentation que l'on se fait de l'identité, quand bien même celle-ci serait déformante : « Les collections sont davantage le reflet de la spécificité d'une région que de son identité, c'est-à-dire qu'elles insistent davantage sur ce qui distingue (costume, mobilier, équipement domestique et professionnel, sont conservés dans la mesure où ils témoignent d'un milieu social et culturel, de conditions climatiques, d'habitudes alimentaires, d'activités économiques particulières à une région) que sur ce qui est commun. L'identité ainsi restituée ferait donc apparaître une autarcie, tant culturelle qu'économique, certainement excessive. Le regard « extérieur » de l'ethnologue a en fait refusé (...) d'enregistrer ce qui pouvait lui paraître banal et quotidien et n'a le plus souvent retenu que les éléments à ces yeux (sic) « exotiques » du vécu régional »³²³. Michel Colardelle ne dit pas autre chose à propos de l'ethnologie métropolitaine : « la différence formelle entre communautés proches a été privilégiée, et demeure souvent le principe directeur des choix d'acquisition et de présentations permanentes et temporaires, au détriment de la démonstration des parentés et des processus d'élaboration des formes culturelles »³²⁴. A cela, on peut ajouter les éléments « indésirables » évoqués ci-dessus, la « mémoire refoulée », qui ont rarement été collectés, et encore moins exposés.

Malgré cela, quand on visite certains musées, on a plutôt l'impression de voir les mêmes choses partout, présentées à chaque fois comme typiques de la région : les mêmes rabots de menuisier, les mêmes outils de cordonniers, des salles de classe de village quasi identiques, les mêmes tableaux illustrent les âges de la vie, les mêmes modes de production (du blé au pain, du lait au beurre et quasi les mêmes fêtes et coutumes qui se répètent de musées en musées, de régions en régions...) Heureusement, on élève tantôt des vaches, tantôt des

Series n°35 (preprints), Munich, 2005, p. 7-25, p. 9-10 et, à propos du Deutsche Hygiene-Museum de Dresde : GOB, André, *Des musées au-dessus de tout soupçon*, Paris (Armand Colin), 2007, p. 323-326.

³²³ JOUBEAUX, Hervé, « Collecte contemporaine et identité régionale », dans *Constituer aujourd'hui la mémoire de demain*, Actes du colloque de Rennes (décembre 1984), s.l. (Musée de Bretagne et M.N.E.S.), 1988, p. 39-40. Il définit dans son article trois périodes d'étude et de collecte : archéologique, historique et ethnologique. Cette dernière débute, selon lui, peu avant la naissance de la notion même d'ethnologie.

³²⁴ COLARDELLE, Michel, « Marcel Boulain, fondateur du Musée Dauphinois », dans *Fondateurs et acteurs de l'ethnographie des Alpes, Le Monde alpin et rhodanien*, 1^{er}-4^e trimestres 2003, p. 109-117, p. 109.

moutons ou des chèvres ; on admire en arrière-plan ici la montagne et là la mer ; on cuisine qui au beurre, qui à l'huile, qui au saindoux³²⁵ !

Sont mis en évidence les éléments qui distinguent une société, une communauté, une région par rapport aux autres, bien davantage que les points communs entre elles, qui paraissent moins intéressants. La comparaison semble peu utilisée dans ces musées, bien que cela soit une méthode d'analyse prisée par les ethnologues, ce qui est assez paradoxal. Pourquoi, en effet, ne pas comparer, comme le suggérait une vieille dame à sa petite fille lors d'une visite au Musée alsacien, les coiffes alsaciennes et leurs cousines de Bretagne ou d'ailleurs afin de faire ressortir clairement les spécificités du costume local³²⁶ ? Pourquoi, parallèlement, ne pas montrer les traits communs, d'une région à l'autre, de l'utilité pratique, sociale et symbolique des coiffes féminines ? Certainement parce que les collecteurs veulent recueillir « les objets jugés les plus représentatifs de la culture ou de la région étudiées, expérimentant donc cette idée d'objet-témoin, d'objet-échantillon de civilisation » et qu'ils cherchent « à collecter les signes matériels les plus denses (...) d'une identité régionale ou ethnique »³²⁷.

6. Peut-on parler de spécificité ?

Ce chapitre ainsi que le précédent le démontrent : l'ethnologie est un domaine dont les limites restent floues et le contenu des musées d'ethnographie et de société est constamment remis en question. Seraient-ce ces deux traits distinctifs qui fondent sa spécificité ? A propos de l'existence éphémère de certains musées au XIXe siècle, voire de projets de musées qui ne furent jamais réalisés, Isabelle Collet se demande si ces échecs ne sont pas dus, pour une part du moins, à l'impossibilité de cerner un domaine spécifique à l'ethnographie³²⁸. Cela n'empêche pas ces musées de s'être finalement multipliés au cours des dernières décennies, en suivant, presque unanimement, un modèle muséographique particulier, une « recette », toujours accommodée « selon le marché », dont je vais rappeler les ingrédients essentiels. Ce modèle spécifique, que j'appellerai « traditionnel », est encore largement présent dans le

³²⁵ Le rôle de la graisse comme élément identitaire des régions d'Italie a bien été mis en évidence par CAPATTI, Alberto et MONTANARI, Massimo, *La cuisine italienne. Histoire d'une culture*, Paris, (Seuil), 2002, p. 144-150.

³²⁶ Anecdote rapportée par André Gob suite à une visite au Musée alsacien. En 1928, de retour du Congrès international des Arts populaires de Prague, Henri Focillon, plaide déjà pour que les musées pratiquent davantage la comparaison. Dans son esprit, il s'agissait surtout de mettre en évidence les similitudes entre des traditions étrangères : « Quant à moi, écrit-il, je me tiendrai pour heureux si, dans la vitrine d'un musée local, je vois accueilli avec amitié un objet étranger qui rappelle une parenté ou un accord, même fortuit, et qui, spontanément, m'aide à passer du plan provincial au plan universel ». FOCILLON, Henri, « Echanges et comparaison » dans *Museion*, n°6, décembre 1928, p. 206-211, p. 211.

³²⁷ JAMIN, Jean, « Les objets ethnographiques sont-ils des choses perdues ? », dans HAINARD, Jacques et KAEHR, Roland, *Temps perdu, temps retrouvé. Voir les choses du passé au présent*, Neuchâtel (MEN), 1985, p. 51-74, p. 64.

³²⁸ COLLET, Isabelle, « Les premiers musées d'ethnographie régionale en France » dans *Muséologie et ethnologie*, Paris (RMN), 1987, p. 68-99, p. 69.

paysage muséal actuel, bien qu'il soit à mon avis dépassé et, heureusement, fortement remis en cause depuis deux ou trois décennies déjà. Cette évolution, ainsi que les remises en question qui l'accompagnent nécessairement, feront, je le rappelle, l'objet du chapitre suivant.

Les ingrédients de base de cette recette ancestrale, transmise de génération de conservateur en génération de conservateur, sont :

- Des objets modestes, par opposition aux musées d'art et d'archéologie, voire aux musées d'ethnographie extra-européenne, mais qui suscitent néanmoins certaines émotions auprès des visiteurs, d'autant plus qu'ils se sentent proches de ces objets.
- Un portion temporelle d'investigation relativement courte, relativement proche de nous et surtout non-détaillée, mal datée ; par opposition aux musées d'histoire surtout, mais aussi aux autres types de musées (beaux-arts, archéologie, sciences naturelles, sciences et techniques) qui privilégient sinon une structure chronologique (certains de ces musées sont plutôt thématiques) au moins une approche qui met en évidence une évolution ou une progression, réelle ou supposée.
- Le statut de l'objet ethnographique et l'approche synchronique amènent ces musées à proposer des reconstitutions plus ou moins fidèles de cadres de vie et des présentations thématiques ou typologiques selon quelques canons particulièrement récurrents.
- Ces présentations sont agrémentées de témoignages, plus ou moins bien documentés, qui prennent parfois valeur de personnification d'un métier, d'une tradition, d'une manière de vivre.
- Le tout a souvent pour but l'affirmation d'une identité, la reconnaissance d'une spécificité régionale (essentiellement rurale) ainsi que l'apologie d'une classe populaire sublimée, au détriment d'une vision globale et nuancée d'une communauté ainsi que des échanges et conflits entre personnes, entre classes sociales et entre régions. Ce caractère est partagé du reste avec certains musées d'histoire. Dans les musées d'art, on cherche plutôt à mettre en évidence des références au niveau national et international lorsque l'on fonde la structure sur les grands courants de l'histoire de l'art.

Deux autres caractéristiques de ces musées qui, parce qu'elles sont moins strictement muséologiques, n'ont été que partiellement abordées, peuvent être ajoutées à cette liste d'ingrédients et de particularités : il s'agit des émetteurs et des récepteurs de cette communication muséale spécifique ou, si l'on préfère, des créateurs et des visiteurs. A propos des premiers, Forni dit ceci : « Les initiateurs ou les créateurs de ces musées (...) : ce sont des gens du peuple. C'est en cela que réside la différence radicale entre ces musées et les autres »³²⁹. Je ne suis pas tout à fait d'accord avec lui ou du moins, je pense qu'il faut nuancer cette affirmation. S'il est vrai que les petits musées locaux et régionaux sont souvent créés à

³²⁹ FORNI, Gaetano, « Les musées d'ethnographie en Italie : dix ans d'extraordinaire croissance », dans *Museum international* n° 204 (vol. 51, n°4), 1999, p. 47-52, p. 50. Peut-être que pour cet auteur, « gens du peuple » s'oppose à l'aristocratie et non à la bourgeoisie et aux lettrés.

l'initiative de quelque amateur ou nostalgique de la vie d'antan, il n'en va pas de même pour les établissements plus importants, en particulier ceux qui ont été ouverts récemment. Par ailleurs, les premiers musées de folklore ont eu pour instigateurs des notables et des intellectuels. Tout dépend de ce que l'on entend par « gens du peuple », mais je crois que ce sont la plupart du temps des gens cultivés, instruits qui ont élaboré, ou qui élaborent encore aujourd'hui, ces musées et qui s'y retrouvent aux commandes. Bien entendu, des personnes issues de catégories socio-professionnelles inférieures (agriculteurs, ouvriers...) peuvent les rejoindre, en particulier dans le cadre des écomusées où l'on s'appuie sur la participation de toute la population.

A propos du public des musées d'ethnographie, comme le souligne François Mairesse dans sa première version de la section « public » du Thésaurus de muséologie, les études du profil des visiteurs sont relativement récentes et concernent avant tout le public d'une catégorie spécifique de musées : les plus institutionnalisés et, la plupart du temps, les plus grands³³⁰. Autrement dit, la majorité des musées d'ethnographie régionale et locale sont très peu pris en compte dans ces analyses et il est à peu près impossible, par ailleurs, de connaître avec certitude qui fréquentait les premiers musées³³¹. C'est le public habituel des musées qui était certainement visé, autrement dit, les gens cultivés et socialement favorisés, mais de surcroît ces institutions s'adressaient également à une audience plus populaire, issue de la région même³³². Les dispositifs muséographiques, en particulier les dioramas et les reconstitutions d'intérieur, sont des modes de présentation que l'on peut également qualifier de populaire³³³, dans la mesure où ils ne font pas appel à des connaissances approfondies du sujet pour le comprendre. Les objets sont rarement sacralisés comme le seraient des œuvres plastiques dans les musées de beaux-arts ; certains musées, rappelons-le, jouent d'ailleurs sur la proximité entre les objets et les visiteurs pour permettre à ces derniers de s'approprier plus facilement et plus rapidement le contenu du discours muséographique. Pour toutes ces raisons, ces musées

³³⁰ MAIRESSE, François, « La notion de public » dans VIEREGG, Hildegard K., *Museology and Audience, ICOFOM Study Series n°35* (preprints), Munich, 2005, p. 7-25, p. 24-25. Néanmoins, en ce qui concerne la France, Eliane Barroso note que « la typologie du public est en général plus large dans les musées de société que dans les musées de beaux-arts. Des enquêtes réalisées ont montré que le niveau d'études et les catégories socioprofessionnelles des visiteurs étaient plus diverses. Un certain nombre de monographies (Mulhouse, Douarnenez, Marquèze), ont montré qu'un grand nombre de visiteurs des musées de société n'étaient auparavant jamais entrés dans les musées » BARROSO, Eliane, « Actualités des musées de société » dans BARROSO, Eliane et VAILLANT, Emilia (dir.), *Musées et sociétés*. Actes du Colloque de Mulhouse Ungersheim (1991), Paris (RMN), 1993, p. 240-246, p. 242.

³³¹ On sait que Mistral, au *Museon arlaten* s'adressait au « peuple », dont il voulait frapper l'imagination, et qu'il voyait « comme les enfants qui étudient la nature et les choses à l'aide de leurs joujoux », raison pour laquelle il a rassemblé « des bibelots, des objets sensibles, de nature à frapper et à retenir l'attention » (Mistral cité dans LARDELLIER LARDELLIER, Pascal, « Dans le filigrane des cartels... Du contexte muséographique comme discours régionaliste : l'exemple du *Museon arlaten* », dans *Publics et Musées*, n° 15, p. 63-78, p. 67).

³³² C'est une des raisons pour lesquelles les cartels peuvent être rédigés en langue locale (wallon, provençal, breton etc...), ajoutant encore à l'affirmation d'une identité culturelle, de laquelle les « étrangers » sont exclus. Ce vocabulaire présente du reste un intérêt certain pour les dialectologues – c'est-à-dire, des gens cultivés.

³³³ MONTPETIT, Raymond, « Une logique d'exposition populaire : les images de la muséographie analogique », dans SCHIELE, Bernard (dir.), *Les dioramas, Publics et Musées*, n° 9, Lyon (P.U.L.), 1997.

sont, me semble-t-il, plus à même que d'autres d'attirer un public plus populaire, moins porté « naturellement » à ce type d'activité culturelle, par rapport au profil des visiteurs de musées d'art, notamment³³⁴. Bourdieu et Darbel avaient déjà souligné dans leur enquête sur les musées d'art que c'était ceux d'entre eux qui proposaient des sections d'art décoratifs qui attiraient le public le plus diversifié, c'est-à-dire, avec une proportion plus importante qu'ailleurs de personnes peu cultivées³³⁵.

La recette une fois élaborée, le musée d'ethnographie n'avait-il pas trouvé la voie de sa spécificité ? « Les travaux d'histoire sur les musées de ce genre se multiplient, les travaux d'histoire de la discipline scientifique correspondante progressent aussi. Tous montrent combien la notion d'arts et traditions populaires est une notion datée, comment elle a servi à concevoir et à réaliser un genre de musées bien défini, à pratiquer un type d'investigation bien identifié. Tous aussi donnent à penser qu'ils donnent de l'homme et de la société, au siècle passé, une image partielle, idéologiquement orientée, qui sépare abstraitement les sociétés locales de la société englobante »³³⁶. La spécificité muséologique et muséographique des musées d'ethnographie existe uniquement dans la mesure où l'on envisage ce modèle traditionnel. Celui-ci concerne avant tout les musées anciennement ouverts, dont certains, ayant peu évolué au cours de leur existence, jouaient encore un rôle de référence à l'époque du « boom » des musées locaux, dès la fin des années 1970 et sans doute jusqu'à nos jours. Les ingrédients cités ont dès lors été incorporés, en fonction des possibilités et ressources propres, dans les projets récents de petits musées de la vie locale, implantés quasi exclusivement en milieu rural.

La recette est-elle encore de mise pour les musées plus novateurs, offrant un éclairage pluriel et multidisciplinaire ? N'y a-t-il pas de plus en plus, et c'est tant mieux, collusion ou synthèse entre les modèles traditionnels du musée d'ethnographie et du musée d'histoire ? Peut-on encore parler de modèle traditionnel pour les musées de société ? Ce vocable n'indique-t-il

³³⁴ Ce profil est connu depuis longtemps des muséologues et des sociologues, surtout depuis la publication de l'enquête de Bourdieu et Darbel (BOURDIEU, Pierre et DARBEL, Alain, *L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*, 2e édition, Paris (Minit), 1969), dont les résultats généraux n'ont pas été contredits par les études plus récentes.

³³⁵ En ce qui concerne les musées plus récents, qui ne sont pas forcément construits selon ce modèle traditionnel, le public visé par l'institution reste le même, c'est-à-dire qu'il cherche à toucher *aussi* les classes de visiteurs moins portées « naturellement » vers les institutions muséales, c'est à dire les personnes disposant d'un capital socio-culturel relativement faible. Il s'agit également d'un public de proximité : les habitants de la région à laquelle le musée s'intéresse. « Il est au moins deux catégories de musées (et d'expositions) qui supposent un rapport différent au public. Dans les deux cas il se produit d'emblée une plus grande proximité entre le contenu de l'exposition et celui qui s'en accapare et qui n'est pas seulement visiteur, mais acteur. La première catégorie est l'exposition qui met en œuvre des moyens interactifs. La seconde catégorie concerne les musées de nature communautaires, comme l'écomusée. (...) dans le cas du musées communautaire, selon l'expression d'Hugues de Varine, « le musée n'a pas de visiteurs, il a des habitants » et il « ne peut avoir de conservateurs. Il n'a que des acteurs » (DESVALLEES, André, « Quels musées pour quels publics ? » dans VIEREKG, Hildegard K., *Museology and Audience, ICOFOM Study Series n°35* (preprints), Munich, 2005, p. 55-60, p. 58).

³³⁶ CUISENIER, Jean, « Des musées de l'homme et de la société : oui, mais lesquels ? » dans *Le Débat*, n° 70, p. 178-187, p. 182.

pas justement le dépassement de ce modèle ? Y a-t-il un modèle de musée de société ? Le Musée de la Civilisation, tellement cité au Québec et à l'étranger comme un exemple réussi ? Si c'est le cas, ce « modèle » présente-t-il des spécificités par rapport aux autres types de musées, y compris les musées d'ethnographie dans ce cas ?

Chapitre 3

Evolution de la muséographie

L'histoire et les développements des musées d'ethnographie et de société ont déjà été brossés à grands traits dans le premier chapitre ; ce sont principalement les motivations politiques et culturelles ayant présidé, à différentes époques, à la création de ces musées qui ont retenu mon attention. Dans la foulée du chapitre précédent consacré à la question de leur spécificité, il s'agit à présent de déterminer comment, dès les premières réalisations, le modèle « classique » du musée d'ethnographie s'est construit et en quoi il consiste. La « recette » s'est répandue et déclinée, avec des ajustements et des adaptations, en une multitude d'institutions, de toutes tailles. Elle a également connu des évolutions, ainsi que des variantes au cours des décennies, parallèlement aux développements de la discipline ethnologique elle-même. Plus récemment, ce modèle est remis en question et les créations et rénovations de musées semblent ouvrir la voie à de nouvelles pratiques et à de nouvelles perspectives. Un nouveau modèle est-il en train de s'élaborer et de se décliner, à son tour, dans les musées de société ?

Dans l'optique du sujet de cette thèse, c'est l'exposition qui va tout particulièrement retenir mon attention : l'élaboration du message (du programme), le choix du discours et des thématiques dominantes, les préférences et les constantes muséographiques, le parcours proposé au visiteur à travers ces présentations. Néanmoins, les autres fonctions muséales – la conservation et l'acquisition, la recherche et l'animation – et, d'une manière générale, la politique culturelle des musées envisagés, ne peuvent rester en marge de ces réflexions ni d'une tentative de décrire l'évolution du langage muséal. On ne peut pas parler de contenu de musée sans évoquer la recherche et la collecte ; on ne peut pas parler d'exposition sans prendre en compte l'animation, et en particulier la politique d'expositions temporaires. On ne peut pas envisager sérieusement une des fonctions muséales si l'on oublie les autres. C'est pourquoi, tout en privilégiant l'exposition, ces autres fonctions, ces autres facettes seront également abordées lorsque cela sera nécessaire.

Ce chapitre présente l'évolution muséographique des institutions qui nous intéressent en suivant une logique chronologique. Il est intéressant de s'apercevoir que, dans le monde francophone, certains musées sont apparus comme de véritables « chefs de file » et ont inspiré nombre d'autres institutions, qui clament ouvertement leur filiation. C'est ainsi que, selon moi, trois jalons principaux émergent : un premier moment concerne les musées pionniers, en particulier les fondations de Stockholm et d'Arles, qui ont largement contribué à l'élaboration

d'un modèle typiquement ethnographique ; un second est emmené par Georges Henri Rivière et le musée des ATP, constamment cité comme référence ; un troisième temps, dépassement du modèle précédent, démarre dans les années 1980, poussé par les réflexions de la nouvelle muséologie, et consacre les qualités d'actualité et de souplesse du Musée de la Civilisation de Québec. Avant de présenter les réalisations et résolutions muséographiques de ces trois phases, il me semble indispensable de proposer une interprétation de la constitution du modèle, dit « classique », du musée d'ethnographie.

1. L'invention des musées d'ethnographie : la recherche d'un modèle adéquat

*Toutes ces choses ensemble, mises exprès confusément, forment,
par la variété des couleurs vives qui s'y trouvent,
une espèce de parterre rempli de fleurs différentes³³⁷.*

Comment s'y prendre pour mettre au monde un petit nouveau dans la grande famille des musées ? Comment l'élever au rang des institutions *reconnues*, c'est-à-dire légitimées par la société et identifiable par le public potentiel ? Quels sont les types de musées qui existaient au XIXe siècle et qui auraient pu inspirer les initiateurs des premières expositions et les fondateurs des premiers musées d'ethnographie ? Que sait-on de la muséographie de ces musées, comment l'exposition était-elle organisée ? Peut-on se faire aujourd'hui une idée de l'atmosphère qui y régnait ? Quels éléments ont été empruntés dans les musées existants pour créer un nouveau type de musée ? Je vais ici rappeler brièvement de quoi était constitué l'environnement muséal dans lequel baignaient lesdits inventeurs. Par ailleurs, est-il possible, et pertinent, de rechercher des modèles antérieurs au XIXe siècle, tels que les cabinets de curiosités ? Il me semble que l'on peut risquer une hypothèse dans ce sens.

a) A quel saint se vouer ?

Au XIXe siècle, et déjà bien avant³³⁸, il y avait des musées d'art – c'étaient les plus nombreux. La structure de l'exposition en était chronologique, géographique et technique (peinture, sculpture, arts décoratifs). La peinture vénitienne au XVIIe siècle, la peinture

³³⁷ Germain Brice, décrivant le cabinet de curiosités de Nicolas Boucot dans BRICE, Germain, *Description nouvelle de la ville de Paris*, 1698, II, 97, cité par BONNAFFE, Edmond, *Dictionnaire des Amateurs français au XVIIe siècle*, Paris, A. Quantin, 1884, p.34-35, cité par, MASSON, Nicole, « L'enseignement des catalogues de vente », dans MARTIN, Pierre et MONCOND'HUY, Dominique (dir.), *Curiosité et cabinets de curiosités*, s.l. (Atlande), 2004, p. 177-185, p. 180.

³³⁸ Il n'est pas question ici de retracer l'histoire des musées ; je renvoie le lecteur aux ouvrages généraux et spécialisés : BAZIN, Germain, *Le Temps des musées*, Liège-Bruxelles (Desoer), 1967; *La muséologie selon Georges Henri Rivière*, Paris (Dunod), 1989; POULOT, Dominique, *Patrimoine et musées. L'institution de la culture*, Paris (Hachette), 2001; SCHAER, Roland, *L'invention des musées*, Paris (Gallimard), 1993; MAIRESSE, François, *Le musée, temple spectaculaire. Une histoire du projet muséal*, Lyon (P.U.L.), 2002.

flamande, la sculpture Renaissance à Rome etc... La présentation était très dense : tableaux présentés sur plusieurs registres, de même que les sculptures. Les bustes, en particulier, couraient sur deux hauteurs de tablettes et leur sage alignement pouvait être rythmé par quelques statues sur socles, comme l'on peut encore le voir aux Musées du Vatican. C'est l'horreur du vide qui dicte la forme muséographique de ces musées. La surcharge se marque dans la décoration également : galeries somptueuses, ors, marbres, moulures, lambris etc. ornent les grands musées des capitales, de même que les musées de province. Ces éléments décoratifs luxueux contribuent à la sacralisation de l'art, à la ritualisation de la visite et à la sélection des visiteurs : sont les bienvenus ceux qui connaissent les codes de bienséance, les amateurs et les érudits.

Il y avait des musées de sciences naturelles. Dans ceux-ci également, l'horreur du vide et les classifications taxinomiques conduisent à une présentation surchargée (des séries) et structurée selon les schémas scientifiques récurrents (la systématique), à destination principalement des spécialistes. Néanmoins, les spécimens naturalisés, quelques monstres et erreurs de la nature tout droit venus des cabinets de curiosités, et les premières mises en scène plus didactiques permettent de toucher un public plus étendu et notamment familial. Le décor des salles est beaucoup plus sobre que dans les musées d'art³³⁹ mais ces musées n'en sont pas moins des temples de la connaissance à laquelle goûtent les fidèles et les convertis.

Les musées des techniques, d'arts et métiers, d'industrie et de commerce, se multiplient à partir de la seconde moitié du XIXe siècle³⁴⁰. Ces musées, dont les instigateurs sont le plus souvent des industriels, exposent des objets, des machines, des maquettes... en grand nombre, ainsi que les plus beaux produits des arts industriels, ce qui apparentent certains d'entre eux à des musées de beaux-arts ou d'arts décoratifs (Musée d'art et d'industrie à Saint-Etienne ouvert en 1890, Musée de l'Impression sur étoffes à Mulhouse, à partir de 1833). Leurs intentions sont plus clairement pédagogiques (ils sont souvent associés à une école) et utilitaristes : il s'agit de proposer des modèles et des collections de référence aux ouvriers, aux ingénieurs, aux étudiants pour encourager le marché et l'innovation scientifiques et techniques. Le public visé est dès lors beaucoup plus large que dans les deux types de musées précédents. Néanmoins, ces musées, durant le XIXe siècle et bien au-delà, répugnent à montrer « le sale » des méthodes de production industrielle et préfèrent présenter les

³³⁹ Si effectivement, la plupart des musées de sciences naturelles ont un décor relativement sobre, il existe des exceptions notoires, telles que le Muséum d'Histoire naturelle de Marseille, à la décoration très chargée rappelant justement les musées de beaux-arts. Il a été construit sous Napoléon III.

³⁴⁰ Les musées de sciences sont quant à eux plus tardifs, comme le Palais de la Découverte à Paris, ouvert dans les années 1930 et les premiers *science centers* aux Etats-Unis (Los Angeles, 1962). Voir notamment SCHROEDER-GUDEHUS, Brigitte (dir.), *La société industrielle et ses musées, Demande sociale et choix politiques 1890-1990*, Paris (Editions des archives contemporaines), 1992 et en particulier l'article dans ce volume de DESVALLEES, André, « Musées scientifiques, musées techniques, musées industriels, L'exemple français : problématique, création, déviations », p. 97-115, dans lequel l'auteur retrace l'histoire de ces musées depuis les années 1850 et explique que ces institutions ne furent jamais, en France comme à l'étranger, à la hauteur de leurs ambitions en matière d'exposition du développement technique et industriel.

collections plus « nobles » des « métiers d'art »³⁴¹. De plus, en l'absence d'une muséographie dynamique qui aurait montré des machines en action et vu les politiques d'acquisition peu ambitieuses et le retard scientifique, ces musées se sont rapidement mués en institutions vouées à l'histoire des techniques, comme cela fut le cas pour le premier d'entre eux, le Conservatoire des Arts et Métiers de Paris³⁴².

En ce qui concerne la (future) Belgique, le roi Guillaume Ier des Pays-Bas fonde à Bruxelles en 1826 le *Museum voor Kunsten en Nijverheden* (Musée des Arts et des Industries), qui devient le *Musée de l'Industrie* en 1841. Sa vocation est d'être un « dépôt de modèles et de machines pour le génie civil, les arts, et l'industrie, une collection d'épures et de dessins de machines pour le génie civil, et une bibliothèque spécialisée ». Il est démantelé dans les années 1930. « Après le CNAM, et un quart de siècle avant les machines anciennes présentées à l'Exposition universelle de Londres, le *Musée de l'Industrie* représentait la plus ancienne mise en valeur du patrimoine technique ancien ou contemporain »³⁴³.

Les musées d'ethnographie « générale » se développent également à cette époque ; parfois en liaison avec les musées de sciences naturelles. Le Musée du Trocadéro ouvre en 1878 à l'occasion de l'exposition universelle. Son fondateur, Hamy, s'est inspiré dans sa muséographie des classifications des sciences naturelles³⁴⁴. Ce sont avant tout des vitrines de l'expansion européenne à travers les colonies – ces musées sont destinés à montrer les richesses des pays conquis et à encourager le commerce – et ses campagnes d'exploration. La suprématie de l'Europe, ainsi que sa « mission civilisatrice », sur les autres continents ne font

³⁴¹ DESVALLEES, André, « Musées scientifiques, musées techniques, musées industriels, L'exemple français : problématique, création, déviations », dans SCHROEDER-GUDEHUS, Brigitte (dir.), *La société industrielle et ses musées, Demande sociale et choix politiques 1890-1990*, Paris (Editions des archives contemporaines), 1992, p. 97-115, p. 106-107.

³⁴² « Le Louvre des techniques » dans *Connaissance des Arts : Musée des Arts et Métiers*, H. S. n°148, 2000, p. 14-28 et FERRIOT, Dominique et JACOMY, Bruno, « Problématique d'une rénovation : Musée des Arts et Métiers », dans SCHIELE, Bernard et KOSTER, Emlyn (dir.), *La révolution de la muséologie des sciences. Vers les musées du XXIe siècle?*, Lyon (P.U.L.) et Sainte-Foy (Multimondes), 1998, p. 21-37.

³⁴³ TOMSIN, Philippe, *Machines industrielles et archéologie. Problèmes de restauration, de conservation et d'interprétation*, Thèse de doctorat, Université de Liège, année académique 1995-1996, p. 26. L'auteur renvoie à la source suivante : LINTERS Adriaan, « Het "Musée de l'Industrie" », dans *V.V.I.A. – Berichten*, n°2, 1978, p. 2-4.

³⁴⁴ DESVALLEES, André, « Musées scientifiques, musées techniques, musées industriels, L'exemple français : problématique, création, déviations », dans SCHROEDER-GUDEHUS, Brigitte (dir.), *La société industrielle et ses musées, Demande sociale et choix politiques 1890-1990*, Paris (Editions des archives contemporaines), 1992, p. 97-115, p. 113. Comparant les classifications ethnographiques et naturalistes, Cuisenier écrit ceci : « Des œuvres comme celles de Lévi-Strauss ou de Leroi-Gourhan, de Sébillot et de Van Gennep peuvent inspirer, certes, et inspirent en effet des galeries permanentes de musées ou des programmes d'exposition. Elles ne livrent pas, cependant, ces taxinomies fines, indiscutables et indiscutées, que fournissent Buffon et Linné aux muséums d'histoire naturelle ; elles n'inspirent pas de répertoires et de catalogues comme en ont les historiens de la peintures et les archéologues » (CUISENIER, Jean, « L'ethnographie de la France et les musées », dans *Muséologie et ethnologie*, Paris (RMN), 1987, p. 6-27, p. 8). Il me semble qu'il confond cependant l'utilité et l'intérêt des classifications dans ces deux types de musées : élaborer des taxinomies utiles aux scientifiques, c'est une chose, baser des expositions (ethnographiques, naturalistes et mêmes artistiques) sur ces classifications, c'en est une autre!

aucun doute ; elle seule (avec l'Amérique du Nord) a la capacité de mener des expéditions et d'étudier la vie des « sauvages ». Les musées stigmatisent l'Autre dans son infériorité (et au mieux dans sa « pureté » et dans sa proximité naïve avec une nature impressionnante ou terrifiante) et donnent l'occasion aux visiteurs de se féliciter de leur civilisation bienfaisante. Des panoplies d'objets sont exposées, tels que des trophées, dans des compositions recherchées, chargées et symétriques. La structuration n'est jamais chronologique – les sauvages vivent en dehors de l'évolution et de l'histoire – mais géographique (par pays, par ethnie, par tribu) et typologique. Des classements sont effectués en fonction de thèmes tels que l'alimentation, l'habillement, l'habitat, les croyances, les coutumes etc. Quelques présentations « écologiques » peuvent agrémenter le parcours ; dans certains cas, les indigènes sont eux-mêmes exposés dans un décor (lors des expositions universelles etc³⁴⁵).

Les musées d'histoire apparaissent. Ils sont consacrés aux faits d'armes et aux héros de la nation. Leur présentation se résume souvent à des galeries de portraits, peints et sculptés, et à des peintures monumentales relatant des batailles, des prises de ville et autres événements du même acabit. Les idéologies nationalistes sous-tendent le contenu de ces musées, dont le style décoratif pompeux et solennel s'apparente aux musées d'art.

Les musées d'archéologie font également leur apparition, d'abord consacrés uniquement à l'archéologie méditerranéenne³⁴⁶, ils s'ouvrent ensuite aux « antiquités nationales ». La structure est chronologique et géographique (en fonction des civilisations et des sites fouillés). A nouveau, les présentations typologiques chargées, emplissent les vitrines. Le discours est teinté de nationalisme : l'exposition renforce les racines, glorieuses si possible, du pays ou de la région.

Quels éléments pouvaient être repris de ces différents exemples, présents depuis plusieurs décennies dans le paysage muséal lors de l'invention des musées de folklore et d'arts et traditions populaire? Il est probable que leurs fondateurs se soient inspirés des réalisations existantes, pour s'y conformer – de façon à « faire musée » – ou éventuellement (parallèlement) pour s'en démarquer, afin précisément d'affirmer leur identité propre – ainsi que l'originalité de la jeune discipline. Sur le plan muséographique, le style est à l'accumulation dans tous les types d'institution. Loin de la sobriété actuelle, la surcharge

³⁴⁵ L'exposition d'indigènes, parfois au titre de « bêtes de cirque » ou de monstres à la Barnum, parfois dans un but plus « didactique », ne date pas du XIXe siècle. Déjà au XVIe siècle, les indigènes fascinent. On les montre lors de réjouissances des Princes. Lors de leur entrée à Rouen le 20 octobre 1550, Henri II et Catherine de Médicis assistent au spectacle offert par la ville ; on peut y voir : « des licornes traînant le char de la religion, des chevaux travestis en éléphants portant tours et trophées et cinquante indiens. Tous nus, halés et hérissonnés évoquent les activités de leur village reconstruit avec des maisons de longs d'arbres entiers » (MONFAUCON, Dom Bernard de, *Monuments de la monarchie française*, Tome V, Paris, 1733, cité par DELAUNAY, Paul, *La zoologie au XVIe siècle*, (Herman), 1963, p. 48, cité dans DAVENNE, Christine, *Modernité du cabinet de curiosités*, Paris (L'Harmattan), 2004, p. 57.

³⁴⁶ A l'exception de l'archéologie « classique », c'est-à-dire grecque et romaine, qui est présentée dans les musées des beaux-arts.

d'œuvres et d'objets, la saturation des vitrines et des murs disponibles et la volonté de montrer le plus possible d'items sont de mise. Les musées qui nous intéressent ne s'écartent pas de cette tendance de l' « horreur du vide ». Du point de vue de la décoration des lieux, les ethnographes ne vont pas opter pour le luxe clinquant des musées d'art. Pourquoi ? Parce qu'ils ne visent pas le même public : les musées d'ethnographie désirent s'adresser à une palette de visiteurs plus étendue, qu'il n'est pas question d'intimider par un cadre trop luxueux. Peut-être considèrent-ils également que l'art populaire ne mérite pas autant d'égards et de sacralisation que les beaux-arts ? Le musée doit cependant rester un lieu qui frappe l'imagination de ses hôtes, par sa grandeur (architecturale) et son sérieux (scientifique).

Du point de vue de la structuration de l'exposition, la *taxinomania* fait rage, mettant en avant le rôle que le musée entend jouer dans le domaine de la recherche. Une classification méthodique et stéréotypée (on retrouve une structure similaire dans tous les musées) se met en place, inspirée par les autres types de musées, en particulier ceux de sciences naturelles et d'ethnographie extra-européenne. Tout comme ces derniers, les musées de folklore délaissent l'organisation chronologique des expositions au profit de présentations synchroniques, soulignant, souvent avec excès, la permanence de la tradition. Pour donner le change à des présentations scientifiques très rigoureuses, quelques éléments de muséographie analogique, tels qu'on peut en voir dans les musées des sciences naturelles et d'ethnographie exotique sont incorporés à titre d'illustrations. Les reconstitutions (d'intérieur le plus souvent), peuplées de mannequins « racés » arborant les plus beaux costumes, sont de nature à capter l'intérêt d'un public plus populaire et familial, dans la lignée des expositions internationales et universelles. Enfin, le ton est volontiers nationaliste, ou plutôt régionaliste, glorifiant une culture et une identité, parfois avec l'intention de les raviver.

b) Une survivance de l'esprit du cabinet de curiosités ?

*Les savoirs s'ordonnent en une mise en scène
mêlant miniaturisation et totalisation.
L'homme se voue à l'infini par la voie du fragment³⁴⁷*

Des cabinets de curiosités subsistent-ils en ce XIXe siècle ? Je ne le pense pas, ils correspondent aux goûts d'une époque qui s'est éteinte avec la Révolution. Cependant, les collections hétéroclites qu'ils renfermaient font clairement d'eux les lointains ancêtres des musées de sciences naturelles et des musées d'ethnographie exotique. Que l'on pense aux spécimens naturalisés (oiseaux exotiques, crocodiles, les indispensables cornes de licorne), aux fossiles, aux minéraux, aux coquillages et l'on y découvre les embryons des collections naturalistes. Les « souvenirs » de voyages lointains, rapportés par des explorateurs, des

³⁴⁷ DAVENNE, Christine, *Modernité du cabinet de curiosités*, Paris (L'Harmattan), 2004, p. 13.

voyageurs ou des commerçants, trônent en bonne place³⁴⁸, comme on peut s'en rendre compte sur les gravures anciennes représentant ces curieux cabinets : fétiches, armes, pirogues... N'oublions pas que la plupart des premiers musées d'ethnographie dépendaient des musées de sciences naturelles.

Au niveau de la présentation, ces antres de collectionneurs étaient on ne peut plus chargés : toutes les surfaces disponibles sont saturées d'objets : les vitrines en sont gorgées, ils y apparaissent en plusieurs registres ou se superposent sur les tablettes serrées. Les murs et le plafond sont également couverts de curiosités, produites par l'homme (*artificialia*) ou par la nature (*naturalia*) ; le moindre espace est occupé par des « choses » et des rayonnages de livres complètent le tableau. Ces espaces, privés voire secrets, étaient en outre habités de meubles précieux ainsi que de quelques antiquités ou œuvres d'art.

Paradoxalement, pourrait-on penser, l'organisation de ces collections est minutieusement et savamment orchestrée, selon des règles qui aujourd'hui nous étonnent... ou, malheureusement, nous échappent. Le cabinet de curiosité est une représentation du monde en miniature, un univers, une création (au sens cosmologique et théologique³⁴⁹) dans lequel le collectionneur prend soin de faire sa place, un organisme dans lequel il se positionne. Il s'agit de *sa* représentation du monde³⁵⁰. Dès lors, il tisse un réseau de correspondances et de significations personnelles, « classement » pour lequel il a toutefois recours à la science, par l'intermédiaire de ses propres connaissances ou en faisant appel à un savant.

Les musées d'ethnographie locale et régionale, inventés dès la fin du XIXe siècle, n'ont-ils pas conservé une part de l'esprit des cabinets de curiosité ? Les fondateurs de ces musées ont fait de ceux-ci une représentation³⁵¹ – la leur – de la société traditionnelle, régionale et rurale. Il apparaît, lorsque l'on prend connaissance des motivations, politiques ou idéologiques, à la création de musées régionaux, que les intentions sont à la fois de présenter les arts et traditions populaires sous leur jour le meilleur, en glorifiant au passage l'artisan, le fermier et

³⁴⁸ Bien que ces curiosités exotiques, provenant d'Afrique notamment, soient exposées ostensiblement, elles sont peu ou pas décrites par les catalogues des cabinets de curiosités. Ces objets ne sont pas nommés (autrement que « sauvageries » ou « étrangetés ») et « forment une partie énigmatique du monde ». Alors que le « capital épistémologique » des cabinets sera transféré dans les musées spécialisés (beaux-arts, archéologie et surtout sciences naturelles), les « talismans sans destination particulière » iront bien plus tard occuper les musées d'ethnographie (DAVENNE, Christine, *Modernité du cabinet de curiosités*, Paris (L'Harmattan), 2004, p. 189).

³⁴⁹ « Le secret de la nature place Dieu, qui lui est associé en artiste et l'homme, continuateur de son œuvre, en Dieu. L'humain sera le magasinier des jouets divins, une sorte d'intendant du monde créé par un Dieu qui joue et qu'il tentera d'imiter », DAVENNE, Christine, *Modernité du cabinet de curiosités*, Paris (L'Harmattan), 2004, p. 45.

³⁵⁰ Voir notamment WALSH, Kevin, *The representation of the past. Museums and heritage in the post-modern world*, Londres et New York, 1992, p. 18-22 et MAIRESSE, François, *Le musée, temple spectaculaire. Une histoire du projet muséal*, Lyon (P.U.L.), 2002. Autre exemple : « André Chastel donne du *studiolo* de Federico de Montefeltre une description montrant que toute la collection est ordonnée autour de la figure du duc » dans *Art et humanisme à Florence*, Paris (Gallimard), 1959, p. 365 (DAVENNE, Christine, *Modernité du cabinet de curiosités*, Paris (L'Harmattan), 2004, p. 94.

³⁵¹ Ou un théâtre (de la mémoire)!

la société immuable qu'ils représentent, et d'autre part de forger (parfois de toutes pièces) ou de raviver une identité régionale idéalisée. Il s'agit donc également d'une vision d'un monde, de la création d'un univers idéal, immuable bien que toujours vivant (ou à ressusciter). Le musée veut présenter ce monde en *miniature* (au sens de «réduction», comme le musée en plein air d'Hazelius, mais aussi au sens de « image (d'Epinal)») dans lequel se positionne le créateur du musée, comme le faisait autrefois le collectionneur de curiosités. Lui, et les gens qui lui ressemblent, érudits, notables, bourgeois, se trouvent en bonne place, dans la mesure où ils regardent « de haut » ce monde qu'ils dominent et qu'ils contrôlent³⁵². Tout comme dans le royaume du vivant représenté et interprété par les savants et les princes du XVIIIe siècle, la classe des créateurs occupe une place dominante et savoure la stabilité et la pérennité des choses : qu'il est bon de constater que chacune est à sa place ! Les noirs en Afrique, les poissons dans l'eau, les astres dans le ciel, les paysans aux champs, les mères au foyer et moi dans mon fauteuil tourné dans le sens de la marche vers la modernité³⁵³ ! Car, à quoi pourraient donc servir les musées d'ethnographie, Monsieur Lévi-Strauss ? A « apprendre aux gens qui ne le savent pas, et particulièrement aux enfants et aux adolescents, comment mieux se situer dans la société où ils vivent »³⁵⁴. Cette réponse date de la fin du siècle suivant... Tout change, rien ne change...

Du point de vue de la structuration de l'exposition, dans les musées d'ethnographie comme dans les cabinets de curiosités, le désordre n'est qu'apparent. Les uns et les autres obéissent à des taxinomies précises et de plus en plus codifiées³⁵⁵, des classements unifiant l'immensité et la variété du monde. Il convient d'abord de souligner l'importance du catalogue : pas de cabinet de curiosités qui n'ait donné lieu à un catalogue ; pas de musée d'ethnographie qui ne soit basé sur un catalogue de collecte (ou plutôt un « plan de collecte », une matrice, un « pré-catalogue » avec des « cases à remplir »), préexistant à la collection, et donc à l'exposition.

³⁵² Cette vision conserve un relent de l'ethnocentrisme marqué des ethnographes de l'époque, qui voyaient les ethnies étudiées comme des cultures inférieures, se positionnant eux-mêmes et leur nation européenne comme une civilisation supérieure.

³⁵³ Peut-être que le fauteuil de Mistral était tourné en sens inverse, contre la modernité. Homme nostalgique et particulièrement attaché aux traditions, grâce à ou malgré ses excès, il fait souvent figure d'exemple dans ce chapitre, justement pour ce côté exceptionnel. Les autres fondateurs de musées ne devaient certainement pas se montrer aussi réfractaires aux évolutions techniques et sociétales. Chantal Martinet dit du paysan qu'il est « sublimé par les conservateurs au lendemains de 1830 et 1848, haï des progressistes parce qu'ennemi des révolutions, mais aimé de tous (y compris des républicains) au lendemain de la guerre et de la Commune (c'est l'ouvrier qui a fait la Commune). *Paysan-prétexte* en fait, *paysan-enjeu, classe-objet* pour employer l'expression de Pierre Bourdieu. Prétexte à occulter le monde ouvrier (il faut nous resituer dans le contexte de l'industrialisation et de l'urbanisation), prétexte à opposer le bon et le mauvais, le pieux et l'impie, le propre et le sale. Prétexte et refuge pour une société » (MARTINET, Chantal, « L'objet alibi » dans *Quels musées pour quelles fins aujourd'hui*, Paris, (la Documentation française), 1983, p. 49-56, p. 53-54).

³⁵⁴ CHIVA, Isac, « Qu'est-ce qu'un musée des arts et traditions populaires ? Entretien avec Claude Lévi-Strauss », *Le Débat* n° 70, mai-août 1992, p. 165-173, p. 168. La question posée par Chiva était celle-ci : « Quelles seraient, selon vous, les fonctions du musée de société ou d'un musée social réactualisé ? » (souligné par moi). La réponse est intégrale.

³⁵⁵ On ne peut pas parler de filiation directe entre les deux types de présentations ; par contre une continuité existe certainement si l'on envisage les jalons que constituent les musées de sciences naturelles puis les musées d'ethnographie exotique.

Comment ces deux types d'informations, le texte et les collections, vont-ils s'articuler ? « Le cabinet et son appendice le catalogue vont permettre le croisement du lisible et du visible. (...) Les deux principaux ordres de classement sont, à la Renaissance, le commentaire et l'arrangement (...) Dans l'ordre du cabinet, le commentaire appartient à l'ordre du lisible, c'est lui qui rendra crédible la collection. L'arrangement, *collocatio*, est une organisation plus visuelle. L'arrangement est l'ébauche d'une méthode qui deviendra, plus tardivement, celle du dispositif logique (...) La méthode consiste en l'utilisation d'index (...) L'arrangement fait des variétés une figure. (...) Des relations logico-spatiales vont se superposer aux classifications savantes et l'espace du cabinet va séparer le commentaire de l'arrangement (...) Les deux ordres du commentaire et de l'arrangement ne sont plus opératoires l'un sans l'autre. Par le système de renvoi du lisible au visible se créent des enchâssements de classements »³⁵⁶. Dans les premiers musées d'ethnographie, l'étalage des collections répond tant à la volonté d'exhiber des séries et des typologies qu'au souci de couvrir toutes les surfaces disponibles, en réalisant des compositions symétriques.

Une influence des cabinets de curiosités sur les musées d'ethnographie aurait-elle réellement pu avoir lieu ? S'agit-il seulement d'une ressemblance fortuite imputable à une quelconque constance dans l'esprit humain d'un désir d'ordre et de « genèse maîtrisée³⁵⁷ » ? Les cabinets de curiosités auraient-ils pu être cités comme des modèles par Hazelius³⁵⁸, par Mistral et par d'autres ? Si les cabinets de curiosités en tant que tels n'existaient plus au XIX^e siècle, les collectionneurs, eux, n'avaient pas disparus pour autant.

Par ailleurs, la comparaison avec cette référence protomuséale historique est forcément limitée. Les cabinets de curiosités étaient d'abord et avant tout des collections privées, situées dans des espaces clos et parfois secrets. L'intimité était une qualité essentielle : ils étaient destinés à la jouissance et à la méditation solitaire et narcissique de leur propriétaire, qui pouvait en offrir une visite à des invités sélectionnés. Il ne s'agit en aucun cas d'un lieu ouvert au public ! L'honneur d'une visite ne pouvait se faire que sur invitation. Dans les milieux savants ou aristocratiques, leur existence était bien connue : par l'intermédiaire des nombreuses gravures et des peintures, plus rares, qui les représentaient, pas forcément de façon fidèle mais plutôt dans le but de flatter le propriétaire³⁵⁹ (il s'agit parfois d'une scène de

³⁵⁶ DAVENNE, Christine, *Modernité du cabinet de curiosités*, Paris (L'Harmattan), 2004, p. 116-117.

³⁵⁷ « Le cabinet renaissant par sa vocation universelle de genèse domestiquée, soigne, classe et calme tous les désordres ». DAVENNE, Christine, *Modernité du cabinet de curiosités*, Paris (L'Harmattan), 2004, p. 13.

³⁵⁸ Il exista en Suède des cabinets de curiosités, dont le plus célèbre fut celui de Christine de Suède (1626-1689). Il y eut aussi le *Kunstschränk* d'Uppsala (MONCOND'HUY, Dominique, « Le cabinet de curiosités et ses représentations : du microcosme à la vanité », dans MARTIN, Pierre et MONCOND'HUY, Dominique (dir.), *Curiosité et cabinets de curiosités*, s.l. (Atlande), 2004, p. 189-198, p. 190) ; or Hazelius a fait ses études dans l'université de cette ville (NORRDESON, Eva, « Au commencement était... Skansen », *Museum*, n° 175 (vol. XLIV, n° 3), 1992, p. 149-150, p. 149.)... Se pourrait-il qu'il y subsistait une partie de la collection ou, du moins, un catalogue ou des gravures, qui auraient pu être consultés par Hazelius ?

³⁵⁹ « En fait, il s'agit bien de *représentations*, d'images pensées non pour reproduire fidèlement la réalité de tel cabinet mais pour produire, dans l'esprit du spectateur, une idée de ce que pourrait comporter le cabinet censé être représenté, de ce qu'il devrait réunir pour atteindre la complétude à laquelle il tend. On est là du côté

visite commentée par celui-ci³⁶⁰), et par la publication de nombreux catalogues, souvent illustrés. On peut quasi parler de publicité³⁶¹. Il existait en outre un véritable marché de la curiosité³⁶², parallèlement au commerce de l'art. Quoi qu'il en soit, on est là dans une logique de collectionneur et non de conservateur de musée, institution publique.

De plus, si je puis affirmer que les cabinets de curiosités, comme les musées d'ethnographie régionale, offrent une *représentation* du monde, l'étendue géographique et temporelle de celui-ci n'a pas la même échelle. Dans le premier cas, il se veut universel : il embrasse d'un seul geste le passé et le présent, dans tous les domaines de la création (divine)³⁶³. Dans le

de la « propagande », lorsqu'il s'agit de faire valoir le pouvoir du prince, sa puissance financière, son savoir éventuellement ». MOCOND'HUY, Dominique, « Le cabinet de curiosités et ses représentations : du microcosme à la vanité », dans MARTIN, Pierre et MONCOND'HUY, Dominique (dir.), *Curiosité et cabinets de curiosités*, s.l. (Atlande), 2004, p. 189-198. L'auteur y développe une idée selon laquelle les représentations de collections et de cabinets peuvent apparaître comme des vanités, genre pictural proche de la nature morte, qui signifie le temps qui passe, la mort inéluctable et la vanité des choses humaines... et de la collection.

³⁶⁰ La visite guidée est une pratique courante ; elle est assurée par le collectionneur lui-même. « Chaque objet vu est ainsi enrichi par le discours qui l'accompagne : qu'elle soit historique, légendaire, scientifique ou mythologique, la strate discursive est chargée de mettre en relief la singularité de l'objet » (MARRACHE-GOURAUD, Myriam, « Le « magasin » du monde en Poitou : Cabinets et curieux aux XVIe et XVIIe siècles » dans MARTIN, Pierre et MONCOND'HUY, Dominique (dir.), *Curiosité et cabinets de curiosités*, s.l. (Atlande), 2004, p. 93-108, p. 100).

³⁶¹ Au-delà de la jouissance de merveilles, de richesses et de connaissances en solitaire, il est évident que les propriétaires de tels cabinets cherchaient à attirer des visiteurs, soit des personnalités prestigieuses, soit des amateurs avertis, et qu'il s'agissait de les épater ! « Et il n'est sans doute pas si facile qu'on le croit d'éblouir l'œil et l'imagination : ce ne sont pas des ignorants qui visitent les cabinets de curiosités. Au contraire, le public le plus fréquent, *et celui que recherche Contant*, est un public d'amateurs avertis (...) Autant dire qu'il s'agit d'un public de connaisseurs qui sans être blasés sont sans doute difficiles. *Il faut donc déployer quelque ingéniosité pour les émerveiller* » (souligné par moi). Le collectionneur en question, Paul Contant, a publié un catalogue. MARRACHE-GOURAUD, Myriam, « Le « magasin » du monde en Poitou : Cabinets et curieux aux XVIe et XVIIe siècles » dans MARTIN, Pierre et MONCOND'HUY, Dominique (dir.), *Curiosité et cabinets de curiosités*, s.l. (Atlande), 2004, p. 93-108, p. 95-96. L'auteur dévoile diverses stratégies élaborées par Contant et destinées à faire venir le curieux. Ne peut-on dès lors réellement parler de publicité, au sens contemporain du terme ?

³⁶² La « chasse » aux effets curieux suscite une recherche permanente, passionnée, et une émulation toute particulière, voire une concurrence féroce, entre les amateurs qui ont leurs lieux et intermédiaires pour leur approvisionnement et qui sont attentifs aux ventes auxquelles on procède, notamment lors du décès d'un collectionneur sans héritier. Des catalogues de vente sont pour cette raison rédigés, qui en disent long parfois sur le classement et l'aménagement des cabinets, ainsi que sur les effets de mode. Voir MASSON, Nicole, « L'enseignement des catalogues de vente », dans MARTIN, Pierre et MONCOND'HUY, Dominique (dir.), *Curiosité et cabinets de curiosités*, s.l. (Atlande), 2004, p. 177-185.

³⁶³ Ulisse Aldrovandi, médecin à Bologne dans la seconde moitié du XVIe siècle, avait rassemblé dans son cabinet l'une des plus importantes collections de curiosités de l'époque, surtout en ce qui concerne les *naturalia*. Il désignait son « musée » par le terme de « microcosme » car il s'agissait pour lui de « rassembler en un même lieu les divers objets exemplaires du monde réel » et d'en faire une « réduction du monde naturel » (BOUTROUE, Marie-Elisabeth, « Le cabinet d'Ulisse Aldrovandi et la construction du savoir », dans MARTIN, Pierre et MONCOND'HUY, Dominique (dir.), *Curiosité et cabinets de curiosités*, s.l. (Atlande), 2004, p.43-63, p. 45-46). Paul Contant, apothicaire et collectionneur de Poitiers au début du XVIIe siècle, parle, dans le même sens, de son « magasin du monde », un abrégé de toutes les merveilles dont la nature est capable (MARRACHE-GOURAUD, Myriam, « le « magasin » du monde en Poitou : Cabinets et curieux aux XVIe et XVIIe siècles » dans MARTIN, Pierre et MONCOND'HUY, Dominique (dir.), *Curiosité et cabinets de curiosités*, s.l. (Atlande), 2004, p. 93-108, p. 94). Sur cette idée du microcosme, voir aussi POMIAN, K., *Collectionneurs, amateurs et curieux : Paris, Venise, XVIe-XVIIIe siècles*, Paris, Flammarion, 1988, p. 60 et sv.

second cas, ce monde miniaturisé est réduit à une portion bien plus restreinte : un espace géographique local (un « pays », un terroir, une région), cliché dans un passé proche et, surtout, dans un présent éternel. Si la curiosité et la soif de connaissance guident les recherches (au double sens d'acquisition d'objets et de connaissances scientifiques) des principaux acteurs, il me semble que la nostalgie (et l'envie furieuse de créer un ensemble d'objets – théâtre de la mémoire – propres à favoriser la régression, au sens de Baudrillard) pourrait également être pointée comme l'un des moteurs de ces entreprises³⁶⁴. Nostalgie et quête du paradis perdu.

Pour revenir à la présentation, à l'exposition, des musées d'ethnographie, il me semble que celle-ci combine les deux approches que l'on trouve également entremêlées dans les cabinets de curiosités. A savoir une vision qui se veut scientifique, encyclopédique et qui se traduit par une structuration minutieuse de l'espace et des collections, à travers la classification, qui ne traduit pourtant pas vraiment la réalité du monde. Car une deuxième vision entre en jeu et se superpose à la première : l'exposition est la représentation miniaturisée et idéalisée de ce monde, dans lequel chaque être et chaque chose a une place bien définie. La première vision correspond à l'étalage, surchargé, de panoplies classées selon des typologies codifiées (ou en cours de codification) et la seconde se traduit par les reconstitutions, les dioramas, les saynètes évoquant de façon plus sensible le monde idéal, à la source duquel l'identité régionale vient s'abreuver. Frédéric Mistral a-t-il procédé différemment ? Le *Museon arlaten* est *sa* vision (et celle des Félibres), idéalisée, de la Provence et celle-ci est cautionnée scientifiquement, par l'autre vision, celle du Docteur Marignan.

2. Vers un modèle « traditionnel »

Je vais ici tenter de décrire l'aménagement muséographique des musées d'ethnographie « pionniers ». Ceux-ci existent encore aujourd'hui mais, pour la plupart, ils ont subi de nombreuses transformations, des agrandissements et leurs collections se sont considérablement enrichies, diversifiées ou spécialisées. Nombre d'entre eux ont été, au cours de leur histoire, relogés dans de « nouveaux » bâtiments, rarement construits à cet effet. Mon intention était, initialement, d'en redécouvrir le parcours et l'organisation thématique tels qu'ils s'offraient aux premiers visiteurs. Malheureusement, il s'est rapidement avéré que cette

³⁶⁴ « Les collections rassemblées en fait, les modes de présentations choisis, les lieux préférés pour localiser les œuvres et pour les montrer au public signifient assez que la culture valorisée par leurs soins [les personnalités provinciales, sociétés savantes etc.] n'est guère la culture populaire telle qu'elle était effectivement vécue alors. C'est plutôt la culture régionale disparaissante telle que la bonne société locale aime se la donner en représentation, dans la nostalgie. Aussi valorisent-ils la vie à la campagne comme des notables urbains aiment la mener pour une part de leur temps sur leurs propriétés proches de la ville, avec ses parties de chasse et de pêche, ses bons produits du jardin et sa bonne cuisine, ses beaux costumes que, hélas, pensent-ils, on ne porte plus guère en ville, ses fêtes et ses cérémonies conviviales » (CUISENIER, Jean, « Que faire des arts et traditions populaires ? », dans *Le Débat* n° 65, mai-juin 1991, p. 150-164, p. 158).

approche était utopique dans la mesure où elle aurait exigé de ma part des recherches considérables, notamment dans les archives de chacune des institutions, et que ce travail dépassait grandement les limites de cette thèse. J'ai dû me contenter de quelques sources accessibles facilement³⁶⁵ et de publications plus générales. Dans les deux cas néanmoins, les éléments portant sur l'organisation muséographique se font rares ; les auteurs sont nettement plus prolixes lorsqu'il s'agit de justifier la création d'un musée, d'étaler les motivations (d'ordre culturel mais aussi économique, politique et touristique) ou d'en décrire les collections, indépendamment de la logique de présentation.

C'est donc bien davantage sur base d'indices plutôt qu'en me fondant sur des descriptions fouillées que je vais esquisser une réflexion sur la forme et le fond de quelques-uns des premiers musées et sur leur évolution dans le premier tiers du XXe siècle.

a) Deux musées « mythiques » : le *Nordiska Museet* et le *Museon Arlaten*

Il semble que les premières expériences d'expositions nordiques, d'abord temporaires puis permanentes, aient montré la voie et servi d'inspiration à nombre d'institutions européennes. Ce sont les expositions internationales et universelles qui ont servi de vecteur de transmission de ce premier modèle muséographique. En particulier, lors de l'Exposition universelle de 1878 à Paris, la collection ethnographique scandinave présentée sous forme d'intérieurs reconstitués et « habités », créés par Hazelius, avait fait grande impression³⁶⁶. Ces manifestations s'adressaient au grand public et privilégiaient le faste, le sensationnel, l'attraction. Elles devaient susciter la curiosité et l'émerveillement de centaines de milliers de visiteurs. Ce penchant pour une muséographie populaire, captivante voire merveilleuse, ne devait plus se démentir dans les expériences muséologiques permanentes qui allaient suivre dans toute l'Europe.

³⁶⁵ Même lorsque les sources semblaient proches et accessibles, celles-ci se sont révélées incomplètes et peu satisfaisantes. C'est le cas en ce qui concerne le Musée de la Vie wallonne à Liège où mes nombreuses visites au centre de documentation et mes demandes de recherche dans les archives se sont avérées très décevantes, y compris dans les documents iconographiques ! D'une manière générale, la littérature concernant l'histoire des musées belges est quasi inexistante, surtout dans le domaine de l'ethnographie régionale. Il y a dans ce domaine d'énormes lacunes à combler, si toutefois c'est possible.

³⁶⁶ Les « tableaux », appelés souvent improprement « dioramas », offraient des scènes de la vie du peuple, dont une demande en mariage, le retour des chasseurs lapons et une scène de foire au marché de Mora. Le succès fut immédiat, en particulier auprès du public populaire. (COLLET, Isabelle, « Les premiers musées d'ethnographie régionale en France » dans *Muséologie et ethnologie*, Paris (RMN), 1987, p. 68-99, p. 75). D'autres intérieurs sont présentés à l'exposition : « Dans la section suédoise de cette exposition, les scènes d'intérieur avaient pour décor de petites pièces ouvertes d'un seul côté, alors que la section néerlandaise allait plus loin, recréant la pièce typique d'une maison d'une petite ville frisonne, Hindeloopen, où le public pouvait pénétrer ». Dans cette seconde section, c'est en jouant sur l'immersion que l'on cherche à impressionner le visiteur (DE JONG et SKOUGAARD, *Museum*, n° 175 (vol. XLIV, n° 3), 1992, p. 152-153).

Pour sa participation aux grandes expositions internationales, Hazelius avait envoyé les groupes scénographiés tels qu'ils se trouvaient dans son musée. Le mode de présentation mis en œuvre est emprunté aux musées d'histoire naturelle et aux musées d'ethnographie exotique ou plus vraisemblablement s'inspire des musées de cire de l'époque et de l'école de peinture de Düsseldorf³⁶⁷ ou encore des panoramas, ou tout simplement des décors de théâtre : le diorama. Bien que ce terme soit retenu par la plupart des auteurs, il ne s'agit pas à proprement parler de dioramas, au sens de la définition donnée par Montpetit³⁶⁸ puisqu'il ne s'agit pas de paysage en réduction que l'on regarde comme à travers une fenêtre. Ce sont plutôt, comme les panoramas, des décors d'arrière-plan peints, grandeur nature, suggérant effectivement parfois la troisième dimension par un effet de trompe-l'œil, surtout lorsqu'il s'agit de paysages (lapons dans ce cas-ci), décors devant lesquels se placent des objets authentiques et des mannequins costumés. « L'intérieur de cottage est intégralement reconstitué, avec des meubles authentiques et des personnages habillés de costumes folkloriques. Hazelius compose également un certain nombre de scènes d'extérieur, utilisant des paysages peints à la façon de décors de théâtre, ainsi que des mannequins et des animaux empaillés »³⁶⁹.

Les dioramas, les intérieurs et les groupes deviennent les « emblèmes » et les ambassadeurs d'un nouveau type de musée en devenir : les musées de folklore ou d'arts et traditions populaires. Hazelius avait réservé une bonne place à ces dispositifs analogiques dès 1873 dans la première mouture du *Nordiska Museet* à Stockholm, installé alors dans une maison particulière³⁷⁰. Des travaux d'extension commencèrent en 1888³⁷¹ et la construction fut terminée en 1900. Hazelius avait déjà commencé à récolter des objets auprès des communautés rurales dès 1870. Il pensait que ceux-ci devaient être présentés au public dans leur contexte culturel, c'est pourquoi il dessina un ensemble de scènes de la vie rurale régionale suédoise et les traduisit en trois dimensions, en y insérant les objets et le mobilier authentiques, ainsi que les figurines habillées par de véritables costumes traditionnels. Ces scènes représentaient notamment, la chasse à l'élan, la cour galante, le baptême, la vie des

³⁶⁷ NORDENSON, Eva, « Au commencement était... Skansen », *Museum*, n° 175 (vol. XLIV, n° 3), 1992, p. 149-150, p. 149. L'École de peinture de Düsseldorf, fondée en 1826, imprégnée de romantisme rhénan, est connue pour sa production de paysages et des scènes pittoresques.

³⁶⁸ « Le diorama est une présentation muséographique qui conjugue, dans l'unité d'un espace vitré, des figures d'avant-plan en trois dimensions – certaines pouvant être grandeur nature – avec un fond iconographique, souvent incurvé, illustrant un paysage approprié. Devant ce fond, peuvent prendre place d'autres figures tridimensionnelles, de tailles plus ou moins réduites, disposées de manière à s'intégrer à la perspective d'ensemble du lieu recréé » (MONTPETIT, Raymond, « Une logique d'exposition populaire : les images de la muséographie analogique », dans SCHIELE, Bernard (dir.), *Les dioramas, Publics et Musées*, n° 9, Lyon (P.U.L.), 1997, p. 65).

³⁶⁹ NORDENSON, Eva, « Au commencement était... Skansen », *Museum*, n° 175 (vol. XLIV, n° 3), 1992, p. 149-150, p. 149.

³⁷⁰ NORDENSON, Eva, « Au commencement était... Skansen », *Museum*, n° 175 (vol. XLIV, n° 3), 1992, p. 149-150, p. 149.

³⁷¹ LINDQVIST, Svante, « Les Olympiades de la technologie, le Deutsche Museum et le Tekniska Museet », dans SCHROEDER-GUDEHUS, Brigitte (dir.), *La société industrielle et ses musées, Demande sociale et choix politiques 1890-1990*, Paris (Editions des archives contemporaines), 1992, p. 119-149, p. 134.

Lapons, la lecture de la Bible et la mort d'une petite fille³⁷². La volonté d'Hazelius de présenter les collections dans leur « contexte naturel » l'amène à rechercher et à collectionner des bâtiments entiers pour les intégrer dans le musée de plein air de Skansen, ouvert en 1891³⁷³. En dehors des ces présentations, qui semblent avoir eu dès le départ la faveur d'un public large et populaire, le reste de la collection était réparti dans ce qu'il restait d'espace disponible pour le musée.

En 1889, la collection s'est déjà bien enrichie et le musée s'organise. Le *Guide du Musée du Nord*³⁷⁴ permet de se faire une idée précise de l'organisation de l'exposition. Il est à noter que le musée s'étend sur plusieurs bâtiments voisins et qu'il y a cinq entrées différentes pour accéder à toutes les parties.

Le musée comprend sept divisions. La première est la *Division agricole*, qui est sans doute la plus importante au niveau des collections. En deux parties, elle est abritée par deux bâtiments différents et entrecoupée par les autres divisions. Elle occupe une bonne moitié de la surface totale. Cette partie est organisée topographiquement, selon les provinces de la Suède. La seconde division, nettement plus réduite, est consacrée à *la petite industrie et aux corps de métiers*. Ce ne sont pas des outils qui sont présentés mais des objets d'apparat ou relevant du « folklore » relatifs aux métiers, au compagnonnage et aux confréries professionnelles. La *Division des classes supérieures* est la seconde en importance. Comme son titre l'indique, elle présente des collections relatives à l'aristocratie (et parfois même à la famille royale) et au clergé. Ces collections sont ordonnées suivant les techniques ou les matériaux (ornements en pierre, céramique, fer forgé, faïence et porcelaine, mobilier de différents styles, etc.). Vient ensuite la *Division historique*, très courte, qui se limite aux « souvenirs et portraits de rois et de personnages suédois et danois célèbres ». La *Division norvégienne*³⁷⁵, de taille moyenne, est organisée par catégorie d'objets (exemple : vases à boire) ou par thématique (transports et communications). Suivent la *Division de la marine et de la navigation*, qui se résume à une salle, et enfin, la *Division pharmaceutique*, qui occupe quatre salles.

³⁷² Cet ensemble de six scènes fut envoyé à l'Exposition du centenaire à Philadelphie en 1876. LINDQVIST, Svante, « Les Olympiades de la technologie, le Deutsche Museum et le Tekniska Museet », dans SCHROEDER-GUDEHUS, Brigitte (dir.), *La société industrielle et ses musées, Demande sociale et choix politiques 1890-1990*, Paris (Editions des archives contemporaines), 1992, p. 119-149, p. 134.

³⁷³ Ouvert deux ans plus tard, le Musée biologique, situé juste à côté de Skansen, mit en œuvre la même démarche analogique pour présenter la faune scandinave « dans son habitat naturel » (c'est-à-dire, des animaux naturalisés dans un paysage reconstruit), alors qu'à cette époque, ce type de collection était rangé dans des vitrines conformément aux principes de la classification de Linné. LINDQVIST, Svante, « Les Olympiades de la technologie, le Deutsche Museum et le Tekniska Museet », dans SCHROEDER-GUDEHUS, Brigitte (dir.), *La société industrielle et ses musées, Demande sociale et choix politiques 1890-1990*, Paris (Editions des archives contemporaines), 1992, p. 119-149, p. 134-135.

³⁷⁴ HAZELIUS, Artur, *Guide du Musée du Nord à Stockholm* (traduction : KRAMER, J.-H.), Stockholm, 1889.

³⁷⁵ Suède et Norvège sont unies de 1814 à 1905.

Les dioramas ne concernent que la *Division agricole*. Ils sont au nombre de sept, dont deux « paysages », c'est-à-dire des scènes d'extérieur. Une chambre de la province de Dalécarlie tient lieu de décor à un groupe de paysans qui représentent la scène intitulée « Le dernier berceau de la petite » (décès d'une enfant ?), « d'après le célèbre tableau d'Amalia Lindegren »³⁷⁶. Néanmoins, la *Division pharmaceutique* recèle une reconstitution d'une pharmacie de la fin du XVIIIe siècle. Celle-ci ne sert pas, contrairement aux dioramas, de décor à une saynète figée.

En dehors de ces dispositifs analogiques et des grandes divisions et subdivisions déjà définies (provinces, techniques ou types d'objet, suivant les sections), il ne semble pas exister de véritable classement scientifique ou d'organisation logique qui préside à la disposition des objets. De toute façon, l'exposition se borne à exposer des objets, et pas des idées, comme le prouvent le titre de nombreuses salles : « Objets de la Scanie », « Collection de planchettes à calandrer », « Objets coulés et repoussés en bronze, laiton et étain », « Objets du culte », « Moyens et appareils de transport et de communication », « Attirail de chasse »... En ce qui concerne la *Division des classes agricoles*, les objets sont classés par provenance : chaque salle présente des objets issus d'une ou plusieurs provinces. Au sein des salles, les objets se côtoient davantage en fonction de leur taille³⁷⁷ qu'en fonction d'une logique cohérente et claire, quelle qu'elle soit, même si, dans certains cas, on observe des rassemblements d'objets, comme ceux liés aux superstitions.

Le *Guide* ne présente aucune vue générale des salles, en dehors des « plans indicateurs » qui ne portent que des numéros. Néanmoins, la description écrite, bien que limitée, traduit un style de présentation sans surprise pour l'époque : l'accumulation. Tous les espaces disponibles sont utilisés : les parois et les vitrines, bien sûr, mais aussi les appuis de fenêtre, qui accueillent des objets de petites dimensions, le dessus des portes et des baies, qui servent par exemple à présenter des battoirs à lin ou des bâtons runiques, et le plafond, auquel peuvent être suspendus des objets plus conséquents, comme des croix funéraires ou une collection de traîneaux lapons. Le désordre, en apparence du moins, de la présentation associé à la lourdeur de l'accrochage, devaient effectivement apparenter ce musée aux anciens cabinets de curiosités...

La littérature à ma disposition à propos du *Nordiska Museet* et de son fondateur ne révèle pas grand chose sur les intentions d'Hazelius. Certes, son but principal est de rassembler, protéger et faire connaître, notamment aux voyageurs étrangers, les traditions mais plus encore les arts populaires des pays scandinaves, menacés, là comme ailleurs, par l'industrialisation, les

³⁷⁶ Peintre suédoise (Stockholm, 1814-1891).

³⁷⁷ Le musée de Cluj, en Roumanie, qui comprend quatre sections topographiques, déclare que « pour la présentation, nous nous sommes conformés aux méthodes du Musée nordique de Stockholm » et dès lors répartissent les collections en fonction de la taille des objets (VUIA, Romul, « Le Musée ethnographique de Transylvanie à Cluj », dans *Mouseion* n° 5, septembre 1928, p. 152-160, p. 158).

nouvelles voies de communication et les changements rapides qui affectent, corollairement, les modes de vie. Il ne semble pas qu'il ait spécialement manifesté de volonté de maintenir vivants ces arts et ces traditions dans les couches populaires, ni d'affirmer, de raffermir ou d'imposer une certaine identité régionale ou nationale. Du reste, le contenu du musée est trop vaste pour servir un tel dessein : d'une part, les collections présentées ne concernent pas seulement une région de la Suède, ni même la nation suédoise mais un ensemble des pays nordiques. Les autres peuples voisins sont également conviés : outre la Norvège à laquelle toute une division est consacrée, la Finlande, le Danemark, l'Estonie, l'Islande et l'Allemagne du Nord sont également évoqués à travers des objets représentatifs de leurs cultures respectives. L'accent est davantage mis sur ce qui rassemble ces pays ou régions scandinaves³⁷⁸ plutôt que sur un discours nationaliste ou régionaliste. D'autre part, le *Nordiska Museet*, même s'il leur accorde une place de choix, n'est pas seulement consacré aux classes populaires rurales, comme on aurait pu s'y attendre, mais aussi à la bourgeoisie³⁷⁹, aux commerçants et aux classes laborieuses plutôt urbaines, ainsi qu'à l'aristocratie et au clergé ! C'est donc un portrait de l'ensemble de la société suédoise qui est brossé. Enfin, ce portrait n'est pas un cliché instantané dans la mesure où le musée veut aussi donner une dimension historique de la Suède particulièrement, non seulement dans la section consacrée à l'histoire (et donc aux grands hommes) mais aussi dans les autres sections, dans lesquelles on trouve des objets datant des temps modernes et parfois du moyen-âge, et même une salle entièrement dédiée à la préhistoire. La chronologie n'est pas un élément structurant l'exposition pour autant et le point de vue est largement synchronique.

Hazelius était-il un nostalgique ? Il devait, sans nul doute, porter une attention particulière et un certain attachement à l'objet de son entreprise. Est-ce que nostalgie et idéalisation d'un éden culturel en train de se perdre enveloppaient l'exposition au Musée de Stockholm ? Son fondateur a-t-il voulu faire de ce lieu un bastion identitaire ? Peut-être, mais alors c'est l'identité baltique (la « balticité » ?) ou scandinave qu'il désire mettre en évidence en rapprochant les pays et régions du Nord, davantage qu'une identité nationale suédoise. A-t-il tenté de ranimer les traditions, ou plus particulièrement le port des costumes régionaux³⁸⁰ ?

³⁷⁸ Notons que lors de son séjour à l'Université d'Uppsala, Artur Hazelius « adhère au mouvement étudiant panscandinave, cultive des idéaux vieux-nordiques et prépare une thèse sur le poème islandais *Havamal*. NORDENSON, Eva, « Au commencement était... Skansen », *Museum*, n° 175 (vol. XLIV, n° 3), 1992, p. 149-150, p. 149.

³⁷⁹ Hazelius était lui-même issu d'une famille de la bourgeoisie aisée de Stockholm. (NORDENSON, Eva, « Au commencement était... Skansen », *Museum*, n° 175 (vol. XLIV, n° 3), 1992, p. 149-150, p. 149).

³⁸⁰ Je n'ai pas trouvé de mention allant dans ce sens en ce qui concerne les intentions d'Hazelius ; par contre, en 1928, Sigurt Erixon déclare que « point important de son programme, Skansen travaille pour conserver l'usage des vieux costumes nationaux. Ces efforts, ainsi que celui de ranimer l'art textile populaire, ont été couronnés de succès. Un vrai mouvement populaire a vu le jour en Suède pour maintenir les anciennes traditions dans les arts et métiers (en particulier le tissage), les costumes, la musique, les danses etc., et pour conserver intacts les vieux bâtiments, les sites spéciaux ou les autres souvenirs dispersés dans la nature. Le Musée nordique et Skansen constituent le point central de ce mouvement ». (ERIXON, Sigurd, « Le Musée nordique de Stockholm 'Nordiska Museet' », dans *Museum*, n°5, septembre 1928, p. 162-167, p. 165-166). Ce programme était-il déjà celui du musée à l'époque d'Hazelius ? Le mouvement pour la protection et le maintien

Rien ne me permet de l'affirmer à travers les sources consultées. Hazelius, qui avait précédemment travaillé dans l'enseignement³⁸¹, se voulait, avant tout, un bon pédagogue, d'où la création de Skansen, destiné à rendre l'apprentissage et l'expérience plus vivants, dans un lieu non-élitiste. « A sa création, à la fois instructive et divertissante, il donna la devise "connais-toi toi-même" »³⁸².

Le Docteur Hazelius dirigea le *Nordiska Museet*, et ensuite le musée de plein air de Skansen, durant près de trente ans, c'est-à-dire jusqu'à son décès en 1901³⁸³. Après son « règne », son successeur projeta rapidement une extension et la présentation fut revue. Hazelius représente la première génération des ethnologues suédois. De ce fait, ses méthodes d'investigation sont pour le moins tâtonnantes dans la mesure où elles ne peuvent bénéficier à l'époque d'une assise scientifique suffisante ; sans doute, Hazelius avait-il « inventé » une pratique instinctive et sensible de l'ethnologie qui devait bien lui convenir. Au tournant du XXe siècle, un nouveau courant ethnologique, plus scientifique, s'impose. Le recours au diorama est partiellement rejeté et, parallèlement, l'ethnologie tente de s'établir comme discipline académique³⁸⁴. Cette évolution, et surtout ses implications sur l'exposition, seront développées dans le point suivant.

Le *Nordiska Museet*, premier musée d'ethnographie européenne, se fit connaître bien au-delà des frontières scandinaves, par le biais des grandes expositions puis à travers le succès du musée de plein air qui lui est associé. Il est régulièrement cité comme référence lors de la constitution des musées de ce type qui éclosent progressivement dans les autres pays européens. L'idée de consacrer une des salles du Musée d'ethnographie du Trocadéro à la France n'est sans doute pas étrangère à ce mouvement européen.

des arts et traditions populaires en Suède est-il consécutif au succès rencontré par Skansen depuis son ouverture ? Il est clair que les musées de plein air, grâce à l'immersion dans un environnement complètement reconstitué, se prêtent particulièrement bien à la création d'une identité. Comme l'écrit Martine Ségalen à leur propos, « dans les pays scandinaves, ces musées furent des instruments de la construction de l'identité nationale, de l'invention d'un sentiment patriotique. Le rapport entre culture savante et culture populaire se posait en effet dans ces pays dans des termes tout différents de ceux qui concernaient la France. Pays très pauvre, pays d'émigration, sans substrat de culture noble ou bourgeoise, la Suède fonde son identité nationale, fraîchement construite, dans les traits d'une paysannerie idéalisée. Skansen, comme les musées de plein air de Norvège ou des Pays-Bas, sont plus le reflet d'une interprétation romantique de la part d'élites sociales urbaines que l'image représentative de la réalité paysanne ». L'auteur fait référence à STOKLUND, Bjarne, « Between Scenography and Science. Early Folk museums and their Pioneers », dans *Ethnologia Europaea*, 33, 1, 2003, p. 21-36 (non consulté). SEGALEN, Martine, *Vie d'un musée, 1937-2005*, Paris, (Stock), 2005, p. 21.

³⁸¹ Il est d'ailleurs coauteur du manuel de lecture le plus répandu dans l'enseignement primaire en Suède au XIXe siècle. (NORDENSON, Eva, « Au commencement était... Skansen », *Museum*, n° 175 (vol. XLIV, n° 3), 1992, p. 149-150, p. 149).

³⁸² NORDENSON, Eva, « Au commencement était... Skansen », *Museum*, n° 175 (vol. XLIV, n° 3), 1992, p. 149-150, p. 150.

³⁸³ ERIXON, Sigurd, « Le Musée nordique de Stockholm 'Nordiska Museet' », dans *Museum*, n°5, septembre 1928, p. 162-167, p. 162.

³⁸⁴ LINDQVIST, Svante, « Les Olympiades de la technologie, le Deutsche Museum et le Tekniska Museet », dans SCHROEDER-GUDEHUS, Brigitte (dir.), *La société industrielle et ses musées, Demande sociale et choix politiques 1890-1990*, Paris (Editions des archives contemporaines), 1992, p. 119-149, p. 136.

Bien qu'un projet d'un grand musée d'ethnographie dans la capitale française remonte aux premières années du XIXe siècle³⁸⁵, c'est en 1879, année suivant l'Exposition universelle de Paris, au cours de laquelle les présentations de collections d'ethnographie exotique remportèrent également un succès populaire, que fut inauguré ce musée. Le Docteur Ernest-Théodore Hamy, tout imprégné des modèles suédois et danois, en est le fondateur et le premier conservateur. « Avec leur conception interdisciplinaire large, leur ambition pédagogique et leurs présentations muséales, les musées nordiques passaient pour être les plus modernes d'Europe »³⁸⁶. Pour la présentation de ce musée, qui exposait des objets ethnographiques venus du monde entier et qui rassemblait en fait les collections de l'Etat, dispersées dans diverses institutions, on fit appel à des peintres et à des sculpteurs qui produisirent des restitutions de monuments célèbres et de types humains caractéristiques (en cire); « les collections se trouvaient au milieu d'un décor approprié qui les mettait très habilement en relief »³⁸⁷. On n'est pas loin du style des expositions universelles. Les collections étaient présentées selon un classement chronologique et géographique. Pour Hamy, nourri aux théories positivistes, « il s'agissait simplement de montrer la culture matérielle, donc ce que l'on pouvait observer et répertorier. En revanche, le contexte socio-économique l'intéressait moins »³⁸⁸.

La Salle de France, pour laquelle aucune collection ne préexistait, est inaugurée quelques années plus tard, en 1884, après une première vague de collecte et acquisitions. « Cette salle aux dimensions encore modestes », écrit Marie-Françoise Noël, « est représentative de la conception muséographique de l'époque : de hautes vitrines noires dans lesquelles s'entassaient les petits objets, des murs rouges où sont accrochés des objets de moindre valeur, au centre des podiums sur lesquels ont été installés des mannequins portant des costumes régionaux. Suivant le même parti pris de « véracité », les mannequins ont été façonnés d'après nature »³⁸⁹. Un témoignage de l'époque est assez éloquent, sur les qualités et les défauts de cette salle : « Un intérieur breton de grandeur naturelle [est] frappant de vérité. Tout y est, pots, lits en forme d'armoires de bois ouvragé, et le vieux grand-père, toujours gelé, assis dans l'âtre même du foyer. Ce décor, très bien réglé, a le don d'attirer la foule. Dans les

³⁸⁵ En 1803, E.-F. Jauffret, fondateur de la Société des Observateurs de l'Homme publie un *Mémoire sur l'établissement d'un Museum anthropologique*. Au début des années 1830, Edme-François Jomard, conservateur du dépôt de géographie à la Bibliothèque du Roi, caresse également ce dessein et établit une classification ethnographique, qui sera reprise dans ses grandes lignes par les folkloristes comme Paul Sébillot ou le Docteur Marignan. Ces projets restèrent sans suite. (NOEL, Marie-France, « Du musée d'ethnographie du Trocadéro au Musée national des Arts et Traditions populaires », dans *Muséologie et ethnologie*, Paris (RMN), 1987, p. 140-151, p. 142).

³⁸⁶ GORGUS, Nina, *Le magicien des vitrines*, Paris (MSH), 2003, p. 47.

³⁸⁷ HAMY, E.-T., *Les origines du Musée d'ethnographie. Histoire et documents*, Paris, 1890, p. 56-57, cité par NOEL, Marie-France, « Du musée d'ethnographie du Trocadéro au Musée national des Arts et Traditions populaires », dans *Muséologie et ethnologie*, Paris (RMN), 1987, p. 140-151, p. 143.

³⁸⁸ GORGUS, Nina, *Le magicien des vitrines*, Paris (MSH), 2003, p. 47.

³⁸⁹ NOEL, Marie-France, « Du musée d'ethnographie du Trocadéro au Musée national des Arts et Traditions populaires », dans *Muséologie et ethnologie*, Paris (RMN), 1987, p. 140-151, p. 144.

vitrines, malheureusement trop exigües, on a accumulé des objets de ménage et de travail des anciennes provinces françaises et des pays d'Europe. Cette section est un peu délaissée, tout l'intérêt se portant sur l'intérieur breton, au grand détriment de ces détails qui remplissent le vrai but du musée d'ethnographie, qui est de montrer à nos artisans, des modèles auprès desquels ils puissent chercher des inspirations »³⁹⁰.

A travers ces descriptions, l'on s'aperçoit que, comme lors des expositions universelles et au *Nordiska Museet*, l'accent est mis sur la reconstitution d'un intérieur ainsi que sur la présentation de mannequins portant les costumes régionaux traditionnels, toutes deux appréciées des visiteurs. A l'image des autres types de musées de l'époque, le goût est à l'accumulation (même si, semble-t-il, les contemporains s'en plaignent !). On ne dit pas, dans ces témoignages, quel genre de classement régissait la présentation de tout ce matériel, comprenant notamment des éléments domestiques et des outils. Sans nous en apprendre davantage, Isabelle Collet écrit qu'outre les reconstitutions, « Quatre cent soixante autres objets forment des suites classées par thème ou par type et sont exposés dans des vitrines ou accrochés le long des murs »³⁹¹. Les collections concernant la France étaient-elles mélangées et, dès lors, comparées aux objets issus d'autres traditions européennes, comme le suggère le deuxième texte³⁹² ? Par ailleurs, la configuration des lieux permettait-elle de faire des rapprochements entre les cultures européennes et extra-européennes ? Si les indications sur le programme muséographique se font rares, la politique d'acquisition, en revanche, est mieux documentée. Menée par Armand Landrin, celle-ci fait appel à un programme de collecte mis au point par Paul Sébillot. Il s'articule autour de six groupes principaux : la littérature orale ; les jeux et les divertissements ; l'ethnographie traditionnelle ; la linguistique, « en tant qu'éveillant l'idée de légendes et de coutumes » ; les arts populaires ; les productions littéraires « envisagées dans leurs rapports avec les récits et les croyances du peuple »³⁹³. Peut-on imaginer que ce programme permettait également d'organiser l'exposition ? Sans doute que non : il semble que la systématique se soit bornée, dans un premier temps, à la constitution des collections.

Isabelle Collet évoque également les programmes de collecte de Sébillot et Landrin³⁹⁴, qui publie en 1897 un texte destiné plus spécialement aux musées locaux. Cette liste de

³⁹⁰ Description du Musée du Trocadéro dans le Tome IV du *Dictionnaire encyclopédique et biographique de l'industrie et des arts industriels*, publié par E. O. Lami (1886), cité par NOEL, Marie-France, « Du musée d'ethnographie du Trocadéro au Musée national des Arts et Traditions populaires », dans *Muséologie et ethnologie*, Paris (RMN), 1987, p. 140-151, p. 144-145.

³⁹¹ COLLET, Isabelle, « Les premiers musées d'ethnographie régionale en France » dans *Muséologie et ethnologie*, Paris (RMN), 1987, p. 68-99, p. 80.

³⁹² Pourtant, Chantal Martinet écrit à propos de la Salle de France qu'elle est le « première salle de musée consacrée exclusivement à l'ethnographie de la France » (MARTINET, Chantal, « L'objet ethnographique est un objet historique » dans *Muséologie et ethnologie*, Paris (RMN), 1987, p. 31-36, p. 31).

³⁹³ NOEL, Marie-France, « Du musée d'ethnographie du Trocadéro au Musée national des Arts et Traditions populaires », dans *Muséologie et ethnologie*, Paris (RMN), 1987, p. 140-151, p. 145.

³⁹⁴ LANDRIN, Armand et SEBILLOT, Paul, « Instructions sommaires relatives aux collections provinciales d'objets ethnographiques » dans *La Tradition en Poitou et Charentes. Congrès de Niort : 1896*,

rubriques comprend l'habitation, le mobilier et l'intérieur, les dépendances de la maison, l'agriculture, l'alimentation, les métiers non agricoles, les vêtements, la vie humaine, les jeux, les arts populaires, les cultes et les superstitions. Le texte est peu explicite sur la population qu'il s'agit d'étudier et l'intérêt est surtout marqué pour les productions matérielles qui présentent des formes archaïques ; cela contribue à établir une nette séparation entre le passé et le présent, en dehors de toute référence chronologique fiable. Et surtout, on trouve peu dans ces textes de références aux problèmes muséographiques, à l'exception de quelques conseils pour les petits musées qui manquent d'espace. Paul Sébillot recommande par exemple de présenter des poupées costumées plutôt que des costumes originaux et d'utiliser le mobilier exposé comme support pour des petits objets. Il conseille également de placer des explications à côté des objets. Dès lors, il est difficile de dire dans quelle mesure les programmes de collecte pouvaient également contribuer à ordonner l'exposition. Néanmoins, on perçoit à travers les textes de Sébillot et Landrin « combien la création de musées a pu stimuler l'enquête et la collecte de terrain »³⁹⁵.

Le *Nordiska Museet*, les grandes expositions et le Musée du Trocadéro avec la Salle de France inspirent le premier musée d'ethnographie régionale dans le domaine francophone, le *Museon arlaten*, emmené par la figure emblématique de son créateur.

Œuvre-manifeste³⁹⁶ de Frédéric Mistral et du Félibrige³⁹⁷, le *Museon arlaten* n'est pas tout à fait étranger au phénomène des expositions internationales et universelles. En effet, en 1895, à l'heure où Mistral réfléchit à la création d'une activité publique qui lui permettrait d'asseoir et de donner de l'éclat à ses idées, une lettre circulaire est envoyée par la Société Nationale d'Ethnographie³⁹⁸ aux érudits locaux afin de collecter des objets ethnographiques dans chaque région de France en vue de l'Exposition universelle de 1900³⁹⁹. C'est l'occasion pour le poète

Paris-Niort, 1897, p. 465-475, cité par COLLET, Isabelle, « Les premiers musées d'ethnographie régionale en France » dans *Muséologie et ethnologie*, Paris (RMN), 1987, p. 68-99, p. 70-73.

³⁹⁵ COLLET, Isabelle, « Les premiers musées d'ethnographie régionale en France » dans *Muséologie et ethnologie*, Paris (RMN), 1987, p. 68-99, p. 73.

³⁹⁶ Mistral définit le musée comme un « poème en action », SERENA-ALLIER, Dominique, « Histoires de musées », dans *Histoires de vies, histoires d'objets ; acquisitions récentes 1996-2001*, Catalogue d'exposition (28 juin 2002 – 12 janvier 2003) au Museon Arlaten, p. 10-16, p. 11.

³⁹⁷ Le Félibrige est une école littéraire créée en 1854 par sept jeunes poètes pour « relever et raviver en Provence le sentiment de la race... provoquer cette résurrection par la restauration de la langue naturelle, rendre la vogue provençal (sic) par l'influence et la flamme de la divine poésie ». SERENA-ALLIER, Dominique, « Histoires de musées », dans *Histoires de vies, histoires d'objets ; acquisitions récentes 1996-2001*, Catalogue d'exposition (28 juin 2002 – 12 janvier 2003) au Museon Arlaten, p. 10-16, p. 10. Les intentions et les conceptions sont proches de l'anthropologie physique et de la « théorie des climats », décrites dans le premier chapitre : les Félibres croient en l'existence de la « race d'Arles » utilisant un langage donné pour « naturel » !

³⁹⁸ En outre, cette société organise des congrès en région et produit des publications, toujours dans la même optique. Voir COLLET, Isabelle, « Les premiers musées d'ethnographie régionale en France » dans *Muséologie et ethnologie*, Paris (RMN), 1987, p. 68-99, p. 75-76.

³⁹⁹ SERENA-ALLIER, Dominique, « Histoires de musées », dans *Histoires de vies, histoires d'objets ; acquisitions récentes 1996-2001*, Catalogue d'exposition (28 juin 2002 – 12 janvier 2003) au Museon Arlaten, p. 10-16, p. 10. La « version » de Maryse Mane est légèrement différente : « Le projet d'un musée régional était dans l'air. Dès le début de 1895, la *Société d'Ethnographie nationale et d'art populaire* s'adresse à Mistral pour

d'élaborer un projet aux objectifs similaires et de le rendre public : il s'agit d'élargir la collecte d'objets en vue d'un événement ponctuel à une institution muséale permanente.

A cette époque, le poète a déjà rassemblé de nombreuses observations et une bonne documentation sur les coutumes, les métiers et les traits culturels provençaux ; pour chacune de ses œuvres⁴⁰⁰, il tente de « prendre la nature sur le fait⁴⁰¹ » et il complète ses vers par des notes qui éclairent certains faits ethnographiques. Celles-ci, ainsi que ses collaborations à la Revue des Traditions populaires, sont reprises dans le *Trésor du Félibrige*, dictionnaire provençal à vocation encyclopédique, qu'il met en chantier dès 1863. Les collections matérielles, par contre, sont inexistantes. Une collecte est entamée ; pour ce faire, le comité fondateur publie les *Instructions pour la récolte des objets ethnographiques en pays arlaten*⁴⁰², rédigées par le Docteur Marignan (1847-1937), un médecin qui s'adonne à l'étude de la préhistoire et du folklore, recruté par Mistral. Initié aux principes de l'ethnographie au Trocadéro⁴⁰³, Marignan propose dans ces *Instructions* une méthode de constitution de mémoire en définissant « au préalable les ensembles d'objets et documents susceptibles de rendre compte d'une société rurale provençale »⁴⁰⁴, largement calqué sur un document de ce type rédigé par Landrin. L'ouvrage présente une classification en huit groupes :

- I- Anthropologie physique,
- II- Alimentation, Agriculture, Elevage des bestiaux, Chasse et Pêche,
- III- Vie familiale, Mobilier, Habitation, Ustensiles d'économie domestique, Costumes, Bijoux, Jeux,
- IV- Cultes, Cérémonies religieuses, Traditions populaires, Superstitions, Sorcellerie, Traces de paganisme, Cultes disparus,
- V- Sciences, Arts,

lui demander sa collaboration en vue de la « conservation, résurrection (dans la mesure du possible) de tout ce qui fait ou fit la personnalité des provinces de France, par le parler, les traditions, les costumes, l'art local, les monuments ». » (MANE, Maryse, « Le Museon Arlaten » dans *Muséologie et ethnologie*, Paris (RMN), 1987, p. 218-221, p. 218). Quoi qu'il en soit, que la demande ait été faite à Mistral lui-même ou non, qu'elle ait concerné directement l'exposition de 1900 ou non, l'idée de la collecte, et ensuite de la création d'un musée, a été suggérée à Mistral lors de cet épisode.

⁴⁰⁰ SERENA-ALLIER, Dominique, « Histoires de musées », dans *Histoires de vies, histoires d'objets ; acquisitions récentes 1996-2001*, Catalogue d'exposition (28 juin 2002 – 12 janvier 2003) au Museon Arlaten, p. 10-16, p. 11-12. L'auteur cite *Mirèio* (1859), *Calendal* (1867) et *Pouèmo dou Rose* (1897). Pour chacun de ces poèmes, Mistral a procédé à des « enquêtes » ethnographiques, concernant respectivement les techniques agropastorales et les croyances populaires, les pêcheurs de la côte et les techniques de navigation sur le fleuve.

⁴⁰¹ MANE, Maryse, « Le Museon Arlaten » dans *Muséologie et ethnologie*, Paris (RMN), 1987, p. 218-221, p. 218.

⁴⁰² MANE, Maryse, « Le Museon Arlaten » dans *Muséologie et ethnologie*, Paris (RMN), 1987, p. 218-221, p. 219.

⁴⁰³ Marignan a collaboré à la collecte d'objets ethnographiques de la section Provence / Languedoc des salles de France, ouvertes en 1884 au Musée d'Ethnographie du Trocadéro. SERENA-ALLIER, Dominique, « Histoires de musées », dans *Histoires de vies, histoires d'objets ; acquisitions récentes 1996-2001*, Catalogue d'exposition (28 juin 2002 – 12 janvier 2003) au Museon Arlaten, p. 10-16, p. 12.

⁴⁰⁴ SERENA-ALLIER, Dominique, « Histoires de musées », dans *Histoires de vies, histoires d'objets ; acquisitions récentes 1996-2001*, Catalogue d'exposition (28 juin 2002 – 12 janvier 2003) au Museon Arlaten, p. 10-16, p. 12.

- VI- Industrie, Commerce,
- VII- Vie sociale, Coutumes, Fêtes populaires,
- VIII- Bibliographie, Iconographie.

Au sein de ces rubriques sont énumérées les familles d'objets à réunir.

Le premier *Museon arlaten* est inauguré quatre ans plus tard, en 1899, et le Docteur Marignan en est le premier conservateur⁴⁰⁵. Il est installé dans l'ancien collège des Oratoriens et se compose de six salles⁴⁰⁶. Mistral avait lui-même déterminé le programme, à la fois de la collecte et de la présentation future, semble-il, et ce dès 1896 : « Nous rassemblerons alors les collections en commençant par le costume dont seront montrées toutes les modifications du XVIIIe siècle à nos jours accompagnées par les bijoux arlésiens. Viendra ensuite la présentation du mobilier dont l'originalité rivalise avec l'élégance. Une large place sera accordée au gardian et au berger de la Crau avec tout leur équipement, puis les garnitures de la Saint-Eloi, fête des laboureurs, introduiront la « meinajarié d'Arles », panorama de la vie du mas avec tous ses outils, son équipement domestique, ses plats traditionnels, l'art de la maison... enfin sera évoquée la marine du Rhône »⁴⁰⁷. On peut en déduire que le musée, lors de sa première installation, devait effectivement se présenter selon ces quelques axes. Costume, bijoux, mobilier, équipement des bergers et gardians, outils du mas et équipement domestique : on peut remarquer que les aspects que nous qualifierions à l'heure actuelle de « patrimoine immatériel » sont quasi absents, à l'exception de la fête de la Saint-Eloi qui est présentée à travers ses « garnitures » (harnachements et charrettes). Comme on pouvait s'y attendre, il s'agit avant tout d'une exposition d'objets, sensés transporter l'esprit et l'identité des arlésiens, ou plus globalement des provençaux.

Dans l'espace réduit de ce premier musée, les visiteurs, déjà nombreux semble-t-il⁴⁰⁸, pouvaient se régaler devant des intérieurs reconstitués, « représentations grandeur nature de scènes quotidiennes déjà mis en œuvre lors des expositions universelles ou dans les musées scandinaves⁴⁰⁹ », dont les mannequins avaient été modelés d'après nature afin de restituer fidèlement le type ethnique (« racial » disait-on alors) régional. Les autres objets, comme l'outillage agricole, sont présentés sous forme de panoplies. « Ce panorama de la Provence, élaboré dans les salles du musée, tout en jouant de séduction et d'érudition ethnographique,

⁴⁰⁵ Le musée est en outre dirigé et administré par un comité autonome de sept personnes, dont un conseiller général. Mistral occupe cette fonction jusqu'à son décès et c'est sa veuve qui lui succède.

⁴⁰⁶ « Le Musée Arlaten », dans *Museion*, n° 5, septembre 1928, p. 126-129, p. 126.

⁴⁰⁷ Cité, sans référence, par MANE, Maryse, « Le Museon Arlaten » dans *Muséologie et ethnologie*, Paris (RMN), 1987, p. 218-221, p. 220. Il s'agit d'une lettre de Mistral à l'arlésien Meste Eisseto, qui est également citée (mais avec davantage de coupures) par SERENA-ALLIER, Dominique, « Histoires de musées », dans *Histoires de vies, histoires d'objets ; acquisitions récentes 1996-2001*, Catalogue d'exposition (28 juin 2002 – 12 janvier 2003) au Museon Arlaten, p. 10-16, p. 11.

⁴⁰⁸ « Tout de suite, c'est l'affluence » écrit Maryse Mane (MANE, Maryse, « Le Museon Arlaten » dans *Muséologie et ethnologie*, Paris (RMN), 1987, p. 218-221, p. 219).

⁴⁰⁹ Il serait intéressant de savoir dans quelle mesure les expositions universelles, mais plus encore les musées scandinaves, ont pu servir de modèle aux reconstitutions du *Museon arlaten*.

devient alors une leçon magistrale de tradition reçue avec enthousiasme par toute une population au moment de l'ouverture du musée en 1899 »⁴¹⁰.

En 1904, Mistral remporte le (demi) prix Nobel de littérature et en consacre le montant au transfert du musée « dans un cadre plus spacieux et plus noble : le palais de Laval-Castellane »⁴¹¹. Le nouveau musée est inauguré en 1909.

Pour se faire une idée de la physionomie et de la structure du « second » musée mistralien, on peut recourir à l'article de Maryse Mane, déjà cité, publié dans *Muséologie et ethnologie* en 1987. Malheureusement, l'auteur, qui propose une description relativement précise, ne cite aucune de ses sources ; ce qui m'oblige à la considérer avec prudence. « L'expérience de la première installation », écrit-elle, « conduit Mistral à concentrer son plan d'exposition autour de trois secteurs :

- le costume, signe extérieur par lequel s'affirme l'identité culturelle ;
- le mobilier où se révèlent certains particularismes régionaux ;
- enfin les rites, coutumes et légendes, les croyances et les fêtes, les jeux et les danses, expressions diverses de la sensibilité d'une société.

En outre, du temps de Mistral, les métiers du terroir et de la marine du Rhône complétaient le programme. L'œuvre du poète et certaines publications du Félibrige occupaient deux autres pièces. Le plan d'exposition se terminait avec la musique provençale »⁴¹². Le programme s'est déjà largement étoffé ; les priorités définies au temps de Mistral sont encore d'actualité aujourd'hui.

Du point de vue de la présentation des objets, le musée, dont le succès a attiré de nombreuses acquisitions supplémentaires, va redéployer sa collection « dans un nouveau programme muséographique⁴¹³ ». La « nouvelle » institution veut à la fois faire montre d'érudition et de pédagogie. Mistral rédige lui-même des cartels⁴¹⁴ ou « fiches signalétiques » avec la dénomination de l'objet en provençal et quelques mots d'explication. Il fait également usage de documents graphiques, dont des croquis et panneaux illustrés de Léo Leléé pour expliquer,

⁴¹⁰ SERENA-ALLIER, Dominique, « Histoires de musées », dans *Histoires de vies, histoires d'objets ; acquisitions récentes 1996-2001*, Catalogue d'exposition (28 juin 2002 – 12 janvier 2003) au Museon Arlaten, p. 10-16, p. 14.

⁴¹¹ MANE, Maryse, « Le Museon Arlaten » dans *Muséologie et ethnologie*, Paris (RMN), 1987, p. 218-221, p. 219.

⁴¹² MANE, Maryse, « Le Museon Arlaten » dans *Muséologie et ethnologie*, Paris (RMN), 1987, p. 218-221, p. 220.

⁴¹³ SERENA-ALLIER, Dominique, « Histoires de musées », dans *Histoires de vies, histoires d'objets ; acquisitions récentes 1996-2001*, Catalogue d'exposition (28 juin 2002 – 12 janvier 2003) au Museon Arlaten, p. 10-16, p. 14.

⁴¹⁴ Qui sont désormais considérés par certains comme des reliques ou des objets du culte rendu à Mistral – donc intouchables ! (Voir LARDELLIER, Pascal, « Dans le filigrane des cartels... Du contexte muséographique comme discours régionaliste : l'exemple du *Museon arlaten* », dans *Publics et Musées*, n° 15, p. 63-78). Illustration n° 62.

par exemple, la superposition des différents éléments du costume féminin⁴¹⁵, et il n'hésite pas à faire appel à la photographie et à des modèles réduits. Le style de la présentation est tout à fait caractéristique du XIXe siècle : les documents à deux dimensions couvrent des murs entiers, les objets de petites et moyennes dimensions sont conservés dans des vitrines parfois imposantes. Plusieurs d'entre elles sont « à plusieurs niveaux [et] exigent quelques acrobaties de la part du visiteur pour avoir une vision complète. Parfois les objets sont serrés les uns contre les autres et cette profusion nuit à la clarté de l'exposition »⁴¹⁶. Accumulons, accumulons, il en restera toujours quelque chose. En ce qui concerne les objets de grande taille, Mane rapporte qu'ils sont « autant que possible (...) placés en situation » et complétés par des maquettes⁴¹⁷, comme celle de la noria⁴¹⁸. Enfin, deux *dioramas*, déjà présents dans le premier musée, « qui illustrent les âges de la vie⁴¹⁹ », complètent ce tableau de la Provence rhodanienne : la riche chambre conjugale où l'accouchée reçoit des parentes qui lui apportent les offrandes symboliques traditionnelles pour le nouveau-né et une salle commune dans laquelle la famille et les domestiques sont réunis pour le repas de Noël, dont les mets traditionnels (sous forme de moulages) sont rassemblés sur la grande table.

Des récits de visite, des descriptions ou des témoignages de ce qu'était ce premier état du musée doivent certainement exister mais je n'ai personnellement pas eu l'occasion d'en lire. Néanmoins, il est certain que le musée, tel qu'il se présente aujourd'hui⁴²⁰ et malgré divers aménagements et transformations, ressemble encore à la première mouture et en a certainement conservé l'ambiance. Celle-ci est décrite par Dominique Sérèna-Allier, l'actuelle conservatrice : « Dès le seuil du Museon Arlaten franchi, le visiteur ne peut que s'interroger sur le sens de ces objets ethnographiques qui s'offrent au regard ou sur celui de ces présentations surprenantes qui privilégient l'accumulation des images sur les murs ou dans des vitrines surannées, qui redonnent vie au quotidien, dans des reconstitutions saisissantes, peuplées de mannequins grandeur nature. Au fil de ses déambulations, il discerne assez aisément que s'élabore, de salle en salle, un panorama passionnant des modes de vie, de l'univers mental d'une Provence d'autrefois difficile à situer chronologiquement. Mais la lecture de courts textes, calligraphiés sur du papier jauni ou composés sur une machine à écrire obsolète qui ponctuent la présentation ne peut qu'accroître sa perplexité. En effet, ces étiquettes, rédigées pour la plupart en provençal, ne sont pas seulement l'identification savante d'objets régionaux, réunis en série pour souligner leur évolution formelle, elles

⁴¹⁵ MANE, Maryse, « Le Museon Arlaten » dans *Muséologie et ethnologie*, Paris (RMN), 1987, p. 218-221, p. 219.

⁴¹⁶ MANE, Maryse, « Le Museon Arlaten » dans *Muséologie et ethnologie*, Paris (RMN), 1987, p. 218-221, p. 220-221.

⁴¹⁷ MANE, Maryse, « Le Museon Arlaten » dans *Muséologie et ethnologie*, Paris (RMN), 1987, p. 218-221, p. 221.

⁴¹⁸ Machine hydraulique à godets qui sert à élever l'eau et qui fonctionne suivant le principe du chapelet hydraulique (Le Robert).

⁴¹⁹ MANE, Maryse, « Le Museon Arlaten » dans *Muséologie et ethnologie*, Paris (RMN), 1987, p. 218-221, p. 221.

⁴²⁰ J'ai visité le *Museon arlaten* en juin 2004.

s'avèrent aussi annales d'une mémoire intime et collective, celles des donateurs dûment mentionnés qui, de génération en génération, ont enrichi de leur histoire personnelle ce panorama de la Provence. Malgré un énoncé souvent réduit à quelques mots, ces cartels relatent des histoires de vies qui s'incarnent, sur le mode du fragment, dans d'humbles objets »⁴²¹. Pascal Lardellier en donne, quant à lui, la description suivante: « Au *Museon Arlaten*, les collections sont réparties principalement autour de l'histoire de la Provence, des caractéristiques du milieu naturel, de la ville d'Arles et de ses métiers, du costume traditionnel, du monde rural (qui occupe une place importante), des activités ancestrales, du mobilier provençal, des rituels sociaux et religieux. Mais l'ensemble évoque plus un « fourre-tout de la mémoire », ou un cabinet de curiosités, qu'un musée sous-tendu par une intention scénographique et muséographique véritable. A moins – et cela dépend des attentes des visiteurs – que l'on y goûte aux charmes de la muséographie d'ambiance »⁴²².

Ces trois exemples de musées « pionniers » de l'ethnographie régionale suscitent quelques réflexions quant à leur aménagement expographique, tant en ce qui concerne le fond que la forme. Au niveau du style de présentation, l'accumulation et l'horreur du vide règnent en maîtres, comme dans les autres types de musées en cette fin de XIXe siècle. Contrairement à ces institutions, qui, loin des revendications révolutionnaires, sont devenues bourgeoises et élitistes et usent de différents stratagèmes pour intimider le visiteur « ordinaire » (dont les décors luxueux et panoplies parlant aux seuls connaisseurs), les premiers musées d'ethnographie adaptent leur muséographie à un large public. L'influence des expositions universelles, événements destinés à attirer un public nombreux et populaire, se fait clairement ressentir, en particulier dans le choix de collections « qui plaisent », comme les costumes, et par l'utilisation de dispositifs scénographiques attractifs et captivants, dont les fameuses et incontournables reconstitutions ; le plus souvent des intérieurs dans lesquels se jouent des scènes de la vie quotidienne, représentations nostalgiques et idéalisées d'un monde en train de disparaître. Éléments indispensables, des mannequins aux traits « racés », remplissent les espaces laissés libres de leur présence figée.

On peut remarquer que le musée d'Arles est destiné avant tout aux « initiés », c'est-à-dire aux provençaux (vu les textes en provençal et le culte rendu à Mistral), et ce comprenant également les couches populaires⁴²³. C'est notamment au sein de celles-ci que le poète veut raviver les traditions, dont le port du costume traditionnel, qu'il contribue à codifier. Le

⁴²¹ SERENA-ALLIER, Dominique, « Histoires de musées », dans *Histoires de vies, histoires d'objets ; acquisitions récentes 1996-2001*, Catalogue d'exposition (28 juin 2002 – 12 janvier 2003) au Museon Arlaten, p. 10-16, p. 10.

⁴²² LARDELLIER, Pascal, « Dans le filigrane des cartels... Du contexte muséographique comme discours régionaliste : l'exemple du *Museon arlaten* », dans *Publics et Musées*, n° 15, p. 63-78, p. 67.

⁴²³ La sensibilisation de la population avait déjà eu lieu dès avant l'ouverture du musée lors des appels qui lui ont été adressés pour récolter des objets destinés à l'exposition. Les Arlésiens avaient répondu avec beaucoup de générosité et se trouvaient, dès ce moment, impliqués dans le devenir d'un musée qui est devenu le leur, en quelque sorte. Dominique Séréna-Allier souligne, du reste, dans son article, que les donateurs et mécènes étaient toujours dûment cités sur les cartels (p. 108).

Nordiska Museet, quant à lui s'adresse autant aux visiteurs directement concernés par la thématique qu'aux visiteurs étrangers, aux voyageurs de passage puisqu'il est prévu des horaires aménageables pour eux⁴²⁴ et que des guides sont publiés dans plusieurs langues. Quoiqu'il en soit, l'ancrage populaire local et régional est important, sinon vital, pour ces musées qui font appel à la générosité de chacun pour compléter des collections muséales pauvres⁴²⁵ ou inexistantes lors de la création des institutions.

Ces grandes collectes, ces vastes enquêtes, participent réellement de la structuration de la discipline ethnographique elle-même car elle nécessite des programmes et des catalogues, dont les classements vont progressivement se complexifier. L'objectif de ceux-ci est de tendre vers l'exhaustivité du champs ethnologique : tous les champs de vie populaire, arts et connaissances, et des productions matérielles, y compris les livres et autres types de publications, doivent être balayés. De ce point de vue aussi, le musée d'ethnographie est témoin de son époque : le goût pour les classements « scientifiques » et l'attrait pour des terrains de la connaissance encore vierges, à explorer, à défricher... et des terroirs à arpenter. Les rubriques des catalogues de collectes balisent l'étendue du domaine de cette sciences en train de se former.

Ces rubriques étaient-elles utilisées pour ordonner l'exposition ? J'ai l'impression que celle-ci, bien qu'indispensable aux yeux des créateurs des musées, ne correspond pas à la même urgence ; le plus important n'est-il pas de rassembler, rationnellement, des collections qui se trouvent dans bien des cas menacées ? L'exposition rend compte de ce sauvetage mais ne semble pas répondre aux mêmes critères scientifiques. La structuration du contenu, en dehors des objets figurants dans les reconstitutions, est plus aléatoire et fonction des espaces de présentation disponibles : les vitrines pour les objets les plus petits ou les plus fragiles, les murs et autres surfaces praticables pour les objets plus volumineux ou de second ordre. L'organisation topographique (au *Nordiska Museet* et sans doute au Trocadéro) est le premier critère de classement, suivi par les découpages thématiques ou techniques. A l'exception de certaines sections du *Nordiska Museet*, la structuration chronologique est toujours évacuée au profit d'une présentation synchronique. Enfin, un certain souci pédagogique est déjà marqué dans les trois établissements envisagés où l'on trouve quelques informations ou cartels à proximité des objets.

Les trois musées posent un certain regard sur l'actualité quand celle-ci fait montre de fidélité aux traditions et aux usages anciens : dans le *Guide au Musée du Nord*, à de nombreuses

⁴²⁴ « A moins d'obstacles spéciaux, chacune des divisions du Musée est, moyennant une entrée double, aussi visible à d'autres heures, tous les jours ouvriers de 9 h. du matin jusqu'à la nuit. Cet arrangement a surtout été pris en vue de permettre la visite du Musée aux voyageurs qui ne s'arrêtent que peu de temps à Stockholm ». (HAZELIUS, Artur, *Guide au Musée du Nord*, (traduit par J.-H. KRAMER), Stockholm, 1889, p. 2.)

⁴²⁵ Comme je l'ai signalé, Hazelius avait déjà commencé à récolter du matériel plusieurs années avant d'ouvrir le *Nordiska Museet*, mais les collectes, plus systématiques, ont bien sûr été poursuivies après cela.

reprises, Hazelius souligne dans les descriptions d'objets que certains sont encore en usage alors ; Frédéric Mistral n'hésite pas à recourir à l'acquisition d'objets neufs dont l'usage perdure. Selon lui, ils relèvent également du propos ethnographique⁴²⁶. Ces objets sont aussi une référence au présent, mais seulement dans la mesure où il prolonge le passé.

Une dernière réflexion rejoint le chapitre précédent à propos de la survivance de l'esprit des cabinets de curiosités dans les musées d'ethnographie. Celle-ci est suscitée par un passage de l'article d'Isabelle Collet. L'auteur s'interroge sur la signification des rapprochements interdisciplinaires, par lesquels ethnographie régionale et ethnographie exotique semblent se rejoindre, au sein d'un même musée. Elle cite l'exemple, évident, du Trocadéro : « il ne semble pas y avoir de véritable clivage entre le regard porté sur les sociétés extra-européennes et celui porté sur le monde paysan, et il est alors possible, au sein d'un même local, de réunir collections régionales et collections exotiques »⁴²⁷. Selon elle, le musée favorise les comparaisons et les rapprochements. Elle cite deux autres exemples, en France, qui appliquent ce principe à la période qui nous intéresse, c'est-à-dire à la charnière entre le XIXe et le XXe siècle : le Musée de Brive, en Corrèze et le Musée Crozatier au Puy. Elle poursuit : « L'interdisciplinarité des musées qui rapprochent visuellement des objets produits en des lieux et à des époques différentes traduit la volonté des érudits locaux de créer, dans leur musée, une sorte de microcosme résumant le champ du savoir. Héritiers de la vision encyclopédique des Lumières, les musées scientifiques et archéologiques proposent un classement et une lecture du monde dans l'esprit des traités naturalistes. Il s'agit de dresser un inventaire de la région en recherchant, à partir d'éléments de comparaison appartenant à d'autres espaces et d'autres époques, les similitudes, mais surtout les différences qui caractérisent les éléments locaux. Les collections d'ethnographie régionale contribuent à la définition des particularités d'une société, ou d'une « race » pour reprendre une terminologie volontiers employée à l'époque »⁴²⁸. Collet ajoute, plus loin, qu'au XIXe siècle, une autre illustration de cette conception est démontrée par le choix d'installer certaines collections d'ethnographie locale dans des muséums d'histoire naturelle, comme à Caen, à Toulouse ou à Nantes où des costumes régionaux sont présentés dans le muséum. Le *Museon arlaten* n'avait-il pas aussi l'ambition de présenter un panorama de la Provence, comprenant les données de l'environnement, peut-être encore proche de la « théorie des climats » ? Le monde en miniature, le microcosme qui est rassemblé et présenté se veut complet et le créateur accomplit par son œuvre une nouvelle genèse. Cette attention pour les conditions naturelles liées à chaque « pays » se trouve souvent bien présentée dans les musées régionaux. Nous en

⁴²⁶ SERENA-ALLIER, Dominique, « Histoires de musées », dans *Histoires de vies, histoires d'objets ; acquisitions récentes 1996-2001*, Catalogue d'exposition (28 juin 2002 – 12 janvier 2003) au Museon Arlaten, p. 10-16, p. 13. Mistral achète par exemple toute une gamme de sonnailles avec colliers à un fabricant ou des capes et jambières de berger à une foire.

⁴²⁷ COLLET, Isabelle, COLLET, Isabelle, « Les premiers musées d'ethnographie régionale en France » dans *Muséologie et ethnologie*, Paris (RMN), 1987, p. 68-99, p. 78.

⁴²⁸ COLLET, Isabelle, « Les premiers musées d'ethnographie régionale en France » dans *Muséologie et ethnologie*, Paris (RMN), 1987, p. 68-99, p. 79.

revenons aux similitudes, aux proximités et aux filiations entre les cabinets de curiosités, les musées de sciences naturelles et les musées d'ethnographie, régionale ou exotique. Des liens peuvent être envisagés entre ces disciplines, qui ont de nos jours pris davantage de distance. Peut-être faut-il le regretter⁴²⁹ ?

Enfin, pourquoi parler de ces musées, le *Nordiska Museet* (avec Skansen) et le *Museon arlaten* surtout, le Trocadéro dans une moindre mesure, en termes de « musées mythiques » ? Parce que ceux-ci ont, dès leur ouverture, connu un réel succès, auprès du public qui s'y presse mais aussi auprès de nombreux érudits et de sociétés savantes qui, dans le sillage magistral creusé par leurs fondateurs renommés, vont également travailler à leurs propres projets muséographiques. Hazelius et Mistral deviennent les emblèmes de ces entreprises et de ces folkloristes passionnés et désireux d'apporter eux-aussi leur pierre à l'édification de la mémoire, du patrimoine et de l'identité régionales. Il est à parier que bien des personnes qui y ont fait référence n'avait jamais vu ces musées de leurs propres yeux, mais la réputation internationale de ces institutions et les quelques publications diffusées ont joué le rôle de témoin et d'ambassadeur de l'excellence suédoise et provençale en la matière. Comme je vais le montrer à présent, les exemples pionniers ne seront pas oubliés.

b) La génération 1900-1937

Durant cette période, depuis les pionniers de l'aventure muséographique de l'ethnologie jusqu'à la création, en 1937, du MNATP qui fera l'objet du point suivant, de nombreux musées vont être fondés en Europe. Leurs conceptions varient légèrement et les institutions que je vais envisager à présent se différencient les unes des autres, selon les circonstances, les idéologies, les personnalités, les collections et les terrains respectifs. Néanmoins, toutes présentent globalement des traits communs, dans la lignée des musées pionniers que je viens de présenter. Cette période voit tout de même des évolutions dans les conceptions et les choix d'exposition : quelques institutions questionnent leur muséographie et tentent de l'adapter aux progrès de la discipline elle-même autant qu'à l'air du temps. D'autres musées, par contre, stagnent et se figent, rejoints dans leur enracinement au modèle « classique » par des institutions nouvellement créées.

La « génération 1900-1937 » va être explorée non pas par la présentation descriptive et complète des musées ouverts à cette époque, ce qui dépasse le cadre de cette thèse, mais plutôt à travers quelques questions relatives à la conception, à la structuration et à la présentation de l'exposition. Ces problématiques vont être développées par le truchement de

⁴²⁹ C'est le cas de Trochet, qui regrette en particulier la distance qui s'est installée notamment entre l'ethnologie et la géographie, alors que ces disciplines étaient beaucoup plus proches jusqu'à la Seconde Guerre mondiale. Voir TROCHET, J. R., « Sciences humaines et musées : du Musée d'Ethnographie du Trocadéro au Musée national des Arts et Traditions populaires », dans *Géographie et cultures*, n° 16, 1995, p. 3-30.

quelques exemples de musées, ceux qui m'apparaissent comme des jalons importants, en privilégiant les institutions que j'ai eu l'occasion de visiter au cours des dernières années.

(1) Les classements, les taxinomies

Les exemples du Trocadéro et du *Museon arlaten* ont montré qu'il existait des systèmes de classement du domaine ethnographique mais que ceux-ci étaient destinés avant tout à la collecte de documents, matériels ou immatériels au demeurant, et que leur élaboration précédait, dans ces deux cas, l'ouverture du musée au public. En effet, presque aucune collection ne préexistait au musée ; une fois la création de celui-ci décidée, il était nécessaire de rassembler rapidement des objets pour les présenter ou les mettre en scène, ainsi que des témoignages afin de les documenter. Pour ce faire, des savants (souvent des docteurs en médecine!) se chargent de rédiger des programmes de collecte, c'est-à-dire des préinventaires qu'il s'agissait de compléter au fur et à mesure de l'entrée des objets correspondants dans la collection muséale.

Il semble que ces programmes ne se soient pas confondus, dans un premier temps du moins, avec un programme muséographique. Celui-ci est à la fois guidé par la « tentation » des reconstitutions et par une structure relativement instinctive (topographiquement), fonctionnelle (le nombre, la taille des objets et l'espace disponible), sinon un brin anarchique (en fonction des « arrivages » de dons). Bref, ces musées devaient ressembler à des dépôts ou, comme certains l'ont écrit, à des « bric-à-brac ». Il ne semble pas exister de réflexion profonde en ce qui concerne l'ordre de la présentation, c'est-à-dire le rassemblement des expôts en fonction d'une quelconque typologie ou en relation avec un discours et un parcours que l'on voudrait proposer au visiteur. Cet état va, dans certains cas, évoluer vers une présentation plus élaborée.

Le *Nordiska Museet*, pour reprendre ce premier exemple, va connaître dans les premières décennies du XXe siècle, un profond remaniement au niveau de l'exposition. Les principes ethnologiques adoptés par le musée et la philosophie d'exposition des objets font l'objet d'un débat opposant les ethnologues suédois, commençant vers 1900, lorsque la construction du musée est terminée, et qui aboutit dans les années 1920 à revoir complètement l'exposition du matériel⁴³⁰. L'approche contextuelle d'Hazelius, qui avait donné lieu aux célèbres « dioramas », est abandonnée au profit d'un courant émanant « d'une méthode archéologique apparue à la fin du XIXe siècle, influencée par la théorie de l'évolution de Darwin et fondée sur l'hypothèse selon laquelle tous les objets avaient subi une évolution parallèle à celle de

⁴³⁰ LINDQVIST, Svante, « Les Olympiades de la technologie, le Deutsche Museum et le Tekniska Museet », dans SCHROEDER-GUDEHUS, Brigitte (dir.), *La société industrielle et ses musées, Demande sociale et choix politiques 1890-1990*, Paris (Editions des archives contemporaines), 1992, p. 119-149, p. 133.

l'évolution des organismes »⁴³¹. Des archéologues suédois introduisent ce courant et le transforme en une méthodologie contraignante, la typologie. « En identifiant les caractéristiques changeantes d'un grand nombre d'objets, ces derniers pouvaient être classés selon des « séries typologiques », des chaînes de développement qui assuraient une chronologie relative »⁴³². La typologie, qui avait fait ses preuves en archéologie, fut adoptée par les ethnologues en quête d'un statut académique et ce choix conceptuel eut naturellement un impact important sur le *Nordiska Museet* : « Cette conception supposait que les objets soient classés par « groupes d'espèces » : en d'autres termes, toutes les faux et les faucilles à un endroit, toutes les selles ensemble à un autre, et ainsi de suite. Ce dernier principe gagna la bataille, la classification par espèces domina le musée jusqu'à très récemment »⁴³³. Le recours à une méthodologie issue de l'archéologie, discipline moins jeune, donnait aussi une meilleure image de l'étude de l'histoire et de la culture nationales, comme l'explique Martin Roth, à propos des premiers musées d'ethnographie. « A cette époque, la conception de l'ethnologie au musée était dans une large mesure déterminée par l'archéologie (...) On voulait prouver par là que l'histoire nationale ne le cédait en rien à l'histoire antique »⁴³⁴. Les dioramas, symbolisant un stade dépassé de l'ethnologie et la simplicité populaire, furent abandonnés au profit de la classification et de présentations, très rationnelles, des collections par séries typologiques et chronologiques. Skansen restait quant à lui, par sa nature même, fidèle à son créateur, aux dioramas et à la synchronie.

Néanmoins, en 1928, la section paysanne, la plus grande du musée (elle occupe les deux tiers des 120 salles d'exposition) et celle qui intéresse le plus ce sujet, est organisée, tout comme autrefois, en expositions provinciales car « la vie du peuple offre des aspects très variés dans les différentes contrées »⁴³⁵. Elles sont composées d'une part d'arrangement d'intérieurs et d'autre part de séries d'objets. La section dite de l'aristocratie, du clergé et de la haute bourgeoisie est à ce moment classée chronologiquement, contrairement à la structuration antérieure basée sur les matériaux et les techniques, c'est-à-dire, selon la répartition habituelle des arts appliqués. Erixon présente son musée comme suit : « Outre la section rustique suédoise organisée topographiquement, qui comprend aussi la civilisation lapone ainsi que la culture paysanne des autres pays de Nord, outre les expositions chronologiques de la classe

⁴³¹ LINDQVIST, Svante, « Les Olympiades de la technologie, le Deutsche Museum et le Tekniska Museet », dans SCHROEDER-GUDEHUS, Brigitte (dir.), *La société industrielle et ses musées, Demande sociale et choix politiques 1890-1990*, Paris (Editions des archives contemporaines), 1992, p. 119-149, p. 135.

⁴³² LINDQVIST, Svante, « Les Olympiades de la technologie, le Deutsche Museum et le Tekniska Museet », dans SCHROEDER-GUDEHUS, Brigitte (dir.), *La société industrielle et ses musées, Demande sociale et choix politiques 1890-1990*, Paris (Editions des archives contemporaines), 1992, p. 119-149, p. 135.

⁴³³ HAGERSTRAND, Torsten, « Presence and Absence : A Look at Conceptual Choices and Bodily Necessities », *Regional Studies*, Vol. 18/5 (1983), p. 373-380, p. 375, cité par LINDQVIST, Svante, « Les Olympiades de la technologie, le Deutsche Museum et le Tekniska Museet », dans SCHROEDER-GUDEHUS, Brigitte (dir.), *La société industrielle et ses musées, Demande sociale et choix politiques 1890-1990*, Paris (Editions des archives contemporaines), 1992, p. 119-149, p. 135.

⁴³⁴ ROTH, Martin, « Collectionner ou accumuler », dans *Terrain*, 12, avril 1989, p. 125-137.

⁴³⁵ ERIXON, Sigurd, « Le Musée nordique de Stockholm 'Nordiska Museet' », dans *Mouseion*, n°5, septembre 1928, p. 162-167, p. 163.

bourgeoise et de certains métiers et professions manuels, outre, enfin la section historique et biographique, les sections du Musée sont les suivantes : une section de folklore et des us et coutumes, une section de la vie sociale, une section du feu, de la chasse et de la pêche, différents genres de métiers, l'industrie textile, les forges, la musique, les sports, etc. Ajoutez à ceci (à Skansen) une section pour l'agriculture, l'élevage et les moyens de communication »⁴³⁶.

C'est, en revanche, la diachronie qui guide les travaux de recherche et de collecte ainsi que la présentation d'un autre musée, celui de Grenoble. Fondé en 1904 par Hippolyte Müller, préhistorien et ethnographe autodidacte⁴³⁷, le Musée Dauphinois s'installe dans l'espace ingrat de Sainte-Marie d'en-Bas, la chapelle d'un couvent de visitandines du XVIIe siècle, où il s'ouvre au public en 1906. La référence de Müller, c'est le *Museon arlaten* qu'il visite en 1899. Comme Mistral, il est animé par l'urgence de recueillir les traces culturelles caractéristiques des Alpes dauphinoises qui sont menacées de disparition. On suppose qu'il prend connaissance du guide de constitution des collections du Dr Marignan, qu'il connaît bien et avec lequel il entretient une correspondance. Müller va cependant conduire ses propres collectes « avec une rigueur nouvelle, celle d'un archéologue (...) privilégiant les datations et les typologies »⁴³⁸. La préhistoire le passionne « parce qu'il est convaincu que c'est en partant du commencement que les chances sont les plus grandes de comprendre les mécanismes humains »⁴³⁹. La chronologie est donc importante à ses yeux et ses recherches ont pour but de « relier les premiers occupants d'un pays à ceux qui l'habitent encore »⁴⁴⁰. Celles-ci font preuve d'« interdisciplinarité », liant archéologie préhistorique et ethnologie, caractéristique d'une « époque où les sciences humaines commencent tout juste à se démarquer et où les frontières entre les disciplines sont encore floues »⁴⁴¹. Sans doute pouvait-on apprécier, dans le musée aménagé par Müller, son goût pour les séries typologiques et pour la chronologie mais, après quelques années d'ouverture, « la place dont il a disposé, à Sainte-Marie d'en-Bas est entièrement occupée par les produits de ses collectes, des dépôts et des dons ; à peine reste-t-il un peu d'espace pour le cheminement du visiteur »⁴⁴². Il aurait voulu organiser son

⁴³⁶ ERIXON, Sigurd, « Le Musée nordique de Stockholm 'Nordiska Museet' », dans *Mouseion*, n°5, septembre 1928, p. 162-167, p. 163-164.

⁴³⁷ Voir TRABUCCO, Karine, « Hippolyte Müller : sa biographie », dans *Hippolyte Müller 1865-1933. Aux origines de la préhistoire alpine*, Grenoble (Musée Dauphinois), 2004, p.19-29, et DUCLOS, Jean-Claude, « Hippolyte Müller et le Musée Dauphinois » dans *Fondateurs et acteurs de l'ethnographie des Alpes. Le Monde alpin et rhodanien*, 1^{er}-4^e trimestres, p. 91-107.

⁴³⁸ DUCLOS, Jean-Claude, « Hippolyte Müller et le Musée Dauphinois » dans *Fondateurs et acteurs de l'ethnographie des Alpes. Le Monde alpin et rhodanien*, 1^{er}-4^e trimestres, p. 91-107, p. 97.

⁴³⁹ DUCLOS, Jean-Claude, « Hippolyte Müller et le Musée Dauphinois » dans *Fondateurs et acteurs de l'ethnographie des Alpes. Le Monde alpin et rhodanien*, 1^{er}-4^e trimestres, p. 91-107, p. 93.

⁴⁴⁰ Texte manuscrit de Müller datant de 1904, cité par DUCLOS, Jean-Claude, « Hippolyte Müller et le Musée Dauphinois » dans *Fondateurs et acteurs de l'ethnographie des Alpes. Le Monde alpin et rhodanien*, 1^{er}-4^e trimestres, p. 91-107, p. 94.

⁴⁴¹ DUCLOS, Jean-Claude, « Hippolyte Müller et le Musée Dauphinois » dans *Fondateurs et acteurs de l'ethnographie des Alpes. Le Monde alpin et rhodanien*, 1^{er}-4^e trimestres, p. 91-107, p. 93.

⁴⁴² DUCLOS, Jean-Claude, « Hippolyte Müller et le Musée Dauphinois » dans *Fondateurs et acteurs de l'ethnographie des Alpes. Le Monde alpin et rhodanien*, 1^{er}-4^e trimestres, p. 91-107, p. 102.

musée en sections, par vallées alpines, périodes et altitudes, c'est-à-dire en utilisant un programme basé à la fois sur la topographie et la chronologie, ce qui le démarque des autres musées ethnographiques de l'époque, qui présentent plus volontiers un espace-temps « arrêté », figé, dont certaines des manifestations peuvent encore se prolonger dans le temps présent.

Cette conception se marque dans la présentation : à la différence du *Museon arlaten* et d'autres institutions similaires de l'époque, le premier Musée Dauphinois ne contenait pas de reconstitutions d'intérieur ni de saynètes. Cela s'explique-t-il uniquement par le manque d'espace disponible⁴⁴³ ? Il faudra attendre les années 1960 pour que le musée soit transféré dans le couvent restauré de Sainte-Marie d'en-Haut, bâtiment que le musée occupe toujours à l'heure actuelle.

Ce ne sont pas des questions de typologies d'objets ni de chronologie qui ont motivé la création d'un musée d'ethnographie à Liège et guidé les recherches de ses fondateurs, mais bien les études dialectales. C'est en effet sous l'impulsion de la *Société de Littérature wallonne*⁴⁴⁴, fondée en 1856, que le Musée de la Vie wallonne voit le jour en 1913. Néanmoins, l'idée de créer un musée de folklore est plus ancienne. Bref rappel du contexte⁴⁴⁵ : dès 1891, deux ans après la fondation de la *Société du Folklore wallon*, plusieurs membres de cette société notent l'intérêt que pourrait présenter un musée consacré à la tradition populaire⁴⁴⁶. En 1894, le Musée du Vieux-Liège qui, malgré son nom, avait l'ambition d'étendre son action « à tout le pays auquel on applique les termes mosan et

⁴⁴³ En 1925, Müller participe à l'Exposition internationale de la houille blanche et du tourisme à Grenoble « en restituant notamment au sein d'un « village alpin » deux maisons du Queyras, pleines de leur mobilier » (DUCLOS, Jean-Claude, « Hippolyte Müller et le Musée Dauphinois » dans *Fondateurs et acteurs de l'ethnographie des Alpes. Le Monde alpin et rhodanien*, 1^{er}-4^e trimestres, p. 91-107, p. 101). Ce dispositif scénographique populaire est décidément inséparable des grandes expositions !

⁴⁴⁴ Dès sa naissance, cette société prend, à côté de ses préoccupations littéraires, une orientation philologique et dialectologique marquée. Plusieurs de ses membres travaillent à constituer des dictionnaires et, à partir de 1863, de nombreux *Vocabulaires technologiques*, d'autant plus intéressants qu'ils sont souvent remarquablement illustrés. Voir BERTRAND, Jean-Pierre, PAQUE, Jeannine et WILLEMS, Martine, « La vie littéraire – 1856. Société de Langue et de Littérature » dans *Vers la modernité, Le XIXe siècle au Pays de Liège*, Catalogue de l'exposition, Liège, 2001, p. 240-242.

⁴⁴⁵ Pour l'historique du Musée de la Vie wallonne, voir notamment KRUPA, Alain-Gérard, DUBOIS-MAQUET, Nadine et LEMPEREUR, Françoise, *Musée de la Vie wallonne Liège*, Collection *Musea Notra*, Bruxelles, 1992, p. 7-17.

⁴⁴⁶ « C'est surtout depuis l'Exposition du Congo [l'Exposition d'Ethnographie congolaise qui s'était tenue au Conservatoire de Liège en 1891], écrivait Eugène Monseur à Eugène Polain, que j'ai compris combien il serait utile de créer en Belgique un Musée de Folklore et d'Ethnographie. Ce serait plutôt dans l'ethnographie que rentreraient vos photographies de personnages en costumes locaux, de types de maisons paysannes, d'instruments de travail ou d'objets propres à diverses régions ; je pense pourtant qu'au lieu de photographies, qui ne seraient qu'un pis aller, il vaudrait mieux avoir des mannequins en costumes et les objets eux-mêmes ». Il serait utile, ajoute-t-il, « au point de vue des documents de folklore, de rassembler au plus tôt une foule de petits objets populaires qui ne tarderaient pas à disparaître » (REMOUCHAMPS, J.-M., *Pour un Musée de la Vie wallonne*, Musée de la vie wallonne, Liège, 1913, p.3-4.).

wallon »⁴⁴⁷ est créé par Charles-Jacques Comhaire et Eugène Polain et installé dans des locaux abandonnés de l'Académie des Beaux-Arts. Ceux-ci sont démolis quelques années plus tard par la Ville et le musée, auquel le public, sceptique, avait donné le nom de «*Musée dès vis rahis*' » (musée des vieilleries), n'est pas relogé.

Parallèlement à cette première expérience, Auguste Gittée énonce en 1895, dans un article de la revue *Wallonia*, les bonnes raisons de créer un musée de folklore. Il cite l'exemple de G. Pitrière, « infatigable collectionneur du folklore sicilien », qui organisa en 1891-1892 une « Exposition ethnographique » à Palerme, vantant les costumes pittoresques, les « multiples objets qui meublent la maison ou qui servent dans les travaux d'agriculture, à la pêche ou à la chasse », ainsi que les ornements « dont se parent les gens et les bêtes » rassemblés par le collectionneur⁴⁴⁸. Selon lui, il est urgent de récolter des costumes, des types locaux, comme la *botresse* liégeoise, sous forme de « poupées folkloriques », les objets « qui jouent un rôle dans la vie psychique de nos classes inférieures » ou encore des éléments de fêtes populaires tels que les géants ou les marionnettes. Ce musée concernerait la Belgique ; il prend pour exemples des manifestations tant flamandes que wallonnes. Dans le même esprit, c'est une Exposition de Folklore belge que le Conservatoire de la Tradition populaire organise pour quelques semaines en 1903 au Palais de Justice de Bruxelles⁴⁴⁹. Une exposition du même genre, « où les traditions populaires wallonnes voisinèrent avec celles de Flandre » est présentée au Musée du Cinquantenaire en 1910, à l'occasion de l'Exposition de Bruxelles⁴⁵⁰. Mentionnons également l'appel à la création d'un musée de folklore en Wallonie à l'occasion du *Congrès wallon* en 1905⁴⁵¹ ; l'idée d'un tel musée faisait son chemin.

Revenons à la *Société de Littérature wallonne*. En 1907, le dialectologue Jean Haust, qui en était le secrétaire, donne aux travaux de la *Société* « un sens nouveau et moderne (...) Il avait senti l'évolution nouvelle de la lexicographie, et il démontra la nécessité de recueillir sur le terrain à la fois les mots, souvent en voie de déréluction, et les objets, fréquemment obsolètes et archaïques mais indispensables pour une exacte définition des termes »⁴⁵². Deux ans plus

⁴⁴⁷ Voir les deux articles de Charles-Jacques COMHAIRE dans le *Bulletin de la Société d'Anthropologie* de Bruxelles, t. II, p. 77 et 282, cités par REMOUCHAMPS, Joseph-Maurice, *Pour un Musée de la Vie wallonne*, Musée de la vie wallonne, Liège, 1913, p.4.

⁴⁴⁸ GITTEE, Auguste, « Un musée de folklore », dans *Wallonia*, III, 1895, p. 37-40. Je ne sais pas si l'auteur avait vu cette exposition sicilienne ; du moins en possédait-il le catalogue.

⁴⁴⁹ Celle-ci est ensuite présentée à Anvers, où elle donne naissance au Musée de Folklore grâce au poète Max Elskamp (REMOUCHAMPS, J.-M., *Pour un Musée de la Vie wallonne*, Musée de la vie wallonne, Liège, 1913, p.6 et *Guide illustré au Musée de Folklore* (sic), Anvers (De Vos et van der Groen), 1913).

⁴⁵⁰ REMOUCHAMPS, J.-M., *Pour un Musée de la Vie wallonne*, Musée de la vie wallonne, Liège, 1913, p.7. Il y avait dans la Section des Métiers à domicile « une série de maisons rurales avec des petites gens à leur métiers » (« Un musée de la Vie wallonne », dans *Wallonia*, XXI, 1913, p. 452-456, p. 453, note 2).

⁴⁵¹ « En 1905, le Congrès wallon de Liège, à la suite d'un excellent rapport de M. Charles Didier sur les Musées régionaux et locaux, émettait le vœu de voir « encourager ou créer en Wallonie, des Musées d'art populaire et régional » » (« Un musée de la Vie wallonne », dans *Wallonia*, XXI, 1913, p. 452-456, p. 453-454.

⁴⁵² PINON, Roger, DELREE, Henri, « Le Musée de la Vie Wallonne : Fondation – Organisation – Réalisations », dans *Studium et Museum, Mélanges Edouard Remouchamps*, vol. I, Liège, Musée de la Vie wallonne, 1996, p. XV-XXXVIII, p. XVI.

tard, la *Société* exprime son intention de réunir dans un musée les objets et documents relatifs à la vie wallonne « spécialement en vue d'assurer l'exactitude des définitions données aux mots et de faciliter l'illustration de ses publications linguistiques »⁴⁵³. « Cet article est la charte de l'orientation caractéristique du Musée de la Vie Wallonne, celle des "mots et des choses" (...) Il importait pour un musée d'invertir l'ordre des termes : la priorité de l'objet n'entraîna pas sa dissociation des mots qui le dénomment, le décrivent et en expriment le fonctionnement »⁴⁵⁴. Dès lors, à côté des 500.000 fiches du *Dictionnaire wallon* ou *Glossaire général des parlers de la Belgique romane*, une modeste collection d'objets commençait à se former⁴⁵⁵. Lors du *XXI^e Congrès d'Archéologie et d'Histoire* en 1909⁴⁵⁶, la *Société de Littérature wallonne* délégua Auguste Doutrepoint pour rappeler, au nom de la Commission du *Dictionnaire*, l'utilité de créer un Musée de la Vie wallonne. En 1913, un comité⁴⁵⁷ rassemblé autour de Joseph-Maurice Remouchamps (1877-1939) adopte les statuts du nouveau musée. Des appels furent ensuite lancés au public afin de susciter l'apport de documents et d'objets.

La collecte ne semble pas avoir été organisée en fonction d'un programme préétabli, comme ce fut le cas des premiers musées français, manifestement bien connus des fondateurs du Musée de la Vie wallonne⁴⁵⁸. On ne trouve rien de tel dans les textes de 1913, qui encouragent simplement les Wallons à faire dons de vieux objets : « Qui ne possède, oubliée au fond d'un tiroir ou reléguée en quelque recoin, l'une ou l'autre vieilleries, n'ayant souvent par elle-même aucune valeur, et que le Musée sera heureux d'accueillir ? »⁴⁵⁹. Celui-ci « réunira les innombrables objets usuels qui sont déjà – ou qui seront bientôt – démodés, hors d'usage,

⁴⁵³ Article 22 des statuts de la société, cité par REMOUCHAMPS, J.-M., *Pour un Musée de la Vie wallonne*, Musée de la vie wallonne, Liège, 1913, p.1.

⁴⁵⁴ PINON, Roger, DELREE, Henri, « Le Musée de la Vie Wallonne : Fondation – Organisation – Réalisations », dans *Studium et Museum, Mélanges Edouard Remouchamps*, vol. I, Liège, Musée de la Vie wallonne, 1996, p. XV-XXXVIII, p. XVI.

⁴⁵⁵ REMOUCHAMPS, J.-M., *Pour un Musée de la Vie wallonne*, Musée de la vie wallonne, Liège, 1913, p.1.

⁴⁵⁶ REMOUCHAMPS, J.-M., *Pour un Musée de la Vie wallonne*, Musée de la vie wallonne, Liège, 1913, p.7.

⁴⁵⁷ Ce comité de création du musée, constitué en 1912 par Remouchamps, rassemblait plusieurs organismes : la *Société de Littérature wallonne*, l'Association des Amis de l'Art wallon (fondée en février 1912 par Jules Destrée), la Société d'Art et d'Histoire du Diocèse de Liège, L'Institut archéologique liégeois et la Fédération des Artistes liégeois. Le comité comptait douze membres élus par les cinq sociétés. (KRUPA, Alain-Gérard, DUBOIS-MAQUET, Nadine et LEMPEREUR, Françoise, *Musée de la Vie wallonne Liège*, Collection *Musea Nostra*, Bruxelles, 1992, p. 7-17, p. 8 et REMOUCHAMPS, J.-M., *Pour un Musée de la Vie wallonne*, Musée de la vie wallonne, Liège, 1913, p.1-2).

⁴⁵⁸ Le musée établit rapidement des relations avec des musées français et européens. Voir REMOUCHAMPS, J.-M., *Pour un Musée de la Vie wallonne*, Musée de la vie wallonne, Liège, 1913, p.8-9 et PINON, Roger, DELREE, Henri, « Le Musée de la Vie Wallonne : Fondation – Organisation – Réalisations », dans *Studium et Museum, Mélanges Edouard Remouchamps*, vol. I, Liège, Musée de la Vie wallonne, 1996, p. XV-XXXVIII, p. XVII.

⁴⁵⁹ REMOUCHAMPS, J.-M., *Pour un Musée de la Vie wallonne*, Musée de la vie wallonne, Liège, 1913, p.10.

partant rares et parfois presque introuvables »⁴⁶⁰. En plus des objets, le musée se porte également acquéreur de dessins, gravures ou photographies représentant ces objets ou scènes populaires, ceux qui se rapportent à l'histoire « populaire et pittoresque » et, bien sûr, « il rassemblera aussi les objets intéressants par leur dénomination wallonne et s'efforcera de recueillir, – d'accord avec la Commission du Dictionnaire wallon, – les termes dialectaux des différentes régions de la Belgique romane se rapportant aux choses dont se composeront ses collections »⁴⁶¹.

Ce n'est qu'après la Grande Guerre, durant laquelle l'activité a été partiellement interrompue, que le musée élabore son plan de classification et met au point un questionnaire d'enquête à l'attention de ses collaborateurs et correspondants⁴⁶². Le *Bulletin des Enquêtes du Musée de la Vie wallonne* est fondé en 1924 par Joseph-Maurice Remouchamps, qui en devient le premier directeur. Des « précisions sur la manière dont les objets, documents, archives et renseignements sont classés par nos services » sont apportées dans la première édition des *Enquêtes*⁴⁶³ : à côté d'un catalogue « chronologique et descriptif », qui est plutôt un registre d'entrée des objets dans la collection, un autre catalogue, « analytique et systématique », dont « la mise au point a nécessité plus de cinq années et est loin d'être terminée », a été élaboré. Les rubriques du catalogue devront encore être complétées ou améliorées. « Il est à noter, en effet, que les divisions de notre catalogue ont été établies à mesure que s'effectuaient nos acquisitions et que toutes nos sections se rapportent à des objets ou documents figurant déjà dans nos collections »⁴⁶⁴. Les responsables du musée ont donc procédé de manière inverse par rapport aux institutions, françaises en particulier, évoquées plus haut, telles que le Trocadéro ou le *Museon arlaten*. Le classement, très pratique au demeurant, est utilisé non seulement pour cataloguer les objets mais aussi pour classer les enquêtes : « toutes les questions traitées dans le Bulletin seront désormais accompagnées de notre index de classement ». En voici les principales divisions :

- 1^{re} partie : le Milieu ;
- 2^e partie : la Vie matérielle ;
- 3^e partie : la Vie familiale ;
- 4^e partie : le Travail ;
- 5^e partie : le Plaisir ;

⁴⁶⁰ Le texte énonce une liste non exhaustive : vieux outils, vieux jouets, naïves marionnettes, ustensiles de ménage, détails de construction, produits des industries locales, bijoux dont se parèrent les dames du temps jadis, objets de piété, objets relatifs aux croyances et superstitions populaires, mets wallons, vieux vêtements, instruments de musique, véhicules démodés etc.

⁴⁶¹ REMOUCHAMPS, J.-M., *Pour un Musée de la Vie wallonne*, Musée de la vie wallonne, Liège, 1913, p. 2-3.

⁴⁶² PINON, Roger, DELREE, Henri, « Le Musée de la Vie Wallonne : Fondation – Organisation – Réalisations », dans *Studium et Museum, Mélanges Edouard Remouchamps*, vol. I, Liège, Musée de la Vie wallonne, 1996, p. XV-XXXVIII, p. XV-XVI.

⁴⁶³ « Notre catalogue » dans *Enquêtes du Musée de la Vie wallonne*, Tome premier, années 1924 à 1926, Liège 1927.

⁴⁶⁴ « Notre catalogue » dans *Enquêtes du Musée de la Vie wallonne*, Tome premier, années 1924 à 1926, Liège 1927, p. 67.

- 6^e partie : la Vie sociale ;
- 7^e partie : la Vie politique ;
- 8^e partie : la Vie intellectuelle ;
- 9^e partie : la Vie artistique ;
- 10^e partie : l'Histoire

Par ailleurs, le futur musée est avant tout envisagé comme un outil à l'usage des savants : « un tel musée ne devait pas intéresser uniquement les linguistes. Il est appelé à rendre aussi d'appréciables services aux folkloristes, aux ethnographes, aux archéologues, aux historiens, aux artistes », lit-on dans l'« Appel aux wallons », plaquette qui fait office de manifeste lors de la création du musée⁴⁶⁵. Cette phrase résume bien, me semble-t-il, l'état d'esprit dans lequel le musée a été créé : il s'agit avant tout d'un fond destiné à rendre service aux chercheurs⁴⁶⁶, aux lettrés. Ailleurs, le texte mentionne que le musée recueille « tout ce qui présente quelque intérêt pour le folkloriste, le linguiste – ou même le simple curieux, s'il n'est pas insensible au charme profond de ces « humbles richesses » que les siècles et les hommes ont laissé parvenir jusqu'à nous »⁴⁶⁷. Le « simple curieux » paraît cité à titre complémentaire et conditionnel – la sensibilité ne doit pas lui faire défaut. La question du grand public semble clairement secondaire⁴⁶⁸, du moins à cette époque. Cela peut se comprendre dans la mesure où il n'y a pas encore d'exposition. En effet, au moment de sa fondation, le musée se résume à une « place » dans les greniers dans la Maison Curtius, mise à sa disposition par l'Institut archéologique liégeois. Ces espaces n'étaient pas à proprement parler ouverts au public⁴⁶⁹ ; il faut attendre la fin des années 1920 pour que le musée s'installe dans un bâtiment

⁴⁶⁵ REMOUCHAMPS, J.-M., *Pour un Musée de la Vie wallonne*, Musée de la vie wallonne, Liège, 1913, p.1. Son fils et successeur à la direction du musée déclare aussi, à propos du projet tel qu'il était formulé en 1909, que « le désir de voir illustrer avec une précision rigoureuse le Dictionnaire que la société [de Littérature wallonne] élaborait n'était-il pas étranger à ce projet » (REMOUCHAMP, Edouard, « Le Musée de la Vie wallonne », dans LEJEUNE, Rita et STIENNON, Jacques (dir.), *La Wallonie. Le pays et les hommes. Lettres – arts – culture. Tome IV : compléments*, Liège (La Renaissance du Livre), 1981, p. 384-389, p. 386).

⁴⁶⁶ Et il est particulièrement utile aux dialectologues, comme on peut s'en apercevoir, par exemple, dans le *Dictionnaire liégeois* de Jean Haust (1933) ainsi que dans le *Dictionnaire français-liégeois* du même et d'Elisée Legros (1947) : tous deux sont illustrés de dessins exécutés d'après les objets et la documentation réunis au musée. J'ai en outre souligné, dans le premier chapitre, que les collections du musée servaient également de support pour illustrer l'*Atlas linguistique de la Wallonie* (REMACLE, Louis, « L'Atlas linguistique de la Wallonie », dans LEJEUNE, Rita et STIENNON, Jean, *La Wallonie. Le pays et les hommes, Lettres – arts – culture. Tome III : de 1918 à nos jours*, Liège (La Renaissance du livre), 1979, p. 185-190).

⁴⁶⁷ REMOUCHAMPS, J.-M., *Pour un Musée de la Vie wallonne*, Musée de la vie wallonne, Liège, 1913, p.2.

⁴⁶⁸ Un peu plus loin dans ce texte, on peut lire : « Aussitôt que nous aurons réuni un nombre suffisant d'objets (...) une exposition temporaire sera organisée pour mieux faire connaître au public *le but de nos efforts* [souligné par moi] » (p. 10). On dirait qu'il ne s'agit pas de faire découvrir au public quelque richesse ou tradition intéressante mais plutôt de lui présenter un outil de travail ou justifier des recherches savantes.

⁴⁶⁹ Le Musée de la Vie wallonne est néanmoins mentionné dans FERONSTREE, Jean, *Les musées de Liège, Guide sommaire*, Liège, 1921, p 4. L'auteur confirme que « les collections y sont à l'étroit et l'on espère obtenir pour bientôt un local convenable et indépendant, accessible au public et confortablement installé ».

« provisoire⁴⁷⁰ » en Féronstrée et 1930 pour que trois salles d'exposition y soient ouvertes au public.

A ses débuts, le Musée de la Vie wallonne se caractérise donc par une finalité scientifique très forte, celle d'être un outil pour les chercheurs, en particulier pour les linguistes et dialectologues, mais cette même volonté ne donne pourtant pas lieu à un programme de collecte précis, comme on en trouve dans d'autres jeunes institutions contemporaines, qui sont davantage emmenées par des ethnographes (notamment ceux qui sont proches ou sensibilisés aux méthodes de l'ethnographie exotique, plus avancée scientifiquement). Les divisions du catalogue « analytique et systématique » sont établies alors que la collecte est depuis longtemps engagée. Elles deviennent alors un élément de référence efficace et permanent. L'intérêt pour la recherche contraste avec le manque d'intérêt, dans un premier temps, pour le public potentiel : on note l'absence quasi totale de réflexion sur la façon d'exposer le produit des recherches⁴⁷¹ aux « simples curieux ». Le musée en tant qu'institution existe mais le désir de partager le produit de la recherche avec le public est inexistant : on relève l'absence quasi totale d'exposition avant 1930.

(2) Le recours aux « dioramas »

Alors que, dès 1900, les « dioramas » et reconstitutions d'intérieur sont remis en question au *Nordiska Museet*, ailleurs, ils se multiplient dans les nouveaux musées. La présentation contextuelle a encore de belles années devant elle.

C'est en 1902 qu'un groupe d'Alsaciens (8 hommes, dont 4 docteurs en médecine) fondent la *Société du Musée Alsacien*, institution qui ouvre ses portes cinq ans plus tard, en 1907, à Strasbourg. D'emblée, le musée opte pour l'aménagement d'intérieurs reconstitués, caractéristiques des trois régions d'Alsace : La « stube » (chambre) d'Ammerschwih, séjour d'un viticulteur « mi-bourgeois, mi-rural⁴⁷² », dont les boiseries ont été déposées de leur

⁴⁷⁰ Après avoir longtemps espéré s'installer dans l'ancien hospice du Vert-Bois (« Chronique », *Enquêtes du Musée de la Vie wallonne*, n° 9-10, janvier-juin 1926, p. 331 ; REMOUCHAMPS, J.-M., « Le Musée de la Vie wallonne à Liège », dans *Mouseion* n° 5, septembre 1928, p. 101-104), ce n'est qu'en 1970 que le Musée de la Vie wallonne put s'installer dans ses quartiers définitifs, au couvent des frères mineurs.

⁴⁷¹ Les articles (plus) récents sur l'histoire du musée n'en font pas état non plus. (KRUPA, Alain-Gérard, DUBOIS-MAQUET, Nadine et LEMPEREUR, Françoise, *Musée de la Vie wallonne Liège*, Collection *Musea Notra*, Bruxelles, 1992 et PINON, Roger, DELREE, Henri, « Le Musée de la Vie Wallonne : Fondation – Organisation – Réalisations », dans *Studium et Museum, Mélanges Edouard Remouchamps*, vol. I, Liège, Musée de la Vie wallonne, 1996, p. XV-XXXVIII, ce dernier consacré presque exclusivement aux aspects recherche et enquêtes). En 1927, un article intitulé « Ce que doit être le Musée wallon », qui reprend tels quels plusieurs passages du « manifeste » de 1913, présente le futur musée comme une « émouvante leçon de choses » pour le « simple visiteur », ou encore comme une « source d'éducation populaire et patriotique », après avoir longuement rappelé en quoi le musée est utile pour la collecte et le classement d'objets et de documents, qui permettent aux savants le « contrôle de leurs déductions » (« Ce que doit être le Musée wallon », *Enquêtes du Musée de la Vie wallonne*, Tome premier, années 1924 à 1926, Liège 1927, p. 1-7.

⁴⁷² *Le Musée Alsacien de Strasbourg*, Strasbourg, s.d., p. 39-41.

maison d'origine et remontées dans le musée dès 1907, selon un procédé qui rappelle le principe de Skansen, la chambre de la région agricole de Winzenheim, « à boiseries en Louis XVI rustique » et la chambre du Ban-de-la-Roche, représentative du « pays de la montagne », qui est consacrée au souvenir d'un pasteur. La cuisine traditionnelle est, par contre, une reconstitution réalisée avec des éléments de diverses provenances. Une pièce voûtée est occupée par un laboratoire d'alchimiste, totalement anachronique⁴⁷³. Les autres collections du musée sont présentées en séries, telles que les sculptures sur bois, les plaques de poêle en fonte, la céramique populaire ou encore le costume alsacien, que le musée « a contribué avant la guerre à maintenir dans les campagnes »⁴⁷⁴. « C'est la vraie atmosphère alsacienne d'autrefois que l'on revit dans ces murs, dans cette vieille « Stube » (« salle » dit-on dans le reste de la France) »⁴⁷⁵.

Comme on vient de le voir plus haut, les érudits wallons désirent également créer des musées de folklore régional. Tandis que le Musée de la Vie wallonne est porté sur les fonds baptismaux et que la ville d'Anvers s'enorgueillit d'une telle institution depuis quelques années, la section de Charleroi de la Société des Amis de l'Art wallon tente elle aussi de fonder un musée similaire. Ce projet, qui sera finalement abandonné, propose d'emblée – contrairement aux publications relatives au musée liégeois – un plan d'organisation muséographique. Le contenu des quelques sections est détaillé et surtout, les auteurs de l'article insistent sur la nécessité de présenter des reconstitutions d'intérieurs et d'habitations⁴⁷⁶. Quelques années plus tard, c'est à Saint-Hubert que les *Amis de la Terre wallonne* plaident en faveur de la création d'un Musée de l'Ardenne⁴⁷⁷. « Il ne nous manquerait plus qu'un « Mistral » pour y aller de notre petit musée « Arlaten »!... » constate l'auteur, qui signale l'existence d'un « avant-projet d'organisation », comprenant entre autres une salle du costume, une salle du mobilier et, naturellement, « comme au musée d'Arles on pourrait organiser des scènes : veillée de Noël, soirée d'hiver, etc ». A nouveau, ce musée ne verra jamais le jour. Une « Exposition régionale » a bien lieu, quant à elle, à Nivelles en 1926. Celle-ci offre plusieurs sections aux visiteurs : art, archéologie, histoire et folklore. Cette dernière partie multiplie les reconstitutions, alignant un cabaret nivellois, une ancienne boutique nivelloise, une vieille cuisine, un fournil de boulanger nivellois et une salle à manger bourgeoise, précédant deux salles qui présentent pêle-mêle quantité d'objets folkloriques. Il

⁴⁷³ En 1903, les directeurs du futur musées avaient l'intention de reconstituer une officine de pharmacie. « Il s'agissait alors de faire une installation qui suive les principes de cohérence historique déjà énoncés par les fondateurs. Mais le désir de faire une mise en scène pittoresque a primé », *Le Musée Alsacien de Strasbourg*, Strasbourg (Musées de la Ville de Strasbourg), 2006, p. 73.

⁴⁷⁴ RIFF, Adolphe, « Le Musée Alsacien de Strasbourg », dans *Mouseion*, n° 5, septembre 1928, p. 119-125, p. 124.

⁴⁷⁵ DREYFUS, F. G., « Préface », dans *Le Musée Alsacien de Strasbourg*, Strasbourg, s.d., p. 5.

⁴⁷⁶ FOULON, DEVREUX et POLCHET, « Section de Charleroi. Rapport sur l'organisation d'un musée local », dans *Wallonia*, XXI, 1913, p. 138-142.

⁴⁷⁷ WILMART, Fernand, « Un Musée de l'Ardenne à Saint-Hubert » dans *La Terre Wallonne catholique et régionaliste*, Tome II, n°1, 15 avril 1920, p. 26-28.

n'est pas fait mention de mannequins⁴⁷⁸. Les reconstitutions semblent bel et bien participer du langage spécifique des musées et expositions ethnographiques.

La palme de la reconstitution aurait sans doute pu être attribuée au Musée Perrin de Puycousin à Dijon, qui porte – encore aujourd'hui – le nom de son fondateur (1856-1949). La personnalité de celui-ci le rapproche de la figure emblématique de Mistral, dont il visite le *Museon arlaten* lors d'un séjour en Provence. Son ambition est similaire : Perrin de Puycousin espérait « contribuer un jour, par son œuvre, au renouveau de l'âme bourguignonne »⁴⁷⁹. S'il ressentait, comme le poète, le besoin de collecter des objets dont l'usage était en train de se perdre, il était avant tout animé par un attrait de collectionneur pour les choses anciennes. Il avait en effet commencé à collectionner de longue date (dès l'âge de 19 ans) et avait déjà réuni un ensemble considérable⁴⁸⁰ lorsque, dans les années 1920, lui vint l'idée d'exposer des scènes de la vie quotidienne à l'aide de mannequins en cire, d'abord dans sa propre maison et ensuite à l'occasion... de grandes expositions et de foires commerciales⁴⁸¹. Un premier musée est ouvert au public en 1929 à Tournus, ville natale du collectionneur. Il s'inspire de musées existants, dont le Musée alsacien et le *Museon Arlaten* ; tout comme ceux-ci, le musée de Tournus privilégie le costume, le mobilier et l'équipement domestique. Ces éléments de prédilection seront repris dans le musée de Dijon, qui est inauguré en 1938 et qui ne subit aucune modification jusqu'à sa fermeture en 1970 pour des raisons de sécurité et de conservation des collections⁴⁸². Ce musée, qui comporte quatorze salles d'exposition mais ne contient ni réserves, ni bureaux, se présente comme une suite de reconstitutions d'intérieur et de scènes peuplées de mannequins en cire arborant des costumes traditionnels des régions de Bourgogne. Les thèmes de ces mises en scène se rapportent pour la plupart aux « âges de la vie » : une salle à manger dans laquelle des servantes préparent la table pour un repas de noces ; le cortège de la noce ; une cuisine ; la chambre d'un enfant malade sur lequel veillent la mère et le médecin ; une forge ; une fromagerie ; des repasseuses et des fileuses ; des joueurs de cartes dans une salle d'auberge...

La recherche de pittoresque, le désir de disposer *ensemble* des objets pour leur conférer une valeur d'illustration ou d'image, et la volonté de plaire au public expliquent les choix de

⁴⁷⁸ Exposition régionale d'Art, Archéologie, Histoire et Folklore. Catalogue, Nivelles, 1926.

⁴⁷⁹ BLONDEL, Madeleine, « Le Musée de la Vie bourguignonne Perrin de Puycousin; entre les Traditions populaires et l'ethnographie » dans *Muséologie et ethnologie*, Paris (RMN), 1987, p. 222-231, p. 223.

⁴⁸⁰ Raymond Dumay, son ami, raconte qu'il partait explorer la Bourgogne avec une charrette attelée. « De ses promenades, Perrin de Puycousin rapporte un *vaste butin* constitué de meubles, costumes, chapeaux, coiffes, ustensiles de toute sorte, qu'il *amasse* dans sa maison de Tournus » (souligné par moi), cité par BLONDEL, Madeleine, « Le Musée de la Vie bourguignonne Perrin de Puycousin; entre les Traditions populaires et l'ethnographie » dans *Muséologie et ethnologie*, Paris (RMN), 1987, p. 222-231, p. 223). Inutile de souligner que ses collectes se passent bien de programme !

⁴⁸¹ BLONDEL, Madeleine, « Le Musée de la Vie bourguignonne Perrin de Puycousin; entre les Traditions populaires et l'ethnographie » dans *Muséologie et ethnologie*, Paris (RMN), 1987, p. 222-231, p. 223.

⁴⁸² BLONDEL, Madeleine, « Le Musée de la Vie bourguignonne Perrin de Puycousin; entre les Traditions populaires et l'ethnographie » dans *Muséologie et ethnologie*, Paris (RMN), 1987, p. 222-231, p. 224-226. Le musée a réouvert ses portes en 1985.

Perrin de Puycousin. Pourtant, comme le rappelle Madeleine Blondel, l'année précédent l'ouverture du musée de Dijon, il participe à l'Exposition internationale des arts et techniques où il anime la section « Vieux village » du Pavillon Bourgogne-Franche-Comté. Il y croise assurément Georges Henri Rivière qui a sélectionné Romenay-en-Bresse comme « village-témoin » de la section « Musée de terroir »⁴⁸³. « Cette rencontre n'ébranle en aucune manière la conception muséographique de Perrin de Puycousin comme d'ailleurs les articles parus alors dans la *Revue des Provinces Françaises* qui non seulement divulguent des conseils pour créer des musées locaux mais surtout, à partir de 1930, vilipendent la présentation de costumes sur mannequins. Imperturbable et fort de ses succès, Perrin de Puycousin habille ses mannequins qui accueilleront à partir de 1938, les Dijonnais »⁴⁸⁴. Dans sa muséographie, aucun objet n'est présenté en dehors d'un décor (parfois en carton pâte⁴⁸⁵) ou d'un intérieur reconstitué. Dans « cette histoire sans parole, quatre écriteaux seulement situaient les scènes au mépris de toute rigueur scientifique »⁴⁸⁶. Par ailleurs, nulle trace de présentation typologique chez Perrin de Puycousin, qui n'était somme toute ni un ethnologue ni même un érudit. Véritable collectionneur, intéressé avant tout par la matérialité de l'objet et par la valeur anthropologique que la mise en scène leur conférait, il n'a jamais cherché à documenter sa collection : « L'absence totale de notes explicatives est bien la preuve que ce collectionneur privilégiait le sauvetage de l'objet »⁴⁸⁷.

La démarche muséologique très personnelle de Perrin de Puycousin, proche d'un musée mistralien qu'on aurait amputé de l'apport scientifique de Marignan, pousse l'utilisation de dispositifs illusionnistes et mièvres, chers aux événements de masse, à son apogée. Ce qui peut paraître anachronique ou franchement suranné, même en 1938, est pourtant caractéristique d'une tendance nostalgique et identitaire qui s'est perpétuée, avec ou sans mannequins, durant des décennies – et même jusqu'au XXI^e siècle. Le pittoresque d'un monde en miniature n'a pas fini de séduire...

(3) Identité et pédagogie, nationalisme et propagande

⁴⁸³ La participation de Georges Henri Rivière à cette exposition est développée au point suivant. Bien que l'ouverture du Musée Perrin de Puycousin date de 1938, je l'envisage dans ce paragraphe « 1900-1937 » car elle clôturé une démarche de longue haleine et tout à fait caractéristique du début du XX^e siècle.

⁴⁸⁴ BLONDEL, Madeleine, « Du Musée Perrin de Puycousin au Musée de la Vie bourguignonne à Dijon » dans BARROSO, Eliane et VAILLANT, Emilia (dir.), *Musées et sociétés*. Actes du Colloque de Mulhouse Ungersheim (1991), Paris (RMN), 1993, p. 143-146, p. 143.

⁴⁸⁵ Comme la cheminée de l'ancienne cuisine bressanne.

⁴⁸⁶ BLONDEL, Madeleine, « Du Musée Perrin de Puycousin au Musée de la Vie bourguignonne à Dijon » dans BARROSO, Eliane et VAILLANT, Emilia (dir.), *Musées et sociétés*. Actes du Colloque de Mulhouse Ungersheim (1991), Paris (RMN), 1993, p. 143-146, p. 144.

⁴⁸⁷ BLONDEL, Madeleine, « Le Musée de la Vie bourguignonne Perrin de Puycousin; entre les Traditions populaires et l'ethnographie » dans *Muséologie et ethnologie*, Paris (RMN), 1987, p. 222-231, p. 227.

J'ai pointé, dans le chapitre précédent, la recherche et l'affirmation d'une identité locale ou régionale comme une intention récurrente dans les projets muséaux liés à l'ethnographie et au folklore. Assurément, cette volonté d'exalter la « petite patrie⁴⁸⁸ » s'exprime à des degrés divers suivant les institutions et elle peut donner lieu à des interprétations programmatiques et muséographiques variées. Mais que l'on cherche à toucher l'intellect du visiteur à l'aide de présentations typologiques raisonnées, étalant les savoirs et les richesses propres à un terroir, ou que l'on tente de faire vibrer la corde sensible de l'émotion nostalgique à travers des reconstitutions et des dispositifs analogiques, le but est souvent le même : convaincre (ou séduire) et éduquer (ou apprendre). Des ambitions pédagogiques, plus ou moins franches, s'affichent donc à côté des prétentions scientifiques, surtout lorsque l'on désire s'adresser à un public populaire. Eveil au patriotisme et leçon de choses, attachement au terroir et saine occupation des travailleurs⁴⁸⁹ : l'identité et la pédagogie font bon ménage dans les musées d'ethnographie régionale de cette première partie du XXe siècle⁴⁹⁰. Tout un programme... d'exposition : « On a souvent parlé de la tendresse qui nous attache au coin de terre qui nous a vu naître, au clocher à l'ombre duquel reposent nos ancêtres. Pour développer encore ce pieux sentiment, quel meilleur moyen que d'évoquer tous les souvenirs du passé qui subsistent dans chaque village et racontent son histoire à travers les siècles ? Cet amour de la petite patrie, plus intime, plus voisin, presque familial nous est la meilleure préparation à l'amour de l'autre, la grande Patrie. Et, pourtant, qui n'a été frappé maintes fois de l'ignorance dans laquelle vivent les classes bourgeoises et rurales en ce qui touche le passé de leur ville ou de leur bourgade ? L'histoire locale devrait être le premier livre de lecture à mettre dans les mains de nos jeunes générations »⁴⁹¹.

Toutes ces « bonnes intentions », comment sont-elles traduites dans la muséographie ? Comme je l'ai déjà souligné, la présentation s'appuie sur deux piliers : d'une part, le

⁴⁸⁸ Le musée devient un « monument de piété filiale élevé à la Petite Patrie » (« Un Musée de la Vie wallonne », dans *Wallonia*, XXI, 1913, p. 452-456, p. 455).

⁴⁸⁹ Voir par exemple MARINUS, Albert, *Les loisirs des travailleurs*, Bruxelles, 1937.

⁴⁹⁰ « Je crois au développement des musées de ce genre [les musées d'art populaire]. On les considérera de plus en plus comme un complément de l'instruction et de l'éducation populaires. Ils répondent à un double besoin, sentimental et intellectuel », déclare Jules Destrée, Président du Bureau Permanent de l'Office International des Musées, à la suite du Congrès de Prague (« Les Musées d'art populaire », dans *Mouseion*, n°5, septembre 1928, p. 87-92, p. 90). Les sentiments que le musée doit exalter, c'est la « piété » pour les « aïeux lointains » et « celui de la petite patrie, de la terre (...), de la communauté entre gens d'un même groupe humain ». Mais il ajoute qu'« au lieu de s'enfermer dans un régionalisme sur la défensive, [ces musées] apprendront aux visiteurs que d'autres régionalismes sont des frères, et que si l'humanité est diverses, elle est aussi une » (*idem*, p. 91), encourageant au passage les initiatives comparatistes, comme il s'en est révélé lors du Congrès. C'est l'option défendue notamment par le musée de Vienne (*Museum für Volkskunde*, voir HABERLANDT, Arthur, « Le Musée d'Ethnographie européenne de Vienne », dans *Mouseion*, n°5, septembre 1928, p. 93-100) et celui de Varsovie (FRANKOWSKI, Eugène, « Le Musée ethnographique de Varsovie, dans *Mouseion*, n° 5, septembre 1928, p. 146-151).

⁴⁹¹ *Guide-programme de l'Exposition de Folklore et d'Industries anciennes*, Namur, 1930, p.5. Cette exposition, présentée à Namur du 26 juillet au 7 septembre 1930, à l'occasion des fêtes du centenaire de l'Indépendance de la Belgique, fait montre d'ambitions éducatives et identitaires, comme le prouve magnifiquement cet extrait du programme, ainsi que d'une volonté scientifique, comme le démontre les rubriques du classement à la page 7 du programme.

classement (relativement) rigoureux des objets, selon des typologies, qui peuvent éventuellement souligner des évolutions techniques, ou suivant leur contexte d'utilisation, plus évocateur sans doute pour les non-spécialistes, et d'autre part sur des reconstitutions, plus ou moins poussées scientifiquement, plus ou moins illusionnistes, destinées à produire une illustration abordable par le plus grand nombre de visiteurs. Ces deux types de présentation peuvent effectivement soutenir un discours identitaire mais, sur le plan pédagogique, sont-elles réellement opératoires ? Les panoplies surchargées s'apparentent dans certains cas à des bric-à-brac et cette impression peut se trouver renforcée par des locaux inappropriés – que l'on songe au Musée dauphinois, au Musée de la Vie wallonne ou au Musée d'Ethnographie du Trocadéro. Les présentations sous forme de « dioramas » souffrent certainement moins des contraintes du bâtiment – il « suffit » de meubler les salles existantes, de s'adapter à leurs dimensions – mais elles offrent un caractère populaire qui les rapprochent plus, et à raison, du simple divertissement tels qu'on peut en « consommer » à l'époque dans les grandes expositions ; leur perception est plus immédiate et plus intuitive.

Des efforts sont accomplis par certains musées en faveur d'une présentation plus claire et plus didactique. Si l'on se penche sur le devenir du Musée du Trocadéro, évoqué plus haut, il s'avère que celui-ci souffrait de nombreux problèmes liés au bâtiment, et notamment en matière de conservation : les conditions dans lesquelles les objets sont présentés et entreposés dans les réserves sont déplorables. En 1919, le Docteur Verneau, successeur d'Hamy, tente de le réorganiser pour qu'il réponde correctement aux exigences de conservation mais aussi de présentation. Il établit cinq priorités : faire usage de la photographie pour évoquer le contexte dans lequel évoluent les artisans ; ajouter des étiquettes explicatives pour « donner au public une idée du genre de vie et du degré de civilisation de chaque population » ; publier guides et catalogue ; « dégager les vitrines trop encombrées et procéder à un classement méthodique des objets. Tout en respectant l'ordre géographique imposé, disposer les pièces d'une région par catégories se succédant partout dans le même ordre » ; « constituer des séries comparatives permettant de suivre l'évolution des civilisations »⁴⁹². Les intentions sont claires : alléger la présentation et l'ordonner selon des critères rationnels et appliqués à toutes les parties, au sein de chaque aire culturelle. La présentation ne doit plus être seulement synchronique mais aussi diachronique ; désormais elle souligne aussi les évolutions. Il semble que les différentes civilisations, européennes et extra-européennes, soient toujours présentées parallèlement. Mais ce projet de Verneau tarde à voir le jour. La « Salle de France » reste ouverte au public jusqu'en 1928, date à laquelle le Musée du Trocadéro ferme pour réorganisation jusqu'en 1937.

⁴⁹² VERNEAU, R., « Le musée d'ethnographie du Trocadéro », extrait d'*Anthropologie*, Paris, 1919 (bib MNATP O'B Mus 90), cité par NOEL, Marie-France, « Du musée d'ethnographie du Trocadéro au Musée national des Arts et Traditions populaires », dans *Muséologie et ethnologie*, Paris (RMN), 1987, p. 146. Voir aussi JAMIN, Jean, « Les objets ethnographiques sont-ils des choses perdues? », dans HAINARD, Jacques et KAEHR, Roland, *Temps perdu, temps retrouvé. Voir les choses du passé au présent*, Neuchâtel (MEN), 1985, p. 51-74.

Un musée européen a imaginé un système de présentation original, mis au point pour faciliter l'appropriation du contenu par le visiteur : il s'agit du Musée ethnographique de Varsovie⁴⁹³. Le souci didactique dont témoigne l'aménagement de ce musée est tout à fait étonnant et contraste singulièrement avec les autres institutions de l'époque. Fondé en 1888, ce musée, qui partage les bâtiments du Musée de l'Agriculture et du Commerce, est ouvert au public en 1896. Il se divise en deux parties, la collection polonaise et la « collection d'œuvres de l'étranger », qui communiquent entre elles et sont organisées selon le même schéma, de façon à favoriser les comparaisons. « Les objets sont disposés dans près de deux cent armoires et vitrines. Chaque armoire contient un ensemble d'objets provenant de la même région, classés suivant un ordre vertical, tandis que les objets appartenant aux mêmes époques de développement sont classés horizontalement. Grâce à cette organisation, le visiteur peut facilement étudier chaque spécialité. Désirant par exemple, concevoir clairement le développement de la céramique, il trouvera tout ce qui la concerne disposé sur des rayons occupant le même niveau dans toutes les armoires, et pourra ainsi se rendre compte des traits qui caractérisent l'œuvre de chaque région ». De plus, pour faciliter l'analyse, toutes les cruches par exemple, sont placées selon la même orientation, des « tableaux disposés contre les murs nous expliquent les procédés de l'art céramique populaire en Pologne et chez les autres peuples » et à cela s'ajoutent des photographies, des gravures et des descriptions⁴⁹⁴. Certains types d'objets, « formant des groupes monographiques absolument indépendants » sont placés dans des vitrines spéciales. Les costumes, présentés sur des mannequins, occupent de grandes vitrines au milieu des salles. « Une petite carte de la Pologne accompagne chaque costume, indiquant l'endroit de sa provenance, avec le dessin de sa coupe et les autres détails d'ornementation (...) Au mur, un tableau permet de comparer les costumes des diverses régions de la Pologne »⁴⁹⁵. Ce n'est pas tout, l'article de *Mouseion* nous apprend encore que « chaque armoire comprend, mise sous verre et disposée à la mi-hauteur de l'armoire, une description détaillée de son contenu. Des annotations attirent l'attention du visiteur sur les éléments caractéristiques de certains objets, leur signification et leur rôle dans tel ou tel rite »⁴⁹⁶!

On croit rêver en lisant pareil programme muséographique tant il diffère des autres descriptions de musées réunies dans la revue. On pourrait craindre cependant qu'une telle présentation ne rebute les non-spécialistes ; l'auteur de l'article et directeur du musée s'en défend, arguant que « le Musée d'ethnographie ne doit pas être seulement une institution

⁴⁹³ FRANKOWSKI, Eugène, « Le Musée ethnographique de Varsovie », dans *Mouseion*, n°5, septembre 1928, p. 146-151.

⁴⁹⁴ FRANKOWSKI, Eugène, « Le Musée ethnographique de Varsovie », dans *Mouseion*, n°5, septembre 1928, p. 146-151, p. 147.

⁴⁹⁵ FRANKOWSKI, Eugène, « Le Musée ethnographique de Varsovie », dans *Mouseion*, n°5, septembre 1928, p. 146-151, p. 148.

⁴⁹⁶ FRANKOWSKI, Eugène, « Le Musée ethnographique de Varsovie », dans *Mouseion*, n°5, septembre 1928, p. 146-151, p. 149.

purement scientifique ayant pour but de procurer les éléments des études scientifiques, il doit aussi répondre à un devoir éducatif ». Il cite les milliers d'écoliers, les nombreux excursionnistes, les « travailleurs des arts et métiers décoratifs » et les visiteurs étrangers qui viennent « apprendre à connaître les coutumes de notre peuple (...) et l'extension de notre civilisation nationale (...) La disposition des objets exposés doit faciliter la tâche du visiteur. Aussi faut-il qu'elle soit claire et accompagnée d'explications compréhensibles ». Enfin, et cela devient presque de la « muséologie d'anticipation », l'auteur explique que le musée de Varsovie est un musée central, qui doit donner un aperçu synthétique de l'ethnographie polonaise et que les musées régionaux ont pour but, quant à eux, de présenter « dans des dimensions qui dépassent les moyens du musée central, un tableau détaillé de l'ensemble de mœurs et coutumes de la contrée. La muséologie a délaissé depuis longtemps le type du Musée panoptique. Les directeurs des grands musées modernes se rendent compte de l'inconvénient qui résulte de l'amoncellement de groupes différents, ainsi tendent-ils à dégager et à émanciper ces groupes afin de leur assurer un développement indépendant »⁴⁹⁷...

Pour autant, le musée varsovien n'affiche aucune rage identitaire ; au contraire, il favorise les comparaisons et les rapprochements entre les cultures des diverses régions polonaises et étrangères. Durant la période qui nous occupe, des institutions un peu particulières se développent et représentent, par contre, le paroxysme de l'exaltation de l'identité, du terroir et de la « race », tout en déployant un dispositif didactique impressionnant : ce sont les musées de terroir allemands, les *Heimatmuseen*⁴⁹⁸, déjà évoqués dans le premier chapitre.

Ces musées, dédiés à la « petite patrie », fleurissaient en Allemagne depuis la fin du XIXe siècle, avec des fortunes variées (plusieurs d'entre eux ferment leurs portes rapidement). Comme ailleurs à cette époque, « ils reposaient presque uniquement sur un besoin sentimental de la vieille génération »⁴⁹⁹. Après la défaite de la Première Guerre mondiale, ils assument le rôle de rappeler à l' « individu déraciné (...) les puissants éléments de cohésion qui reposent sur l'appartenance commune à une même terre, de par les liens de nation et de race, de tradition, de voisinage et de famille »⁵⁰⁰. Progressivement, suite à la mise en place du régime nazi, le discours nationaliste transmis par ces musées se radicalise, de même que dans les autres types d'institutions muséales allemandes, réquisitionnées pour la glorification de la

⁴⁹⁷ FRANKOWSKI, Eugène, « Le Musée ethnographique de Varsovie », dans *Mouseion*, n°5, septembre 1928, p. 146-151, p. 150.

⁴⁹⁸ Bien qu'elle soit un peu plus tardive, je pourrais aussi citer l'exemple de *Deutsche Grösse*, exposition de « civilisation » qui exalte plutôt la « grande patrie ». Montée aux Musées royaux d'Arts et d'Histoire de Bruxelles en 1942, elle avait pour but de prouver, de façon très didactique, les attaches historiques de la Belgique (occupée) à l'Allemagne (Voir GOB, André, « *Deutsche Grösse*. Une exposition à la gloire de l'Empire allemand, en 1942, à Bruxelles », dans LEGENDRE, Jean-Pierre, LAURENT, Olivier et SCHNITZLER, Bernadette (dir.), *L'archéologie nationale-socialiste dans les pays occupés à l'Ouest du Reich*, Gollion (Infolio), 2007, p. 336-349).

⁴⁹⁹ KLERSCH, Joseph, « Un nouveau type de musée. La Maison du Pays rhénan » dans *Mouseion*, vol. 35-36, 1936, p. 7-46, p. 11.

⁵⁰⁰ KLERSCH, Joseph, « Un nouveau type de musée. La Maison du Pays rhénan » dans *Mouseion*, vol. 35-36, 1936, p. 7-46, p. 12.

patrie ou l'armée, pour le renforcement du système totalitaire du régime et pour la « destruction » des idées. Dans ce contexte, « les conservateurs de musées – notamment ceux des musées d'ethnographie – sont rapidement mis à contribution pour tenter de démontrer « scientifiquement » les options racistes du système »⁵⁰¹.

La *Haus der Rheinischen Heimat*, inaugurée à Cologne en 1936, constitue un exemple remarquable de *Heimatmuseum*. Elle est longuement décrite par son conservateur, Joseph Klersch, dans un article de *Mouseion* publié la même année. « Le principe de la représentation de vastes séries scientifiques formant un tout, et leur mise à la portée du peuple, conféraient par avance, au nouveau musée, une forte empreinte social-pédagogique et didactique »⁵⁰². Si ce musée s'adresse à tous, il vise plus particulièrement la jeunesse, qui vient non seulement y enrichir ses connaissances mais aussi « y puiser la vénération du passé, le respect des différentes catégories sociales et professionnelles, et, corollaire naturel, l'amour du pays natal »⁵⁰³. L'exposition est basée sur un programme scientifique et muséographique bien articulé et qui n'est en aucun cas dépendant de la disponibilité ou non d'objets de collection dans la mesure où il use de copies et reproductions chaque fois que cela s'avère nécessaire, en particulier pour montrer des séries évolutives. « Chaque section fut donc préparée intellectuellement, et les plans élaborés sans tenir compte de la matière disponible »⁵⁰⁴. Le message prime sur la collection, voilà une conception très moderne de la muséographie. Le musée a également recours à des maquettes, à des cartes et à des tableaux, « moyens d'expression particulièrement clairs et populaires (...) Ce matériel auxiliaire devait être conçu de manière à inviter et non à contraindre le visiteur à regarder et examiner »⁵⁰⁵. En outre, l'ensemble de l'aménagement intérieur présente des qualités d'esthétique et de clarté – confirmées par les photographies de l'exposition⁵⁰⁶. Au lieu de surcharger la présentation, celle-ci est dédoublée en collection d'exposition et collection d'étude et l'on prévoit des expositions temporaires. Enfin, du point de vue du concept, la « Maison du Pays rhénan » a l'ambition de réunir l'histoire et l'ethnographie ainsi que de relier le passé au présent et à l'avenir, selon des idées somme toute assez modernes, qui seront reprises un peu plus tard par Rivière⁵⁰⁷, dont la métaphore du miroir pour expliquer le rôle identitaire du musée⁵⁰⁸.

⁵⁰¹ MAIRESSE, François, *Le musée, temple spectaculaire. Une histoire du projet muséal*, Lyon (P.U.L.), 2002, p. 67. Le *Deutsche Hygiene-Museum* de Dresde a également dérivé vers des discours eugénistes puis xénophobes, voir : GOB, André, *Des musées au-dessus de tout soupçon*, Paris (Armand Colin), 2007, p. 323-326.

⁵⁰² KLERSCH, Joseph, « Un nouveau type de musée. La Maison du Pays rhénan » dans *Mouseion*, vol. 35-36, 1936, p. 7-46, p. 13. Voir aussi GORGUS, Nina, *Le magicien des vitrines*, Paris (MSH), 2003, p. 246-249.

⁵⁰³ KLERSCH, Joseph, « Un nouveau type de musée. La Maison du Pays rhénan » dans *Mouseion*, vol. 35-36, 1936, p. 7-46, p. 23.

⁵⁰⁴ KLERSCH, Joseph, « Un nouveau type de musée. La Maison du Pays rhénan » dans *Mouseion*, vol. 35-36, 1936, p. 7-46, p. 18.

⁵⁰⁵ KLERSCH, Joseph, « Un nouveau type de musée. La Maison du Pays rhénan » dans *Mouseion*, vol. 35-36, 1936, p. 7-46, p. 20.

⁵⁰⁶ L'article de Klersch est illustré. Le musée ne s'est pas relevé de ses cendres après 1945.

⁵⁰⁷ GORGUS, Nina, *Le magicien des vitrines*, Paris (MSH), 2003, p. 249.

Les nouvelles conceptions muséographiques allemandes se font connaître et souvent apprécier auprès d'une audience internationale grâce à la revue *Mouseion*⁵⁰⁹. Les innovations techniques, l'efficacité pédagogique, l'excellent accueil des visiteurs⁵¹⁰ et la recherche de clarté et d'esthétisme plaisent et poussent à s'intéresser à ces musées, malgré qu'ils soient instrumentalisés par les nazis. Cet aspect des choses, aujourd'hui sans équivoque, semble rester en dehors du débat muséologique. La *Haus der Rheinischen Heimat* de Cologne, qui passait pour le modèle des *Heimatmuseen*, se fit connaître du public français lors de l'Exposition internationale et le Congrès de folklore de 1937 à Paris. C'est également l'année de création du Musée national des Arts et Traditions populaires.

3. Georges Henri Rivière, les ATP... un renouveau ?

1937 apparaît comme un moment charnière dans l'histoire des musées et de la muséographie ethnographiques, en particulier dans le domaine français, car trois événements importants se déroulent à Paris, donnant des bases institutionnelles au folklore et à l'ethnographie européenne : la création du Musée national des Arts et Traditions populaires, l'Exposition internationale et le Congrès de folklore.

L'ancien Musée d'Ethnographie du Trocadéro végétait depuis le décès, en 1908, de son fondateur Ernest-Théodore Hamy et son successeur, René Verneau, disposant d'un budget dérisoire, ne put rien y faire. En 1928, Paul Rivet, le nouveau directeur, engage Georges Henri Rivière ; tous deux s'attellent à donner un nouveau souffle à ce « magasin de bric-à-brac »⁵¹¹. La Salle de France est fermée au public et plusieurs projets sont formulés alors pour créer un nouveau musée pour présenter les collections nationales, dont un « musée de plein air des Provinces françaises⁵¹² » dans la banlieue de Paris, d'après le modèle de Skansen. Aucun projet n'aboutit et le Musée d'Ethnographie ferme définitivement en 1935 : le palais du Trocadéro, vestige de l'exposition de 1878 qui l'abritait, est démoli en vue de l'exposition de 1937, pour laquelle on élève au même endroit le Palais de Chaillot. L'ancien Musée d'Ethnographie donne alors naissance à deux institutions distinctes : le Musée de l'Homme et

⁵⁰⁸ GOB, André « De la 'race' à la société : identité et musées d'ethnographie régionale en Europe » dans *Museology – an instrument for Unity and Diversity ?*, Actes du colloque ICOFOM à Krasnoyarsk, ICOFOM Study Series – ISS 33, München, 2004, p. 45-48.

⁵⁰⁹ « L'ethnologue Georg Thilenius et le folkloriste Otto Lehmann comptaient parmi les auteurs préférés de *Mouseion* » (GORGUS, Nina, *Le magicien des vitrines*, Paris (MSH), 2003, p. 233). Ce dernier y publie notamment un article intitulé « L'évolution des musées allemands et les origines des Heimatmuseen », (*Mouseion* n°31-32, 1935, p. 111-117).

⁵¹⁰ GORGUS, Nina, *Le magicien des vitrines*, Paris (MSH), 2003 p. 235.

⁵¹¹ Voir GORGUS, Nina, *Le magicien des vitrines*, Paris (MSH), 2003, p. 45-72.

⁵¹² GORGUS, Nina, *Le magicien des vitrines*, Paris (MSH), 2003, p. 69. « Le but était de montrer une « véritable France en miniature », la « vraie » France en petit format » écrit Gorgus ; toujours le même fantasme de recréer un monde...

le Musée national des Arts et Traditions populaires. « Le lien qui avait initialement associé l' « ailleurs » et le « paysan » au sein d'une même institution⁵¹³ » était rompu. Le premier devient un département du Muséum d'Histoire naturelle, dépendant de la Direction de l'Enseignement supérieur, sous la tutelle du Ministère de l'Education nationale et le second, dernier-né parmi les musées nationaux⁵¹⁴, dépend de la Direction des Musées de France et donc du Ministère des Arts et des Lettres, qui deviendra plus tard le Ministère de la Culture⁵¹⁵. Chacun occupe une aile du Palais de Chaillot.

La même année a lieu l'exposition internationale de Paris. Celle-ci offre un programme qui fait la part belle au régionalisme et donne à voir la diversité des cultures dans les provinces françaises. Deux sections traitent de la société rurale en France : le Centre régional, qui propose aux visiteurs, internationaux surtout, un portrait attractif, pittoresque et folklorisant, des provinces françaises, et le Centre rural, qui permet à Rivière et à la jeune équipe des ATP de remporter leurs premiers succès par la présentation d'une exposition sur la maison rurale en France⁵¹⁶ et d'un « musée de terroir⁵¹⁷ ». Ces deux événements sont l'occasion de tester les options muséographiques, didactiques et esthétiques de Rivière, qui a également « à cœur de participer, au nom de la nouvelle institution des ATP, à la fondation de l'identité locale et

⁵¹³ SEGALIN, Martine, *Vie d'un musée, 1937-2005*, Paris (Stock), 2005, p. 17.

⁵¹⁴ L'ordonnance de 1945 confirme le décret du 10 août 1941 qui réorganise les musées nationaux et y rattache organiquement le MNATP. (SEGALIN, Martine, *Vie d'un musée, 1937-2005*, Paris (Stock), 2005, p. 58)

⁵¹⁵ Ce changement de tutelle n'est pas sans conséquence sur la gestion quotidienne de l'institution : « D'un point de vue institutionnel, être un musée « national » insère dans un carcan administratif très serré, la gestion ayant été longtemps centralisée entre les mains de la direction des musées nationaux qui deviendra Direction des Musées de France – DMF – en 1945. Les musées sont assimilés à de simples services administratifs, sans aucune autonomie dans le domaine du budget ou de la gestion du personnel, ceux-ci dépendant de la fonction publique. Le musée national est également lié organiquement à la Réunion des musées nationaux – RMN –, créée en 1895, qui perçoit les droits d'entrée et, à l'aide d'un budget propre, finance la réalisation des expositions et les activités commerciales, comme la production des catalogues. Les conservateurs successifs souffriront de la lourdeur de cette tutelle interdisant toute gestion directe » SEGALIN, Martine, *Vie d'un musée, 1937-2005*, Paris (Stock), 2005, p. 58. Par ailleurs, le MNATP se retrouve isolé dans une structure qui ne compte que des musées dédiés aux beaux-arts, qui fonctionnent, notamment pour les acquisitions, selon des principes quasi incompatibles avec l'ethnologie.

⁵¹⁶ Cette exposition, sous la direction du géographe Albert Demangeon, auteur d'une thèse sur la maison rurale, devait préfigurer la « salle de la maison » dans le futur musée. (SEGALIN, Martine, *Vie d'un musée, 1937-2005*, Paris (Stock), 2005, p. 27-31). A travers cette exposition, c'est aussi la muséographie qui s'expose ; en effet, « La maison rurale en France » faisait partie de la grande exposition au Palais de Tokyo sur les musées internationaux. « Le musée n'expose pas des œuvres mais ses œuvres, ses réalisations. Des réalisations rationnelles, méthodiques, triomphe de la raison sur les musées du XIXe siècle et autres cabinets de curiosités, résultat du savant labeur des conservateurs pour perfectionner les méthodes d'exposition, dont les conclusions démontrent, statistiques et expériences à l'appui, que tout peut être muséalisé, exposé et communiqué grâce aux techniques modernes de diffusion » (MAIRESSE, François, *Le musée, temple spectaculaire. Une histoire du projet muséal*, Lyon (P.U.L.), 2002, I, p. 73).

⁵¹⁷ Georges Henri Rivière et André Varagnac estimaient que la culture rurale devait être valorisée notamment au niveau local par l'établissement de « musées de terroir ». Ils choisirent le village de Romenay-en-Bresse, près de Mâcon, pour illustrer leur démonstration et proposer un exemple, un modèle de ce genre de musée ainsi que la méthode simple et peu coûteuse pour encourager la création de telles institutions. Voir GORGUS, Nina, *Le magicien des vitrines*, Paris (MSH), 2003, p. 99-108 et SEGALIN, Martine, *Vie d'un musée, 1937-2005*, Paris (Stock), 2005, p. 27-31.

régionale »⁵¹⁸. Dans le cadre de l'exposition se déroule un autre grand événement ethnologique : le Congrès international de folklore⁵¹⁹ par lequel on fête au niveau international la création du Musée national des Arts et Traditions populaires⁵²⁰.

a) Le programme muséographique des ATP

Il ne s'agit pas pour moi de retracer l'histoire tumultueuse de l'institution parisienne ni de m'étendre sur les nombreuses facettes de la personnalité du brillant muséologue qui en est le fondateur. Deux publications récentes et très complètes sont consacrées à l'un et l'autre sujet : l'ouvrage de Martine Segalen se penche sur les 68 années du musée, depuis sa création en 1937 jusqu'en 2005, qui voit la fermeture de l'institution avant sa délocalisation et sa mutation⁵²¹ ; Nina Gorgus a, quant à elle, signé une magnifique biographie de Georges Henri Rivière⁵²². Néanmoins, il est incontestable que ce musée a servi de modèle à un nombre considérable d'institutions, en France et à l'étranger, plus particulièrement sans doute dans le monde francophone : le programme muséographique, le style « ATP », les unités écologiques, les recherches didactiques ont été cent fois imités. L'implication très (trop ?) présente de la recherche au sein de l'institution est aussi une question intéressante, autant que le sont les causes du déclin rapide de l'institution après son installation au Bois de Boulogne.

GHR abandonne l'idée de créer un musée de plein air calqué sur Skansen. Il lui préfère une « solution décentralisée qui correspondrait mieux à la diversité française » : le décret de création des ATP stipule de prolonger le centre parisien par des musées régionaux et locaux. Le musée parisien ne doit pas devenir une somme de musées régionaux mais un « musée de synthèse ». Rivière identifie plusieurs stades d'évolution dans la constitution des musées, en prenant pour indice leur rapport aux collections : au stade d'« accumulation », le niveau de « sérieux » le plus bas pour une institution, le musée, tel un « fourre-tout », amasse des objets de façon incontrôlée ; au stade de « rassemblement », l'acquisition est méthodique et la collecte systématique mais ils sont tous exposés ; au stade de « sélection », les objets rassemblés sont présentés par types ; et enfin, au stade de « synthèse », le plus haut niveau, le musée, « qu'on peut parcourir sans guide⁵²³ » propose de la documentation et des explications sur ce qu'il expose. Le musée idéal allie selon lui les trois derniers stades : rassemblement dans les réserves, sélection dans certaines salles publiques et synthèse dans les galeries pour le

⁵¹⁸ GORGUS, Nina, *Le magicien des vitrines*, Paris (MSH), 2003, p. 103.

⁵¹⁹ La première grande rencontre internationale eut lieu à Prague en 1928.

⁵²⁰ GORGUS, Nina, *Le magicien des vitrines*, Paris (MSH), 2003, p. 108-111.

⁵²¹ SEGALLEN, Martine, *Vie d'un musée, 1937-2005*, Paris (Stock), 2005.

⁵²² GORGUS, Nina, *Le magicien des vitrines*, Paris (MSH), 2003.

⁵²³ RIVIERE, Georges Henri, « Les musées de folklore à l'étranger et le futur « Musée de folklore français des arts et traditions populaires » », dans *Revue de folklore français et de folklore colonial*, mai-juin 1936, p. 58-71, cité par Gorgus p. 112 et SEGALLEN, Martine, *Vie d'un musée, 1937-2005*, Paris (Stock), 2005, p. 23.

grand public. Il élabore, en 1937 et en 1939, deux projets muséographiques⁵²⁴ dignes d'un tel musée, dont il croyait la réalisation toute proche ; il était bien loin d'imaginer que l'aménagement provisoire dans l'aile gauche du palais de Chaillot allait se prolonger plus de trente ans. Le « programme » de 1937⁵²⁵ envisage un parcours linéaire à travers une succession de salles thématiques. On peut le résumer comme suit :

- Accueil : saints protecteurs des travaux des champs et des ateliers ;
- Introduction : cadre géographique et historique du folklore français ;
- *Salle des Forêts* ;
- *Salle des Champs* ;
- *Salle de la Montagne* ;
- *Salle des Rivières* ;
- *Salle de la Mer* ;
- *Salle des Communications* ;
- *Salle des Villes* ;
- *Salle des vieux Métiers* ;
- *Salle du Village* ;
- *Salle de la Maison* ;
- *Salle de l'Intérieur de la Maison* ;
- *Salle des Costumes* ;
- *Salle des Ages de la Vie* ;
- *Salle du Savoir populaire* ;
- *Salle du Calendrier* ;
- *Salle d'exposition temporaire*, « où nos provinces seront successivement évoquées ».

On s'aperçoit, à travers les quelques mots qui jalonnent le texte de Rivière, sans que cela soit toutefois systématique, que ce programme répond à une certaine logique dans l'énonciation du discours et dans le cheminement du parcours. Les thèmes, qui classent les activités humaines selon une règle spatiale, s'appellent les uns les autres et ordonnent, en quelque sorte, leur propre enchaînement. Ainsi, au sortir de la *salle des Champs*, « la transhumance nous achemine vers la *salle de la Montagne* » ; la pêche permet de faire la transition entre les *Rivières* et la *Mer* ; dans la *salle des Communications*, les routes et les véhicules « nous amène[nt] aux *Villes* » ; ensuite, c'est le folklore ouvrier et corporatif au sein de celles-ci qui permettent à Rivière de faire le lien avec la *salle des Métiers* ; puis, « les artisans nous conduisent au *Village* » ; et « du village à la *Maison* ». La deuxième partie traite des faits sociaux (la maison, la famille, les savoirs populaires). En outre, le programme se décline en termes d'objets ou de domaines à illustrer, parfois en termes de vitrines ou de réflexions

⁵²⁴ Ces deux projets sont décrits par SEGALEN, Martine, *Vie d'un musée, 1937-2005*, Paris (Stock), 2005, p. 39-41. Les projets successifs de Rivière sont également évoqués par GORGUS, Nina, *Le magicien des vitrines*, Paris (MSH), 2003, p. 167-171.

⁵²⁵ Repris intégralement en « Annexe II » dans SEGALEN, Martine, *Vie d'un musée, 1937-2005*, Paris (Stock), 2005, p. 328-331.

scénographiques⁵²⁶. Ce qui fait dire à Ségalen que « le document est doublement programmatique : sur le fond et sur la forme, puisque vitrines et objets sont pensés ensemble. L'examen de ce "programme" est révélateur de la méthode Rivière pour construire ses présentations : à chaque section correspond un dossier, dans lequel figurent des listes d'objets à acquérir. Cela laisse entendre que les collections n'étaient pas encore suffisantes pour illustrer le propos muséographique et le programme avait pour fonction de guider les collectes »⁵²⁷. Celui-ci vise à transmettre une synthèse de la France ; ce n'est pas tant la diversité régionale que ce programme entend mettre en évidence que les points communs des différentes régions du pays.

Le « plan » de 1939, évoqué très brièvement par Ségalen, était « beaucoup plus élaboré », notamment en ce qui concerne l'inventaire du matériel d'exposition nécessaire. Le choix des thèmes, par contre, reste quasi inchangé. La salle d'introduction est davantage détaillée sur le contenu chronologique, depuis la préhistoire jusqu'au XXe siècle. « Cette position est très novatrice puisqu'elle invite le visiteur à réfléchir à la profondeur historique des faits de folklore », et dénonce, comme les historiens Lucien Febvre et Marc Bloch, fondateurs de l'Ecole des Annales, l'illusion d'une société paysanne immuable⁵²⁸.

Aucun de ces deux projets ne voit le jour, du moins sous cette forme générale, étant donné que le problème de l'emplacement du musée met énormément de temps à être réglé. En attendant, l'espace du palais de Chaillot est utilisé pour présenter des expositions temporaires qui témoignent de la vitalité du jeune musée et permettent de tester tant les thèmes, qui allaient être développés ultérieurement au nouveau siège, que les résolutions proprement muséographiques et didactiques. Entre 1951, date de la première ouverture au public, et 1964, date à laquelle commencèrent les préparatifs du déménagement, les ATP présentent leur travail à travers une vingtaine d'expositions⁵²⁹, dont la plupart donnent lieu à la publication d'un catalogue et sont l'occasion d'enrichir les collections. Les thèmes choisis sont plus proches du folklore que de l'ethnologie française : « ils étaient conformes au canon traditionnel du folklore »⁵³⁰. Ils faisaient la part belle aux arts populaires ; les présentations, très esthétiques, élevaient parfois les objets d'usage courant au rang d'œuvres d'art. Pour l'exposition « Trésors d'art populaire dans les pays de France », cette tendance est particulièrement claire, et du reste revendiquée par le musée, qui déclare dans un communiqué de presse que « les objets n'ont pas été recherchés dans l'idée de les rattacher à un complexe

⁵²⁶ Par exemple, à propos de la *salle des Costumes*, « de conception plus traditionnelle mais renouvelée dans sa présentation », ceux-ci étant présentés « soit par ensembles (mais sans mannequins), soit en élément, de manière à souligner l'évolution et la morphologie ».

⁵²⁷ SEGALLEN, Martine, *Vie d'un musée, 1937-2005*, Paris (Stock), 2005, p. 40.

⁵²⁸ SEGALLEN, Martine, *Vie d'un musée, 1937-2005*, Paris (Stock), 2005, p. 40-41.

⁵²⁹ Voir la liste des expositions dans GORGUS, Nina, *Le magicien des vitrines*, Paris (MSH), 2003, « Annexes », p. 351-353 et surtout SEGALLEN, Martine, *Vie d'un musée, 1937-2005*, Paris (Stock), 2005, p. 148-168, pour quelques commentaires sur chacune d'elles.

⁵³⁰ GORGUS, Nina, *Le magicien des vitrines*, Paris (MSH), 2003, p. 175.

social ou économique, ils l'ont été en raison de leur valeur esthétique »⁵³¹. Quel que soit le thème de l'exposition, l'objet occupait toujours la première place⁵³².

Sur le plan formel, Rivière confirme et poursuit les recherches esthétiques qu'il avait engagées lors de son passage au Trocadéro. En ce sens, les expositions au palais de Chaillot représentent un vrai terrain d'expérimentation muséographique. Elles jouent aussi le rôle de préfiguration du futur musée permanent. Rivière « conserva du Musée d'Ethnographie la pratique qui consistait à catégoriser les objets d'après leur valeur utilitaire, à tenir compte de leur fonction et à ne pas les juger en premier lieu d'après des critères formels. Grâce à son sens de l'esthétique, il put ensuite instaurer aux ATP de nouveaux rapports à la culture matérielle »⁵³³. On s'aperçoit cependant que cette sensibilité esthétique et la tendance « artistique » amorcée d'emblée par le MNATP le poussent à travailler autrement et à valoriser les aspects formels des objets ethnographiques. C'est aussi son style muséographique et le résultat de ses recherches esthétiques qu'il expose ; il expose sa façon d'exposer. Les fonds neutres, les vitrines dégagées, l'utilisation de socles et du fameux fil de nylon pour suspendre les éléments, les textes présents mais sobres et discrets, les cartels sagement placés au premier plan, la « symétrie dynamique »⁵³⁴ des compositions de vitrines... sont au service de l'objet, certes, mais aussi de la recherche de l'harmonie (des formes, des proportions, des couleurs formant « un registre de nuances délicates, sorte de camaïeu en sourdine, qui suffisent à distinguer, sans les souligner, les diverses structures »⁵³⁵). Cette muséographie atteint son apogée lors de l'exposition « Bergers de France » pour laquelle GHR imagine une vaste vitrine qui met en scène des bergers suivis de leurs troupeaux et de leurs chiens. Les fils de nylon donnent de l'« épaisseur » à ce tableau singulier, qui se résume à quelques objets flottants dans l'espace sombre de la vitrine, immobilisés dans leur position d'utilisation ; la cape et le bâton suggèrent le berger, les colliers, les moutons. Ce dispositif sera repris presque intégralement dans le nouveau siècle⁵³⁶. Du fait de ces mises en scènes « artistiques »⁵³⁷, et malgré le souci pédagogique revendiqué par leur concepteur, les expositions des ATP s'adressent plutôt à un public intellectuel : « le familier y était exposé

⁵³¹ Cité par GORGUS, Nina, *Le magicien des vitrines*, Paris (MSH), 2003, p. 177.

⁵³² D'après Ségalen, qui insiste beaucoup dans son ouvrage sur les difficultés de toute nature rencontrées par GHR et les ATP en vue de leur installation au Bois de Boulogne, « l'insistance sur l'« art » se révélait un bon choix tactique vis-à-vis d'une direction des musées de France dominée par l'art savant et l'esthétique » (SEGALEN, Martine, *Vie d'un musée, 1937-2005*, Paris (Stock), 2005, p. 159)

⁵³³ GORGUS, Nina, *Le magicien des vitrines*, Paris (MSH), 2003, p. 72.

⁵³⁴ GORGUS, Nina, *Le magicien des vitrines*, Paris (MSH), 2003, p. 171.

⁵³⁵ GHR, « Programme de la salle d'expositions temporaires », archives ATP (Amn U 24 Atp, 14 mai 1947, p. 20) cité par SEGALEN, Martine, *Vie d'un musée, 1937-2005*, Paris (Stock), 2005, p. 150.

⁵³⁶ Voir photographie n°03.

⁵³⁷ A propos de l'exposition « Jeux de force et d'adresse dans les pays de France », présentée en 1957-1958, le magazine *Connaissances des arts* de septembre 1957 parlait d'« objets harmonieusement disposés dans les vitrines. Il faut voir à cet égard la vitrine de quilles et de boules, composée comme une sculpture abstraite ». Cette vitrine sera reprise telle quelle dans la galerie d'étude du musée (SEGALEN, Martine, *Vie d'un musée, 1937-2005*, Paris (Stock), 2005, p. 161).

dans une présentation moderne dont le déchiffrement requérait des approches inhabituelles »⁵³⁸. Les visiteurs n'étaient d'ailleurs pas vraiment nombreux au rendez-vous⁵³⁹.

Parallèlement à ces expositions temporaires, auxquelles toute l'équipe du musée participait, GHR prépare l'exposition permanente du musée. A commencer par son architecture. En 1954, le palmarium du Jardin d'acclimatation fut désigné pour y construire le nouveau siège. Les architectes, Jean Dubuisson et Michel Jausserand, élèves de Le Corbusier, présentent une première maquette dès 1957 mais le projet – en ce compris l'aménagement des salles du musée –, résultat d'un dialogue permanent avec Rivière et sujet à des remaniements constants⁵⁴⁰, ne fut réellement achevé qu'en 1968. Le transfert des collections eut lieu en 1969, la galerie d'étude fut ouverte en 1972 et la galerie culturelle en 1975. Le bâtiment de béton et de verre présente deux parties : un « bloc musée » horizontal et un « bloc conservation » vertical⁵⁴¹.

Entre 1961 et 1968, Rivière ébauche, en collaboration avec le personnel des ATP et les architectes, le programme d'exposition de la galerie culturelle. Celui-ci, à l'image des expositions temporaires qui avaient servi de préalable, concerne essentiellement la culture matérielle de la société traditionnelle française. Rivière espérait néanmoins qu'il soit aussi le reflet des études ethnologiques les plus récentes. Il semble qu'il ait connu un moment de doute ou de perplexité⁵⁴² ; à cette occasion, il fait appel à son ami Claude Lévi-Strauss auquel il demande d'ébaucher un programme. L'anthropologue lui propose un schéma, tenant sur une page, qui résume le contenu de la « civilisation rurale française » à deux concepts : univers et

⁵³⁸ GORGUS, Nina, *Le magicien des vitrines*, Paris (MSH), 2003, p. 174. Lors de l'exposition « Bretagne, art populaire, ethnographie régionale » (1951), les critiques de presse s'étonnent de la forme « plus intellectuelle que spectaculaire » (SEGALEN, Martine, *Vie d'un musée, 1937-2005*, Paris (Stock), 2005, p. 153.)

⁵³⁹ SEGALEN, Martine, *Vie d'un musée, 1937-2005*, Paris (Stock), 2005, p. 165-166. Pour le nombre d'entrées par exposition, voir GORGUS, Nina, *Le magicien des vitrines*, Paris (MSH), 2003, « Annexes », p. 351-353.

⁵⁴⁰ « Au fur et à mesure de l'avancement du chantier, Rivière remaniait en effet le programme des aménagements intérieurs : acoustique, installation téléphonique, phonothèque, etc. » (SEGALEN, Martine, *Vie d'un musée, 1937-2005*, Paris (Stock), 2005, p. 140). Il voulait que le musée soit à la pointe des progrès de la muséologie moderne, comme en témoigne l'architecte Jean Dubuisson : une salle de conférence de 400 places, à l'acoustique particulièrement soignée, comportant des cabines de traduction simultanée avec des écouteurs incorporés dans les fauteuils ; la galerie d'étude comportant des « loges de travail » pour les chercheurs, équipées d'écrans pour visionner des films... Tout cela constituait des innovations, malgré le manque d'espace et de crédit, car « à cette époque, l'art populaire ne méritait pas tout le confort souhaitable » (p. 29). Le changement le plus radical imposé par Rivière fut la suppression de l'éclairage naturel pour les galeries, pour lesquelles il préféra un éclairage artificiel respectant la norme de 50 lux, ce que regretta l'architecte. Voir DUBUISSON, Jean, « Un musée : pour qui ? Pourquoi ? Comment ? », dans *Architecture et musée, Actes du colloque au Musée royal de Mariemont* (15 et 16 janvier 1998), Tournai (Renaissance du Livre), 2001, p. 25-31.

⁵⁴¹ GORGUS, Nina, *Le magicien des vitrines*, Paris (MSH), 2003, p. 182.

⁵⁴² « C'était un caprice. Disons qu'à un moment, G.H.R. s'est senti perplexe. Il était dans le doute sur la meilleure façon de distribuer les collections, et il m'a demandé, sur une impulsion soudaine : « vous ne pourriez pas me faire un plan ? » », déclare Lévi-Strauss (CHIVA, Isac, « Qu'est-ce qu'un musée des arts et traditions populaires ? Entretien avec Claude Lévi-Strauss », dans *Le Débat*, n° 70, mai-août 1992, p. 164-173, p. 166).

société⁵⁴³. « Il est certain que son approche structuraliste marqua l'ensemble du projet et servit de fil conducteur aux conservateurs »⁵⁴⁴. Le MNATP devient le « temple du structuralisme »⁵⁴⁵. Ce programme s'écarte naturellement des premiers projets élaborés par Rivière dans les années 1930, même si, forcément, de nombreux éléments s'y retrouvent.

Bien que, dans l'entretien avec Isac Chiva en 1992, Lévi-Strauss minimise son apport réel à la construction du programme muséographique⁵⁴⁶, force est de constater que le plan de la Galerie culturelle reflète parfaitement sa proposition, aussi schématique soit-elle. La partie « Univers » traite des rapports entre l'homme, le milieu, le travail et la culture : les techniques qu'il élabore, les croyances et coutumes qu'il met en place, le « cycle de la vie ». La seconde partie, « Société » montre comment l'homme régit sa vie en société, comment il adapte ses pratiques à ses croyances, à sa « science », comment cette société génère une production artistique et intellectuelle. Cette deuxième partie octroie une place de choix à l'art populaire ; ce sont des pièces remarquables qui sont exposées. Si l'on compare les deux, on s'aperçoit que la différence essentielle, à mon sens, tient au fait que GHR a réalisé un parcours parfaitement linéaire sur base d'un schéma qui présentait certaines ouvertures. En effet, là où Lévi-Strauss envisageait que « des passages rétrécis s'ouvrent sur des ensembles thématiques conçus de telle façon que le visiteur puisse et même doive les percevoir simultanément sous plusieurs angles », GHR réduit le plan à un cheminement beaucoup plus contraignant, forçant le visiteur à découvrir ces « ensembles thématiques » de façon séquentielle, un thème après l'autre. Terminons en soulignant que cette présentation, fondée sur des cadres thématiques, évacue complètement la question des identités régionales au profit de la célébration de la France en général. On peut relever que l'histoire et la géographie sont elles aussi écartées, alors que dans le plan de 1939, elles figuraient encore en bonne place⁵⁴⁷, dans la salle d'introduction. La modernité et l'urbanité sont également absentes de ce programme, livrant une vision quelque peu romantique d'une société rurale, pré-industrielle, paysanne, traditionnelle et immuable, coupée de la modernité et du monde global, en dehors de la problématique des classes sociales et des variations régionales. Voici pour le contenu.

⁵⁴³ Ce « programme idéologique » est reproduit avec l'article suivant : CHIVA, Isac, « Qu'est-ce qu'un musée des arts et traditions populaires ? Entretien avec Claude Lévi-Strauss », dans *Le Débat*, n° 70, mai-août 1992, p. 164-173, p. 164. Voir plan Lévi-Strauss, illustration n° 05.

⁵⁴⁴ GORGUS, Nina, *Le magicien des vitrines*, Paris (MSH), 2003, p. 184.

⁵⁴⁵ MARTINET, Chantal, « L'objet alibi » dans *Quels musées pour quelles fins aujourd'hui*, Paris, (la Documentation française), 1983, p. 49-56, p. 52.

⁵⁴⁶ Ou peut-être Rivière a-t-il pris bien plus au sérieux cette proposition que Lévi-Strauss ne le pense.

⁵⁴⁷ Trochet le souligne par un article dans lequel il se demande si cela n'est pas significatif des difficultés du rapprochement interdisciplinaire, pourtant souhaité par Rivière et d'autres chercheurs. Il rappelle également que l'ethnologie était beaucoup plus proche de l'histoire (notamment l'histoire des civilisations de Lucien Febvre) et de la géographie (avec Albert Demangeon, géographe spécialiste de l'architecture rurale). Ce sont leur travaux, explique Trochet, qui ont inspiré les grandes enquêtes de terrain lancées par Rivière, à une époque où il manquait une problématique proprement ethnographique dans le domaine de la culture matérielle, les folkloristes s'étant avant tout intéressés aux croyances, aux coutumes, etc. (TROCHET, Jean-René, « Sciences humaines et musées : du Musée d'Ethnographie du Trocadéro au Musée national des Arts et Traditions populaires », dans *Géographie et Cultures*, n° 16, 1995, p. 3-30).

Sur le plan formel, la présentation reste dans la lignée des expositions produites au palais de Chaillot : esthétisme, didactisme et fil de nylon. André Desvallées a énoncé les cinq règles fondamentales de mise en scène, résumées par Nina Gorgus⁵⁴⁸ :

- « 1. Distanciation : l'objet étant sorti de son milieu naturel au musée, l'architecture de l'exposition doit aussi le rappeler – d'où le choix d'une architecture qui ne suggère pas la réalité, mais souligne le caractère artificiel.
- 2. Primauté des objets : une architecture en quelque sorte transparente attire l'attention du visiteur sur les objets exposés ; tous les décors sont neutres et dans les tons sombres. L'éclairage est adapté : pas d'« éclairage d'ambiance ».
- 3. Fond noir : seul un fond noir met bien en valeur les couleurs d'un objet exposé et répond en même temps aux exigences des conservateurs, car il diminue le nombre de lux d'éclairage nécessaires et empêche en outre la formation d'ombres gênantes.
- 4. Pas de symétrie : les objets exposés s'intègrent dans le concept muséal pour pouvoir être « lu » correctement.
- 5. Priorité du concept : lors de la présentation des objets fonctionnels, précisément, il n'y a pas de règle indiquant sous quel angle l'objet doit être montré ; on pourrait aussi bien en montrer l'envers si celui-ci portait une inscription intéressante ».

A titre explicatif Desvallées renvoie à l'objectif sous-jacent : « Cette idée est la recherche d'un langage simple pour traduire un message clair à l'intention du plus large public ». Tout est mis en œuvre pour focaliser l'attention du visiteur sur les présentations.

Ces arrangements d'objets se divisent en deux types : la « séquence » et l'« ensemble (ou unité) écologique »⁵⁴⁹. Les premières présentent des séries d'objets qui suggèrent une évolution typologique, évoquent un processus technique (comme la fabrication du pain) ou reproduisent des scènes du quotidien. Les unités écologiques reproduisent un intérieur complet, transféré directement de son emplacement d'origine et reconstruit à l'identique dans le musée. Un système audio-visuel (déclenchement d'éclairages ponctuels et enregistrement de commentaires et de témoignages des personnes concernées) donne des explications. Il n'y a aucun mannequin dans ces deux types de présentations, qui font davantage appel à l'intellect qu'à l'émotion.

« Tous ces équipements, une fois choisis pour répondre à des expressions muséographiques variées, restait à les projeter sur le plan d'ensemble, et à adapter une dernière fois le programme pour résoudre les contradictions. Tel qu'il apparaît une fois terminé, le plan d'ensemble de la Galerie culturelle se traduit par un déroulement continu, refusant le découpage en salles et dessinant comme une succession de grecques, à l'intérieur desquelles

⁵⁴⁸ GORGUS, Nina, *Le magicien des vitrines*, Paris (MSH), 2003, p. 185.

⁵⁴⁹ Voir GORGUS, Nina, *Le magicien des vitrines*, Paris (MSH), 2003, p. 185-187 et SEGALLEN, Martine, *Vie d'un musée, 1937-2005*, Paris (Stock), 2005, p. 197-200.

le visiteur progresse le plus souvent en spirales, s'il veut bien lire chaque vitrine en commençant par son début »⁵⁵⁰.

En ce qui concerne le programme de la galerie d'étude, sur lequel je ne compte pas m'attarder, le classement adopté est typologique, la présentation sobre et systématique. « Dix rues bordées de vingt vitrines parallèles », les thématiques s'ordonnent du plus matériel au plus symbolique (habitat, techniques de production et de transformation, vie domestique, croyances et coutumes, costumes, jeux, arts populaires). Sa « consultation » s'apparente plus à la lecture d'un livre ou d'une encyclopédie de la culture matérielle et de la société traditionnelle ; les vitrines, sans aucune mise en scène, devaient être « lues » de gauche à droite. Il n'y a que très peu d'étiquettes et pas de commentaires dans les vitrines. Quelques équipements techniques et audiovisuels, rapidement défectueux, complètent la documentation. Ce type de présentation austère et les indications scientifiques (taxinomiques) relatives aux objets présentés ne pouvait que décontenancer le grand public ; « seuls quelques spécialistes très pointus de telle ou telle technique, de telle ou telle manifestation de la culture pouvaient en interpréter le sens »⁵⁵¹.

b) Le concept du musée-laboratoire

Comme je l'ai annoncé en début de chapitre, mon approche dans le cadre de ce travail de recherche porte essentiellement sur l'exposition. Les autres fonctions muséales ne sont dès lors envisagées que lorsqu'elles exercent une influence majeure sur la muséographie.

Dès les premiers pas du MNATP, GHR déclare qu'il veut lui donner une assise scientifique forte, et ce, pour se démarquer des nombreux folkloristes amateurs. Lorsque la Seconde Guerre mondiale éclate, les projets sont bouleversés et le travail au musée doit s'adapter. Néanmoins, Rivière parvient à profiter de la situation et des faveurs du régime de Vichy pour lancer plusieurs projets de recherche de terrain dont le but était de faire l'inventaire de la société rurale. Ces chantiers permettent de rassembler de nouvelles collections et surtout une documentation très importante. « Dans les années 1950, Rivière caressait encore, en continuité avec l'avant-guerre et la période de la guerre, une forme de revivalisme folkloriste, qui, vêtu des habits neufs de l'action culturelle, ne semblait pas déplaire aux autorités. Il développa ensuite le rôle d'une mission éducative du musée, relativement vague. Puis, avec la fixation du projet architectural, la modernité du projet muséographique fut mise en avant. Quant à la célébration de la recherche – cette « science » qui avait été le moteur de son action pendant la guerre –, elle n'est intervenue qu'au milieu des années 1960 »⁵⁵². C'est à ce

⁵⁵⁰ DESVALLEES, André, « Les galeries du nouveau siècle », dans *La Muséologie selon Georges Henri Rivière*, Paris (Dunod), 1989, p. 286-298, p. 293.

⁵⁵¹ SEGALLEN, Martine, *Vie d'un musée, 1937-2005*, Paris (Stock), 2005, p. 192.

⁵⁵² SEGALLEN, Martine, *Vie d'un musée, 1937-2005*, Paris (Stock), 2005, p. 98.

moment que la « Recherche coopérative sur programme » (RCP) est engagée dans l'Aubrac avec une équipe scientifique pluridisciplinaire⁵⁵³ et poursuit dans la même voie. Dès lors, dans les années 1960, le MNATP est pensé comme un « musée laboratoire ⁵⁵⁴ ». Il obtient pour ce faire l'appui du CNRS, qui détache nombre de chercheurs qui collaborent – ou qui cohabitent – avec les conservateurs, relevant quant à eux du Ministère de la Culture⁵⁵⁵. Comment cette volonté de faire du musée un laboratoire influence-t-elle l'exposition ?

La recherche est considérée par GHR comme la plus importante des fonctions du musée car c'est elle qui guide les autres. Il voulait que le musée soit à la pointe du développement de l'ethnologie, que cette science conditionne le rassemblement des objets et des documents, leur gestion et leur conservation, qu'elle dicte l'exposition et qu'elle inspire l'action éducative et culturelle. L'ambition scientifique se situait à un double niveau : ethnologique et muséographique, comme en témoigne magistralement la RCP Aubrac : les chercheurs assumèrent toutes les tâches, depuis l'enquête de terrain, la collecte, la documentation jusqu'à l'élaboration des vitrines⁵⁵⁶. « Pour le meilleur rendement de l'une et de l'autre, il est préférable que la recherche précède l'exposition. Cette dernière est une expression ; pour parvenir à une expression pleine et valable, il faut avoir quelque chose à dire. En d'autres termes, il est plus sûr de faire des vitrines avec le produit de la recherche, menée conformément à un plan scientifique, que de faire de la recherche pour remplir les vitrines⁵⁵⁷ ».

Rivière voulait en outre un musée résolument moderne ; la muséographie qu'il mit au point devait lui permettre de se démarquer des présentations traditionnelles des premiers musées de folklore, il voulait balayer les images poussiéreuses de mannequins, de décors factices, de reconstitutions hétéroclites et d'amoncellements sauvages d'outils agricoles et d'ustensiles domestiques. « La modernité du projet s'exprimait dans sa double exigence scientifique et

⁵⁵³ Décrite par Ségalen comme le « moment historique de l'émergence d'une ethnologie scientifique et d'une alliance étroite et unique entre recherche, collecte et muséographie » (p. 177), la RCP Aubrac, enquête qui se déroula entre 1964 et 1968, souhaitait établir un tableau complet des collectivités et des établissements de cette région, en faisant appel aux ethnologues du musée mais aussi à d'autres spécialistes : historiens, géographes, sociologues, agronomes, linguistes.

⁵⁵⁴ Ce concept a fait couler pas mal d'encre et est abondamment décrit et commenté dans les deux ouvrages récents déjà cités, et en particulier par Martine Ségalen, qui fut directrice du Laboratoire d'ethnologie française, lié au musée, durant une dizaine d'années.

⁵⁵⁵ « Cet infléchissement vers la recherche eut une double conséquence vis-à-vis du ministère de la Culture : sur le plan interne, ses personnels se trouvèrent rejetés vers des tâches administratives et techniques, sur le plan institutionnel, la tutelle, toute organisée autour des Beaux-Arts, ne comprenait pas la nature de la démarche ethnologique, le temps qu'elle nécessite, les aléas qui lui sont liés » (SEGALEN, Martine, *Vie d'un musée, 1937-2005*, Paris (Stock), 2005, p. 174).

⁵⁵⁶ SEGALEN, Martine, *Vie d'un musée, 1937-2005*, Paris (Stock), 2005, p. 181.

⁵⁵⁷ Extrait de la « charte » du Laboratoire d'ethnologie française : « Les fonctions principales du musée des Arts et Traditions populaires et du Laboratoire d'ethnographie française et leur répartition possible », s. d. , (archives ATP, AMN U 2 Atp, cité par SEGALEN, Martine, *Vie d'un musée, 1937-2005*, Paris (Stock), 2005, p. 173.). La recherche était avant tout conduite pour correspondre avec la démarche muséographique, les enquêtes et séjours sur le terrain étaient commandés par le sujet des expositions et la nécessité de récolter du matériel à présenter; recherche et exposition devaient s'épauler mutuellement.

pédagogique »⁵⁵⁸. Il désirait au contraire présenter, dégagés de toute sentimentalité, de façon scientifique, des séries d'objets, qui avaient été rassemblés lors de collectes systématiques, qui avaient été soigneusement sélectionnés et qui étaient parfaitement documentés. Cette approche, développée lors des expositions temporaires au palais de Chaillot, était valable aussi bien pour les « séquences » que pour les « unités écologiques », qui affichaient la même obsession scientifique, et ce principe était opérant tant dans la galerie culturelle que dans la galerie d'étude (où il était poussé à l'extrême). Pour souligner cette démarche scientifique, il fallait des présentations sobres et des fonds neutres, il fallait focaliser toute l'attention des visiteurs sur les objets tout en lui donnant l'occasion de s'informer grâce à des informations distribuées sur plusieurs niveaux de textes, distingués par leur taille et leur emplacement, également systématique. Tout concourrait dans cette muséographie à aider le visiteur. Du moins étaient-ce les bonnes intentions de départ... Car ce style de présentation, utilisant toutes les ressources de la technologie, esthétique, désincarné, conceptuel et somme toute très froid, s'adressait, malheureusement, davantage à un public intellectuel qu'à un public élargi.

Ceci m'inspire quelques réflexions. Dans ce musée, l'exposition fait partie intégrante du laboratoire : elle est le terrain d'expérimentations muséographiques. Rivière y développe magistralement un nouveau langage muséographique. A certaines occasions, ce terrain sera élargi à d'autres musées, en région, pour lesquels il collabore à la création/rénovation. Par ailleurs, et parallèlement, comme nous le verrons, cette muséographie va faire école, en France et à l'étranger. Mais, à partir du moment où l'exposition se trouve figée au Bois de Boulogne, celle-ci n'est plus en mesure de servir les expérimentations muséographiques... ni les recherches ethnologiques. Comme le rappelle Martinet à propos de la galerie culturelle « il s'agit d'un discours scientifique et (...) en tant que tel, il n'est pas sans histoire ; il n'est pas sans logique ; il n'est pas sans conditions de production ; il n'est sans doute pas sans idéologie ; surtout, il n'est pas sans évolution possible. C'est pour cela que je suis très bien M. Rivière lorsqu'il définit son musée comme un musée scientifique, et moins bien lorsque, de ce fait, il lui accorde valeur d'immutabilité »⁵⁵⁹. Dès lors, les conditions, certes précaires et insuffisantes en terme d'espace, du palais de Chaillot, n'étaient-elles pas meilleures pour garantir au musée de rester un vrai laboratoire, à la fois sur le plan du contenu et sur le plan de la forme ? De plus, comme le souligne très bien Martinet, un discours scientifique – et ethnologique, a fortiori – est énoncé en un certain temps, en un certain lieu et par certaines personnes ; il n'est pas neutre et il n'est pas immuable. Or, la muséographie du nouveau siècle tend vers la neutralité et l'éternité (on y était presque!). Nous y reviendrons au point suivant.

En ce qui concerne les unités écologiques, je ne peux m'empêcher d'y voir un dépassement, certes plus scientifiquement fondé, des reconstitutions, des « dioramas » et scènes d'intérieur, si caractéristiques des premiers musées d'ethnographie, et ceux que j'ai définis comme

⁵⁵⁸ SEGALIN, Martine, *Vie d'un musée, 1937-2005*, Paris (Stock), 2005, p. 38.

⁵⁵⁹ MARTINET, Chantal, « L'objet alibi » dans *Quels musées pour quelles fins aujourd'hui*, Paris, (la Documentation française), 1983, p. 49-56, p. 53.

appartenant au modèle classique, traditionnel. Le démontage soigneux et documenté de ces intérieurs, leur inventoriage et leur remontage méticuleux au sein du musée rappelle le mode opératoire des musées de plein air dans lesquels des maisons et autres morceaux d'architecture sont transplantés. Bien sûr, la muséographie maintient le visiteur à distance ; la mise sous cloche, l'absence de mannequins mis en scène et l'atmosphère générale du musée des ATP n'invitent pas le visiteur à la projection, ou à l'immersion, dans un passé idéalisé. Encore que, on pourrait rétorquer que la pénombre qui nappe ces unités y est plutôt propice, et que, bien que l'on n'y joue pas d'histoire comme à Arles ou à Dijon, ces reconstitutions écologiques sont agrémentées d'un commentaire qui inspirent la nostalgie d'un monde et d'un temps révolu. La voix d'un vieux, absent et si proche, et son témoignage, comme miraculeusement transmis depuis l'au-delà, ne sont-ils pas aussi efficaces pour provoquer une petite pointe de régression nostalgique que les ribambelles de mannequins immobiles et muets ? Evolution ou révolution ? Ces unités écologiques ne représentent-elles pas simplement le dépassement scientifique – en suivant les avancées des méthodes ethnologiques, bien normales en quelques décennies – et technologiques – le programme audio-visuel – des saynètes d'avant-guerre ?

c) L'école « Rivière »... et les autres

L'influence de Rivière et du « modèle » ATP, qu'elle soit directe – à travers la collaboration et les conseils qu'il apporte à de nombreux musées et par l'intermédiaire des cours de muséologie qu'il prodigue⁵⁶⁰ – ou indirecte – en tant que source d'inspiration pour de nombreux conservateurs, est très importante, au point d'apparaître comme une « école ». Elle est néanmoins difficilement mesurable. D'autant que l'homme, du reste présenté comme un excellent communicateur, a élargi sa « zone d'influence » ou son « rayon d'action » grâce à ses fonctions au sein de l'ICOM⁵⁶¹. Toute personne, tout conservateur travaillant dans le domaine des musées d'ethnographie et montrant un minimum d'intérêt pour ce créneau ne pouvait ignorer l'expérience parisienne ; il n'était pas indispensable du reste d'avoir visité le musée, en particulier depuis son installation au Bois de Boulogne et l'ouverture de la galerie culturelle en 1975, pour avoir eu vent de son existence et de ses principes. On pourrait sans doute épinglez quelques exceptions, notamment en dehors de l'Hexagone : des folkloristes de l'ancienne école, des érudits nostalgiques, cow-boys solitaires et autres amateurs bénévoles vivant reclus sur leurs terres, dans leurs collections, avec leurs mannequins et leur bon vieux temps, le nez dans leur inventaire de rabots, ne songeant pas même à l'existence d'autres musées, consacrés au « même » sujet... (ils existent sûrement toujours, fossilisés dans un

⁵⁶⁰ Il donne régulièrement des cours à l'École du Louvre dans les années 1930 et 1940 et aux universités de Paris-I et Paris-IV entre 1970 et 1982.

⁵⁶¹ Il est nommé directeur adjoint de l'ICOM en 1948, il en devient le directeur à partir de 1951 puis conseiller permanent. Il est en outre cofondateur et coéditeur de la revue *Museum*. (voir GORGUS, Nina, *Le magicien des vitrines*, Paris (MSH), 2003, p. 215-227).

coin, confondus avec leurs mannequins). Quelques expériences parallèles peuvent également être évoquées, pour lesquelles il est malheureusement difficile, dans le cadre de ce travail, de déterminer le poids de l'influence et du rayonnement de Rivière et de ses ATP. Certains musées ou projets de musées témoignent, à cette époque, de démarches similaires – peut-on en attribuer la cause à un contexte semblable ou à des personnalités hors du commun ? – ou plus originales, marginales.

Comme je l'ai signalé, Rivière jouait un rôle de conseil dans les régions de France ; les ATP, « centrale de décentralisation », se devaient d'aider ou de coordonner des initiatives plus modestes en province⁵⁶². Cela explique également le retentissement de l'« Ecole Rivière » dans les musées d'ethnographie et les musées régionaux. Le musée de Bretagne à Rennes⁵⁶³ fait partie de ceux-ci. Ce qui devait d'abord se résumer à un musée de costumes régionaux, devient, grâce au projet élaboré dès la fin des années 1950 par Rivière, un musée « Que sais-je ? » pour reprendre l'expression de Veillard⁵⁶⁴, c'est-à-dire le musée de synthèse d'une région. Rivière imaginait à Rennes un musée d'introduction, de présentation, qui devait être complété par des équipements dans d'autres villes : des musées de pays (à Morlais, par exemple, un musée du Trégor et du Léon) ou des musées thématiques (à Saint-Malo, un musée de la grande pêche)⁵⁶⁵. L'histoire en est le fil conducteur et non l'ethnographie, contrairement au programme thématique développé aux ATP, et l'histoire régionale y est mise en relation avec l'histoire générale. Néanmoins, à partir du XIXe siècle, le fil chronologique est abandonné au profit d'une présentation thématique. Fidèle aux principes développés au MNATP, Rivière prêche pour une sélection rigoureuse au sein de l'énorme collection du musée ainsi que pour une présentation claire et sobre, dans laquelle les textes, toujours en retrait par rapport aux objets, jouent leur rôle éducatif sans trop s'imposer. Le musée est issu d'une approche interdisciplinaire car l'archéologie, l'histoire, géographie, géologie, etc.⁵⁶⁶ on prêté leur concours pour broser ce « portrait-résumé de la Bretagne »⁵⁶⁷.

⁵⁶² Mais aussi au-delà des frontières puisque Rivière est intervenu directement, parfois via à l'ICOM, dans de nombreux projets de musées, comme pour le Musée international d'Horlogerie à La Chaux-De-Fonds. *L'homme et le temps, Musée international de l'Horlogerie*, La Chaux-De-Fonds, 1977 et DROUGUET, Noémie, « L'air du temps, un souffle d'oxygène pour des collections d'horlogerie », dans GOB, André (dir.), *Musées : on rénove !*; *Art&Fact* n°22, 2003, p. 111-117.

⁵⁶³ Il existe à Rennes un musée archéologique depuis le début du XIXe siècle, qui, très progressivement, s'enrichit de quelques pièces ethnographiques; celles-ci justifient, en 1913, leur présentation sous forme de deux intérieurs reconstitués, avec mannequins et cheminée en carton-pâte.

⁵⁶⁴ VEILLARD, Jean-Yves, « Georges Henri Rivière et les musées d'histoire : l'expérience de Rennes », dans *La muséologie selon Georges Henri Rivière*, Paris (Bordas), 1989, p. 103-109, p. 104.

⁵⁶⁵ « Un musée au présent : expositions, rencontres, débats, concerts », dans *Musée de Bretagne. Catalogue-Guide*, 1981, p. 8.

⁵⁶⁶ Cette démarche interdisciplinaire n'a pas été vraiment efficace car, en pratique, l'accent a surtout été mis sur « les arts appliqués populaires de la Bretagne » (VEILLARD, Jean-Yves, « Histoire et formation des collections du Musée de Bretagne : des parcours révélateurs », dans *Muséologie et Ethnologie*, Paris, RMN, 1987, p.248-254, p. 253).

⁵⁶⁷ VEILLARD, Jean-Yves, « Histoire et formation des collections du Musée de Bretagne : des parcours révélateurs », dans *Muséologie et Ethnologie*, Paris, RMN, 1987, p.248-254, p. 248.

D'autres exemples de musées auxquels Rivière a directement collaboré pourraient être abordé, comme le Musée du Vin à Beaune⁵⁶⁸, le Musée de Préhistoire de Nemours ou encore le Musée des Arts et Traditions populaires de Perpignan, qui apparaît comme une réduction du musée national... Autant d'occasion de mettre ses principes en pratique, ou de s'en écarter. Ainsi pour le Musée du Vin, il réalise un « Intérieur vigneron » dans lequel il place trois mannequins!

Il est également intéressant de constater que l'influence du « magicien des vitrines » se ressent dans d'autres réalisations, où elle s'exerce de façon indirecte. A Liège, le Musée de la Vie wallonne, dont j'ai déjà largement évoqué le contexte de création, s'est réclamé proche de la muséologie de Rivière. Il est difficile de savoir à partir de quand et de quelle façon cette influence a pu se manifester⁵⁶⁹, l'institution liégeoise étant plus ancienne et déjà fortement marquée, dès ses débuts, par une ligne scientifique très précise. Très marqué par la présence parmi ses fondateurs de linguistes et de dialectologues, l'ambition du MVW concerne avant tout la recherche. Dès les premières années, et en tout cas à partir de 1924 lorsque fut créé le service des enquêtes, on a une structure double : un musée, avec (bientôt) une exposition permanente, et un centre d'étude qui rassemble des scientifiques autour de la publication des enquêtes⁵⁷⁰. En 1955, le service éducatif vient compléter l'institution. Le musée des ATP était-il le seul, ou même le premier à s'engager dans la voie du « musée-laboratoire »? Le Musée de la Vie Wallonne, sans toutefois définir clairement son concept, ne l'aurait-il pas précédé ?

Pendant ce temps-là, entre 1937 et 1980 approximativement, que se passe-t-il au Musée de la Vie wallonne ? Installé depuis le début des années 1930 dans des locaux provisoires de la Ville en Féronstrée, il y présente une exposition, qui s'étend sur trois salles. Celle-ci est est rénovée et agrandie au début des années 1950, notamment par André Marchal⁵⁷¹, et elle sera transférée presque telle quelle dans les bâtiments du couvent des frères mineurs, dès qu'il sera disponible, c'est-à-dire au début des années 1970. La Maison Chamart, dont la restauration est terminée plus rapidement, accueille plusieurs services du musée dès 1966⁵⁷² ainsi qu'une

⁵⁶⁸ Voir GORGUS, Nina, *Le magicien des vitrines*, Paris (MSH), 2003, p. 197-200.

⁵⁶⁹ Cela nécessiterait de ma part des recherches d'une autre envergure au MVW ; cela pourrait faire ultérieurement l'objet d'un article, pour autant qu'il y ait des sources disponibles sur la présentation du musée durant cette période.

⁵⁷⁰ PINON, Roger, DELREE, Henri, « Le Musée de la Vie Wallonne : Fondation – Organisation – Réalisations », dans *Studium et Museum, Mélanges Edouard Remouchamps*, vol. I, Liège, Musée de la Vie wallonne, 1996, p. XV-XXXVIII, p.XIX.

⁵⁷¹ Diplômé en histoire de l'art et archéologie de l'Université de Liège, André Marchal y a le premier dispensé le cours de muséologie. Il quitte le MVW en 1959.

⁵⁷² Depuis décembre 1966 y sont installés les « services d'exécution », la bibliothèque, les archives et le laboratoire de photographie. Le théâtre de marionnettes y est également installé, « la nouvelle salle, bien qu'un peu plus spacieuse, a gardé l'ambiance populaire qui caractérisait l'ancienne » et les représentations reprennent dès novembre 1967 (E. R. [Edouard Remouchamps], « Liège, Musée de la Vie wallonne », *Vie des musées. Feuilles d'information de l'Association des Musées de Belgique*, n° 13-14, janvier-avril 1968, (feuilles photocopiées), p. 36-37).

première exposition temporaire consacrée aux bois de Spa⁵⁷³. On peut au moins dresser un premier parallèle entre le MVW et les ATP, c'est le temps extrêmement long durant lequel les deux musées doivent patienter dans des locaux provisoires en attendant un « nouveau siècle ».

Que se passe-t-il, muséographiquement parlant, entre 1930 et 1958, date à laquelle le *Guide du visiteur* (écrit par l'historien d'art Léon Dewez et le dialectologue Elisée Legros), une « somme ethnologique de la Wallonie⁵⁷⁴ », est publié? Sur le plan scientifique, il suffit d'ouvrir le Bulletin des enquêtes pour s'apercevoir qu'on ne chôme pas⁵⁷⁵. Jean Haust est le « mentor » de l'institution jusqu'à son décès en 1946, puis Elysée Legros reprend le flambeau. Mais au niveau de l'exposition? La documentation et les publications sont étonnamment muettes, alors qu'elles s'étendent longuement sur la recherche. En ce qui concerne le service éducatif, créé en 1955 par Edouard Remouchamps, la « vocation essentielle de ce département est de documenter les chercheurs, d'éditer des brochures pour les écoles et les enfants, d'organiser des visites guidées, des expositions temporaires et des causeries »⁵⁷⁶. On peut remarquer, une fois de plus, que l'aide aux chercheurs est citée en premier...

Il est par contre des musées qui tentent des expériences « à contre-courant » – si l'on estime que les ATP de Rivière et son concept de musée-laboratoire forment le courant principal. Au Musée dauphinois de Grenoble, les options prises dès le début des années 1970 sont, sur certains points, radicalement différentes.

En 1965, Marcel Boulin⁵⁷⁷ est nommé directeur du musée et est chargé d'organiser le transfert et la réalisation des nouvelles présentations, inaugurées en février 1968. « Les nouvelles présentations du Musée, installées désormais dans le couvent fraîchement restauré de Sainte-Marie d'En-Haut, sont conformes au programme interdisciplinaire et périodisé, recommandé par Georges Henri Rivière pour les musées régionaux, « *des temps géologiques à nos*

⁵⁷³ L'exposition « Trois siècles de bois de Spa » s'est tenue dans la grande salle de conférence qui occupe la majeure partie du rez-de-chaussée de la Maison Chamart, du 15 décembre 1967 au 28 janvier 1968. Organisée avec le concours du Musée communal de Spa et de collectionneurs privés, elle présente « l'évolution de l'art et des techniques des habiles artisans spadois du XVIIe siècle à nos jours » (E. R. [Edouard Remouchamps], « Liège, Musée de la Vie wallonne », *Vie des musées. Feuilles d'information de l'Association des Musées de Belgique*, n° 13-14, janvier-avril 1968, (feuilles polycopiées), p. 36-37).

⁵⁷⁴ PINON, Roger, DELREE, Henri, « Le Musée de la Vie Wallonne : Fondation – Organisation – Réalisations », dans *Studium et Museum, Mélanges Edouard Remouchamps*, vol. I, Liège, Musée de la Vie wallonne, 1996, p. XV-XXXVIII, p. XIX.

⁵⁷⁵ « La curiosité du Musée est insatiable, et cependant la lecture des 7000 pages des *Enquêtes du Musée de la Vie Wallonne* est loin de répondre aux mille questions que se pose le Wallon » (PINON, Roger, DELREE, Henri, « Le Musée de la Vie Wallonne : Fondation – Organisation – Réalisations », dans *Studium et Museum, Mélanges Edouard Remouchamps*, vol. I, Liège, Musée de la Vie wallonne, 1996, p. XV-XXXVIII, p. XXII)

⁵⁷⁶ KRUPA, Alain-Gérard, DUBOIS-MAQUET, Nadine et LEMPEREUR, Françoise, *Musée de la Vie wallonne Liège*, Collection *Musea Nostra*, Bruxelles, 1992, p. 11.

⁵⁷⁷ Marcel Boulin commence sa carrière en participant aux chantiers intellectuels initiés par GHR durant la Seconde Guerre mondiale et il demeure ensuite un collaborateur de Rivière et de Maget au Laboratoire d'Ethnologie française jusqu'en 1955. Voir COLARDELLE, Michel, « Marcel Boulin, fondateur du Musée dauphinois », dans *Fondateurs et acteurs de l'ethnographie des Alpes. Le Monde alpin et rhodanien*, 1^{er}-4^e trimestres, p. 109-117.

jours »⁵⁷⁸ ; la référence est on ne peut plus claire. « Son projet était simple : le musée devait présenter les sociétés ayant vécu dans l'espace dauphinois selon ce qu'il appelait « la spirale du temps », partant de la Préhistoire jusqu'au présent, et utilisant toutes les disciplines utiles à l'étude et à la présentation pédagogique des collections, archéologie, histoire et ethnologie »⁵⁷⁹. Notons au passage que le musée tel que l'imaginait Müller (plus qu'il n'avait les moyens de le réaliser) était *déjà* interdisciplinaire, puisque l'archéologie, l'histoire, l'ethnographie et la géographie devaient s'y mêler, et son programme était *déjà* basé sur la chronologie et l'évolution. La muséographie de l'exposition temporaire « Trésors du Musée Dauphinois », seule exposition terminée lors de l'inauguration du musée, témoigne aussi de l'influence de Rivière par le soin dans la composition des vitrines, l'utilisation du fil de nylon pour suspendre les objets, la neutralité des fonds. Marcel Maget succède ensuite pour quelques mois à Boulin et Jean-Pierre Laurent arrive en 1971.

La première tâche qui incombe à Laurent est de reconquérir un public pour le musée – les Grenoblois ont tendance à le délaisser après les premières visites – et de l'accroître autant que possible. Le choix qu'il opère à ce moment-là est aux antipodes de ce qui se prépare alors dans le musée national : il abandonne les expositions permanentes au profit d'un renouvellement constant des présentations⁵⁸⁰. Le Musée dauphinois n'attire pas les touristes⁵⁸¹, son public est en très grande majorité celui de la ville et de la région grenobloise, voire du département et dans une moindre mesure de la Région Rhône-Alpes. Pour fidéliser ce public, mais également pour imposer une rotation aux collections exposées et, surtout, pour modifier à chaque fois le regard qui est porté sur elles, Laurent (qui se définit lui-même comme un « élève contestataire de Rivière »⁵⁸²), instaure la politique d'expositions temporaires de longue durée, qui est toujours d'actualité aujourd'hui dans ce musée. D'une manière générale, l'apport essentiel de Laurent, dans lequel cette nouvelle politique prend place, c'est l'affirmation du rôle du projet culturel et social du musée, primant sur le rôle conservatoire et scientifique, à l'inverse de l'exemple donné par les ATP. Le musée n'est pas guidé par la recherche, il n'a pas l'intention de se placer dans la catégorie des « musées-laboratoires ». Cela ne signifie pas qu'il renonce à garantir une base scientifique à son travail ; bien au

⁵⁷⁸ DUCLOS, Jean-Claude, « Hippolyte Müller et le Musée Dauphinois » dans *Fondateurs et acteurs de l'ethnographie des Alpes. Le Monde alpin et rhodanien*, 1^{er}-4^e trimestres, p. 91-107, p. 103.

⁵⁷⁹ COLARDELLE, Michel, « Marcel Boulin, fondateur du Musée dauphinois », dans *Fondateurs et acteurs de l'ethnographie des Alpes. Le Monde alpin et rhodanien*, 1^{er}-4^e trimestres, p. 109-117, p. 114.

⁵⁸⁰ Voir à ce sujet : GUIBAL, Jean, « Pour un musée régional de l'homme : à propos du Musée dauphinois de Grenoble » dans BARROSO, Eliane et VAILLANT, Emilia (dir.), *Musées et sociétés*. Actes du Colloque de Mulhouse Ungersheim (1991), Paris (RMN), 1993, p. 80-83, p.80.

⁵⁸¹ Son emplacement y est pour beaucoup : pour le visiteur à pied, emprunter la Montée Chalemont, seule « rue » (escaliers) en pente de Grenoble s'apparente à de l'escalade ; le musée est accessible pour les voitures mais pas pour les autocars.

⁵⁸² FARO CRAVEIRO SARAIVA, Maria do Rosario, *L'environnement sensible dans les musées à caractère ethnologique. Approche interdisciplinaire des ambiances muséales*, Thèse de doctorat, Ecole d'architecture de Grenoble, 2001, p. 112.

contraire, celle-ci est élargie grâce à diverses collaborations extérieures⁵⁸³. Cette démarche est tout à fait novatrice à l'époque. De même que l'abandon du principe de l'exposition permanente, difficile à faire admettre à l'autorité de tutelle : « Cette formule un peu bizarre n'a jamais été acceptée par la Direction des Musées de France pendant tout un temps. En 1972-75, la DMF disait : le Musée Dauphinois n'est pas un vrai musée! Parce qu'il n'y a pas de collection permanente »⁵⁸⁴. Deux autres conséquences découlent de ce choix : d'une part, l'attention portée aux « nouveaux » patrimoines et aux faits de société, qui vont enrichir considérablement les thèmes des expositions et mettre en place des relations nouvelles avec les habitants de tel village ou les membres de telle communauté, ainsi qu'avec des scientifiques extérieurs, et d'autre part des avancées dans les principes et les techniques muséographiques⁵⁸⁵. « Les galeries d'un musée doivent aussi, pour ceux qui le dirigent, être une sorte de laboratoire où se testent, s'éprouvent, se comparent les comportements des visiteurs afin d'enrichir continuellement les nouveaux projets des résultats de ces analyses. La présentation permanente doit être bannie. Quelques années suffisent parfois à la périmer ; au-delà, le but n'est plus atteint. (...) Si les objets sont immuables, il serait faux de croire que le regard que l'on porte sur eux n'obéisse pas aux fluctuations du temps, des techniques et des modes »⁵⁸⁶.

En effet, Laurent est également un précurseur lorsque dans les années 1970, il introduit une scénographie plus sensible au Musée dauphinois et qu'il en fait un des éléments constitutifs de la politique muséographique. Il désire établir une relation avec le public qui soit plus

⁵⁸³ DUCLOS, Jean-Claude, « Hippolyte Müller et le Musée Dauphinois » dans *Fondateurs et acteurs de l'ethnographie des Alpes. Le Monde alpin et rhodanien*, 1^{er}-4^e trimestres, p. 91-107, p. 105. Duclos explique aussi que les changements majeurs accomplis par Laurent ont d'autres conséquences, tout à fait bénéfiques sur la politique scientifique et conservatoire du musée puisque la collection est étendue à l'image et au son, matériaux fréquemment utilisés lors des expositions et justifiant la création d'une photothèque et d'une phonothèque ; chaque nouveau thème d'exposition temporaire implique des opérations de collectes, concernant des objets et documents mais aussi des informations, avec l'aide de chercheurs extérieurs ; cela conditionne aussi une nouvelle gestion des réserves et l'informatisation du catalogue.

⁵⁸⁴ Jean-Pierre Laurent, extrait d'entretien, dans FARO CRAVEIRO SARAIVA, Maria do Rosario, *L'environnement sensible dans les musées à caractère ethnologique. Approche interdisciplinaire des ambiances muséales*, Thèse de doctorat, Ecole d'architecture de Grenoble, 2001, p. 113.

⁵⁸⁵ GUIBAL, Jean, « Pour un musée régional de l'homme : à propos du Musée dauphinois de Grenoble » dans BARROSO, Eliane et VAILLANT, Emilia (dir.), *Musées et sociétés*. Actes du Colloque de Mulhouse Ungersheim (1991), Paris (RMN), 1993, p. 80-83, p.80.

⁵⁸⁶ LAURENT, Jean-Pierre, « Des choses ou des gens » (1982), dans DESVALLEES, André (dir.), *Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologie*, vol. II, Macon et Savigny-le-Temple (M.N.E.S.), 1994, p. 232-243, p. 242-243. Ces affirmations justifient aussi le recours à une scénographie plus présente, plus sensible, plus adaptée à la fois aux attentes des visiteurs, aux sujets développés et aux modes et techniques du moment. Le fond et la forme sont intimement liés. Laurent écrit par ailleurs que « cet investissement de l'espace suppose de fréquents changements, une mobilité dans la conception du discours muséographique (...) Car l'usure du temps guette tous les aménagements muséographiques. Ce n'est pas seulement l'espace qui est atteint, c'est aussi la façon dont l'objet est présenté dans cet espace. Ce qui compte, ce n'est pas de considérer qu'une chose est dite une fois pour toute, fut-elle dite, mais que la capacité de perception de cette chose ainsi que sa faculté de lecture se transforment au fil du temps » (LAURENT, Jean-Pierre, « Le musée, espace du temps » (1985), dans DESVALLEES, André (dir.), *Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologie*, vol. II, Macon et Savigny-le-Temple (M.N.E.S.), 1994, p. 233-240, p. 235). Il sera davantage question de cet aspect de la muséographie dans la section suivante.

« humaine », voire plus affective⁵⁸⁷. Pour lui, visiter un musée ou une exposition ne rime pas avec « apprendre » mais avec « découvrir ». Et cette découverte n'implique pas seulement l'intellect mais tous les sens ; il met au point une « muséographie sensible »⁵⁸⁸ ou « sensorielle », c'est-à-dire « une stratégie muséale qui mette en mouvement l'ensemble de nos sens »⁵⁸⁹. Celle-ci ne se confond pas pour autant avec ce que l'on appellerait aujourd'hui plus volontiers des présentations « multisensorielles » ; le but est clairement d'établir une connivence et un dialogue avec le public « en se préoccupant de ce qu'il peut ressentir ». A cette époque, la méthode de conception est assez intuitive et expérimentale ; de plus, il y avait en quelque sorte « amalgame entre conception et réalisation, entre conception intellectuelle et conception scénographique »⁵⁹⁰, car le conservateur travaillait étroitement avec l'équipe technique du musée, de laquelle était attendue une « participation créative ». Quel que soit le thème traité pour l'exposition, il s'agit d'établir un parcours, « pas tellement aléatoire, un certain itinéraire plus ou moins obligé »⁵⁹¹. Il m'est impossible d'aborder globalement la question du programme et de la structuration des expositions vu que celles-ci sont continuellement renouvelées. Au niveau du cheminement que le visiteur est invité à parcourir, il privilégie la linéarité, qui est du reste pratiquement imposée par la configuration de l'ancien couvent. A l'exception de ce dernier point, on s'aperçoit que les choix muséographiques du Musée dauphinois sont aux antipodes du Musée des Arts et Traditions populaires : la priorité accordée à la fonction culturelle et sociale dans le premier cas, le musée au service de la recherche dans le second ; des présentations temporaires à Grenoble, deux expositions permanentes et un espace réduit pour des expositions temporaires à Paris ; une scénographie sensible au service d'un propos assumant sa subjectivité, une muséographie esthétique et froide qui se veut un regard neutre et détaché ; l'ouverture à des collaborations scientifiques

⁵⁸⁷ « Il [le rapport objet-visiteur] doit mobiliser toute l'attention de ceux qui organisent le musée, une attention sans préjugés, sans agressivité, bienveillante, affective même. Le musée est un lieu convivial. On doit y apprécier le sens de l'accueil et l'envie de faire plaisir », LAURENT, Jean-Pierre, « Des choses ou des gens » (1982), dans DESVALLEES, André (dir.), *Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologie*, vol. II, Macon et Savigny-le-Temple (M.N.E.S.), 1994, p. 232-243, p. 243.

⁵⁸⁸ Pour Laurent, « dans l'environnement du musée, il faut qu'il y ait des prolongements qui ne disent rien forcément de précis, qui ne sont pas découverts forcément par l'intelligence, par exemple comme l'odeur (...) On n'est pas là pour leur [les visiteurs] apprendre, on n'est pas là pour développer un savoir, mais pour éveiller des curiosités, des intérêts, des affections, des passions à la limite. Donc ça se passe, dans un cas comme dans l'autre, dans un rapport presque affectif ou tout au moins subjectif, l'un reçoit, je dirais *tendrement* [souligné par moi] entre guillemets, ce que l'autre lui donne généreusement, enfin si il peut ». Extrait d'entretien dans FARO CRAVEIRO SARAIVA, Maria do Rosario, *L'environnement sensible dans les musées à caractère ethnologique. Approche interdisciplinaire des ambiances muséales*, Thèse de doctorat, Ecole d'architecture de Grenoble, 2001, p. 114.

⁵⁸⁹ LAURENT, Jean-Pierre, « Le musée, espace du temps » (1985), dans DESVALLEES, André (dir.), *Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologie*, vol. II, Macon et Savigny-le-Temple (M.N.E.S.), 1994, p. 233-240, p. 237.

⁵⁹⁰ Jean-Pierre Laurent, extrait d'entretien dans FARO CRAVEIRO SARAIVA, Maria do Rosario, *L'environnement sensible dans les musées à caractère ethnologique. Approche interdisciplinaire des ambiances muséales*, Thèse de doctorat, Ecole d'architecture de Grenoble, 2001, p. 116.

⁵⁹¹ Jean-Pierre Laurent, extrait d'entretien dans FARO CRAVEIRO SARAIVA, Maria do Rosario, *L'environnement sensible dans les musées à caractère ethnologique. Approche interdisciplinaire des ambiances muséales*, Thèse de doctorat, Ecole d'architecture de Grenoble, 2001, p. 114.

extérieures face à une institution recelant son propre laboratoire de recherche. Cependant en ce qui concerne le mode opératoire, le fait d'aborder conjointement le programme scientifique et sa mise en oeuvre muséographique rassemble les deux conservateurs. Soulignons encore une différence essentielle entre les deux institutions : le musée de Rivière est une institution nationale, qui se veut de « synthèse », tandis que le musée de Laurent est une institution régionale, dont la vocation ne se limite pas aux arts et traditions populaires.

L'approche interdisciplinaire n'est-elle pas inhérente aux projets de musées régionaux et locaux, sitôt que ceux-ci se préoccupent un tant soit peu d'élargir leur programme vers l'histoire et l'archéologie, les beaux-arts et arts décoratifs, la géographie et la dialectologie ? Edmond P. Fouss, par exemple, est une équipe pluridisciplinaire à lui tout seul : « Ce qui l'intéresse, ce qui l'émerveille, c'est aussi bien la géologie que la botanique et la zoologie, aussi bien l'archéologie que l'histoire ou le folklore. Plus qu'aucune autre discipline, cependant, c'est l'étude de la vie populaire, de la civilisation gaumaise traditionnelle que va mobiliser une large part de sa tendresse⁵⁹² et de son énergie »⁵⁹³. Créateur du Musée Gaumais de Virton, installé depuis 1939 dans un ancien couvent, Fouss débute ses recherches dès 1925, avec l'aide de quelques autres personnes. Cette curiosité tous azimuts pour la région ne fait pas pour autant de son institution un « musée de synthèse » au sens où l'entend Rivière, puisque sa démarche n'est pas rigoureusement scientifique : la collecte n'est pas systématique mais plutôt « opportuniste⁵⁹⁴ », assortie de la gestion plus ou moins efficace des dons de particuliers qui affluent ; malgré un programme muséographique thématique⁵⁹⁵, l'exposition, souffrant du manque d'espace et de la configuration d'un bâtiment inadapté, n'est pas ordonnée rigoureusement⁵⁹⁶ ; le goût pour les intérieurs reconstitués (cuisine, ateliers...) est aux antipodes de la muséographie prônée par Rivière.

⁵⁹² Relevons au passage l'introduction de la *tendresse*, qui, exactement comme chez Jean-Pierre Laurent au Musée dauphinois, dénote le lien affectif qui s'établit entre le conservateur du musée et le public potentiel.

⁵⁹³ FOULON, Pierre-Jean, « Un créateur de la Gaume. Edmond P. Fouss », dans *Vie des musées*, vol. 2, 1979, p. 73-76, p.73. Voir aussi CHARIOT, Constantin, « Les Musées gaumais, reflets d'un pays. Une Gaume aux accents particuliers...français, notamment », dans *L'invitation au Musée*, n° 13, 2006, p. 4-9.

⁵⁹⁴ « Au moment où, dès l'immédiat après-guerre, l'artisanat local défaille, en écho au mouvement déferlant de l'automatisation et de l'industrialisation, entraînant la disparition définitive des métiers de l'artisanat local, tels le cordier, le vannier, le bourrelier, le potier, le tisserand, ... Edmond Fouss récolte, inlassablement, des outils, des ateliers entiers » (CHARIOT, Constantin, « L'œuvre d'Edmond Fouss au Musée gaumais. Une muséologie d'avant-garde au service d'une ethnographie gaumaise révélée... », *La Vie des Musées*, n° 18, 2004, p. 63-67, p.65).

⁵⁹⁵ Ce programme comprend : 1. Le cadre national ou géographique, illustré par des cartes, plans, des objets géologiques et paléontologiques ; 2. le cadre archéologique et historique ; 3. la maison et le mobilier ; 4. la vie agricole ; 5. l'industrie (métallurgie etc.) ; 6. les métiers (tissage, poterie, saboterie etc.) ; 7. la vie sociale ; 8. les arts du pays gaumais ; 9. archives et bibliothèques. MARINUS, Albert, *Les musées locaux*, Bruxelles, 1939, cité par MAIRESSE, François, *Le musée, temple spectaculaire. Une histoire du projet muséal*, Lyon (P.U.L.), 2002, p.74 et note 91, p.172).

⁵⁹⁶ Comme en témoigne le plan du musée : FOUSS, E. P., *Guide sommaire du Musée gaumais*, Virton, 1953. On relève tout de même plusieurs séries, plusieurs séquences, comme celle des outils du tisserand en parallèle avec des photos montrant les phases du travail du textile 5P.30-31).

Cependant, ce musée fait rapidement preuve d'un dynamisme exemplaire dans trois domaines : l'édition d'une revue spécialisée, la décentralisation du musée et l'ouverture au public régional. Témoignant du sérieux avec lequel ses travaux sont accomplis et d'une volonté certaine de rayonner en dehors de la région, Fouss crée en 1940 la revue bisannuelle *Le pays gaumais. La terre et les hommes*, qui rassemble les recherches pointues consacrées à la Gaume par des scientifiques de toutes les disciplines.

Ensuite, le musée de Virton, à l'étroit dans ses murs, est devenu progressivement le noyau d'un véritable réseau local de musées et de sites patrimoniaux. En effet, six autres musées et sites archéologiques aménagés viennent se greffer à la première institution : le Musée du Potier à Huombois, crée en 1955 ; le parc archéologique et le Musée lapidaire de Montauban-Buzenol en 1958 et en 1960 ; le Musée de la Vie paysanne à Montquintin en 1965, dont la visite s'apparente à une immersion sentimentale : « à peine entré, on troque son existence contre celle des paysans qui semblent encore occuper la ferme : le bol est toujours sur la table, la braise dans le foyer, le foin au râtelier »⁵⁹⁷ ; le Musée de Latour, consacré à l'histoire locale, installé en 1969 ; l'année suivante le site du dolmen de Gomery, qui sera également ouvert au public, est fouillé ; enfin, le Musée de la Vie saint-mardoise, axé notamment sur la vannerie, voit le jour en 1973. Autant d'antennes du Musée gaumais implantées dans le « pays »⁵⁹⁸.

Par ailleurs, le programme du musée et la création de ses antennes illustrent parfaitement le nouveau rôle qu'entendent jouer les petits musées locaux : l'exploration du territoire, destinée prioritairement aux habitants de la région⁵⁹⁹. Les premières expositions, reconstitutions des métiers locaux qui nécessitent la collaboration de plusieurs informateurs, sont expliquées en français et en patois. C'est avant tout à ses concitoyens que Fouss veut offrir le fruit de ses recherches ; son musée agit comme un « révélateur⁶⁰⁰ » de l'identité gaumaise, dont il apparaît comme l'un des créateurs⁶⁰¹. Cela rappelle étrangement le musée d'Arles et le rôle de son fondateur... Mais ici, la fonction éducative prend une tout autre dimension, caractéristique des petits musées à partir des années 1930, qui s'opposent parfois ouvertement aux grandes institutions et prétendent répondre à des besoins de nature différente⁶⁰², comme le souligne

⁵⁹⁷ FOULON, Pierre-Jean, « Un créateur de la Gaume. Edmond P. Fouss », dans *Vie des musées*, vol. 2, 1979, p. 73-76, p.74.

⁵⁹⁸ FOUSS, Edmont, P., « Musées gaumais », dans LEJEUNE, Rita et STIENNON, Jacques (dir.), *La Wallonie. Le pays et les hommes. Lettres – arts – culture*. Tome IV : compléments, Liège (La Renaissance du Livre), 1981, p. 392-394.

⁵⁹⁹ MAIRESSE, François, *Le musée, temple spectaculaire. Une histoire du projet muséal*, Lyon (P.U.L.), 2002, p. 73.

⁶⁰⁰ Voir CHARLOT, Constantin, « L'œuvre d'Edmond Fouss au Musée gaumais. Une muséologie d'avant-garde au service d'une ethnographie gaumaise révélée... », *La Vie des Musées*, n° 18, 2004, p. 63-67.

⁶⁰¹ « Lié par toutes ses fibres à ce pays lorrain, à ses argiles, à ses rocs, à ses hommes, Fouss, à force de tendresse, en a dévoilé le visage. Il a fait plus encore ; cette Gaume, il l'a façonnée, il l'a modelée ; il est (...) « un de ceux qui l'ont créée » » (FOULON, Pierre-Jean, « Un créateur de la Gaume. Edmond P. Fouss », dans *Vie des musées*, vol. 2, 1979, p. 73-76, p.76).

⁶⁰² MAIRESSE, François, *Le musée, temple spectaculaire. Une histoire du projet muséal*, Lyon (P.U.L.), 2002, p.73.

Albert Marinus⁶⁰³. Dans le cas du Musée gaumais, le concept d'éducation ne se résume pas à de l'endoctrinement (comme dans les *Heimatmuseen*) ou à une « leçon de choses ». Fouss veut créer des liens entre le musées et son public, en allant le chercher où il se trouve : il organise de petites expositions temporaires dans les villages à l'occasion des foires et ducasses. Il émerveille les enfants en les invitant aux « Veillées de Montquintin » durant lesquelles il conte des faits d'histoire et des récits de Gaume⁶⁰⁴. Il implique la population dans ses collectes de patrimoine matériel et immatériel et essaie de la conscientiser sur l'importance du musée. La muséographie du musée de Virton et des autres petits musées est simple et accorde une certaine importance aux dispositifs analogiques qui parlent davantage au grand public, à côté des présentations plus classiques ou typologiques. Fouss « souhaite faire de son musée une institution qui s'identifie à ses habitants, à la communauté gaumaise »⁶⁰⁵. En ce sens, il est proche – sans doute sans le savoir – d'expériences similaires qui apparaissent ailleurs, plus ou moins à la même époque, et qui s'orientent vers ce que l'on n'appelle pas encore la nouvelle muséologie. Le terreau qui va permettre aux écomusées de fleurir est bel et bien là, même si, dans le cas présent, le Musée gaumais et son réseau n'en deviennent pas pour autant un écomusée.

d) Le paradigme environnement-société (vers l'écomusée)

*Lorsqu'un village s'investit dans son vieux four à pain,
le répare et s'en ressert une fois par an,
l'essentiel n'est pas le four mais les habitants du village*⁶⁰⁶

Les éléments qui vont permettre l'invention de l'écomusée, les conditions nécessaires à son épanouissement, sont rassemblés un peu partout, en France, en Europe et ailleurs dans le monde, lorsque Georges Henri Rivière et Hugues de Varine en proposent une première définition. Avec un peu de recul, cet événement apparaît presque, aux yeux de certains, comme un phénomène de mode⁶⁰⁷, en particulier lorsque l'on s'aperçoit que ce néologisme a

⁶⁰³ Ces besoins sont notamment liés à l'enseignement, à l'occupation « saine » des loisirs des travailleurs, et au développement du tourisme régional. MARINUS, Albert, *L'utilité des petits musées*, Bruxelles (Van Capenhout), s. d. (1936) ; id, *Les loisirs des travailleurs*, Bruxelles (Moens), 1937 ; id, *Musées locaux*, Bruxelles (Moens), 1939.

⁶⁰⁴ FOULON, Pierre-Jean, « Un créateur de la Gaume. Edmond P. Fouss », dans *Vie des musées*, vol. 2, 1979, p. 73-76, p.75-76

⁶⁰⁵ MAIRESSE, François, *Le musée, temple spectaculaire. Une histoire du projet muséal*, Lyon (P.U.L.), 2002, p.74.

⁶⁰⁶ Jean Guibal dans GRANON, François, « Portrait : Jean Guibal, conservateur en chef du patrimoine de l'Isère » dans *Télérama*, n° 2666, 14 février 2001, cité par FARO CRAVEIRO SARAIVA, Maria do Rosario, *L'environnement sensible dans les musées à caractère ethnologique. Approche interdisciplinaire des ambiances muséales*, Thèse de doctorat, Ecole d'architecture de Grenoble, 2001, p. 109.

⁶⁰⁷ HUBERT, François, « Les écomusées après 20 ans » dans *Ecomusées en France*, L'Isle d'Abeau, 1987, p. 59, cité par VAILLANT, Emilia, « Les musées de société en France », dans BARROSO, Eliane et

été créé, en 1971, pour les besoins d'un discours politique⁶⁰⁸. Le contexte de l'invention de l'écomusée et les premières réalisations, en particulier françaises, l'évolution du concept, ses limites, et enfin son dépassement sont abondamment décrits et commentés dans la littérature⁶⁰⁹.

Les années 1960 et surtout 1970 voient le développement d'expériences muséales qui ont pour caractéristique commune d'engager un rapport particulier avec la population à laquelle le musée est destiné ainsi qu'à l'environnement dans lequel il s'insère. Citons les plus connues d'entre elles : l'*Anacostia Museum* de Washington (1967), la *Casa del Museo* à Mexico (1973), et les écomusées qui naissent en France, en particulier celui du Creusot (1974)⁶¹⁰. Parallèlement, la table ronde sur les musées lors de la Conférence de Santiago du Chili organisée par l'UNESCO en 1972 et la *Déclaration* qui l'a suivie, affirment le rôle du musée en tant que service à la société. C'est aussi à cette occasion que naît la notion de « musée intégral », qui ne peut exister et assurer son nouveau rôle social sans avoir recours à diverses disciplines.

L'interdisciplinarité n'est pas une notion franchement nouvelle, plusieurs musées et expériences ethnographiques décrits précédemment y faisaient déjà référence. La RCP Aubrac, par exemple, témoigne de cet intérêt, comme de ses limites : « on rêvait alors de pluridisciplinarité (...) Divers documents répètent à l'envi que l'enquête sur le terrain est le fait d'une communauté (...) L'enquête fut un modèle sur le plan de l'organisation, ce qui fit sa réputation, mais elle faillit en revanche à son idéal d'interdisciplinarité (...) Il est clair que les disciplines se sont plus côtoyées que mêlées »⁶¹¹. Par ailleurs, les musées régionaux, petits et grands, font volontiers appel simultanément à l'ethnographie, à l'archéologie, à l'histoire, à la géographie, à la dialectologie et parfois aux sciences naturelles (botanique, minéralogie) pour créer le programme de leur exposition permanente et donner une interprétation la plus complète possible de leur région. Des musées de plein air existent en Europe depuis la fin du XIXe siècle⁶¹², mais il est vrai que la plupart de ceux-ci ne s'intéressent qu'à l'ethnographie et

VAILLANT, Emilia (dir.), *Musées et sociétés*. Actes du Colloque de Mulhouse Ungersheim (1991), Paris (RMN), 1993, p. 28.

⁶⁰⁸ MAIRESSE, François, *Le musée, temple spectaculaire. Une histoire du projet muséal*, Lyon (P.U.L.), 2002, p. 7-8. On peut aussi citer l'exemple, plus récent, de l'Ecomusée d'Alsace à Ungersheim qui ouvre en 1984. La décision de baptiser l'institution « écomusée » fut prise peu de temps avant l'ouverture et fut proposée non par les initiateurs du projet, qui avaient fait un vrai écomusée sans le savoir, mais par les sponsors et les hommes politiques de la commune (GORGUS, Nina, *Le magicien des vitrines*, Paris (MSH), 2003, p. 274).

⁶⁰⁹ HUBERT, François, « Historique des écomusées », dans *La muséologie selon Georges Henri Rivière*, Paris, 1989, p.146-155; CHAUMIER, Serge, *Des musées en quête d'identité. Ecomusée versus technomusée*, Paris (L'Harmattan), 2003; DESVALLEES, André (dir.), *L'écomusée, rêve ou réalité, Publics et Musées* n° 17-18, Lyon (P.U.L.), 2002; DAVIS, Peter, *Ecomuseums, a sense of place*, Londres (Continuum), 1999, notamment.

⁶¹⁰ MAIRESSE, François, *Le musée, temple spectaculaire. Une histoire du projet muséal*, Lyon (P.U.L.), 2002, p. 101-113.

⁶¹¹ SEGALIN, Martine, *Vie d'un musée, 1937-2005*, Paris (Stock), 2005, p. 179-180.

⁶¹² Le premier musée de plein air en France est celui de Marquèze qui est inauguré en 1969 (HUBERT, François, « Historique des écomusées », dans *La muséologie selon Georges Henri Rivière*, Paris, 1989, p. 146-155, p. 147). Quelques années plus tard, il devient l'écomusée de la Grande Lande.

pas nécessairement au milieu. A côté de cela, de nouveaux équipements voient le jour dans les années 1960 : les parcs naturels régionaux, qui affichent la double fonction de protection de l'environnement et de développement touristique. Certains d'entre eux bénéficient de structures muséographiques pour accueillir des visiteurs.

Quels sont, dès lors, les apports supplémentaires et novateurs de l'écomuséologie dans la réalisation des programmes muséographiques ? Musées affirmant la convergence de l'espace et du temps, de l'homme et de la nature, à l'échelle d'un territoire donné, dont il s'agit parfois de renforcer l'identité, ils opèrent la synthèse de divers éléments présents, depuis un certain temps déjà pour certains, dans les musées d'ethnographie. Néanmoins, cette synthèse et surtout sa formalisation, sa définition originale et la répétition de la « recette » dans des contextes culturels variés, sont tout à fait inédites. Je pense que, par rapport au sujet de cette thèse, les écomusées constituent une étape importante dans l'évolution du discours et de la muséographie et ce, selon trois axes principaux : la participation communautaire au projet muséal, l'expérience du musée « hors les murs » et le développement d'antennes, l'influence, à moyen et long terme, de ce nouveau modèle exercée sur les musées « dans les murs ».

Le premier point concerne donc la participation active des « usagers » du musée à tous les niveaux de décision et de programmation du projet muséal. Cet aspect primordial du concept de l'écomusée s'est surtout forgé suite à l'expérience communautaire engagée au Creusot⁶¹³. Le préfixe *éco* concerne désormais aussi bien l'environnement social que naturel. Il s'agit là d'une petite révolution puisque les membres de la société exposée autrefois simple « objets » de recherche parmi lesquels émergeaient quelques informateurs, ont à présent l'occasion de participer eux-mêmes à leur propre exposition. En pratique, trois comités sont mis sur pied : le comité scientifique, le comité de gestion et le comité des usagers, entre lesquels il faut assurer un certain équilibre. Le rôle du troisième comité, celui des usagers, peut intervenir à différents niveaux. A l'Ecomusée de Fourmies-Trelon⁶¹⁴, ceux-ci sont impliqués au niveau décisionnel et administratif, au niveau des collections (acquisition, rassemblement de la mémoire collective), au niveau de la restitution (choix et présentation des objets et documents, information et transmission de savoir-faire), au niveau de l'accueil et de l'information des visiteurs (notamment visites guidées), au niveau du témoignage (recueil de témoignages écrits et oraux). « On est loin ici de l'informateur de terrain, loin aussi du public-roi : la population toute entière est à la fois objet et sujet du musée »⁶¹⁵. La participation de toute une population s'est avérée une réussite, pour un temps du moins, à l'Ecomusée du Creusot-Monceau-les-

⁶¹³ Dans la première « définition » qu'il donne de l'écomusée en 1973, GHR déclare que celui-ci doit être en « liaison organique avec la communauté » et insiste sur la « participation de cette communauté à la sa construction et son fonctionnement » (cité par HUBERT, François, « Historique des écomusées », dans *La muséologie selon Georges Henri Rivière*, Paris (Bordas), 1989, p. 146-155, p. 151).

⁶¹⁴ CAMUSAT, Pierre, « Une expérience concrète de participation de la population à l'écomusée de Fourmies-Trelon », dans *La muséologie selon Georges Henri Rivière*, Paris (Bordas), 1989, p. 320-322.

⁶¹⁵ DE VARINE, Hugues, « La participation de la population – Principes », dans *La muséologie selon Georges Henri Rivière*, Paris (Bordas), 1989, p. 312-315, p. 314..

Mines⁶¹⁶. Ces grandes ambitions se sont cependant avérées utopiques dans la mesure où les scientifiques détenaient en réalité un avis prépondérant, reléguant de fait la population dans le rôle de simples informateurs⁶¹⁷. Le comité des usagers ne parvint pas – pas du tout, pas assez ou pas durablement – à s’impliquer dans ces projets en tant que « catalyseur de la participation », tel qu’on l’avait imaginé dans le « modèle » de départ. L’idée que la création d’un musée ou d’un écomusée puisse déclencher automatiquement l’enthousiasme ainsi que l’investissement actif et régulier de la population dans cette entreprise relève du fantasme de certains muséologues...

Je ne sais pas s’il faut regretter cet « échec » de l’un des piliers conceptuels de l’écomusée⁶¹⁸. En effet, aurait-il été possible d’élaborer un programme muséographique cohérent en dialoguant avec des personnes aux expériences riches et variées, certes, mais avec des backgrounds peut-être difficiles à maîtriser sur le plan de la présentation ? Il ne faut pas perdre de vue que les préférences des participants en termes de muséographie se situent certainement dans les évocations contextualisantes, les reconstitutions, les restitutions ou, dans le meilleur des cas, les « unités écologiques » à la Rivière. Ainsi, à l’écomusée de Fourmies, « un des membres du conseil d’administration, institutrice en retraite, estimait que l’histoire de la vie sociale ne pouvait faire l’impasse sur l’enseignement. Or, nous ne présentions pratiquement rien sur ce sujet. *Décidée à faire aboutir son idée*, elle mena une action auprès de ses collègues pour obtenir objets et documents indispensables. Le résultat ne se fit pas attendre, et ses démarches permirent la *présentation d’une classe 1895* en un temps record »⁶¹⁹. Imaginons un scénario où toute la population, se sentant concernée par l’écomusée, veut faire de même : le menuisier, le cordonnier, le facteur, la couturière...veulent eux aussi évoquer leur (ancienne) profession qu’ils estiment indispensable à la compréhension de la vie sociale ! En plus, ces personnes opteraient certainement pour les types de présentation qu’on cherche précisément à éviter :

⁶¹⁶ MAIRESSE, François, *Le musée, temple spectaculaire. Une histoire du projet muséal*, Lyon (P.U.L.), 2002, p. 108-112 ; BELLAIGUE-SCALBERT, Mathilde, « Georges Henri Rivière et la genèse de l’écomusée de la Communauté Le Creusot-Montceau-les-Mines », dans *La muséologie selon Georges Henri Rivière*, Paris (Bordas), 1989, p. 164-165.

⁶¹⁷ « Rivière était profondément convaincu de la prééminence absolue du savant, comme moteur du musée (...) Il plaida pour que les scientifiques reçoivent les mêmes droits que les usagers, disant en substance que, sachant plus et mieux, ils devaient avoir leur mot à dire, aussi bien dans le choix des programmes que dans les modalités de leur réalisation » (DE VARINE, Hugues, « La participation de la population – Principes », dans *La muséologie selon Georges Henri Rivière*, Paris (Dunod), 1989, p. 312-315, p. 314) .

⁶¹⁸ Dans un autre ordre d’idées, on peut critiquer ce principe de participation car les « utilisateurs » qui se mobilisent pour le musée sont souvent des représentants de la petite bourgeoisie, peu intéressés somme toute par les rapports de classe ouvrier/bourgeois. Voir LE NOENNE, P., « Un écomusée, ce n’est pas un musée comme un autre », dans *Histoire et Critique des arts*, déc. 1978, repris dans DESVALLEES, André (dir.), *Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologie*, vol. I, Macon et Savigny-le-Temple (M.N.E.S.), 1992, p. 494-515.

⁶¹⁹ CAMUSAT, Pierre, « Une expérience concrète de participation de la population à l’écomusée de Fourmies-Trelon », dans *La muséologie selon Georges Henri Rivière*, Paris (Dunod), 1989, p. 320-322, p. 321 [passages soulignés par moi]. L’auteur trouve « normal » que des donateurs « participent au choix et à la présentation des objets et documents ainsi qu’aux reconstitutions qu’ils ont rendu possibles grâce à leur générosité ».

reconstitutions et décors, telle une classe de la fin du XIXe siècle, qu'ils n'ont peut-être même pas connue !

Une seconde caractéristique majeure est la décentralisation de l'écomusée à travers plusieurs antennes éparpillées sur le territoire de référence. Ceci est de nature à transformer radicalement la programmation thématique et muséographique de chacun des lieux, de même que le parcours du visiteur. Celui-ci va-t-il choisir de visiter chacune des antennes ou va-t-il se concentrer sur certaines d'entre elles seulement ? Dans quel ordre va-t-il *programmer* sa visite et son parcours ? En pratique, ces questions ne se posent pas nécessairement car tous les écomusées ne proposent pas ce genre de disposition, loin s'en faut. Même si la plupart d'entre eux proposent au minimum des itinéraires de promenade ou de découverte de l'environnement, qu'il soit rural, urbain ou industriel, tous ne disposent pas de plusieurs bâtiments dans lesquels l'on découvre des expositions thématiques complémentaires⁶²⁰, tous ne sont pas les musées « fragmentaires » ou « éclatés » imaginés par Hugues de Varine. Il est vrai qu'à cette époque – la première génération d'écomusées, selon Hubert⁶²¹ – les inventeurs fort idéalistes imaginaient que tout ce qui se trouvait dans le périmètre territorial englobé par l'écomusée (habitants, bâtiments, objets) faisait « moralement partie du musée »⁶²².

Enfin, l'invention et le développement des écomusées, d'abord sur le territoire français et puis ailleurs, en particulier au Canada où ils trouvent également un terrain favorable, parallèlement à d'autres expériences plus ou moins semblables et qui ne portent pas le même nom (musée de voisinage, musée intégral...), ne sont pas sans conséquence sur le devenir des musées d'ethnographie plus classiques, qu'ils soient grands ou petits. Tout d'abord, il semble que certains équipements culturels se soient accordés cette étiquette « à la mode » dès la fin des années 1970 pour assurer leur promotion ou leur visibilité de façon usurpée et incontrôlée, se limitant à un « toilettage » intégrant seulement les aspects les plus extérieurs de l'écomusée⁶²³ ; cela ne concerne pas mon travail. Ensuite, certains musées, se sentant proches du concept d'écomusée, se sont eux aussi, à raison et parfois à la suite d'une redéfinition, accordé ce « label ». C'est le cas de musées de plein air ou d'infrastructures muséales situées dans des parcs naturels. Enfin, il y a tous les autres musées, qui ont subi tantôt la concurrence, tantôt une influence bénéfique, de la part de ces établissements d'un nouveau type. Le concept d'écomusée a introduit de nombreux aspects novateurs dans le monde des musées.

⁶²⁰ L'Ecomusée de la Grande Lande à Marquèze, basé sur un musée de plein air dans un parc naturel, propose de visiter plusieurs bâtiments ; L'Ecomusée du mont Lozère, à Pont-de-Monvert compte une exposition permanente et dans antennes dans l'ancien hôpital et l'ancienne ferme ; l'Ecomusée de la Bresse bourguignonne est davantage basé sur un programme d'antennes thématiques complémentaires, dispersées sur le territoire...

⁶²¹ HUBERT, François, « Historique des écomusées », dans *La muséologie selon Georges Henri Rivière*, Paris, 1989, p. 146-155.

⁶²² MAIRESSE, François, *Le musée, temple spectaculaire. Une histoire du projet muséal*, Lyon (P.U.L.), 2002, p. 109.

⁶²³ MAIRESSE, François, *Le musée, temple spectaculaire. Une histoire du projet muséal*, Lyon (P.U.L.), 2002, p. 114.

« L'émancipation des musées de société français eût été impensable sans l'écomusée »⁶²⁴. Jean-Pierre Laurent intègre notamment certains principes de l'écomuséologie au Musée dauphinois. L'influence de ce concept se marque dans ce texte de 1982, dans lequel, sans citer le terme « écomusée » il déclare : « Une muséographie nouvelle, telle qu'elle a déjà été tentée, devrait permettre au musée de présenter non plus seulement les faces multiples d'un document quel qu'il soit – objet ethnographique, œuvre d'art... - mais aussi d'évoquer le complexe « homme – espace – temps » auquel il est associé »⁶²⁵.

Cette empreinte se fera surtout sentir à partir des années 1980 qui voient le développement et la multiplication de ce qu'on n'appelle pas encore les musées de société. « Probablement n'existe-t-il pas de définition de référence du « musée de société » (...) Pour ma part, je regrouperais dans cette catégorie l'ensemble des musées d'ethnographie où l'on a su prendre en compte l'héritage de l'écomuséologie », déclare Duclos en 1998⁶²⁶.

4. Le musée de société, acteur culturel de son temps

*Les musées sont comme les hommes, comme les sociétés ;
ils ne sont pas éternels*⁶²⁷

*Non, les musées ne changeront pas la société*⁶²⁸

Cette dernière étape de l'évolution de la muséographie ethnologique que je souhaite évoquer débute approximativement au début des années 1980 et se poursuit jusqu'à nos jours. Un quart de siècle durant lequel les musées d'ethnologie sont plus que jamais en ébullition... mais aussi aux prises avec des questionnements et des déceptions. Les institutions me paraissent suivre des voies de plus en plus contrastées, entre celles qui poursuivent le modèle « traditionnel » - même pour des créations récentes, celles qui perpétuent les principes

⁶²⁴ GORGUS, Nina, *Le magicien des vitrines*, Paris (MSH), 2003, p. 281.

⁶²⁵ LAURENT, Jean-Pierre, « Des choses ou des gens » (1982), dans DESVALLEES, André (dir.), *Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologie*, vol. II, Mâcon et Savigny-le-Temple (M.N.E.S.), 1994, p. 232-243, p. 232.

⁶²⁶ DUCLOS, Jean-Claude, « Musées de société et acteurs de l'histoire », dans JOLY, Marie-Hélène et COMPERE-MOREL, Thomas (dir.), *Des musées d'histoire pour l'avenir*, Actes du colloque, Paris (Noësis), 1998, p. 273-282, p. 273. Il explique dans cet article que les méthodes, les stratégies et les compétences qui furent inventées dans le cadre des écomusées furent reprises par d'autres musées, sans que ceux-ci soient des écomusées, mais qui allaient être reconnus, en France du moins, comme des musées de société. Les principes de l'écomuséologie allaient aussi largement influencer la Nouvelle muséologie.

⁶²⁷ COLARDELLE, Michel, « De la galerie de France du Musée d'ethnographie du Trocadéro au Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée à Marseille », dans *Des collections pour dialoguer. Musée, identité, modernité*, Actes du colloque de Liège 20 novembre 2001, Liège, Province de Liège et Musée de la Vie wallonne, 2002, p. 91-100, p. 91.

⁶²⁸ DUCLOS, Jean-Claude, « Musées de société et acteurs de l'histoire », dans JOLY, Marie-Hélène et COMPERE-MOREL, Thomas (dir.), *Des musées d'histoire pour l'avenir*, Actes du colloque, Paris (Noësis), 1998, p. 273-282, p. 382.

scientifiques, esthétiques et didactiques énoncés par le maître « Rivière », les institutions qui tentent des recherches innovantes et tantôt spectaculaires en matière de conception d'exposition et de scénographie, découlant parfois d'un déplacement de l'équilibre ou des priorités dans les fonctions muséales. On assiste à une sorte d' « empilement » de traditions, de pratiques, de conceptions différentes pour ces institutions, grandes et petites, dont le nombre ne cesse de croître.

Les années 1980 me paraissent une décennie-pivot dans cette évolution du musée d'ethnographie – ou plutôt des musées d'ethnographie, tant sont diverses les résolutions muséographiques qui cohabitent. Tout d'abord, elles voient un prolongement logique des réflexions muséologiques des années précédentes, entre autres avec l'affirmation ou l'affermissement du modèle écomuséologique, et à travers la constitution du mouvement international appelé la Nouvelle muséologie⁶²⁹. C'est notamment dans la foulée de ce courant qu'est proposée, dès le début des années 1990, l'appellation « musées de société », pour ranger derrière une seule bannière les réalisations muséales variées touchant de près ou de loin à l'homme, à la société et partant à l'ethnologie (ou l'anthropologie, selon les goûts et les écoles). Ces musées ont pour caractéristique commune de proposer un rapport résolument différent avec la population à laquelle ils sont prioritairement destinés. Cette appellation est aussi une reconnaissance, plus ou moins officielle, de la part du monde des musées au sens large et de leurs tutelles, de la spécificité du domaine ethnologique⁶³⁰.

Cette reconnaissance et cet engouement n'auraient pu être possibles s'il n'y avait eu l'« invention » et la popularisation, au début des années quatre-vingt, de la notion de patrimoine ethnologique suivi, ou précédé, par une vague frénétique de mobilisation à son égard. Un succès accompagné par une vague tout aussi frénétique de créations de musées⁶³¹, comme je l'ai souligné dans le premier chapitre de cette thèse.

Les années 1980 marquent aussi le début du lent déclin de la « Maison Rivière », ainsi que le décès de son créateur. Parallèlement, on assiste à l'émergence d'un nouveau modèle dont les armes principales sont la scénographie, les expositions temporaires et l'accueil du public ; cocktail déjà mis en place, comme nous l'avons vu, au Musée dauphinois. Le visiteur et l'expérience vécue dans l'exposition sont au centre des préoccupations... de même que les soucis d'attractivité, de « rentabilité » et de pertinence sociale et culturelle qu'il s'agit de mener de front dans ces institutions qui s'affirment plus que jamais comme un service au

⁶²⁹ « Le concept de « nouvelle muséologie » n'apparaît qu'au cours des années quatre-vingt, pour qualifier certaines des expériences les plus novatrices de la décennies précédente » (MAIRESSE, François, *Le musée, temple spectaculaire. Une histoire du projet muséal*, Lyon (P.U.L.), 2002, p. 102).

⁶³⁰ Rappel du rôle du Colloque de Mulhouse en 1991 pour la situation en France.

⁶³¹ Les musées « prolifèrent », lance avec un mépris certain Edouard Pommier, qui cite différents types de (petits) musées, qui représentent pour lui la médiocrité et la banalité, à côté des institutions vouées aux beaux-arts, selon lui beaucoup plus respectables et fréquentables! (POMMIER, Edouard, « Prolifération du musée », dans *Le Débat* n° 65, mai-juin 1991, p. 144-149).

public. Ceci met en évidence les logiques contradictoires qui secouent les musées – pas seulement d’ethnographie, d’ailleurs – et qui brassent autant de remises en question, voire de malaises, dans l’institution et la profession de conservateur ou de muséologue. Ces remous, ces combats et quelques échecs aussi, conduisent à un remodelage du paysage muséal « de société », dans le ciel duquel brille une nouvelle étoile, le Musée de la Civilisation de Québec.

a) Le déclin des ATP et du modèle « Rivière »

Dans quelques temps va s’ouvrir au Port Saint-Jean à Marseille le Musée des Civilisations de l’Europe et de la Méditerranée. Un nouveau nom, un nouveau lieu et un nouveau concept pour une institution pas si vieille mais qui a, semble-t-il, vécu : le Musée national des Arts et Traditions populaires. Délaissé à la fois par le public et par les chercheurs, en proie à des problèmes de direction, le déclin du musée est amorcé dès les années 1980⁶³² et celui-ci se trouve déjà menacé de fermeture ou de délocalisation au début des années 1990. A nouveau, beaucoup de choses ont déjà été dites et écrites sur ce sujet et il est préférable que j’y renvoie le lecteur pour une analyse complète de la situation⁶³³. D’autant plus que les difficultés et les dysfonctionnements sont dus en partie à des problèmes d’administration, de financement, de gestion, de rapports humains, de relation avec la tutelle et de volonté politique ; toutes ces causes sont intéressantes à déceler et à comprendre mais n’en font pas pour autant l’objet de ce travail. Les dérives dues à l’importance démesurée de la fonction de recherche dans le cadre de cette tentative de musée-laboratoire, le côté « mausolée » des ATP face à des institutions régionales qui ne manquent pas de dynamisme et l’absence d’adaptation de l’exposition permanente, sont en revanche des éléments riches d’enseignements dans cette tentative de description de l’évolution muséographique des musées d’ethnographie. Car le malaise de cette grande maison rejaillit sur l’ensemble des institutions.

⁶³² Le nombre de visiteurs commence à baisser à partir de 1980. De plus, « la mécanique interne des Arts et Traditions populaires qui continuait sur sa lancée ancienne commençait à s’enrayer. Le laboratoire avait trop grossi » (SEGALEN, Martine, *Vie d’un musée, 1937-2005*, Paris (Stock), 2005, p. 220 et p. 222). Comme l’explique Gorgus, lors de l’exposition « Hier pour demain » montée par le MNATP et présentée au Grand Palais à Paris en 1980, le musée est sorti pour quelque temps « de son « exil » du bois de Boulogne » (p. 283) mais ce succès fut de courte durée ; après cela, le musée ne savait toujours pas comment attirer le public dans son espace permanent.

⁶³³ Nina Gorgus, dans sa biographie de Rivière, y consacre quelques pages ; Martine Ségalen s’étend nettement plus sur la question, avec une pointe de rancœur et de déception face à la délocalisation à Marseille ; plusieurs articles sont publiés dans *Le Débat* : CUISENIER, Jean, « Que faire des arts et traditions populaires ? », dans *Le Débat* n° 65, 1991, p. 150-164 ; DUCLOS, Jean-Claude, « Pour des musées de l’homme et de la société », dans *Le Débat*, n° 70, mai-août, 1992, pp. 174-178 ; « L’avenir des Arts et Traditions populaires, Un entretien avec Jean Guibal », dans *Le débat*, n°70, 1992, p. 157-163 ; CUISENIER, Jean, « Des musées de l’homme et de la société : oui, mais lesquels ? » dans *Le Débat*, n° 70, 1992, p. 178-187 ; CHIVA, Isac, « Qu’est-ce qu’un musée des arts et traditions populaires ? Entretien avec Claude Lévi-Strauss », dans *Le Débat*, n° 70, p. 165-173 ;

1980 est déclarée l'année du Patrimoine en France. Le concept, assez ambigu, de patrimoine, avait surtout été cantonné au champ « artistique » ou « national ». Dès les années 1960, notamment sous l'influence de l'UNESCO, on parle de patrimoine « culturel », sensé appartenir et relever de la responsabilité de l'humanité toute entière. Dans un premier temps, il s'agissait surtout de patrimoine architectural ou monumental, puis le concept subit une extension et englobe le patrimoine naturel, ensuite le patrimoine « ethnologique », « industriel » et plus récemment « immatériel ». L'idée de patrimoine devint tout à coup assez populaire et suscita la création de nombreux musées, notamment locaux⁶³⁴. L'essor des écomusées et le succès des musées régionaux y sont-ils pour quelque chose dans le déclin des ATP ? Le musée national, au caractère figé, a été comparé au dynamisme des nouvelles institutions régionales et locales, et cela ne joua pas en sa faveur ; l'image du grand musée a pâti des nouvelles réflexions et tendances muséologiques, que couronnait le succès des petits. Il était clairement dépassé. Or, Rivière a énormément encouragé la création de ces musées et il a pleinement joué un rôle de conseil, comme je l'ai déjà souligné. Martine Ségalen suspecte même que pour lui, qui « continua d'offrir ses compétences et son charisme aux nouveaux musées, c'était également une façon de tuer l'enfant qui lui avait été arraché, après une si douloureuse et longue gestation »⁶³⁵.

De plus, il apparaît que le musée national ne parvient pas à s'adapter aux transformations et aux intérêts nouveaux de la discipline ethnologique. En effet, les méthodes, les objets et les terrains prisés à l'époque de Rivière avaient évolué et les nouveaux courants se penchaient sur de nouveaux questionnements. Les aspects techniques de la société, qui sont largement exposés aux ATP, cèdent la place à des domaines davantage tournés vers les questions sociales : le religieux, le symbolique, la parenté, les superstitions, l'identité... qui sont quant à eux relégués dans le département « Coutumes et croyances ». Nous avons vu que c'était le monde rural et principalement paysan qui trouvait sa place dans le musée. Or, du renouveau ethnologique émergent de nouveaux terrains d'enquête, urbains, contemporains et à échelle plus réduite, qui s'offraient aux chercheurs. En outre, ces terrains ne se prêtaient plus guère à la collecte et le lien entre recherche et objets étaient remis en cause. Toutes ces études, qui n'émanaient pas seulement du Laboratoire d'ethnologie, loin s'en faut, ont contribué à souligner le côté désuet, obsolète, du musée et donc à déstabiliser l'institution. Lorsque Jean Cuisenier, le successeur de Rivière, d'abord contraint à céder la direction du laboratoire de recherches, abandonna aussi la conservation du musée en 1989, la succession fut difficile à assumer, révélant « l'absence de pilote et de projet. Le musée et le laboratoire non seulement ne travaillaient plus en synergie, mais n'avaient plus d'objectifs communs »⁶³⁶. Face à

⁶³⁴ Voir au chapitre 1 (En avant le patrimoine).

⁶³⁵ SEGALEN, Martine, *Vie d'un musée, 1937-2005*, Paris (Stock), 2005, p. 223. L'auteur fait allusion au fait que Rivière, étant officiellement à la retraite depuis 1967, s'imposa néanmoins dans la finalisation des deux galeries. Ce n'est qu'après leur ouverture, en 1972 pour la Galerie d'étude et en 1975 pour la Galerie culturelle, qu'il prit ses distances par rapport au musée.

⁶³⁶ SEGALEN, Martine, *Vie d'un musée, 1937-2005*, Paris (Stock), 2005, p. 253.

l'évolution de la discipline et du regard posé sur le patrimoine ethnologique, l'exposition restait figée, les vitrines ne se renouvelaient pas. A l'exception de la salle d'exposition temporaire, qui était équipée de cloisons et de vitrines démontables, rien ne bougeait à l'intérieur du musée ; les deux galeries, pour l'aménagement desquelles on avait pourtant fait vœu de flexibilité, s'avéraient quasi immuables.

Un audit est commandé par la Direction des Musées de France (DMF) en 1991 aux Québécois Roland Arpin et Michel Côté, fondateurs du Musée de la Civilisation de Québec; ensuite, Jean Guibal, Conservateur du Musée dauphinois de Grenoble, est chargé d'une mission au MNATP afin de proposer pour celui-ci de nouvelles orientations. Le temps était venu de renouveler le modèle muséographique et de repenser la fonction culturelle des musées d'ethnographie.

A travers le déclin de cette institution, c'est la notion même d' « arts et traditions populaires » qui est remise en cause. Faut-il les considérer, comme le fait Cuisenier⁶³⁷, uniquement sous l'angle d'un rapport de force avec les beaux-arts ? J'ai souligné, comme l'ont fait tous les auteurs que je cite, l'isolement dans lequel se trouvaient les ATP au sein de la DMF, mais cela ne résume que très partiellement la question. Parce que dans « arts et traditions populaires », il y a aussi la notion de tradition, et celle-ci ne s'extériorise pas seulement de façon « artistiques ». On ne parle pas d' « art du peuple et de la tradition » ou « d'œuvres d'art et de tradition populaire », comme le fait pourtant Cuisenier, qui se montre particulièrement attaché à l'aspect matériel et formel des collections. Pour lui, l'étude des arts et traditions populaires doit se limiter dans le temps et dans l'espace en bornant leur intervention aux époques pré-industrielles, et en tout cas avant la Grande Guerre, et en opérant dans le monde populaire, rural et paysan (« à une échelle de la vie sociale où ces arts et traditions fonctionnaient de manière emblématique et différentielle »⁶³⁸), sur le terrain de la « communauté villageoise », tellement idéalisé par Rivière. Or, selon lui, ce terrain particulier n'est plus accessible par l'ethnologie⁶³⁹ mais bien par l'archéologie et l'histoire. Il propose dès lors d'envisager un champ nouveau, celui des « arts de la pratique sociale

⁶³⁷ CUISENIER, Jean, « Que faire des arts et traditions populaires ? », dans *Le Débat*, n°65, mai-juin 1991, p. 150-164.

⁶³⁸ CUISENIER, Jean, « Que faire des arts et traditions populaires ? », dans *Le Débat*, n°65, mai-juin 1991, p. 150-164, p. 159.

⁶³⁹ « Car lors des enquêtes ethnographiques aujourd'hui, il n'y a plus guère d'espoir de trouver de « beaux objets » comme naguère » (CUISENIER, Jean, « Que faire des arts et traditions populaires ? », dans *Le Débat*, n°65, mai-juin 1991, p. 150-164, p. 160-162). L'auteur s'explique également par le fait que les productions actuelles (qui « ont pour matière l'ordinaire et le sériel, *made in France, in Hongkong, ou in Japan* »), sont pour l'amateur d'art « un ramassis d'horreurs ou une montagne de banalités » et surtout ne permettent plus aux mécanismes d'identification et de différenciation d'opérer. Il oublie que ces horreurs et ces banalités, en particulier des années 1950, 1960 et 1970, gagnent de plus en plus le marché des antiquités et des brocantes, et que pendant que le musée se borne à récolter quelques vestiges d'avant-guerre, les amateurs privés se montrent moins frileux dans la constitution de leur collections...

ordinaire », démontrant son incapacité à envisager autre chose que l'objet et à se départir des considérations « artistiques »⁶⁴⁰.

Nul doute que cette notion d'arts et traditions populaires est déjà largement dépassée dans les années 1980 et *a fortiori* en 1991 lorsque Cuisenier rédige son article ; la proposition un peu simpliste consistant à préférer l'expression « arts de la pratique ordinaire » n'est pas plus convaincante, comme le souligne Jean-Claude Duclos dans sa « réponse » à l'article de Cuisenier. « Pourquoi donner, en effet, tant d'importance aux arts, dans la dénomination de ces musées, alors que les progrès de l'ethnologie et, plus récemment, la pratique de l'interdisciplinarité scientifique n'ont pas cessé depuis de les distinguer des musées de l'art ? »⁶⁴¹. Et Duclos de rappeler la spécificité des musées de société, qui acquièrent, conservent et mettent en valeur des *documents* et non des *œuvres*⁶⁴².

En ce qui concerne l'exposition, il me semble que l'abandon, progressif et partiel, de cette notion a deux implications importantes et interdépendantes. La première concerne le choix et la présentation des objets eux-mêmes qui, en tant que documents et même s'ils ne sont pas dénués d'attrait esthétique, ne sont pas (plus) présentés comme des œuvres d'art, en mettant en valeur avant tout leurs caractères formels. Le style de la présentation ne cherche pas (plus) à rester sobre et neutre, à l'image de la « cathédrale aux fils de nylon » de Rivière. L'important étant leur valeur documentaire, testimoniale, c'est le message que les documents soutiennent qui est mis en évidence. Le message « délivré » par l'objet est fonction du thème choisi pour l'exposition, qui constitue selon moi la deuxième implication, inséparable de la première. Les sujets retenus pour des expositions d'ATP sont davantage liés aux aspects matériels (l'artisanat, le costume et les parures, les outils liés à certaines professions...) tandis que les sujets « de société » renvoient d'abord à l'homme et à son contexte de vie, et se détachent du monde rural et paysan pour aborder *aussi* les problématiques contemporaines, urbaines, industrielles et post-industrielles. Ces nouvelles problématiques, privilégiées par la recherche ethnologique actuelle, ne dispensent pas le musée de porter un regard historique sur les sujets abordés. Je voudrais illustrer cette démarche par deux exemples récents d'expositions, que j'ai eu l'occasion de visiter.

La première a déjà été évoquée : il s'agit de l'exposition *Objets passeurs de mémoire* préparée par le Pass à Frameries. La préparation de cette exposition a nécessité la collaboration de plusieurs chercheurs, en particulier des sociologues. L'objectif de la recherche et de l'exposition était d'aller à la rencontre d'une vingtaine de personnes, relativement âgées, afin

⁶⁴⁰ « Ils sont aimés, mal aimés, ces arts de la pratique sociale ordinaire, car ils produisent rarement des chefs-d'œuvre, et provoquent plus souvent la condescendance que l'admiration » (CUISENIER, Jean, « Que faire des arts et traditions populaires ? », dans *Le Débat*, n°65, mai-juin 1991, p. 150-164, p. 163-164).

⁶⁴¹ DUCLOS, Jean-Claude, « Pour des musées de l'homme et de la société », dans *Le Débat*, n°70, mai-août 1992, p. 174-178, p. 174.

⁶⁴² Voir chapitre 2 (Le statut des objets).

de les questionner sur un objet ou ensemble d'objets leur appartenant, auxquels ils se sentaient attachés et qui pouvaient, pour eux, devenir des « passeurs de mémoire ». On leur a demandé de raconter l'histoire de l'objet, à quoi il servait, ce qu'il représente à leurs yeux, où il est habituellement situé aujourd'hui (sur la cheminée du salon ou dans une caisse au grenier), ce que ce même objet pourrait représenter ensuite pour d'autres personnes, et en particulier pour leurs proches, leurs enfants, et à qui ils comptent le confier. Comment se transmet l'objet et la mémoire dont il est le réceptacle, voilà le sujet de l'exposition. Celle-ci se déroulait comme une galerie de portraits ; portraits des gens à travers les objets et surtout à travers leur discours à propos de ces objets. Ceux-ci ne recelaient pas nécessairement de valeur esthétique ou même de valeur de rareté, mais leur intérêt était d'être, le temps d'une exposition, le support d'une histoire individuelle mais néanmoins intéressante, car à chaque fois le reflet d'une époque, d'une profession, d'une vie et par là, de la mémoire collective.

Le second exemple que je voudrais aborder est l'exposition *Mémoires de Billardon. Fragments de vies 1955-2003*, présentée au Musée de la Vie bourguignonne Perrin de Puycousin à Dijon⁶⁴³. Dans un quartier de cette ville, un vaste immeuble à appartements (HLM) datant des années 1950 a été récemment détruit parce qu'il ne correspondait plus aux normes actuelles de sécurité, d'hygiène et de confort. Habité par de nombreuses familles, dont certaines étaient installées là depuis les années 50, l'immeuble, malgré ses défauts, avait « fait sa place » dans le quartier et le voir disparaître pouvait entraîner des déceptions, des crispations ou plus simplement, une vague de nostalgie. Un travail ethnographique et photographique a été accompli avant la destruction: les habitants ont été interviewés par des ethnologues/sociologues et observés à travers l'objectif d'un appareil photo. Une collecte d'objets-témoins, obtenus en prêt, a été entreprise et une exposition a été montée, après la destruction du bâtiment. Ces objets ont été sélectionnés par les habitants eux-mêmes pour leur capacité à évoquer la vie passée tout en ayant du sens pour eux. L'exposition s'ouvre sur une salle présentant les motivations d'entreprendre la construction de ce bâtiment après-guerre, la modernité de son architecture à l'époque, des plans et des documents officiels. Les salles suivantes présentent, à travers les témoignages des habitants, l'histoire de Billardon, du quartier et de l'immeuble, parallèlement à l'évolution de la société : familles plus petites, immigration, modifications des « normes » de confort, vieillissement de la population, insécurité ; des photographies anciennes récoltées auprès des habitants, des photographies récentes montrant la vie dans l'immeuble ainsi que des appartements vidés de leurs locataires, un film sur la démolition, des objets familiers, servent de support du message. Ironiquement, un morceau de béton de l'immeuble disparu, est présenté sur un coussin de velours rouge, sous une vitrine cloche et un spot qui le mettent particulièrement en valeur, comme un vestige archéologique rare ou la plus précieuse des reliques.

⁶⁴³ L'exposition a été présentée du 1er novembre 2004 au 31 janvier 2005.

Ces deux exemples, récents, sont assez éloquentes, me semble-t-il, et ils prouvent à quel point le travail de recherche, d'exposition et d'acquisition a évolué au cours du dernier quart de siècle, en s'écartant de l'ancien modèle que constituait le musée parisien. Les sujets des recherches et les thèmes des expositions ne se focalisent plus uniquement sur le monde rural et paysan mais abordent au contraire les villes et le milieu ouvrier ; ils ne se limitent plus à une époque révolue, préindustrielle mais évoquent des séquences chronologiques qui se prolongent jusqu'à aujourd'hui et, surtout, qui conduisent à s'interroger sur la vie actuelle. Ni la vie d'antan, ni la vie actuelle ne sont idéalisées ; la nostalgie n'est cependant pas exclue. Les objets ne sont pas nécessairement beaux, ils sont effectivement davantage traités comme des documents et non comme des œuvres d'art. Le choix des objets à exposer, les photographies, les films, les témoignages, ne se cachent pas d'une approche forcément subjective du sujet, même si les recherches préliminaires, et en particulier les entretiens avec les témoins ou les personnes-ressources sont effectuées par des professionnels et des scientifiques. La réflexion porte aussi sur l'objet, en tant que vecteur de mémoire ou porteur d'histoire(s), et le rôle qu'il joue au musée. Aux objets « archéologiques », « techniques » ou « artistiques » que l'institution collecte, étudie et présente s'ajoutent désormais des objets-témoins. Ils ne sont plus recherchés uniquement en vue de l'acquisition par le musée de séries typologiques et de séquences représentatives ; les objets continuent d'appartenir à leur propriétaire, qui se charge de sa conservation et de sa transmission⁶⁴⁴. La scénographie assez présente souligne également ce parti pris. La recherche ethnologique a évolué et le rapport du musée avec la recherche a été modifié ; celle-ci est dorénavant au service de la politique culturelle de l'institution.

Subissant l'influence des réflexions venues du monde professionnel (écomuséologie et nouvelle muséologie) mais aussi des attentes et exigences des utilisateurs (visiteurs et politiques), le musée d'ethnographie poursuit sa transformation, son évolution. Au début des années 1990, il sort de son cocon, poussé d'une part par le désir furieux d'en finir avec les « arts et traditions populaires » et d'autre part attiré par les lumières d'Outre-Atlantique, le « phare » de Québec. Le musée de société sort de sa chrysalide. Il remet en question le rapport à la recherche, le statut des collections et il s'aventure sur de nouveaux terrains ; on vient de le voir. Parallèlement, sa volonté de démocratisation s'affirme, prenant en compte les publics ; ceux-ci attendent du musée qu'il soit un véritable espace public et qu'il ancre son propos dans la société et dans le présent. Ces transformations, cette adaptation du musée à l'évolution de la conjoncture culturelle et sociale, l'amènent à délaisser progressivement les présentations prétendument exhaustives. On assiste à la montée du thématique. Le musée de société se détourne des grandes fresques esquissant tous les aspects – tous les découpages – de l'ethnographie pour aborder les questionnements et les problématiques de société par morceaux plus petits. Cela lui permet de le faire de façon bien plus transversale, en s'appuyant

⁶⁴⁴ Pour sensibiliser le grand public à l'intérêt de ce patrimoine ethnologique familial et pour l'aider à en prendre soin, le Musée de la Civilisation de Québec propose un site internet, « Le patrimoine à domicile » : <http://www.mcq.org/fr/patrimoine/index.html>

sur diverses disciplines. L'exposition de société semble subir l'influence des centres d'interprétation, à moins qu'ils ne découlent l'un et l'autre de réflexions parallèles, notamment la recherche d'un rapport nouveau au visiteur. L'approche thématique dans les grands musées et la création de musées thématiques de taille modeste caractérisent cette dernière période et se répercutent sur d'autres facettes du musée, en particulier l'exposition et le mode de visite.

b) Le musée, acteur culturel

La politique culturelle d'une institution muséale correspond globalement à la définition de la fonction d'animation telle que nous l'avons définie, André Gob et moi-même, dans *La muséologie* : « C'est la fonction la plus récemment apparue. Le musée doit s'intégrer dans la vie culturelle et sociale de sa ville et de sa région. L'animation agit comme un moteur dans l'institution muséale et peut prendre des formes variées : expositions temporaires, visites guidées, conférences, concerts, ateliers, événements et manifestations de tous genres. Le musée est un lieu privilégié d'animation culturelle grâce à son prestige, ses ressources institutionnelles, son attractivité ; en retour, il bénéficie du courant créé par cette animation, en particulier en se faisant connaître et en attirant des visiteurs nouveaux »⁶⁴⁵. En outre, dans l'équilibre à rechercher entre les fonctions muséales, le rôle de l'animation est « vital » car c'est elle qui « donne vie aux autres fonctions du musée, au sens premier du mot « animer » »⁶⁴⁶. La politique culturelle d'un musée a aussi pour but de nouer et d'entretenir des liens avec le public, effectif ou potentiel. Les expositions, et en particulier les expositions temporaires, s'appuient sur la connexion permanente avec les autres fonctions : la recherche nourrit les sujets et fait surgir de nouveaux questionnements ; la collecte d'objets, de documents, de témoignages, d'informations utiles à la recherche et mis en valeur dans l'exposition... « Et c'est par la présentation, par le dialogue qu'ils entretiennent avec leurs publics, par le choix des thèmes traités, né lui-même d'une écoute aussi attentive que possible des questions que se pose une société, que ces musées [qui ne sont pas de beaux-arts] se nourrissent, évoluent et se renouvellent »⁶⁴⁷. C'est parce que, « en amont », la science ethnologique évolue et qu'« en aval », les questionnements de la société et les attentes du public se renouvellent, que le regard sur les problématiques et les collections ethnologiques change. Et c'est parce que ce regard est changeant que les expositions des musées de société doivent également se renouveler régulièrement.

(1) Les expositions temporaires comme programmation permanente

⁶⁴⁵ GOB, André et DROUGUET, Noémie, *La muséologie. Histoire, développement, enjeux actuels*, 2ème édition, Paris (Armand Colin), 2006, p. 51.

⁶⁴⁶ GOB, André et DROUGUET, Noémie, *La muséologie. Histoire, développement, enjeux actuels*, 2ème édition, Paris (Armand Colin), 2006, p. 53.

⁶⁴⁷ DUCLOS, Jean-Claude, « Pour des musées de l'homme et de la société », dans *Le Débat*, n°70, mai-août 1992, p. 174-178, p. 175.

*Exposer sa permanence avec le parfum de l'éphémère,
seule fragrance susceptible d'attirer le passant*⁶⁴⁸

Nous avons vu précédemment que le Musée dauphinois prend, avec Jean-Pierre Laurent, une nouvelle orientation à partir de 1971. Au moment même où la galerie culturelle du MNATP est pourvue des aménagements muséographiques qui resteront très largement inchangés durant 30 ans, le directeur de l'institution grenobloise décide quant à lui d'abandonner le principe de l'exposition permanente à la faveur d'une politique d'expositions temporaires de plus ou moins longue durée ; une « organisation exemplaire » selon Martinet⁶⁴⁹. Depuis sa mise en place, ce principe n'a pas été démenti, bien qu'une exposition soit devenue, à la demande du public – parce qu'il y a « connivence » –, quasi permanente. En effet, l'exposition « Gens de Là-Haut » qui a débuté en 1975, est devenue au fil des ans l'exposition « de synthèse » de l'ethnographie de l'Alpe. Néanmoins, elle est régulièrement actualisée, « reficelée » pour reprendre l'expression de Duclos⁶⁵⁰, et fin 1997, elle a changé de peau mais aussi de nom pour s'intituler « Gens de l'Alpe »⁶⁵¹. Les expositions temporaires se succèdent à un rythme soutenu⁶⁵², ce qui permet à chaque fois d'explorer un thème nouveau. Les thèmes des expositions abordent des problématiques sociétales actuelles, auxquelles elles donnent une épaisseur historique et une perspective renouvelée. Plus question de faire du musée le lieu de commémoration d'un monde révolu. L'étude et la présentation du monde rural et paysan ne sont pas abandonnées mais celui-ci ne constitue pas le seul centre d'intérêt du musée. L'ambition est de toucher un public élargi sur le plan socio-culturel (le public cible de l'institution reste les visiteurs isérois). Une large place est faite aux communautés d'origines étrangères présentes dans la métropole dauphinoise ou dans le département ; ainsi des expositions ont été consacrées aux Grecs, aux Arméniens, aux Italiens, aux Pieds-Noirs... souvent à leur demande. Le traitement muséographique et le message retenu ne donnent pas l'illusion d'une quelconque neutralité scientifique par rapport au débat porté aux cimes. Le

⁶⁴⁸ MAIRESSE, François, *Le musée, temple spectaculaire. Une histoire du projet muséal*, Lyon (P.U.L.), 2002, p. 137.

⁶⁴⁹ MARTINET, Chantal, « L'objet alibi » dans *Quels musées pour quelles fins aujourd'hui*, Paris, (la Documentation française), 1983, p. 49-56, p. 55.

⁶⁵⁰ FARO CRAVEIRO SARAIVA, Maria do Rosario, *L'environnement sensible dans les musées à caractère ethnologique. Approche interdisciplinaire des ambiances muséales*, Thèse de doctorat, Ecole d'architecture de Grenoble, 2001, p. 113.

⁶⁵¹ Les deux premières parties de l'exposition n'ont pratiquement pas changé ; les modifications les plus significatives sont la création d'intérieur de maisons (entrée, salle à manger, chambre), l'introduction de fonds sonores et l'aménagement d'un coin d'écoute pour des documents sonores (FARO CRAVEIRO SARAIVA, Maria do Rosario, *L'environnement sensible dans les musées à caractère ethnologique. Approche interdisciplinaire des ambiances muséales*, Thèse de doctorat, Ecole d'architecture de Grenoble, 2001, p. 113).

⁶⁵² Les expositions concernent des sujets variés (les « Alpes humaines », les questions de société, le patrimoine industriel, les savoir-faire et l'artisanat, l'archéologie préhistorique et historique et les patrimoines en Isère). La durée des expositions se situe entre deux mois et deux ans et demi.

muséographe, médiateur entre les visiteurs et les contenus scientifiques, est un créateur qui, en tant que tel, a droit à la subjectivité⁶⁵³.

Au Musée dauphinois, Jean-Pierre Laurent et ses successeurs, Jean Guibal et Jean-Claude Duclos, estiment que c'est le public et ses aspirations qui doivent guider le programme culturel et non la recherche. La vocation scientifique n'est pas négligée pour autant mais ce n'est pas elle qui impose son programme au musée.

Du point de vue du parcours, les expositions sont globalement linéaires – ce choix est partiellement imposé par la disposition des lieux. Par contre, le visiteur a le choix entre plusieurs expositions en arrivant au musée ; à lui de décider s'il en parcourt une seule ou plusieurs, par quel thème il désire commencer... Ce parcours à la carte, favorisant les visites partielles du musée, fonctionne bien avec la plus grande proportion de visiteurs puisqu'il s'agit de gens de la ville ou de la région, qui se déplacent pour voir une exposition temporaire bien précise et qui en profitent éventuellement pour refaire un tour dans une autre exposition, qu'ils ont peut-être déjà vue auparavant. Cette politique d'expositions temporaires de longue durée s'est également imposée au Musée de la Civilisation de Québec, dès son ouverture en 1988.

Le Québec, dont il n'a pas encore été beaucoup question jusqu'ici, n'a pas été « épargné » par la vague de création frénétique de musées depuis une trentaine d'années. « Comme autrefois un village ou un quartier urbain sans église restait en marge de la communauté des croyants, aujourd'hui une population sans musée est privée d'un lieu d'appartenance culturel et se trouve hors des circuits touristiques, autant dire hors du monde »⁶⁵⁴, et ce n'est pas peu dire, dans cette province étendue⁶⁵⁵. Là comme en Europe, la plupart des musées d'ethnographie et de société sont « dans le creux de la vague » et se remettent en question. « Il existe véritablement une crise des musées d'ethnographie au Québec comme ailleurs dans le monde (...) Au début des années 1990, on a constaté que les projets concernant les musées d'ethnographie commençaient à susciter de moins en moins d'intérêt. Cette situation peut sembler paradoxale, car la muséologie québécoise connaissait alors une phase de développement sans précédent depuis l'ouverture en 1988 du Musée de la Civilisation qui

⁶⁵³ LAURENT, Jean-Pierre, « Des choses ou des gens » (1982), dans DESVALLEES, André (dir.), *Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologie*, vol. II, Macon et Savigny-le-Temple (M.N.E.S.), 1994, p. 232-243, p. 242.

⁶⁵⁴ TURGEON, Laurier et DUBUC, Elise, « Musée d'ethnologie : nouveaux défis, nouveaux terrains », dans *Musées / Museums, Ethnologies* vol. 24, n°2, 2002, p. 5-18, p. 5.

⁶⁵⁵ DUBE, Philippe, « A propos d'une certaine muséologie en région », dans *Musées / Museums, Ethnologies* vol. 24, n°2, 2002, p. 161-173. L'auteur fait état de la pauvreté et de la dispersion des institutions muséales sur le territoire du Québec : « L'éloignement par rapport aux grands équipements culturels, une démographie faible et décroissante, un taux de scolarisation généralement plus bas que celui des centres urbains et la vocation touristique du lieu qui se concentre en une seule saison ont obligatoirement des incidences sur la situation des musées en région » (p. 161).

peut être considéré comme un musée d'ethnographie »⁶⁵⁶. Cette date marque un tournant dans le développement des musées au Québec, qui vont se multiplier au cours des années 1970 : de nouveaux musées régionaux sont créés et s'intéressent particulièrement à l'identité.

La programmation des expositions temporaires de longue durée reflète assez bien ces intentions : les sujets sont avant tout dédiés au Québec, à son histoire, ses traditions, son évolution mais le musée se veut aussi ouvert sur le monde et les autres univers culturels ; de nombreuses expositions temporaires se sont attachées à décrire d'autres sociétés, d'autres modes de vie. « Le Québec comme point de départ et le monde comme ligne d'arrivée »⁶⁵⁷. Le musée veut embrasser l'homme dans toute sa complexité, historique, sociale et culturelle, en ayant recours à l'interdisciplinarité. « L'aventure humaine, passion partagée par le Musée et son public »⁶⁵⁸. Tout en puisant dans l'histoire et la tradition, les sujets d'étude sont traités en tenant compte des préoccupations de la société contemporaine. Les thèmes en rapport avec la modernité et la mondialisation sont récurrents (famille, immigration, environnement et écologie, progrès scientifiques et technologiques...)⁶⁵⁹. Les problématiques sont traitées de façon plurielle, à travers les expositions mais aussi au moyen de différents types d'animations, différenciées en fonction des publics visés⁶⁶⁰. On peut toutefois s'interroger sur la façon de traiter certains thèmes, en particulier ceux qui concernent le « vieux continent » tels que *Noël en Allemagne*, *Joliment suédois*, *vitalité d'une tradition* ou *Fischetti, sifflets d'Italie*. Ces thèmes ne donnent-ils pas lieu à un revirement vers les pratiques caractéristiques de la présentation des arts et traditions populaires, notamment le goût des costumes et de l'artisanat ? Ne tombe-t-on pas dans le vieux travers de l'idéalisation d'une culture et d'une société proche et différente à la fois, celle de l'Europe Occidentale ? On peut le craindre à la lecture de ces quelques mots concernant ces expositions : « Les expositions qui ont su présenter ces aspects souvent secrets des cultures ont été développées justement dans cette optique : comme un écrin, un coffret souvenir ou une histoire intemporelle, sans début ni fin

⁶⁵⁶ BERGERON, Yves, « Le « complexe » des musées d'ethnographie au Québec », *Musées / Museums, Ethnologies* vol. 24, n°2, 2002, p. 47-77, p. 48.

⁶⁵⁷ ARPIN, Roland, *Le musée de la Civilisation : une histoire d'amour*, Québec (Musée de la Civilisation et Fides ed.), 1998, p. 57.

⁶⁵⁸ ARPIN, Roland, *Le musée de la Civilisation : une histoire d'amour*, Québec (Musée de la Civilisation et Fides ed.), 1998, p. 74. « Notre champs thématique est donc vaste, généreux et englobant, notre approche, pluridisciplinaire et plurielle. En contrepois à la spécialisation du savoir et à la fragmentation de l'information, le Musée de la Civilisation offre synthèse et vulgarisation des thématiques en faisant appel à des experts de différents domaines pour traiter de questions aux dimensions multiples » (SIMARD, Claire, « Le Musée de la Civilisation : pourquoi et pour qui il existe », dans *Des collections pour dialoguer. Musée, identité, modernité*, Actes du colloque de Liège, Liège (Province de Liège et Musée de la Vie wallonne) 2002, p. 29-37, p. 31).

⁶⁵⁹ BERGERON, Yves et DUPONT, Luc, « Essai sur les tendances dans les musées de société. Le cas du Musée de la Civilisation », dans BERGERON, Yves (dir.), *Musées et muséologie, nouvelles frontières. Essais sur les tendances*, Montréal (MCQ et SMQ), 2005.

⁶⁶⁰ « En amont et en aval de la visite de l'exposition, les activités culturelles et éducatives poursuivent la sensibilisation, approfondissent des aspects spécifiques du contenu de l'exposition, l'adaptent à des publics particulier, développent des outils de connaissance complémentaires et explorent de nouvelles avenues suggérées par le thème lui-même. Les activités exploitent différents modes d'apprentissage et d'appropriation du savoir » (ARPIN, Roland, *Le musée de la Civilisation : une histoire d'amour*, Québec (Musée de la Civilisation et Fides ed.), 1998, p. 129).

(...) Loin de la frénésie et de l'accélération des communications de notre monde, ces traditions sont des îles dans l'océan du quotidien et de la mondialisation. Qu'elles soient symboles de joies et de retrouvailles comme dans Noël en Allemagne (...), elles ont la faculté unique de réunir les hommes ne serait-ce qu'un moment »⁶⁶¹.

A côté des nombreuses expositions temporaires qui se sont succédé, il y a deux expositions permanentes, *Mémoires* inaugurée en même temps que le musée, et *Nous, les premières nations*, ouverte en 1998.

Au niveau de la structuration de ces expositions, il m'est impossible d'esquisser un schéma ou un scénario générique puisque chaque sujet ou chaque type de sujet génère un programme qui lui est propre, combinant généralement approche thématique et références chronologiques. La seule constante réside dans le fait que les collections ne dictent jamais la structure et le contenu de l'exposition. Les objets sont présents mais ils servent avant tout à supporter le discours de l'exposition⁶⁶². De plus, comme je l'ai souligné, il n'appartient pas (plus) à un seul conservateur de concevoir ces expositions, celles-ci sont réalisées par des chargés de projets, à chaque fois différents, ou presque. Penchons-nous dès lors sur l'une des expositions permanentes, *Mémoires*, qui se rapproche le plus de mon sujet et qui présente une structure tout à fait originale⁶⁶³. Réflexion sur l'identité collective québécoise, la recherche des repères communs, celle-ci ne présente pas une belle collection d'objets et d'œuvres d'arts et traditions populaires selon les classements thématiques « habituels ». Elle n'est pas non plus le récit chronologique des événements qui ont marqué le Québec. Elle interroge, comme son titre l'indique, différentes formes de mémoires et c'est à travers cet angle d'approche, correspondant bien aux questionnements actuels des sciences humaines, que l'identité québécoise est esquissée à petites touches. « Elle présente comment nous nous sommes adaptés au territoire, comment nous nous sommes solidarisés autour du faire français [sic], comment nous avons vécu ensemble des défaites et des deuils mais connu aussi de bons moments dont nous nous souvenons comme le bon vieux temps. « Mémoires » fait un retour dans le passé mais à partir des réalités d'aujourd'hui »⁶⁶⁴.

⁶⁶¹ ARPIN, Roland, *Le musée de la Civilisation : une histoire d'amour*, Québec (Musée de la Civilisation et Fides ed.), 1998, p. 86-89. Cela concerne aussi les expositions consacrées aux cultures japonaise, turque, mexicaine...

⁶⁶² BERGERON, Yves, « Le « complexe » des musées d'ethnographie et d'ethnologie au Québec, 1967-2002 », dans *Ethnologues – Musées / Museums*, vol. 24, 2, 2002, p. 47-77, p. 63. Comme l'exprime Arpin, « à l'inverse de ce qui s'est longtemps produit en muséologie, la collection ne conditionne pas le discours mais le supporte et l'exprime. Cette inversion a pour effet de susciter des sujets inédits (...) qui pourraient sembler trop abstraits pour être « muséalisables », mais qui touchent profondément la sensibilité contemporaine » (ARPIN, Roland, *Le musée de la Civilisation : une histoire d'amour*, Québec (Musée de la Civilisation et Fides ed.), 1998, p. 120).

⁶⁶³ Lorsque j'ai visité le MCQ en juin 2003, j'ai visité l'exposition *Mémoires*. Depuis lors, celle-ci a été démontée et remplacée par une nouvelle exposition permanente de référence, *Le temps des Québécois*, en 2004. Celle-ci s'articule sur une trame chronologique.

⁶⁶⁴ SIMARD, Claire, « Le Musée de la Civilisation : pourquoi et pour qui il existe », dans *Des collections pour dialoguer. Musée, identité, modernité*, Actes du colloque de Liège, Liège (Province de Liège et Musée de la

Le parcours que le visiteur est invité à suivre est linéaire. A vrai dire, il n'a d'autre choix que de suivre la logique retenue et le « fil de l'histoire », le « parcours discursif », le « récit de l'exposition » imaginé par les concepteurs⁶⁶⁵. Le visiteur découvre les différentes formes de mémoire identitaire « dans l'ordre ». Ce type de cheminement, laissant peu de libertés au visiteur sinon celles de ne pas tout regarder, d'avancer ou de faire demi-tour, semble privilégié dans ce musée. « Cette manière de mettre en scène des idées, des émotions, des sensations nous a guidé tout au long du parcours qui de devait d'être linéaire sans être monotone. C'est d'ailleurs ce qui a motivé à réduire au minimum la liberté de circuler pour faciliter cette course idéologique qui ne se veut être, en aucun cas, dogmatique ou simplifiée à l'extrême comme une caricature »⁶⁶⁶. Néanmoins, certaines expositions du MCQ, qui s'apparentent davantage à des créations d'artistes, peuvent être organisées de façon beaucoup plus libre et décloisonnée, comme c'était le cas de l'exposition *Infiniment bleu*⁶⁶⁷. Elles ne sont pas dépourvues de sens pour autant.

Par contre, le visiteur est entièrement responsable de la programmation de sa visite ; il doit composer son « menu » à la carte. Et le choix ne manque pas puisque, en temps normal, sept ou huit expositions lui sont proposées simultanément. Est-ce sa première visite au Musée de la Civilisation, s'est-il déplacé pour voir une exposition en particulier, quelles sont ses préférences, quelles sont ses priorités, de combien de temps dispose-t-il ? Il n'a pas la possibilité de s'engouffrer sans se poser de questions dans une galerie permanente et unique (comme au *Museon arlaten*) ou, dans le meilleur de cas, de choisir de visiter l'exposition temporaire avant ou après l'exposition permanente (comme aux ATP). Or, il est presque impossible de visiter l'entièreté du musée en une seule journée, *a fortiori* en quelques heures... Bref, la démarche de visite est la même qu'au Musée dauphinois et peut être rapprochée également de la programmation de la visite dans les grands musées à départements permanents et expositions temporaires, tels que le Louvre, les Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles, la Cité des Sciences et de l'Industrie à La Villette, les grands musées de sciences naturelles etc. Un choix est indispensable et implique forcément des renoncements... porteurs peut-être de visites ultérieures. Le MCQ tout comme le Musée dauphinois cible avant tout un public de « proximité », susceptible de revenir, même si le rayon d'action du musée québécois est nettement plus étendu que celui de son homologue grenoblois.

Vie wallonne) 2002, p. 29-37, p. 34. Voir aussi DAIGNAULT, Lucie, *Mémoires. Autopsie d'un succès : les éléments à retenir*, Québec (MCQ), 2000.

⁶⁶⁵ DUBE, Philippe, « La mise en espace d'une ethnologie profonde : Mémoires au Musée de la civilisation », dans *Annuel de l'ethnologie 1990, Ethnologie* vol. 14, n° 4, 1991, p. 31-38.

⁶⁶⁶ , Philippe, « La mise en espace d'une ethnologie profonde : Mémoires au Musée de la civilisation », dans *Annuel de l'ethnologie 1990, Ethnologie* vol. 14, n° 4, 1991, p. 31-38, p. 36.

⁶⁶⁷ L'exposition a eu lieu du 7 mai 2003 au 6 septembre 2004. Un catalogue de l'exposition (qui ne dit pas un mot sur la muséographie mais reprend les principaux thèmes présentés) a été publié : DIONNE, Hélène (dir.), *Infiniment Bleu*, Québec (Musée de la Civilisation et Fides ed.), 2003.

C'est également un cocktail d'expositions temporaires thématiques qui est proposé au visiteur au Musée québécois de Culture populaire à Trois-Rivières. A nouveau, à lui de s'organiser et de « picorer » selon son appétit et selon la carte du jour. L'analogie n'est pas innocente pour évoquer ce musée dont les expositions présentées lors de la réouverture en 2003 se déclinaient précisément sur le thème de l'alimentation⁶⁶⁸. L'histoire tumultueuse de la création (et de la récréation) de ce musée s'étire sur presque 30 ans. C'est en effet dès 1973 que l'ethnologue et collectionneur Robert-Lionel Séguin⁶⁶⁹ revendique pour le Québec un musée d'arts et traditions populaires, sans doute suite à son expérience au MNATP et à l'influence de Jean Cuisenier⁶⁷⁰. Séguin découvre que les musées permettent de diffuser des travaux scientifiques à un large public ; pour lui, l'exposition est un espace de médiation entre le chercheur et le grand public. Par ailleurs, le musée doit aussi devenir un lieu d'expression de l'identité québécoise. Séguin imaginait un musée sur le modèle des Arts et Traditions populaires à Paris, doublé d'un centre d'ethnologie réalisant des recherches sur les collections – les siennes, en l'occurrence. Le Musée des Arts et Traditions populaires du Québec à Trois-Rivières est inauguré en 1996 (14 ans après le décès de Séguin) mais il éprouve rapidement de grandes difficultés, notamment financières mais aussi au point de vue des stratégies de médiation. « Les choses auraient certainement été différentes si le Musée avait vu le jour à la fin des années 1970, alors que l'ethnologie et l'intérêt pour la culture matérielle atteignaient un large public », commente Yves Bergeron⁶⁷¹, soulignant de la sorte qu'un musée qui ouvre en 1996, en s'inspirant d'un modèle qui a vécu et qui est remis en question dans son pays d'origine, naît « vieux » et est déjà dépassé. Le parallélisme avec les ATP de Paris est frappant! Le musée de Trois-Rivières ferme ses portes trois ans plus tard pour rouvrir en 2003, sous un autre nom et sur base d'un nouveau concept.

Le Musée québécois de Culture populaire prend place dans le même bâtiment, jouxtant l'ancienne prison de Trois-Rivières transformée en site patrimonial. Il est plus proche du

⁶⁶⁸ Voir DROUGUET, Noémie, « Le Musée québécois de Culture populaire à Trois-Rivières, Carnet de visite », dans GOB, André (dir.), *Musées : on rénove !*; *Art&Fact* n° 22, 2003, p. 71-77.

⁶⁶⁹ Chercheur de premier plan et nationaliste engagé, Séguin se situe dans la continuité des grands ethnologues et historiens québécois mais il s'est cependant tenu en marge des grands courants de recherche. Proche de l'École des Annales, intéressé par l'étude de la vie quotidienne, il a choisi de poser son regard sur la culture matérielle. Il met en place un centre de recherche sur la civilisation traditionnelle à l'Université du Québec à Trois-Rivières. Parallèlement, il rassemble une énorme collection personnelle (35000 pièces auxquelles s'ajoutent plusieurs bâtiments anciens), témoignant du mode de vie rural traditionnel. Cette collection, d'une grande qualité scientifique, lui sert de laboratoire de recherche. Elle est acquise par l'UQTR au début des années 1980, grâce à l'intervention du recteur Gilles Boulet, qui avait soutenu les activités de Seguin et qui devient un acteur-clé dans la réalisation du musée de Trois-Rivières.

⁶⁷⁰ BERGERON, Yves, « Robert-Lionel Séguin (1920-1982). Une triple trajectoire », dans *Québec, Ethnologie du proche / Ethnology at home, Ethnologies*, vol. 26, 2, 2004, p. 107-138, p. 129.

⁶⁷¹ BERGERON, Yves, « Robert-Lionel Séguin (1920-1982). Une triple trajectoire », dans *Québec, Ethnologie du proche / Ethnology at home, Ethnologies*, vol. 26, 2, 2004, p. 107-138, p. 133. Voir aussi BERGERON, Yves, « Le « complexe » des musées d'ethnographie et d'ethnologie au Québec, 1967-2002 », dans *Ethnologies – Musées / Museums*, vol. 24, 2, 2002, p. 47-77, p. 69-70.

concept du Musée de la Civilisation⁶⁷², c'est-à-dire du modèle « musée de société » plutôt que du « musées d'arts et traditions populaires » ou même du « musée d'ethnographie ». Il traite désormais de thématiques contemporaines et il fonctionne également selon une politique d'expositions temporaires de longue durée. Néanmoins, ce nouveau musée, plus petit que le MCQ, n'aborde pas les cultures du monde mais uniquement les problématiques de société liés à la culture québécoise. Une seconde différence réside dans le choix d'un thème général, décliné à travers plusieurs expositions simultanées et destiné à changer tous les deux ans, comme l'alimentation de 2003 à 2005⁶⁷³. *L'ogre de la Forêt à Gaultier*, exposition « réservée aux enfants, interdite aux adultes », *Double vie*, sur le thème de la production alimentaire hier et aujourd'hui, *Tours de table*, montée par le MCQ, et *Québec all dressed*, l'exposition la plus importante, sont effectivement liées au thème principal. *Vivre ici* et *Faire de l'air* ne touchent à l'alimentation que par certains de leurs aspects. Et enfin, *Réserve ouverte* constitue quant à elle la seule exposition permanente, qui ne se visite qu'en présence d'un animateur. Un grand nombre d'objets peuvent y être contemplés, sans autre message que celui de la nécessité de conserver et d'inventorier la collection du musée, initiée par Séguin. Ces sept expositions, que le visiteur parcourt dans l'ordre qu'il désire, sont relativement limitées et il est possible, dès lors, de les visiter toutes le même jour, en deux ou trois heures.

Sur le plan de la forme, les expositions sont individualisées, variées et étonnantes ; la scénographie, très présente, donne un caractère et une ambiance particulière à chacune. Le contenu et le contenant se répondent et s'épaulent mutuellement. L'alimentation et les valeurs qui y sont attachées constituent un sujet abstrait, voire immatériel, difficile à traduire en panoplies d'objets. Il permet aux muséologues et concepteurs d'expositions québécois de déployer leur imagination scénographique, leur goût de l'interprétation et de la médiation. Les objets de collection ne prennent jamais le pas sur les discours. Aussi bien sur le plan du fond et de la forme, il y en a pour tous les goûts dans ce musée, et, à nouveau, le visiteur compose son menu, picore, butine...

(2) Scénographie, multimédia, multisensorialité

⁶⁷² TURGEON, Laurier et DUBUC, Elise, « Musée d'ethnologie : nouveaux défis, nouveaux terrains », dans *Musées / Museums, Ethnologies* vol. 24, n°2, 2002, p. 5-18, p. 7. Le MCQ, que Séguin n'a bien sûr jamais connu, se rapproche sans doute davantage de ce qu'il envisageait comme muséologie. « S'il était toujours présent, on pourrait dire de Séguin qu'il s'inscrit dans la vague de cette nouvelle sciences des civilisations, la culturologie. Je crois que dans quelques années, on verra probablement Séguin comme un historien de la culture québécoise » (BERGERON, Yves, « Robert-Lionel Séguin (1920-1982). Une triple trajectoire », dans *Québec, Ethnologie du proche / Ethnology at home, Ethnologies*, vol. 26, 2, 2004, p. 107-138, p. 134). Dans l'exposition *Mémoires* notamment, on retrouve ses thèmes de recherche ainsi que le type d'objets qu'il a collectionnés (idem, p. 131).

⁶⁷³ Voir DROUGUET, Noémie, « Le Musée québécois de Culture populaire à Trois-Rivières, Carnet de visite », dans GOB, André (dir.), *Musées : on rénove !; Art&Fact* n° 22, 2003, p. 71-77. Les expositions suivantes sont consacrées au thème de l'évasion et des loisirs.

Les années 1980 et la nouvelle muséologie, dont le succès va croissant, remettent en cause la culture classique, la culture dominante. Ce mouvement prône une ouverture et une accessibilité plus grande à la culture et singulièrement au musée pour ceux qui en ont été trop longtemps exclus. « Le musée, lui, entend transformer le temple en forum. La MNES, par volonté de démocratisation et de désacralisation des contenus, va impulser la contextualisation qui permettra la meilleure compréhension. Les expositions doivent être scénographiées, mises en récit, et par conséquent des théâtralisations apparaissent accompagnées d'un travail sur les médiations pour les rendre accessibles au plus grand nombre »⁶⁷⁴.

La scénographie regroupe les aspects formels et matériels de l'exposition. Elle consiste à mettre en oeuvre les meilleures formules pour communiquer au visiteur le programme scientifique d'une exposition. A l'analyse des exemples que je viens de présenter, il apparaît que, plus que jamais, la forme donnée à l'exposition n'est pas laissée au hasard. Tandis que sur le fond ou le contenu, les sujets d'exposition se font de plus en plus variés, comme nous venons de le voir, la forme, ou le contenant, poursuit la même évolution vers toujours plus d'originalité et d'inventivité. On cherche à présenter des thèmes et des problématiques neuves, originales, « branchées sur le présent »⁶⁷⁵, les expositions s'enchaînent à un rythme relativement soutenu, et parallèlement, la scénographie doit être également inventive voire surprenante, originale, branchée, tout court. Il s'agit bel et bien d'une nouvelle constante et d'une caractéristique d'un « nouveau modèle » muséographique. Celui-ci est résolument tourné vers le visiteur et le rôle grandissant de la scénographie a pour but de l'attirer, le rendre curieux, lui donner du plaisir, toucher son émotion et, surtout, l'aider à comprendre le message de l'exposition et à s'appropriier le contenu (informations et collections) du musée. Les thèmes d'exposition sont constamment renouvelés et leur médiation aussi. La scénographie, très développée, supporte le message, le discours, qui est illustré par des objets, plus ou moins nombreux. Elle est un moyen pour « faire parler l'espace en accord avec son contenu »⁶⁷⁶.

Selon Bergeron et Dupont, c'est l'approche thématique des expositions qui amène les équipes de musées à inscrire le « design » comme un moyen privilégié de communication, de façon à donner plus de personnalité aux expositions⁶⁷⁷. Les deux auteurs analysent comment le MCQ

⁶⁷⁴ CHAUMIER, Serge, « Introduction », dans CHAUMIER, Serge (dir.) *Du musée au parc d'attractions : ambivalence des formes de l'exposition, Culture et Musées* n° 5, Arles (Actes Sud), 2005, p. 13-36, p. 25.

⁶⁷⁵ SIMARD, Claire, « Le Musée de la Civilisation, pourquoi et pour qui il existe », dans *Des collections pour dialoguer. Musée, identité, modernité*, Actes du colloque de Liège, Liège (Province de Liège et Musée de la Vie wallonne) 2002, p. 29-37, p. 29 et 31.

⁶⁷⁶ LAURENT, Jean-Pierre, « Le musée, espace du temps » (1985), dans, DESVALLEES, André (dir.), *Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologie*, vol. II, Macon et Savigny-le-Temple (M.N.E.S.), 1994, p. 233-240, p. 235.

⁶⁷⁷ BERGERON, Yves et DUPONT, Luc, « Essai sur les tendances dans les musées de société. Le cas du Musée de la Civilisation », dans BERGERON, Yves (dir.), *Musées et muséologie, nouvelles frontières. Essais sur les tendances*, Montréal (MCQ et SMQ), 2005, p. 76.

est devenu un modèle pour les musées au Québec mais aussi en Europe. Si les musées accordent maintenant plus d'importance au design et à la mise en exposition, c'est qu'ils ont pris conscience que la forme est devenue aussi importante que le contenu aux yeux des visiteurs⁶⁷⁸. Les musées de société s'intéressent davantage à l'homme et à la réflexion qu'ils veulent susciter chez leurs contemporains qu'à la constitution de collections de référence comme par le passé. Ce souci pour la diffusion explique également l'importance accrue que revêt la scénographie depuis une vingtaine d'années.

Est-ce réellement nouveau ? Peut-on parler de révolution ? Certes, non. Les présentations de Georges Henri Rivière, et toutes celles que le MNATP a inspirées, étaient également très marquées par une scénographie esthétique et originale. Mais chez lui, la muséographie était élaborée sur un discours scientifique lui-même basé sur les objets. La mise en valeur de ces objets passait par une neutralisation de l'environnement d'exposition, qui n'est pas incompatible avec la recherche d'une certaine esthétique du dépouillement et de la sobriété. « La scénographie doit se taire, s'effacer devant les expôts "qui ont seuls droit à la parole" »⁶⁷⁹. Les collections pouvaient également faire l'objet d'une « mise en situation », une contextualisation, avant tout guidée par des principes scientifiques. Là, l'environnement dont les objets sont issus n'est pas *évoqué*, comme il l'est dans les musées de société qui font usage de la scénographie, il *apparaît*, car il a été collecté au même titre que les autres éléments de la collection. Il a été démonté ou remonté dans le musée (restitution), à moins qu'il n'ait été reconstruit à l'identique (sur base de moulages et de divers relevés). Les célèbres unités écologiques du MNATP ne sont pas des mises en scène.

Deux autres aspects de l'utilisation de la scénographie depuis une vingtaine d'années rompent avec les habitudes des générations précédentes. Tout d'abord, la scénographie, en tant qu'élément désormais incontournable, est impliquée très tôt dans le processus de mise en exposition, généralement dès que le choix du sujet est arrêté. Elle est une composante à part entière de l'exposition, elle ne vient pas « en plus », au titre d'agrément facultatif de la présentation.

Ensuite, la scénographie est plus souvent confiée à un scénographe, qu'il soit extérieur à l'institution ou non, attestant une différenciation avec la muséographie. La maîtrise des contenus et leur structuration, en ce compris la sélection des objets à exposer, reste sous la responsabilité du conservateur ou du concepteur de l'exposition. Tandis qu'il est souvent fait appel à des compétences spécifiques pour assumer la scénographie d'une exposition, ou du

⁶⁷⁸ BERGERON, Yves et DUPONT, Luc, « Essai sur les tendances dans les musées de société. Le cas du Musée de la Civilisation », dans BERGERON, Yves (dir.), *Musées et muséologie, nouvelles frontières. Essais sur les tendances*, Montréal (MCQ et SMQ), 2005, p. 84.

⁶⁷⁹ FLON, Emilie et DAVALLON, Jean, « Georges Henri Rivière versus "exposition spectacle", est-ce une bonne question? », dans *Musées et collections publiques de France*, n° 229-230, mars 2002, p. 70-77, p. 74. Les auteurs citent RIVIERE, Georges Henri, « Aménagement de l'espace » dans *La muséologie selon Georges Henri Rivière*, Paris (Bordas), 1989, p. 272-279.

moins certains de ses aspects, les plus spécifiques, comme le multimédia, l'éclairage etc. Dès lors, les casquettes « fond » et « forme » ne se retrouvent plus sur la même tête, comme c'était le cas, par exemple, au MNATP où Rivière composait tous les aspects de l'exposition, la muséographie et la scénographie de concert, tout en renouvelant très peu son propre style.

Cette dernière remarque n'a cependant aucun caractère de règle, même dans les institutions qui soignent particulièrement les aspects formels, les évocations et l'atmosphère, cherchant pour chaque sujet de nouvelles solutions, tels que Jean-Pierre Laurent, véritable « homme orchestre ». Il apparaît comme l'un des pionniers de cette tendance ou de ce « nouveau modèle », lui qui avait donné la mesure au Musée dauphinois dès les années 1970 en expérimentant une scénographie sensible, détaillée dans le chapitre précédent. Pour autant, Laurent ne parlait pas volontiers de scénographie, il préférait les termes de muséographie ou de médiation, ce qui indique clairement que la scénographie « gratuite » ne se justifie pas. «Ce qui compte avant tout, c'est la qualité, la variété et le pouvoir attractif de la prestation muséographique. (...) L'objet prend toute sa signification lorsque le « metteur en forme » lui donne vie dans le langage qui lui est propre. Alors apparaît la spécificité de la création muséale. Comme l'expression musicale, théâtrale ou cinématographique, qui exige la participation d'un interprète ou d'un metteur en scène, l'expression muséale, médium à part entière, nécessite l'échange qui va permettre au visiteur de réagir devant l'objet, de l'accaparer dans sa mémoire, de l'aimer, d'en comprendre la dimension esthétique ou anthropologique, pourquoi pas de le rejeter »⁶⁸⁰.

Actuellement, Jean-Claude Duclos poursuit avec son équipe les recherches scénographiques entamées par son prédécesseur, en inventant constamment de nouvelles solutions adaptées aux thèmes des expositions, « en alliant son rôle de conservateur à celui de concepteur-scénographe »⁶⁸¹. « L'approche thématique retenue pas le Musée », explique Roland Arpin à propos du MCQ, « donne accès à une palette inépuisable de sujets, tout en multipliant les possibilités de combinaisons pour la présentation des expositions. (...) Mais au-delà du foisonnement de sujets possibles, c'est la diversité des manières qui s'offre aux muséologues. Que l'on s'engage dans une démarche de création comme ce fut le cas pour l'exposition *Mode et collections*⁶⁸², que l'on choisisse une vie mystérieuse comme pour *La nuit*⁶⁸³ ou encore que l'on préfère l'approche plus empirique de la description historique comme pour *Sport et*

⁶⁸⁰ LAURENT, Jean-Pierre, « Des choses ou des gens » (1982), dans DESVALLEES, André (dir.), *Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologie*, vol. II, Macon et Savigny-le-Temple (M.N.E.S.), 1994, p. 232-243, p. 242.

⁶⁸¹ FARO CRAVEIRO SARAIVA, Maria do Rosario, *L'environnement sensible dans les musées à caractère ethnologique. Approche interdisciplinaire des ambiances muséales*, Thèse de doctorat, Ecole d'architecture de Grenoble, 2001, p. 115.

⁶⁸² Pour cette exposition qui a eu lieu en 1997, huit designers de mode ont créé une pièce originale en s'inspirant d'un modèle de vêtement qui les avait séduit dans la collection du musée.

⁶⁸³ En 1994, cette exposition mettait en scène dans une ville des personnages qui révélait diverses attitudes par rapport à la nuit et faisait intervenir des énigmes à travers des jeux.

*olympisme*⁶⁸⁴, chacune de ces démarches dépend de la problématique retenue pour éclairer les sujets lors de l'instruction et de la conception des expositions. Les limites des possibilités sont celles-là même que s'imposent le Musée et ses équipes de projets »⁶⁸⁵. La démarche de création, évoquée par Arpin mais aussi par Laurent, suppose que la scénographie soit utilisée avant tout en tant que discipline artistique⁶⁸⁶.

Un autre domaine de la muséographie s'est considérablement développé dans le courant de cette dernière période : le multimédia. Ce terme désigne les technologies intégrant sur un même support des données numérisées de différentes natures (sons, textes, images fixes ou animées), consultables de manières interactives la plupart du temps. A cheval sur le fond et la forme, suivant le nombre, la nature et l'intégration de ces dispositifs, l'emploi du multimédia s'est pratiquement généralisé au cours des dernières décennies.

Retraçant l'histoire du MCQ, Arpin raconte qu'un « véritable travail de métissage fut dès lors entrepris, les domaines de la scénographie, du design et des technologies modernes de communication étant réunis et invités à se nourrir les uns les autres. Ce faisant, le Musée exprimait d'entrée de jeu un préjugé favorable à la pédagogie de la convivialité où la vulgarisation par l'interactivité détient une place enviée. D'emblée, il répondait aux orientations de départ concernant *l'accessibilité intellectuelle* de l'institution muséale »⁶⁸⁷. Au-delà de la présence de bornes, intégrées dans le parcours de l'exposition ou situées en retrait (salles spéciales), le multimédia instaure l'interactivité comme caractéristique du « nouveau modèle ». Pour ces raisons, le multimédia ne doit pas être seulement considéré comme un perfectionnement technologique des anciens montages audio-visuels. Il s'agit d'un moyen pour renforcer la relation avec le public et la prise en compte de la réception. Le musée de société subit l'influence d'autres types de musées, en particulier les musées de sciences, qui ont toujours favorisé l'activité des visiteurs et les aspects interactifs et ludiques de l'exposition. Le multimédia se situe à la limite, ou plutôt à la jonction, entre le contenu de l'exposition (message et structure) et la forme de celle-ci, indépendamment des effets de mode qu'il entraîne (le design, la « *modern touch* », la tendance du jeu électronique...).

Les nouvelles technologies du multimédia offrent un champ de possibilités muséographiques et scénographiques qui ne semble limité que par les moyens (notamment financiers) disponibles. Dans ces espaces jouant sur l'évocation, la restitution, l'immersion, l'interactivité, les scénographes veillent à accompagner la présentation visuelle des collections

⁶⁸⁴ Cette exposition de 1990 présentait le monde du sport olympique sous trois angles différents : comme moteur de civilisation, véhicule éducationnel et lieu de relations et d'échanges internationaux.

⁶⁸⁵ ARPIN, Roland, *Le musée de la Civilisation : une histoire d'amour*, Québec (Musée de la Civilisation et Fides ed.), 1998, p. 67.

⁶⁸⁶ La scénographie fait partie de ce que l'on appelle les « arts visuels » et est enseignée dans les écoles artistiques.

⁶⁸⁷ ARPIN, Roland, *Le musée de la Civilisation : une histoire d'amour*, Québec (Musée de la Civilisation et Fides ed.), 1998, p. 54.

d'éléments faisant appel à tous nos sens. L'ouïe bien sûr, mais également l'odorat, le toucher et même le goût peuvent être sollicités. C'est le principe des présentations et dispositifs multisensoriels. « Les objets, une fois placés dans la vitrine, perdent de leur consistance, ils se transforment en images (...) La vitrine rend les objets inaccessibles d'un point de vue spatial. Chacun doit alors convertir ces éléments bidimensionnels en éléments en trois dimensions avec des données sur leur densité, texture, sonorité, dureté, température, volume voire leur technique de réalisation. Cette restitution est plus ou moins réussie suivant l'expérience personnelle que le visiteur possède avec cet objet et les éléments apportés par une présentation multisensorielle. Ce dernier critère est plus efficace car il assure une bonne compréhension du message par tous »⁶⁸⁸. A nouveau, en la matière, le Musée dauphinois avait joué le rôle de pionnier, Laurent s'étant livré à diverses recherches sensorielles, dès les années 1970 : les expériences auditives (musique, sons, documents ethnographiques tels que des témoignages, des chansons), olfactives (des parfums, des odeurs sont diffusées), parfois tactiles (matériaux utilisés, notamment pour les revêtements de sols et plans inclinés, qui jouent sur l'équilibre) plongent le visiteur dans une ambiance différente à chaque exposition. Aujourd'hui, le (futur) MUCEM veut faire du musée « un passeur de sens » et « un lieu vivant, attractif, irriguant », notamment en privilégiant une approche mutisensorielle. Pour ce faire, il est question de faire des acquisitions en double dans le domaine de la culture contemporaine, lorsqu'il s'agit de production en série, par exemple, de façon à disposer de collections à manipuler par les visiteurs soit dans le parcours pédagogique (« alvéoles tactiles »), soit dans le cadre d'ateliers mobiles (« des valises-musées ou des boîtes à musée »)⁶⁸⁹.

Scénographie, multimédia et dispositifs multisensoriels transforment parfois radicalement la visite des musées d'ethnographie et de société, ou plutôt des expositions, parfois nombreuses et diversifiées, qu'ils proposent. Interactivité, attractivité, participation, « concernation » sont les arguments qui justifient de déployer tous ces moyens. Depuis les années 1980, à la suite d'expériences pionnières, et avec pour objectif de toucher davantage leurs publics, les musées incorporent l'influence de l'interprétation. C'est pourquoi on peut parler de la « muséologie d'interprétation », qu'Emilie Flon et Jean Davallon définissent ainsi : « [elle] élabore un discours sur un thème, sans exposer une collection particulière. Elle tente de transmettre un message de sensibilisation : son objectif principal est l'effet qu'elle produit sur le visiteur. Elle utilise pour ce faire des éléments d'exposition qui établissent des références avec la vie quotidienne des visiteurs, afin que ceux-ci puissent se sentir "concernés" par l'exposition »⁶⁹⁰. « L'interprétation, ajoutent les auteurs, au lieu de renvoyer le visiteur aux catégories d'un

⁶⁸⁸ AMORMINO, Vanessa, « Expériences sensorielles », dans GOB, André (dir.), *Musées, on rénove ! Art&Fact* n°22/2003, p. 122-125, p. 122.

⁶⁸⁹ COLARDELLE, Michel, *Réinventer un musée. Le Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée à Marseille*, Paris (RMN), 2002, p. 57.

⁶⁹⁰ FLON, Emilie et DAVALLON, Jean, « Georges Henri Rivière versus "exposition spectacle", est-ce une bonne question? », dans *Musées et collections publiques de France*, n° 229-230, mars 2002, p. 70-77, p. 70.

certain savoir, le renvoie à un certain état du monde, que l'exposition figure et laisse deviner »⁶⁹¹.

On peut se demander si une mise en scène fortement développée ne nuit pas à la médiation du contenu scientifique, et si l'exposition ne s'oriente pas vers le parc d'attraction⁶⁹². La scénographie ne devient spectaculaire que lorsqu'elle fonctionne pour elle-même, cherchant à imposer des effets, au détriment des expôts et du discours. Lorsque le décor prime sur le contenu, celui-ci n'est plus alors qu'un alibi. C'est le cas des expositions-spectacles, notamment celles qui sont réalisées et gérées en marge des institutions muséales par des sociétés commerciales de « faiseurs d'expositions »⁶⁹³.

(3) Etre vivant, être dans la place

*Destinée à distraire autant qu'à instruire,
l'exposition est maintenant conçue comme un produit à consommer,
par la mise en marché de thématiques sociales d'actualité capables d'attirer les foules*⁶⁹⁴

Si le moyen d'expression principal du musée reste l'exposition, si celle-ci témoigne de la spécificité du musée en tant que média, si l'objet « vrai » reste l'un des éléments prisés du langage muséal, force est de constater que ce ne sont plus, actuellement, des arguments suffisants pour atteindre, durablement, les publics et séduire les bailleurs de fonds. Un musée qui se contente de présenter une exposition, *a fortiori* permanente, est un musée mort ! Ceci n'est pas l'apanage des musées d'ethnographie et de société : tous les types d'institutions muséales sont concernées et répondent à cet impératif selon leurs spécificités.

L'institution muséale cherche à faire peau neuve régulièrement, nous venons de le voir, pour rester « compétitive » sur le marché de la culture et des loisirs. Elle diversifie son offre de service et l'éventail est large : visites guidées et animations pédagogiques mais aussi conférences, concerts, projection de films, théâtre, ateliers et stages pour petits et grands, bourses aux livres, aux objets de collection, aux plantes⁶⁹⁵, démonstrations d'artisans,

⁶⁹¹ FLON, Emilie et DAVALLON, Jean, « Georges Henri Rivière versus "exposition spectacle", est-ce une bonne question? », dans *Musées et collections publiques de France*, n° 229-230, mars 2002, p. 70-77, p. 76.

⁶⁹² CHAUMIER, Serge (dir.), *Du musée au parc d'attractions, Culture et Musées*, n° 5, Arles (Actes Sud), 2005.

⁶⁹³ DROUGUET, Noémie, « Succès et revers des expositions-spectacles », dans CHAUMIER, Serge (dir.), *Du musée au parc d'attractions, Culture et Musée* n°4, juin 2005, p. 65-88 et DROUGUET, Noémie, « Quel discours dans les expositions-spectacles ? Le cas de *Dieux, Modes d'emploi* », dans STEPHAN, Anne (dir.), *La science au risque de son exposition*, Actes de la Journée d'étude à la Cité des Sciences et de l'Industrie le 24 novembre 2006 (sous presse).

⁶⁹⁴ TURGEON, Laurier et DUBUC, Elise, « Musée d'ethnologie : nouveaux défis, nouveaux terrains », dans *Musées / Museums, Ethnologies* vol. 24, n°2, 2002, p. 5-18, p. 7-8.

⁶⁹⁵ Le Musée de Logbiermé, devenu en 2001 le Musée de Wanne, a organisé une bourse aux plantes, à destination des particuliers uniquement, durant plusieurs années. Cette animation a connu un certain succès,

dégustations (dans la droite ligne du musée multisensoriel)... Elle tente de s'inscrire dans l'événementiel, au même titre que d'autres opérateurs socio-culturels : anniversaire⁶⁹⁶, commémoration, semaine de ceci, biennale de cela, festival... et autres manifestations liées au calendrier⁶⁹⁷. Il suffit, pour s'en convaincre, de jeter un œil aux agendas bien remplis détaillés sur les sites Internet des musées⁶⁹⁸. En outre, elle différencie son offre en fonction des publics, en s'inscrivant dans les tendances du moment⁶⁹⁹.

Une de ces tendances, plus spécifique aux musées d'ethnographie, d'histoire et de société, c'est l'éducation à la citoyenneté. Vaste programme que cela ! Servie à toutes les sauces et à toutes les occasions, la citoyenneté est souvent au menu et semble plaire à tous, notamment au monde politique. Elle s'accommode bien avec la mission de développement social prônée par les musées de société depuis les années 1970 et par certains ethnologues qui y voient une justification de leur travail, un témoignage de leur utilité publique en quelque sorte⁷⁰⁰. Dépassement des notions d'identité et de patrimoine ethnologique, proche des idées d'intégration, de développement personnel et d'éducation permanente, la citoyenneté est l'un des nouveaux credos des musées de société. « Plus que jamais, les établissements muséaux ont réussi à se présenter comme des instruments utiles, nécessaires au développement culturel, social et économique de leurs communautés. Ils se sont définis comme des lieux capables de s'inscrire à la fois dans des logiques socioculturelles et dans des stratégies économiques, en

même en dehors du cercle des fidèles. DROUGUET, Noémie, *Le Musée de Logbiermé, état actuel et perspectives*, mémoire de licence, Université de Liège, année académique 1998-1999 et GOB, André et DROUGUET, Noémie, « Le musée de la vie locale comme lieu de conscientisation aux changements économiques et sociaux : le cas du Musée de Wanne (Belgique) », dans *Muséologie, développement social et économique*, Actes du colloque ICOFOM organisé dans le cadre de la 21^e Conférence générale de l'ICOM, Barcelone 01-06 juillet 2001, München, 2001, p. 44 – 49.

⁶⁹⁶ L'anniversaire du musée lui-même offre une belle occasion d'organiser des événements et de faire connaître l'institution. Les cent ans du MEN, en 2004, ont été dignement fêtés tout au long de l'année. Le musée a été le théâtre de multiples activités, à destination de publics très variés. Notons qu'il a cependant renoncé à présenter une exposition, pour marquer la différence par rapport aux années « normales ».

⁶⁹⁷ Par exemple, le Musée des Celtes à Libramont a profité de l'effervescence, notamment médiatique, provoquée par la fête d'Halloween pour présenter une petite exposition temporaire sur l'origine, celte, de cette tradition. L'Ecomusée d'Alsace a choisi également cette occasion pour proposer des ateliers ou démonstrations de décoration de betteraves.

⁶⁹⁸ Les sites Internet de musées qui ne disposent pas d'une page « agenda » ou « actualités » mise à jour régulièrement deviennent rares... et les musées qui ne disposent pas d'un site Internet sont encore plus rares. Au minimum, une page leur est réservée sur le site Internet de la commune, de la région, du syndicat d'initiative ou d'un opérateur touristique. Notons au passage que certains de ces sites proposent à l'internaute-visiteur-virtuel de s'abonner à la *Newsletter*, pour être tenu au courant des activités, nouveautés, événements.

⁶⁹⁹ BERGERON, Yves et DUPONT, Luc, « Essai sur les tendances dans les musées de société. Le cas du Musée de la Civilisation », dans BERGERON, Yves (dir.), *Musées et muséologie, nouvelles frontières. Essais sur les tendances*, Montréal (MCQ et SMQ), 2005. Les enfants sont notamment visés : GHR avait déjà programmé un musée pour les enfants dans le nouveau siège au Bois de Boulogne, mais ce projet a été abandonné en cours de route, faute de moyens (ou de volonté véritable). Des secteurs de musées leur sont consacrés comme le *Kidsmuseum* au sein du *Tropenmuseum* à Amsterdam, à l'*Alimentarium* de Vevey, au *Nederlands Openluchtmuseum* à Arnheim, dans les musées de sciences (Cité des Sciences et de l'Industrie, Pass), *L'Ogre de la Forêt à Gaultier*, exposition temporaire « réservée aux enfants, interdite aux adultes » au Musée québécois de Culture populaire à Trois-Rivières... Des tarifs spéciaux sont en outre proposés aux familles.

⁷⁰⁰ Voir aussi, dans le premier chapitre, le point 3. *Le profil de l'ethnologue et le regard de la société sur son « utilité publique »*, p. 35-37.

contribuant, d'une part, aux objectifs sociaux d'éducation, de tolérance et de qualité de vie des citoyens et, d'autre part, en générant des retombées économiques »⁷⁰¹. Le musée est jugé sur sa performance sur plusieurs tableaux, à la fois selon la logique de la sphère culturelle mais aussi, et de plus en plus, selon des indicateurs relevant d'une pensée instrumentale et technocratique. Le thème de la citoyenneté s'infiltré dans les expositions et peut servir de guide pour la mise sur pied de certains événements et animations, en particulier ceux qui sont susceptibles de rassembler, de rapprocher des personnes d'horizons différents, contrastés : jeunes et vieux, pauvres et riches, immigrés et gens de souche, citadins et ruraux, etc. Les découplés habituels⁷⁰². Heureusement, on n'est pas toujours obligés de tous se mélanger : certaines activités ne ciblent que certains publics, tantôt favorisés, tantôt défavorisés.

Toutes ces activités peuvent sembler, à première vue, en marge de l'exposition et en dehors des missions patrimoniales et scientifiques de l'institution. Quelle incidence ont-elles sur l'exposition et le parcours du visiteur ? Ces activités apparaissent comme le prolongement – sinon le point de départ – de l'exposition, un approfondissement, un complément ou encore une digression par rapport à son discours. Bergeron et Dupont parlent de créer une « synergie » entre les expositions et l' « action culturelle »⁷⁰³. Un concert qui souligne une expo, c'est comme si l'on y ajoutait une citation. Une pièce de théâtre peut proposer un éclairage nouveau, amusant ou décalé. Une conférence peut donner une profondeur plus importante à un sujet, un débat permet d'inscrire une thématique au cœur de la réflexion. Toutes ces animations ou activités en marge de l'exposition, qui peuvent également avoir lieu en dehors des murs du musée, n'ont pas de sens si elles n'apportent pas un message parallèlement à cette exposition. Un prolongement facultatif, qui nécessite parfois d'être programmé par avance, autrement dit un prolongement qui suppose un intérêt accru, une motivation plus grande de la part du visiteur. L'animation peut aussi, plus prosaïquement, servir d'appel du public pour l'intéresser, dans un second temps, à l'exposition proprement dite. Quant à dire que celle-ci sert finalement de prétexte pour transformer le musée en parc d'attractions, il n'y a qu'un pas...

Le musée spectaculaire ou le spectaculaire muséal ne date pas du dernier quart du XXe siècle ; souvenons-nous des monstres et curiosités en tous genres dans les cabinets d'amateurs, les exhibitions de primitifs dans les musées d'ethnographie exotique ou les

⁷⁰¹ MONTPETIT, Raymond et SCHIELE, Bernard, « Mutations et tendances. Les musées et l'entrée dans la postmodernité », dans BERGERON, Yves (dir.), *Musées et muséologie. Nouvelles frontières. Essais sur les tendances*, Montréal (MCQ et SMQ), 2005, p. 227-237, p. 235.

⁷⁰² A propos du MUCÉM : « Le musée devra regarder ensemble le paysan et le seigneur, le curé de campagne et l'évêque... Il devra considérer ensemble la ville et la banlieue, leurs populations bigarrées et leurs vies quotidiennes, leurs anciennes et nouvelles stratifications sociales, leurs différences mais aussi leurs similitudes souvent masquées » (COLARDELLE, Michel, *Réinventer un musée. Le Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée à Marseille*, Paris (RMN), 2002, p. 21).

⁷⁰³ BERGERON, Yves et DUPONT, Luc, « Essai sur les tendances dans les musées de société. Le cas du Musée de la Civilisation », dans BERGERON, Yves (dir.), *Musées et muséologie, nouvelles frontières. Essais sur les tendances*, Montréal (MCQ et SMQ), 2005, p. 77.

erreurs de la nature du Musée de Barnum à Philadelphie, les scènes dans des intérieurs reconstitués ou dans des décors évoquant les théâtres, les expositions universelles, les cortèges et les danses folkloriques... « Contrairement à la nouvelle muséologie et à la muséologie « scientifique » que l'on peut qualifier de « révolution de surface », le spectaculaire muséal entraîne des répercussions autrement plus importantes »⁷⁰⁴. Les deux premiers courants ne sont pas parvenus à propager une modification en profondeur des conceptions muséales et expographiques alors que le spectaculaire a affecté beaucoup plus rapidement les nouvelles réalisations et les rénovations de musées.

Pour Mairesse, la voie dans laquelle s'engage le musée depuis les années 1980 et 1990 est celle de « la suprématie du *décorum* sur le *forum*, la prépondérance du concret et du stable (susceptibles de rester : objet et architecture) sur les rapports humains dans le milieu muséal. Cette voie, qui se dessine peu à peu, au point de porter ombrage à la « nouvelle muséologie » et de s'en revendiquer, est évidemment celle qui a connu les développements les plus conséquents durant ces années »⁷⁰⁵. Le musée doit démontrer sa pertinence dans le développement économique, il est devenu ludique et interactif, distrayant et accessible. Mais il prend le risque de confondre culture et divertissement.

5. Contrepoint : les musées « immuables »

*A nous les souvenirs!
Nous ne sommes pas nés
nous n'avons pas grandi
nous n'avons pas rêvé
nous n'avons pas dormi
nous n'avons pas mangé
nous n'avons pas aimé.
Nous ne sommes personne
et rien n'est arrivé*⁷⁰⁶.

a) La permanence du modèle classique

⁷⁰⁴ MAIRESSE, François, *Le musée, temple spectaculaire. Une histoire du projet muséal*, Lyon (P.U.L.), 2002, p. 133.

⁷⁰⁵ MAIRESSE, François, *Le musée, temple spectaculaire. Une histoire du projet muséal*, Lyon (P.U.L.), 2002, p. 120.

⁷⁰⁶ TARDIEU, Jean, « Le tombeau de Monsieur Monsieur » (extrait), dans *Le fleuve caché*, Paris (Gallimard), 1968.

Dans le domaine de la muséologie, on s'aperçoit parfois que le mot « conservateur » n'est pas seulement un titre ou une fonction. Au-delà des évolutions ou révolutions qui jalonnent l'histoire de la muséographie ethnographique depuis ses débuts, en dehors de toute référence à des modèles « modernes », de leur temps, des musées - et, bien sûr, ceux qui les animent - vivent leur vie comme si le XXe siècle n'avait pas existé ! Nostalgiques de l'époque préindustrielle, de l'éclairage au gaz, des veillées sans télé, des savoir-faire artisanaux, bref, du « bon vieux temps », leurs conservateurs, qui portent bien leur nom, semblent aussi nostalgiques de la muséologie « début de siècle » (du XXe siècle, s'entend), avec beaucoup d'objets, des reconstitutions plongeant le visiteur dans une atmosphère émouvante et pieuse, peu de textes (contre-indiqués pour un émerveillement optimal), pas de multimédia (sacrilège !). Pas de chronologie, pas de référence au présent, pas d'alcoolisme, pas d'analphabétisme, pas d'immigrés, pas de problèmes. Un monde idéal et immuable ; un musée à son service.

Est-ce une question de facilité - faire ce que l'on a toujours fait ? Est-ce une question de moyens - manque de ressources matérielles et humaines pour transformer ? Est-ce une question de fidélité, voire de respect, pour les fondateurs du musée - « touche pas à mon Mistral » ? Est-ce une question d'image, voire de marketing - « faire » musée d'ethnographie régionale ? Est-ce par ignorance ou par aveuglement - tout le monde ne fait pas le pèlerinage à Québec ? Est-ce du snobisme ? Est-ce une nouvelle mode ? Ne serait-ce pas aussi une réelle volonté de conservatisme ?

Alors que certains musées n'ont cessé d'évoluer, tels le Musée dauphinois à Grenoble, d'autres, lorsqu'ils effectuent de nouveaux aménagements, le font avec un traditionalisme déconcertant. C'est ainsi que le Musée Alsacien de Strasbourg, qui a fermé quelques temps au début des années 1980 pour faire de « grandes transformations », en a profité pour installer de nouveaux intérieurs, comme l'intérieur d'une hutte de *marcaire* ou la *Stube* d'Engwiller où « dans le coin repas, la belle table familiale à pieds balustres est occupée par le jeune maître de maison en costume d'Engwiller, qui est en train de lire une volumineuse bible. (...) Sur la banquette, une parente de l'Alsace du Nord, d'Oberseebach, est venue avec son mari rendre visite au jeune couple. La maîtresse de maison porte le costume des femmes mariées d'Engwiller. Elle est en train de filer au rouet »⁷⁰⁷. En 1985, alors que le Musée des ATP est déjà ouvert au public depuis 10 ans, le Musée Alsacien, telle une grande maison de poupées, ajoute quelques mannequins pour raconter des histoires. « Dès que tous les éléments seront acquis, nous habillerons une jeune fille [et pas un mannequin !] de la vallée de Munster rendant visite au marcaire et portant le costume du *Talwiwele* »⁷⁰⁸. Barbie et Ken reçoivent dans leur bungalow Jennifer, leur cousine de Louisiane, qui vient leur montrer sa nouvelle robe de mariée... « Le Musée Alsacien est parmi les nombreux musées strasbourgeois, un de

⁷⁰⁷ *Le Musée Alsacien de Strasbourg*, Strasbourg, s.d., p. 119-122.

⁷⁰⁸ « Introduction », dans *Le Musée Alsacien de Strasbourg*, Strasbourg, s.d., p. 7.

ceux que l'on connaît le mieux, que l'on apprécie le plus. Il est vrai que c'est là qu'on retrouve réellement l'âme de l'Alsace »⁷⁰⁹. Celle-ci se décline surtout à travers les costumes ; identité et fierté s'exposent tout au long des salles du musée, rythmé par le cortège des mannequins : « Le mineur de Sainte-Marie-aux-Mines porte fièrement le costume de parade et le conscrit de la Wanzenau est tout fier dans son costume clair, son tablier brodé et son chapeau fleuri... »⁷¹⁰.

Combien de salles de séjour dans des anciennes écoles, de cuisines paysannes dans des casernes, d'ateliers de sabotier dans les locaux abandonnés par les services municipaux ? Cette tendance se remarque dans les petits musées, tel celui d'Eben agencé par Freddy Close dans son habitation privée et ses annexes ou le Musée Alice Taverner (Ambierle, Loire) qui sont tous les deux composés exclusivement de reconstitutions. Les musées plus importants ne sont pas en reste, comme la Maison tournaisienne, qui semble figée dans un passé éternel.

b) Gérer l'héritage : la tendance « musée de musée »

Dans quelle mesure faut-il faire du passé muséographique table rase dans les institutions anciennes qui sont rénovées et dont le programme est revu de fond en comble ? De nombreux responsables de musées et chargés de projet sont confrontés à cette question lorsqu'ils planchent sur la conception d'une nouvelle muséographie.

Madeleine Blondel, conservatrice du Musée de la Vie bourguignonne Perrin de Puycousin depuis 1981, a été amenée à gérer un héritage très particulier, tel qu'il a été présenté quelques pages plus haut. Le musée d'un homme, à la muséographie déjà vieillotte lors de son ouverture en 1938, conservée telle quelle jusqu'en 1970, date à laquelle les mises en scène sont démontées, renvoyant chaque objet à lui-même, à sa stricte matérialité. « Hors de son contexte, cette collection allait-elle devenir une nécropole d'objets ? », se demande Madeleine Blondel⁷¹¹, chargée ni plus ni moins de la « réinstallation du Musée Perrin de Puycousin » [souligné par moi]. « Pour cette réinstallation, trois solutions étaient possibles », explique-t-elle, « refaire le musée Perrin de Puycousin tel qu'il était ; faire, à partir de cette collection, un musée d'ethnographie sans tenir compte de son passé ; faire un compromis entre les deux solutions précédentes »⁷¹². C'est la troisième voie qu'elle choisit ; cette partie du musée,

⁷⁰⁹ DREYFUS, F. G., « Préface », dans *Le Musée Alsacien de Strasbourg*, Strasbourg, s.d., p. 5.

⁷¹⁰ « Introduction », dans *Le Musée Alsacien de Strasbourg*, Strasbourg, s.d., p. 7.

⁷¹¹ BLONDEL, Madeleine, « Du Musée Perrin de Puycousin au Musée de la Vie bourguignonne à Dijon » dans BARROSO, Eliane et VAILLANT, Emilia (dir.), *Musées et sociétés*. Actes du Colloque de Mulhouse Ungersheim (1991), Paris (RMN), 1993, p. 143-146, p. 143.

⁷¹² BLONDEL, Madeleine, « Le Musée de la Vie bourguignonne Perrin de Puycousin; entre les Traditions populaires et l'ethnographie » dans *Muséologie et ethnologie*, Paris (RMN), 1987, p. 222-231, p. 222. Dans cet article, la conservatrice expose tout le programme muséographique de la Galerie Perrin de Puycousin et les réflexions qui l'ont façonné. Les deux autres parties du musée ne sont pas décrites.

ouverte en 1985 et retouchée quelques années plus tard, est toujours intacte actuellement. Cette option trouve plusieurs justifications, dont la moindre n'est pas l'attachement des Dijonnais à leur ancien musée⁷¹³. La restructuration reprend donc les trois points forts de l'ancien musée qui scandent le parcours : le cortège, la cuisine, la chambre. Néanmoins, une salle d'introduction au début du parcours explique le parti retenu et réinsèrent l'expérience de Perrin de Puycousin dans son contexte régional et national. Un parallèle avec l'œuvre similaire de Mistral est d'ailleurs affiché d'emblée. De plus, à ces reconstitutions d'atmosphère, dans lesquelles les objets de collection sont regroupés et disposés dans leur contexte d'utilisation, Blondel juxtapose des typologies d'objets dans lesquelles « chacun devient un discours allant de sa matérialité à sa fonction symbolique. Faire coexister ces deux modes de présentation, c'est, d'une part respecter la mise en page [sic] de Perrin de Puycousin, tout en la mettant en perspective ; c'est d'autre part prendre en compte l'évolution de la muséologie en matière ethnographique »⁷¹⁴.

Des questions du même acabit se posent à propos de la rénovation du *Museon arlaten*, lui aussi excessivement marqué par l'empreinte de son fondateur, à l'œuvre poétique et régionaliste duquel est d'ailleurs dédiée toute une partie du musée, tel un temple (ou un mausolée) au pied duquel le visiteur se prosterne, Mistral, héros de la Provence, faisant l'objet d'un véritable culte. L'exposition dans ce musée, dont j'ai souligné plus haut la permanence au-delà de quelques transformations, empile les souvenirs mistraliens aussi bien que la mémoire de générations de donateurs, à l'image des cartels qui s'entassent dans les vitrines. On ressent très bien en visitant ce musée que le temps s'y est arrêté et que le bousculer serait un sacrilège. Les « dioramas », si célèbres, ont effectivement marqué l'histoire de la muséographie ethnographique et ces ensembles peuvent être considérés comme des objets en soi, des objets muséographiques. Comment gérer un tel héritage ? Comment dépasser ces présentations d'un autre âge muséographique, sans pour autant les évincer totalement, au nom de témoignage des efforts entrepris par ses fondateurs, marqués par une sensibilité dont on veut aussi garder la mémoire ?

Bien que l'on ne ressente pas du tout la même ambiance de dévotion au Musée de la Vie wallonne, celui-ci s'est aussi montré « immuable » au cours des décennies, sa présentation n'ayant pratiquement pas été modifiée à la suite de son déménagement. De son emplacement en Féronstrée dans les années 1950, l'exposition a été transportée sans modification majeure vers le Couvent des Frères Mineurs en 1970. Et, aujourd'hui, ce musée étant fermé pour rénovation, certains conservateurs et responsables se battent pour qu'on le modifie le moins

⁷¹³ « Nostalgiques, les Dijonnais réclamaient ce musée. En effet, les inconditionnels du souvenir entendaient retrouver ce lieu qui avait bercé leur enfance » (BLONDEL, Madeleine, « Du Musée Perrin de Puycousin au Musée de la Vie bourguignonne à Dijon » dans BARROSO, Eliane et VAILLANT, Emilia (dir.), *Musées et sociétés*. Actes du Colloque de Mulhouse Ungersheim (1991), Paris (RMN), 1993, p. 143-146, p. 144)

⁷¹⁴ BLONDEL, Madeleine, « Le Musée de la Vie bourguignonne Perrin de Puycousin; entre les Traditions populaires et l'ethnographie » dans *Muséologie et ethnologie*, Paris (RMN), 1987, p. 222-231, p. 229.

possible et que l'on en conserve tels quels certains éléments caractéristiques, comme la reconstitution de la cuisine ardennaise ! Plus encore, au sein d'un parcours entièrement revu et faisant preuve d'une réelle volonté de modernité, les concepteurs ont décidé de recréer de toutes pièces et pour l'occasion une salle de classe du début du XXe siècle... Ici, la « tradition » est en outre assurée par la dynastie Remouchamps⁷¹⁵.

Enfin, je me suis longuement arrêtée sur l'exemple du Musée des ATP et sur le fait qu'il constitue – ou plutôt a constitué – un modèle et une référence incontournable dans le domaine des musées d'ethnographie. Devrait-on conserver, au titre de spécimen d'étude ou, pire, de relique, un morceau de cette institution défunte pour la présenter dans le musée de Marseille (ou ailleurs) ? C'est un parti que défend Nina Gorgus : « L'exemple des ATP illustre combien les muséographies sont marquées par l'époque où elles ont été créées. Les ATP étaient déjà un classique quand les galeries d'exposition du nouveau siège furent ouvertes. Rien que pour cette raison, il faudrait conserver dans sa forme originelle une partie de l'exposition – comme un musée dans le musée –, car la présentation donne des informations sur l'idée que l'ethnologie et la muséologie ont d'elles-mêmes »⁷¹⁶. Je partage naturellement cette dernière conviction et je pense en avoir donné la preuve dans ce chapitre. Par contre, je ne suis pas convaincue par la pertinence de conserver à tout prix une partie de l'œuvre de Rivière – sous forme d'une « unité écologique » ? A moins que l'on ne crée réellement un « musée de musées », pour l'éducation et la délectation des muséologues et pour être au service des sociétés de scénographie et de leur développement...

Il me semble que d'autres moyens devraient être imaginés pour faire prendre conscience aux visiteurs de l'évolution des disciplines ethnologiques, de leurs liens avec les idéologies et les contextes propres à chaque époque, du regard qui est porté sur leur objet, en particulier à travers le projet muséologique et muséographique des institutions spécialisées. L'exposition permanente du MEN ainsi que les expositions temporaires qui ont jalonné son calendrier les 20 dernières années, en particulier *La différence* et *Le musée cannibale*, font montre d'un retour sur soi, d'un regard métamuséologique, qui interroge tant la discipline ethnographique que les choix muséographiques des institutions spécialisées.

6. Vers un temple spectaculaire?

« Ouverts sur la vie des citoyens, les musées garantissent des occasions uniques de découvertes, d'échanges et de réflexion autour des collections mises en valeur par des procédés technologiques innovants. Au XXIe siècle, les musées deviennent le centre

⁷¹⁵ Le fondateur et premier directeur du MVW est Joseph-Maurice Remouchamps (1877-1939). A son décès, son fils Edouard (1909-1989) lui succède. En 1989, Henri Delrée devient le directeur *ad interim* jusqu'à ce que Maurice Remouchamps, le petit fils du fondateur, prenne le relais en 1994.

⁷¹⁶ GORGUS, Nina, *Le magicien des vitrines*, Paris (MSH), 2003, p. 289.

d'attraction de nouveaux mondes ». Non, il ne s'agit pas de la promotion d'un parc d'attractions mais bien de ce qu'un décideur attend aujourd'hui d'un musée. C'est en tout cas la vision de Michel Mercier, sénateur et président du Conseil général du Rhône concernant le futur Musée des Confluences de Lyon⁷¹⁷. Le fond de cette déclaration (le musée ouvert, les échanges et la réflexion...) ne peut que réjouir mais la formulation étonne par sa ressemblance avec la promotion commerciale (la garantie, l'occasion unique, la technologie et l'innovation, le centre d'attraction), qui place tout de même les collections au centre du dispositif.

Le musée d'ethnographie s'est considérablement transformé depuis la fin du XIXe siècle, passant progressivement du champs restreint du folklore aux arts et traditions populaires et enfin à la société et à la civilisation, brassant non seulement l'ethnologie et l'anthropologie mais sollicitant l'apport de toutes les autres sciences humaines. Pendant longtemps, l'institution a donné la priorité à la constitution de collections, leur conservation et leur analyse avec l'aide d'importantes équipes de scientifiques rattachés au musée. La recherche occupait une place importante et les expositions, généralement permanentes, devaient transmettre de nouvelles connaissances scientifiques à partir des collections du musée. Pendant la deuxième moitié du XXe siècle, l'exposition a pris le pas sur la recherche et les gestionnaires sur les chercheurs, qui ont progressivement abandonné le musée pour l'université. « Destinée à distraire autant qu'à instruire, l'exposition est maintenant conçue comme un produit à consommer, par la mise en marché de thématiques sociales d'actualité capables d'attirer les foules. Le traitement de sujets d'actualité ne va pas sans provoquer de protestations, des controverses et des litiges qu'il faut arbitrer. Ainsi le musée consacre de plus en plus de temps à la diffusion et aussi à la négociation, et moins à la production de nouveaux savoirs scientifiques. On expose des objets empruntés ou fabriqués de toutes pièces, pas nécessairement ceux de la collection (...) Comme une marchandise, l'exposition doit circuler et elle est montée pour des périodes relativement courtes, quelques mois tout au plus, exprimant ainsi une caractéristique bien connue de la consommation moderne qui est celle de l'esthétique de l'éphémère »⁷¹⁸. De la simple mise à disposition de sa collection, suivant diverses modalités d'arrangement, le rapport entre l'institution et ses publics s'oriente vers l'animation et la participation... A grand renfort d'évaluation, qu'elle soit proprement muséale ou plutôt socio-économique (la rentabilité des entreprises culturelles), le musées de société se concentre aujourd'hui avant tout sur les attentes des visiteurs et de la société. Recherche, acquisition et conservation n'ont plus d'intérêt qu'au regard de l'action culturelle; tout au plus restent-ils les moyens, et en aucun cas la fin.

Du point de vue de l'exposition, le spectaculaire et l'éphémère semblent aujourd'hui guider le devenir des musées d'ethnographie et de société. N'en a-t-il pas été ainsi dès l'époque de leur « invention »? Nous avons vu que les premiers musées d'ethnographie utilisaient des décors

⁷¹⁷ http://rhonedev.erasme.org/noheto/statique/museedesconfluences/expo_fr.pdf

⁷¹⁸ TURGEON, Laurier et DUBUC, Elise, « Musée d'ethnologie : nouveaux défis, nouveaux terrains », dans *Musées / Museums, Ethnologies* vol. 24, n°2, 2002, p. 5-18, p. 7-8.

de théâtre, faisaient appel à des artistes plasticiens, s'inspiraient des grandes expositions pour se rendre plus attractifs, plus « sensationnels », et pour toucher plus facilement la fibre émotive et identitaire des visiteurs. C'est dès la fin du XIXe siècle que les animations ont été inventées, dans les musées de plein air : exhibitions de paysans, danses folkloriques, démonstrations et dégustations. L'émerveillement était au service de la nostalgie, de l'idéalisation de la ruralité et de l'identité régionale. La deuxième période dégagée dans ce chapitre, pétrie de bonnes intentions scientifiques et se voulant peut-être plus « sérieuse », a banni les présentations « analogiques » au profit des typologies et des dispositifs plus sobres et plus didactiques, tout en trouvant néanmoins le moyen d'incorporer quelques unités écologiques! Ce sont avant tout de beaux objets qui sont exhibés, dans des présentations sobres, des écrans pour mieux les mettre en valeur. C'est aussi la science et ses taxinomies savantes qui s'affichent – et émerveillent? Enfin, la troisième période abandonne (ou limite) le culte de l'objet et donne au discours une forme plus « digeste » en recourant à l'interprétation, à la scénographie d'ambiance, au multimédia. Peut-on pour autant les qualifier de spectaculaire? Lorsque la forme (architecture et muséographie) s'expose au détriment du fond, lorsque la technique et la performance deviennent ses nouveaux crédos, lorsque l'événementiel prend le pas sur l'investissement permanent, lorsque le ludique et le politiquement correct s'asseyent sur le projet muséal, alors oui, on peut en déduire que ces musées cèdent au spectaculaire⁷¹⁹. Tout est question de mesure mais il existe une lame de fond. Est-il possible d'y échapper?

Le spectaculaire et l'éphémère sont de plus en plus commandés par la pression sociale, économique et politique au regard desquels le musée doit avoir une utilité, pas seulement culturelle ou scientifique. La pression est médiatique également: les médias, particulièrement la télévision, ont modelé un nouvel univers culturel et le musée doit s'y conformer. Le souci du public ne peut être séparé de l'autonomisation du champ muséal, du développement des industries culturelles et de la valorisation de la consommation culturelle. Ces éléments sont intimement liés à l'évolution de l'exposition elle-même, désormais temporaire et thématique. Cette dernière caractéristique explique que l'approche muséographique fasse la part belle à l'interdisciplinarité, à la mise en scène, à l'interprétation.

Malgré qu'à chaque époque – ou peut-être à chaque décennie, si mon étude avait été plus fine ? – on découvre un modèle muséographique dominant, un « type idéal », bien peu de musées ethnographiques en épousent parfaitement les contours. En effet, les résolutions muséographiques que j'ai présentées comme des modèles – et qui attirent effectivement l'attention des spécialistes, du public et de la presse – n'empêche absolument pas nombre d'institutions de s'en détacher. Parce que leurs créateurs ou conservateurs ne connaissent pas ces modèles ou feignent de les ignorer, parce qu'ils préfèrent se référer à des modèles

⁷¹⁹ MAIRESSE, François, *Le musée, temple spectaculaire. Une histoire du projet muséal*, Lyon (P.U.L.), 2002, p. 137.

antérieurs ou relevant plutôt d'autres logiques (musées d'art, musées scientifiques, expositions commerciales) ou encore parce qu'ils inventent des formes muséographiques « inédites », mieux adaptées à des projets muséaux forts et originaux. Dès lors, on peut dire que plusieurs modèles coexistent. Comme le rappelle justement François Mairesse, bien que le courant spectaculaire le domine actuellement, le paysage muséologique mondial combine, sous une forme ou une autre, la presque totalité des projets muséaux qu'il décrit dans son ouvrage. Ainsi, il relève la survie de quelques *Wunderkammern* ou de musées totalitaires, l'existence de musées bourgeois de province emmenés par quelques cercles d'érudits, mais aussi de petits musées locaux poursuivant des objectifs proches de ceux décrits par Marinus. Certains écomusées n'ont pas oublié les préceptes de Rivière et Hugues de Varine, certains musées exposent de la muséologie, certains enfin réagissent de façon opposée au courant dominant. Il en déduit que le paysage muséologique actuel n'est cohérent qu'en apparence ⁷²⁰. Il s'agit plutôt d'un paysage par accumulation : les « traditions » muséographiques s'empilent et se compilent, en n'étouffant pas totalement les formes fossiles!

« Au début du XXI^e siècle, les musées d'ethnologie, pour lesquels rien n'est jamais acquis, sont plus que jamais sur le qui-vive » écrit Martine Segalen⁷²¹. N'est-ce pas là une constante dans l'évolution des musées d'ethnographie ? Une spécificité, finalement ? Le « regard changeant », déjà évoqué, qui est porté à la fois sur la discipline et sur le musée spécialisé, oblige les institutions, du moins celles qui se veulent dynamiques et qui souhaitent rester en phase tant avec la recherche qu'avec leur public, à évoluer constamment. Pour rester pertinent, les expositions et la politique culturelle des institutions doivent faire écho aux changements rapides des sensibilités et des questions à l'égard des cultures et des identités. Evolution et adaptation ne signifient pas qu'il faut faire du passé muséologique table rase ; elles n'impliquent pas nécessairement de « révolution ».

⁷²⁰ MAIRESSE, François, *Le musée, temple spectaculaire. Une histoire du projet muséal*, Lyon (P.U.L.), 2002, p. 139.

⁷²¹ SEGALLEN, Martine, *Vie d'un musée, 1937-2005*, Paris (Stock), 2005, p. 319.

Chapitre 4

La mise en exposition: modélisation de pratiques actuelles

Les chapitres précédents m'ont permis de dresser le cadre historique, idéologique, conceptuel et expographique des musées d'ethnographie locale et régionale ainsi que des musées de société, plus récents. Chemin faisant, je me suis aperçue que l'on sait finalement peu de choses des méthodologies inventées ou utilisées pour construire une exposition. Lorsque la démarche de mise en exposition est analysée dans la littérature, elle s'apparente souvent à un catalogue de bonnes intentions. Soit il s'agit d'un manuel, qui se veut pratique et directement utilisable⁷²². Soit, il s'agit d'un ouvrage de réflexion théorique, qui peut être à la fois large et très scientifique comme celui de Davallon. Les autres sources donnent des informations parfois très circonstanciées, en évoquant les étapes de conception et de montage d'une exposition en particulier (en insistant généralement sur les difficultés financières ou administratives davantage que sur les questionnements conceptuels ou méthodologiques). On trouve aussi quelquefois le récit (et donc, en filigrane, le processus méthodologique) de la création ou de la rénovation d'un musée, qui insiste souvent aussi sur les péripéties politiques (au sens restreint) et financières⁷²³. Enfin, pour certains auteurs, présenter la conception et la réalisation d'une exposition revient à en résumer le contenu thématique⁷²⁴.

Ces expériences, inégalement relatées, toujours liées à un contexte particulier, sont difficiles à transposer. Il s'agit plus d'un répertoire d'exemples variés que de quelque modèle dont on puisse réellement s'inspirer. « Il n'y a pas de recette miracle, pas de formule magique », entend-on souvent de la bouche des professionnels. Les expériences, les pratiques, les méthodologies paraissent se construire et s'apprendre sur le tas, en dehors de tout cadre

⁷²² Par exemple, dans leur manuel consacré à l'ensemble des tâches et fonctions d'un musée, Edson et Dean consacrent une dizaine de pages au *Project management*, présenté en cinq étapes dont les trois premières seulement concernent la conception et la réalisation d'une exposition. Autant dire qu'il s'agit d'un pense-bête et non d'une méthode détaillée (EDSON, Gary, et DEAN, David, *The Handbook for Museums*, Londres et New York (Routledge), 1996, p. 161-170).

⁷²³ André Desvallées présente, de façon très intéressante, le périple de l'installation des ATP dans leur nouveau siège, en donnant des détails sur le processus de conception, de programmation et de réalisation, précisément. DESVALLEES, André, « Les galeries du nouveau siège » dans *La muséologie selon Georges Henri Rivière*, Paris (Bordas), 1989, p. 286-298.

⁷²⁴ Par exemple, DROUIN, Jean-Marc et LALANDE, Thierry, « Le parcours d'une exposition », dans *La revue du Musée des Arts et Métiers*, n° 39/40 – septembre/décembre 2003, p. 6-11. Dans cet article, il n'est nullement question du parcours mais uniquement de l'histoire qui est racontée, puisque pour les auteurs, « concevoir une exposition revient à raconter une histoire avec des objets » (p. 6).

théorique réellement opérant⁷²⁵. Elles demeurent des « recettes » internes ou s'exportent en même temps que les personnes qui migrent d'une institution à l'autre⁷²⁶ mais force est de constater qu'elles se retrouvent rarement exposées dans la littérature. Bref, celle-ci n'apporte qu'une petite partie des éléments qui me permettraient de répondre à la question de la méthodologie de la mise en exposition, dont la réalisation relève d'un savoir intuitif, implicite, incarné dans une pratique complexe et variée.

Or, ces questions m'intéressent particulièrement. Je voudrais savoir comment on fait une exposition. Une vraie exposition, pas une simple « monstration » de belles collections ou la transposition d'un manuel scolaire en trois dimensions illustré par des objets. Quelles sont les étapes, successives ou simultanées, qui jalonnent la mise en exposition ? Quels sont les outils, quels sont les cadres de références qui sont mobilisés pour aider le concepteur dans sa démarche ? Au-delà du fait qu'il n'existe que des cas uniques – ce que chacun s'empresse de rappeler, peut-être pour se dédouaner ? – et que l'on ait recours à son bon sens (?) ou à son instinct (!), une ou plusieurs méthodologies n'opèrent-elles pas de façon plus ou moins récurrente ? Même si les « recettes » varient, d'un lieu à l'autre, d'une personne à l'autre, d'un thème à l'autre, elles existent indubitablement. Reste à savoir dans quel ordre on mélange les ingrédients...

Ces lacunes bibliographiques et cet intérêt personnel pour la question m'ont poussée à me lancer dans une série d'entretiens, à questionner quelques conservateurs de musée ou concepteurs d'expositions sur leurs pratiques expographiques, ainsi que sur le vocabulaire qu'ils emploient pour les décrire. Mon objectif étant de dresser un corpus d'expériences, de méthodologies particulières et de l'étudier pour y distinguer les points communs et les différences avant de proposer, dans un second temps, *une* méthodologie fiable, adaptable, transposable à de nombreux cas d'expositions. Celle-ci sera exposée dans la deuxième partie de la thèse.

A nouveau, c'est bien l'exposition qui fait l'objet de mes recherches ; elle peut être temporaire ou permanente. Même s'il est clair que l'on n'envisage pas les choses exactement de la même façon suivant la durée, la méthodologie n'est pas fondamentalement différente. Les autres fonctions muséales, quant à elles, ne seront pas abordées – ou si peu – car il ne s'agit pas de décrire et d'analyser le processus de création d'un musée, ni même la définition du projet muséal, qui établit les fonctions sociales – et politiques – du musée. La création ou la rénovation d'un musée implique en effet une réflexion de fond beaucoup plus large. Elle touche aux collections quand elles existent, à la répartition des superficies entre les réserves, les espaces d'exposition, les locaux techniques et administratifs, à la conservation préventive,

⁷²⁵ Même dans le cadre des formations spécialisées, cette méthodologie est difficile à partager autrement qu'à travers des exercices et des stages en institutions. Voir l'entretien avec Coutancier, Annexe n° 1, p. 139.

⁷²⁶ Comme Martine Thomas-Bourgneuf, qui utilise la « méthode Cité des sciences » où elle a travaillé. Voir l'entretien, Annexe n° 1, p. 82.

à la politique d'animation... Ce travail implique également un processus de réflexion et de conception – et donc une méthodologie – qui aboutit à la rédaction d'un programme scientifique plus ou moins détaillé, transposé ensuite dans le programme architectural. Celui-ci n'est pas sans intérêt pour moi puisqu'il dessine le cadre dans lequel prendront place toutes les fonctions précédemment définies, et en particulier les expositions⁷²⁷.

En France, il existe une méthodologie pour concevoir un nouveau musée (ou rénover un musée existant). Celle-ci est avant tout axée sur une procédure administrative en quatre phases⁷²⁸ : l'étude de la collection (comme par hasard⁷²⁹...) qui doit être présentée à l'agrément du Conseil artistique des musées classés et contrôlés de la DMF⁷³⁰ ; l'étude de définition, qui voit l'élaboration du PSC (programme scientifique et culturel) ; l'étude de faisabilité (comprenant les publics, l'intérêt culturel et touristique, les coûts d'investissement et de fonctionnement, les besoins en personnels, la définition d'un programme technique et architectural) ; et, enfin, le projet architectural et muséographique⁷³¹, qui se construit lui-même en deux temps : l'APS (avant-projet sommaire) et l'APD (avant-projet détaillé). C'est la seconde phase qui correspond le plus à mes préoccupations : « le programme scientifique et culturel de l'établissement a pour enjeu d'inscrire le musée dans le champ scientifique (identifier le propos) et le champ culturel (public et médiation) »⁷³². Malheureusement, Barré poursuit en ajoutant, dans une formule pleine d'ambiguïté : « il n'y a pas une seule méthode proposée pour concevoir ce document programmatique »⁷³³. Il avance malgré tout quelques indications, somme toute très basiques (à propos de l'interdisciplinarité, des missions du musée, de la question des publics, de la problématique culturelle au sens large), dénuées de la moindre explication, et surtout, en dehors de tout raisonnement méthodologique opérant... A aucun moment, il ne parle de la cohérence d'un message (sans doute parce que cette cohérence est sensée apparaître à travers l'étude de la collection). De toute façon, il s'agit de

⁷²⁷ J'aborderai rapidement le rôle tenu par l'architecture et, singulièrement, par l'architecte, en fin de chapitre, dans la partie consacrée à la place des différents intervenants.

⁷²⁸ BARRE, Jean-Luc, « La conduite du projet muséal », dans DE BARY, Marie-Odile et TOBELEM, Jean-Michel (dir.), *Manuel de muséographie. Petit guide à l'usage des professionnels de musée*, Biarritz (Séguier/Option culture), 1998, p. 23-34.

⁷²⁹ Ou plutôt, ce n'est pas un hasard. La nouvelle loi française sur les musées définit celui-ci comme : « toute collection permanente composée de biens dont la conservation et la présentation revêtent un intérêt public et organisée en vue de la connaissance, de l'éducation et du plaisir du public » (article 1^{er} de la loi du 4 janvier 2002, *Journal officiel* du 5 janvier 2002, p. 305)

⁷³⁰ L'article de Barré est antérieur à la nouvelle loi sur les musées de France, citée ci-dessus.

⁷³¹ Le terme muséographie est utilisé là dans un sens différent que dans cette thèse; il ne recouvre que les aspects formels de l'exposition (scénographie, design) et non la structuration du propos. La muséographie, à mon sens, englobe les aspects formels et intellectuels de l'exposition. Voir la définition dans GOB, André et DROUGUET, Noémie, *La muséologie. Histoire, développements, enjeux actuels*, Deuxième édition, Paris, Armand Colin, (Collection U), 2006, p. 19.

⁷³² BARRE, Jean-Luc, « La conduite du projet muséal », dans DE BARY, Marie-Odile et TOBELEM, Jean-Michel (dir.), *Manuel de muséographie. Petit guide à l'usage des professionnels de musée*, Biarritz (Séguier/Option culture), 1998, p. 23-34, p. 25.

⁷³³ BARRE, Jean-Luc, « La conduite du projet muséal », dans DE BARY, Marie-Odile et TOBELEM, Jean-Michel (dir.), *Manuel de muséographie. Petit guide à l'usage des professionnels de musée*, Biarritz (Séguier/Option culture), 1998, p. 23-34, p. 25.

la traduction, à peine lisible, de consignes administratives. Et cela se veut un « guide pratique »! Où l'on s'aperçoit que le message que l'on veut transmettre, ou même le sens que l'on veut donner à la collection, n'est que la dernière des priorités. La « méthode DMF » est avant tout normative : le but de cette démarche est de faire reconnaître le musée par le Ministère de la culture, d'obtenir l'appellation « musée de France », de façon à être en mesure de recevoir des financements. Il ne s'agit donc pas d'une méthodologie liée directement à la conception d'une exposition.

1. Méthodologie de l'enquête

Confrontée, comme je viens de l'expliquer, au manque de sources dans ce domaine, il m'est apparu que la meilleure façon de le pallier était de mener moi-même une enquête auprès de personnes impliquées dans la conception et la réalisation d'expositions, de type ethnographiques ou, plus largement, relatives à des thèmes dits de société. Entre janvier 2003 et février 2005, j'ai procédé à une dizaine d'entretiens avec des conservateurs de musée d'ethnographie régionale ou de société et avec deux concepteurs d'expositions ne dépendant pas d'une institution muséale.

a) Le choix des personnes interrogées

L'échantillon des personnes rencontrées et interrogées est le fruit de réflexions, notamment liées à la volonté de couvrir en premier lieu un périmètre francophone, mais aussi, dans certains cas, des circonstances et des opportunités qui se sont présentées dans l'élaboration de cette thèse. Tout d'abord, il allait de soi que j'interroge sur leurs pratiques des responsables d'institutions importantes par rapport à mon sujet de recherche. Les directeurs ou conservateurs de quelques musées d'ethnographie de référence, qui ont déjà été décrits précédemment dans cette thèse, m'ont fait le plaisir de me recevoir et de répondre à mes questions. Il s'agit de Alain-Gérard Krupa pour le Musée de la Vie wallonne à Liège ; Michel Colardelle pour le Musée des Arts et Traditions populaires à Paris, futur Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée à Marseille ; Jean-Claude Duclos pour le Musée dauphinois de Grenoble ; Benoît Coutancier pour le *Museon arlaten* à Arles.

Ensuite, j'ai eu la chance de rencontrer et d'interroger les responsables d'institutions plus modestes par la taille mais non moins intéressantes quant à leur contenu et à leur démarche muséographique. La rencontre de Joëlle Mauerhan, Conservatrice au Musée du Temps à Besançon, m'a été suggérée par André Gob, qui avait lui-même visité ce musée et rencontré sa principale responsable. Musée consacré à une thématique originale, à la fois historique, scientifique et technique, il aborde ses expositions comme un musée de société avant tout. Bien que la décision de créer ce musée date des années 1980, celui-ci n'a ouvert ses portes au

public qu'en juin 2002 et le vaste projet imaginé par sa conservatrice n'a pas encore abouti dans son entièreté⁷³⁴. Martin Schärer, directeur de l'*Alimentarium* de Vevey⁷³⁵, est une personnalité davantage connue des muséologues en tant que membre actif de l'ICOFOM depuis de nombreuses années et ancien président de l'AMS (Association des musées suisses). C'est notamment après l'avoir rencontré à la Conférence générale de l'ICOM en 2001 (Barcelone) et suite à la lecture de son article pour la revue *Publics & Musées* que j'ai souhaité l'interroger. Par ailleurs, l'*Alimentarium*, musée thématique tourné également vers les questions de société, constituait un lieu de visite incontournable. Lors d'un voyage d'études au Québec en 2003, j'ai découvert le Centre d'Histoire de Montréal et j'ai souhaité en rencontrer le responsable, Jean-François Leclerc, qui m'a également accordé un entretien. Créée en 1983, cette institution, considérée par ses fondateurs comme un centre d'interprétation, a fait peau neuve en 2001-2002. A nouveau, on peut la voir comme un musée de société, dont les collections, surtout documentaires, n'occupent pas une place prépondérante.

En ce qui concerne Martine Thomas-Bourgneuf, il m'a semblé intéressant d'évoquer également l'expérience d'une muséologue⁷³⁶ indépendante, qui intervient dans des projets de création de musées, d'expositions et de centres d'interprétation. Elle fut invitée par André Gob dans le cadre du DES en muséologie en 2003. Par ailleurs, j'ai publié un article à propos de la conception des centres d'interprétation sous la forme d'un entretien avec elle⁷³⁷, ce qui explique que je l'ai rencontrée à deux reprises.

Pour compléter le panel, j'ai choisi d'interroger un « faiseur d'exposition » et patron d'une société commerciale, Jeannot Kupper⁷³⁸, dont le nom est indissociable des grandes expositions-spectacles qui ont été présentées en Belgique au cours des dernières années, en marge des musées. J'ai par ailleurs été amenée à faire une recherche approfondie sur ce sujet dans le cadre d'une publication⁷³⁹.

⁷³⁴ DROUGUET, Noémie, « L'air du temps. Un souffle d'oxygène pour des collections d'horlogerie », dans GOB, André (dir.), *Musée : on rénove!*, *Art&Fact* n° 22, 2003, p. 115-121. La « deuxième tranche » des travaux n'a pas encore abouti et le programme muséographique demeure incomplet.

⁷³⁵ SCHARER, Martin, R., « L'Alimentarium de Vevey : un nouveau musée dans un ancien bâtiment », dans GOB, André (dir.), *Musée : on rénove!*, *Art&Fact* n° 22, 2003, p. 94-96 ; SCHARER, Martin, R., *Alimentarium*, Vevey, 1995 ; SCHARER, Martin, R., *Promenades muséologiques, carnet de notes sur l'Alimentarium*, Vevey (Fondation Alimentarium), 2002 ; SCHARER, Martin, « La relation homme-objet exposée » dans *Publics et Musées*, n° 15, Lyon, 1999, p. 31-42.

⁷³⁶ Martine Thomas-Bourgneuf se définit elle-même comme « muséologue », mais à mon sens, les missions qui lui sont confiées ressortissent davantage à la muséographie que de la muséologie. J'ai éclairci cette question dans DROUGUET, Noémie, « Questions méthodologiques autour de la conception des centres d'interprétation », *La Lettre de l'OCIM*, n° 98, mars-avril 2005, p.13-20.

⁷³⁷ DROUGUET, Noémie, « Questions méthodologiques autour de la conception des centres d'interprétation », *La Lettre de l'OCIM*, n° 98, mars-avril 2005, p.13-20.

⁷³⁸ Jeannot Kupper est décédé accidentellement en juin 2006. Dans les pages qui suivent, je vais néanmoins utiliser le présent, pour garder l'homogénéité du texte.

⁷³⁹ DROUGUET, Noémie, « Succès et revers des expositions-spectacles », dans CHAUMIER, Serge (dir.), *Du musée au parc d'attractions, Culture et Musée* n°4, juin 2005, p. 65-88. Dans ce cadre, j'ai également

Enfin, j'ai profité de mon séjour au Québec pour rencontrer Michel Allard et son assistante Annick Landry. Spécialiste de l'évaluation et de la pédagogie muséales, Allard était professeur à l'UQAM, et il n'était pas lié directement à la conception d'exposition. Cet entretien n'a pas suivi la même trame que les autres : nous avons plutôt évoqué les points communs et les différences entre la muséographie québécoise et la muséographie « française ».

En dehors de ces entretiens « formalisés » et enregistrés, comme je vais à présent l'expliquer, j'ai naturellement rencontré bien d'autres personnes qui m'ont parlé de leur démarche et qui ont enrichi mes réflexions⁷⁴⁰.

b) Les entretiens

Il s'agissait d'entretiens semi-directifs. Le principe de l'entretien semi-directif est de laisser la personne interrogée suivre son propre raisonnement, tout en relançant son discours à l'aide de questions préétablies ou d'un guide d'entretien. Les questions ne doivent pas nécessairement être abordées dans un ordre prédéfini, pour autant que l'interviewé s'exprime à propos de chacune d'entre elles. L'important est de donner la possibilité à la personne interrogée de développer son discours en fonction de sa propre logique, qui n'est pas forcément celle de son interrogateur. C'est sur ce modèle que j'ai tenté de travailler.

(1) Rédaction du guide d'entretien

Comme préalable à l'entretien proprement dit, j'ai rédigé une sorte de fiche signalétique⁷⁴¹ de la personne interrogée et de l'institution dans le cadre de laquelle il travaille. Ces premières informations, factuelles, devaient donner un cadre : il s'agissait pour moi de cerner rapidement, à la fois l'institution « de l'intérieur », le rôle joué en son sein par la personne interrogée et le profil de cette personne.

En ce qui concerne le guide d'entretien, j'ai établi une liste de questions, traduisant mes propres interrogations. Cette première étape n'a pas du tout été simple ; c'était même sans doute la plus compliquée ! Il me fallait trouver la bonne formulation pour parvenir à obtenir

procédé à des entretiens complémentaires avec deux autres spécialistes de ce genre d'événements : Benoît Remiche (Tempora s.a.) et Jean-Pierre Colson (Collection et Patrimoine asbl).

⁷⁴⁰ J'ai notamment rencontré Carl Johnson (Directeur du Musée régional de Rimouski et président de la SMQ), Christophe Dufour (Directeur du Muséum d'Histoire naturelle de Neuchâtel), Yves Bergeron (qui était alors responsable des expositions au MCQ) et André Desvallées.

⁷⁴¹ Voir fiches signalétiques, Annexe n° 1, p. 2-3.

des informations réellement intéressantes pour ma recherche. Faire en sorte que la personne interrogée me fournisse des éléments vraiment pertinents par rapport à ma recherche, sans pour autant susciter de façon trop appuyée les réponses « attendues ».

La liste de questions s'organisait en deux parties. La première série, intitulée « Etapes de la conception et de la réalisation d'une exposition », était surtout consacrée à la description de la méthodologie, ou du moins de la démarche habituelle, telle qu'elle est pratiquée dans les musées mentionnés, avec la volonté de cerner aussi le vocabulaire ou les expressions utilisées couramment dans l'institution pour décrire les étapes du processus, les noms donnés aux documents etc. L'organisation du travail entre l'équipe interne et les intervenants extérieurs m'est également apparue comme une problématique à éclaircir. Je voulais savoir quels étaient les rôles et les limites de chacun. Une autre question portait sur la pratique de l'évaluation des expositions, et une dernière devait permettre de faire une comparaison, au niveau de la méthodologie toujours, entre les expositions temporaires et les expositions permanentes.

La seconde série de questions, « Comment structurer le savoir, le message de l'exposition et la forme de l'exposition ? », a trait à la structure du discours de l'exposition, à la liberté du visiteur, à la linéarité (ou non) du parcours. On pourrait schématiser en résumant cette seconde série à la question : comment passe-t-on de la conception mentale du sujet d'une exposition à sa mise en forme dans un espace en trois dimensions, avec des objets et impliquant un cheminement de la part du visiteur ? La question de la liberté et de l'activité de ce dernier m'intéresse aussi. A nouveau, j'ai cherché à cerner le vocabulaire et les expressions employées : pourquoi utiliser un mot plutôt qu'un autre, quelles sont les nuances dont les expressions se parent ? Enfin, je désirais, à travers la dernière question inviter le répondant à s'exprimer au sujet de l'existence ou non d'une spécificité des thématiques « de société » par rapport à celles qui sont traitées dans d'autres types de musées⁷⁴². La rédaction de ces questions était plus délicate encore que la première série : comment exprimer ma demande de façon explicite, sans qu'elles n'apparaissent comme des propositions avec lesquelles mon interlocuteur aurait été contraint d'être d'accord ou pas d'accord ? Comment le faire parler librement sur ce sujet, sans lui donner des pistes, voire des balises ?

Tous les entretiens ont été réalisés à l'aide des deux supports de questions ; ceux-ci n'ont subi aucune modification au cours du temps. Seuls les entretiens exécutés au Québec se présentent différemment. En particulier, la discussion beaucoup plus libre, avec Michel Allard et son assistante, n'a pas du tout suivi ce canevas. C'est pourquoi, ils seront exploités de façon différente.

(2) Administration

⁷⁴² Cet aspect rejoint ma réflexion personnelle sur la question, exprimée dans le chapitre 2 de cette thèse.

Toutes les personnes interrogées ont été rencontrées dans leurs institutions respectives, à l'exception de Jeannot Kupper et Martine Thomas-Bourgneuf, qui ne sont pas liés directement à un musée. Dans chaque cas, j'avais pris préalablement rendez-vous avec la personne interrogée et je lui avais déjà fait part, soit par téléphone, soit par message électronique, de l'objet de ma recherche et de la teneur du questionnaire. Le temps qui m'a été consacré a varié entre une heure et deux heures et demi. Tous ces entretiens ont été enregistrés et ensuite retranscrits⁷⁴³.

La plupart du temps, la fiche signalétique a été remplie à la main assez rapidement, soit par la personne interviewée, soit par moi. Dans certains cas, les réponses apportées à ces questions se sont avérées bien plus longues que je ne l'avais prévu et ont constitué une partie de l'entretien proprement dit⁷⁴⁴. Dans ce cas, j'ai lancé l'enregistrement de l'entretien dès ces questions préliminaires.

J'ai débuté ces entretiens en me présentant et en expliquant rapidement à mon interlocuteur le sujet de mes recherches, de façon à esquisser le cadre de la discussion. Ensuite, j'ai à chaque fois pris la peine de lui énoncer l'ensemble des questions avant de commencer l'entretien proprement dit. Mon intention était de lui donner la possibilité d'évaluer le nombre de questions et d'apprécier ce que j'attendais de lui en termes de contenu et de temps. Il me semblait que c'était une bonne façon de préparer la discussion, en évitant de dévier du sujet qui m'intéressait. Par la suite, comme je l'explique au point suivant, il m'est apparu que ce n'était peut-être pas la meilleure façon de procéder et j'ai cessé après les premiers entretiens de procéder de la sorte. La petite explication sur le cadre de mes recherches et l'amorce de quelques questions me permettaient finalement de « préparer » mon interlocuteur à ce qui l'attendait sans lui imposer mon raisonnement ni mes conceptions préalablement à l'entretien.

Pour les premiers entretiens et contrairement à ce qui est préconisé pour les entretiens semi-directifs, j'étais assez rivée à ma liste de questions. Celles-ci étaient posées dans l'ordre. Par la suite, l'exercice est devenu plus souple. D'autant que je me suis aperçue qu'il était impossible, pour la plupart de mes interlocuteurs, de répondre à toutes ces questions sur le laps de temps, parfois restreint, qu'ils pouvaient m'accorder.

(3) Problèmes liés à la rédaction et à l'administration du questionnaire

⁷⁴³ Voir annexe. Dans la suite du texte, pour faire référence à cette annexe, je donne le nom de la personne interrogée et la pagination.

⁷⁴⁴ C'est le cas de Benoît Coutancier qui s'est exprimé longuement sur sa carrière muséologique, ainsi que sur l'enseignement de la muséologie et de la muséographie.

Il n'a pas fallu beaucoup de temps pour m'apercevoir que faire passer des entretiens de ce type requiert une méthodologie particulière, qui me faisait défaut au départ. En effet, mes études d'histoire de l'art et d'archéologie ne m'ont pas amenée à faire des enquêtes, comme en font les étudiants de sociologie ! Bien que je me sois référée à des ouvrages (de vulgarisation) sensés m'aider, les premiers pas de cette enquête se sont faits de façon relativement intuitive. À propos de l'échantillonnage, je suis satisfaite d'avoir fait appel à des représentants de petits et de grands musées, d'institutions « généralistes » et d'autres thématiques, des musées situés en Belgique, en France, en Suisse et au Québec, ainsi qu'à deux concepteurs d'expositions indépendants. Peut-être aurais-je pu faire figurer à ce panel le responsable d'un écomusée, d'un musée d'ethnographie extra-européenne ou encore d'un musée d'histoire ? Il aurait sans doute été préférable également d'interroger un second conservateur de musée belge ou wallon.

En ce qui concerne le questionnaire, avec un peu de recul et de réflexion, il me semble que cet outil n'était pas vraiment au point ! Au niveau de la rédaction du guide d'entretien, il faut bien avouer que la plupart des questions sont déjà fort orientées en fonction de mes attentes et de la suite que je comptais, dès ce moment, donner à mon travail. C'est selon moi un premier biais car l'ordre des questions avait déjà toute son importance : il y a une sorte de gradation, induisant tacitement et subrepticement l'aval de mon interlocuteur. Il ne s'agit dès lors pas d'un simple guide d'entretien, mais bel et bien d'un questionnaire charpenté avec une logique interne très forte, qui s'impose presque à la personne interrogée. De plus, certains termes ou certaines expressions que j'ai utilisées ne sont peut-être pas adéquates et peuvent porter à confusion. Qu'entendre, par exemple, par « progression dans le thème » ? Mes interlocuteurs ont pu comprendre ou interpréter ce mot à leur façon. Par quoi aurait-il fallu remplacer cette formulation ? Le questionnaire aurait gagné à être plus neutre.

Ma façon de poser les questions, elle aussi a pu être problématique ; elle a néanmoins évolué en gagnant de la souplesse au fur et à mesure des entretiens. Enoncer l'ensemble des questions à mon interlocuteur lui imposait ma logique, ce qui est le contraire de l'effet recherché par un entretien semi-directif. Du reste, ces questions étaient trop nombreuses, trop vastes et trop précises à la fois. Je dirais qu'à la limite, il était nécessaire d'adhérer à mes idées et à mon vocabulaire spécifique pour pouvoir comprendre le sens des questions et y répondre ! A la réflexion, je n'aurais pas dû cerner la problématique à ma façon et l'enfermer dans une série de questions fortement orientées. L'idéal n'aurait-il pas été de poser une ou deux questions générales et de procéder avec un guide d'entretien pour poser des questions supplémentaires ou relancer le discours de mon interlocuteur ? Heureusement, par la force des choses, c'est souvent cela qui s'est produit en définitive. D'autres thèmes surgissaient de la discussion elle-même et me permettait de relancer la personne en suivant mon guide d'entretien.

Enfin, répondre à autant de questions, sur un sujet aussi vaste, demandait du temps, beaucoup de temps. La plupart des entretiens se sont clôturés alors que toutes les questions n'avaient pu être posées. Les personnes qui ont eu la gentillesse de me recevoir n'avaient pas nécessairement plus d'une heure ou deux à me consacrer. Ceci explique que les dernières questions du guide d'entretien n'ont pas toujours pu être posées. Celles-ci auraient du s'y trouver en moins grand nombre et être mieux ciblées par rapport à mon sujet.

c) Résultats

Malgré ces limites dont je suis actuellement bien consciente, ces entretiens n'ont pas été vains et ils présentent l'avantage d'être tous structurés plus ou moins de la même façon : les mêmes points ont à chaque fois été abordés (sauf exceptions pour les Québécois et lorsque le temps a manqué). Les questions posées n'étaient cependant pas simples. Pour y répondre, un temps de réflexion n'aurait sans doute pas été superflu pour que chaque personne puisse rassembler ses idées⁷⁴⁵. Les réponses et explications apportées par les personnes interrogées s'en trouvent parfois partielles ou lacunaires, et leur formulation manque parfois de cohérence. Je rappelle qu'il s'agit d'un exercice difficile, pratiqué « à chaud », sans préparation, « sans filet ». Les idées se bousculent parfois un peu dans le discours et ce sont des exemples qui viennent à la rescousse de mon interlocuteur lorsqu'il ne parvient pas à mettre des mots pour expliciter sa pensée et partager une réflexion plus « théorique » ou méthodologique. Étudier ce corpus d'entretiens nécessite une sorte de « toilettage » et de mise à plat, avant de livrer des informations utilisables.

d) Exploitation des entretiens

Le corpus d'entretiens retranscrits représente une source précieuse à laquelle je vais pouvoir puiser pour construire la suite de ce travail. Ce ne sont pas des réponses complètes, univoques et absolues, et encore moins convergentes, qui répondent à toutes mes questions! Ce sont bien davantage des pistes, des indices et surtout le reflet de pratiques variées, éprouvées mais pas forcément transposables, valables mais pas nécessairement idéales. Dès lors, il ne s'agit pas de leur réserver un traitement statistique, quantitatif, débouchant sur des probabilités de réussites, des pourcentages de faisabilité ou des coefficients de certitude...

Ces témoignages vont être utilisés pour (ré)écrire une méthodologie, ou pour compléter une méthodologie existant timidement et fort partiellement dans la littérature. Il ne s'agit pas de composer et de proposer ma propre méthodologie de la mise en exposition ; celle-ci sera

⁷⁴⁵ C'est le cas en particulier de Joëlle Mauerhan, Conservatrice du Musée du Temps à Besançon (Mauerhan, p. 37). Mes questions et notre discussion ont généré un flot d'idées dont la plupart n'ont pas été approfondies, rendant le texte assez confus et plus difficile à exploiter dans le cadre de mon étude.

exposée dans la deuxième partie de ce travail. L'objectif est plutôt de compiler les informations rassemblées pour énoncer le processus de la conception, de la création et de la réalisation d'une exposition. Les démarches singulières de mes informateurs seront ensuite résumées sous forme de schéma opératoire et comparées.

Enfin, la question des différents intervenants (internes et externes par rapport à l'institution concernée) sera aussi analysée. Les situations sont éminemment variables et peuvent être imputées aux conditions internes et externes (commanditaire, statut du musée ou de l'exposition, budget...), mais aussi à certaines « traditions » dans ce domaine. L'essentiel pour moi est de dégager le rôle tenu par chaque acteur de la mise en exposition, comment son intervention est gérée, orchestrée et surtout, quelles en sont les limites par rapport aux autres compétences en jeu.

2. La mise en exposition

*A la question « comment exposer ? », bien des praticiens savent répondre.
A la question « pourquoi exposer ? », la certitude de la transmission du savoir
masque difficilement le vide de toute finalité.
En imposant sa propre fin, l'acte d'exposer se suffit à lui-même.⁷⁴⁶*

Les praticiens savent-ils répondre à la question « comment exposer » ? Oui et non. Ils savent expliquer comment ils ont procédé pour monter une exposition sur tel ou tel sujet, dans telles conditions de temps, de lieux, de moyens humains et financiers. Par contre, peu d'entre eux sont capables d'intellectualiser leur démarche, de théoriser leur pratique. Quoi de plus naturel, après tout ? Pour la plupart, ils ont été formés sur le tas, appliquent des recettes tout en prétendant qu'elles n'existent pas, vont à tâtons, essaient et modifient⁷⁴⁷, presque instinctivement. Savent-ils répondre à la question « pourquoi exposer » ? Pareil. Parce qu'un musée doit montrer des collections. Parce qu'il a un message à délivrer. Transmettre des connaissances, susciter une prise de conscience, instruire tout en divertissant. Les musées de société peut-être de façon plus urgente encore que d'autres. Et ensuite, parce qu'il faut rénover les présentations, renouveler les sujets, relancer le public. Mais encore ?

Comment articuler ces deux questions l'une à l'autre ? Comment tirer parti de ce moyen de communication formidable et puissant qu'est l'exposition ? Comment s'y prendre pour donner du sens, au départ et à l'arrivée, à ce long processus de création ?

⁷⁴⁶ JEUDY, Henri-Pierre, « Présentation », dans JEUDY, Henri-Pierre (dir.), *Exposer. Exhiber*, Paris, Editions de La Villette, 1995.

⁷⁴⁷ Pour reprendre le titre de l'ouvrage consacré à l'évaluation des expositions : TAYLOR, Samuel, *Essayer-Modifier. Comment améliorer des éléments d'exposition avec l'évaluation formative*, (adaptation et introduction de l'édition française par Daniel JACOBI et Joëlle LE MAREC), Dijon (OCIM), 1998 (1991 pour l'édition originale).

Pourquoi exposer ? Pour transmettre un message. Pas un message parlé ou un message écrit, mais un message « expographié ». « Il est bien certain pour tout le monde que l'exposition ne possède pas de « langue » au sens que les sciences du langage donnent à ce terme. Mais (...) l'exposition n'en est pas moins un fait de langage. Le rassemblement d'objets en un lieu ouvert au public ne suffit pas à rendre ces objets compréhensibles. Il leur faut encore une présentation et un environnement qui fasse sens. A l'opposé, la capacité à faire sens n'est pas directement proportionnelle à la quantité de textes présents sur les panneaux, cartels, dans les catalogues, voire dans les discours d'animation. Le sens advient aussi par la disposition, la mise en scène, le recours aux schémas, aux photographies et autres autres moyens visuels et spatiaux »⁷⁴⁸. Et l'on en revient à la première question : comment exposer...

a) Qu'en disent les manuels?

Comme je l'ai annoncé dans l'introduction à ce chapitre, la littérature muséologique en général, et les « manuels » en particulier, s'ils évoquent souvent la mise en exposition de façon théorique, ne s'attardent pas avec beaucoup de détails à la mise en pratique. Les questionnements méthodologiques se font rares. On peut s'en étonner lorsqu'on voit les chapitres et les ouvrages entiers consacrés, avec moult détails et conseils pratiques justement, à la conservation (préventive) des objets de collection. On peut également le comprendre aisément : ce n'est pas un sujet facile, chaque musée, chaque équipe de conception, chaque sujet a ses singularités... Et les opérations ne peuvent se résumer aux aspects techniques. Or, même ceux-là font souvent défaut. Néanmoins, on peut trouver quelques aides sous forme de programme, de plan ou de « check-list ».

Dans le *Manuel de muséographie*, Marie-Odile de Bary nous livre un « plan de conception d'une exposition » :

« Toujours penser à quel public on s'adresse.

1. Recherche et documentation : enquête, lecture d'ouvrages, recherche iconographique, recherche historiques, archives, etc.
2. Rédaction du synopsis : mise à plat du contenu de l'exposition par chapitres et séquences.
3. Choix des objets : liste et feuilles de prêts quand on s'adresse à l'extérieur.
4. Plan et définition des principes de la mise en espace : si le local est défini, tracé du plan avec élévation, ou bien recherche du local le plus approprié, relevé des dimensions (longueur, largeur, hauteur) et tracé du plan ou réalisation d'une maquette.

⁷⁴⁸ DAVALLON, Jean, *L'exposition à l'œuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris (L'Harmattan), 1999, p. 87.

5. Rédaction des textes, des titres, des sous-titres, des cartels.
6. Choix des matériaux de l'exposition en fonction du thème et des objets à présenter.
7. Estimation du temps de réalisation, estimation du temps d'installation et compte à rebours.
8. Budget prévisionnel – dépenses et recettes et recherche de financement : ressources propres, subventions et mécénat »⁷⁴⁹.

Ce plan (présenté dans un encadré dans l'ouvrage) est plus que schématique, d'autant que l'auteur n'y apporte aucun commentaire. Elle ne donne aucune indication sur la façon dont on peut entretenir et faire progresser une idée ou un thème donné. Comment faire pour réfléchir sur cette matière informe, comment la travailler pour aboutir au synopsis ? Naturellement, elle recommande de faire des recherches, de façon à nourrir l'idée, mais ce ne sont pas des données livresques et factuelles qui débouchent directement sur un scénario, sur une mise en forme – conceptuelle – du thème. On remarque l'emploi du terme « chapitre » pour désigner, semble-t-il, une section de l'exposition ou encore un « sous-thème », et de Bary de déclarer que « l'exposition est un moyen d'expression qui sert à transmettre un message, exactement comme un livre, un concert, un film »⁷⁵⁰. Ce qui suppose un déroulement linéaire de l'action, de l'histoire. L'exposition doit en effet s'appliquer à « raconter une histoire, avec un début et une fin », elle doit fournir au visiteur « un récit consistant qui l'engage à poursuivre sa visite pour en connaître la fin »⁷⁵¹. En outre, dans l'exposition « de type traditionnel », où les œuvres sont simplement disposées, juxtaposées, le visiteur « est seul, abandonné dans son parcours, sans fil conducteur »⁷⁵². Cela lui paraît tellement inconcevable qu'elle recommande, en matière de scénographie, de tenir compte « de toutes les possibilités d'utilisation de l'espace et des mouvements auxquels on va essayer de contraindre le visiteur »⁷⁵³. Elle conseille

⁷⁴⁹ DE BARY, Marie-Odile, « Les différentes formes de muséographie : de l'exposition traditionnelle au centre d'interprétation », dans DE BARY, Marie-Odile et TOBELEM, Jean-Michel (dir.), *Manuel de muséographie. Petit guide à l'usage des professionnels de musée*, Biarritz (Séguier/Option culture), 1998, p. 195-203, p. 197.

⁷⁵⁰ DE BARY, Marie-Odile, « Les différentes formes de muséographie : de l'exposition traditionnelle au centre d'interprétation », dans DE BARY, Marie-Odile et TOBELEM, Jean-Michel (dir.), *Manuel de muséographie. Petit guide à l'usage des professionnels de musée*, Biarritz (Séguier/Option culture), 1998, p. 195-203, p. 195.

⁷⁵¹ DE BARY, Marie-Odile, « Les différentes formes de muséographie : de l'exposition traditionnelle au centre d'interprétation », dans DE BARY, Marie-Odile et TOBELEM, Jean-Michel (dir.), *Manuel de muséographie. Petit guide à l'usage des professionnels de musée*, Biarritz (Séguier/Option culture), 1998, p. 195-203, p. 196. Définir la *storyline* est également conseillé par EDSON, Gary, et DEAN, David, *The Handbook for Museums*, Londres et New York (Routledge), 1996, p. 161-170.

⁷⁵² DE BARY, Marie-Odile, « Les différentes formes de muséographie : de l'exposition traditionnelle au centre d'interprétation », dans DE BARY, Marie-Odile et TOBELEM, Jean-Michel (dir.), *Manuel de muséographie. Petit guide à l'usage des professionnels de musée*, Biarritz (Séguier/Option culture), 1998, p. 195-203, p. 197. « Fournir un fil conducteur évident » est également recommandé dans GIORDAN, André, SOUCHON, Christian et CANTOR, Maryline, *Evaluer pour innover. Musées, médias et écoles*, Nice (Z'éditions), 1993, p. 39.

⁷⁵³ DE BARY, Marie-Odile, « Les différentes formes de muséographie : de l'exposition traditionnelle au centre d'interprétation », dans DE BARY, Marie-Odile et TOBELEM, Jean-Michel (dir.), *Manuel de muséographie. Petit guide à l'usage des professionnels de musée*, Biarritz (Séguier/Option culture), 1998, p. 195-203, p. 200.

également d'utiliser les titres et sous-titres des textes pour guider le visiteur « en lui faisant suivre l'itinéraire que le concepteur veut lui imposer »⁷⁵⁴. Elle semble ignorer que le visiteur reste libre, dans une certaine mesure en tout cas, de mener son parcours⁷⁵⁵. A moins qu'elle ne vise précisément à éliminer cette liberté en usant de contraintes?

Un petit ouvrage, datant de 1988 et édité par le Ministère de l'Environnement et la Région Provence – Alpes – Côte d'Azur, porte sur la conception et la réalisation d'expositions « à thème »⁷⁵⁶. La première partie de l'ouvrage, rédigée par Jean-Pierre Bringer, explique assez simplement comment conduire un programme⁷⁵⁷. A la différence des muséo-fiches de la DMF, le travail ne s'appuie pas du tout sur l'existence préalable de collections, ni même sur leur rassemblement. Ce qui se comprend vu que l'auteur a pour références principales des musées de sciences naturelles ou des centres d'interprétation, américains pour la plupart. Il est également significatif qu'il encourage le lecteur, en guise de préliminaire, à réfléchir sur la pertinence même du choix de l'exposition comme moyen de communication. Dans la mesure où l'exposition ne se résume pas à la monstration d'une collection, il se demande : « faut-il faire une exposition ? »⁷⁵⁸. Dans certains cas, ne vaut-il pas mieux lui préférer l'édition d'une brochure ou d'un livre pour transmettre le message en question⁷⁵⁹? Il recentre davantage ses conseils sur l'élaboration d'un scénario, d'un parcours de visite, sur la clarté du propos et sur les comportements des visiteurs.

Voici comment il décrit les étapes de l'élaboration d'un projet d'exposition⁷⁶⁰ :

- Les questions à examiner en priorité : la composition et les caractéristiques du public attendu ; les circonstances dans lesquelles l'exposition sera vue ; la durée de vie de l'exposition ; le choix entre lumière naturelle et lumière artificielle ;

⁷⁵⁴ DE BARY, Marie-Odile, « Les différentes formes de muséographie : de l'exposition traditionnelle au centre d'interprétation », dans DE BARY, Marie-Odile et TOBELEM, Jean-Michel (dir.), *Manuel de muséographie. Petit guide à l'usage des professionnels de musée*, Biarritz (Séguier/Option culture), 1998, p. 195-203, p. 202.

⁷⁵⁵ Elle n'a sans doute pas connaissance de l'analyse de Véron et Lévassour (VERON, Eliséo et LEVASSEUR, Martine, *Ethnographie de l'exposition*, Paris, (BPI - Centre Pompidou), 1983).

⁷⁵⁶ BRINGER, Jean-Pierre et MARTINI, Guy, *Les expositions à thème*, Ministère de l'Environnement et Région PACA, s.l.n.d. (1988), 93 p.

⁷⁵⁷ Cette première partie est encore tout à fait pertinente aujourd'hui. A la différence de la seconde partie de l'ouvrage, rédigée par Guy Martini et intitulée « Quelques techniques d'exposition », qui est largement dépassée en ce qui concerne les techniques et technologies décrites.

⁷⁵⁸ BRINGER, Jean-Pierre et MARTINI, Guy, *Les expositions à thème*, Ministère de l'Environnement et Région PACA, s.l.n.d. (1988), p. 11-12.

⁷⁵⁹ Michel Colardelle pose exactement la même question : « Je ne suis pas un *addict* des objets et je ne suis pas non plus un *addict* des expositions. Je pense que quelquefois, on ferait mieux de ne pas faire d'exposition et de faire autre chose pour exprimer ce qu'on veut exprimer. Quelquefois, un bon livre vaut mieux qu'une mauvaise exposition. Il y a des sujets qui ne sont pas de sujets d'exposition. Donc, aujourd'hui on dispose quand même d'un nombre de médias considérable et plus personne n'exige d'un musée qu'il ne présente que des collections » (Colardelle p. 163).

⁷⁶⁰ BRINGER, Jean-Pierre et MARTINI, Guy, *Les expositions à thème*, Ministère de l'Environnement et Région PACA, s.l.n.d. (1988), p. 16-22. Notons que l'auteur n'utilise à aucun moment de l'ouvrage le terme « musée », sauf dans les exemples qu'il cite.

- La « commande », c'est-à-dire le document consignnant ce qu'il est important de porter à la connaissance de tous les intervenants, comprenant les conditions matérielles de l'exposition, la répartition des tâches et le synopsis précisant l'objectif et le sujet de l'exposition.
- La phase d'étude et de recherches, qui peut durer plusieurs mois, que la documentation soit déjà (partiellement) disponible ou qu'il faille au préalable effectuer des recherches, dont la quête des objets.
- Le scénario, qui correspond à un synopsis développé, un canevas plus ou moins précis de l'histoire ou de l'argumentation, qui doit être complété par des esquisses matérialisant les idées de mise en scène.
- La maquette, réalisée en fin de processus d'élaboration, lorsque tous les éléments constitutifs de l'exposition sont connus (objets, illustrations, textes, etc.). Elle permet aux intervenants d'imaginer ce que sera l'exposition et de procéder éventuellement à des mises au point.
- Le montage proprement dit.
- La promotion, qui doit être considérée comme une partie intégrante du projet et prévue bien avant l'inauguration.

Un ouvrage, plus récent, de Claire Merleau-Ponty et Jean-Jacques Ezrati, tente de faire le point, de façon théorique et pratique, sur les expositions temporaires et leur réalisation⁷⁶¹. Il se présente comme un manuel à l'usage des concepteurs d'expositions et professionnels de musée. Les auteurs traitent de tous les types d'expositions, mais s'attardent surtout sur les beaux-arts et l'ethnographie extra-européenne. Ils insistent beaucoup (à de nombreuses reprises) sur la prise en compte des différents types de public, à toutes les étapes du processus.

Voici des extraits de la synthèse, intitulée « Le calendrier des étapes de la création d'une exposition » (p. 165-169). Après avoir souligné que la démarche n'est pas absolument linéaire, que certaines opérations s'effectuent simultanément, que l'attention portée au public intervient à tous les stades du projet et que l'exploitation est une partie importante de l'existence d'une exposition, les auteurs donnent un « ordre possible du déroulement » de la création d'une exposition⁷⁶².

- Choix du public
- Choix du sujet de l'exposition (« en fonction du contexte culturel, temporel et social de l'exposition, du public visé et de la mission de l'établissement »)

⁷⁶¹ MERLEAU-PONTY, Claire et EZRATI, Jean-Jacques, *L'exposition, théorie et pratique*, Paris (L'Harmattan), 2005.

⁷⁶² Pour chaque étape, les auteurs citent les intervenants. Il est intéressant de relever que le commissaire est impliqué dans toutes les tâches, au minimum pour y exercer son contrôle, à l'exception de l'étape « réglages son, lumière, images » qui est effectuée par les techniciens sous l'autorité du scénographe. Néanmoins, le scénographe est quant à lui sous l'autorité du commissaire. Je reviendrai sur cette question dans la section sur le rôle des intervenants.

- Choix du lieu
- Etablissement d'un budget et recherche de financements (« le budget s'affinera au cours de la conception du projet et la recherche de financements peut durer pendant cette phase de conception »)
- Choix du ou des messages
- Choix du type d'approche du sujet
- Nomination d'un comité scientifique et choix d'une équipe (« deux opérations différentes qui se font au même moment »)
- Documentation
- Recherche d'œuvres et d'objets (« étroitement liée à la documentation »)
- Création d'un scénario
- Etablissement d'un pré-programme (« description détaillée du contenu de l'exposition qui permet de faire un appel d'offre muséographique »)
- Choix d'un scénographe
- Définition d'un parti pris muséographique et établissement d'un avant-projet sommaire (APS) (« déterminer les choix pratiques et esthétiques sur la mise en espace de l'exposition »)
- Choix des supports d'information
- Evaluation formative si possible
- Etablissement d'un avant-projet détaillé (APD) (« tous les éléments d'exposition (le contenu, les objets, le matériel d'exposition) sont prévus et chiffrés »). La réalisation des plans détaillés et du dossier de consultation des entreprises (DCE)
- Passage des commandes après étude des devis
- Début de la construction en atelier et restauration des œuvres s'il y a lieu
- Constitution d'un communiqué et d'un dossier de presse
- Rédaction du contenu des textes et des autres supports d'information
- Evaluation formative des textes
- Modifications des supports d'information s'il y a lieu
- Construction et montage
- Installation des expôts
- Réglages techniques (son, lumière, images)
- Envoi du dossier de presse
- Inauguration

Il est relativement étonnant, dans le plan proposé par Merleau-Ponty et Ezrati, de s'apercevoir que le choix du public intervient en premier lieu, avant même le choix du sujet. Doit-on en déduire que certains sujets ne conviennent pas ou ne pourraient pas être adaptés à différents publics ? Ou encore que le point de départ est de satisfaire le public, de répondre à ses attentes, à ses besoins ou à ses désirs ? De toute façon, dans la pratique, peu de concepteurs semblent se poser cette question de façon frontale. Si l'on compare aux plans de de Bary ou de Bringer et Martini, qui prennent également en compte le public dès le départ, ce n'est

toutefois pas une étape qui précède le choix du sujet. Pour la plupart des concepteurs, comme l'expliquent ailleurs Merleau-Ponty et Ezrati, il s'agit de toucher le plus grand nombre : « Parler de « grand public » est une façon discrète de masquer le fait que, le plus souvent, les commissaires d'exposition ne connaissent pas leur public potentiel. Ils font donc un produit culturel qu'ils supposent pouvoir convenir à un maximum de personnes »⁷⁶³.

Dans leur canevas, les « déterminants » sont fixés rapidement, presque d'entrée de jeu : les dates et la durée de l'exposition (contexte « temporel »), les lieux, le budget. Ces paramètres semblent déterminer, effectivement, les autres étapes directement liées au contenu, et en particulier le choix du ou des messages ainsi que l'approche du sujet. Dans la démarche préconisée par les auteurs, une fois le thème choisi (en fonction des attentes des visiteurs⁷⁶⁴ ou en fonction de la mission de l'établissement pour « enrichir ces attentes »⁷⁶⁵), on définit le message, puis le type d'approche. « Une exposition non seulement montre mais elle démontre⁷⁶⁶. Elle doit séduire, informer mais aussi convaincre. Il est nécessaire de déterminer la nature du ou des messages, définir ce que l'on veut dire, c'est-à-dire ce que l'on souhaite que le public interprète » (p. 45). Un message peut être de l'ordre de l'émotion esthétique, il peut être informatif, politique ou idéologique. Ensuite, « chaque thème d'exposition peut être traité sous des angles différents ; il y a plusieurs manières de l'aborder, plusieurs approches possibles : approche artistique, scientifique ou théâtrale. Une fois le message déterminé, il s'agit de décider d'un type d'approche » (p. 48). Relevons encore que le choix du scénographe intervient après la rédaction du scénario et du pré-programme mais il est incorporé à l'équipe au moment de définir le parti pris muséographique. C'est la forme qui lui est confiée (toujours sous l'autorité du commissaire) et non le contenu. Ce dernier peut être modifié en fonction des enseignements apportés par des évaluations formatives. Le recours aux évaluations demeurent, en dehors des musées de sciences et techniques, assez rare ; les auteurs prennent quand même la peine de lui réserver une place dans leur méthodologie, sans doute pour encourager les concepteurs à l'utiliser.

Enfin, on peut encore noter l'existence d'une série de petites publications de la SMQ, les « Analyse de la profession », et en particulier celles qui concernent le conservateur et le chargé de projet aux expositions. Il s'agit plutôt d'un descriptif des fonctions, tâches et

⁷⁶³ MERLEAU-PONTY, Claire et EZRATI, Jean-Jacques, *L'exposition, théorie et pratique*, Paris (L'Harmattan), 2005, p. 35.

⁷⁶⁴ « Le choix du thème peut se faire en fonction des attentes de la catégorie de visiteurs visés. Le grand public est toujours prêt à répondre à l'appel d'un certain nombre de thèmes porteurs : d'une manière générale, tout ce qui est précieux, rare, spectaculaire, très ancien, ce qui a rapport à la nourriture ou à la mode, bénéficie de son attention » (MERLEAU-PONTY, Claire et EZRATI, Jean-Jacques, *L'exposition, théorie et pratique*, Paris (L'Harmattan), 2005, p. 40).

⁷⁶⁵ « Pour enrichir les attentes des visiteurs, on peut choisir des thèmes d'exposition qui répondent à la mission de l'établissement » (MERLEAU-PONTY, Claire et EZRATI, Jean-Jacques, *L'exposition, théorie et pratique*, Paris (L'Harmattan), 2005, p. 43).

⁷⁶⁶ Les auteurs se contredisent eux-mêmes puisqu'à la page 26, ils écrivent : « L'exposition n'impose rien, elle transmet un message que chacun doit lire, traduire et adapter à son savoir et à sa sensibilité ».

activités de deux professions concernées par la conception des expositions. Mais il n'est pas question d'un quelconque processus de travail : la liste des tâches qui sont énoncées ne dénote pas une progression chronologique. Ces tâches peuvent aussi bien être concomitantes ou simultanées.

b) L'idée et son contenu

La pensée, me semblait-il, est un flux auquel il est bon de foutre la paix pour qu'il puisse s'épanouir dans l'ignorance de son propre écoulement et continuer d'affleurer naturellement en d'innombrables et merveilleuses ramifications qui finissent par converger mystérieusement vers un point immobile et fuyant⁷⁶⁷.

Le point de départ d'une exposition, c'est l'idée. Celle-ci se confond généralement avec le choix d'un thème. Elle peut naître tout à coup, armée et casquée. Elle peut au contraire prendre des années à mûrir, presque à l'insu de celui ou celle qui la taquine dans sa tête. Elle peut paraître et, incongrue ou inaccessible, être effacée dans la minute qui suit. Elle peut aussi, plus prosaïquement, être imposée « par le haut ». Toutes les situations existent... et confèrent à cette étape une durée tout à fait variable, d'une seconde à plusieurs années.

Coutancier s'exprime à propos de la naissance d'une idée : « Il y a toujours beaucoup de subjectivité, il y a aussi de l'opportunité, dans le bon sens du terme, dans le choix d'une expo. J'aimerais bien faire tel type d'expo parce que j'aimerais bien travailler avec telle personne qui a fait tel boulot intéressant ou bien avec tel objet, telle catégorie pour pouvoir travailler... Il y a toujours des facteurs déclencheurs qui ont leur part de subjectivité. Mais il y a toujours un objectif, qu'il va falloir après décliner, affiner, on dit : "il y a ça à faire passer". Alors, ça peut être à propos d'un certain groupe d'objets : "j'ai envie de faire passer telle idée", qui me semble un élément problématique pour une réflexion importante, susceptible d'intéresser le grand public, il faudrait parler de cette thématique-là... qui peut être une thématique assez matérielle, c'est une autre manière de voir, et à ce moment-là, quels objets je vais mobiliser pour donner trois dimensions à mon discours ? Mais au départ, il y a forcément un thème... »⁷⁶⁸.

Cette étape, intellectuelle, est assez difficile à décrire. Comment retracer l'irruption d'une idée dans l'esprit ? Comment raconter par quels canaux cérébraux elle passe, l'itinéraire qu'elle emprunte, sous quel laminoir, sous quel ébarboir, les résidus inutiles ou encombrants sont éliminés – à moins qu'ils ne soient dissous ? – avant qu'elle ne surgisse, consciente d'elle-même, pour être enfin formulée ? L'idée ne demeure que très peu de temps pensée pour

⁷⁶⁷ TOUSSAINT, Jean-Philippe, *L'appareil photo*, Minuit, Paris, 1988, p. 32.

⁷⁶⁸ Coutancier, p. 150.

elle-même : « au tout début, on ne pense pas encore à l'exposition, mais c'est une période extrêmement courte », rappelle Martin Schärer⁷⁶⁹. Que le concepteur soit seul ou qu'il travaille en équipe, il peut avoir recours au « brainstorming ». Cette « tempête dans le cerveau » a pour but de remuer les méninges afin d'en tirer un maximum de concepts et d'images. Ceux-ci surgissent en ordre dispersé, par association d'idées le plus souvent, et le défi est de les attraper au vol pour pouvoir les coucher sur la feuille blanche, qui, rapidement, se noircit de mots et de schémas. Le choix d'un thème, la définition d'une idée, peuvent engendrer rapidement des idées précises en matière d'objets, de scénographies etc. qu'il faudra ensuite explorer, canaliser, garder et réaliser ou simplement laisser tomber. Les recherches préliminaires, servant essentiellement à circonscrire le sujet, sont entreprises.

On se trouve ensuite rapidement dans la « logique du discours », pour reprendre l'expression de Davallon⁷⁷⁰. Il s'agit de définir l'idée et les objectifs qui fondent l'exposition et en déterminent le programme. On extrait un savoir du champ scientifique et on le réduit à un contenu exposable. Le résultat de cette première « phase », c'est la rédaction du synopsis de l'exposition. Ce document, généralement court, précise son objectif et son sujet. Sorte de note d'intention, il reprend rapidement les objectifs de l'exposition, « l'argument⁷⁷¹ », les thèmes principaux qui seront abordés (ainsi que, dans certains cas, une ébauche de « trame narrative »), le public cible. Il peut contenir également des indications sur les conditions matérielles de l'exposition, si elles sont déjà connues (contraintes de lieux, de durée, de moyens). L'étape du synopsis ou de la note d'intention peut sembler futile tant ce qui est couché sur le papier est « basique », schématique voire simpliste par rapport au sujet que l'on s'apprête à traiter de façon beaucoup plus approfondie. Cela va tellement de soi qu'on pense inutile de le rappeler. Cette étape est parfois oubliée, bâclée, négligée par les équipes de conception. Or, ces quelques lignes de texte, la rédaction de ces objectifs, c'est tout au long du processus que l'on va s'y référer. C'est la ligne de conduite du projet, celle qui devra apparaître, *in fine*, au visiteur qui parcourra l'exposition, quelques mois plus tard. De toute façon, ce discours devient indispensable car il est généralement transmis aux personnes à associer au projet (pouvoir de tutelle, scientifiques, sponsors, scénographe...), en subissant le cas échéant des variantes.

A côté du synopsis, document très court, les informations scientifiques sont collectées et rassemblées. Elles forment une masse de savoir à mettre en forme, à réécrire, qui constitue la matière de l'exposition⁷⁷². Souvent, les musées d'ethnographie et de société font appel à des

⁷⁶⁹ Schärer, p. 32.

⁷⁷⁰ DAVALLON, Jean, *L'exposition à l'œuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris (L'Harmattan), 1999, p. 95.

⁷⁷¹ DESVALLEES, André, « Cent quarante termes muséologiques ou petit glossaire de l'exposition », dans DE BARY, Marie-Odile et TOBELEM, Jean-Michel (dir.), *Manuel de muséographie. Petit guide à l'usage des professionnels de musée*, Biarritz (Séguier/Option culture), 1998, p. 216.

⁷⁷² DAVALLON, Jean, *L'exposition à l'œuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris (L'Harmattan), 1999, p. 97.

enquêtes ou lancent des campagnes de collecte de témoignages. Pour ce faire, des partenaires scientifiques ou des personnes ressources peuvent être sollicités dès cette première étape – à moins que ce ne soient eux qui sollicitent le musée pour qu’il monte une exposition, comme c’est parfois le cas au Musée dauphinois, ce qui sera détaillé plus loin.

Enfin, il faut rappeler que toutes ces réflexions s’appuient aussi sur le type de contact que l’on désire établir avec le ou les publics. Les destinataires de l’exposition sont pris en compte – autant que faire se peut – tout au long du processus⁷⁷³. Comme on l’a vu au chapitre précédent, le travail de conception des expositions et, plus globalement, l’orientation des institutions muséales s’est considérablement modifié au cours des dernières décennies au fur à et mesure que l’on a pris en compte toujours davantage les désirs, les besoins et les centres d’intérêt des visiteurs. D’une logique de préservation et de mise en valeur d’un patrimoine, des collections, les musées sont passés à une logique de communication et d’interprétation dans laquelle, à côté d’autres activités culturelles, l’exposition joue le rôle le plus important. Plus question d’aligner les objets et de les napper d’un discours, au mieux ésotérique, au pire... absent. L’exposition est adaptée aux attentes du public, qu’il faut élargir et fidéliser, le visiteur et l’expérience de visite se placent désormais au centre du dispositif muséal. Cette orientation plus forte vers le public colore nécessairement tout le travail de conception de l’exposition. Dans ce cas, le concepteur ne se contente plus de présenter et expliciter des contenus : il se préoccupe aussi de leur transmission et de leur appropriation par les visiteurs, si besoin en faisant appel au registre socio-affectif⁷⁷⁴. Constamment durant la mise en exposition, le concepteur va « se mettre à la place » du visiteur, en inventant si besoin un ou plusieurs « visiteurs modèles ». Il est sensible à la façon dont le visiteur va circuler, apprendre, se questionner, s’émouvoir, se fatiguer... dans l’exposition. L’interprétation et la médiation passent dans certains cas (ou sont renforcées) par la présence d’un animateur dans les salles de l’exposition⁷⁷⁵. Je ne vais pas me pencher sur ces cas spécifiques.

La prise en compte du public auquel l’exposition s’adresse intervient déjà dans la phase précédente (note d’intention et synopsis) ; elle est approfondie au moment de la rédaction du scénario et de la définition de l’approche.

⁷⁷³ On pourrait aussi évoquer l’évaluation préalable et l’évaluation formative, qui sont encore trop rares (et rarement citées par mes interlocuteurs) mais qui devraient aussi idéalement intervenir.

⁷⁷⁴ JACOBI, Daniel et MEUNIER, Anik, « Au service du projet éducatif de l’exposition : l’interprétation », *La Lettre de l’OCIM*, n° 61, 1999, p. 3-7.

⁷⁷⁵ Ces cas de figure ne sont pas fréquents et ne risquent pas d’être généralisés à mon avis, car ils engendrent un surcoût important en terme de personnel. Certains musées ne proposent quant à eux que des visites guidées pour des groupes (départs à heures fixes, comme à l’Archéoforum de Liège), et ne s’adressent donc pas aux visiteurs individuels. Les expositions de ce type ne font pas usage des mêmes systèmes d’aide à la visite ou des mêmes supports muséographiques puisqu’ils ne connaissent pas le même type de visite. En particulier, le visiteur ne choisit pas un parcours de sa propre initiative puisqu’il est invité à suivre le guide. Pour être complet, il faudrait encore distinguer entre le guide, l’animateur et le médiateur. Voir JACOBI, Daniel et MEUNIER, Anik, « Au service du projet éducatif de l’exposition : l’interprétation », *La Lettre de l’OCIM*, n° 61, 1999, p. 3-7.

c) La mise en forme de l'idée ; la mise en exposition

Après avoir circonscrit l'idée, le sujet de l'exposition, l'étape suivante consiste à développer le synopsis. Pour en faire une exposition. Digérer et réécrire les recherches scientifiques (déjà faites, déjà disponibles ou commandées pour l'occasion), en vue de leur « représentation »⁷⁷⁶, dans la continuité de la phase précédente. A ce stade de la mise en forme de l'exposition, on se trouve dans la « logique spatiale », pour reprendre l'analyse de Davallon. Il s'agit d'installer le savoir dans l'espace, en utilisant tous les ressorts du langage muséographique, à savoir : les objets de collections, les textes, la scénographie et tous les autres dispositifs de la médiation (manips, maquettes, bornes interactives etc.). Ces différents éléments sont déterminés selon une gradation propre à chaque institution ou à chaque concepteur (qui tient compte avant tout qui des objets, qui du discours, qui de la scénographie...). A nouveau, je vais tenter de repérer les pratiques récurrentes. Les différentes facettes ou étapes de la mise en exposition décrites ici sont appliquées par tous ; ce qui diffère parfois, c'est l'ordre (chronologique) dans lequel ces tâches sont accomplies. Dans bien des cas, elles se chevauchent, elles s'exécutent en parallèle.

En effet, comme je l'ai écrit ci-dessus, dès le moment où l'on retourne une idée dans tous les sens pour aboutir à un sujet d'exposition déjà suffisamment précis pour en rédiger un synopsis, des images mentales surgissent (en matière d'objets, de scénographie...). Ainsi commence déjà à s'installer « virtuellement » l'exposition ; le concepteur pense déjà le savoir et l'espace, entre réflexion concrète, sérieuse, et fantasme. Alain-Gérard Krupa l'exprime dans l'entretien : au moment où il choisit un sujet et où il y réfléchit, il a déjà une « vision des choses en trois dimensions ». « Il est clair qu'avec des sujets aussi complexes, si tu ne pars pas déjà avec un corpus d'idées de mise en scène, tu bas le beurre (...) Il faut partir, peut-être malheureusement ou heureusement, de symboles, de quelque chose de concret pour construire et voir si la matière peut s'inscrire dedans et puis tu fais des modifications après. Mais il faut partir de quelque chose qui est organisé et architecturé »⁷⁷⁷. A un moment donné, la rédaction d'un document (qui est souvent un scénario mais qui peut être d'un autre type : un schéma, un croquis, une esquisse) vient sanctionner le processus.

(1) Le scénario et « l'approche »

⁷⁷⁶ Davallon utilise le terme de « représentation » de la connaissance pour définir le passage du texte scientifique à l'exposition, le processus de vulgarisation particulier à ce média. Ce terme tend à recouvrir le décalage observable entre le « texte source » (le savoir scientifique) et le « texte cible » (l'exposition). DAVALLON, Jean, *L'exposition à l'œuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris (L'Harmattan), 1999, , p. 63-66.

⁷⁷⁷ Krupa, p. 26.

Le terme « scénario » se retrouve souvent dans la littérature « muséographique » et il est très régulièrement utilisé par mes interlocuteurs, à quelques exceptions près⁷⁷⁸. Mon point de vue personnel n'est pas particulièrement favorable à l'idée d'un scénario car ce mot semble impliquer d'office l'idée d'une narration, comme l'indique d'ailleurs la définition du scénario glanée dans le Petit Robert : « 1° Action, argument d'une pièce de théâtre (v. canevas, intrigue) ; sa présentation écrite. *Par ext.* Plan détaillé ou résumé d'une histoire, d'un roman. 2° Description de l'action d'un film, comprenant généralement des indications techniques (v. découpage), les dialogues (v. synopsis). 3° Processus qui se déroule selon un plan préétabli ». Appliqué dans le contexte particulier de l'exposition, ce terme acquiert bien entendu un sens différent et moins restrictif.

Le scénario est le trait d'union entre la logique du discours et la logique spatiale. Cette étape, la préparation du document du même nom (quand il existe), voit l'articulation entre l'organisation intellectuelle des idées et le cheminement spatial. Si ces éléments sont parfois déjà perceptibles dans la phase précédente (rédaction du synopsis), ils se précisent ici. Le scénario matérialise le passage entre les deux logiques, passage qui correspond à l'acte d'installation (« acte » au sens d'action mais aussi du moment où cette action intervient dans un enchaînement stratégique de mise en exposition), qui pense et inscrit le savoir dans l'espace. Pour reprendre les termes de Davallon, c'est l'acte de « création de l'exposition », le moment où elle est « projetée », au sens du terme de « projet » ou encore d'« avant-projet sommaire » en architecture⁷⁷⁹. Le passage suivant, toujours selon Davallon, correspondra à l'arrivée du visiteur et à la « logique gestuelle », que l'on ne peut que partiellement prévoir à ce stade. Il en sera question plus tard.

Dans les modèles ou dans les pratiques où cette étape de rédaction d'un scénario n'existe pas, l'opération de mise en forme du savoir est exécutée plus ou moins directement sur le terrain à travers la « négociation » ou le travail d'équipe entre le concepteur et les réalisateurs (scénographe, graphiste ou, plus prosaïquement, l'équipe technique du musée). Il existe des configurations dans lesquelles on ne parle même pas de « scénario » ou d'une étape méthodologique matérialisée par la rédaction d'un document. Des réunions, des discussions, des rapports, des plans, des croquis... peuvent en tenir lieu.

Concrètement, l'élaboration du scénario consiste à découper l'exposition en différentes unités. Il s'agit, autrement dit, de calibrer et d'organiser les thématiques et d'imaginer un ou plusieurs « fils conducteurs » permettant de les relier. Dès cette étape, on doit prévoir les parcours, avec les ambiances, les espaces de respiration ou de repos, ... Les types d'expôts et les différents supports d'information sont imaginés : c'est ce que Davallon décrit en ces termes : « l'orchestration de la matière propre à produire du sens selon différents registres ;

⁷⁷⁸ Thomas-Bourgneuf, p. 84.

⁷⁷⁹ DAVALLON, Jean, *L'exposition à l'œuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris (L'Harmattan), 1999, p. 94.

autrement dit, la ventilation du contenu à exposer dans les objets, les textes, les vidéos, les couleurs, etc. »⁷⁸⁰. Le scénario est en quelque sorte une préfiguration, sur papier, de la visite.

La structuration chronologique, qui est presque systématique dans les musées d'histoire, peut guider l'élaboration d'un scénario. On est dans l'optique de « raconter une histoire ». « Une bonne raison muséologique est de privilégier l'approche historique dans les expositions, bien qu'elle soit parfois insuffisante. Elle a l'avantage de s'appuyer sur une culture minimale acquise à l'école par les visiteurs »⁷⁸¹. C'est aussi un argument de Duclos et de Mauerhan, qui déclarent que les visiteurs réclament en quelque sorte la chronologie, comme une aide, des repères pour s'y retrouver. S'il ne faut pas évacuer la chronologie pour une évocation uniquement synchronique, d'aucuns remettent en cause l'idée qu'elle appartienne à une culture commune à tous les visiteurs⁷⁸². La question est de savoir si un scénario peut préfigurer une exposition autre que narrative, linéaire. Une autre façon de nommer cette étape est intéressante, à mon sens, pour éviter toute confusion. En effet, d'aucuns préfèrent parler de « programme muséographique » (Martine Thomas-Bourgneuf), expression qui permet d'imaginer ou d'inventer autre chose qu'une histoire avec un début et une fin, tout en conservant l'essence méthodologique de cette étape importante.

Une autre expression encore est parfois utilisée : l'« approche ». C'est la façon d'aborder le contenu de l'exposition : savante, ludique, esthétique, culturelle, magique, interactive, analogique, simulatrice, comparatiste... Ce terme, que les Québécois affectionnent, est souvent utilisé pour représenter la manière d'aborder un sujet quelconque. Il ne correspond pas tout à fait à la définition du scénario ou du programme muséographique car il peut s'appliquer à l'ensemble d'une exposition ou bien à chacune des unités qui la composent. Chaque partie du scénario ou du programme peut donner lieu à une approche différente, à des façons d'aborder les sous-thèmes de façon singulière ou complémentaire. L'approche est l'intermédiaire entre le contenu et les moyens de communication et équivaut, dans certains cas au choix d'une stratégie de communication. A l'origine, elle précise l'expérience que l'on souhaite offrir au visiteur, et qui guide le choix des moyens de communication mis en oeuvre. L'approche « découle des objectifs fixés », elle « définit la manière et les stratégies à utiliser pour entrer en contact avec les visiteurs »⁷⁸³.

⁷⁸⁰ DAVALLON, Jean, *L'exposition à l'œuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris (L'Harmattan), 1999, , p. 98.

⁷⁸¹ BARBIER BOUVET, Jean-François, « l'écrit dans l'exposition », dans *Peuple et Culture*, 1979, cité par DE BARY, Marie-Odile, « Les différentes formes de muséographie : de l'exposition traditionnelle au centre d'interprétation », dans DE BARY, Marie-Odile et TOBELEM, Jean-Michel (dir.), *Manuel de muséographie. Petit guide à l'usage des professionnels de musée*, Biarritz (Séguier/Option culture), 1998, p. 195-203, p. 202-203.

⁷⁸² Les enfants, mais pas seulement eux, semblent assez démunis par rapport aux présentations chronologiques et autres lignes du temps. Voir par exemple : GOB, André, LEVECQ, Stéphanie et COLLIN, Fernand, « Vivre la préhistoire : une autre approche muséale de l'archéologie » dans *La Lettre de l'OCIM*, 106, juillet-août 2006, p. 18-26.

⁷⁸³ BRUNELLE, Sylvie, *Concept et scénario d'exposition : une analyse de contenu pour bonifier ces documents au musée de la Civilisation*. Travail dirigé, janvier 1990. Cité par Marie-Thérèse Bournival lors de sa

(2) Les collections

Les collections ne sont pas (ou ne sont plus) « l'alpha et l'oméga du musée », et *a fortiori* de l'exposition, en particulier dans les musées d'ethnographie régionale et de société, comme nous l'avons vu au chapitre 2. Les objets « réels », authentiques, « sont les plus riches de contenu selon un certain point de vue, mais parfois insuffisants pour exprimer tout ce qui était sous-tendu dans le programme »⁷⁸⁴. Il y a belle lurette que les concepteurs ne se contentent plus des seules collections ; celles-ci, du reste, ne dictent pas (plus) le propos de l'exposition. Elles occupent pourtant une place prépondérante dans la « conduite du projet muséal » dont les étapes sont succinctement décrites par Barré dans le *Manuel de muséographie*⁷⁸⁵. C'est sur leur qualité, leur nombre, leur inventaire que se fonde la démarche future du musée. *Idem* pour ce qui est conseillé dans la muséo-fiche « Programmation scientifique du parcours de visite » de la DMF⁷⁸⁶. Ce parcours de visite est aussi appelé « programmation des collections présentées ». En effet, là on affirme que « la programmation du parcours est une opération d'organisation intellectuelle des collections à présenter dans le cadre du parcours de visite, une proposition de lecture et d'interprétation qui repose sur la sélection, le mode de présentation souhaité et la valorisation des œuvres majeures. C'est la sélection qui confère au musée son caractère et son originalité, et l'objectif n'est pas de tout montrer. La programmation du parcours est la traduction des objectifs du projet en termes de présentation des collections ». Quelques lignes plus loin, pour le cas où le lecteur n'aurait pas encore compris : « Quelles sont les collections, avec leurs axes forts ? Que veut-on dire avec ces collections ? »...

Les collections, effectivement, interviennent relativement tôt dans le processus de conception de l'exposition décrit par Joëlle Mauerhan ou par Michel Colardelle.

« Donc, moi je dirais qu'il y a une idée au départ, ce qu'on a envie de dire (...) et en parallèle, je mettrais ce que j'appelle le corpus des objets. [Il y a un]« dialogue aller-retour » avec des objets possibles, un corpus d'objets que j'ai déjà ou que je vais devoir chercher mais auxquels je pense déjà. Synopsis et scénario se font à la suite d'allers-retours avec le corpus d'objets. Et

communication intitulée « Méthodologie comparée des scénarios : la courbe des choix », dans le cadre de la formation de l'OCIM *Le scénario et l'analogie: deux regards sur l'exposition*, Dijon, novembre 2002.

⁷⁸⁴ DESVALLEES, André, « Les galeries du nouveau siècle » dans *La muséologie selon Georges Henri Rivière*, Paris (Bordas), 1989, p. 195-103, p. 290.

⁷⁸⁵ BARRE, Jean-Luc, « La conduite du projet muséal », dans DE BARY, Marie-Odile et TOBELEM, Jean-Michel (dir.), *Manuel de muséographie. Petit guide à l'usage des professionnels de musée*, Biarritz (Séguier/Option culture), 1998, p. 23-34.

⁷⁸⁶ http://www.culture.gouv.fr/culture/dmf/museo-fiches/programmation_parcours_visite.pdf. Document de 5 pages, daté de juin 2004.

si je vois que je n'ai pas suffisamment d'objets, je pense que j'arrive à dire que la faisabilité n'est pas démontrée. (...) Et la sélection des objets, c'est vraiment tout au début »⁷⁸⁷.

« Quand on conçoit une exposition dans le domaine qu'est le musée de société, souvent, on a tendance à considérer l'objet un peu comme (...) un accompagnement, une illustration d'un propos. Evidemment, dans un musée, on a le devoir de procéder à l'inverse, c'est-à-dire que nous devons partir de collections pour exprimer une idée. Ce sont les collections elles-mêmes qui (...) commandent en quelque sorte le raisonnement. Bien sûr qu'on a tous tendance à illustrer notre propos avec des objets mais il faut vraiment s'obliger à aller au-delà. (...) Je dirais que dès qu'on a une vision à peu près claire de la thématique, il faut commencer à descendre dans les réserves (...) pour tout de suite se rendre compte si ça va marcher ou si ça va pas marcher »⁷⁸⁸. L'objet est important dans une exposition, mais le concepteur doit s'obliger à dépasser l'utilisation de celui-ci à la seule fin d'illustrer son discours, telle une vignette dans un livre d'histoire. L'objet, même s'il ne dit rien de lui-même, doit porter le discours, avec les autres éléments de l'exposition (le texte, l'espace, la scénographie).

Alain-Gérard Krupa, pour sa part, reste également attaché aux objets, aux artefacts, à l'ensemble des éléments présentés qui peuvent aussi être des photographies ou des archives. Pour lui, une exposition sans objets n'est pas possible même si « certains muséographes ou certains concepteurs ont peut-être parfois pu imaginer une exposition sans objets, par pur intellectualisme (...) Ils restent quand même nos outils de travail »⁷⁸⁹. Il précise que, assez rapidement dans l'élaboration du scénario, vont intervenir des « objets incontournables », dont il faut tenir compte d'emblée. Les autres seront recherchés ou choisis plus tard.

Duclos quant à lui, évoque à peine la question des objets. Et pour Martine Thomas-Bourgneuf ou Jeannot Kupper, ces derniers interviennent assez tard dans le processus. Du moins, ils n'interfèrent pas réellement avec le scénario, ils ne conditionnent pas la mise en exposition. Et, dans certains cas, une exposition peut ne contenir que très peu d'objets, ou pas d'objets authentiques du tout, comme dans le centre d'interprétation du Pont du Gard, par exemple. La démarche ou la « méthodologie » de création d'un centre d'interprétation peut convenir aussi dans les musées de société. A l'*Alimentarium*, dans la phase de rédaction du scénario, l'équipe de conception détermine les types d'objets à présenter ; il ne s'agit pas encore de les sélectionner dans le corpus de collection existant. Une exposition, pour Martin Schärer, est une interprétation, et l'histoire ne peut pas être, à proprement parler, reconstituée. C'est une « construction mentale du présent et l'objet est utilisé pour cette construction [mais il faut avertir le visiteur] du danger finalement car il y a les objets d'origine, du XVIIIe siècle, mais l'histoire qui est racontée n'est pas la vérité du XVIIIe siècle. C'est l'idée du conservateur de

⁷⁸⁷ Mauerhan, p. 42.

⁷⁸⁸ Colardelle, p. 161.

⁷⁸⁹ Krupa, p. 8.

l'époque historique. Donc, j'aimerais bien créer cette distance entre le visiteur et l'expôt »⁷⁹⁰. L'objet est utilisé dans le cadre d'une interprétation, et il pourrait être utilisé d'une façon différente pour être interprété de façon différente. C'est ce que Schärer a cherché à signifier au visiteur dans une exposition où une soupière était présentée à sept reprises, dans des contextes différents⁷⁹¹. De plus, comme il le rappelle également dans l'entretien, « l'objet est muet. Même l'objet comme la chaise que vous reconnaissez tout de suite, il ne dit absolument rien sur sa fonction dans la société ou dans son premier contexte. Il faut en tout cas une explication et tout l'art réside bien sûr dans la façon de donner cette explication intelligemment, faire passer un message. Il n'y a aucun objet qui ne nécessiterait pas une explication »⁷⁹². Cette explication passe notamment par le contexte de présentation et l'atmosphère qui est créée par la scénographie. Pour Schärer, la place de l'objet dans le discours varie d'une exposition à l'autre. Tout dépend du sujet de celle-ci : une exposition « sur un sujet "beaux-arts" ou "arts appliqués" fera nécessairement la part belle à l'objet ; une exposition plus scientifique pourrait aller jusqu'à s'en passer totalement »⁷⁹³.

L'objet muséal, l'objet d'exposition est, par essence, décontextualisé. Fragment issu du monde « réel », il se retrouve exposé au service d'un discours, au sein du « monde de l'exposition » (voir chapitre suivant). « Le discours qui lui est intrinsèque, c'est-à-dire déterminé par le statut et la fonction qu'il occupe au quotidien, peut entrer en opposition avec celui que lui assignent les concepteurs d'expositions au point de se retrouver au rang d' "objet prétexte", "objet manipulé" : "objet prétexte", tout d'abord, parce que choisi uniquement pour illustrer le discours de l'exposition ; "objet manipulé", ensuite, parce que détourné de sa fonction et de sa valeur habituelles ainsi que pour son sens premier »⁷⁹⁴.

(3) Spatialisation et parcours « modèle »

*L'exposition est un art du temps et de l'étendue.
du temps, parce que de l'étendue*⁷⁹⁵

Plus ou moins rapidement, avec plus ou moins d'évidence, le parcours intellectuel (chronologique, thématique ou autre) et la nécessité de présenter des collections conduit à penser l'exposition en trois dimensions, dans l'espace du musée ou de la salle d'exposition.

⁷⁹⁰ Schärer, p. 35.

⁷⁹¹ SCHARER, Martin, « La relation homme-objet exposée : théorie et pratique d'une expérience muséologique », dans *Publics et Musées*, n° 15, Lyon (P.U.L.), 1999, p. 31-42.

⁷⁹² Schärer, p. 33.

⁷⁹³ Schärer, p. 37.

⁷⁹⁴ SUNIER, Sandra, « Le scénario d'une exposition » dans TOBELEM, Jean-Michel (dir.), *Marketing et musées, Publics & Musées* n° 11-12, janvier-décembre 1997, p. 195-210, p. 197. L'auteur fait référence à HAINARD, Jacques et KAEHR, Roland, *Objets prétextes, objets manipulés*, Neuchâtel (MEN), 1984, p. 189.

⁷⁹⁵ DAVALLON, Jean, *L'exposition à l'œuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris (L'Harmattan), 1999, p. 171.

Le scénario est « saucissonné » et les tranches doivent intégrer l'espace de façon à rendre la structuration claire et intelligible. Il s'agit en quelque sorte d'une équation (d'un compromis ?) entre la logique conceptuelle qui avait présidé à la « mise en forme » du thème et les propriétés des espaces dans lesquels on doit effectuer l'« étalement du thème ». Les conditions sont très différentes d'un lieu à l'autre et rendent cette étape du processus extrêmement variable. En effet, les contraintes architecturales - sans compter celles liées à chaque scénario - pèsent sur ce que l'on pourrait appeler la « spatialisation » du thème. Les petites pièces et les longs couloirs d'un bâtiment ancien ne s'aménagent pas de la même façon qu'un large plateau modulable dans un bâtiment spécifiquement conçu pour accueillir des expositions. Dans la pratique de Schärer, l'espace est pris en compte très rapidement dans le processus, dès le choix des thématiques, et il intervient sur la structuration de celles-ci, avant même d'avoir une idée concrète de la muséographie. Un dialogue est engagé entre équipe scientifique (contenu) et équipe scénographique (contenant) dès que le sujet de l'exposition est arrêté. Pour Benoît Coutancier également. L'espace est une contrainte dont il tient compte pour structurer l'exposition : des salles en enfilade conduisent à élaborer un discours linéaire, qui sera plutôt basé sur la chronologie ou les typologies. Il est très attentif à l'espace lorsqu'il construit le discours d'une exposition⁷⁹⁶.

Un autre questionnement intervient en parallèle, s'il n'est pas déjà apparu à l'étape du scénario : quel type de parcours proposer au visiteur ? Préfère-t-on le guider en ménageant un parcours unique, ou au contraire désire-t-on l'inciter à user de sa liberté de mouvement pour découvrir les différentes facettes de l'exposition ? En d'autres termes, celle-ci se déroule-t-elle comme un récit que l'on raconte et qui doit être suivi pour être compris, ou bien envisage-t-on une exposition avec des « îlots » indépendants que le visiteur découvre à son gré ? Cette question est souvent complètement éludée ; le concepteur suit le déroulement du scénario ou du texte qui en tient lieu et imagine que le visiteur « modèle » marchera dans ses pas. Pourtant, l'agencement spatial produit du sens dès lors que le visiteur participe à l'exposition par son parcours, ses choix, ses interprétations.

« Donc, deuxième problème que nous avons, c'est de concevoir un autre système, peut-être inspiré de ce que font justement les Canadiens ou les gens de l'Amérique du Nord, avec des chefs de projets (...) Si c'est le scientifique qui conçoit, qui a la maîtrise de l'exposition, ça veut dire presque forcément, qu'il aura un parcours linéaire. Lui, il a un raisonnement linéaire, il a un point de vue linéaire sur son objet d'exposition, sur sa matière, et donc il va vouloir la faire partager, c'est naturel. Or, quelqu'un qui aurait un point de vue un peu plus extérieur et qui s'intéresserait autant au public qu'au concepteur, pourrait essayer d'adapter le propos du concepteur intellectuel à une façon d'être du public dans l'exposition qui peut être différente »⁷⁹⁷. Pour le directeur du MUCEM, la logique du raisonnement du concepteur

⁷⁹⁶ Coutancier, p. 149-150.

⁷⁹⁷ Colardelle, p 159.

scientifique ne doit pas déterminer le parcours de l'exposition, et pour lui cette étape passe par l'adjonction d'intervenants extérieurs.

(4) La scénographie

L'exposition est un média en trois dimensions « offert à l'exploration pédestre et sensitive de chaque visiteur et dont le discours se construit dans l'espace. Les scénographes apportent cette dimension conceptuelle de l'espace en proposant des rythmes et des ambiances générés par l'organisation de l'espace, l'éclairage et le son »⁷⁹⁸. Bien souvent, classiquement pourrait-on dire, « l'intervention de l'équipe de scénographie se situe après l'élaboration du programme »⁷⁹⁹. Une fois que la structure thématique de l'exposition est ficelée, une fois que l'histoire est rédigée (s'il s'agit d'un parcours conceptuel linéaire), on fait appel à un scénographe pour inventer les formes les plus appropriées à l'évocation de ce discours.

Suivant les configurations et les habitudes des institutions, tantôt la scénographie contribue à définir ou à détailler le scénario ou le programme scientifique, tantôt elle se résume à concevoir et réaliser les éléments et dispositifs formels de l'exposition, en traduisant le mieux possible les ambiances décrites par le concepteur ou les scientifiques. « Cependant, l'importance de l'organisation de l'espace dans la structuration du discours incite à entamer plus tôt le dialogue avec le scénographe (...) Dans certains cas l'appel d'offre [est] effectué à un stade appelé "pré-programme". Alors le scénographe [propose] des partis pris scénographiques avec le risque que ceux-ci soient remis en cause avec la définition du programme. Parfois même le scénographe [intervient] au stade du "synopsis", document définissant uniquement la philosophie du projet, la partition du discours et des propositions de partis pris de communication »⁸⁰⁰. Pour Martin Schärer, il est important d'entamer le dialogue avec les scénographes le plus rapidement possible, dès que les grandes lignes du scénario sont établies, de façon à pouvoir le faire évoluer avec eux « pour qu'ils puissent se mettre dans le bain du thème pour créer un expographie propre et adaptée au thème ». En outre, c'est l'équipe de scénographie qui est chargée par la suite de la réalisation matérielle de l'exposition. « C'est un travail de confiance »⁸⁰¹. « L'expographie devrait faire partie du thème, devrait être de manière à soutenir le message du thème »⁸⁰².

⁷⁹⁸ SCRIVE, Martine, « Qui fait une exposition ? Du commissaire à l'équipe projet », dans *Publics & Musées*, n°6, juillet décembre 1994, p. 99-104, p. 103.

⁷⁹⁹ SCRIVE, Martine, « Qui fait une exposition ? Du commissaire à l'équipe projet », dans *Publics & Musées*, n°6, juillet décembre 1994, p. 99-104, p. 103.

⁸⁰⁰ SCRIVE, Martine, « Qui fait une exposition ? Du commissaire à l'équipe projet », dans *Publics & Musées*, n°6, juillet décembre 1994, p. 99-104, p. 103.

⁸⁰¹ Schärer, p. 30.

⁸⁰² Schärer, p. 32.

L'intervention d'un scénographe ou la définition de la scénographie, des aspects formels et visuels de l'exposition, correspondent aux deux opérations de réalisation décrites par Davallon : la spatialisation et la symbolisation. Par la première, il faut entendre « tout ce qui différencie un dessin ou une maquette d'une réalisation en vraie grandeur : le rapport d'échelle ; la présence des matériaux avec les textures, couleurs, etc. – en bref, tout ce qui mobilisera le placement du sujet dans l'espace (...) mais aussi le déplacement du corps ». Le sens que l'auteur donne au terme « spatialisation » n'est pas le même que moi (voir section précédente). Il ne s'agit pas pour lui du découpage et de la mise en espace du programme scientifique pour l'adapter aux contraintes architecturales s'il y en a. La spatialisation renvoie plutôt à la perception sensible de l'espace et de ses composants. L'espace et ses caractéristiques formelles constituent « l'enveloppe », en interaction avec le contenu. La symbolisation « recouvre un ensemble assez varié de processus dont la caractéristique commune est qu'ils rendent signifiants des composants de l'exposition : depuis la forme qui devient logo jusqu'à la couleur qui fait sens, en passant par les diverses combinaisons de textes, de typographies, de formes, de couleurs, d'objets, etc. Toutes les significations ainsi produites pourront être reconnues par le visiteur »⁸⁰³. Spatialisation et symbolisation sont les deux faces de la scénographie; celle-ci contribue à créer des espaces porteurs de sens. Les matériaux formels de l'exposition, couleurs, décors, typographies, atmosphères particulières, se fondent sur un ensemble de valeurs idéelles communes, sur des codes ou des stéréotypes culturels, qui sont échangeables entre le visiteur et le concepteur. Pour autant qu'ils aient quelque culture en commun ! Ces codes peuvent varier d'un type d'exposition à l'autre (esthétique, technique, ludique, « sémiotique »...) ⁸⁰⁴. L'espace scénographié contribue à créer de la signification afin d'aider le visiteur à se déplacer (en suivant, le cas échéant, un fil conducteur privilégié), à « voir » les expôts et à comprendre quel type de relation établir avec eux (contemplation, comparaison, manipulation...), à ressentir des émotions. L'absence de scénographie est aussi significative, voire porteuse d'un message. L'absence de scénographie est encore une scénographie.

(5) Les textes

Lorsque l'on se penche sur la présentation des panneaux, on s'aperçoit qu'une des difficultés consiste à trouver une bonne mesure entre trop et trop peu de textes. Le texte, « support du dialogue social »⁸⁰⁵, est indispensable dans l'exposition : « dans toutes les expositions montrant des objets de savoir, des objets de savoir-faire ou des objets de croyance, les mots sont là pour dire ce que sans eux, nous ne comprendrions pas et n'apprécierions pas, parce

⁸⁰³ DAVALLON, Jean, *L'exposition à l'œuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris (L'Harmattan), 1999, , p. 98.

⁸⁰⁴ DAVALLON, Jean, *L'exposition à l'œuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris (L'Harmattan), 1999, p. 13.

⁸⁰⁵ POLI, Marie-Sylvie, *Le texte au musée : Une approche sémiotique*, Paris (L'Harmattan), 2002, p. 44.

que nous ne les verrions pas »⁸⁰⁶. La tentation est grande, pour le concepteur d'une exposition, de vouloir substituer son discours à l'activité d'interprétation du visiteur. Pour aller droit au but, pour éviter qu'il ne s'égaré, qu'il ne perde son temps ou qu'il ne dépense trop d'énergie en efforts de compréhension, beaucoup de concepteurs pensent alléger la tâche d'interprétation du visiteur en exposant leur discours sous forme de textes. Actuellement, tout le monde est (presque) d'accord pour recommander de ne pas abuser du texte dans l'exposition ; ils ne doivent être ni trop longs, ni trop nombreux. Tout d'abord parce que la position debout n'est pas confortable pour une lecture longue⁸⁰⁷. Ensuite, parce que trop de texte nuit, par la surcharge, à la visibilité et à la lisibilité de l'exposition. Les textes doivent être lisibles, attractifs, accessibles intellectuellement, ergonomiques, bien situés. En outre, les textes, grâce aux titres et sous-titres, peuvent guider le visiteur dans l'exposition. Il s'agit bien de « guider » le visiteur, sans l'obliger, contrairement à ce que conseille de Bary : pour elle, titres et sous-titres donnent des indications directionnelles au visiteur « en lui faisant suivre l'itinéraire que le concepteur veut lui imposer »⁸⁰⁸.

« Les textes introduisent ce qui est présenté, ou l'expliquent si besoin, et établissent les enchaînements. Ils interviennent en appui des illustrations graphiques ou des objets. Il est donc impossible de les rédiger utilement sans connaître précisément ce qui sera présenté, la façon dont il le sera et le découpage d'ensemble. Aussi, la rédaction doit-elle intervenir en phase finale du processus d'élaboration »⁸⁰⁹.

L'élaboration des textes qui seront affichés dans l'exposition se fait en plusieurs temps. Dès l'étape où l'on fait des recherches, dès qu'on rassemble de la documentation, qu'on cerne le sujet, on réfléchit en même temps aux éléments importants que l'on souhaite que le visiteur capte et, si possible, retienne. Ces intentions sont encore trop vagues pour aboutir à des textes ; le nombre et la répartition de ceux-ci se précisent au moment où l'on établit le scénario. A ce moment, les composantes de l'exposition, qu'il s'agisse des collections, des textes, de la scénographie et surtout de la définition de « l'approche », doivent être précisées. Elles sont généralement reprises sur un document, sous forme de tableau ou de texte suivi. Pour chaque unité, pour chaque section, on prévoit déjà le nombre de textes et leur contenu, pour les différents niveaux de textes qui seront présents dans l'exposition. Cette étape peut

⁸⁰⁶ POLI, Marie-Sylvie, *Le texte au musée : Une approche sémiotique*, Paris (L'Harmattan), 2002, p. 19.

⁸⁰⁷ DE BARY, Marie-Odile, « Les différentes formes de muséographie : de l'exposition traditionnelle au centre d'interprétation », dans DE BARY, Marie-Odile et TOBELEM, Jean-Michel (dir.), *Manuel de muséographie. Petit guide à l'usage des professionnels de musée*, Biarritz (Séguier/Option culture), 1998, p. 195-203, p. 202.

⁸⁰⁸ DE BARY, Marie-Odile, « Les différentes formes de muséographie : de l'exposition traditionnelle au centre d'interprétation », dans DE BARY, Marie-Odile et TOBELEM, Jean-Michel (dir.), *Manuel de muséographie. Petit guide à l'usage des professionnels de musée*, Biarritz (Séguier/Option culture), 1998, p. 195-203, p. 202.

⁸⁰⁹ BRINGER, Jean-Pierre et MARTINI, Guy, *Les expositions à thème*, Ministère de l'Environnement et Région PACA, s.l.n.d. (1988), p. 26.

induire de nouvelles recherches et la phase suivante du processus réside dans l'approbation du scénario.

Ensuite, le ou les scientifiques commencent à rédiger les textes, qui sont revus, corrigés et uniformisés par le ou les médiateurs ou muséographes ; à moins qu'ils ne soient directement rédigés par eux sur base du résultat des recherches entreprises par les premiers. Il peut y avoir des allers-retours entre les rédacteurs et les scientifiques. C'est un acte important de vulgarisation : il faut rendre accessible au (grand) public des données et des informations élaborées par des spécialistes du sujet. Il serait abusif de déclarer ceux-ci incapables de rédiger des textes compréhensibles, mais nous avons tous en mémoire des textes trop longs, trop compliqués, truffés de jargon de spécialistes... En outre, ils ne comportent pas seulement un message ou une information écrits ; des illustrations, des photographies, des schémas, des tableaux ou graphiques viennent compléter le texte proprement dit. Ceci nous renvoie à l'expression « documents scriptovisuels » proposée par Daniel Jacobi.

Les textes doivent être calibrés, sur le plan du nombre de caractères et de la difficulté du langage, en fonction du niveau de lecture auquel ils correspondent (depuis le titre et le chapeau jusqu'au cartel d'identification, en passant par le texte de salle et celui « pour en savoir plus »). Concernant les différents niveaux de lecture, Martin Schärer estime qu'ils ne sont pas indispensables. Bien sûr, il y a une hiérarchisation des textes (grands titres, textes introductifs...), qui n'est pas une hiérarchisation intellectuelle : « il y a une exposition avec un public cible idéal imaginaire. Et c'est tout »⁸¹⁰. Il préfère adapter le niveau lors des visites guidées, donc par la médiation personnelle, très importante à l'*Alimentarium*. Par niveaux de lecture, il entend par exemple l'introduction de textes pour enfants... La hiérarchisation des textes, telle qu'il l'entend, n'est-ce pas déjà une hiérarchisation intellectuelle, puisqu'on permet au visiteur de rester à un niveau de compréhension, très général, très schématique, ou de rentrer dans le détail. Le niveau « supérieur » étant le catalogue qui est mis « à la disposition » du visiteur.

La mise en forme des textes (graphisme) et leur placement (disposition) dans l'exposition sont aussi importants que la rédaction. Il faut que celui-ci soit visible, lisible, attractif. Il vaut mieux, semble-il, ne pas laisser toute latitude aux graphistes et aux scénographes. « Ayant comme objectif ultime d'utiliser le moins d'espace possible pour les textes informatifs, bon nombre de designers ou de scénographes d'exposition suppriment les coupures visuelles (les blancs) et prédictives (intertitres), laissant ainsi le visiteur s'épuiser à fouiller visuellement des masses compactes de mots serrés les uns aux autres »⁸¹¹.

⁸¹⁰ Schärer, p. 34.

⁸¹¹ POLI, Marie-Sylvie, *Le texte au musée : Une approche sémiotique*, Paris (L'Harmattan), 2002, p. 106. Elle donne toutes sortes de consignes pour rédiger, mettre en page, placer les textes.

Par ailleurs, on devrait peut-être plutôt parler de « langage verbal », dans la mesure où certains de ces textes seront destinés à être entendus (audioguidage ou diffusion dans l'exposition) et non lus. Ces deux activités (lecture ou audition) ne sont certes pas équivalentes, en particulier pour leur capacité à investir l'espace, mais textes lus ou textes entendus/écoutés peuvent guider les pas du visiteur dans l'exposition. En ce qui concerne l'audioguidage, je n'ai pas abordé la question avec mes différents interlocuteurs, car il s'agit pour moi d'un autre type de visite, plus proche de la visite guidée, cadencée. On pourrait bien sûr nuancer, arguant que différents systèmes techniques existent, et qu'ils permettent chacun des stratégies de visite différentes, depuis le parcours linéaire, où les pas du visiteur sont réellement guidés par l'audioguide, jusqu'au parcours aléatoire pour lequel l'appareil joue un rôle de balise. D'autres questions se posent naturellement par rapport à la rédaction des textes d'audioguide, mais il existe aussi des règles de « lisibilité » et d'attractivité. Et comme on cherche à placer un texte de façon efficace, on réfléchit aussi à la meilleure façon (au meilleur moment et au meilleur endroit) pour prendre connaissance d'un commentaire parlé, qu'il soit diffusé par un audioguide, ou bien directement dans l'exposition.

En ce qui concerne les textes (et le dispositif d'exposition en général), il y a, selon Davallon, deux risques à éviter : le premier se situe dans la volonté de soumettre l'exposition à la logique du discours scientifique et le second c'est de vouloir aller au plus rapide et de « dire » au visiteur ce que devrait être le résultat de l'interprétation qu'il a à mener. « Ces deux risques ont en commun de présupposer qu'il est plus simple de livrer de l'information que de développer une communication ostensive (...) Le résultat pour le visiteur est soit l'incompréhension, soit l'ennui. Et rien ne garantit que l'un permette d'échapper à l'autre »⁸¹². Court-circuiter l'activité du visiteur en écrivant sur les murs ce qu'il doit voir, faire, comprendre est la meilleure façon qu'il se lasse, et qu'il ne lise pas les textes.

(6) Deux contraintes « extérieures » : le temps et le budget

Tout projet d'exposition implique de compter avec deux contraintes majeures : le temps et l'argent disponibles. Si elle est temporaire, l'exposition prend place dans un programme d'activités culturelles, généralement assez serré et annoncé au public. S'il s'agit de la création ou de la rénovation d'une exposition permanente, l'ouverture est également prévue et attendue par les utilisateurs du musée, les visiteurs mais aussi les politiques, les mécènes et les sponsors qui offrent leur concours. L'enveloppe budgétaire est également déterminée rapidement, tantôt elle est imposée avant même que la thématique ne soit fixée, tantôt elle est complétée en cours de processus, et en tous les cas avant la phase de réalisation. Je les appelle contraintes ou facteurs « externes », dans la mesure où budget et échéance ont une incidence

⁸¹² DAVALLON, Jean, *L'exposition à l'œuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris (L'Harmattan), 1999, p. 126-127.

indirecte sur la structuration du discours de l'exposition et sur le parcours que le visiteur sera amené à effectuer pour la découvrir. Néanmoins, ces deux contraintes sont bien réelles et pèsent de tout leur poids sur certains choix que les concepteurs sont amenés à faire dans leur travail et dans leur organisation. Et tout « externes » qu'ils soient, ces facteurs doivent être pris en compte dans cette étude. Quelle est leur portée sur le processus de mise en exposition?

Les coûts et les caractéristiques techniques tendent à estomper les clivages entre les pratiques liées aux disciplines scientifiques couvertes par les musées ou les expositions : « A des coûts de production comparables, une exposition d'archéologie et une d'océanographie tendront aussi à devenir comparables du point de vue de la conception et de la réalisation⁸¹³ ». Et Davallon de mettre en évidence des phénomènes de sophistication des technologies et de recours aux dispositifs spectaculaires, proche de certains parcs d'attraction. Les conditions de préparation de l'exposition, au point de vue du temps et des ressources humaines, de même que le budget et partant les limites techniques, donnent, selon Coutancier, l'« échelle » de l'exposition, ce qui est aussi important que la configuration de l'espace, par exemple. Cela fait partie de ce qu'il appelle le « fil technique » et le « fil administratif », qui interviennent tout autant dans la conception et la réalisation que le « fil scientifique »⁸¹⁴. Ces contraintes « extérieures » ne sont donc pas à négliger au sein d'un projet d'exposition.

En ce qui concerne la durée de conception et de réalisation, il est vrai qu'elle peut donner le ton. Si un retard peut être toléré dans le cas d'une exposition permanente – combien de musées ont-ils ouvert leurs portes sans connaître le moindre retard par rapport aux délais initialement prévus ? –, pour une exposition temporaire, les dépassements de calendrier sont malvenus. En cas d'« urgence », les recherches pluridisciplinaires sont sans doute les premières à passer à la trappe, avec les prospections approfondies en termes d'objets ou les originalités scénographiques. Se contente-t-on d'expositions plus « passe-partout » lorsque le temps vient à manquer ? A moins que cela ne se ressente du point de vue de la réalisation, du montage et des finitions ?

En ce qui concerne la question du budget, suivant les cas, le budget est donné dès le départ (on dispose d'un enveloppe, point final) ou bien il est calculé en cours de route. La recherche de financement ou de sponsors constitue parfois une étape importante, au même titre que les autres, et qui se déroule parallèlement à d'autres tâches, plus directement liées à la conception et à la réalisation. Encore que, on peut se permettre de « voir plus grand », aussi bien par rapport au thème général de l'exposition qu'à sa mise en espace, si l'on dispose de suffisamment de soutien financier. Certains thèmes, peut-être, sont choisis parce qu'ils sont censés capter plus de public et peuvent se permettre d'être plus coûteux que d'autres, plus confidentiels. Le moment auquel l'exposition est présentée, sa durée, le fait qu'elle soit

⁸¹³ DAVALLON, Jean, *L'exposition à l'œuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris (L'Harmattan), 1999, p. 96.

⁸¹⁴ Coutancier, p. 148.

itinérante ou non sont aussi des facteurs importants. Le cas d'EuroCulture et la démarche de Kupper sont évidemment exemplatives, à défaut d'être exemplaires. Ne disposant pas de « ressources propres » au départ, il est obligé de trouver des sponsors, des « investisseurs » et ça passe ou ça casse : si son scénario ne séduit pas les bailleurs de fond, il est purement et simplement abandonné. Autre répercussion du budget sur le processus de mise en exposition : les partenaires extérieurs peuvent être plus nombreux si l'on a plus de sous. Cela dépend aussi de la taille de l'équipe disponible en interne. A l'*Alimentarium*, Schärer donne une enveloppe budgétaire à l'équipe d'expographie (scénographe, graphiste, entrepreneur), à charge pour elle de rester dans les limites du budget, en choisissant les matériaux et les idées compatibles avec les moyens disponibles⁸¹⁵.

S'il faut du temps pour réfléchir et concevoir, s'il faut de l'argent pour rendre les idées tangibles, il ne faut pas oublier que ces deux paramètres ne sont pas suffisants si l'on manque de liberté, comme le rappellent Bergeron et Dupont : « on peut même dire que le temps et l'argent sont à la limite moins importants que la liberté pour permettre l'innovation dans une institution. On a vu souvent des musées disposer de budgets importants et ne pas réussir à réaliser de bonnes expositions. Très souvent, les forces conservatrices freinent l'imagination et la création. Cela dit, les expositions les plus originales et les plus audacieuses demandent également des moyens et du temps »⁸¹⁶. Et les auteurs de rappeler que l'expression « faisons plus avec moins » relève « de la pensée magique »...

d) Comparatif des méthodologies

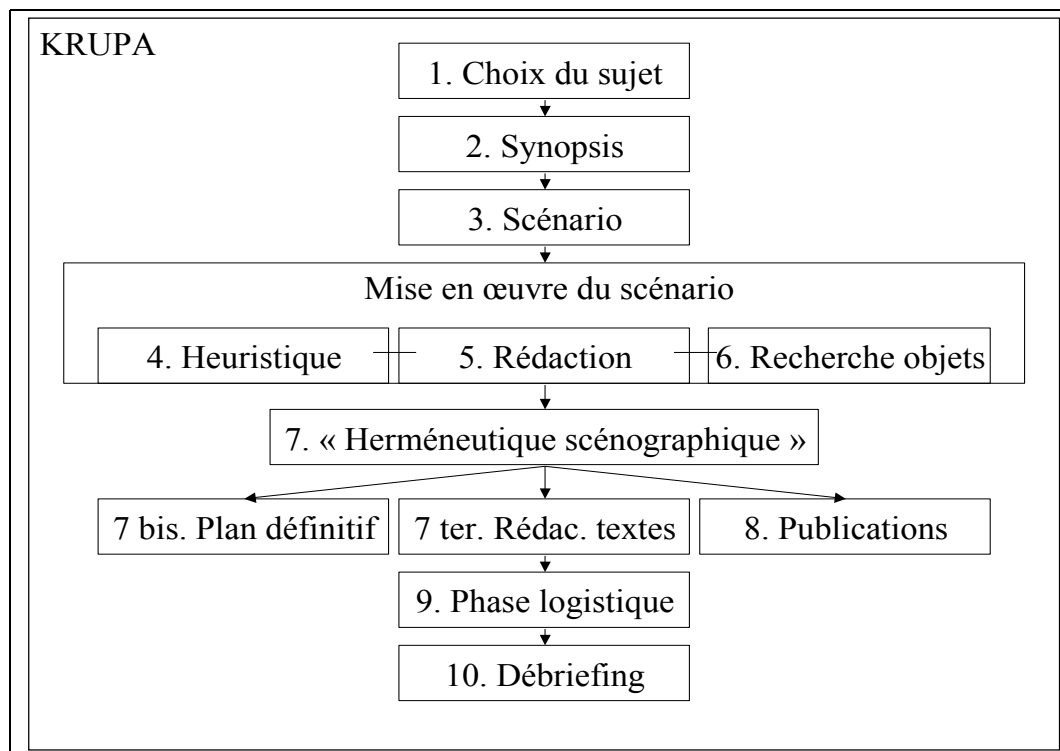
Dans cette partie, je me propose de comparer les méthodologies (ou, à tout le moins, les pratiques habituelles) mises en œuvre par les personnes qui m'ont accordé un entretien. Celles-ci sont présentées sous forme de schéma opératoire, depuis l'idée jusqu'à la réalisation.

(1) Alain-Gérard Krupa

Lors de notre entretien, en 2003, Alain-Gérard Krupa était à la tête du Musée de la Vie wallonne, institution au sein de laquelle il évoluait depuis 1990. Il planchait sur le projet de rénovation du musée, qui allait fermer ses portes quelques mois plus tard pour débiter les travaux. Depuis lors, il a pris d'autres fonctions, toujours à la Province de Liège, dont dépend le MVW, et a notamment été commissaire de l'exposition itinérante *Le musée part en voyage*, sorte de « délocalisation » du MVW pendant sa fermeture.

⁸¹⁵ Schärer, p. 31.

⁸¹⁶ BERGERON, Yves et DUPONT, Luc, « Essai sur les tendances dans les musées de société. Le cas du Musée de la Civilisation », dans BERGERON, Yves (dir.), *Musées et muséologie, nouvelles frontières. Essais sur les tendances*, Montréal (MCQ et SMQ), 2005, p. 197.



Ses expériences muséographiques au MVW ainsi que la réalisation d'un cycle de trois grandes expositions (*L'homme et la machine*, *L'homme et l'image*, *L'homme et la communication*), sous l'égide de la Province de Liège, ont contribué à mettre au point une pratique de la mise en exposition, à la fois très charpentée et très souple. Charpentée car les étapes s'enchaînent de façon claire et ordonnée depuis la définition du sujet jusqu'à l'inauguration et l'évaluation informelle qui suit l'exposition. Souple également, car cette méthode peut s'adapter à des situations et à des contraintes très variées, au niveau de l'équipe (du travail en « cavalier seul » aux grandes formations), au niveau des contraintes de temps, de budget et d'espace (entre les expositions temporaires déployées au sein du parcours permanent du MVW et les 2000 m² de la Caserne Fonck), et, bien entendu, au niveau des sujets.

Le choix du sujet d'une exposition débouche rapidement sur un « synopsis », « les grandes lignes » de « ce qu'on va raconter dans l'exposition ». Pour chaque exposition au MVW, un commissaire ou chargé de projet est désigné et, dès la phase de rédaction du scénario, il réunit toutes les personnes (généralement en interne) qui vont progressivement intervenir dans le projet pour l'aménagement et le graphisme. A ce stade, ce que Krupa appelle le scénario n'est pas encore très développé. Il va s'étoffer, à travers un travail de rédaction, dès qu'on lance, en parallèle, les recherches documentaires et la recherche d'objets (au sens large), que l'on va mettre en évidence à l'étape suivante. Il s'agit de la « mise en contexte de l'objet », une « interprétation plus subjective ou en tout cas plus personnelle de la matière qui a été

abondamment travaillée »⁸¹⁷, que Krupa nomme l' « herméneutique scénographique ». Il existe un continuum et une certaine perméabilité entre les étapes scénario – mise en œuvre du scénario – herméneutique scénographique : le scénario peut être « corrigé » par l'heuristique et ce scénario ne deviendra définitif et détaillé qu'après la phase « herméneutique » (p. 11). Les aller-retour interviennent donc jusqu'à la rédaction du plan définitif, qui reprend alors avec beaucoup de précision tous les éléments de l'exposition, y compris les textes qui sont produits au même moment : « à ce moment, chaque objet a sa place, dans sa vitrine... On sait quel texte l'accompagnera. On sait tout »⁸¹⁸.

A différents moments de notre entretien, Krupa évoque la subjectivité du concepteur, qu'il ne cherche pas à évacuer, au contraire. La phase de « mise en œuvre du scénario », plutôt scientifique, doit être la plus objective possible et constituer une base solide sur laquelle on peut ensuite bâtir une exposition qui fait appel à l'imaginaire, au sens littéral, au récit, au registre symbolique et dans laquelle il faut « faire parler » les objets. Il est souvent question de récit, d'histoire à raconter. Cette référence au texte n'est pas à prendre au sens strict et elle ne débouche pas obligatoirement sur la création d'un fil conducteur linéaire ou chronologique. Le visiteur crée lui-même une histoire, construit un récit, à partir de son parcours de l'exposition⁸¹⁹. Alain-Gérard Krupa préfère parler de « séquences » lorsqu'il évoque le découpage de l'exposition. A chaque séquence correspond une logique interne qui peut être éventuellement chronologique ou thématique, mais de préférence « symbolique » ou « arbitraire »⁸²⁰. L'ensemble, formant ce qu'il appelle le « musée séquentiel », offre une vision globale des questions de société, sans linéarité ni hiérarchie entre celles-ci, aux antipodes des unités typologiques du « musée à tiroirs »⁸²¹ et de la structure chronologique, qui conviennent rarement, selon lui, aux musées de société.

(2) Martin Schärer

Bien qu'il dirige une petite institution thématique en dehors des sentiers muséo-touristiques, Martin Schärer n'est pas un inconnu du bataillon muséologique. Ses nombreuses publications, ses fonctions à l'ICOM, et en particulier à l'ICOFOM, ses expositions, lui confère ainsi qu'à l'*Alimentarium* – Musée de l'Alimentation (Fondation Nestlé) à Vevey, une renommée qui dépasse de loin le périmètre du Lac Léman. Lors de notre entretien début 2003, le musée venait d'être rénové et l'exposition « d'adieu » à l'ancien musée, présentant des traces et témoignages de l'ancienne muséographie, venait de fermer ses portes. L'entretien avec

⁸¹⁷ Krupa, p. 8.

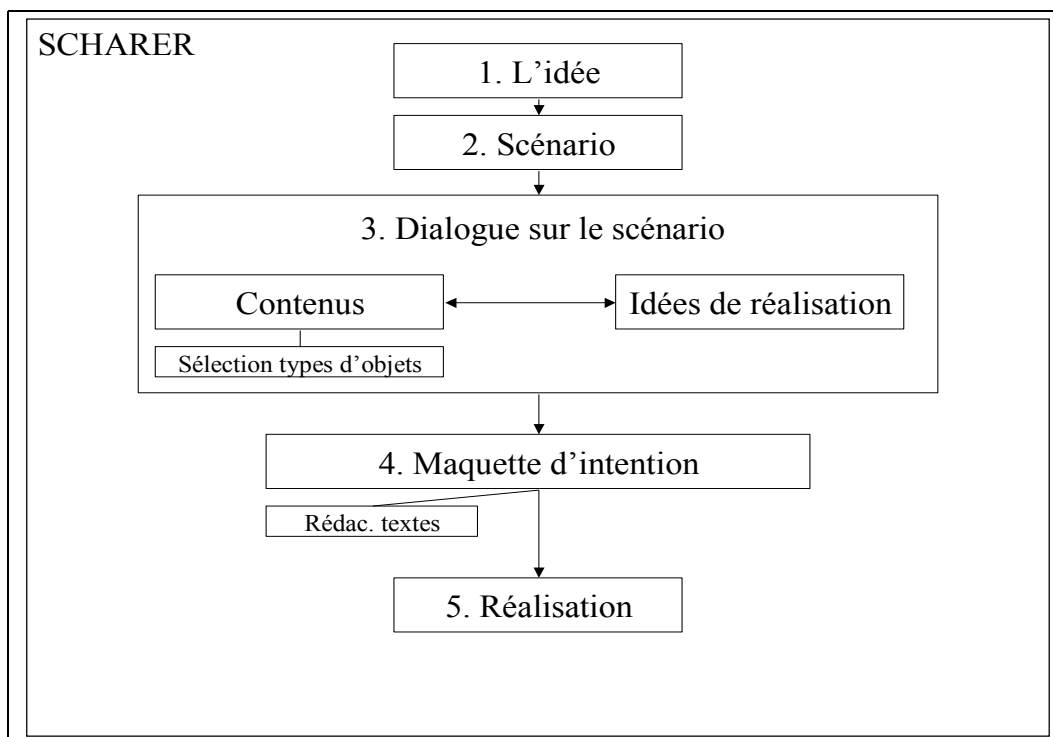
⁸¹⁸ Krupa, p. 11.

⁸¹⁹ Krupa, p. 25.

⁸²⁰ Krupa, p. 22.

⁸²¹ Krupa, p. 18.

Schärer fut relativement bref car nous avons fait un tour de l'exposition permanente ensemble avant que je ne commence à lui poser les questions.



Le processus de mise en exposition à l'*Alimentarium* est expliqué de façon très claire et concise par Schärer. Dès que le sujet d'une exposition est proposé, l'équipe de conception se réunit pour entamer des discussions qui aboutissent à « faire une sorte de scénario sur les grands thèmes »⁸²². Ensuite, et cela fait toute l'originalité de la démarche de l'*Alimentarium*, c'est le dialogue précoce et permanent entre le contenu et le contenant. Des discussions sont entamées rapidement avec les scénographes : « On discute très très vite [avec eux] pour qu'ils puissent se mettre dans le bain du thème pour créer vraiment une scénographie propre et adaptée au thème »⁸²³. « Ce que je n'aime pas du tout, comme le font certains collègues, ils préparent un dossier complet jusque et avec les textes compris et après ils le donnent à quelqu'un et six mois après l'exposition est terminée. Je préfère un processus permanent, une évolution permanente, un dialogue »⁸²⁴. « L'expographie », ajoute-t-il, « devrait faire partie du thème, devrait être de manière à soutenir le message du thème »⁸²⁵. L'équipe du musée travaille sur les contenus et détermine le type d'objets à présenter, tandis que les scénographes planchent sur des idées de réalisation. L'espace dont on dispose et sa configuration sont pris en compte dès le début de la réflexion, tant du côté du contenu que du côté du contenant : très rapidement, dans ce processus, les thèmes sont structurés en fonction de l'espace, avant même

⁸²² Schärer, p. 30.

⁸²³ Schärer, p. 30.

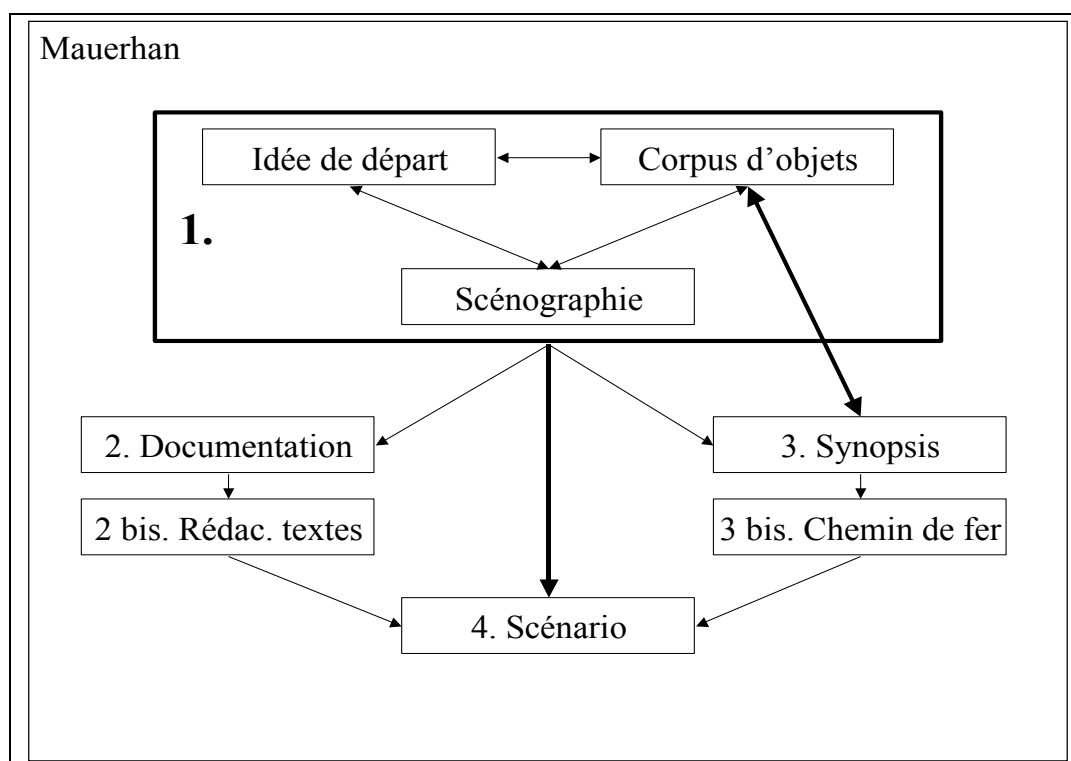
⁸²⁴ Schärer, p. 31-32.

⁸²⁵ Schärer, p. 32.

d'avoir une idée concrète de l'expographie. Le travail se base sur ce dialogue, qui débouche, à l'étape suivante, sur une maquette d'intention qui montre l'exposition en trois dimensions. Les objets sont ensuite sélectionnés de façon définitive et les textes rédigés. Et le chantier de réalisation commence. Ce processus de base, qui semble bien rôdé, est toujours le même, qu'il s'agisse d'une exposition temporaire ou permanente. En outre, Martin Schärer travaille toujours avec la même équipe de scénographie.

(3) Joëlle Mauerhan

Sans me livrer à un portrait psychologique, je décrirais Joëlle Mauerhan, la conservatrice du Musée du Temps à Besançon, comme une femme exaltée. Au moment de notre rencontre, (partiellement) satisfaite de l'ouverture (partielle) du musée pour lequel elle se démène depuis de nombreuses années, elle s'apprêtait à livrer la bataille suivante pour obtenir la finalisation de la « deuxième tranche » des travaux⁸²⁶. On ressent très bien, à la lecture de l'entretien qu'elle m'a accordé, que réaliser le Musée du Temps est pour elle un combat! Lorsque je lui ai demandé de retracer sa carrière muséologique, elle s'est lancée dans de vastes explications, notamment sur les disciplines historique et ethnographique.



⁸²⁶ DROUGUET, Noémie, « L'air du temps. Un souffle d'oxygène pour des collections d'horlogerie », dans GOB, André (dir.), *Musée : on rénove!*, Art&Fact n° 22, 2003, p. 115-121

Le point le plus marquant de la façon de travailler de Joëlle Mauerhan, c'est la place des collections. L'objet est primordial pour elle dans le processus de mise en exposition ; il est une contrainte. En ce sens, elle voit le musée comme un média extrêmement limité, car « tout doit passer par les objets, le concret »⁸²⁷. Il n'est pas étonnant, dès lors, que le choix des collections, la définition du corpus d'objets, intervienne dès la première étape du processus, en même temps que germe l'idée, « ce qu'on a envie de dire »⁸²⁸. Parallèlement à cette recherche d'objets (ou d'autres éléments concrets), Mauerhan réfléchit déjà à la scénographie : « elle doit coller de très près à l'idée de départ, elle ne vient pas en plus. Elle est vraiment construite sur l'idée de l'expo »⁸²⁹. Interviennent ensuite, assez rapidement aussi, la documentation, la rédaction des textes et la définition du parcours (le « chemin de fer »). Celui-ci semble se résumer à l'intégration des objets, et dès lors, survient également en début de processus... Bref, tout est important, et tout se travaille en parallèle, en même temps. Dans une joyeuse pagaille ? Je ne peux pas conclure de la sorte mais, le lecteur pourra constater que Joëlle Mauerhan ne s'exprime pas facilement sur sa manière de travailler. Elle semble envisager, brasser, toutes les composantes principales de l'exposition d'un même mouvement : elle fait des allers-retours entre les objets, la mise en forme et en espace et la structuration thématique de l'exposition. L'idée de départ, le message de l'exposition peut se transformer et évoluer en cours de préparation, elle n'est jamais donnée dès le départ comme immuable⁸³⁰.

Son expérience concernant l'exposition permanente au Musée du Temps est néanmoins exemplative, selon elle, de ce qu'il ne faut pas faire : laisser travailler seul un « muséographe⁸³¹ ». Celui-ci n'a pas pris les objets en considération, a « fait des vitrines qui ne vont pas bien pour les collections mais bien dans le bâtiment »⁸³² et refuse qu'il y ait plusieurs niveaux de textes⁸³³. Elle qui prône le dialogue et les allers-retours entre la forme et le contenu se montre déçue par ces pratiques, encouragées, semble-t-il, par la DMF⁸³⁴.

(4) Jeannot Kupper

J'ai rencontré Jeannot Kupper durant l'exposition *Simenon, un siècle* qui se tenait à Liège en 2003. A ce moment-là, deux autres expositions réalisées et gérées par sa société anonyme

⁸²⁷ Mauerhan, p. 41.

⁸²⁸ Mauerhan, p. 41.

⁸²⁹ Mauerhan, p. 42.

⁸³⁰ Mauerhan, p. 45.

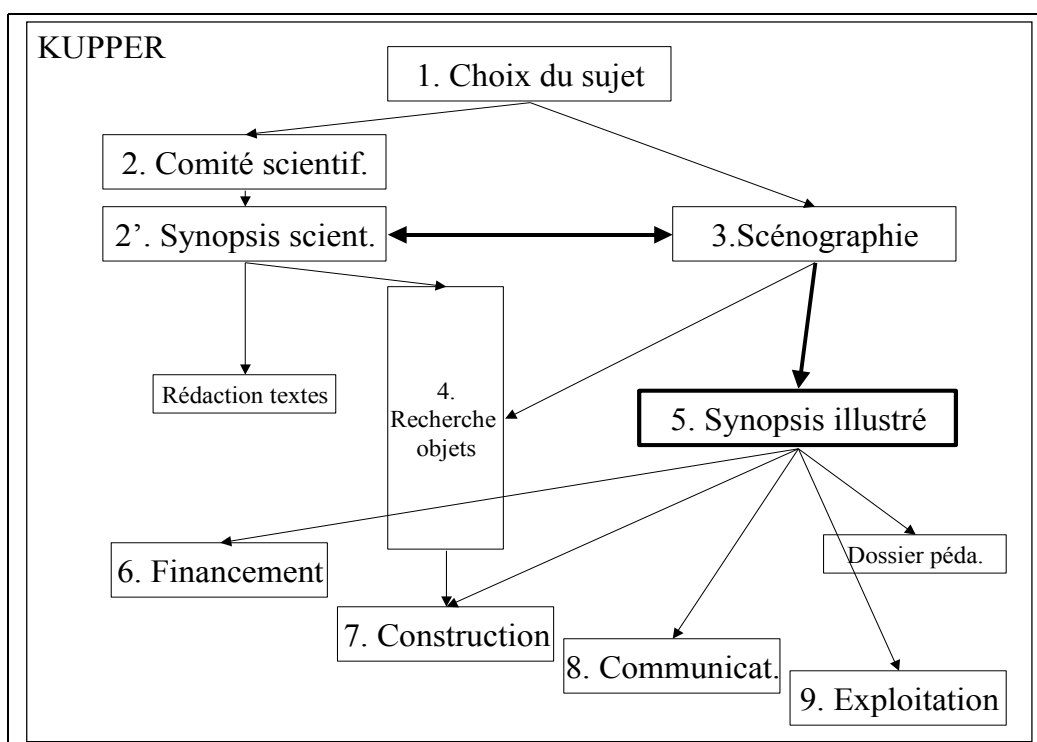
⁸³¹ Nos définitions du « muséographe » ne concordent pas car pour elle, le muséographe ne s'occupe pas du contenu mais seulement des aspects techniques de la forme et du parcours : « pour moi, scénographie est égale à création et muséographie est égale à technique, c'est-à-dire réaliser des vitrines, vérifier qu'il y ait les bons câbles aux bons endroits » (p. 44).

⁸³² Mauerhan, p. 43.

⁸³³ Mauerhan, p. 46.

⁸³⁴ Mauerhan, p. 43.

EuroCulture Production, étaient en exploitation à Bruxelles (*Music Planet*) et à Paris (*J'aime pas la culture*). L'entretien n'a pas duré plus d'une demi-heure. Comme je l'ai signalé plus haut, deux entretiens complémentaires ainsi que d'autres recherches ont été réalisés dans le cadre d'une publication. Kupper décrit le travail d'une équipe qu'il dirige, qui a deux secteurs d'activités : la production et l'exploitation d'expositions temporaires, en marge des musées, et les commandes de musées et parcours spectacles d'entreprises. C'est le premier volet qui retient ici mon attention et que j'ai par ailleurs tenté d'analyser en profondeur dans mon article⁸³⁵. C'est aussi le domaine dans lequel Kupper excelle, et qu'il comptait privilégier dans le futur.



La première étape du processus, le choix du sujet, n'est pas une mince affaire pour Kupper ; c'est même une étape stratégique décisive. Elle pourrait presque être comparée à une étude de marché : trouver le thème « dans l'air du temps », qui va permettre un traitement spectaculaire et séduire tant les visiteurs (qui doivent être nombreux) que les sponsors (qui doivent l'être aussi). Cette idée doit donc déboucher rapidement sur des premières esquisses de traitement expographique et scénographique, tandis que parallèlement, un comité scientifique est réuni pour développer le scénario (ou synopsis ou script) scientifique. Sur base de ce script se construit « un voyage dans un univers, avec des décors, des ambiances, des reconstitutions... »⁸³⁶, c'est-à-dire, ce qui est la carte de visite d'EuroCulture. « Le scénario

⁸³⁵ DROUGUET, Noémie, « Succès et revers des expositions-spectacles », dans CHAUMIER, Serge (dir.), *Du musée au parc d'attractions, Culture et Musée* n°4, juin 2005, p. 65-88.

⁸³⁶ Kupper, p. 53.

scientifique est retravaillé, réécrit sous la forme d'une histoire. Il sera la base du parcours proposé au visiteur. Comme dans un film ou dans un spectacle, ce scénario réadapté prévoit une accroche au début, des moments forts et inattendus, des instants plus intimes, pour se terminer en apothéose »⁸³⁷. La scénographie, qui débouche sur la réalisation d'un synopsis illustré, apparaît comme la clé de voûte des expositions signées par Kupper, l'ingrédient principal de sa « recette ».

Ce qui fait la particularité des expositions de Kupper explique aussi l'originalité de la démarche, si on la compare à celle des expositions muséales. La recherche des objets, tout d'abord, est une étape longue et fastidieuse, et pour cause : toutes les collections sont à localiser et à emprunter. Elle est lancée dès le début, sitôt que le comité scientifique donne des indications et elle se poursuit pratiquement jusqu'au montage de l'exposition. Néanmoins, la plupart du temps, Kupper recherche un *type* d'objet, plutôt qu'un objet précis, même si certaines « vraies choses » s'avèrent incontournables pour asseoir le propos et le rendre scientifiquement crédible. Il ne peut jamais se baser sur une collection préexistante⁸³⁸. Ensuite, la recherche de financements est aussi une étape cruciale : sans le soutien de nombreuses entreprises et médias, l'exposition ne peut tout simplement avoir lieu⁸³⁹. Cette étape est également assez longue, les sponsors sont consultés dès que l'on peut leur présenter un synopsis illustré. Cela signifie que, jusqu'à ce moment-là, l'équipe d'EuroCulture travaille à ses propres risques et qu'il est d'autant plus important pour elle de « miser » sur le bon thème d'exposition. La construction de l'exposition dans les ateliers est lancée seulement quand les garanties financières sont suffisantes. Enfin, la communication de l'exposition constitue également un des « leviers » de la démarche⁸⁴⁰, et ce pratiquement jusqu'à la fin de l'exploitation. En effet, comme il s'agit d'une structure éphémère, qui n'est pas liée à une institution permanente déjà connue du public, les efforts publicitaires à fournir sont d'autant plus conséquents, au niveau du coût également (un tiers du budget total de l'exposition *Simenon*). Dans le schéma représentant la méthodologie de Kupper, on s'aperçoit que la conception de l'exposition suit deux séquences de travail parallèles, celle des scientifiques, qui consiste essentiellement à localiser les objets et à rédiger les textes, et celle de la scénographie qui est essentielle dans la démarche. On voit bien aussi que les textes sont découplés de la réflexion et interviennent plutôt comme des alibis scientifiques, catapultés dans l'exposition.

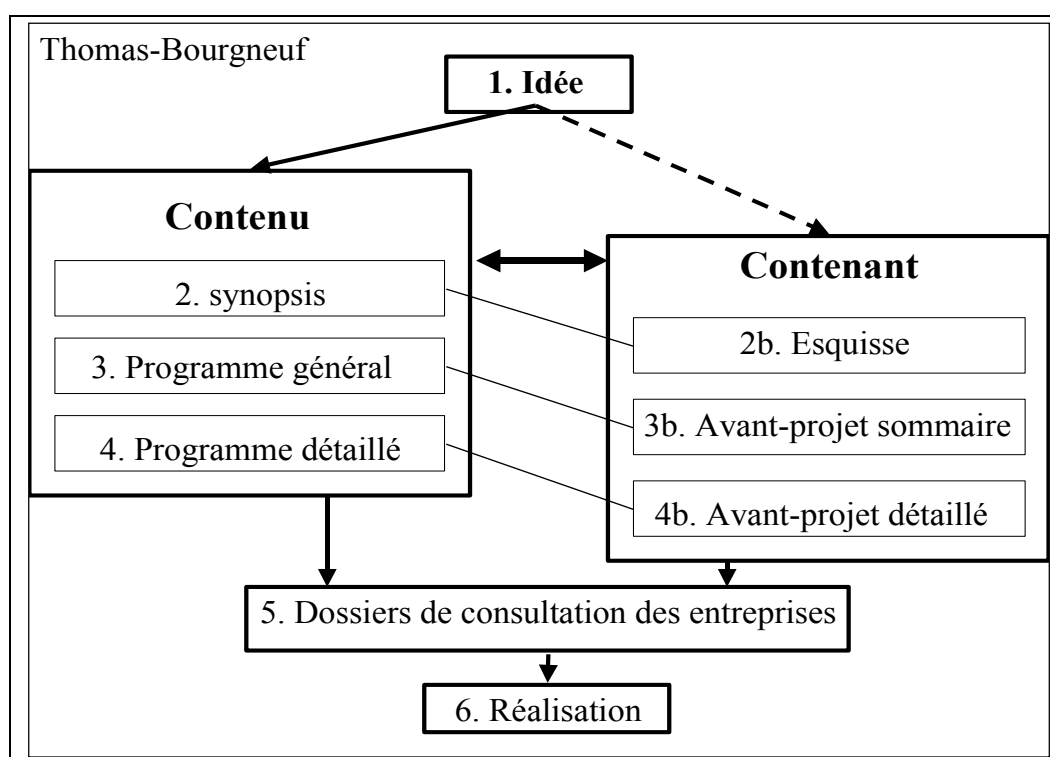
⁸³⁷ « Qui sommes-nous ? », texte de présentation de l'exposition *Simenon... un siècle!* et d'EuroCulture Production dans BAJOMEE, Danielle, *Simenon, une légende du XXe siècle*, Tournai (La Renaissance du Livre), 2003 (191 p.) non paginé (avant le texte).

⁸³⁸ Sauf en ce qui concerne l'exposition *Simenon*, puisque le Fonds Simenon de l'Université de Liège mettait à sa disposition de nombreux documents et quelques objets ou pièces de mobilier ayant appartenu à l'écrivain. Pour les autres expositions propres, et en dehors de commandes issues de musées, il ne pouvait s'appuyer sur une collection préexistante.

⁸³⁹ Jeannot Kupper explique que pour l'exposition *Simenon, un siècle*, il a obtenu un subside de la Province de Liège, qui s'identifie, de son point de vue, à du sponsoring (p. 50).

⁸⁴⁰ Kupper, p. 54.

Martine Thomas-Bourgneuf intervient dans des projets de création ou de rénovation de musées, d'exposition ou de centre d'interprétation. Elle répond, seule ou en équipe (architectes, scénographes, graphistes...), à une commande plus ou moins précise et détaillée : le thème lui est imposé mais c'est à elle de le travailler, de le mettre en forme. Ce qui lui est précisé dès le départ, par contre, ce sont les contraintes matérielles telles que le budget, l'espace disponible, la date prévue pour l'inauguration. Dans certains cas, une collection existe, dans d'autres, il faut la rassembler ou lui trouver des substituts. Peu importe le domaine (histoire, sciences et techniques, environnement...), elle « fait du thématique » et sa démarche méthodologique est proche de l'interprétation.



Lorsqu'elle répond à une commande, le sujet est bien sûr déjà fixé, mais c'est à elle d'apporter une réflexion sur les thèmes à présenter, après avoir pris connaissance du sujet en profondeur. Par ailleurs, elle veille, autant que faire se peut, à ce que les commanditaires se posent les bonnes questions en amont de l'exposition : « pourquoi faire ce musée ? »⁸⁴¹. Dans sa pratique de mise en exposition, il y a deux pôles qui travaillent parallèlement : les personnes qui élaborent le contenu et les équipes qui gèrent la forme. Elle s'occupe personnellement de la conception du contenu (« définir des problématiques, des tensions,

⁸⁴¹ Thomas-Bourgneuf, p. 77.

qu'on va retrouver dans l'ensemble du parcours »⁸⁴², ce en quoi elle peut se faire aider par des documentalistes. Par contre, elle délègue tout ce qui concerne la forme, le contenant, l'enveloppe, à des personnes spécialisées : architectes, scénographes, graphistes, designers, éclairagistes etc., tout en gardant le contrôle et en veillant à l'homogénéité du résultat.

Le contenu est toujours prioritaire dans la réflexion (ce qui explique le léger décalage dans le schéma), même si les équipes de « forme » peuvent suggérer des idées de réalisation qui vont influencer le scénario ou le programme détaillé. De cette façon, sur base du synopsis, l'équipe « contenant » propose une esquisse, le programme général appelle un avant-projet sommaire (APS) et le programme détaillé débouche sur l'avant-projet détaillé (APD). La démarche de mise en exposition consiste à entrer dans le détail de tous les composants de la structure donnée dans le synopsis⁸⁴³ en entretenant un « rapport dialectique contenu-contenant »⁸⁴⁴. La double-flèche entre contenu et contenant rappelle que l'équipe composée d'architectes, de scénographes et de graphistes a une capacité de proposition très forte : elle peut suggérer des évocations, des ambiances, des résolutions formelles qui, en retour, peuvent donner au concepteur des idées de contenu différentes⁸⁴⁵. Enfin, les équipes de contenu et de contenant rédigent les « dossiers de consultation des entreprises », documents où sont décrit les éléments à fabriquer⁸⁴⁶.

Selon les projets sur lesquels elle intervient, il existe une collection à montrer ou non. Quoi qu'il en soit, sa démarche procède du centre d'interprétation et les collections ne sont jamais déterminantes dans l'élaboration du programme. « Cela signifie que le contenu est premier, le discours est premier »⁸⁴⁷. Peu importe pour elle que des collections existent ou qu'elles soient absentes, qu'elles soient somptueuses ou insignifiantes, l'important est de raconter ou donner à comprendre une histoire (qui n'est pas forcément une narration), ou interpréter des vestiges, et « créer quelque chose qui est de l'ordre d'un espace muséographique »⁸⁴⁸. En dehors des objets authentiques qui peuvent être montrés, il lui faut trouver les moyens de donner du corps au propos qu'elle a dégagé. Avec beaucoup de liberté, elle tire parti de cette rareté ou de ce manque de collection pour proposer d'autres supports de médiation : des manips, des audiovisuels, des maquettes, et surtout, la scénographie et le graphisme.

(6) Jean-Claude Duclos

⁸⁴² Thomas-Bourgneuf, p. 80.

⁸⁴³ Thomas-Bourgneuf, p. 85.

⁸⁴⁴ Thomas-Bourgneuf, p. 82.

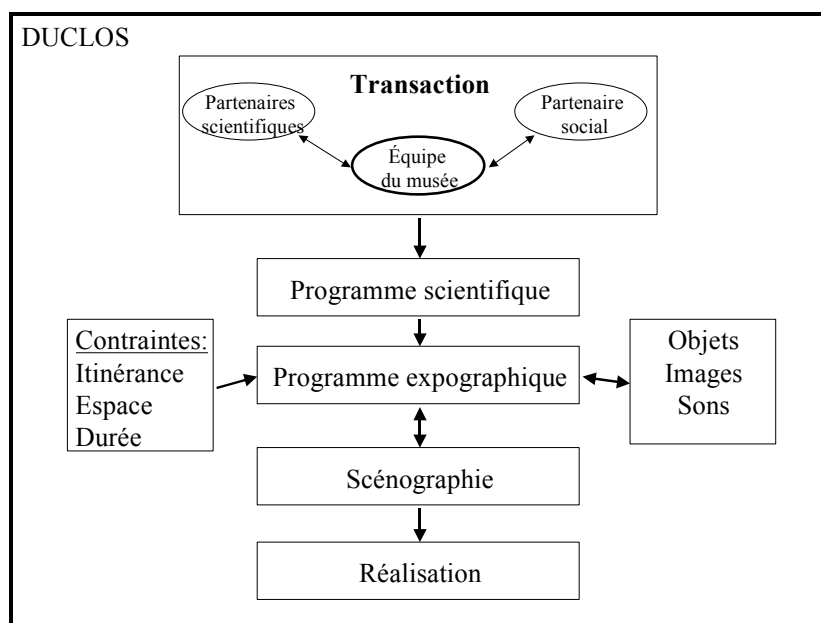
⁸⁴⁵ Thomas-Bourgneuf (2), p. 200.

⁸⁴⁶ Thomas-Bourgneuf, p. 84.

⁸⁴⁷ Thomas-Bourgneuf, p. 79.

⁸⁴⁸ Thomas-Bourgneuf (2), p. 189.

Elève de Georges Henri Rivière (au Musée de Camargue) et de Jean-Pierre Laurent, Jean-Claude Duclos est recruté au Musée dauphinois en 1981, en même temps que Jean Guibal. Il en est nommé directeur en 1999. Ce qui guide ce musée depuis plus de 20 ans, c'est l'action culturelle ; c'est pourquoi Duclos l'inscrit dans la lignée des écomusées. En outre, il a créé et dirige le Musée de la Résistance et de la Déportation à Grenoble, ouvert depuis 1994, qu'il considère comme un musée de société également.



L'entretien avec Duclos n'a malheureusement pas permis de cerner avec précision la méthodologie mise au point pour réaliser une exposition. Seules les grandes lignes en ont été tracées et l'on s'aperçoit que le discours précède la mise en espace et en exposition (avec tout ce qu'elle comprend de structure, de texte, de scénographie...) de la collection. Duclos ne s'est pas beaucoup étendu sur le genèse de l'idée, mais il a indiqué que certaines des expositions sont faites suite aux propositions de certaines communautés (les Grecs, les Arméniens, les Pieds-Noirs etc.). D'autres sujets sont certainement proposés en interne, ou encore par d'autres types de partenaires ou collaborateurs, comme les chercheurs universitaires. Les trois étapes principales du processus ont été citées : transaction, programme scientifique, programme expographique.

Par contre, l'entretien avec le directeur de l'institution grenobloise, est particulièrement riche en ce qui concerne justement le travail et les relations avec les différents partenaires et acteurs de l'exposition, en particulier lors de la première étape très longue, qui est la « transaction » ou la négociation. Lors de la conception d'une exposition, il y a toujours un « partenaire social », extérieur au musée, qui correspond le plus souvent à un groupe (des résistants, des bergers, des pieds-noirs, des préhistoriens, l'industrie du ski...). La transaction permet d'entendre ce partenaire, de le connaître, de cerner son discours, son savoir et ses objectifs. A ce premier partenaire s'en ajoute un second constitué par un ou plusieurs scientifiques,

généralement extérieurs au musée également, qui a une connaissance scientifique approfondie sur le thème (re)présenté par le premier groupe. L'équipe du musée confronte les données provenant des deux premiers groupes afin de mettre au point le programme scientifique ou « discours », rassemblant les témoignages et les travaux scientifiques desquels on extrait le message à transmettre aux visiteurs. A partir de cette étape, les partenaires se retirent et l'équipe du musée travaille sur le programme muséographique ou expographique (Duclos emploie les deux termes). Pour élaborer ce second document, sont prises en considération les contraintes de durée et d'espace. Il faut aussi savoir si l'exposition est prévue pour être itinérante, si elle doit pouvoir s'adapter à d'autres lieux. Parallèlement, débutent la recherche d'objets mais aussi d'images, de sons, voire d'autres matériaux comme les odeurs. Il y a un mouvement d'aller-retour constant entre ces éléments et le programme. En fonction de tout cela, le type de circuit (bouclé, pas bouclé), l'affectation des espaces et « l'itinéraire dans l'information et la sensation » sont déterminés.

L'étape suivante est celle de la mise en espace, qui est confiée à un scénographe (pas toujours le même). Il y a également des allers-retours entre le programme muséographique et la mise en espace. Duclos insiste sur la relation de respect et de confiance qui doit s'établir entre l'équipe de conception et le scénographe. D'autres partenaires peuvent s'ajouter (graphistes, vidéastes etc.) mais c'est toujours l'équipe du musée qui garde la main, de façon à maîtriser l'ensemble et à conserver l'identité du musée⁸⁴⁹.

On peut également dégager de cet entretien un souci permanent, constant, pour le public du musée (publications spéciales et gratuites, évaluation...). Et cet intérêt pour les visiteurs n'est pas sans incidence, naturellement, sur la façon dont on conçoit et réalise les expositions. D'abord parce que la plupart sont des visiteurs locaux, fidèles, avec lesquels le musée veut préserver un dialogue⁸⁵⁰. Au niveau du discours, cela implique que le visiteur a déjà des connaissances « de base », qu'il n'est pas nécessaire de lui rappeler à chaque fois. Par ailleurs, le temps de visite moyen du visiteur est un élément important pris en compte par les concepteurs : il faut que le visiteur puisse dégager l'essentiel du message sur un laps de temps relativement court.

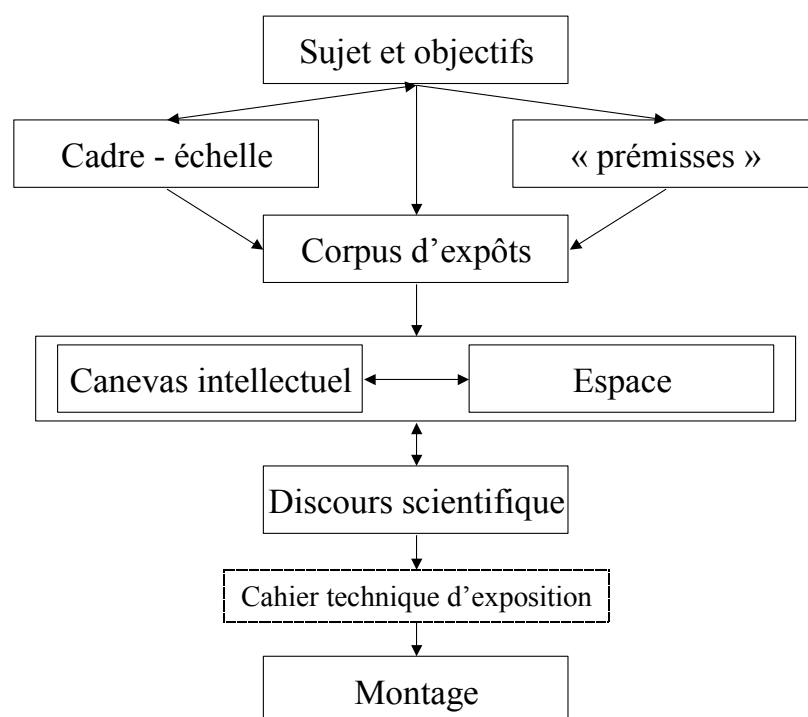
(7) Benoît Coutancier

Conservateur-adjoint au *Museon arlaten* depuis 2000, Benoît Coutancier se compare volontiers à un pigeon voyageur : sa formation d'historien l'a conduit dans des musées tout d'abord à Boulogne-sur-Mer, puis à Marseille, à Paris et enfin à Arles, non sans quelques autres escales pour enseigner la muséologie. Au moment de notre entretien, le *Museon arlaten*

⁸⁴⁹ Duclos, p. 116.

⁸⁵⁰ Duclos, p. 117.

était engagé dans un vaste projet de rénovation, toujours en cours actuellement ; l'équipe du musée en était au stade de la rédaction du projet culturel et scientifique.



Coutancier rappelle que la mise en exposition suppose trois catégories de réflexions et d'actions : « il y a trois fils à suivre, qui se superposent, qui peuvent être décalés dans le temps ou qui, à un moment de la réalisation de l'exposition, prennent des importances relatives (...). Il y a le fil scientifique, le fil technique et le fil administratif »⁸⁵¹. Une étape importante, par exemple, relève selon lui du « fil administratif » : les demandes de prêts d'objets.

Le point de départ est le choix du sujet, « une idée purement intellectuelle »⁸⁵² que l'on confronte d'emblée avec un certain nombre de contraintes : les collaborations intellectuelles à explorer et les recherches préalables (ce qu'il nomme les « prémisses ») et une série de questions plus techniques liées au budget, aux délais, à la coproduction éventuellement et à l'espace (le cadre ou l'échelle de l'exposition). Cette notion d'échelle revient plusieurs fois dans l'entretien avec Coutancier. Selon lui, « il n'y a pas de grandes ou de petites expositions, il y en a des bonnes et des mauvaises. Et les bonnes, c'est celles qui sont en adéquation avec leur échelle. On peut avoir une petite exposition excellente parce qu'elle est pensée comme

⁸⁵¹ Coutancier, p. 148.

⁸⁵² Coutancier, p. 148.

une petite exposition dès le début »⁸⁵³. Si un sujet d'exposition ne peut pas fonctionner à une trop petite échelle, il peut être abandonné et refaire surface plus tard, dans un cadre moins contraignant ou avec un budget plus important. Le choix des expôts, des collections qui vont être présentées est également tributaire de l'échelle de l'exposition. Ces divers éléments sont « débroussaillés » avant d'avancer sur le plan intellectuel de l'exposition. Coutancier se veut pragmatique⁸⁵⁴.

C'est la raison pour laquelle les caractéristiques spatiales de l'exposition en devenir (fil technique) interviennent de bonne heure dans le processus qui se dégage de l'entretien. Dès que la réflexion sur le sujet est entamée (« les chapitres »⁸⁵⁵) et que les premiers expôts sont désignés, Coutancier raisonne en termes d'espace, de superficie, de salles... pour affiner le canevas intellectuel. Toujours dans l'optique d'intégrer tous les éléments par rapport à une échelle de l'exposition. Le contenu de celle-ci est plus ou moins sophistiqué, plus ou moins linéaire (typologique ou chronologique) ou au contraire plus ouvert, suivant les contraintes architecturales, combinées avec les facteurs temps et budget. Ce travail d'aller-retour impliquant d'emblée l'espace comme une donnée incontournable débouche sur le discours scientifique de l'exposition. Tous les éléments sont rassemblés, organisés et regroupés dans un ensemble de notes, plans et croquis. Idéalement, cet ensemble prend la forme très officielle du « cahier technique d'exposition » (CTE), document de synthèse de toutes les décisions prises : intentions, plans de l'exposition, détails techniques (vitrines, éclairage), textes et cartels etc.⁸⁵⁶

Un autre point me semble essentiel à dégager de notre entretien : la prise en compte de la construction et du montage de l'exposition. Coutancier se dit partisan du CTE ou d'un plan qui permette d'aborder la dernière phase de réalisation de l'exposition avec le plus de balises possible. Il est essentiel pour lui d'aborder le montage en détenant déjà une solution expographique détaillée. « Je suis partisan, dit-il, d'une planification maximale, jusque dans le détail, pour qu'on ait un fil rouge complet, qu'on puisse monter très vite, sans atermoiements et en sachant que, même si on se donne de l'air pour éventuellement faire des *modifs*, on a déjà la solution minimale et déjà bien pensée »⁸⁵⁷. Ce n'est pas en plein montage que l'on peut prendre des décisions justes en matière d'accrochage, même s'il se laisse une marge de liberté pour opérer quelques modifications : « un montage loupé, c'est quand même tout un travail intellectuel qui est plus ou moins saboté »⁸⁵⁸.

(8) Michel Colardelle

⁸⁵³ Coutancier, p. 149.

⁸⁵⁴ Coutancier, p. 150.

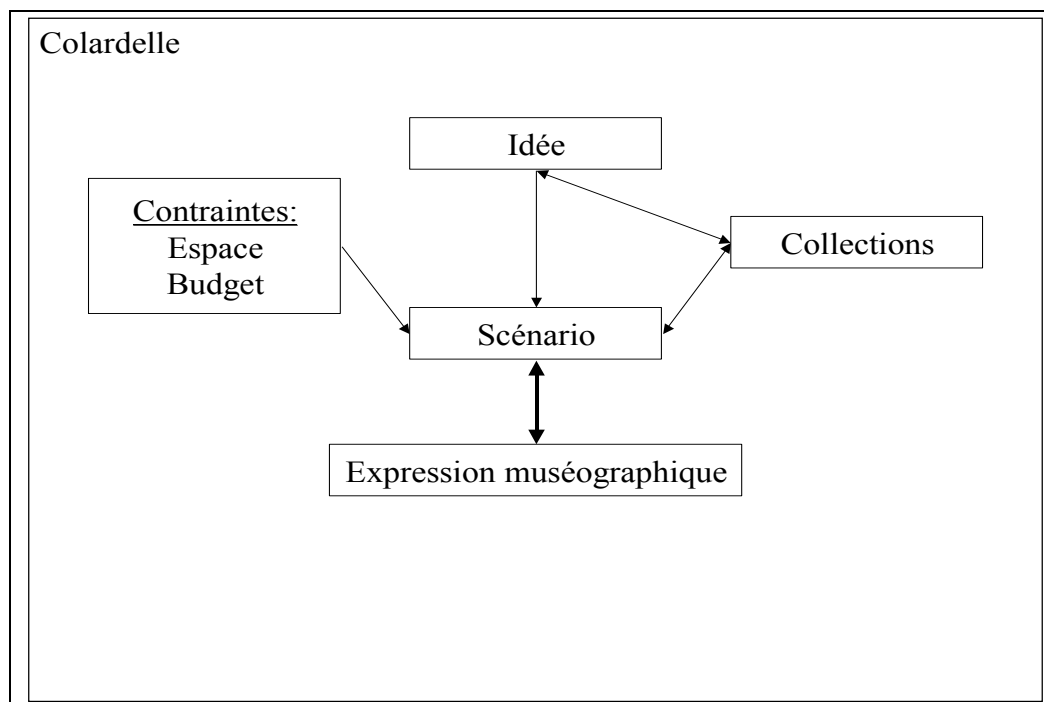
⁸⁵⁵ Coutancier, p. 150.

⁸⁵⁶ Coutancier, p. 153.

⁸⁵⁷ Coutancier, p. 153.

⁸⁵⁸ Coutancier, p. 154.

Archéologue de formation, Colardelle est depuis 1996 à la tête du Musée des Arts et Traditions populaires. C'est lui l'initiateur de la « délocalisation » à Marseille et de la définition d'un projet muséal beaucoup plus étendu : les civilisations de l'Europe et de la Méditerranée. En attendant l'ouverture de ce musée, plusieurs expositions temporaires ont déjà été présentées au Fort Saint-Jean, qui sera englobé dans l'architecture du MUCEM.



Michel Colardelle s'interroge beaucoup, dans le cadre de la création du MUCEM, sur la sélection des thèmes des expositions, sur l'émergence des idées qui conduisent à des thèmes d'exposition. Pour déterminer les sujets des cinq expositions de longue durée (l'eau, masculin-féminin, dieu et le paradis, le voyage, l'esprit), il a procédé par un tour de table avec une trentaine de collaborateurs en leur demandant : « Quelle est pour vous la question fondamentale dans la vie ? », et il voudrait à l'avenir une « méthode pour que nous nous branchions davantage sur les questionnements des gens et que, par conséquent, nous ayons la capacité de traiter des thèmes qui ne sont pas ordinairement les nôtres et que nous serions quand même armés à traiter avec nos projections et nos savoirs »⁸⁵⁹. Il souligne que les expositions de courte durée se répartiront en 6 ou 7 catégories (« grands témoins », actualité, musée invité...), sous-entendant que la méthodologie de structuration du thème, voire de la mise en exposition de façon générale, puisse être différente d'un type à l'autre.

⁸⁵⁹ Colardelle, p. 157.

Au cours de notre entretien, il n'a pas détaillé concrètement tout le processus méthodologique de mise en exposition. Quelques points importants à ses yeux ressortent néanmoins. Mises à part les contraintes de budget et d'espace disponibles, connues dès le départ du projet, la question des collections à présenter intervient très tôt dans la démarche de Colardelle, comme nous l'avons vu précédemment. Elles ont un rôle tout à fait déterminant dès la phase de conception, à tel point qu'une idée d'exposition puisse être abandonnée si elle ne débouche pas rapidement sur des possibilités d'expression en termes de collections. Les allers-retours entre l'élaboration du scénario et son expression muséographique sont incessants, et peuvent durer pratiquement jusqu'à l'ouverture au public, ce en quoi il s'oppose à Coutancier. Il est important pour Colardelle de pouvoir ajuster le tir jusqu'à la dernière minute, notamment pour s'assurer que l'agencement des collections fonctionne bien et soit « parlant ». Le rôle de la muséographie est d'être « l'outil le plus pertinent pour faire [la] présentation entre des personnes et des objets, des choses »⁸⁶⁰.

Bien qu'il ne le formule pas comme ça, pour lui, l'exposition est une proposition : il entend présenter au visiteur des matériaux pour qu'il construise sa propre réflexion, pour qu'il se fasse un avis, mais Colardelle ne veut rien lui imposer en terme de « discours » ni d'identité. Il veut jouer le rôle d'un « médiateur savant »⁸⁶¹ qui agence la rencontre entre le public et les collections d'une part, le savoir d'autre part, sans pour autant que le propos soit dogmatique⁸⁶². Il apporte au visiteur le « discours de la science », pas le « discours de la conscience »⁸⁶³. Une bonne partie de notre entretien concerne le thème, le savoir, sa mise en forme dans le scénario, ce que l'on peut dire ou ne pas dire...

Il ne s'étend pas beaucoup, en revanche, sur les conditions de la rencontre entre le visiteur et le thème (le savoir, décliné notamment à travers les objets), sur la mise en espace (à l'exception du parcours, voir ci-dessus), sur le rôle de la muséographie, et, singulièrement, de la scénographie, dont il ne parle pas. Au niveau des différents intervenants, il penche pour le recours à un chargé de projet, comme cela se fait au Québec (vois ci-dessous).

(9) Comparaison

⁸⁶⁰ Colardelle, p. 174.

⁸⁶¹ Colardelle, p. 173.

⁸⁶² Cet avis rejoint parfaitement celui de Catherine Martin-Payen, muséographe de l'Atelier des Charrons (Saint-Etienne) : « Ainsi la muséographie serait par essence pour les publics... et permettrait à chacun de s'approprier l'art, la connaissance, les questions et les points de vue des spécialistes. Mais la question est plus complexe car il s'agit d'exposer et non d'enseigner, de mettre à disposition (dans tous les sens du terme) sans enfermer dans une opinion, un dogme... Chaque composante du public doit trouver dans l'exposition les moyens d'exercer sa liberté de penser, de se faire son opinion, d'y reconsidérer ses convictions, et c'est tout cela, qui place la muséographie au cœur des appareils de construction de la citoyenneté... » (MARTIN-PAYEN, Martine, « Muséographe, quel métier ? », dans *La Lettre de l'OCIM*, n° 88, 2003, p.3-8, p. 4).

⁸⁶³ Colardelle, p. 170.

Les pratiques muséographiques que je viens de présenter s'accordent toutes sur un point : la première étape consiste à déterminer le sujet. Néanmoins, les conditions de ce choix sont parfois très éloignées et il n'appartient pas nécessairement au concepteur de l'exposition (Kupper, Thomas-Bourgneuf), et parfois il vient d'en haut. Tous les répondants soulignent que cette étape est particulièrement délicate, et parfois très longue. De même, la mise en exposition se clôture par le montage, la réalisation matérielle. Certains de mes interlocuteurs évoquent aussi la possibilité de faire un débriefing ou un bilan du travail accompli. Plus rares sont ceux qui ont recours à l'évaluation.

Entre ce moment initial et ce moment de clôture, on retrouve les mêmes étapes : script, scénario ou programme, choix des objets, rédaction des textes, définition de la scénographie, recherches documentaires... Mais toutes ces actions n'interviennent pas toujours dans le même ordre, et leur importance est variable. On pourrait classer les pratiques comparées entre ceux pour qui les collections sont déterminantes (Mauerhan surtout, Coutancier et Colardelle dans une moindre mesure), ceux pour qui elles ne le sont pas (Thomas-Bourgneuf, et Schärer, suivant le type d'exposition). Ceux qui envisagent la scénographie dès le départ ou presque (Kupper), ceux pour qui elle intervient plus tardivement, juste pour traduire le scénario dans l'espace (Krupa et Coutancier). Ceux qui envisagent la mise en exposition comme un grand tout (Mauerhan), ceux qui utilisent un processus linéaire et éprouvé, même si des allers-retours sont permis (Thomas-Bourgneuf, Schärer). La méthodologie mise en oeuvre au Musée dauphinois offre comme singularité la phase dite de « transaction », qui permet à la fois de délimiter un sujet et de confronter plusieurs regards. Enfin, tous mes interlocuteurs ont insisté sur la nécessité de faire appel à des scientifiques, à des spécialistes du sujet retenu. Ils ont souligné l'importance du travail documentaire qui permet d'enrichir et d'affermir le message que l'on adresse au visiteur. Il n'y a que pour Kupper que l'intervention de la recherche scientifique reste assez périphérique.

Enfin, toutes les personnes interrogées ont évoqué l'exposition en tant que travail d'équipe. Rares sont les projets qui ne nécessitent le concours de plusieurs personnes voire de plusieurs équipes suivant l'échelle de l'exposition, pour reprendre l'expression de Benoît Coutancier. Voyons à présent comment s'organise le travail de mise en exposition avec les différents intervenants.

3. Le rôle des différents intervenants

« Il y a peu encore, le scientifique qui proposait un sujet pouvait non seulement assurer l'écriture du programme et la réécriture du discours scientifique, mais encore intervenir largement dans la conception de « son » exposition. Actuellement cela devient de plus en plus rare, car concevoir une exposition un tant soit peu importante requiert le recours à des concepteurs ou à des scénographes qui connaissent et maîtrisent le média. Ils pensent donc

selon une logique plus visuelle et spatiale que discursive (ce qui était plutôt le cas du scientifique) (...) Du strict point de vue sémiotique, ce changement mérite d'être considéré avec attention car il correspond à un basculement de la conception d'un champ dominé par le discours vers un champ dominé par la spatialité (et le visuel comme moyen de représentation de la spatialité) »⁸⁶⁴.

Il n'est dès lors pas étonnant qu'il soit fait appel, de plus en plus, à l'intervention de professionnels issus du monde des arts du spectacle (scénographes de théâtre ou de cinéma) et des arts visuels (architectes, graphistes, designers, artistes plasticiens) pour mettre en forme et en espace les contenus scientifiques. Le nombre d'intervenants se multiplie sur les projets d'exposition, rendant la coordination de plus en plus difficile à gérer. C'est pourquoi une personne est désignée pour jouer le rôle du « chef d'orchestre » : avoir une vue d'ensemble sur le projet, harmoniser le travail des différents participants en gardant le contrôle sur le discours muséographique présenté, en assurant son homogénéité.

a) Conservateur, commissaire ou chargé de projet ?

Conservateur, commissaire d'exposition ou chargé de projet aux expositions, voici trois professions (trois métiers ?) qui cohabitaient (ou cohabitent toujours) dans le chef d'une seule et même personne. Essayons de les définir et, partant, de les différencier.

Un conservateur est, historiquement, un scientifique, qui étudie et documente la collection et son contexte d'origine, qui fait des acquisitions et préserve les objets et documents ainsi rassemblés. Tout ce qui se rapporte à la conservation des collections et à leur enrichissement constitue le « cœur », l'« essence » de la profession⁸⁶⁵. Il apparaît comme le garant du contenu du musée.

C'est lui également qui a la charge de la direction d'un établissement⁸⁶⁶. Du moins, « auparavant, les conservatrices et les conservateurs de musée exerçaient leur rôle en occupant une position unique au sommet de la hiérarchie dans la structure organisationnelle des musées (...) Aujourd'hui, ils doivent exercer ce rôle en travaillant avec des personnes qui

⁸⁶⁴ DAVALLON, Jean, *L'exposition à l'œuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris (L'Harmattan), 1999, p. 97.

⁸⁶⁵ *Analyse de la profession : conservatrice ou conservateur de musée*, SMQ, 2000, p. IX.

⁸⁶⁶ Du moins en France. « Depuis les décrets de 1990 –1991 [en 1990 est promulgué le décret concernant la fonction publique d'Etat ; en 1991 celui concernant la fonction publique territoriale], le statut de conservateur garantit à la fois le monopole de l'exercice de la compétence scientifique et la direction des musées. (...) Par ailleurs, les conservateurs ont, seuls, le rôle de « directeur d'établissement », qui implique la subordination des autres pôles fonctionnels (administration, gestion, médiation, communication, services techniques et logistiques) ». OCTOBRE, Sylvie, « Profession, segments professionnels et identité. L'évolution des conservateurs de musées », dans *Revue française de sociologie*, XL-2, 1999, p. 357-383, p. 360. En Belgique, le statut de conservateur n'est pas défini de manière aussi formelle.

proviennent d'autres catégories professionnelles, comme les archivistes, les bibliothécaires, les chargées ou chargés de projet aux expositions, les designers et les muséographes, les chargées et les chargés de projet à l'action éducative et culturelle, les techniciennes et les techniciens, etc.»⁸⁶⁷ qui interviennent dans leurs champs de compétences réservés. Actuellement, « nous ne pouvons plus être seulement savants et chercheurs », explique Henri-Claude Cousseau, directeur des musées de Bordeaux, « il s'agit aussi d'être animateurs, chefs d'entreprise, et intellectuels »⁸⁶⁸.

Un conservateur peut prendre en charge l'exposition des collections et des savoirs accumulés. Néanmoins, au fur et à mesure que l'exposition, surtout temporaire, revêt une importance accrue aux yeux de l'institution, de ses visiteurs et de ses sponsors et mécènes, la tendance est de faire appel à des personnes davantage « qualifiées » - ou simplement disponibles - pour cette pratique et qui maîtrisent davantage le média exposition. « Alors que, dans le développement d'une exposition, la recherche et la sélection des pièces relèvent généralement de la conservatrice ou du conservateur de musée, le degré d'engagement de ceux-ci dans la conception et dans la planification du projet se rapporte essentiellement à l'organisation du travail et à la présence aux expositions, ou à la non-présence, d'une chargée ou chargé de projet aux expositions. Ainsi, dans le développement de certaines expositions, la conservatrice ou le conservateur de musée peut assumer la fonction dite de commissaire aux expositions, et exercer l'ensemble des responsabilités liées à la conception et à la réalisation de l'exposition. Par ailleurs, la conservatrice ou le conservateur de musée, peut, dans d'autres projets, n'assumer que les responsabilités liées à la recherche, au choix des pièces et à la conservation des pièces au cours de l'exposition »⁸⁶⁹. L'exposition permanente est-elle davantage du ressort du conservateur que l'exposition temporaire ? Cela dépend sans doute des institutions. Marie-Sylvie Poli, lorsqu'elle décrit les fonctions des acteurs du champ muséal signale que le programme et le montage des expositions sont également de la responsabilité du conservateur⁸⁷⁰. L'emploi du pluriel (les expositions) semble indiquer qu'il s'agit également, dans son chef, des événements temporaires.

Le commissaire, « terme flou et un peu policier indiquant que le responsable n'est pas que conservateur »⁸⁷¹, est donc celui qui assume la responsabilité de l'exposition, qui la propose ou en rédige une trame, un fil conducteur. Cela peut, selon les institutions, être du ressort du conservateur, comme souligné ci-dessus, dans sa fonction de concepteur d'exposition. Mais cette tâche peut également être confiée à une personne extérieure au musée. Une tendance actuelle est de déléguer le travail d'exposition, de façon à ce que cela ne soit plus réservé aux

⁸⁶⁷ *Analyse de la profession : conservatrice ou conservateur de musée*, SMQ, 2000, p. VI.

⁸⁶⁸ OCTOBRE, Sylvie, « Profession, segments professionnels et identité. L'évolution des conservateurs de musées », dans *Revue française de sociologie*, XL-2, 1999, p. 357-383, p. 357.

⁸⁶⁹ *Analyse de la profession : conservatrice ou conservateur de musée*, SMQ, 2000, p. 22.

⁸⁷⁰ POLI, Marie-Sylvie, *Le texte au musée : Une approche sémiotique*, Paris (L'Harmattan), 2002, p. 26.

⁸⁷¹ SCRIVE, Martine, « Qui fait une exposition ? Du commissaire à l'équipe projet », dans CAILLET, Elisabeth, *Professions en mutation, Publics & Musées*, n°6, Lyon (P.U.L.), 1994, p. 99-104, p. 99.

conservateurs. Le commissaire aurait-il un rôle plus scientifique que le chargé de projet, mais moins axé sur la conservation (et l'exposition permanente) que le conservateur ? Conservateurs et commissaires apparaissent comme les spécialistes du contenu mais n'ont pas forcément de capacité créative à médiatiser un discours et ils ne maîtrisent pas nécessairement les techniques de mise en exposition.

« Ces derniers temps », écrit Martine Scrive en 1994, « l'attention a été focalisée sur la gestion du projet »⁸⁷². On assiste, parallèlement à l'affirmation de la gestion du musée comme une entreprise culturelle, à l'avènement du chargé de projet aux expositions⁸⁷³. Et cette tendance ne fait que se confirmer : cette fonction a le vent en poupe au Québec, notamment depuis l'ouverture du Musée de la Civilisation. L'introduction de ce nouveau profil dans les équipes de conception et de réalisation d'exposition a considérablement changé la donne. Bien qu'en Europe, et en France en particulier, on reste très attaché au « commissaire » d'exposition, la « mode » du chargé de projet gagne du terrain. Qui est-il et en quoi consiste sa fonction ?

« Le chargé de projet, c'est quelqu'un qui n'y connaît rien au sujet... », résume Michel Colardelle. « Ce sont des gens qui dominent bien la technologie d'une exposition de A à Z. Ils en connaissent toutes les étapes, ils en connaissent tous les problèmes financiers, administratifs, juridiques, assurances, machins, etc. (...) Ils sont capables d'en diriger en quelque sorte la réalisation concrète »⁸⁷⁴. Nul besoin, bien au contraire, qu'ils soient des spécialistes du sujet de l'exposition dont ils sont chargés⁸⁷⁵. Ils s'en imprègnent mais ils vont surtout chercher, à l'extérieur du musée, un scientifique compétent « qui va donner son savoir ». Il arrive qu'ils sous-traitent totalement la partie scientifique et culturelle du projet. « Dans ce cas, à l'antipode du conservateur-commissaire, le chef de projet n'assure plus que le contrôle des coûts et des délais, et sa compétence est bien plus proche de celle d'un responsable de service d'entreprise capable de gérer des objets, de coordonner l'activité de plusieurs personnes et éventuellement de négocier »⁸⁷⁶. Le chargé de projet « va jouer ce rôle d'ensemblier, de rassembleur, de coordonnateur. Il va sans arrêt faire de la programmation, du rappel, de la mise en forme etc. pour accompagner tout le suivi de l'exposition »⁸⁷⁷. Le chargé

⁸⁷² SCRIVE, Martine, « Qui fait une exposition ? Du commissaire à l'équipe projet », dans CAILLET, Elisabeth, *Professions en mutation, Publics & Musées*, n°6, Lyon (P.U.L.), 1994, p. 99-104, p. 100.

⁸⁷³ *Analyse de la profession : chargée ou chargé de projet aux expositions*, SMQ, 2000.

⁸⁷⁴ Colardelle, p. 159.

⁸⁷⁵ Néanmoins, le chargé de projet peut être un spécialiste du sujet de l'exposition ; dans ce cas de figure, l'organisation du travail est un peu différente puisqu'il « participe plus particulièrement à des tâches liées au développement du contenu de l'exposition », *Analyse de la profession : chargée ou chargé de projet aux expositions*, SMQ, 2000, p. 19. Dès lors, d'un projet à l'autre, d'une institution à l'autre, la fonction de « chargé de projet » est assez variable.

⁸⁷⁶ SCRIVE, Martine, « Qui fait une exposition ? Du commissaire à l'équipe projet », dans CAILLET, Elisabeth, *Professions en mutation, Publics & Musées*, n°6, Lyon (P.U.L.), 1994, p. 99-104, p. 100.

⁸⁷⁷ Colardelle, p. 159. Autrement dit encore : « Née, en quelque sorte, des nouvelles considérations relatives à la mission muséale au regard de la diffusion du patrimoine et de son accessibilité à un public élargi, cette profession cherche à combler un besoin grandissant des institutions à l'égard de personnes pouvant assumer

de projet ne s'occupe que de l'exposition, dont il suit le processus du début à la fin : selon la SMQ, ses fonctions sont la planification d'un projet d'exposition, la conception de ce projet, la scénarisation et la réalisation du projet, la production de l'exposition et enfin, la présentation et le suivi de l'exposition⁸⁷⁸. L'émergence de cette nouvelle fonction est due à la multiplication des expositions temporaires⁸⁷⁹, à l'autonomisation de l'exposition par rapport à une collection et à la nécessité de former des équipes pluridisciplinaires, composées de nombreux intervenants (sur la forme comme sur le fond). Alors qu'hier, le conservateur d'un musée était responsable de toutes les facettes et fonctions de l'institution, en ce compris la mise sur pied des présentations temporaires, c'est aujourd'hui le chargé de projet qui tient les rênes du projet d'exposition: « le conservateur est sous ses ordres en fait. Ce n'est plus l'inverse. Le conservateur n'est plus en haut, il est en-dessous de quelqu'un d'autre. Ce qui est pervers car on est allé à l'autre opposé, si on veut, du balancier » (Michel Allard et Annick Landry⁸⁸⁰). Mes interlocuteurs québécois semblent regretter cette situation, et il est vrai qu'elle comporte certains risques, en particulier la mise à mal d'un contenu scientifique peu ou pas maîtrisé par le responsable de l'exposition.

Il est indispensable de préciser, pour terminer sur ce point, que les situations sont très variables d'une institution à l'autre. Pour une question de taille, et corollairement, de budget de fonctionnement (plus ou moins de personnel en interne, plus ou moins de moyens pour engager des personnes sur certains projets), de nature des collections éventuellement. Mais il y a aussi une question, me semble-t-il, de « tradition » dans l'organisation du travail (que cette tradition aille dans le sens d'un recentrage sur les collections ou d'une ouverture à toutes les responsabilités et à toutes les missions). Un conservateur peut accomplir individuellement l'ensemble des tâches qui relèvent de sa compétence ou bien, il peut travailler en collaboration ou déléguer certaines tâches aux autres membres du personnel. Ces problématiques ne relèvent-elles pas aussi du « goût » (de la personnalité), ou du choix, d'une personne ou d'une équipe, de fonctionner dans un sens ou dans l'autre ? Au Muséum d'Histoire naturelle de Neuchâtel, un musée de taille modeste, « tout le monde fait de tout, et

à la fois la direction de la « communication muséographique » et la gestion proprement dite d'un projet d'exposition, tout en coordonnant les diverses ressources du projet, et ce, afin de le mener à terme. Il ressort que ce processus est fondé sur le travail d'une équipe multidisciplinaire dont chaque membre apporte son expertise particulière au regard des exigences du projet. La chargée ou le chargé de projet joue le rôle de chef d'orchestre ou de chef d'équipe. (...) La personne qui exerce cette profession doit écouter, inspirer, animer, encourager, coordonner, superviser, etc. En un mot, elle doit créer, entre les membres de l'équipe de projet, une synergie propre à favoriser la collaboration et la création ». *Analyse de la profession : chargée ou chargé de projet aux expositions*, SMQ, 2000, p. VI et 18.

⁸⁷⁸ *Analyse de la profession : chargée ou chargé de projet aux expositions*, SMQ, 2000.

⁸⁷⁹ Un chargé de projet peut d'ailleurs travailler sur plusieurs projets d'exposition simultanément. Il peut en outre s'atteler à des projets d'expositions permanentes, temporaires, itinérantes, collectives, conjointes ou coproduites, internationales, virtuelles...

⁸⁸⁰ Allard et Landry, p. 95.

le directeur porte des caisses! », déclare... son directeur, Christophe Dufour⁸⁸¹. Il ajoute que pour lui, le muséum est une « structure plus ou moins optimale dans son fonctionnement »⁸⁸² et qu'il entend poursuivre son investissement personnel dans toutes les tâches, et singulièrement dans la conception des expositions.

Conservateur, commissaire, chargé de projet sont des fonctions à géométrie variable.

b) Le muséographe, trait d'union entre logiques du discours et de l'espace

Si les fonctions de conservateur, de commissaire et de chargé de projet aux expositions s'attachent surtout au discours de l'exposition, aux collections qu'elle présente et au bon déroulement de sa réalisation, le muséographe se charge de le transformer, de l'adapter au média exposition de façon à le transmettre au visiteur. Qu'est-ce qu'un muséographe exactement et quel est son rôle ? Cette profession, encore mal définie, est-elle équivalente ou complémentaire par rapport à celles qui viennent d'être décrites ? Dans quels types de configurations un muséographe peut-il (doit-il) intervenir ? Lorsque le conservateur fait défaut ? Martine Thomas-Bourgneuf, par exemple, intervient dans des configurations où il n'y a pas de conservateur. Elle est impliquée dans des projets où, comme à l'Abbaye de Stavelot ou au Pont du Gard, il n'y a pas de scientifique attaché à l'institution naissante ou en cours de rénovation: « généralement, quand je suis dans un projet c'est qu'il n'y a pas de conservateur (...), des projets où les scientifiques sont à l'extérieur »⁸⁸³. Elle travaille sur le contenu, sur la « mise en forme du savoir », sur la définition des programmes mais pas sur la forme, architecture ou scénographie. Le sujet de l'exposition lui est bien entendu imposé dans la mesure où il s'agit d'une commande. Elle prend connaissance du sujet par de nombreuses lectures, elle se nourrit des travaux de scientifiques⁸⁸⁴, elle se saisit « d'un savoir brut qu'[elle] mouline, qu'[elle] transforme en autre chose »⁸⁸⁵.

« Les compétences de ce métier sont peu décrites. Peut-être même l'absence de formalisation résulte d'une histoire qui confond le rôle du conservateur et celui du muséographe. Pendant longtemps, les deux fonctions ont été liées et c'est seulement avec l'évolution concomitante de la profession de conservateur d'une part et avec l'émergence de nouveaux métiers d'autres part que les deux termes prennent leur autonomie. Si dans beaucoup d'institutions, le

⁸⁸¹ Entretien non enregistré avec Christophe Dufour, le 20 mai 2006 à Neuchâtel. Voir aussi l'encadré consacré à ce musée dans GOB, André et DROUGUET, Noémie, *La muséologie. Histoire, développements, enjeux actuels*, Deuxième édition, Paris, Armand Colin, (Collection U), 2006, p. 45-46.

⁸⁸² 20 équivalents temps plein, dont des techniciens (menuiserie etc.). La conception et la réalisation des expositions temporaires nécessitent de faire appel à des partenaires et à des chercheurs extérieurs mais il n'est jamais fait appel à un chargé de projet.

⁸⁸³ Thomas-Bourgneuf, p. 83.

⁸⁸⁴ Le programme détaillé et les textes sont néanmoins soumis au comité scientifique réuni pour le projet.

⁸⁸⁵ Thomas-Bourgneuf, p. 83.

conservateur est le muséographe, ailleurs, un responsable spécifique prend en charge cette tâche. Le conservateur de plus en plus appelé à diriger et gérer l'institution, à communiquer, à rechercher des financements et à développer les relations publiques a besoin d'être épaulé sur la question de la muséographie. Par ailleurs, de nombreuses petites structures, dépourvues de conservateur ont besoin d'une personne susceptible de développer ces compétences »⁸⁸⁶. Assis entre deux chaises, celle du scientifique et celle du scénographe, le muséographe engage une coopération régulière avec, d'une part, l'expert de la discipline de base et d'autre part, le designer, chargé de dessiner le projet. « Trait d'union entre la recherche et sa valorisation », poursuivent Chaumier et Levillain, « le muséographe est celui qui vient construire le programme d'une exposition. Il est celui qui relie, qui élabore la méthodologie par laquelle le projet s'organise et se développe. Il est à la croisée des exigences du commanditaire, de la rigueur scientifique des chercheurs et de l'imaginaire créatif des scénographes. Son rôle est de conjuguer ces trois composantes, le regard fixé vers un quatrième pôle, le public, pour réaliser un projet sur mesure »⁸⁸⁷. Ce rôle n'est-il pas celui de la personne appelée « chef de projet » sous d'autres longitudes⁸⁸⁸ ?

Le muséographe doit traduire la somme des connaissances en exposition. C'est lui qui conçoit le discours, qui choisit les contenus, ainsi que les objets et les autres moyens nécessaires à la compréhension du propos de l'exposition. Il rédige un scénario d'exposition et c'est lui encore qui choisit les médiations les plus adaptées pour chaque unité et qui assure la rédaction des textes. Il définit le parcours et les principes de mise en espace. « Calibrer les thématiques, les parcours, les contenus, proposer des niveaux de lecture, une multiplicité d'usages de l'exposition, et savoir prendre en compte les besoins des publics spécifiques lui incombe »⁸⁸⁹. Ou comme le présente Catherine Martin-Payen : « Le muséographe est celui qui court sur les côtés du triangle dont les angles portent objets, savoirs et publics! Il se situe ainsi, constamment au cœur de la médiation entre les partenaires du projet (les conservateurs, les élus, les fabricants divers) mais aussi entre les publics et les savoirs... C'est à la croisée de multiples chemins, avec imagination et sensibilité, qu'il produit du sens et du signe (...) La conception d'une exposition est quelque chose de résolument complexe et toujours paradoxal qui se joue sur plusieurs médias,) plusieurs échelles, dans un espace particulier. L'exposition est à la fois discours et parcours... Le travail du muséographe se fait là encore à une croisée de chemins, celle des contraintes et des besoins qui souvent s'opposent, plus ou moins violemment :

⁸⁸⁶ CHAUMIER, Serge et LEVILLAIN, Agnès, « Qu'est-ce qu'un muséographe ? », dans *La lettre de l'OCIM*, n° 107, septembre-octobre 2006, p. 13-18, p. 14.

⁸⁸⁷ CHAUMIER, Serge et LEVILLAIN, Agnès, « Qu'est-ce qu'un muséographe ? », dans *La Lettre de l'OCIM*, n° 107, septembre-octobre 2006, p. 13-18, p. 14.

⁸⁸⁸ Apparemment, la muséographie est réduite à la conception du design des expositions au Québec...

⁸⁸⁹ CHAUMIER, Serge et LEVILLAIN, Agnès, « Qu'est-ce qu'un muséographe ? », dans *La Lettre de l'OCIM*, n° 107, septembre-octobre 2006, p. 13-18, p. 17.

- entre conservation préventive (risque de vol, de casse, de détérioration par la chaleur, l'humidité, la poussière, la lumière) et mise en valeur de l'objet et mise en proximité des publics ;
- entre rencontres libres d'objets et besoin de clés de lecture, de médiation, d'environnement ;
- entre simplicité de la muséographie et attractivité renouvelée à chaque instant d'un parcours ;
- entre richesse d'une exposition et capacité d'intérêt et de réception de l'individu (fatigue, repos, phases actives) ;
- entre parcours libre et non imposé et construction de sens ajouté ;
- entre savoirs (pour spécialistes et pour enfants) et émotions (plaisir, étonnement, chocs...) ;
- entre mise en danger de la pensée « ronronnante » et mise en sécurité du corps de la personne ;
- entre respect de l'esprit du lieu et du concept de l'exposition »⁸⁹⁰.

Selon Martine Scrive, l'idéal serait que chaque projet rassemble deux responsables : « l'un responsable du discours, l'autre de l'organisation du travail et du budget, et tous les deux impliqués de manière complice ou positivement conflictuelle dans la conception muséographique ». Ces deux personnes s'entourent, naturellement, d'autres personnes aux compétences précises, pour former une « équipe-projet » composée notamment de « spécialistes contenu » (les scientifiques), d'évaluateurs qui réalisent des études préalables, de « chercheurs d'objets et d'images », de « spécialistes de médias », de scénographes et de graphistes⁸⁹¹.

c) L'architecte et le scénographe

Architectes et scénographes sont les spécialistes des formes, des espaces, des volumes, parfois aussi des lumières et des couleurs, et des ambiances dégagées par tous ces éléments agencés. Chaque fois que c'est possible (notamment financièrement), leur concours est souhaitable dans un projet d'exposition. L'architecte, quant à lui, joue un rôle indispensable dans la création ou la rénovation d'un musée – et ce rôle dépasse largement celui de construire une boîte ou une enveloppe, bref, un bâtiment. S'ils maîtrisent la forme, celle-ci n'est cependant pas suffisante pour évoquer un contenu ou faire passer un message⁸⁹². Cela n'est pas du

⁸⁹⁰ MARTIN-PAYEN, Martine, « Muséographe, quel métier ? », dans *La Lettre de l'OCIM*, n° 88, 2003, p.3-8, p. 5.

⁸⁹¹ SCRIVE, Martine, « Qui fait une exposition ? Du commissaire à l'équipe projet », dans CAILLET, Elisabeth, *Professions en mutation, Publics & Musées*, n°6, Lyon (P.U.L.), 1994, p. 99-104, p. 9100-103.

⁸⁹² Et André Desvallées de rappeler à l'article « scénographie » de son glossaire que « se référant à ce sens originel [la scénographie entendue comme l'art de représenter en perspective], ainsi qu'à leurs compétences, certains architectes se sont intéressés à la *mise en exposition*. Mais leur volonté créatrice les a souvent conduits à

ressort des architectes ou des scénographes, même si on leur en attribue parfois la responsabilité⁸⁹³, ou s'ils se l'attribuent eux-mêmes. Serge Chaumier et Agnès Levillain rappellent que « les choix esthétiques d'un projet et les déclinaisons scénographiques conduisent quelquefois à de malheureux petits arrangements avec le confort physique et intellectuel du visiteur. La connaissance du public et de ses stratégies de visite, de son appropriation des lieux d'exposition, ne sont pas toujours la priorité. Le paraître l'emporte alors souvent. Par-delà l'esthétique, le scénographe n'a pas non plus nécessairement le souci des objets. Si les scénographes les plus expérimentés connaissent et maîtrisent les contraintes, d'autres moins sensibles à cet aspect ne traitent pas la question de la conservation préventive comme une priorité »⁸⁹⁴. Ils peuvent aussi créer un mobilier beau et bien intégré dans le bâtiment, mais oublier que les vitrines contiendront des objets... comme l'architecte du Musée du Temps à Besançon, qui a dessiné des vitrines dont les dimensions ne permettent pas d'y installer certaines pendules de la collection à exposer de façon permanente.

« La conception de l'exposition tend ainsi à quitter la logique du discours pour basculer dans celle du visuel et du spatial. Du strict point de vue sémiotique, ce changement mérite d'être considéré avec attention car il correspond à un basculement de la conception d'un champ dominé par le discours vers un champ dominé par la spatialité (et le visuel comme moyen de représentation de la spatialité). Le fait d'ailleurs que des scénographes de théâtre ou de cinéma, que des architectes ou des plasticiens de l'environnement (designers ou artistes) aient de plus en plus la charge de la « mise en forme » - mise en scène et mise en espace – des contenus scientifiques est en soi révélateur de ce basculement. Ces spécialistes de la mise en forme utilisent non le discours qui décrit mais le dessin sous ses diverses formes pour construire (schémas, croquis, plans, dessins de détails, vues perspectives) ; de plus, mais le fait n'a alors rien d'étonnant, ils sont en relation étroite avec ceux qui « réalisent » la mise en forme en vraie grandeur et ils participent parfois eux-mêmes à cette réalisation. Le langage de la spatialité me semble actuellement faire de plus en plus l'unité de l'ensemble conception et réalisation un moment spécifique : celui de la production »⁸⁹⁵. « S'il ne peut y avoir de bon projet d'architecte – ou de « décorateur » - sans un programme préalable, un programme ne peut bien se traduire s'il n'y a pas accord entre l'architecte et les auteurs de ce programme – et ces deux conditions sont peut-être encore plus importantes lorsqu'il s'agit d'adapter à une

utiliser comme des éléments de décoration les objets de musées qui devaient être exposés plutôt qu'à se soumettre à une rigoureuse programmation scientifique aux fins de la traduire visuellement sans fioritures » (DESVALLEES, André, « Cent quarante termes muséologiques ou petit glossaire de l'exposition », dans DE BARY, Marie-Odile et TOBELEM, Jean-Michel (dir.), *Manuel de muséographie. Petit guide à l'usage des professionnels de musée*, Biarritz (Séguier/Option culture), 1998, p. 242-243).

⁸⁹³ De même, on leur attribue parfois la responsabilité de la traduction scénographique et graphique, voire même l'élaboration du programme muséographique! On considère que, parce qu'ils ont l'habitude de diriger des chantiers et d'être des organisateurs au titre de la maîtrise d'œuvre, ce sont des coordinateurs-miracles (SCRIVE, Martine, « Qui fait une exposition ? Du commissaire à l'équipe projet », dans CAILLET, Elisabeth, *Professions en mutation, Publics & Musées*, n°6, Lyon (P.U.L.), 1994, p. 99-104, p. 103).

⁸⁹⁴ CHAUMIER, Serge et LEVILLAIN, Agnès, « Qu'est-ce qu'un muséographe ? », dans *La lettre de l'OCIM*, n° 107, septembre-octobre 2006, p. 13-18, p. 16.

⁸⁹⁵ DAVALLON, Jean, *L'exposition à l'œuvre*, Paris, (L'Harmattan), 1999 p. 97.

fonction muséale un bâtiment ancien : une bonne muséographie ne peut s'exprimer que si les locaux s'y prêtent »⁸⁹⁶.

A l'*Alimentarium*, il n'y a aucun graphiste ou scénographe au sein de l'équipe, mais ce sont les mêmes scénographes (externes) qui interviennent depuis longtemps. Une relation de confiance s'est installée et la coopération est très bonne⁸⁹⁷.

Si les architectes et les scénographes ne sont pas des personnes à même de structurer le contenu, les muséographes et autres conservateurs, ne devraient pas s'occuper de scénographie, comme en témoigne Martine Thomas-Bourgneuf : « Moi, je ne fais pas de scénographie. Je travaille avec, pour, contre les scénographes, malgré les scénographes... Enfin, toutes les géométries sont possibles! (...) C'est très important de ne pas mélanger tout (...) et moi, je ne m'amuserai jamais à aller dessiner une vitrine ou un truc comme ça! Je ne sais pas, c'est un métier, ça s'apprend, c'est une technique! Mais il faut pouvoir dialoguer »⁸⁹⁸. Chacun fait son métier, chacun maîtrise ses techniques, chacun a son savoir-faire mais il faut pouvoir se parler, dialoguer, collaborer. Et cela suppose tout de même de partager certaines connaissances ou un même jargon technique...

d) Les équipes en interne

Suivant la taille et les moyens à la disposition du musée, celui-ci peut parfois s'appuyer sur des ressources professionnelles correspondant à des champs de spécialités variés : d'un scénographe, d'un graphiste, d'un designer, d'un électricien, d'un menuisier... en interne. Cette configuration semble avoir des avantages : souplesse dans le travail (retouches et changements possibles jusqu'à la dernière minute ou presque), maîtrise de l'ensemble du processus et gestion du montage, donc des aspects matériels de l'exposition. On travaille toujours avec la même équipe donc on est « rodés ». C'est le cas du Muséum d'Histoire naturelle de Neuchâtel, dont il a déjà été question plus haut, où la formule semble très bien fonctionner. Cependant, des inconvénients peuvent survenir (revers de la médaille) : plus de difficultés à se renouveler (notamment dans la forme), propension à réutiliser toujours les mêmes « recettes ». De plus, le fait d'être « entre soi » n'incite peut-être pas à formaliser certaines étapes, comme la note d'intention qui risque d'être bâclée, tacite, voire inexistante.

On pourrait également aborder la place du travail des bénévoles, ni tout à fait internes ni franchement externes. Les entretiens n'ont pas du tout conduit à y réfléchir mais on connaît le rôle à proprement parler vital qu'ils jouent, dans les structures modestes en particulier.

⁸⁹⁶ DESVALLEES, André, « Les galeries du nouveau siècle » dans *La muséologie selon Georges Henri Rivière*, Paris (Bordas), 1989, p. 286-298, p. 291.

⁸⁹⁷ Schärer, p. 30.

⁸⁹⁸ Thomas-Bourgneuf, p. 86.

Néanmoins, en ce qui concerne la conception et le montage des expositions, leur intervention est, normalement, limitée.

e) Les artistes et créateurs

Les artistes contemporains sont régulièrement sollicités pour assurer le commissariat d'exposition... de beaux-arts et d'art contemporain. Dans les autres types de musée, il est parfois fait appel à des personnes (ou à des personnalités) extérieures au monde muséographique habituel, pour multiplier les expériences de « métissage » disciplinaire. Qui fait appel à un homme du théâtre⁸⁹⁹, qui à un styliste⁹⁰⁰, qui à un homme de lettres⁹⁰¹. Les artistes ne sont pas en reste et sont régulièrement sollicités pour ajouter une touche poétique, humoristique ou provocatrice dans une exposition montée par un conservateur-muséographe « classique ». Les exemples ne manquent pas⁹⁰² ; on peut citer le Musée du Temps à Besançon (la « fresque » en relief de Catherine Lévêque), le Musée de la Vie bourguignonne – Perrin de Puycousin à Dijon. Là, Madeleine Blondel, la conservatrice a fait appel à une plasticienne pour calligraphier les textes. Ceux-ci contribuent à la mise en scène en évoquant l'utilisation de certains objets. Au Centre d'histoire de Montréal, Jean-François Leclerc fait régulièrement appel à des artistes contemporains lorsqu'il veut « sortir des recettes toutes faites qui font que tout se ressemble »⁹⁰³, par exemple pour réinventer le langage de la commémoration lors des 150 ans de l'Incendie du Parlement canadien. « C'est pas des gens du patrimoine qui aurait pensé à faire ça », ajoute-t-il à propos d'un autre projet du même type. L'ambition est clairement d'apporter un souffle nouveau à l'institution muséale, de « faire de l'histoire quelque chose qui est vivant »⁹⁰⁴.

Mais la collaboration avec un artiste peut être plus étroite encore. Dans certains cas, un conservateur peut confier une mission complète de muséographie à un artiste contemporain⁹⁰⁵. Au Musée québécois de Culture populaire de Trois-Rivières, la conception et la réalisation de l'exposition *Double vie* a été confiée à un collectif d'artistes contemporains nommé « Farine

⁸⁹⁹ Les exemples sont nombreux, voir VIEL, Annette, « Théâtre et exposition. D'une scène à l'autre », dans *Médiamorphoses* n°9, novembre 2003, p.92-97. Personnellement, j'ai vu l'exposition *Infiniment Bleu*, montée au Musée de la Civilisation à Québec par Daniel Castongay (07/05/03-22/08/04).

⁹⁰⁰ Par exemple, *GenovanversaeviciversA* au Musée de la Mode d'Anvers(09/09/03-28/03/2004), dans le cadre d'Europalia Italia, dont la scénographie a été confiée à 16 stylistes, belges et italiens.

⁹⁰¹ *Vénus dévoilée*, exposition présentée au Palais de Beaux-Arts de Bruxelles (11/10/03-11/01/04), est basée et structurée sur une idée d'Umberto Eco. Le commissaire était Omar Calabrese, professeur de littérature à l'Université de Sienne.

⁹⁰² En Communauté française, les musées subventionnés (selon l'ancien décret) doivent intégrer une œuvre d'un artiste contemporain dans leurs espaces (pas nécessairement au sein même de l'exposition).

⁹⁰³ Leclerc, p. 72.

⁹⁰⁴ Leclerc, p. 73.

⁹⁰⁵ Pour prendre un exemple récent dans le domaine des arts décoratifs, l'exposition *Le désir de la beauté, Wiener Werkstätte* au Palais des Beaux-arts de Bruxelles avait été muséographiée par l'artiste viennois Heimo Zöbernick (2006). Le Musée juif de Bruxelles a fait appel quant à lui à Jacques Charlier pour concevoir l'exposition d'inauguration de son nouvel emplacement, *Déballage*, en 2004.

orpheline cherche ailleurs meilleur »⁹⁰⁶. Les artistes ont reçu carte blanche de la part de la direction du musée, avec pour seul impératif de respecter l'intégrité des objets de la collection⁹⁰⁷. L'installation qu'ils proposent explore le thème de la transformation des aliments hier, à travers les objets ethnographiques de la collection, et aujourd'hui, par le biais de séquences vidéo. L'effet est saisissant pour le visiteur : des animaux et des personnages dont les membres sont constitués pas les objets de la collection sont mis en scène, accompagnés par des bruitages de toutes sortes. Des téléviseurs sont intégrés dans quelques-uns de ces corps et diffusent les séquences vidéo, dont on peut écouter le commentaire grâce à des écouteurs.

La liberté de l'artiste peut se marquer par rapport au discours scientifique : eux qui ne font pas partie de la maison peuvent le présenter avec distance. Par rapport à la collection du musée, l'artiste, qui ne partage pas nécessairement la « dévotion » du conservateur pour les objets, peut renouveler complètement le langage muséographique traditionnel et proposer des présentations délirantes, comme à Trois-Rivières. A moins qu'ils ne se servent des codes du musée pour présenter des collections saugrenues et créer la surprise, provoquer le visiteur ou susciter la réflexion⁹⁰⁸. Les artistes peuvent jouer sur plusieurs registres : le mimétisme avec l'institution ou au contraire le décalage, l'humour ou la provocation... Tout peut être bon à prendre pour autant que la « commande » soit précise, surtout si l'artiste utilise des objets de collection, mais cette commande doit aussi lui laisser les coudées franches pour sa création.

Quel est le rôle du conservateur et que peut-il attendre de la collaboration d'artistes contemporains ? L'art contemporain est un « art qui explore des champs nouveaux de création, en prenant en compte les acquis de nos civilisations, ou qui renouvellent les formes d'expression artistiques existantes en poussant au-delà la réflexion »⁹⁰⁹. Cette définition nous éclaire sur l'apport potentiel des artistes à l'institution muséale, tant au niveau esthétique que conceptuel. Ils peuvent renouveler le style des présentations, utiliser plus facilement l'humour, la dérision et le second degré, ajouter une touche de poésie, bousculer les habitudes des scientifiques, redynamiser l'institution et, pour toutes ces raisons, toucher un public plus diversifié. En contrepartie, les conservateurs qui font appel à des artistes prennent certains risques. Il se peut que leur création ne plaise pas aux visiteurs ou que ceux-ci ne parviennent pas à comprendre le sens de l'œuvre ou de l'installation, comme cela est fréquent dans les musées d'art contemporain. Ils s'exposent également aux critiques de leurs pairs moins

⁹⁰⁶ Ce collectif est également intervenu à l'Ecomusée du Fier-monde, dans l'exposition permanente.

⁹⁰⁷ La personne la plus impliquée dans ce projet fut Pascale Galipeau, qui est ethnologue et muséologue de formation. Suivant leur méthode de travail habituelle, les artistes ont effectué une « résidence *in situ* » dans les réserves du musée afin de sélectionner les objets à exposer et de mûrir leur programme.

⁹⁰⁸ Par exemple, *L'homme de Blar*, présentée au Musée d'Histoire naturelle de Luxembourg en 2001 était une installation mettant en scène la vie d'un anthropologue fictif, qui aurait soi-disant retrouvé le chaînon manquant entre le singe et l'homme. Pour ce faire deux artistes avaient produit une exposition en inventant de faux-documents présentés comme dans un « vrai » musée.

⁹⁰⁹ MILLET, Catherine, *L'art contemporain*, Paris, 1997, p. 8.

audacieux ou d'autres observateurs. Le rôle de conservateur n'est pas nécessairement le même d'une institution à l'autre et on ne s'improvise pas « spécialiste d'art contemporain »⁹¹⁰.

f) Le comité scientifique

Plusieurs conservateurs ou concepteurs d'expositions s'entourent d'un comité scientifique (ou conseil scientifique) pour encadrer les réflexions, pour apporter des éléments de discours, pour valider les messages à transmettre au visiteur... Il intervient systématiquement dans les configurations où il n'y a pas de scientifique dans l'équipe de conception (le cas d'EuroCulture ou de Thomas-Bourgneuf) et dans les expositions pilotées par un chargé de projet. Dans les autres cas aussi, comme au Musée dauphinois (les scientifiques participent à la première étape, la transaction) ou aux ATP – futur MUCEM : « Nous exigeons, explique Colardelle, qu'il y ait un conseil scientifique, qui n'est pas constitué de gens qui écrivent le texte de l'exposition ou le contenu de l'exposition mais des gens extérieurs qui regardent, ont un regard sur le projet, un regard critique, un regard éventuellement d'encouragement mais qui valide en quelque sorte le projet »⁹¹¹. Tous mes interlocuteurs semblent d'accord sur ce point : les scientifiques alimentent le discours ou le contenu de l'exposition mais n'interviennent pas dans la forme de celle-ci ni dans la médiation. Comme le dit Coutancier, le comité scientifique est constitué de spécialistes du sujet mais les spécialistes de la muséologie, ou du moins de la médiation, ce sont les gens de musées. C'est eux qui sont à même de dessiner l'exposition, de transformer le discours écrit en un discours muséographique⁹¹². A contrario, c'est le comité scientifique qui rédige les textes dans les expositions d'EuroCulture, et ceux-ci sont « plaqués » sur le discours de l'exposition⁹¹³, porté essentiellement par la scénographie, comme nous l'avons vu.

Tous les sujets d'exposition ne réclament pas nécessairement de rassembler un comité scientifique. Au Musée de la Vie wallonne, Alain-Gérard Krupa réserve la contribution des spécialistes aux grandes expositions : « Nous n'avons pas toujours le temps. C'est sûr, c'est préférable, mais c'est uniquement pour les expositions de grande envergure »⁹¹⁴. Si les comités scientifiques « apportent la rigueur nécessaire et la caution indispensable à la réussite d'une exposition », il estime qu'à certains égards, ces derniers brident l'imagination des concepteurs, en les orientant « sur des chemins tracés »⁹¹⁵. Il est parfois fait appel également

⁹¹⁰ OCTOBRE, Sylvie, « Rhétoriques de conservation, rhétoriques de conservateurs : au sujet de quelques paradoxes de la médiation en art contemporain », dans *Publics et Musées* n° 14, juillet-décembre 1998, p. 89-109.

⁹¹¹ Colardelle, p. 160.

⁹¹² Coutancier, p. 152.

⁹¹³ Voir mon analyse approfondie de quelques réalisations d'EuroCulture et d'autres sociétés du même tonneau dans DROUGUET, Noémie, « Succès et revers des expositions-spectacles », dans CHAUMIER, Serge (dir.), *Du musée au parc d'attractions, Culture et Musée* n°4, juin 2005, p. 65-88.

⁹¹⁴ Krupa, p. 9.

⁹¹⁵ Krupa, p. 9.

aux spécialistes pour apporter une contribution scientifique à une publication mais dans ce cas, leur intervention se limite au catalogue et ne concerne pas l'exposition proprement dite.

g) Les autres personnes-ressources

Le Musée dauphinois, en véritable musée de société, et avec une philosophie et une configuration proche finalement des écomusées⁹¹⁶, travaille avec de nombreux partenaires⁹¹⁷ sur le terrain. « Dans chacune de ces relations, une médiation culturelle s'est négociée, associant un temps l'équipe du musée à un groupe et aux experts qui en détiennent la connaissance. Une relation tripartite s'est organisée et développée entre : *des gens*, partenaires sociaux du musée, *des membres de la communauté scientifique* (ethnologues, historiens, sociologues, linguistes, géographes...), et *l'équipe du musée*, en vue d'une restitution publique dont la principale expression est l'exposition »⁹¹⁸. Ces personnes apportent leurs connaissances, leur mémoire, leurs collections parfois. Le Musée de la Vie bourguignonne Perrin de Puycousin a travaillé de la même façon pour l'exposition *Mémoires de Billardon*, déjà décrite.

Selon Schärer, la spécificité des musées d'ethnographie et de société, c'est la participation d'acteurs supplémentaires, comme les « personnes-ressources ». « Par rapport à un thème historique, il y a bien sûr la différence que les acteurs sont vivants. Donc, on peut les interroger, les faire participer à l'exposition. Ce qui est un atout bien sûr, surtout dans un musée type écomusée, musée de société qui a un territoire ou une population, où l'idée de base, la définition même, c'est que la population participe. Ça change, bien sûr, les approches et les procédés, parce qu'il y a des personnes concernées qui ont leur opinion, leurs idées sur la représentation de leurs coutumes. Donc, il y a un acteur de plus. Mais le processus de base est finalement le même. C'est plus compliqué (...) parce qu'il y a plus d'acteurs qui interviennent »⁹¹⁹.

4. Peut-on parler de méthodologie

⁹¹⁶ DUCLOS, Jean-Claude, « De l'écomusée au musée de société », proposition d'article pour la revue *AIXA, Revista bianual del Museu etnologic del Montseny*, La Gabella, Arbucies –Grenoble, juin 2001. www.musee-dauphinois.fr – rubrique « Espace ressources ».

⁹¹⁷ Parmi ceux-ci, des habitants de tel village ou de telle vallée, des éleveurs transhumants, des gantiers, des potiers, des moines chartreux, des immigrés de l'Italie du Sud, de la Grèce, de l'Arménie, des tailleurs de silex du Néolithique ou des chevaliers de l'An Mil, des guides de montagne...

⁹¹⁸ DUCLOS, Jean-Claude, « Musées de société et acteurs de l'histoire », dans JOLY, Marie-Hélène et COMPERE-MOREL, Thomas (dir.), *Des musées d'histoire pour l'avenir*, Actes du colloque, Paris (Noësis), 1998, p. 273-282, p. 276.

⁹¹⁹ Schärer, p. 36.

Oui, une méthode existe, en France : celle qui est imposée par la Direction des Musées de France pour la création ou la rénovation d'un musée. Elle ne concerne pas directement le montage d'expositions temporaires. Elle présente deux inconvénients majeurs. Le premier c'est que cette méthode est essentiellement administrative puisqu'elle a pour but d'expliquer aux responsables des musées comment se comporter, et en particulier quels documents fournir, pour espérer obtenir des subsides. L'enchaînement des quatre phases doit être scrupuleusement respecté et les intervenants sont soumis à différentes règles et procédures (titres de capacité, appel d'offres, concours...). Le second inconvénient, c'est que cette méthode, d'après moi, ne s'applique pas aux musées d'ethnographie régionale ni aux musées de société, pas même aux musées ou expositions thématiques. Elle ne peut s'appliquer qu'aux « musées d'objets », pour reprendre un concept un peu dépassé et simpliste. A savoir que la chaîne opératoire proposée ne s'attache finalement qu'à présenter une collection. Des objets, pas des idées. Ce qui est pour le moins effarant. Et simple à la fois puisqu'à lire la « muséofiche », on ne se tracasse *que* des objets. Et du public - on l'avait presque oublié - puisqu'il est le « destinataire des collections ». Nulle mention d'une quelconque intention ou du moindre message à lui transmettre⁹²⁰. Cette méthodologie (qui est plutôt une procédure) existe, donc, mais n'est pas d'un grand secours pour la présente recherche.

En existe-t-il d'autres, plus utiles pour les musées d'ethnographie et de société ? Formellement, non. Nous l'avons vu, des pistes, des propositions existent dans la littérature. Mais les recommandations alignées par leurs auteurs, si l'on peut s'y référer ou s'en inspirer, n'ont pas la prétention d'offrir un plan d'action détaillé, un processus valable, opérationnel dans toutes les circonstances et configurations. Et pour cause ! Au risque de rejoindre la meute et d'hurler avec les loups, on ne peut que déclarer : « il n'existe pas de recette ».

Malgré cette absence, on constate que les expositions existent. En grand nombre... Des bonnes et des moins bonnes, certes. A défaut de pouvoir se baser sur une méthodologie à proprement parler, on peut parler de l'existence d'un corpus de pratiques, d'habitudes voire de traditions⁹²¹, que les entretiens ont bien mis en évidence. Le fait d'éluder les questionnements liés à la conception et à la réalisation des expositions dans les articles qui pourtant les détaillent, ne dénote-t-il pas la référence commune à une nébuleuse de résolutions muséographiques et expographiques ? Une constante semble tout de même se dégager de cette recherche et de ces entretiens, c'est l'écart entre les pratiques des musées de société par rapport aux musées de beaux-arts. Plusieurs personnes interrogées soulignent cette différence, qui leur paraît fondamentale, et fondatrice de leur propre démarche.

⁹²⁰ Pour être précise, dans la phase de « programmation scientifique détaillée », le document que les scientifiques remettent au programmeur contient un texte explicatif par séquence ou section de l'exposition projetée qui expose « le message principal que l'on souhaite faire passer, avec l'indication rapide des moyens à mettre en œuvre pour y parvenir » (p. 2).

⁹²¹ Je n'ai pas réalisé d'entretien avec des concepteurs d'expositions ou des conservateurs de musées réputés « traditionnels », tels que le Musée alsacien, par exemple, et les petits musées qui se répartissent dans nos villes et nos campagnes.

S'il n'existe pas de méthodologie unique, voire imposée, cela signifie que chaque concepteur, chaque institution peut inventer la sienne. Celle-ci peut en outre être adaptée, retouchée en fonction des intentions et des objectifs singuliers assignés à chaque exposition. Si l'on désire mettre en évidence une collection, comme présenter les dernières acquisitions du musée ou redécouvrir l'intérêt d'un legs ancien, par exemple, la conception n'empruntera pas forcément les mêmes voies que si l'on veut susciter une recherche d'ordre sociologique concernant le patrimoine immatériel comme la transmission et la variation des chansons d'enfants d'une génération à l'autre. Comme Martin Schärer l'a souligné, la démarche de mise en exposition peut varier en fonction des sujets ou des effets que l'on cherche à produire chez le visiteur. Le plus important n'est-il pas que les pratiques soient cohérentes par rapport au projet muséal de l'institution?

Enfin, « l'acte d'exposer doit être considéré comme un mode d'expression original, susceptible d'étonner, de surprendre, de charmer, d'évoluer... La mise en exposition est un acte de création en soi (ne dit-on pas que certaines expositions sont signées?)⁹²². Le muséographe est un auteur, un créateur et il signe son exposition comme le scientifique signe son ouvrage ou son article.

⁹²² COLARDELLE, Michel (dir.), *Réinventer un musée. Le Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée à Marseille*, Paris (RMN), 2002, p. 52.

DEUXIEME PARTIE

APPLICATION DE LA LOGIQUE HYPERTEXTUELLE

A LA MISE EN EXPOSITION. UNE APPROCHE EXPERIENTALE

La première partie de ce travail abordait, de façon essentiellement théorique, les spécificités des musées d'ethnographie régionale et de société, l'évolution de ces musées depuis leur invention au tournant du XXe siècle et un aperçu des pratiques de mise en exposition au sein de ces institutions. Mon objectif principal était de vérifier s'il existait une ou plusieurs méthodologies pour concevoir et réaliser des expositions dans ces domaines. J'ai démontré, j'espère, qu'à défaut de méthodologie reconnue par tous, il existe bel et bien des faisceaux de pratiques, qui se recoupent ou se rejoignent partiellement.

Dans cette seconde partie, je souhaite proposer une réflexion sur la méthodologie et développer une idée personnelle et originale qui a pour but de renouveler la pratique de la mise en exposition et la conception du (ou des) parcours ménagés au sein de celle-ci pour le visiteur. Pour tenter, simultanément, de dépasser les cloisonnements thématiques et disciplinaires qui caractérisent certains musées d'ethnographie régionale et de rendre le visiteur libre et actif au sein de l'exposition, j'explore l'apport à l'exposition de la logique de l'hypertexte. Cette idée se base pour une part sur la littérature mais aussi sur des expériences similaires ou approchantes que j'ai eu l'occasion d'observer. A nouveau, je vais utiliser le corpus d'entretiens sur lequel j'ai déjà travaillé au chapitre précédent. Cette partie comporte en outre un volet expérimental : j'ai tenté d'éprouver cette méthodologie en la proposant à deux concepteurs d'expositions. Avant d'aborder dans le détail ce chapitre, je voudrais souligner la portée modeste de ma proposition et de cette expérience. Il s'agit bien d'une méthodologie et non de la « seule et unique bonne façon de procéder » – d'autres ont prouvé leur efficacité et leur pertinence.

Chapitre 5

Objectifs de la proposition méthodologique

*Qui sait véritablement ce qu'il fait lorsqu'il monte une exposition ?*⁹²³

L'étude des musées de société et l'analyse de quelques expériences muséographiques extrêmement variées qui sont opérées dans ces institutions témoignent, nous l'avons vu, de plusieurs tendances. Depuis une approche dont l'ambition se résume à montrer beaucoup d'objets en remplissant les espaces disponibles – schéma caractéristique des petits musées de la vie locale et des établissements qui se contentent de l'héritage « début de siècle » et dont l'objectif principal est de susciter une nostalgie de seconde main – jusqu'aux présentations qui abordent, parfois à grand renfort de scénographie, des questions contemporaines en se détachant des objets et en se rapprochant des visiteurs. Entre les deux, nombre de musées cherchent à se rénover, mais modernisent davantage la forme que le fond. Bien sûr, ces tendances, novatrices ou non, ne reposent pas uniquement sur le processus de mise en exposition mais relèvent plutôt de ce que l'on appelle le projet muséal, au sens large. Celui-ci dépasse de loin mon sujet de recherche, centré sur la mise en exposition.

Ma proposition pour renouveler les pratiques se construit sur deux axes. Le premier concerne la conception et la structuration du contenu: éviter que le « déroulement » de l'exposition ne soit trop linéaire et, dans le même temps, limiter le cloisonnement et la juxtaposition d'unités d'exposition ou de séquences, en insistant sur les liens que ces morceaux de thématiques entretiennent entre eux. Le second axe concerne la réception du parcours par le visiteur : ce dernier ne se comporte jamais comme le « Visiteur Modèle » auquel se réfèrent parfois les concepteurs. Bien au contraire, chaque personne use de sa liberté de déplacement, de son imagination, subit sa fatigue... et compose un scénario de visite à chaque fois différent.

Les objectifs sont de deux ordres : une série concerne la production de l'exposition et les effets (de sens) qu'elle cherche à produire, l'autre concerne sa réception, qui dépend de l'activité du destinataire. Or, la réception est « programmée » par la production ; les deux points sont dès lors intimement liés. On peut avancer qu'il existe une dialectique entre le dispositif expositif, la matérialité de l'exposition, et la situation de visite, la pratique. Comme nous allons le voir dans ce chapitre, c'est la nature spatiale de l'exposition qui induit la participation physique du visiteur à la production de signification. Tandis que le concepteur

⁹²³ HAINARD, Jacques, « La muséologie de la rupture », dans *Tables rondes du 1^{er} salon de la muséologie* ; Mâcon (MNES), 1988, p. 57-59, p. 59.

programme, au moins partiellement, la réception, le visiteur participe à l'actualisation de la production, à la *réalisation* de l'exposition.

Dans ce chapitre, je me situe toujours dans la problématique des musées d'ethnographie régionale et de société ; les objectifs présentés pourraient sans doute s'appliquer à d'autres types de musées, mais cela dépasse le cadre de cette recherche.

1. Dépasser les découpages et cloisonnements

a) Les découpages

Le chapitre précédent, qui se penchait sur les pratiques actuelles de mise en exposition, pourrait occulter le fait que, dans nombre de musées, la mise en exposition se résume encore à la juxtaposition et à l'énumération d'objets et parfois d'idées. En effet, je n'ai pas choisi d'interroger les plus conservateurs des concepteurs d'exposition ; il ne faudrait cependant pas que ce choix fasse oublier que, bien souvent, la réflexion muséologique ou muséographique ne pèse pas bien lourd dans la réalisation d'une exposition.

Nous l'avons vu, la réalisation d'une exposition devrait commencer par une idée ou par une thématique qu'il faut définir, étudier, circonscrire, réduire à un contenu exposable, notamment à l'aide d'objets. L'« engendrement »⁹²⁴ d'une exposition passe par des choix et des découpages dans une matière dense et informe ; ce processus est inhérent à l'acte d'exposer. Les éléments découpés sont ensuite agencés, articulés (dans le meilleur des cas...), pour former une trame⁹²⁵. Mais il y a découpage et découpage.

Le niveau « zéro » de la mise en exposition se réduit à exhiber les objets de la collection dans la ou les salles du musée. L'espace est simplement le support fonctionnel pour les « choses » : elles sont posées ou accrochées, éventuellement accompagnées de cartels qui les désignent et rarement les décrivent. Pas de muséographie, « on montre ce qu'on a » dans et en fonction de « la place » dont on dispose ; il n'y est pas question d'espace signifiant. Cette approche est celle des collectionneurs d'objets : c'est la meilleure façon d'exhiber des panoplies, sans trop se poser de question.

Le niveau « un » consiste à classer les objets présentés selon un découpage typologique, basé sur les matériaux, sur les techniques ou sur les catégories d'objets : la céramique, le verre, les

⁹²⁴ La notion d'« engendrement » est empruntée à Véron et Levasseur. Elle désigne la production d'un ensemble discursif tel que l'exposition, dans l'optique d'en reconstituer les contraintes. VERON, Eliséo et LEVASSEUR, Martine, *Ethnographie de l'exposition*, Paris, (BPI - Centre Pompidou), 1983, p. 36.

⁹²⁵ DAVALLON, Jean, *L'exposition à l'œuvre*, Paris, (L'Harmattan), 1999, p. 130.

costumes, les fers à repasser... Cette structuration n'est pas très compliquée à mettre en œuvre et la trame classificatoire ainsi élaborée présente l'avantage d'être facile à interpréter par le visiteur, à défaut de lui apporter d'autres informations que « ce plat est en terre cuite » ou « ce vase est en verre ». Dans le meilleur des cas, le visiteur peut remarquer seul – c'est à dire sans aides à la visite réellement efficaces - l'évolution ou la variation d'une forme. Les spécialistes parlent aux spécialistes, et... à défaut de spécialistes, on obtient tout de même une impression de présentation savante à bon marché.

Le niveau « deux » ordonne la présentation en suivant un découpage que l'on pourrait qualifier de fonctionnel et écologique, c'est-à-dire en rassemblant des objets qui, dans la réalité en dehors du musée, étaient destinés à former un ensemble quelque part (même si ces objets ont des provenances diverses). Par exemple, les instruments de travail du barbier sont présentés ensemble dans une vitrine ou le nécessaire de la parfaite lavandière est réuni sur un pan de mur. C'est le contexte d'utilisation des objets qui devient le critère utile pour créer des agglomérats d'items plus ou moins cohérents. Ce niveau de mise en exposition nécessite davantage de recherches que les précédents, d'autant qu'elles ne portent plus uniquement sur l'objet mais aussi sur sa vie antérieure et extérieure au musée. On tire profit de l'espace dans la mesure où il permet de créer des entités séparées.

Le niveau « deux bis » consiste, sur le même type de rapprochement écologique et fonctionnel mais à plus grande échelle, à représenter des aires de vie. C'est ainsi que les ustensiles servant à cuisiner se retrouvent ensemble disposés sur du mobilier de cuisine et accrochés à des murs ou aux cloisons qui ferment partiellement un espace « cuisine ». Il en va de même pour les outils du menuisier, présentés sur un établi, ou le nécessaire de l'écolier garnissant un banc d'école... Nous sommes là dans le domaine de l'évocation ou de la reconstitution, qui peut être suivant les cas plus ou moins illusionniste, plus ou moins cohérente, plus ou moins immersive et plus ou moins documentée. Il ne s'agit pas seulement d'une question de décoration ou de scénographie, il s'agit bien d'une opération d'un niveau supérieur : la muséographie analogique⁹²⁶. Poussée à son stade le plus scientifique, elle débouche sur les reconstitutions écologiques comme au MNATP à Paris. Du point de vue de l'insertion de ces entités dans le musée ou la salle d'exposition, on utilise les espaces les plus proches de l'aire de vie et de l'atmosphère que l'on désire recréer ou évoquer, de façon à rendre l'espace le plus signifiant possible. Au Musée alsacien de Strasbourg, on a par exemple situé l'oratoire juif dans une petite pièce en cul de sac, dans laquelle on ne pénètre pas, tandis que la cuisine est placée quant à elle dans une grande salle bien éclairée que l'on traverse de part en part.

⁹²⁶ MONPETIT, Raymond, « Une logique d'exposition populaire : les images de la muséographie analogique », dans SCHIELE, Bernard (dir.), *Les dioramas, Publics & Musées*, n° 9, Lyon (P.U.L.), 1996, p. 55-100 et aussi GOB, André et DROUGUET, Noémie, *La muséologie. Histoire, développement, enjeux actuels*, 2ème édition, Paris (Armand Colin), 2006, p. 127-132.

Le niveau « trois », encore un peu plus élaboré, se fonde sur des découpages et l'élaboration d'une trame conceptuelle basée sur les thèmes de la vie : la vie spirituelle, la vie domestique, le travail et les métiers... Un grand classique du genre consiste à évoquer les « âges de la vie »⁹²⁷, en présentant quelques grands moments de l'existence (les rites de passage), depuis la naissance jusqu'à la mort d'un individu. Cela permet également de présenter des séquences telles que « du blé au pain » pour expliquer un processus de fabrication ou de transformation. Ce découpage est très proche de ce qui existe dans certains musées de sciences naturelles où l'on présente la vie des animaux suivant les axes : se nourrir, se défendre, se reproduire... D'une façon plus générale, ce découpage peut servir à toute exposition thématique. Dans ce cas-ci, l'espace et la disposition sont utilisés pour privilégier un sens de visite ou de « lecture » de chaque séquence, de façon à éviter que le visiteur ne découvre le processus de fabrication du pain à l'envers ou des âges de la vie à rebours. Le Musée de la Vie bourguignonne Perrin de Puycousin est partiellement conçu sur ce mode (âges de la vie, les savoir-faire liés à l'emploi des matériaux tels que la pierre, la terre et le bois). Dans les cas les plus élaborés, l'enchaînement de ces séquences est également signifiant, il tend à exprimer non seulement une structure d'exposition complexe mais aussi un message plus général. C'était le cas au Musée des ATP à Paris. Mais, pour le visiteur lambda qui parcourt l'exposition en 1 heure 30, cette structure exprime-t-elle autre chose que la nécessité pratique de devoir agencer les objets dans un certain ordre et que celui-ci est dicté par les classements propres à la discipline ethnographique elle-même ?

Ces quelques niveaux de mise en exposition peuvent être combinés entre eux. La plupart du temps, l'espace de l'exposition n'a pas réellement d'incidence sur la présentation. La scénographie peut contribuer à souligner et à rendre plus clairs les découpages opérés, mais les effets produits par le lieu, le décor et les déplacements restent peu nombreux et sans véritable incidence sur la réception et la compréhension du contenu. Il n'y a pas à proprement parler d'intégration (d'articulation) entre l'espace, sa mise en forme et le contenu exposé. L'espace ne participe pas réellement à la mise en exposition, ni au fonctionnement de celle-ci. De ces dispositifs, présentant généralement un grand nombre d'objets, résulte une impression de fragmentation et de dispersion : les visiteurs se déplacent d'un objet à l'autre, d'un dispositif à l'autre « sans que n'émerge clairement ni un message global, ni une signification d'ensemble qui les interpelle, encore moins une compréhension capable de conduire à l'appropriation et à l'identification »⁹²⁸. En outre, nous avons vu dans les chapitres précédents que la chronologie et les présentations diachroniques sont relativement délaissées dans ces musées. On peut y avoir recours pour certaines présentations typologiques, afin de montrer

⁹²⁷ Le thème des âges de la vie est exploité dans un grand nombre de musées et notamment au *Museon arlaten*, au Musée de la Vie bourguignonne Perrin de Puycousin, au Musée de la Vie wallonne, à la Maison tournaissienne, au MNATP... Voir la vitrine dans ce dernier musée, illustration n° 01.

⁹²⁸ MONTPETIT, Raymond, « Du *science center* à l'interprétation sociale des sciences et techniques », dans SCHIELE, Bernard et KOSTER, Emlyn, *La révolution de la muséologie des sciences. Vers les musées du XXI^e siècle?*, Lyon (P.U.L.) et Sainte-Foy (Multimondes), 1998., p. 175-186, p. 185.

l'évolution d'outils ou de machines (la charrue, par exemple). Les classements et taxonomies spécifiques aux disciplines ethnographiques sont également utilisés. Ils se rapportent tantôt à l'un de ces niveaux, tantôt à un autre. Je pense en particulier à la bibliographie du suisse Edouard Hoffman-Krayer⁹²⁹, à laquelle le Musée de la Vie wallonne s'est référé durant de nombreuses années, non seulement pour établir le catalogue de ses collections mais aussi pour structurer l'exposition ô combien permanente, qui a fermé ses portes en vue de la rénovation du musée. Si les classements s'avèrent précieux pour les chercheurs, ils manquent cependant d'intérêt et d'attrait pour le commun des visiteurs et leur utilisation en tant que mode de structuration d'une exposition figure, selon moi, sur la liste des vieilles habitudes à proscrire⁹³⁰. En effet, ces pratiques remontent à la préhistoire des musées d'ethnographie et devraient être abandonnées. Mais comme je l'ai montré dans le chapitre 3, les conservateurs de musées se sont longtemps inspirés et se réfèrent toujours actuellement aux premiers exemples, devenus mythiques, tels que le *Nordiska Museet*, qui alternait présentations typologiques (découpage de niveau 1) et reconstitutions ou « dioramas » (découpage de niveau 2 bis). Les découpages que je viens de décrire peuvent se révéler plus ou moins perméables aux autres disciplines (histoire, géographie, sociologie...). Néanmoins, ce sont essentiellement les disciplines ethnographiques qui servent de références à ces découpages conceptuels.

Ces différentes formes de découpages peuvent aussi instaurer des relations de hiérarchie entre les sujets traités et, par conséquent, entre les unités d'exposition. Elles se retrouvent emboîtées les unes aux autres. Une exposition peut être découpée en plusieurs parties hiérarchisées, comportant chacune des séquences, à l'intérieur desquelles se répartissent des unités, elles-mêmes sécables en objets ou groupes d'objets. C'est le principe des poupées russes. Et l'on retrouve la structure de certains discours écrits (chapitres, sous-chapitres, paragraphes etc.) ou du texte. La définition suivante est particulièrement éloquente : « un texte est constitué de séquences elles-mêmes constituées de macro-propositions elles-mêmes constituées de n (micro-) propositions, autrement dit : les micro-propositions sont les composantes d'une unité supérieure, la macro-proposition, elle-même constituante d'une unité de rang hiérarchique supérieur et constituée d'unités de rang inférieur me paraît être la

⁹²⁹ La Bibliographie internationale des arts et traditions populaires, fondée en 1917 par Edouard Hoffmann-Krayer, voir KEUTGENS, Jean-Michel, « La classification ethnologique du Musée de la Vie wallonne », dans *L'invitation au musée*, n° 15/16, 2006, p. 29-31.

⁹³⁰ Poli distingue quant à elle deux types d'expositions en opposant les expositions pluridisciplinaires, lieux de culture générale, ouverts sur la modernité et qui ont l'intention de communiquer avec les publics (médiation culturelle), aux expositions patrimoniales, qui « limitent leur activité sociale à la présentation de collections d'objets qui restent muets pour les non-spécialistes. Ces expositions de collections n'en sont pas moins organisées selon des principes de classification exclusivement scientifiques, par des experts d'abord soucieux de respecter des règles académiques de communication du savoir, règles connues et reconnues entre pairs » (POLI, Marie-Sylvie, *Le texte au musée : Une approche sémiotique*, Paris (L'Harmattan), 2002, p. 32-33).

première condition d'une approche unifiée de la séquentialité textuelle »⁹³¹. Le cas du Musée de la Vie wallonne est assez éloquent : la bibliographie d'Hoffmann-Krayer a été adaptée aux besoins spécifiques de la Wallonie d'une part et du musée d'autre part pour la rédaction des *Principales divisions du catalogue*⁹³². Il s'agit d'une taxonomie utilisée pour classer les ouvrages et articles réunis à la bibliothèque ainsi que les collections rassemblées au musée. Concrètement, si des recherches sont entamées sur un sujet, il suffit de repérer la ou les rubriques qui s'y rapportent dans le catalogue pour avoir ensuite accès à des fiches, pour les ouvrages et pour les objets. Ceci est très pratique, bien qu'un objet puisse parfois être classé dans plusieurs de ces rubriques. Ce système aurait pu se cantonner au centre de documentation, malheureusement, c'est lui qui a également orienté la structure de la muséographie : ces rubriques se retrouvent, parfois dans le même ordre, dans l'aménagement du musée. Il semble d'ailleurs que les seules adaptations concédées à ce plan ont été imposées par l'architecture du Couvent des Frères Mineurs qui abrite le musée.

Ces découpages, ces structurations d'exposition correspondent à des schémas de pensée rigides et somme toute parfaitement arbitraires. « Constituer une classe revient à tracer des limites. Or, aucune frontière ne va de soi. Il y a sans doute des gradients et des discontinuités dans le monde, mais le strict découpage d'un ensemble suppose la sélection d'un ou de plusieurs critères pour séparer l'extérieur de l'intérieur. Le choix de ces critères est forcément conventionnel, historique, circonstanciel. Où commencent l'Allemagne, la couleur bleue, l'intelligence? »⁹³³.

b) Alternative aux découpages : la narration

Niveau « quatre » de la mise en exposition : on raconte une histoire ou on énonce un discours. La structuration de l'exposition ne se base plus prioritairement sur les objets⁹³⁴, leur typologie, leur contexte d'utilisation, leur « vie antérieure » mais sur la « rédaction » d'un récit ou d'un propos particulier, sur la succession de « chapitres ». Le concepteur réalise d'abord un scénario, même si celui-ci tient compte des collections présentes, comme je l'ai expliqué au chapitre précédent. Les objets deviennent des morceaux de ce discours, des illustrations, des preuves ou, parfois, les héros ou les figurants de l'histoire. La logique de ce « niveau quatre »

⁹³¹ ADAM, J.-M., *Éléments de linguistique textuelle : Théorie et pratique de l'analyse textuelle*, Bruxelles (Mardaga), 1990, p. 85, cité dans POLI, Marie-Sylvie, *Le texte au musée : Une approche sémiotique*, Paris (L'Harmattan), 2002, p. 89.

⁹³² *Principales divisions du catalogue suivies des règles principales de l'orthographe wallonne*, Musée de la Vie Wallonne, Liège (Vaillant-Carmanne), 1966.

⁹³³ LEVY, Pierre, *Les technologies de l'intelligence. L'avenir de la pensée à l'ère informatique*, Paris (La Découverte), 1990, p. 164.

⁹³⁴ A moins que l'on ne considère, comme Joëlle Mauerhan, que ce sont les objets qui racontent une histoire. Elle n'envisage l'exposition que comme un récit, une histoire racontée au visiteur (même si, concède-t-elle, « il peut se créer son histoire à lui » p. 44). Elle ajoute que « l'idéal, c'est que ce soit la succession des objets qui structure le message » (Mauerhan, p. 47).

n'est pas à proprement parler celle d'un découpage mais plutôt du regroupement de fragments ou de propositions, préalablement découpés, et de leur utilisation, agencés dans un certain ordre, pour créer un récit ou un discours. Un récit privilégie l'histoire relatée de quelque chose ou de quelqu'un, sans qu'il soit interdit d'offrir des moments descriptifs ou explicatifs. C'est l'option retenue par exemple à Verviers, au Centre touristique de la Laine et de la Mode, qui propose un parcours-spectacle dans lequel le visiteur est « audioguidé » par un fil de laine, qui raconte son histoire ainsi que celle de l'industrie lainière. L'option du discours peut également être retenue ; dans ce cas, le point de vue est prioritairement argumentatif ou explicatif, selon que le concepteur décide de prendre position ou de rester à un stade relativement descriptif. Si l'option narrative n'est pas absente dans les aménagements permanents ou généralistes (expositions dites de synthèse) des musées (*Gens de l'Alpe*, à Grenoble ou *Mémoires* à Québec), elle est plus régulièrement présente dans les expositions temporaires ou thématiques⁹³⁵. Certaines parties de l'histoire ou du discours peuvent être structurées selon les niveaux précédents, à l'exception du « zéro », qui est proprement incompatible. Ici, le découpage existe aussi mais il prend une forme différente dans la mesure où il est orienté en fonction de l'histoire que l'on veut conter ou de l'argumentation que l'on veut tenir au visiteur. Les morceaux prélevés dans la matière sont simplement ordonnés différemment, en fonction d'une narration ou d'une énonciation. On pourrait plutôt parler de chapitres ou d'épisodes⁹³⁶. La narration, envisagée comme alternative au découpage et comme principe actif de la création de cohésion thématique, est particulièrement appréciée par les muséographes québécois pour lesquels l'exposition doit raconter une histoire.

L'aménagement de l'espace devient un point crucial, car pour donner du *corps* à ce discours ou à cette histoire, les objets et les textes qui les accompagnent ne sont plus suffisants. L'espace devient réellement signifiant et la disposition des différents éléments muséographiques est une des clés de compréhension : la progression du *corps* du visiteur dans les trois dimensions, son cheminement physique est la base de son cheminement intellectuel. Les chapitres ou les arguments doivent idéalement être parcourus dans l'ordre prévu par le concepteur et pas autrement, au risque de perdre le fil de l'histoire. Toutes les potentialités du média exposition sont utilisées et s'avèrent indispensables à l'aboutissement du projet d'exposition.

⁹³⁵ Poli déclare que les textes sont de plus en plus nombreux dans les expositions mais aussi que « les conservateurs écrivent de plus en plus les projets d'expositions à la manière de trames narratives utilisées par les équipes de montage ». Elle-même parle régulièrement de « trame narrative » pour évoquer le contenu d'une exposition. POLI, Marie-Sylvie, *Le texte au musée : Une approche sémiotique*, Paris (L'Harmattan), 2002, p. 35 et p. 76, 84, 106.

⁹³⁶ Sunier parle de la « séquence d'ouverture », des « séquences intermédiaires » (le nœud, l'intrigue, qui suit elle-même un schéma de construction complexe et codifié) et de la « séquence de clôture » (conclusion, morale de l'histoire), l'ensemble de l'exposition étant construit, orienté en vue de la fin (SUNIER, Sandra, « Le scénario d'une exposition » dans *Publics & Musées* n° 11-12, janvier-décembre 1997, p. 195-210).

Notons que, lorsqu'on parle d'exposition ou de musée de société, cela signifie que l'on pense déjà autrement (en principe) l'exposition d'ethnographie. Cette appellation souligne une prise de liberté par rapport à la collection puisque celle-ci ne dicte plus (toujours en principe) le projet muséal et, singulièrement, l'exposition. Elle dénote également une prise en compte plus globale des faits présentés, en particulier au niveau temporel puisque les périodes plus récentes ne sont plus exclues des expositions et des recherches. Il ne s'agit plus seulement de parler des objets d'hier mais aussi d'aborder des questionnements actuels.

c) Cause ou conséquence de ces découpages : le parcours linéaire

L'ordre, c'est le bonheur

Proverbe anarchiste⁹³⁷

*Un récit tout linéaire, je veux dire, sans épaisseur*⁹³⁸

Revenons au déplacement du visiteur dans l'exposition. Pourquoi le parcours linéaire est-il le fantasme de tout commissaire d'exposition (ou presque) ? Pourquoi s'évertue-t-on à ménager à tout prix un cheminement en boucle ? On déploie des efforts parfois très conséquents pour aménager des bâtiments anciens pour qu'ils s'accommodent d'un tel parcours⁹³⁹ et dans le même temps, certains musées disposant de nouvelles infrastructures cloisonnent leurs grands plateaux pour façonner un itinéraire unique et impératif. La programmation des expositions, du reste, nous l'avons vu également, passe très souvent par la rédaction d'un scénario linéaire, peu importe le type de découpage retenu. S'agit-il d'une conséquence de ces divers découpages ? Ou bien est-ce la conséquence de la conception de l'exposition comme un texte suivi ?

Le parcours linéaire est induit par un mode de structuration linéaire. Soit cette dernière peut être la conséquence d'une conception de type « énumération » (il faut bien voir une chose à la fois) qui répond à une nécessité pratique. Le visiteur est obligé de se déplacer dans l'exposition. Or, il ne peut prendre connaissance ou visualiser tout à la fois, qu'il s'agisse d'objets ou de sujets (des thèmes, de la connaissance). Soit le parcours linéaire est induit par une conception de type récit ou narration, qui suppose l'énonciation. Les idées et les objets sont amenés progressivement à la vue du visiteur, tandis qu'il chemine, selon l'ordre *idéal*, parfait mais théorique (idéel), établi par le concepteur. Cet agencement seul permet de reconstituer le fil du récit ou du discours pour qu'il soit compris et apprécié par le visiteur. C'est l'optique de Sandra Sunier lorsqu'elle écrit que « pour avoir un discours relativement cohérent et intelligible, il est nécessaire de souscrire à la notion de linéarité, ce qui signifie

⁹³⁷ Ce slogan est en tout cas repris par Alternative Libertaire sur l'une de ses affiches...

⁹³⁸ GIDE, André. Exemple non référencé donné par le *Petit Robert* pour le mot « linéarité ».

⁹³⁹ Les exemples sont nombreux, citons le futur Musée de la Vie wallonne ou, beaucoup plus petit, le Musée de Wanne, dont il sera question au chapitre 7.

que les concepteurs sont obligés d'inscrire la succession des divers secteurs de l'exposition selon un ordre précis »⁹⁴⁰.

Par ailleurs, je suppose que l'ambition du concepteur est aussi de contenter le visiteur puisqu'il est communément admis que celui-ci attend d'être guidé *par* l'exposition dans l'exposition. Certains visiteurs semblent « stressés » à l'idée de manquer une partie de celle-ci⁹⁴¹, de ne pas débiter la visite dans le *bon sens* ou d'intervertir l'exploration de certaines parties. Il est par ailleurs généralement accepté que le visiteur soit demandeur d'un parcours linéaire, d'un cheminement balisé que le concepteur doit lui proposer ou même lui imposer. On pense du même coup pouvoir augmenter son confort de visite en lui évitant les demi-tours, en lui épargnant de revenir sur ses pas. Il s'agit certainement aussi de la volonté de gérer les flux de visiteurs et de limiter le risque de bouchons à l'intérieur de l'exposition. Cet impératif de départ peut aussi être interprété comme l'une des raisons de cette préférence manifeste pour les circuits balisés. Dans ce cas, l'instauration d'un parcours linéaire serait consécutive à la volonté de bien accueillir et orienter le visiteur et détermine donc la structure des découpages.

Plus fondamentalement, il me semble que l'on peut chercher une explication dans la conception, au double sens de création – pour celui qui la fait – et de représentation – pour celui qui la visite, de l'exposition comme un média « écrit », textuel, basé sur une logique linguistique, qui est celle défendue par Sandra Sunier. L'exposition est alors structurée à la manière d'un système textuel, et peut être étudiée comme tel. Peut-être ne sommes-nous pas capables, cognitivement parlant, de penser l'exposition autrement ? Sommes-nous seulement programmés pour demeurer dans le domaine de l'énonciation, le mode de pensée verbale, parce que ce serait « le mode de structuration de pensée occidentale »⁹⁴² ? Dans l'unicité du discours, « si c'est comme ça, ce n'est pas autrement » ?

Peut-être pouvons-nous chercher l'explication dans le processus d'élaboration de l'exposition, qui passe par des phases de rédaction (note d'intention, scénario ou programme...). Dès lors, à quel type de texte l'exposition d'ethnographie pourrait-elle s'apparenter ? Premièrement, on peut la concevoir comme un ouvrage ou un article scientifique, dans lequel la linéarité de l'écriture, puis de la lecture, suivrait la linéarité du raisonnement et serait le garant de la compréhension. On peut imaginer que le synopsis de l'exposition ressemble à un texte comprenant comme il se doit une introduction, une argumentation articulée en plusieurs

⁹⁴⁰ SUNIER, Sandra, « Le scénario d'une exposition » dans *Publics & Musées* n° 11-12, janvier-décembre 1997, p. 195-210, p. 200.

⁹⁴¹ « Il est dans la nature de la démarche culturelle la plus légitime de s'accompagner d'un fort sentiment de frustration anticipée à l'idée d'avoir pu manquer quelque chose d'important » (BARBIER-BOUVET, Jean-François, « Introduction » dans VERON, Eliséo et LEVASSEUR, Martine, *Ethnographie de l'exposition*, Paris, (BPI - Centre Pompidou), p. 7-23, p. 19).

⁹⁴² SUNIER, Sandra, « Le scénario d'une exposition » dans *Publics & Musées* n° 11-12, janvier-décembre 1997, p. 195-210, p. 201.

points, des propositions *coordonnées*, et enfin une conclusion, comme le suggère Sandra Sunier. Deuxièmement, on pourrait concevoir une exposition comme un livre de vulgarisation didactique. Il faut savoir à quel public on s'adresse, définir les pré-requis, trouver comment introduire le sujet en captivant d'emblée le lecteur, de quoi parler en premier, comment enchaîner les idées... Le but est de rendre une matière compréhensible et « présentable », en utilisant des exemples, des illustrations, en proposant quelques exercices d'application etc. On est assez proche du schéma psychopédagogique proposé par André Giordan (espaces de concernation, compréhension et « pour en savoir plus »)⁹⁴³. L'exposition vise la transmission de connaissances, voire de compétences, en utilisant les ressorts de la pédagogie et de la didactique. Troisièmement, on peut concevoir l'exposition comme un roman, dont le visiteur est le lecteur. On installe d'abord le visiteur-lecteur dans l'ambiance, en plantant le décor ou en présentant les personnages, soit en le lâchant directement dans l'action, quitte à faire un retour en arrière par la suite pour donner l'explication. Ensuite, le lecteur suit l'action et ses péripéties avant d'arriver, enfin, au dénouement.

Toutes ces comparaisons entre l'écriture et l'exposition montrent rapidement leurs limites (le rôle joué par les vraies choses et la déambulation dans un espace en trois dimensions), mais dans les différents cas de figure, le contenu est présenté, amené, progressivement, de façon linéaire : on lit un livre scientifique, on suit un cours, on lit un roman. Comme le visiteur d'une exposition particulièrement dirigiste, le lecteur et l'auditeur sont captifs (ou captivés, ce qui est presque pareil de mon point de vue), ils n'ont aucun pouvoir sur le déroulement de l'action. Ils ont juste le choix de suivre (ce qui implique de comprendre... ou de s'ennuyer) ou de décrocher, d'abandonner en cours de route. Dans le cas de l'article scientifique, on pourrait imaginer que le lecteur saute un chapitre pour aller plus vite, mais cela suppose une bonne connaissance du sujet à la base. Et finalement, ce pouvoir sur l'action reste limité. Dans ces trois cas, la progression, le cheminement intellectuel, est linéaire et il est voulu comme tel par le concepteur : l'écrivain, le chercheur ou le professeur n'imaginent pas que l'on puisse sauter un chapitre ou en intervertir deux autres (ou du moins, il ne l'ont pas prévu spécifiquement) ; ils pensent avoir réfléchi à la meilleure façon de présenter leur sujet. Sans doute veulent-ils aussi contrôler l'apprentissage (ou la découverte d'une fiction, pour le roman). On est dans le schéma de l'apprentissage formel, de type scolaire⁹⁴⁴. On s'adresse de la même façon, avec les mêmes moyens, à un ensemble de personnes. Mais comment imaginent-ils que leur article, livre didactique ou roman sera reçu, et par quel type de lecteur ou d'auditeur ?

⁹⁴³ GIORDAN, André, « Repenser le musée à partir de comprendre et d'apprendre », dans SCHIELE, Bernard et KOSTER, Emlyn, *La révolution de la muséologie des sciences. Vers les musées du XXI^e siècle?*, Lyon (P.U.L.) et Montréal (Multimondes), 1998, p. 187-205.

⁹⁴⁴ L'apprentissage traditionnel suit une « approche "descendante", où les connaissances sont communiquées du haut vers le bas, des spécialistes à un public présumé ignorant ». Elle s'oppose à « l'approche "ascendante", selon laquelle le public est capable de construire aussi bien que de recevoir de nouvelles connaissances » (BRADBURN, James, « Problématique d'une création: NewMetropolis », dans SCHIELE, Bernard et KOSTER, Emlyn, *La révolution de la muséologie des sciences. Vers les musées du XXI^e siècle?*, Lyon (P.U.L.) et Sainte-Foy (Multimondes), 1998, p. 39-77, p. 43.

Considérer l'exposition en utilisant les cadres linguistique, sémiologique et pragmatique, et donc opérer des comparaisons avec la production de la littérature et la lecture, n'est pas de mon invention, bien au contraire. C'est notamment l'objet de nombreux travaux de Jean Davallon, et dans une moindre mesure, c'est l'optique retenue par Véron et Levasseur dans leur ouvrage « Ethnographie de l'exposition ». Les auteurs parlent notamment de « grammaire de production » et de « grammaire de reconnaissance » d'un discours, même si, comme ils le soulignent, cela ne peut s'appliquer directement à l'exposition⁹⁴⁵. Personnellement, je préfère parler de « réception » plutôt que de « reconnaissance » d'un discours. Pour moi, « reconnaître » les signes et les sens d'un discours (de quoi on parle) ne constitue qu'une partie de la réception, celle-ci couvrant aussi tout ce qui est du domaine de la signification, de l'appropriation, de la « résonance » d'un discours. Ces publications, et d'autres comme celles de Marie-Sylvie Poli, ont montré à l'envi à quel point la sémiotique permet d'analyser l'exposition en tant que fait de langage. Néanmoins, ni les uns, ni les autres, ne considèrent l'exposition comme relevant d'une logique linguistique ; la logique de l'exposition obéit d'abord à une logique spatiale, ce qui souligne la limite de la comparaison avec le texte au sens strict.

Si, comme le suggère André Gide, un récit linéaire est dépourvu d'épaisseur, on peut déplorer la même chose, il me semble, en ce qui concerne certaines expositions. Celles, malheureusement majoritaires, dans lesquelles la linéarité imposée au discours et par là même, au visiteur, n'apporte rien (identification, aspect ludique, démonstration...) à la présentation du sujet retenu mais se trouve imposée par la force de l'habitude⁹⁴⁶, de la tradition ou de l'analogie avec l'écrit. Ces expositions ne permettent d'explorer que la surface du sujet, et en confisquent la profondeur. Que le sujet paraisse complexe ou non, il me semble qu'il gagnerait bien souvent à être traité autrement que dans la dimension de la succession ; les retours en arrière, les proximités qui permettent des comparaisons, la mise en relation de plusieurs éléments, me paraissent propices à une exploration plus approfondie, plus riche, de la *texture* (du volume) d'un sujet. Certaines connexions ne sont perceptibles qu'à travers une présentation plus charpentée, plus construite que par la progression linéaire et la juxtaposition.

⁹⁴⁵ VERON, Eliséo et LEVASSEUR, Martine, *Ethnographie de l'exposition*, Paris, (BPI - Centre Pompidou), 1983, p. 38. Bernard Schiele utilise également cette expression (SCHIELE, Bernard, « L'invention simultanée du visiteur et de l'exposition », dans DAVALLON, Jean, *Regards sur l'évolution des musées, Publics et Musées* n° 2, Lyon (P.U.L.), 1992, p. 71-95).

⁹⁴⁶ « Comme tous les discours émanant de la sphère sociale, le discours expographique reproduit certaines routines de mise en texte – la structure du plan chronologique est par exemple reproduite dans quasiment tous les discours des musées d'histoire et d'expositions historiques. On constate aussi que les normes de présentation des collections héritées des cabinets de curiosité font toujours recette » (POLI, Marie-Sylvie, *Le texte au musée : Une approche sémiotique*, Paris (L'Harmattan), 2002, p. 115).

d) La création du Visiteur Modèle

Si l'on se réfère à la théorie de la communication, à la sémiologie, et aux recherches sur la lecture, on s'aperçoit que l'auteur d'un texte, ou l'émetteur, doit construire, agencer son texte de façon à orienter la lecture et la compréhension par les personnes qu'il pense pouvoir toucher. Il s'adresse au récepteur à travers la création du Lecteur Modèle⁹⁴⁷, le destinataire implicite. Il entend communiquer quelque chose à quelqu'un, à moins que l'on ne soit dans le domaine du journal intime (qui serait peut-être à rapprocher du cabinet de curiosités, mais c'est une autre histoire). Un texte, une œuvre écrite, tout comme une exposition, a besoin de la participation d'un destinataire⁹⁴⁸ ; il y a une interaction entre l'écrit et le lecteur, entre l'exposé et le visiteur. De la même façon, si le producteur d'une exposition a l'intention de rendre le message de celle-ci accessible à des visiteurs concrets, il peut créer le Visiteur Modèle⁹⁴⁹ : en élaborant le programme ou le scénario de celle-ci, en ce compris le parcours, il définit dans le même temps la bonne (la meilleure ?) manière de recevoir cette exposition, la bonne façon de s'y déplacer, lire, regarder... Pour l'exprimer autrement et pour reprendre l'expression de Véron et Levasseur, au moment de la production, il y a le « fantasme d'un corps culturel faisant la 'bonne visite' »⁹⁵⁰. L'invention de ce Visiteur Modèle ou le « bon corps visiteur », parallèlement à l'exposition elle-même, lui permet de jalonner cette dernière de clés de lecture, des moyens d'appréhension de l'exposition⁹⁵¹. Pour pouvoir construire l'agencement de l'exposition de façon à orienter, spatialement (processus pragmatique : le mode d'emploi) et conceptuellement (processus cognitif : le sens) le visiteur vers l'objet (au sens large et au sens strict), il s'adresse au Visiteur Modèle. « La création d'une exposition est en effet un exercice dialogique au cours duquel les concepteurs conçoivent leur discours, le développent en fonction de l'écoute virtuelle du visiteur »⁹⁵². C'est ainsi que le concepteur programme le mode de réception de l'exposition, qu'il en prévoit le décodage par le visiteur concret.

Le Visiteur Modèle est inscrit dans l'exposition, il est compris dans sa structure, dans son agencement : il s'agit d'un rôle qui est proposé à tout public. Il est bien sûr différent d'une exposition à l'autre, il n'est lié qu'à une seule. Le visiteur concret, enfin, est libre de coopérer

⁹⁴⁷ Le « Lecteur Modèle » est proposé par Umberto Eco, d'autres théoriciens parlent de « lecteur implicite » (Iser) ou de « lecteur abstrait » (Lintvelt). Dépassant l'approche descriptive du système narratif considéré comme autonome, ils étudient la lecture et, partant, le narrataire. Plus que le récit, l'objet de leurs analyses est sa « concrétisation » par le lecteur. JOUVE, Vincent, *La lecture*, Paris (Hachette), 1993, p. 29-33.

⁹⁴⁸ JOUVE, Vincent, *La lecture*, Paris (Hachette), 1993, p. 43.

⁹⁴⁹ DAVALLON, Jean, *L'exposition à l'œuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris (L'Harmattan), 1999, p. 15-20 et 131-133.

⁹⁵⁰ VERON, Eliséo et LEVASSEUR, Martine, *Ethnographie de l'exposition*, Paris (BPI – Centre Pompidou), 1987, p.41.

⁹⁵¹ Ici, il faut lire ; ici, il faut regarder ; là, il faut marcher ; là, il faut imaginer ; ici comparer... Ces conseils ou injonctions n'étant pas nécessairement formulé en langage verbal et écrit.

⁹⁵² SUNIER, Sandra, « Le scénario d'une exposition » dans TOBELEM, Jean-Michel (dir.), *Marketing et musées, Publics & Musées* n° 11-12, janvier-décembre 1997, p. 195-210, p. 197.

ou non en acceptant ou en refusant ce rôle, c'est-à-dire en explorant l'exposition selon une stratégie non prévue par le concepteur (voir section suivante) ou en abandonnant la visite s'il n'est pas « accroché », s'il ne parvient pas à rentrer dans ce rôle. Il peut aussi ne l'accepter que partiellement.

Le Visiteur Modèle peut-il se confondre avec ce que l'on appelle le public-cible d'une exposition ? Peut-être partiellement. Le public est collectif et il peut être segmenté, il a un profil sociologique (ou plusieurs). Ce n'est pas tout à fait le cas du Visiteur Modèle, même si l'on peut imaginer que le concepteur se serve de plusieurs Visiteurs Modèles pour calibrer plusieurs niveaux de texte et de visite⁹⁵³ un visiteur modèle « enfant », un autre « adulte averti » et un troisième « simple curieux », par exemple. Néanmoins, certaines caractéristiques se retrouvent chez les deux entités : goût pour le type de musée (ethnographie), intérêt pour le sujet développé par l'exposition. Le concepteur suppose que le Visiteur Modèle dispose de certains savoirs, certaines connaissances (il ne faut pas lui expliquer *tout*) et qu'il partage d'emblée certaines valeurs. Il lui attribue également les compétences à mobiliser pour la réception. Tout cela semble utile ou nécessaire, selon le concepteur, pour comprendre et apprécier le contenu d'une exposition. Ensuite, le Visiteur Modèle est une conjecture tandis que le public cible peut être « objectivé » (visiteur empirique), mesuré, attesté. On peut l'approcher par le biais des études statistiques ou comportementales. Le résultat de ces études du visiteur empirique peut aider à la construction du Visiteur Modèle.

Le Visiteur Modèle envisagé par le concepteur ne sera pas le même suivant le type d'approche. Ou, inversement, suivant le type de public ciblé par une exposition, l'approche pourrait être différente. Pour reprendre ma comparaison précédente, on peut raisonnablement penser que le concepteur qui élabore son exposition sur le mode du roman n'entende pas toucher le même Visiteur Modèle que si son exposition s'apparentait à un ouvrage scientifique. Ce dernier viserait plutôt un visiteur « cognitif », avec ses explications, ses démonstrations, son vocabulaire et son style un peu froid. Le bouquin de vulgarisation qui a pour but d'amener le lecteur à comprendre quelque chose, à s'approprier un contenu par un biais plus proche de l'interprétation, en utilisant éventuellement les exercices, l'expérimentation (manips) et l'illustration, toucherait davantage le visiteur « sensitif ». Enfin, l'exposition-roman correspondrait davantage à l'« émotif », qui a besoin d'abord d'être touché, mis en ambiance, pour découvrir un contenu ; un type de visiteur qui apprécie le côté narratif, l'identification voire même l'immersion.

⁹⁵³ Ou pour « faire émerger une palette de médiations prenant en compte la diversité des publics », pour reprendre l'expression de POLI, Marie-Sylvie, *Le texte au musée : Une approche sémiotique*, Paris (L'Harmattan), 2002, p. 34. J'aime beaucoup cette idée de « faire émerger », comme si le contenu ou les clés de la visite se trouvaient dans un état latent, comme s'il suffisait d'en avoir besoin pour les voir apparaître. Les publics différents ne recherchant pas les mêmes informations, seules celles qui correspondraient à leur profil, à leurs besoins, se dévoileraient à leurs yeux, émergeant de l'état de latence dans lequel elles se trouvaient suite au désintéret d'autres visiteurs, qui auraient, comme de juste, sollicité d'autres informations, d'autres indices.

e) Décloisonner l'exposition

Enfin, pensez-vous peut-être, où est le problème ? Les découpages sont nécessaires, c'est indiscutable ; c'est même la base de tout projet d'exposition. Alors ? Alors, premièrement, les concepteurs qui effectuent des découpages d'ordre disciplinaires, qui suivent avant tout une logique scientifique, ne tiennent pas compte du destinataire de l'exposition ; ils s'adressent avant tout à eux-mêmes et à leurs pairs⁹⁵⁴. Ensuite, les thèmes ou les idées qui sont présentés en suivant la structure du découpage et souvent, en plus, celle de la linéarité, n'entretiennent que très peu de liens entre eux. Comment ces liens seraient-ils mis en évidence ? Dans la plupart des expositions, seuls existent des rapports de contiguïté (une unité présentée à côté d'une autre), laissant supposer au visiteur que le rapprochement spatial de deux thèmes est porteur d'un message, ou de continuité (une unité présentée comme la conséquence ou la suite logique de la précédente), qui utilise la disposition spatiale et la déambulation du visiteur dans l'espace pour raconter une histoire, c'est-à-dire de façon séquentielle.

Or toutes les facettes de la réalité sociale – qui correspond globalement à l'ancrage thématique des musées d'ethnographie régionale et de société – sont intimement liées, connectées. Dans l'exposition, ce constat devrait conduire à ne plus reconnaître les unités d'exposition seulement pour elles-mêmes, unité par unité, module par module, mais elles devraient faire sens à travers leur interrelations (l'exposition traite de tel sujet et le lien entre telle et telle unité éclaire le sujet de telle et telle manière)⁹⁵⁵. Les découpages, la présentation éclatée en *sections* séparées, présentées sur le même plan, dans une succession indifférenciée, empêchent, selon moi, le visiteur de reconstituer la « réalité » (le monde représenté) dans toute sa richesse et sa complexité. On aboutit, dans la plupart de ces expositions, au cloisonnement, intellectuel et spatial, des faits exposés, comme si les phénomènes de société existaient indépendamment les uns des autres. Comme le constate Michel Allard à l'issue d'observations et d'évaluations, peu de visiteurs parviennent à faire la synthèse de ce qu'ils

⁹⁵⁴ « Bien souvent, le producteur de l'exposition est en effet tellement préoccupé par le contenu qu'il a à traiter, avec tous les problèmes que cela suppose (choix des contenus, réécriture, etc.), que son produit est ce qu'il estime le mieux résoudre ces problèmes. Cette focalisation sur le traitement du contenu scientifique fait que le circuit de la communication – qui en principe va du texte-source au résultat de l'interprétation par le visiteur en passant par le communicateur, l'exposition puis le visiteur – se trouve réduit à une sorte de « circuit restreint » qui va du texte-source au discours de l'exposition en passant par le communicateur. Tout se passe alors comme si le communicateur destinait le discours de l'exposition à lui-même, puisqu'il est celui qui est le mieux à même d'évaluer la conformité du résultat au contenu scientifique de départ ainsi qu'aux objectifs qu'il s'est assignés » (DAVALLON, Jean, *L'exposition à l'œuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris (L'Harmattan), 1999, p.126).

⁹⁵⁵ DAVALLON, Jean, *L'exposition à l'œuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris (L'Harmattan), 1999, p. 130.

voient dans une exposition. Or, justement, il s'agit selon lui de la capacité de faire les liens entre les parties⁹⁵⁶.

Ce compartimentage du contenu ethnographique contribue à éloigner, à écarter des pans du savoir et de la réalité sociale, en réalité complémentaires et liés. Ces découpages et ces cloisonnements sont totalement arbitraires (mais pas présentés comme tels, comme nous le verrons) et bien souvent uniquement liés à la discipline d'une part mais aussi contre-productifs du point de vue de la *représentation* de la réalité, des phénomènes sociaux, d'autre part. L'interdisciplinarité dans les musées, dont il est question depuis plusieurs décennies déjà (voir chapitre 3), n'a pas encore poussé la porte de certaines institutions, et n'empêche pas le recours aux éléments de classification des premières heures de l'ethnologie. Il est grand temps, me semble-t-il, de se montrer plus audacieux et plus inventif. Certains musées de sciences naturelles, tels que le Musée de Zoologie de l'Université de Liège, ne nous paraissent-ils pas d'un autre âge lorsqu'ils se contentent de respecter les taxonomies des biologistes dans leur présentation ?

En ce qui concerne la *représentation* (au sens de Davallon) de la société, il n'existe pas une seule et unique bonne façon d'énoncer les *choses*. En particulier, cette présentation ou cette énonciation ne doit pas forcément, impérativement, se faire de façon linéaire⁹⁵⁷. Je souhaite proposer d'autres types de cheminements (physiques et conceptuels, s'entend) au sein desquels il devrait être possible de donner les clés au visiteur pour décoder les interactions existant entre les diverses problématiques, l'objectif étant de rapprocher les pans du savoir. La disposition des unités dans des cellules séparées augmente bien entendu l'impression de dislocation du *monde* ou du sujet représenté. Pour éviter ce résultat, il faut d'une part structurer autrement le « texte organisateur », c'est-à-dire décroisonner la logique du discours (découpages académiques et belles histoires d'antan) pour ensuite décroisonner la logique de l'espace. Et ce quand bien même celui-ci serait physiquement cloisonné par l'architecture. Il faut mixer et intégrer les deux logiques pour que le média exposition fonctionne, c'est-à-dire pour que la production de sens et de signification (réception) puisse avoir lieu.

Prenons quelques exemples. Les musées d'ethnographie, ou plutôt leurs concepteurs, affectionnent les présentations des différents métiers d'antan, tels que le cordonnier, le

⁹⁵⁶ Allard, p. 99-100.

⁹⁵⁷ Voici ce que dit Martin Schärer de la linéarité, aussi bien du point de vue de la conception de l'exposition que de la réception, ce qui anticipe un peu sur la deuxième partie de ce chapitre mais prouve bien à quel point est étroite la relation entre ces deux facettes. « Le discours est toujours linéaire, parce que le média qu'on utilise, la langue, est linéaire. Donc, il y a toujours un parcours idéal, théorique, mais dans la réalisation, je pense qu'il faut faire attention à ce qu'il n'y ait pas de linéarité, surtout pas de contraintes, mais pas de linéarité non plus dans les connaissances, qu'on peut commencer n'importe où et qu'il n'est pas absolument nécessaire d'avoir vu un élément pour comprendre le deuxième. Donc, je plaide bien sûr pour une exposition très ouverte, une expographie très ouverte, physiquement et intellectuellement, pour que le visiteur puisse aller là où il a de l'intérêt ». Cette explication me paraît totalement en phase avec l'idée défendue par Davallon qui estime que l'exposition est un média de la réception. (Schärer, p. 35-36).

ferronnier, le menuisier, le charbonnier... (On ne va pas tous les citer !). Ceux-ci sont le plus souvent présentés sur le mode de découpage que j'ai appelé plus haut de niveau « deux » ou « deux bis » : le classement écologique et la reconstitution, lorsque c'est possible, des ateliers ou contexte de travail. Tous ces métiers sont juxtaposés⁹⁵⁸ ; souvent, ils se suivent dans une section intitulée « les métiers d'autrefois » (découpage de niveau « trois »), ou quelque titre approchant. Les liens entre ces différentes professions ne sont pas soulignés, c'est à croire que ces métiers s'exerçaient sur des planètes différentes. Pas d'échange, pas de commerce ? Le négoce se limiterait-il aux vendeurs ambulants – présentés trois salles avant – et à l'épicerie de village reconstituée – deux salles plus loin ? Soit, il est vrai qu'il ne faut pas prendre le visiteur pour un imbécile et que l'on peut solliciter de sa part un travail mental de reconstitution des interactions qui pouvaient exister entre ces artisans. Plus grave, selon moi : les métiers d'autrefois ne sont généralement pas mis en relation avec d'autres sphères ou facettes de la société telles que la vie domestique ou familiale (alors que femme et enfants devaient certainement être sollicités par l'artisan, en particulier pour les menus travaux qui pouvaient être effectués à domicile) ou avec le calendrier (les fêtes patronales, en particulier, qui sont présentées dans une autre partie du musée), ou la vie spirituelle, etc.

Un atelier de cordonnier ne pourrait-il pas être exploité pour évoquer la vie en société, en plus de présenter les marteaux, les clous, les enclumes, l'établi, les morceaux de cuir et quelques vieilles bottines ? Il renvoie aux autres métiers (ferronnier, tanneur, menuisier...), à l'habillement et aux modes vestimentaires, à l'économie domestique (une nouvelle paire de chaussures tous les x temps), à la hiérarchie sociale, aux modes de formation professionnelle... Il pourrait aussi renvoyer au présent : ne porte-t-on pas encore des chaussures aujourd'hui ? Les cordonniers produisent-ils encore des chaussures neuves ? Etc.

Dès lors, le premier objectif de cette partie consacrée à l'expérimentation d'un nouveau processus de mise en exposition, c'est de décroiser les thématiques et d'explorer la faisabilité d'une interprétation intégrée des différentes facettes de la vie sociale, hier et aujourd'hui dans les musées d'ethnographie régionale et de société. Cela ne veut pas dire qu'il faut *tout* dire et *tout* montrer. En effet, il serait illusoire, et pour tout dire idiot, de vouloir rendre compte de toutes les interactions existant ou ayant existé entre les multiples aspects d'un sujet. Selon moi, les découpages opérants dans les expositions sont généralement liés à l'étude des phénomènes (une recherche sur le métier de cordonnier) et donc à l'arbitraire des cloisonnements disciplinaires; à la réduction du propos de l'exposition à l'exhibition de panoplies d'objets, pour montrer la richesse d'une collection ; à la simplification outrancière de certains sujets, au déficit d'audace ou au manque d'intérêt pour des questions plus compliquées... mais peut-être aussi plus pertinentes pour les visiteurs d'aujourd'hui. Sans oublier ce que j'ai déjà souligné à plusieurs reprises : le poids de la tradition en matière de

⁹⁵⁸ Parfois, l'ordre dans lequel ils sont présentés est régi par des regroupements tels que « travaux des champs », « travaux des bois »...

muséographie des musées d'ethnographie régionale. *A contrario*, imagine-t-on encore concevoir ou rénover un musée de sciences et techniques comme on les faisait au début du XXe siècle, même en modernisant les installations ? Mon ambition, dans cette partie du travail, est de montrer l'intérêt qu'il y a à dépasser ce mode de conception des expositions et renouveler les pratiques.

Certaines expositions se présentent déjà sur le mode du décloisonnement. Si je me réfère à nouveau à l'analogie entre la conception d'une exposition et l'écriture ou la lecture d'un texte, une façon de décloisonner les thèmes envisagés par une exposition consiste à la traiter sur le mode du journal (presse écrite). Ceci stipule d'abord que l'exposition ne soit pas strictement narrative. Car le lecteur de journal dispose de beaucoup plus de liberté que le lecteur d'un roman ou d'un ouvrage scientifique : il peut lire les articles dans l'ordre qu'il souhaite et il n'est aucunement sensé les lire tous. Chacun d'entre eux est un énoncé, une séquence, qui n'entretient pas forcément de relation avec les autres. Les titres, les chapeaux et les photos légendées sont des portes d'entrée et le renseignent sur le contenu des articles ; ceux-ci sont de longueurs différentes et sont rédigés par des journalistes différents. Ils n'ont généralement pas de liens entre eux et offrent plusieurs niveaux de lecture, reconnaissables aux titres, aux caractères, aux filets. La presse écrite combine le texte, l'image et une organisation spatiale donnée par une mise en page particulière, bien différente d'un livre ou d'un article classique. Cette présentation s'apparente, selon moi, à une exposition dont les différents thèmes, découpés, sont traités séparément, comme des îlots. Ces thèmes s'offrent plus librement à la découverte par le visiteur car il n'y a pas un « bon » sens de visite imposé (même si le visiteur pénètre dans l'exposition par un espace d'introduction, par exemple).

Ici aussi, la comparaison présente des limites : dans l'exposition, tous les îlots se rapportent à un thème général, ce qui n'est pas le cas des articles d'un journal. Une raison supplémentaire d'abandonner la référence au texte et le rapprochement de la visite d'un musée à l'action de la lecture, et donc la conception de la visite comme une activité linéaire, c'est que l'exposition est un média bien plus complexe : un système plurisémiotique puisqu'il rassemble différents registres enchevêtrés (objets, mise en espace, langage verbal), qui fonctionnent en interaction dynamique⁹⁵⁹. Dans une exposition, le texte n'est pas tout, il n'est qu'une partie. Il est en communication voire en symbiose avec les autres choses (vraies choses) et artefacts muséographiques. L'exposition n'est pas un texte, les objets ne sont pas des mots, les vitrines ne sont pas des phrases et les unités d'exposition ne sont pas les paragraphes. La « lecture » de l'exposition n'est pas linéaire.

Il s'agit aussi de présenter les choses et les sujets en les reliant au monde « global », en donnant une chance au visiteur de pouvoir comprendre une problématique particulière, locale, en la réinsérant dans un contexte plus large (régional, national et international). Faire appel à

⁹⁵⁹ POLI, Marie-Sylvie, *Le texte au musée : Une approche sémiotique*, Paris (L'Harmattan), 2002, p. 19.

des jalons historiques, évoquer le « temps long » peut être intéressant, même et surtout si les musées d'ethnographie sont rarement structurés⁹⁶⁰ sur un mode chronologique, qui induirait presque naturellement un déroulement linéaire de l'« action ». Un cadre de référence chronologique et historique devrait rester « palpable ». Trop de musées présentent leur ville ou leur région sans se poser la question de ce qui se fait ailleurs, sans comparer leur histoire, leurs savoir-faire, leurs traditions à leurs voisins. Certains vantent comme caractéristiques de leur terroir des objets ou des coutumes parfaitement identiques à ce qui se trouve et à ce qui se fait ailleurs ! Enfin, il faudrait aussi que des liens soient tendus entre hier et aujourd'hui. Le monde ne s'est pas arrêté de tourner avec la Première Guerre mondiale. Les découpages spatio-temporels, s'ils s'avèrent parfois utiles pour la présentation de certains sujets, devraient être contrebalancés par des ouvertures sur la diachronie et la géographie, un peu à la manière des atlas historiques, pour reprendre une référence au livre... Dépasser les cloisonnements territoriaux et chronologiques mais aussi sociaux (pourquoi parler des paysans et pas (ou peu) des ouvriers et de la bourgeoisie, bref, des classes sociales ?) ou culturels (en particulier, traiter les apports des vagues successives d'immigration), pour éviter de tomber dans la caricature. Le comparatisme n'est-il pas l'une des « vertus cardinales » de l'ethnographie⁹⁶¹ ? Bref, pourquoi les musées se priveraient-ils des avancées de l'ethnographie dans tous ces domaines et de la richesse d'une approche interdisciplinaire ? Ceci est précisément l'un des objectifs du musée de société, comme nous l'avons vu.

f) Dire la spécificité et la vitalité des disciplines ethnographiques et des sciences humaines

L'objectif, à travers les expositions ethnographiques et de société, n'est pas seulement de montrer, ou du moins de laisser entrevoir, la complexité du monde ou des phénomènes (re)présentés, comme je viens de l'expliquer, mais aussi la complexité des disciplines ethnographiques elles-mêmes - ou plutôt des sciences humaines en général - et de la recherche scientifique dans le domaine. Cette affirmation ne contredit en aucune manière l'abandon des classifications comme mode de structuration de l'exposition que je prônais au paragraphe précédent ; les taxonomies ne doivent pas guider la programmation ou le scénario. Dans certains musées, et pas seulement les plus passésistes, la recherche semble absente, inutile, obsolète ; l'ethnographie serait devenue une science morte (comme on parle de langue morte, que l'on ne pratique plus mais que l'on se doit de connaître, à laquelle on se réfère). Le temps des avancées de la science se serait éteint, figé, à l'instar des présentations. On en est resté à la figure sympathique du folkloriste, l'ethnologue n'est pas encore né... ou il a déserté le musée!

⁹⁶⁰ Cette option va être développée au MUCEM. Voir COLARDELLE, Michel, *Réinventer un musée. Le Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée à Marseille*, Paris (RMN), 2002, p. 28-30.

⁹⁶¹ Voir aussi COLARDELLE, Michel, *Réinventer un musée. Le Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée à Marseille*, Paris (RMN), 2002, p. 30-31.

Nous l'avons vu dans les deux premiers chapitres de cette thèse, l'ethnographie est méconnue du grand public, elle est mal définie. Elle présente des spécificités par rapport aux autres disciplines, ce qui explique ou justifie que les musées soient également différents. Elle est belle et bien vivante, elle évolue, sur de nouveaux terrains, à l'exploration de nouvelles thématiques. Ces spécificités, ces recherches, ce renouvellement sont comme ignorés au sein des présentations permanentes de la plupart des musées. Un de mes objectifs est de trouver les moyens de rendre cela perceptible, compréhensible pour le visiteur.

Les musées scientifiques, tels que la Cité de Sciences et de l'Industrie, le Pass à Frameries ou la Maison de la Science à Liège, ont, entre autres, pour vocation de sensibiliser le grand public à l'importance et aux enjeux que revêtent les sciences, et ils s'adressent prioritairement aux jeunes pour les encourager à se lancer dans une carrière scientifique. Leur but est de revaloriser les sciences. On peut se demander pourquoi il n'en va pas de même pour les musées d'ethnographie et de société⁹⁶²? Je n'ai personnellement jamais visité de musée dont l'un des buts était de promouvoir l'ethnographie ou l'anthropologie, à moins de susciter des vocations de collectionneurs ou de brocanteurs! Alors qu'à Electropolis, on apprend à construire soi-même une lampe de poche avec une ampoule, une pile et un morceau de papier aluminium, on n'incite pas les visiteurs des musées d'ethnographie à aller questionner leur voisin ou leur grand père pour savoir à quoi ils jouaient quand ils étaient petits. Et il ne s'agit pas de dire que l'on peut s'inventer ethnographe de cette manière, pas plus qu'on ne devient physicien en bricolant une lampe de poche; il s'agit de rendre le visiteur curieux et de l'intéresser à la science elle-même, à ses méthodes, et non aux seuls résultats.

g) L'exposition est un regard

*Ceci n'est pas une pipe*⁹⁶³

C'est bien connu, les sciences humaines sont molles et inexactes. Et l'ethnographie ne fait pas exception. Comme pour ses disciplines cousines, l'arsenal des méthodes et techniques qu'elle a développé a beau tendre vers l'objectivité, vers la froide vérité des chiffres, il ne peut cacher la subjectivité qui l'entache. Mieux que d'accepter comme une fatalité cet état de fait, qui sous un certain angle paraît bien peu flatteur, le musée d'ethnographie devrait s'en réjouir et l'assumer pleinement. Car l'ethnographie, comme l'exposition en général, est un regard et une proposition.

⁹⁶² Parce que ce ne sont pas les ethnologues qui vont relever la Wallonie?

⁹⁶³ Texte figurant sur le tableau de René Magritte intitulé *La trahison des images* (1928).

Comme je l'ai montré précédemment (chapitre 1), la subjectivité est inhérente à la discipline (notamment par l'influence de la personnalité du chercheur sur son travail, l'enquête en particulier). Celle-ci n'a rien de malhonnête : il faut cesser de penser l'objectivité comme un bien et la subjectivité comme un mal. Le concepteur ou l'équipe de conception font également un travail empreint de subjectivité. Ils opèrent aussi des choix et des découpages subjectifs dans la réalité, dans une masse d'informations, dans le « magma » du réel et au sein d'une collection de biens culturels. Maquiller sa propre subjectivité, nier l'existence de ses choix, voilà qui est malhonnête! « Nous savons que le discours muséal s'est fait complice des idéologies dominantes du moment, qu'il a prêté le flanc à l'impérialisme, au colonialisme, à l'exclusion, aux préjugés, etc. Comme les autres institutions, les musées ne sont pas hors du champ des jeux d'influences, de pouvoir et d'intérêt. (...) Plutôt que de dicter des normes et des valeurs et de diffuser un système de pensée aux catégories et hiérarchies fixes, les musées d'aujourd'hui proposent des thèmes, des lectures et des pistes de réflexion »⁹⁶⁴. L'exposition, représentation d'un sujet utilisant divers médias dont la scénographie n'est pas le moindre, est, malgré le sérieux des recherches et la déontologie des acteurs, éminemment empreinte de subjectivité. Aucun sujet, aucun objet ne possède un sens propre, intrinsèque, autonome. Exposer, c'est proposer un sens particulier de ce que l'on montre. Il n'existe pas de processus objectif de conception et de réalisation d'exposition, pas plus que des expositions « objectives » (quand bien même elles présentent des objets, ceux-ci n'objectivant que leur propre existence). Le concepteur doit assumer cette « faiblesse » pour en faire une force, et surtout faire en sorte que le visiteur en soit conscient⁹⁶⁵. Présenter des typologies, des aires de vie ou une histoire sont des choix, qui font intervenir la subjectivité, peu importe qu'ils se donnent des allures savantes et indiscutables. Dès lors, le concepteur devrait, selon moi, mettre en évidence le fait qu'il s'agit de choix. Cela implique que ces choix auraient pu être différents. L'exposition est le résultat de l'interprétation d'un concepteur ou d'une équipe. En aucun cas, elle n'est le reflet fidèle d'une réalité en dehors du musée (espace et temps), la copie conforme de l'original. L'exposition est une construction (ce qui suppose que quelqu'un l'a construite, un « architecte ») ; et son contenu aussi bien que sa forme auraient pu être autres. Le concepteur doit donner au visiteur la possibilité de se rendre compte de cela⁹⁶⁶. Il devrait

⁹⁶⁴ MONTPETIT, Raymond et SCHIELE, Bernard, « Mutations et tendances. Les musées et l'entrée dans la postmodernité », dans BERGERON, Yves (dir.), *Musées et muséologie, nouvelles frontières. Essais sur les tendances*, Montréal (MCQ et SMQ), 2005, p. 227-236, p. 234.

⁹⁶⁵ Le visiteur considère généralement le contenu d'une exposition, en particulier les informations textuelles, comme « honnêtes » et dignes de confiance. « Les lecteurs très attentifs aux énoncés apprécient que des textes comportent des marques explicites ou des marques implicites de doute, des indices d'hésitation au sujet des informations que le concepteur possède, mais dont il n'est absolument pas certain. Les points d'interrogation par exemple, sont relevés et discutés comme autant de preuves d'honnêteté intellectuelle de la part de l'institution », POLI, Marie-Sylvie, *Le texte au musée : Une approche sémiotique*, Paris (L'Harmattan), 2002, p. 93.

⁹⁶⁶ Tout comme il peut aussi évoquer les questionnements de l'ethnographe ou de l'anthropologue, de façon à rendre compréhensible son travail d'interprétation. Pourquoi ne présenter que des résultats d'enquêtes et taire la prudence et le scepticisme, deux attitudes scientifiques souvent ignorées des textes et des présentations, de même que les fausses pistes, les désillusions, les échecs?

aussi penser « son » exposition comme une proposition qu'il soumet au visiteur – libre à lui d'y adhérer ou non, et de se forger son avis propre.

Toute exposition peut être analysée comme un discours, une énonciation⁹⁶⁷, dans le sens d'une prise de position, visant à persuader, à convaincre. Ce ne sont pas seulement des connaissances qui sont proposées mais également des opinions. Il appartient alors au visiteur de reprendre ou non à son compte l'argumentation développée. Les thèmes choisis et la façon de les traiter engagent l'opinion de l'institution et « l'élaboration, la confirmation ou la modification de l'opinion du visiteur »⁹⁶⁸. L'exposition est toujours orientée, elle sert un discours, en mettant en œuvre des stratégies de persuasion (qui peuvent être différentes, de façon à toucher des publics différents, l'émotif, le sensitif...) pour convaincre le visiteur de la validité de ses arguments. « C'est toujours un regard, une interprétation qu'on donne sur les choses », déclare Alain-Gérard Krupa. Après, « le visiteur a sa propre conscience et on ne pourra pas imposer à tous les visiteurs la même lecture. On doit ouvrir les portes pour que le visiteur se situe par rapport au sujet et trouve sa place »⁹⁶⁹.

La linéarité de l'exposition, le fait de proposer un seul et unique cheminement au visiteur, ne l'engage pas à prendre de la distance mais au contraire l'enferme dans un raisonnement présenté comme unique. En ce qui concerne le parcours qui est proposé au visiteur, « si notre système est trop fermé, le visiteur va suivre l'exposition comme il suivrait l'audition d'un discours ou le visionnage d'un film et donc à ce moment-là, il va très rapidement perdre tout esprit critique et toute capacité d'autonomie par rapport à ce qui lui est présenté », déclare Michel Colardelle⁹⁷⁰.

Par ailleurs, le regard qui est porté par l'exposition sur un sujet est résolument contemporain. Et il faut dès lors l'affirmer comme tel. Martine Thomas-Bourgneuf l'exprime très bien à propos de son travail pour les centres d'interprétation de la Principauté de Stavelot et du Pont du Gard : sa volonté était de se placer comme un observateur d'aujourd'hui. « On jette un regard, qui affirme être un regard contemporain sur ce qui a été et on essaie toujours de rattacher ce qui a été dans l'histoire, dans les siècles passés, à une actualité, à une contemporanéité. Ne pas faire croire qu'on va téléporter les gens dix ou vingt siècles en arrière... Mais affirmer un point de vue contemporain sur des éléments de passé qu'on interprète »⁹⁷¹. Il faut savoir d'« où » on parle, qui parle... Dès lors, l'exposition peut être analysée comme une situation de discours : « on appelle situation de discours l'ensemble des

⁹⁶⁷ « Toute énonciation supposant un locuteur et un auditeur, et chez le premier l'intention d'influencer l'autre en quelque manière », BENVENISTE, E., *Problèmes de linguistique générale*, tome 1, Paris (Gallimard), 1966, p. 266, cité par POLI, Marie-Sylvie, *Le texte au musée : Une approche sémiotique*, Paris (L'Harmattan), 2002, p. 21.

⁹⁶⁸ POLI, Marie-Sylvie, *Le texte au musée : Une approche sémiotique*, Paris (L'Harmattan), 2002, p. 44.

⁹⁶⁹ Krupa, p. 19.

⁹⁷⁰ Colardelle, p. 167.

⁹⁷¹ Thomas-Bourgneuf, n°2, p. 194.

circonstances au milieu desquelles a lieu une énonciation (écrite ou orale). Il faut entendre par là à la fois l'entourage physique et social où elle prend place, l'image qu'en ont les interlocuteurs, l'identité de ceux-ci, l'idée que chacun se fait de l'autre, y compris la représentation que chacun possède de ce que l'autre pense de lui, les événements qui ont précédé l'énonciation (notamment les relations qu'ont eues auparavant les interlocuteurs), et les échanges de paroles où s'insère l'énonciation en question »⁹⁷².

Cela m'amène à poser la question : les visiteurs d'aujourd'hui sont-ils encore en mesure de comprendre les installations muséales, les dispositifs muséographiques propres au début du XXe siècle (soit qu'ils datent de cette époque, soit qu'ils soient plus récents mais construits sur le même modèle) ? Si un mode de présentation est en phase avec une époque (folklorisme, régionalisme...), sommes-nous encore capables de l'apprécier à sa *juste valeur* ? Leur concepteur ne s'adressait certainement pas à un Visiteur Modèle du XXIe siècle... qui fréquente aussi des CCSTI etc. Nous n'utilisons plus les mêmes cadres de référence et de compréhension ! Nous ne sommes plus conditionnés, nous ne sommes plus dans les « bonnes » conditions pour recevoir ces dispositifs. L'impact de ces présentations ne peut plus être le même ! Le visiteur de la Maison tournaise comprend-il le sens des dispositifs présentés ? Il ressent certainement une émotion à la vue de ce capharnaüm, mais celle-ci ne provient-elle pas davantage de l'effet musée de musée - pénétrer dans cet « antre » encore intact ! - que de la découverte de la vie d'antan...

Il ne faut pas tromper le visiteur. Lorsqu'il entre dans l'espace d'une exposition, il se retrouve à la croisée de plusieurs mondes. « La plupart des expositions à tendance discursive forte jouent sur deux univers référentiels majeurs dont la marque des frontières reste intentionnellement ambiguë : d'une part, l'univers de fiction découlant de la mise en scène ; de l'autre, l'ancrage dans notre système de référence habituel, appelé aussi, en opposition à ce qui vient d'être énoncé, le monde « réel » et dans lequel se rattachent la plupart des objets bi-tri-dimensionnels présents dans l'espace muséal »⁹⁷³. Il faut effectivement distinguer le « monde réel », qui est le monde de la réalité quotidienne, dans lequel le visiteur évolue. Le « monde de l'exposition » est le monde de la fiction muséale ou expositive, c'est-à-dire l'univers de la médiation et de la médiatisation, de la communication de l'*objet*. L'authenticité des objets présentés, de même que la véracité des informations, sont garanties par le producteur. L'aspect fictionnel de ce monde provient du fait qu'il est une construction du concepteur⁹⁷⁴. Dès lors, il peut également être considéré comme une énonciation (ou un

⁹⁷² DUCROT, O et SCHAEFFER, J.-M., *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris (Seuil), 1995, p. 631, cité par POLI, Marie-Sylvie, *Le texte au musée : Une approche sémiotique*, Paris (L'Harmattan), 2002, p. 47.

⁹⁷³ SUNIER, Sandra, « Le scénario d'une exposition » dans *Publics & Musées* n° 11-12, janvier-décembre 1997, p. 195-210, p. 197.

⁹⁷⁴ Exemple d'exposition jouant sur le thème de la fiction muséale : *L'Homme de Blar*, présentée au Muséum d'Histoire naturelle de Luxembourg. C'est là-dessus que joue l'immersion, sur la confusion entre la

discours) empreint de subjectivité, comme nous venons de le voir. A ces deux-là, il faut encore ajouter le « monde utopique », le monde représenté, « interprété », dans la mesure où il est d'une part représenté⁹⁷⁵ par l'exposition et d'autre part imaginé par le visiteur. Monde imaginaire, il est bien entendu extérieur à l'exposition ; il n'a pas d'existence réelle, « ses contours sont flous et incertains »⁹⁷⁶.

Jean Davallon a proposé d'ajouter à ces trois mondes un quatrième, qui serait précisément celui d'où vient l'objet⁹⁷⁷. Cette proposition ne me convient pas dans la mesure où, de toute façon, l'objet d'exposition est, par essence, décontextualisé. Pour moi, il ne peut attester de l'existence « réelle » d'un monde qui n'existe plus ; il peut par contre renvoyer à sa représentation mentale, à son monde utopique. Cela tient au statut ambigu, sinon paradoxal, de l'objet d'exposition : il est un objet réel, authentique, mais il n'est plus *dans* le réel. A ce carrefour entre les trois mondes, les « vraies choses » jouent un rôle de pivot ; placées au sein du dispositif exposition, elles acquièrent un statut particulier. Proviennent-elles du monde réel ? Ou bien du monde utopique, dont elles attestent l'existence ? Elles appartiennent simultanément aux trois mondes : ce sont des objets réels (ils sont reconnus), qui jouent un rôle dans la représentation (le monde de l'exposition) et qui renvoient au monde représenté. Il existe donc un *continuum* entre ces trois mondes, à l'intersection desquels se trouve la vraie chose⁹⁷⁸. La fiction muséale utilise, se nourrit, s'écrit avec des objets décontextualisés, démobilisés, dépouillés de leur valeur d'usage. Des objets de fiction. « Ceci n'est pas la forge de Saint-Véran » aurait-on pu indiquer sur la vitrine des ATP : ce n'est plus une forge, et elle n'est plus à Saint-Véran... Elle a quitté « son » monde, son lieu habituel d'utilisation et, en tant qu'objet d'exposition, composant d'une mise en scène, elle ne peut avoir la fonction qu'elle avait lorsqu'elle était objet du monde quotidien. Elle fait partie, dorénavant, d'un espace synthétique « au double sens d'espace réunissant des éléments en une totalité et d'espace artificiel »⁹⁷⁹.

fiction muséale et le monde que le musée est sensé représenter. Voir au chapitre 4 (Les artistes et créateurs) et DROUGUET, Noémie, « Quand l'artiste contemporain joue au muséographe » (à paraître).

⁹⁷⁵ Il faut comprendre la notion de représentation telle qu'elle est définie par Davallon (p. 63-67) : Un processus de vulgarisation qui suppose le passage, la transformation, voire le décalage, entre le « texte source » (le savoir scientifique) et le « texte cible » (le contenu de l'exposition), due à la recherche de figurabilité de ce savoir scientifique. Le « texte source » est rendu illisible par l'opération de figurabilité, de transformation, de représentation ; il est perdu.

⁹⁷⁶ DAVALLON, Jean, *L'exposition à l'œuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris (L'Harmattan), 1999, p. 170.

⁹⁷⁷ DAVALLON, Jean, *L'exposition à l'œuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris (L'Harmattan), 1999, p. 143.

⁹⁷⁸ DAVALLON, Jean, *L'exposition à l'œuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris (L'Harmattan), 1999, p. 84. « L'objet exposé se trouve à l'articulation de ces trois mondes : le monde réel d'où il vient, l'espace synthétique auquel il appartient et le monde utopique sur lequel il ouvre » (Idem, p. 170).

⁹⁷⁹ DAVALLON, Jean, *L'exposition à l'œuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris (L'Harmattan), 1999, p. 169.

C'est la coexistence de ces trois mondes, ainsi que le statut paradoxal des objets présentés qui expliquent que les visiteurs d'une exposition sur le thème de l'Égypte par exemple, viennent voir l'« Égypte » et non des « objets archéologiques provenant d'Égypte ». En outre, le visiteur ne doit pas « sortir » du monde réel pour entrer dans l'exposition. Le monde commun n'est pas oublié, mis entre parenthèses ; au contraire, le visiteur doit pouvoir s'y référer tout en parcourant le monde de l'exposition. La permanence du monde réel maintient la conscience du visiteur en état d'éveil, et doit lui permettre de prendre de la distance par rapport à ce qu'il expérimente par les sens. Il n'est pas réellement en Égypte, ce n'est pas l'Égypte qu'il voit. Certains dispositifs d'immersion tendent à effacer cette distance et à annihiler les possibilités de référence⁹⁸⁰.

Une exposition dit parfois autre chose que ce qu'elle semble dire⁹⁸¹, il peut y avoir un sens second, qui ne s'impose pas d'emblée mais qui se dégage petit à petit. Le concepteur doit trouver les moyens de guider le visiteur vers ce langage symbolique, vers les double sens etc. Et le visiteur, quant à lui, doit déchiffrer ce langage (section suivante). Peut-être qu'une visite trop rapide, peu attentive, ne permet pas au récepteur de collecter ces significations secondes de la présentation.

La fiction muséale n'est pas nécessairement éloignée de la réalité, plus ou moins proche et quotidienne, du visiteur. La réalité muséale n'est pas complètement différente du monde « réel », elle s'en inspire car elle n'a pas les moyens (ni l'ambition, en général !) de créer un univers totalement différent et inconnu du visiteur. Au contraire, elle s'appuie sur des pré-requis dirions-nous dans le domaine pédagogique, c'est-à-dire des bases connues par le commun des visiteurs, le Visiteur Modèle, défini avec approximation, comme nous venons de le voir. Cette réalité muséale, ou plutôt le monde auquel elle renvoie, n'a pas non plus la possibilité d'être décrit totalement, on ne peut pas *tout* dire ni *tout* montrer. Donc, l'exposition ne peut se passer de la reconstruction mentale de ce monde par le visiteur. Chaque visiteur emporte son bagage pour voyager dans ce monde « virtuel » ; chaque exposition est dès lors interprétée par autant de regards singuliers qu'il y a de visiteurs pour la parcourir. Cela me conduit à m'interroger plus spécifiquement sur la réception de l'exposition.

2. Un visiteur libre et actif, une réception optimale

Un parcours muséal,

⁹⁸⁰ En ce qui concerne l'Égypte précisément, l'exposition *La caravane du Caire*, présentée à la Salle Saint-Georges à Liège (15 septembre – 24 décembre 2006) « plongeait » le visiteur dans la reconstitution d'une rue d'un village d'Égypte.

⁹⁸¹ C'est ce qu'enseigne Benoît Coutancier aux étudiants en muséologie, lors d'exercices pratiques, comme concevoir et monter une « exposition sur le beurre salé qui est un patrimoine culturel breton, c'était une exposition patrimoniale et le vrai sujet-là, mais qui n'était pas le sujet pour le public, c'était : quand on est financé par des industriels, comment ne pas vendre son âme, c'était ça le vrai sujet » (Coutancier, p. 151).

L'exposition est une médiation. Comme l'explique Davallon, « l'exposition suppose un jeu social entre production et réception : une production pour un public et une réception pour accéder à un monde. C'est ce qui fait que la situation de communication de l'exposition est une situation de médiation et qu'en retour la construction de cette situation de médiation est la condition même du fonctionnement de l'exposition comme média. L'ouverture du jeu est par conséquent constitutive de la forme médiatique de l'exposition »⁹⁸³. Il existe un *continuum* entre la production et réception de l'exposition considérée comme une médiation ; les deux volets sont inséparables dans l'analyse, puisque l'exposition, produite par un concepteur avec des intentions, offre au visiteur-récepteur des indices sur les modalités de réception recherchées par le concepteur. Parmi les objectifs qui orientent ma recherche, ceux qui suivent concernent la réception de l'exposition. Ils apparaissent comme le corollaire des objectifs énoncés à propos de la production. Une exposition conçue en s'affranchissant du carcan des découpages et du parcours linéaire, une exposition qui s'offre au visiteur comme un regard, une proposition à explorer sans entraves ni « parcours conseillé », cette exposition suppose que le visiteur se montre actif, en construisant son parcours, physique et intellectuel. Comme nous allons le voir, le visiteur est libre et actif *a priori*... Je voudrais que l'exposition elle-même l'encourage à l'être encore davantage.

a) Retour sur le visiteur modèle... qui n'existe pas !

« L'exposition nous confronte au paradoxe d'une offre culturelle identique pour tous les visiteurs, qui donne lieu à des modes de comportement et d'appropriation d'une grande diversité »⁹⁸⁴. Il n'a finalement pas encore été beaucoup question de la réception de l'exposition depuis le début de ce travail. Même si, je l'ai déjà souligné à plusieurs reprises, le souci du visiteur est permanent ; l'exposition est faite pour être visitée ! Elle est pensée à destination du visiteur. Elle est destinée à produire un effet sur lui. Et rien de ce qui la compose n'est dû (ou ne devrait être dû) au hasard. Pour ce faire, le concepteur crée, consciemment ou inconsciemment, le Visiteur Modèle, figure virtuelle qui accompagne le concepteur de l'exposition au fur et à mesure de sa conception et qui valide les choix de mise en forme et de mise en scène du contenu.

Mais comment se comporte le visiteur réel dans l'exposition ? Suit-il les pas de son double virtuel ? Quelle relation entretient-il avec lui ? S'intéresse-t-il aux mêmes choses, éprouve-t-il

⁹⁸² Thomas-Bourgneuf, p. 77.

⁹⁸³ DAVALLON, Jean, *L'exposition à l'œuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris (L'Harmattan), 1999, p. 265.

⁹⁸⁴ BARBIER-BOUVET, Jean-François, « Introduction » dans VERON, Eliséo et LEVASSEUR, Martine, *Ethnographie de l'exposition*, Paris, (BPI - Centre Pompidou), p. 7-23, p. 23.

les mêmes sensations, affiche-t-il la même sensibilité que son modèle ? La réponse est non... malheureusement pour le concepteur.

Le Visiteur Modèle est constitutif de l'exposition, il n'existe pas en dehors d'elle. Il peut être envisagé comme un rôle qui est proposé au visiteur concret. Celui-ci peut l'« endosser » et se débrouiller avec lui (c'est-à-dire suivre, au moins partiellement, la stratégie de visite envisagée par le concepteur). Il peut aussi refuser de jouer ce rôle et visiter l'exposition à sa guise. Tout comme il peut rejeter le rôle et l'exposition en abandonnant la visite, en n'allant pas jusqu'au bout, s'il constate ou ressent trop de divergence entre le Visiteur Modèle et lui-même⁹⁸⁵.

Le Visiteur Modèle est inscrit dans l'exposition bien qu'il ne soit mentionné comme tel nulle part. Il n'y a pas d'avis à l'entrée recommandant au public de suivre les instructions du Visiteur Modèle⁹⁸⁶... Le public d'une exposition (c'est-à-dire, l'ensemble des visiteurs considérés collectivement dans leurs caractéristiques sociologiques attestées) peut être interpellé plus ou moins directement dans l'exposition: il peut être apostrophé par l'intermédiaire de textes s'adressant, non pas à un visiteur concret (« Mademoiselle Drouguet, regardez plutôt cette magnifique paire de sabots ») mais à un visiteur anonyme. C'est une façon d'ajouter de l'emphase à un propos. Il s'agit d'une stratégie pour aborder le visiteur de façon plus directe, plus « personnelle », afin qu'il se sente concerné par le sujet de l'exposition. Cela est relativement fréquent dans les centres d'interprétation ou les centres de sciences (« Tout le monde possède chez lui... » ou « Vous avez certainement déjà vu, goûté, essayé... »). On trouve aussi des injonctions ou des conseils pour utiliser un dispositif : « appuyez sur le bouton pour voir apparaître... ». Au-delà de ces formules rhétoriques, le public est rarement pris à partie directement. Nous l'avons vu, le Visiteur Modèle procède davantage implicitement, en semant des indices, sur le mode métonymique, qui sont sensés guider le visiteur concret.

Plusieurs études ont prouvé à quel point les visiteurs d'exposition sont « indisciplinés » si on les compare à leur modèle virtuel. Les observations indiquent qu'il n'y a pas deux visites les mêmes ! L'étude de Véron et Levasseur⁹⁸⁷, déjà lointaine mais tellement complète, le montre à l'envi. Les deux chercheurs, qui ont analysé une petite exposition présentée à la Bibliothèque publique d'Information du Centre Pompidou en 1983, ont répertorié autant de parcours de visite qu'il y eu de visiteurs observés et ils les ont classés en quatre catégories

⁹⁸⁵ J'ai personnellement ressenti une telle divergence en visitant une exposition sur l'Inde au Palais des Beaux-arts de Bruxelles. Rarement (peut-être jamais) je n'avais ressenti un tel décalage, à cause des textes, de l'ambiance, des œuvres présentées... Je n'ai pas pu « rentrer » dans le sujet. Oppressée et littéralement écoeurée, j'ai dû quitter l'exposition à grands pas !

⁹⁸⁶ A la manière de la petite clochette dans les disques « longue durée » pour les enfants, qui racontent une histoire avec un livre : lorsqu'elle tinte, on doit tourner la page...

⁹⁸⁷ VERON, Eliséo et LEVASSEUR, Martine, *Ethnographie de l'exposition*, Paris, (BPI - Centre Pompidou), 1983.

joliment intitulées : fourmis, papillons, sauterelles et poissons. Peu de visiteurs ont emboîté le pas du Visiteur Modèle. Ils démontrent la variété des stratégies de visite et des visiteurs, non seulement sur le plan socio-culturel mais aussi du point de vue de leur motivation (visite d'intention, d'occasion ou de disponibilité), du temps consacré à la visite... A ce propos, on parle parfois de « visite superficielle » qu'on oppose généralement à « visite approfondie ». Naturellement, le Visiteur Modèle est sensé faire une visite « approfondie », ce qui marque d'emblée la distinction entre de « bons » visiteurs et les « mauvais »⁹⁸⁸. Beaucoup de concepteurs (et d'évaluateurs) d'exposition considèrent que seuls les visiteurs appliqués, qui s'arrêtent pour regarder ou lire un grand nombre d'unités d'exposition font une « bonne » visite, dans la mesure où ce comportement leur paraît nécessaire pour comprendre le message, et donc pour tirer profit de leur visite. Ils estiment que les autres stratégies (se laisser guider par la curiosité, sans avoir la motivation d'apprendre quelque chose) ne sont pas souhaitables⁹⁸⁹. Il convient d'abandonner ce schéma binaire : bon visiteur / mauvais visiteur ou visiteur modèle / visiteur cancre pour explorer la réception de façon plus approfondie.

b) La réception de l'exposition

La visite est une expérience concrète. Que fait le visiteur réel de l'exposition ? Comment fonctionne la réception de celle-ci ? Nous sommes là au cœur de la « logique gestuelle », pour reprendre le vocabulaire de Jean Davallon, qui correspond au moment de la visite.

Celle-ci est d'abord un processus neurophysiologique : le visiteur doit déchiffrer l'exposition en effectuant des opérations de perception, d'identification, de sélection et de mémorisation des différents niveaux de signes : voir les objets, les textes, les vitrines, la scénographie... La « langue » de l'exposition, son « dictionnaire » ou son vocabulaire, pour poursuivre l'analogie avec le texte et la lecture, les codes utilisés devraient (idéalement) être maîtrisés par le visiteur (les différents styles et éléments de présentation) ainsi que les figures de style : analogie et métonymie, principalement. Le sens de « lecture » de l'exposition, s'il y en a un, le ou les fils de l'énonciation, devrait être repérables facilement. Cette tâche de décryptage est d'autant plus aisée que les formes sont connues, les présentations simples, peu chargées, les textes brefs, lisibles et accessibles. En gros, pour une personne qui est familière des musées, ces efforts de décodage sont bien moindres que pour une autre, peu habituée à fréquenter musées et expositions. Un autre paramètre important de la réception est la temporalisation : « au cours

⁹⁸⁸ BARBIER-BOUVET, Jean-François, « Introduction » dans VERON, Eliséo et LEVASSEUR, Martine, *Ethnographie de l'exposition*, Paris, (BPI - Centre Pompidou) 1983, p. 7-23, p. 12.

⁹⁸⁹ Des professionnels qui se sont investis durant plusieurs années pour développer une exposition préfèrent bien sûr que les visiteurs l'examinent avec application, en prêtant attention à chaque élément. Ils imaginent que ceux-ci viennent avec la motivation d'apprendre quelque chose, et pas seulement pour le plaisir d'exciter et de satisfaire leur curiosité (« *with the goal of piquing and satisfying curiosity* »). Voir ROUNDS, Jay, « Strategies for the Curiosity-Driven Museum Visitor », dans *Curator, the Museum Journal*, vol. 47, n° 4, Octobre 2004, p. 389-412, p. 391).

de la visite, le contact du visiteur avec les éléments de l'exposition redéploie dans le temps de la visite ce que la production avait condensé en unités de présentations, c'est-à-dire combiné en symboles et étalés dans l'espace »⁹⁹⁰.

Ensuite, le visiteur tente de comprendre de quoi il est question. En général, le nom du musée ou le titre de l'exposition (ou de la section), ce qu'il en aurait déjà appris avant de pénétrer dans l'exposition proprement dite (publicité, bouche à oreille, informations diverses) lui ont déjà préalablement donné des indications⁹⁹¹. Le visiteur cherche à reconnaître les intentions du musée. Il va donc émettre des hypothèses sur la teneur globale de l'exposition⁹⁹². D'emblée, il en anticipe, en le simplifiant, le contenu. Anticipation et simplification apparaissent comme deux réflexes qui s'expliquent par la volonté de comprendre, et qui se basent, entre autres, sur l'organisation structurelle de l'exposition. Ces « prévisions » seront confirmées ou non par après⁹⁹³. Il s'agit là d'un processus cognitif qui demande un effort d'abstraction, tout en sollicitant un savoir minimal. Le visiteur cherche le sens de ce qui lui est proposé, sans être nécessairement conscient qu'il peut exister plusieurs niveaux de sens (voir plus loin). Les plus appliqués (ou les plus « scolaires ») recherchent « la » bonne lecture. La forme de l'exposition peut aider à en découvrir le fond ou, au contraire, agir comme un écran en opacifiant le contenu⁹⁹⁴. Certains visiteurs privilégient une visite rapide focalisée sur l'argument général ou centrée sur l'anecdote, d'autres optent pour une progression plus lente, à la recherche de différentes interprétations possibles. « Visiter une exposition, c'est *com-poser*, dans les deux

⁹⁹⁰ DAVALLON, Jean, *L'exposition à l'œuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris (L'Harmattan), 1999, p. 99.

⁹⁹¹ Mais qui n'a jamais visité une exposition temporaire « par hasard », à l'intérieur d'un musée, sans en avoir été averti, et de la découvrir en étant vierge de toute indication en se demandant : « de quoi est-il question ici ? ». Cela arrive aussi dans certaines unités ou sections d'exposition, qui peuvent sembler surprenantes ou douteuses à première vue.

⁹⁹² Le visiteur reconnaît l'intention d'informer du producteur de l'exposition, il cherche ensuite, dans l'ensemble de ce qui est exposé, les informations qui sont pertinentes pour lui. « La mise en exposition ouvre une activité inférentielle du visiteur l'invitant à formuler des hypothèses sur la mise en exposition en tant que manière singulière de montrer des objets » (DAVALLON, Jean, *L'exposition à l'œuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris (L'Harmattan), 1999, p.125).

⁹⁹³ Marie-Sylvie Poli accorde aux textes d'exposition une fonction de « transcodage », permettant une médiation efficace en permettant un échange cognitif entre le visiteur et le concepteur. « On peut, dans une perspective de questionnement pragmatique, envisager l'exposition comme un dispositif sémiotique conçu dans le but de rendre son visiteur capable de faire des conjectures à son propos, conjectures qui coïncideraient avec l'intention du concepteur » (POLI, Marie-Sylvie, *Le texte au musée : Une approche sémiotique*, Paris (L'Harmattan), 2002, p. 20).

⁹⁹⁴ C'est le cas des expositions dont le design ou la scénographie sont « gratuits » et peu en phase avec ce qu'ils devraient contribuer à faire comprendre. Pour revenir à la comparaison avec le registre du texte littéraire, « on sait depuis Jakobson que le discours esthétique, en privilégiant le signifiant, c'est-à-dire l'aspect charnel des signes, est inévitablement voué à l'ambiguïté. C'est parce que la forme se déploie au détriment du fond que la littérature accouche d'un sens incertain » (JOUVE, Vincent, *La lecture*, Paris (Hachette), 1993, p. 66). Le but d'une exposition peut néanmoins être de favoriser le discours esthétique, et l'ambiguïté peut être un effet recherché, notamment pour obliger le visiteur à se frayer un chemin personnel parmi la pluralité des sens, et à connaître aussi une forme de jouissance esthétique et intellectuelle. Si, dans certaines expositions, les lignes de sens sont dénombrables et repérables, d'autres privilégient en revanche l'offre, implicite, d'un panel quasi illimité d'interprétations possibles. C'est le cas, me semble-t-il, de beaucoup de présentations esthétisantes et artistiques. Le nombre et la nature des niveaux de sens varient avec le type d'exposition.

sens de ce terme : celui de produire une combinatoire et celui de s'accommoder. S'accommoder : pactiser, négocier. Visiter une exposition, c'est négocier son rapport à l'exposé (et donc, nécessairement, à l'exposant) »⁹⁹⁵. Ceci suppose aussi une opération de sélection au sein de l'ensemble de ce qui est exposé, dont les éléments entrent parfois en concurrence. Sélectionner est une pratique systématique chez les visiteurs en ce qui concerne les informations écrites⁹⁹⁶. Parmi tous les expôts, certains réussissent mieux que d'autres à attirer l'attention du visiteur. « Cette notion de sélection est essentielle car elle permet de faire voir la capacité de libre choix du visiteur. Liberté totale donc pour le visiteur de repérer puis de sélectionner ce à quoi il va offrir son temps et son attention, qu'il s'agisse des objets, des textes, des espaces, des vidéos, des bandes sons, des bornes interactives, des écrans, des dispositifs ludiques ou expérimentaux. Le pouvoir d'attraction de ces divers éléments va être un des facteurs déterminants du parcours de lecture effectué par le visiteur au sein de l'exposition. Car d'une part le texte n'y est pas abordé de manière linéaire et dans un ordre pré-établi comme c'est le cas pour un livre et, d'autre part, la sélection des textes ne s'opère pas uniquement en fonction des caractères propres de l'énoncé »⁹⁹⁷.

La visite d'une exposition est aussi un processus affectif, faisant intervenir les émotions. Celles-ci peuvent être d'ordre esthétique, mémoriel, etc. L'identification n'est pas exclue ; c'est même un effet qui est parfois recherché par le concepteur. C'est ce principe qui explique que certains sujets nous touchent particulièrement. La dimension affective et émotionnelle d'une visite constitue indiscutablement l'un des attraits des musées, autant peut-être que le désir d'apprendre ou de découvrir quelque chose⁹⁹⁸. Cela varie naturellement d'un visiteur à l'autre et d'un sujet à l'autre. Certains objets peuvent donner lieu à une projection ou à une « appropriation symbolique⁹⁹⁹ », comme l'imaginer chez soi (« je verrais bien cette table dans ma cuisine ») ou s'imaginer dedans (dans la « cuisine ardennaise » du Musée de la Vie wallonne, par exemple).

Enfin, la visite d'une exposition peut aussi être appréhendée comme un processus symbolique (ou socio-symbolique, comme le propose Davallon), dans la mesure où elle prend place dans un contexte culturel plus général ; elle interagit avec les schémas culturels, les mentalités, l'idéologie (les valeurs) et l'imaginaire collectif d'un milieu et d'une époque, c'est-à-dire de

⁹⁹⁵ VERON, Eliséo et LEVASSEUR, Martine, *Ethnographie de l'exposition*, Paris, (BPI - Centre Pompidou), 1983, p. 28.

⁹⁹⁶ POLI, Marie-Sylvie, *Le texte au musée : Une approche sémiotique*, Paris (L'Harmattan), 2002, p. 101-102.

⁹⁹⁷ POLI, Marie-Sylvie, *Le texte au musée : Une approche sémiotique*, Paris (L'Harmattan), 2002, p. 102.

⁹⁹⁸ D'après Michel Allard, ce processus affectif est davantage développé au Québec qu'en Europe, et cela pourrait apparaître comme un trait caractéristique de la muséologie québécoise : « Ce qu'on veut aussi par rapport au visiteur, je pense, c'est pas seulement l'aborder au niveau cognitif. Pas seulement apprendre quelque chose. Nous, on veut que le visiteur puisse aller dans un musée et avoir une réaction affective, ou avoir une réaction imaginaire » (Allard et Landry, p. 92).

⁹⁹⁹ BARBIER-BOUVET, Jean-François, « Introduction » dans VERON, Eliséo et LEVASSEUR, Martine, *Ethnographie de l'exposition*, Paris, (BPI - Centre Pompidou), 1983, p. 7-23, p. 16.

la société dans laquelle elle s'insère. Sur le plan individuel, on peut dire que chaque rencontre entre une exposition et un visiteur concret produit une interaction inédite : le contenu et le sens que l'on y attribue « résonne » en chacun de manière unique. C'est bien là que se situe la limite du Visiteur Modèle : si l'on peut espérer repérer et analyser ce que tout le monde lit (comprend) dans une exposition (les différents niveaux de sens), on ne pourra jamais appréhender tout ce qui y est lu (compris), c'est-à-dire l'infinité des significations. Le sens, c'est la compréhension de l'exposition (ce qui renvoie à son déchiffrement) et la signification, c'est la réaction personnelle à cette compréhension, c'est le prolongement (la résonance, l'impact) de l'exposition dans la vie, dans l'existence de la personne.

Pour être complet, il faudrait aussi prendre en compte les interactions entre les visiteurs pendant et après la visite (ils peuvent confronter leurs lectures de l'exposition), ainsi que le contexte, individuel et global, dans lequel la visite prend place. Si cette dernière remarque me paraît hors de propos par rapport à mon travail dans la mesure où elle ne peut s'envisager qu'au cas par cas (évaluation d'une exposition), la première peut avoir des implications plus directes. En effet, la dimension dialogique et cognitive d'un échange entre visiteurs montre que « lorsqu'un visiteur parle de l'exposition à un tiers, il participe activement à construire le sens de ce qu'il a vu / compris puisqu'il est capable d'interpréter les artefacts exposés comme relevant de stratégies d'auteur et de stratégies d'institution »¹⁰⁰⁰. Les textes, notamment, peuvent donner lieu à des échanges entre ceux qui l'ont lu et ceux qui ne l'ont pas lu. Cette discussion fait « sortir l'énoncé de son isolement, transformant la parole du concepteur en citation échangée et discutée entre visiteurs »¹⁰⁰¹.

La réception subjective du visiteur est conditionnée par l'effet objectif de l'exposition. De cette conception de l'exposition et du visiteur, modèle ou concret, découlent les objectifs suivants, qui sont du reste corrélés aux objectifs précédemment énoncés à propos de la conception.

c) Rendre la visite / le visiteur plus libre

« *Le parcours est à la fois un lieu et un acte* – acte se réalisant (fait concret, dans l'espace et dans le temps) ou non (parcours imaginé à partir d'un point fixe, en fonction du lieu réel). Le parcours est à la croisée des chemins entre le visiteur et le concepteur: c'est *l'utilisation par l'un de l'espace organisé par l'autre* »¹⁰⁰². Si les effets sont déterminés par le concepteur et intégrés dans l'exposition par l'intermédiaire d'une projection sur la figure virtuelle du

¹⁰⁰⁰ POLI, Marie-Sylvie, *Le texte au musée : Une approche sémiotique*, Paris (L'Harmattan), 2002, p. 38.

¹⁰⁰¹ POLI, Marie-Sylvie, *Le texte au musée : Une approche sémiotique*, Paris (L'Harmattan), 2002, p. 93.

¹⁰⁰² MARIANI-ROUSSET, Sophie, « La méthode des parcours dans les lieux d'exposition », dans GROSJEAN Michèle et THIBAUD, Jean-Paul (dir.), *L'espace urbain en méthodes*, Marseille (Parenthèses), 2001, p. 29-43, p. 30.

Visiteur Modèle, la réception, le déchiffrement du sens et la production de la signification dépendent du destinataire, c'est-à-dire du visiteur concret. Je viens d'expliquer à quel point le visiteur d'une exposition – que celle-ci soit linéaire ou non – est actif durant sa visite; la réception est active. Ceci montre aussi à quel point le visiteur concret est libre, ou à quel point il prend des libertés, par rapport à ce qui lui est proposé (jouer le rôle du visiteur modèle). N'oublions pas qu'il a également la possibilité de faire un « usage faible »¹⁰⁰³ de l'exposition, en se contentant de déambuler et de regarder, ce qui se fait surtout dans les expositions de type esthétique, mais que le visiteur est libre d'effectuer dans une exposition documentaire.

« Le visiteur cherche généralement à échapper à ce qu'on a prévu pour lui – avec d'autant plus de plaisir qu'un cadre est présent », observe Sophie Mariani-Rousset¹⁰⁰⁴. Pour ma part, on peut abandonner le parcours linéaire, ou du moins, imaginer et proposer des alternatives au sein de l'exposition. Cela semble être une des options retenue pour le futur MUCEM: « Assurer la liberté du choix du parcours. Le visiteur doit pouvoir déterminer l'ordre dans lequel il parcourt les espaces d'exposition. Il doit pouvoir abandonner, si cela lui paraît trop long ou si le thème ne l'intéresse pas, quitte à revenir une autre fois voir ce qu'il a laissé de côté. Donc, chaque pôle doit "se tenir" comme un tout. Chaque croisement de chemin procure au visiteur l'occasion d'un choix (...) La possibilité lui est donnée de laisser la « providence » déterminer le chemin à prendre »¹⁰⁰⁵. Cette remarque concerne avant tout le choix de visiter les expositions selon le « menu » qui lui convient. Cependant, au sein d'une exposition particulière, cette liberté devrait également exister. Martine Thomas-Bourgneuf ne penche pas non plus pour la narrativité ou la linéarité d'un parcours « parce qu'il n'y a pas de continuité dans la déambulation d'un visiteur dans un parcours d'expo : il y a des sauts, il y a des fatigues, il y a des intérêts variables (...) Je pense que c'est des espaces de liberté, des espaces où il y a *des* narrativités, *des* histoires. Et puis des histoires explicites et des histoires implicites, en plus (...) Ce qui est important, c'est de trouver la structure du propos, de trouver *les* thématiques, qui ne sont pas forcément des séquences, mais qui vont irriguer l'ensemble du parcours »¹⁰⁰⁶. Des thématiques qui ne donnent pas forcément lieu à un traitement linéaire, mais qui surgissent éventuellement à plusieurs endroits du parcours. Le visiteur est libre oui, mais il est souhaitable qu'il soit tout de même captivé, par le contenu et

¹⁰⁰³ L'expression est de Jean-Claude Passeron et est citée par DAVALLON, Jean, *L'exposition à l'œuvre*, Paris, (L'Harmattan), 1999, DAVALLON, Jean, *L'exposition à l'œuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris (L'Harmattan), 1999, p. 125.

¹⁰⁰⁴ MARIANI-ROUSSET, Sophie, « La méthode des parcours dans les lieux d'exposition », dans GROSJEAN Michèle et THIBAUD, Jean-Paul (dir.), *L'espace urbain en méthodes*, Marseille (Parenthèses), 2001, p. 29-43, p. 30.

¹⁰⁰⁵ COLARDELLE, Michel, *Réinventer un musée. Le Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée à Marseille*, Paris (RMN), 2002, p. 53.

¹⁰⁰⁶ Thomas-Bourgneuf, (2), p. 193.

par la forme, à défaut d'être captif... « La visite doit être rythmée mais laisser aux visiteurs le choix de leur trajet »¹⁰⁰⁷.

Décloisonner l'exposition et rendre la visite plus libre ne signifie pas qu'il n'y a rien de construit, bien au contraire. La présentation ne doit pas être complètement anarchique, au risque de laisser le visiteur démuni, dérouté, perdu... et frustré. Pour permettre un parcours libre et aléatoire, l'exposition nécessite une architecture, une « texture », solide et bien charpentée, sans se révéler contraignante. Le producteur de l'exposition doit concevoir et rendre sensible un cadre, comme l'évoquait Mariani-Rousset, afin que le visiteur prenne du plaisir à se déplacer librement. Il faut lui offrir des repères, à commencer par l'abordage, l'introduction à la visite qui lui donne des clés de lecture et de compréhension du dispositif. Dans l'entretien qu'il m'a accordé, Alain-Gérard Krupa explique sa façon de procéder pour l'exposition *L'homme et la communication*¹⁰⁰⁸ (p. 24-25), dans laquelle « il était hors de question de faire suivre un parcours imposé » au visiteur. « Ils font ce qu'ils veulent. Je leur propose un cheminement... (...) Il y a un récit quand même. Mais chacun construit son récit. C'est la compréhension du sujet que chacun se fait, c'est sa propre lecture du parcours. Il n'y a pas *un* récit. Pour moi, il faut partir sur au moins la volonté de raconter quelque chose, c'est ça que je veux dire par récit. Sinon, c'est simplement une mise en page, des paragraphes, des chapitres...».

Décloisonner l'exposition doit permettre une multiplicité d'approche d'un même sujet, sans ordre prédéterminé, que celui-ci soit basé sur une disposition spatiale qui induit un parcours unique, ni sur la lecture séquentielle de textes sensée donner un sens à la visite, imposer un seul fil conducteur. Contrairement à ce qu'avance Daniel Jacobi, le texte n'est pas « le registre essentiel de l'interprétation ». Selon lui, « c'est le texte qui donne sens à l'exposition. Et c'est lui qui guide et oriente le travail d'appropriation des visiteurs »¹⁰⁰⁹. Ceci est illusoire car l'auteur n'envisage que l'ordre du langage, oubliant les autres éléments de l'exposition. L'ordre linguistique, qui s'appuie sur les textes, les signes ou les symboles, c'est-à-dire les éléments qui sont de nature conventionnelle, n'est pas le seul en jeu dans la réception d'une exposition. Jacobi ne semble pas tenir compte de l'ordre analogique (fondé sur la ressemblance avec quelque chose de connu et utilisant le registre de l'icône) et de l'ordre métonymique qui « opère des rapports *existentiels* : voisinage, partie/tout, envers/revers (sic), contenant/contenu. Ici, les relations signifiantes s'établissent donc par des renvois indiciels.

¹⁰⁰⁷ MARIANI-ROUSSET, Sophie, « La méthode des parcours dans les lieux d'exposition », dans GROSJEAN Michèle et THIBAUD, Jean-Paul (dir.), *L'espace urbain en méthodes*, Marseille (Parenthèses), 2001, p. 29-43, p. 30.

¹⁰⁰⁸ Alain-Gérard Krupa, p. 24-25.

¹⁰⁰⁹ JACOBI, Daniel, « Communiquer par l'écrit dans les musées », dans SCHIELE, Bernard et KOSTER, Emlyn, *La révolution de la muséologie des sciences. Vers les musées du XXI^e siècle?*, Lyon (P.U.L.) et Sainte-Foy (Multimondes), 1998, p. 267-285, p. 277.

Du point de vue du sujet, le support du registre métonymique, c'est son *corps signifiant* »¹⁰¹⁰. Ces trois « ordre du sens » sont décrits par Véron et Levasseur et selon eux, l'exposition est « un mass-média dont l'ordre dominant, celui qui définit sa structure de base, est l'ordre métonymique : l'exposition se constitue comme un réseau de renvois dans l'espace, temporalisé par le corps signifiant du sujet, lors de l'appropriation »¹⁰¹¹. C'est le corps du visiteur qui crée un univers de signification en se déplaçant temporellement dans un espace contenant des indices (des fragments du monde réel, la partie pour le tout), des images (rapport basé sur l'analogie avec quelque chose de connu) et du langage (textes ou éléments qui fonctionnent comme des signes). La signification est du domaine du destinataire, le sens de l'émetteur d'un message. Les médias produisent du sens, et le destinataire de la signification. La déambulation du visiteur est essentielle pour construire sa compréhension, et elle n'est pas linéaire.

En effet, dans la phase d'engendrement du discours de l'exposition on utilise, en principe, qu'une seule « grammaire de production », pour reprendre l'expression de Véron et Levasseur, tandis que cet ensemble discursif donne lieu à plusieurs lectures dans la phase de réception, c'est-à-dire à une « famille de grammaire de reconnaissance » ou un « champ d'effet de sens ». « Il s'ensuit que la relation entre la production et la reconnaissance d'un ensemble discursif donné n'est ni linéaire, ni mécanique : de la grammaire de production d'un discours on ne peut pas déduire directement ses 'effets' »¹⁰¹². Dès lors, il est d'abord illusoire et ensuite inutile de limiter ou de contraindre le visiteur à effectuer un parcours préétabli, car il ne le suivra pas (entièrement) comme le producteur l'a prévu. Chaque visiteur est différent, chaque visite est différente et non-déductible ; elle est le résultat complexe d'une rencontre, inédite, unique, entre un individu et un dispositif d'exposition.

La profondeur de l'exposition dans laquelle s'enfonce le visiteur est faite d'images, de textes et d'espace, mais il ne faut pas oublier un dernier paramètre : le temps. Davallon ne dit-il pas du parcours qu'il représente « l'exposition en temps réel »¹⁰¹³? La durée de la visite, le temps que le visiteur décide d'y consacrer est variable et peut également prendre du sens « et être à l'origine de l'économie de reconstruction de l'exposition par le visiteur »¹⁰¹⁴. Joëlle Le Marec explique que « c'est bien souvent un principe d'économie qui semble inspirer les visiteurs aux

¹⁰¹⁰ VERON, Eliséo et LEVASSEUR, Martine, *Ethnographie de l'exposition*, Paris, (BPI - Centre Pompidou), 1991, p. 34.

¹⁰¹¹ VERON, Eliséo et LEVASSEUR, Martine, *Ethnographie de l'exposition*, Paris, (BPI - Centre Pompidou), 1991, p. 34.

¹⁰¹² VERON, Eliséo et LEVASSEUR, Martine, *Ethnographie de l'exposition*, Paris, (BPI - Centre Pompidou), 1991, p. 37.

¹⁰¹³ DAVALLON, Jean, « Un genre en mutation » dans *Histoires d'expo : un thème, un lieu, un parcours*, Paris (Peuple et culture/Centre Georges Pompidou), 1983, p. 9-11, cité par MARIANI-ROUSSET, Sophie, « La méthode des parcours dans les lieux d'exposition », dans GROSJEAN Michèle et THIBAUD, Jean-Paul (dir.), *L'espace urbain en méthodes*, Marseille (Parenthèses), 2001, p. 29-43, p. 31.

¹⁰¹⁴ LE MAREC, Joëlle, *Le public : ce qu'on sait et comment intégrer ces notions aux scénarios d'exposition*, document remis lors du séminaire OCIM « Le scénario et l'analogie : deux regards sur l'exposition », Dijon, 4-7 novembre 2002, p. 18.

multiples étapes de leur visite et qui est à la base de nombreuses logiques pratiques mises en oeuvre sur le champ : obtenir plus au moindre « coût », c'est-à-dire s'appuyer sur des cadres préalables, embrasser synthétiquement, par indices, l'ensemble des ressources de l'exposition, et sélectionner celles-ci »¹⁰¹⁵. « Quel que soit l'espace proposé, le visiteur a tendance à aller au plus court (tout voir en un temps minimum) : un coup d'oeil sur ce qui l'entoure le rassure et évite la fatigue »¹⁰¹⁶. Les notions de « rendement » et de « bénéfice » sont également au centre de l'article de Rounds, qui propose une manière de mesurer la *Total Interest Value* qu'un visiteur peut tirer de sa visite, afin de prouver que la stratégie de ceux qui se laisse guider par leur curiosité (*curiosity-driven visitors*) peut s'avérer rentable¹⁰¹⁷.

Il serait plus efficace de définir un réseau de parcours possibles. Cela pourrait se faire au moment de l'étalement, de la mise en espace des thèmes, et donc d'une combinaison de textes, d'objets, d'images et d'éléments scénographiques. « Du point de vue de la reconnaissance, le sujet visiteur procédera par dé-composition et re-composition de ce réseau d'étalement : il va, pourrait-on dire, se frayer son chemin »¹⁰¹⁸. Véron et Levasseur développent l'idée de « négociation » ou d'articulation entre le discours proposé et les stratégies d'appropriation. Il faudra voir si la notion de stratégie est la bonne, car je ne crois pas que cette négociation se fasse de façon tout à fait consciente, ni « intéressée », bref que le visiteur y voit des « enjeux ».

Même dans un parcours-spectacle, le summum de l'« exposition-contrainte », la réception du visiteur n'est pas téléguidée. Alors, pourquoi ne pas l'aider, comme le suggère Martin Schärer ? « [Le visiteur] doit avoir la plus grande liberté possible et en tout cas, il prend cette liberté. Il n'a aucune contrainte. A la télé, on peut enclencher-déclencher, mais là, il peut faire beaucoup plus : il peut tout choisir, il peut tout faire. Même si on met « 1-2-3 », il ne va pas suivre, il va faire ce qu'il veut. Pourquoi pas lui offrir cette liberté en l'aidant ? Il prendra la liberté d'office mais il pourrait mieux la prendre si on l'aidait, si on l'incitait vraiment à choisir selon ses idées ou ses quelques connaissances qu'il a. Mais pour ceci, il faut lui dire ce que le musée offre, autrement, il ne peut pas choisir »¹⁰¹⁹. Disposer des repères, des aides à la visite, qui lui permettent, en toute confiance et tranquillité, de choisir sa route, de suivre son raisonnement.

¹⁰¹⁵ LE MAREC, Joëlle, *Le public : ce qu'on sait et comment intégrer ces notions aux scénarios d'exposition*, document remis lors du séminaire OCIM « Le scénario et l'analogie : deux regards sur l'exposition », Dijon, 4-7 novembre 2002, p. 17.

¹⁰¹⁶ MARIANI-ROUSSET, Sophie, « La méthode des parcours dans les lieux d'exposition », dans GROSJEAN Michèle et THIBAUD, Jean-Paul (dir.), *L'espace urbain en méthodes*, Marseille (Parenthèses), 2001, p. 29-43, p. 32.

¹⁰¹⁷ ROUNDS, Jay, « Strategies for the Curiosity-Driven Museum Visitor », dans *Curator, the Museum Journal*, vol. 47, n° 4, Octobre 2004, p. 389-412.

¹⁰¹⁸ VERON, Eliséo et LEVASSEUR, Martine, *Ethnographie de l'exposition*, Paris, (BPI - Centre Pompidou), 1991, p. 40.

¹⁰¹⁹ Schärer, p. 35.

d) Offrir des choix directionnels et intellectuels

Si la visite est plus libre, c'est que le visiteur peut faire des choix, et s'il peut faire des choix, c'est qu'il est bel et bien actif. L'objectif est de l'aider à être actif, plutôt que de l'encourager à suivre « passivement » le déroulement de la visite. Néanmoins, toute exposition est basée sur des intentions de la part du concepteur, celui-ci désire communiquer avec le récepteur. Il doit donc l'aider à trouver *un* sens et à s'approprier le message de l'exposition, sans lui imposer *le* mode d'appropriation.

« L'exposition est d'abord un lieu et comme tout *lieu* sa pratique met fondamentalement en jeu le *corps* : d'une certaine manière, l'itinéraire d'un individu dans une exposition matérialise, inscrit au sol son itinéraire dans l'information et la sensation. Trajets, stationnements, évitements sont autant d'indicateurs physiquement objectivés, donc facilement observables, d'un parcours culturel et d'une progression perceptive »¹⁰²⁰.

Tout comme le concepteur tente de calquer la structure intellectuelle du contenu de l'exposition sur sa mise en forme dans l'espace, les choix de parcours que les visiteurs peuvent opérer devraient se faire sur les deux plans, directionnels et intellectuels. Ici, il ne s'agit pas simplement d'aller à droite parce que cela semble être le mouvement le plus « naturel » de la marche¹⁰²¹, le choix le plus « logique » lorsqu'un individu se trouve face à un embranchement. Encore faut-il que ce choix directionnel ait un sens ! Et pour cela, le visiteur a besoin de choisir en connaissance de cause : il a besoin d'indications (pas seulement textuelles !).

Une exposition devrait permettre plusieurs niveaux de visite, plusieurs niveaux de lecture, plusieurs niveaux d'interprétation. La forme de l'exposition, la scénographie, participent à l'élaboration du sens et de la signification par le visiteur, comme cela a déjà été souligné dans le chapitre précédent. L'auteur d'une exposition devrait accepter que le visiteur puisse voir dans cette dernière autre chose, y découvrir un sens différent ou absent de son projet. Chacun lit, découvre, conçoit, comprend une exposition en fonction de ses cadres de références propres, de sa culture, de ses valeurs. Comme le souligne Joëlle Le Marec à propos de l'économie de la visite, le récepteur utilise ses notions préalables et ses représentations pour comprendre le plus rapidement possible ce que l'on veut lui dire. Le concepteur devrait « tolérer » que le visiteur propose d'autres lectures d'un sujet ou d'un objet, d'autres interprétations que la sienne. Ou qu'ils se posent d'autres questions à propos d'un sujet que

¹⁰²⁰ BARBIER-BOUVET, Jean-François, « Introduction » dans VERON, Eliséo et LEVASSEUR, Martine, *Ethnographie de l'exposition*, Paris, (BPI - Centre Pompidou), p. 7-23, p. 15.

¹⁰²¹ « On sait que les visiteurs ont tendance à tourner à droite en entrant dans une salle dont l'environnement ne favorise aucun côté particulier », MARIANI-ROUSSET, Sophie, « La méthode des parcours dans les lieux d'exposition », dans GROSJEAN Michèle et THIBAUD, Jean-Paul (dir.), *L'espace urbain en méthodes*, Marseille (Parenthèses), 2001, p. 29-43, p. 31.

celles envisagées par le concepteur ou les scientifiques. James Bradburn propose de « rendre le musée à ses utilisateurs ». Il écrit ceci : « Les concepteurs d'exposition négligent parfois leurs responsabilités envers leur public puisqu'ils construisent des réponses correctes et empêchent le visiteur de formuler ses propres questions ou de tenter de trouver lui-même ses réponses. Trop souvent, les expositions scientifiques placent le visiteur dans la position de receveur, plutôt que producteur d'idées scientifiques »¹⁰²². Si le musée peut encore être un forum - bien que cette expression soit un peu galvaudée aujourd'hui -, des opinions divergentes doivent pouvoir y être entendues.

Peut-on en déduire que toutes les interprétations sont légitimes ? Si l'exposition permet *plusieurs* lectures, elle ne peut autoriser *n'importe* quelle lecture. Tout naturellement, parce que le concepteur a des intentions communicationnelles (parce que l'exposition *veut* dire quelque chose), il tente de disposer des garde-fous, afin d'éviter que le visiteur ne s'égaré, à la fois intellectuellement (éviter les « délires interprétatifs ») et directionnellement (l'aider à s'orienter à défaut de lui imposer un cheminement). Son dispositif doit contenir des clés de compréhension, doit programmer en quelque sorte la réception. Il est ensuite du ressort du visiteur de respecter la « cohérence interne » et la « cohérence externe » du discours¹⁰²³, du contenu. Il lui appartient aussi de suivre les « consignes » que le concepteur a placées à son intention lors de la programmation de l'exposition. Il peut s'agir de texte, de couleurs, d'indices scénographiques, voire de signalisation plus pressante telle que des flèches et des sigles. Malgré ces règles et ces indices, un concepteur ne garde jamais totalement la maîtrise de la réception, et des représentations naïves, des connaissances préalables éventuellement erronées peuvent subsister et même se renforcer au cours de la visite¹⁰²⁴!

Comment le visiteur réel se débrouille-t-il dans la tâche de décodage, entre monde réel, fiction muséale et monde représenté ? « La production des effets de sens », écrit Davallon, « est directement liée à la reconnaissance par le visiteur du jeu des allusions croisées entre les trois mondes »¹⁰²⁵. Il ajoute par ailleurs que « la difficulté de la communication tient en effet au fait que le producteur de l'exposition construit le monde de l'exposition (et le monde à partir duquel il faut l'interpréter) à partir du monde scientifique tandis que le visiteur infère des

¹⁰²² BRADBURN, James, « Problématique d'une création: NewMetropolis », dans SCHIELE, Bernard et KOSTER, Emlyn, *La révolution de la muséologie des sciences. Vers les musées du XXIe siècle?*, Lyon (P.U.L.) et Sainte-Foy (Multimondes), 1998, p. 39-77

¹⁰²³ Selon Barthes, en ce qui concerne la communication littéraire, une lecture doit, pour être légitime, satisfaire au critère de cohérence interne, en se pliant à trois règles de validation : la grille d'interprétation doit être généralisable à l'ensemble de l'œuvre, elle doit être respectueuse de la logique symbolique et aller toujours dans le même sens. Selon Ricœur, la cohérence externe empêche la lecture d'aller à l'encontre de certaines données objectives (biographiques, historiques ou autres) que l'on a sur le texte. JOUVE, Vincent, *La lecture*, Paris (Hachette), 1993, p. 15-16.

¹⁰²⁴ Voir par exemple TAYLOR, Samuel, *Essayer-Modifier. Comment améliorer des éléments d'exposition avec l'évaluation formative*, (adaptation et introduction de l'édition française par Daniel JACOBI et Joëlle LE MAREC), Dijon (OCIM), 1998 (1991 pour l'édition originale).

¹⁰²⁵ DAVALLON, Jean, *L'exposition à l'œuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris (L'Harmattan), 1999, p. 85.

mondes possibles (ce qu'il imagine, croit ou espère être l'ordre auquel appartient ce qu'il interprète) à partir du monde commun »¹⁰²⁶.

Si l'exposition et son contenu paraissent difficiles d'accès aux yeux du visiteur, s'il trouve l'exposition opaque, il peut, s'il décide de faire un effort pour la comprendre (il pourrait tout aussi bien tourner les talons), se référer aux signes ou aux signaux les plus clairs et ensuite chercher les relations entre les unités présentées, la structure de l'exposition : distribution, ressemblances, différences, ordination, hiérarchie. Il peut chercher à comprendre l'enchaînement entre les séquences ou les rapports entre les unités présentées, pour mieux déchiffrer le contenu, le message de l'exposition. Il faut lui permettre de s'accrocher à des points d'ancrage ou de certitude¹⁰²⁷, qui balisent la visite, des réseaux et des continuités sémantiques, des idées qui se recoupent, des thèmes qui sont reliés les uns aux autres et qui entrent aussi en relation avec le visiteur et son vécu, selon les principes de la muséographie interprétative. Il devrait aussi pouvoir trouver des « encouragements », des indices qui le mettent en confiance, de façon à ce qu'il ne se dise pas: « bon dieu, que je suis bête »¹⁰²⁸, ainsi que des refrains, comme dans les chansons¹⁰²⁹. Tous ces éléments, tous ces indices, tous ces repères doivent être présents dans le dispositif d'exposition pour aider le visiteur à tracer son chemin, physique et intellectuel.

e) Un visiteur en état d'éveil

Ce troisième objectif lié à la réception de l'exposition découle des précédents. L'exposition et, partant, son concepteur, devraient veiller à rendre le visiteur plus conscient, et partant, plus responsable de sa propre expérience, de façon à en retirer les meilleurs avantages pour son développement personnel. Il est souhaitable que le visiteur soit en état d'éveil, que son esprit critique soit titillé, de façon à s'apercevoir que l'exposition propose un regard sur un sujet.

Le visiteur ne doit pas confondre le monde de l'exposition (la fiction muséale) avec le monde réel. Autrement dit, il doit être conscient, durant sa visite, d'être dans une exposition et non dans un univers « réel ». Comme je l'ai rappelé précédemment, ce qui lui est donné à voir ou à expérimenter n'est pas la réalité, mais sa représentation. Cette affirmation semble aller de soi – on sait bien qu'on est dans un musée puisqu'on est entré dedans – et pourtant, certains concepteurs tentent de faire oublier ce qui apparaît pourtant comme une évidence. Je pense bien sûr aux expositions d'immersion dont le but est précisément de plonger le visiteur au

¹⁰²⁶ DAVALLON, Jean, *L'exposition à l'œuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris (L'Harmattan), 1999, p. 136.

¹⁰²⁷ JOUVE, Vincent, *La lecture*, Paris (Hachette), 1993.

¹⁰²⁸ GOB, André et DROUGUET, Noémie, *La muséologie. Histoire, développements, enjeux actuels*, Deuxième édition, Paris, Armand Colin, (Collection U), 2006, p. 107.

¹⁰²⁹ La métaphore de la musique a été utilisée par Michel Van Praët lors de son intervention au séminaire OCIM « Le scénario et l'analogie : deux regards sur l'exposition », Dijon, 4-7 novembre 2002

cœur d'un dispositif illusionniste, le monde représenté se substituant totalement au monde réel. En ce qui concerne les thèmes de société au sens large, ce sont par exemple des expositions-spectacles telles que *J'aime pas la culture* ou encore les expositions historico-biographiques comme *Brel, le droit de rêver* ou *Simenon, un siècle !* Il n'y a plus aucune distance entre le visiteur et ce qu'il voit – ou plutôt ce qu'il expérimente physiquement ; sa faculté critique est comme anesthésiée. Plus rien ne lui rappelle l'ancrage muséal de ce qu'il vit. Que l'on me comprenne bien : je ne condamne pas les dispositifs d'immersion *a priori* ; ils ont de grandes qualités pour toucher le visiteur, pour le rendre curieux, pour lui donner du plaisir, pour qu'il se sente concerné par une problématique. Néanmoins, ces dispositifs spectaculaires ne devraient pas prendre le pas sur les autres. Lorsque l'investissement psychologique du visiteur est trop important, ou bien lorsque l'identification est trop forte, celui-ci manque de recul pour analyser ce qui est exposé. Est-ce, à nouveau comme dans la lecture d'un livre, une part du visiteur qui se fait « piéger » par ses sens et ses émotions et qui croit, l'espace d'un instant (ou de l'exposition), qu'il est plongé dans ce monde qui est seulement représenté, et une autre part du visiteur, plus alerte, plus critique, qui garde à l'esprit qu'il s'agit d'une construction muséale, et donc d'un regard, plus ou moins proche, plus ou moins éloigné de la réalité ? Le visiteur se projette dans les reconstitutions et ce mécanisme contribue à toucher ses émotions et à l'intéresser à l'exposition. C'est parfois même un moteur de son développement personnel. Mais si l'effet d'immersion est trop fort, il est plutôt invité à régresser, me semble-t-il, dans la mesure où il n'a plus la capacité de réfléchir sur ce qui lui arrive. Le même effet peut se dégager d'une présentation plus classique d'objets qui, éventuellement détournés, viennent prouver ou valider un message idéologique. L'effet peut être le même bien que les moyens soient différents. Le danger est en effet d'utiliser cet abandon du visiteur pour le manipuler, l'auteur pouvant très facilement abuser de son « autorité » pour tenter de faire passer des valeurs ou messages idéologiques marqués.

Pour éviter ce genre de situation, une exposition devrait toujours placer des dispositifs muséographiques susceptibles de maintenir le sens critique en éveil. Même lorsque l'option de la reconstitution est choisie, certains détails, plus ou moins affirmés, devraient contribuer à rendre le visiteur vigilant. Au Musée dauphinois, par exemple, les reconstitutions d'intérieur sont mises à distance du visiteur par un simple grillage métallique. Cette paroi, à laquelle on ne prête quasi pas d'attention, n'enlève rien de l'intérêt de la présentation. Les autres types de dispositifs, plus classiques, comme les vitrines, les socles, les textes... jouent le même rôle de distanciation. A propos de ces derniers, il est intéressant de constater que « depuis les premières évaluations sur l'activité de lecture dans l'exposition, la tendance n'a cessé de se confirmer : les visiteurs déclarent lire les textes informatifs qui leur sont destinés. Le comportement de lecteur est encore plus fréquent et plus revendiqué par les visiteurs adultes interrogés lorsque le texte expographique permet de confronter plusieurs points de vue. Ils se sentent alors considérés comme des interlocuteurs à part entière »¹⁰³⁰.

¹⁰³⁰ POLI, Marie-Sylvie, *Le texte au musée : Une approche sémiotique*, Paris (L'Harmattan), 2002, p. 91.

Dans ce jeu entre identification, distanciation et représentation, le visiteur devrait être conscient des intentions du concepteur et des effets recherchés par celui-ci. C'est d'ailleurs ce qu'il cherche en premier à détecter et à comprendre lorsqu'il entame sa découverte de l'exposition. Les découpages opérés au sein d'un sujet, d'une problématique, pour pouvoir les exposer ne sont pas donnés en soi; ils sont le résultat d'un travail scientifique empreint de subjectivité et au cours duquel des choix, parfois arbitraires, sont effectués. Ces choix de mise en exposition, des découpages ne devraient pas se faire passer pour le simple reflet d'une réalité. C'est ce que Montpetit décrit lorsqu'il évoque les « dispositifs ontologiques », typiques des musées de sciences naturelles, et pour cette raison, pas tellement éloignés de certains musées conçus sur base d'une structure écologique ou typologique. « Le visiteur a l'impression d'être mis en contact avec la réalités des choses du monde »¹⁰³¹. Il faut au contraire rendre le visiteur conscient que l'exposition lui propose *un regard* sur la réalité des choses du monde, et qu'il ressorti ensuite à sa responsabilité personnelle d'y adhérer, totalement, partiellement ou pas du tout. Conscient et responsable de sa propre expérience dans sa recherche de sens et dans sa projection de significations, c'est, me semble-t-il, dans ces conditions que le visiteur peut réellement accéder à un enrichissement personnel et développer ses opinions propres sur un sujet.

3. Je rêve d'une exposition...

Pour me résumer, je voudrais tout d'abord que l'exposition ethnographique présente une structure conceptuelle décloisonnée, c'est-à-dire qu'elle vise à mettre en évidence et à exploiter les multiples liens qui existent entre les sujets, entre les thèmes qui la constituent. Je voudrais que le *monde* qui est représenté à travers l'exposition ne soit pas compartimenté et je voudrais que cela se marque, autant que faire se peut, sur le plan spatial, que les unités d'exposition ne soient pas isolées les unes des autres, que chacune n'acquière sa raison d'être, son sens profond qu'en fonction des liens qu'elle tisse avec les autres unités, les autres cellules. Je voudrais qu'il y ait des interactions entre elles. Le récit de cette exposition ne serait pas unicité et linéarité mais profondeur, polyphonie¹⁰³², texture. Que la complexité de ce *monde* soit apparente, au même titre que la complexité et la pertinence de la discipline ethnographique elle-même. Je voudrais également que soient mis en évidence les liens que ce *monde* entretient avec ce qui l'entoure, géographiquement parlant, ce qui le précède et le suit, chronologiquement parlant. En particulier, ce qui rattache ce *monde* à celui dans lequel nous vivons aujourd'hui. Ce *monde-là* est généré par le monde de l'exposition, il n'est pas à

¹⁰³¹ MONTPETIT, Raymond, « Du science center à l'interprétation sociale des sciences et techniques », dans SCHIELE, Bernard et KOSTER, Emlyn (dir.), *La révolution de la muséologie des sciences. Vers les musées du XXIe siècle?*, Lyon (P.U.L.) et Sainte-Foy (Multimondes), 1998, P 175-186, p. 176.

¹⁰³² Polyphonie : multiplication des points de vue, en ce qui concerne l'œuvre de Dostoïevski (JOUVE, Vincent, *La lecture*, Paris (Hachette), 1993, p.3).

confondre avec le monde « réel », celui du visiteur. Ce décalage doit aussi trouver son expression et il doit être assumé par le concepteur en tant que proposition, personnelle, subjective, arbitraire. Je voudrais une exposition qui porte un regard sur un sujet, sur un *monde*, sur la réalité ondoyante, et qui conduise le visiteur à y porter le sien.

Dans cette exposition, le visiteur serait encore plus libre et encore plus actif. La réception d'une exposition est un phénomène complexe, et jamais déterminé à l'avance. Il nécessite une réelle implication de la part du visiteur, pour lequel il s'agit d'une expérience non seulement intellectuelle, mais également affective et symbolique. Naturellement, il cherche à valider, à confirmer ses propres valeurs, et il peut se sentir bousculé par rapport à ses repères. Pour l'aider, nul besoin de lui indiquer *le* chemin, de le plonger dans un monde utopique dont il ne peut discerner les contours ou de l'assommer avec des textes et autres informations « pré-mâchées » : il faut ériger la liberté comme principe de visite, l'aider à faire des choix intellectuels et directionnels tout en le gardant conscient, responsable et confiant. A travers son cheminement, il (re)construit le sens de l'exposition proposé par le concepteur, il y ajoute ses propres significations. C'est parce qu'il bouge dans cet espace et dans ce monde synthétique que l'exposition fonctionne en tant que média complexe, tissé de langage, d'images, d'espace, d'indices et de temps. Qu'il soit mobile ou immobile, le visiteur effectue un parcours, tantôt avec ses pas qui le conduisent, tantôt avec ses yeux qui balaient le « paysage » qui s'offre à lui, tantôt avec son esprit qui vagabonde.

Le concepteur d'exposition devrait peut-être ajouter ces quelques qualités et compétences à son Visiteur Modèle... et modeler, modéliser structure, parcours et réception *autrement*.

Voici les objectifs qui ont guidé qui orientent cette seconde partie, plus expérimentale. Voici l'exposition dont je rêve... Je ne suis pas la seule à en rêver, d'autres ont déjà formulé les mêmes souhaits et les mêmes objectifs. D'autres ont déjà tenté de les atteindre et leurs expériences enrichissent la mienne. Je vais maintenant tenter de répondre à ces objectifs en proposant une méthodologie de mise en exposition originale.

Chapitre 6

Pour une approche hypertextuelle de l'exposition de société

La lecture, ou l'actualisation du texte

Depuis ses origines mésopotamiennes, le texte est un objet virtuel, abstrait, indépendant de tel ou tel support particulier. Cette entité virtuelle s'actualise en multiples versions, traductions, éditions, exemplaires et copies. En interprétant, en donnant sens au texte ici et maintenant, le lecteur poursuit cette cascade d'actualisations. Je parle bien d'actualisation au sujet de la lecture, et non de la réalisation qu'eût été une sélection parmi des possibles préétablis. Face à la configuration de stimuli, de contraintes et de tensions que propose le texte, la lecture résout de manière inventive et toujours singulière le problème du sens. L'intelligence du lecteur élève au-dessus des pages lisses un paysage sémantique mobile et accidenté. Analysons dans le détail ce travail d'actualisation.

Nous lisons, nous écoutons un texte. Que se passe-t-il ? D'abord, le texte est troué, caviardé, parsemé de blancs. Ce sont les mots, les membres de phrases que nous n'entendons pas (au sens perceptif mais aussi intellectuel du terme). Ce sont les fragments de texte que nous ne comprenons pas, ne prenons pas ensemble, que nous ne réunissons pas aux autres, que nous négligeons. Si bien que, paradoxalement, lire, écouter, c'est commencer par négliger, par délire ou délier le texte.

En même temps que nous le déchirons par la lecture ou par l'écoute, nous froissons le texte. Nous le replions sur lui-même. Nous rapportons l'un à l'autre les passages qui se correspondent. Les membres épars, étalés, dispersés sur la surface des pages ou dans la linéarité du discours, nous les cousons ensemble : lire un texte, c'est retrouver les gestes textiles qui lui ont donné son nom.

Les passages du texte entretiennent virtuellement une correspondance, presque une activité épistolaire, que nous actualisons tant bien que mal, en suivant ou non les instructions de l'auteur. Facteurs du texte, nous voyageons d'un bord à l'autre de l'espace du sens en nous aidant du système d'adressage et de pointeurs dont l'auteur, l'éditeur, le typographe l'ont balisé. Mais nous pouvons désobéir aux instructions, prendre des chemins de traverse, produire des plis interdits, nouer des réseaux secrets, clandestins, faire émerger d'autres géographies sémantiques.

Tel est le travail de la lecture : à partir d'une linéarité ou d'une platitude initiale, cet acte de déchirer, de froisser, de tordre, de recoudre le texte pour ouvrir un milieu vivant où puisse se déployer le sens. L'espace du sens ne préexiste pas à la lecture. C'est en le parcourant, en le cartographiant que nous le fabriquons, que nous l'actualisons.

Mais pendant que nous le replions sur lui-même, produisant ainsi son rapport à soi, sa vie autonome, son aura sémantique, nous rapportons aussi le texte à d'autres textes, à d'autres discours, à des images, à des affects, à toute l'immense réserve fluctuante de désirs et de signes qui nous constituent. Ici, ce n'est plus l'unité du texte qui nous occupe, mais la direction et l'élaboration de notre pensée, la précision de notre image du monde, l'aboutissement de nos projets, l'éveil de nos plaisirs, le fil de nos rêves. Cette fois-ci, le texte n'est plus froissé, replié en boule sur lui-même, mais découpé, pulvérisé, distribué, évalué selon les critères d'une subjectivité accouchant d'elle-même.

Du texte lui-même, il ne reste bientôt plus rien. Au mieux, grâce à lui, nous aurons apporté quelque retouche à nos modèles du monde. Il nous a peut-être seulement servi à faire rentrer en résonance quelques images, quelques mots que nous possédions déjà. Parfois, nous aurons rapporté un de ses fragments, investi d'une intensité spéciale, à telle zone de notre architecture mnémonique, un autre à tel tronçon de nos réseaux intellectuels. Il nous aura servi d'interface avec nous-mêmes. Ce n'est que très rarement que notre lecture, notre écoute, aura pour effet de réorganiser dramatiquement, comme par une sorte d'effet de seuil brutal, la pelote emmêlée de représentations et d'émotions qui nous constitue.

Ecouter, regarder, lire, revient finalement à se construire. Dans l'ouverture à l'effort de signification qui vient de l'autre, en travaillant, en trouant, en froissant, en découpant le texte, en nous l'incorporant, en le détruisant, nous contribuons à ériger le paysage de sens qui nous habite. Le texte sert ici de vecteur, de support ou de prétexte à l'actualisation de notre propre espace mental.

Nous confions parfois quelques fragments du texte aux peuples de signes qui nomadisent en nous. Ces enseignes, ces reliques, ces fétiches ou ces oracles n'ont rien à voir avec les intentions de l'auteur ni avec l'unité sémantique vivante du texte, mais elles contribuent à créer, recréer et réactualiser le monde de signification que nous sommes¹⁰³³.

Une fois n'est pas coutume, je propose ici à mes lecteurs un passage entier de l'ouvrage de Lévy. Cette longue citation souligne brillamment, selon moi, la similarité qui existe entre la lecture et la visite – ou plutôt la réception – d'une exposition, telle qu'envisagée dans le chapitre précédent. Il me semble qu'à peu de choses près, on peut substituer dans ce passage l'activité du visiteur à celle du lecteur décrite par Lévy. Lui-même indique que « cette analyse est probablement applicable à l'interprétation d'autres types de messages complexes (...) Il faut entendre « texte » au sens le plus général : discours élaboré ou propos délibéré »¹⁰³⁴. Outre qu'elle incite l'auteur d'un texte, ou l'auteur d'une exposition à la plus grande modestie quant aux répercussions de son œuvre sur le lecteur ou le visiteur, cette citation retient mon attention à plus d'un titre et j'aurai le plaisir d'y revenir au long de ce chapitre.

¹⁰³³ LEVY, Pierre, *Qu'est-ce que le virtuel ?*, Paris (La Découverte), 1995, p. 33-35.

¹⁰³⁴ LEVY, Pierre, *Qu'est-ce que le virtuel ?*, Paris (La Découverte), 1995, p. 35.

1. Le fonctionnement de l'exposition comme texte

Dans le chapitre précédent, j'ai souvent utilisé la comparaison ou le rapprochement entre le texte et l'exposition. Dès lors, je me place dans la lignée des analyses sémiotiques et communicationnelles de Jean Davallon, en déclarant que l'exposition est un média, et que ce média peut être aussi considéré comme un texte. Et en particulier, la visite d'une exposition s'apparente à l'activité de la lecture. L'exposition peut être approchée comme un texte, sans pour autant en être l'équivalent. Ici, le mot « texte » est pris au sens large¹⁰³⁵. Je ne considère pas pour autant, comme a tendance à le faire Poli, que le texte (au sens strict, le texte écrit) est l'élément le plus important de l'exposition, et je ne soustrais pas de mon analyse les autres composantes de l'exposition (objets, espace ...). Je ne partage pas non plus l'avis de Sunier, pour qui l'exposition doit se lire comme une narration, et qu'à nouveau, ce sont les textes qui guident la visite. La limite de la comparaison de l'exposition et du texte réside dans la narrativité, la linéarité de celui-ci et la séquentialité de la lecture; dans une exposition, les informations parviennent au visiteur de façon (relativement) simultanée. Il perçoit simultanément différentes informations, différents registres médiatiques (espace, objets, textes). Christian Vandendorpe a proposé de recourir au concept de pseudo-texte « pour désigner tout objet de nature non linguistique dont la configuration se prête à des opérations de lecture. Plus précisément, un pseudo-texte est un ensemble de données d'une certaine étendue et susceptible de faire l'objet d'une lecture chez un individu possédant les compétences nécessaires pour en repérer les principales informations et les appréhender de façon signifiante, en faisant intervenir pour cela des activités cognitives de mise en relation, de sélection et de rappel »¹⁰³⁶. Ce concept se prête particulièrement bien au contexte de l'exposition, bien que l'auteur n'y fasse nullement référence. La « lecture » de l'exposition se rapproche alors de ce que l'on entend par la « lecture » d'un tableau.

« Lire un texte, c'est retrouver les gestes textiles qui lui ont donné son nom »¹⁰³⁷ écrit Pierre Lévy. Trame, tissu, tissage, fils et liens... autant d'images associées au texte et qui renvoient à son étymologie latine *textus*, « proprement 'tissus, enlacement' et spécialement, 'enchaînement d'un récit' », d'où, à l'époque impériale « teneur (du discours), récit ». (...) *Textus*, littéralement 'ce qui est tramé, tissé' », est la substantivation du participe passé passif de *texere* 'tramer, entrelacer', également appliqué au domaine de la pensée »¹⁰³⁸. La

¹⁰³⁵ Le texte n'est plus limité à « une composition d'unités signifiantes (en termes de composants) » mais s'étend à « une conception sémantico-pragmatique qui le considère à la fois comme un fait de signification et de communication », une « entité communicative, un 'mécanisme qui demande d'être actualisé par un destinataire dans un processus interprétatif' » (DAVALLON, Jean, *L'exposition à l'œuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris (L'Harmattan), 1999, , p. 14. l'auteur cite Eco, 1985).

¹⁰³⁶ VANDENDORPE, Christian, « La lecture de l'énigme », dans *Alsic*, vol. I, n° 2, décembre 1998, p. 115-132, cité dans VANDENDORPE, Christian, *Du papyrus à l'hypertexte. Essai sur les mutations du texte et de la lecture*, Paris (La Découverte), 1999, p. 110.

¹⁰³⁷ LEVY, Pierre, *Qu'est-ce que le virtuel ?*, Paris (La Découverte), 1995, p. 34.

¹⁰³⁸ REY, Alain (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris (Dictionnaires Le Robert), 1992, p. 2112.

métaphore du tissage utilisée pour évoquer la « trame » d'un discours ou d'un scénario, « tisser » des mensonges (l'expression « une histoire cousue de fil blanc »), la « texture » d'une oeuvre littéraire... proviennent de cette origine étymologique. Une exposition, comme le texte, c'est avant tout une trame, un entrelacement de fils, une texture, une articulation de contenus que le visiteur tente de déchiffrer et de comprendre. Pour cela, il doit lier, délier, relier les fils et les motifs. Comme le lecteur lit entre les lignes du texte pour lui-même élaborer sa propre signification, le visiteur s'enfonce dans la texture de l'exposition, dans son épaisseur sémantique et sémiotique, il l'observe sous toutes les coutures et son parcours dessine un fil conducteur.

Le fait que l'exposition rassemble des éléments de nature médiatique variée (objets, textes, images, sons, vidéo...) et que l'espace et la présence de visiteurs soient nécessaires à son fonctionnement la différencie grandement de l'analyse du texte en langue naturelle, mais n'empêche pas son rapprochement avec le texte et la lecture pris au sens large.

Si l'exposition fonctionne comme un texte et que le texte tend à poursuivre un « processus déjà ancien d'artificialisation de la lecture »¹⁰³⁹, alors l'exposition peut aussi fonctionner en poursuivant ce processus. Si la visite d'une exposition fonctionne comme l'acte de lecture d'un texte, et que la lecture d'un texte « consiste à sélectionner, à schématiser, à construire un réseau de renvois internes au texte, à associer à d'autres données, à intégrer les mots et les images à une mémoire personnelle en reconstruction permanente », alors la visite d'une exposition peut aussi fonctionner de cette façon. Si l'exposition est un texte et que le texte peut s'hypertextualiser, alors l'exposition peut s'hypertextualiser.

Dans la description de la lecture en tant qu'actualisation du texte, Lévy n'évoque pas directement l'hypertexte mais il n'est question que de cela. « Hiérarchiser et sélectionner des aires de sens, tisser les liens entre ces zones, connecter le texte à d'autres documents, l'arrimer à toute une mémoire qui forme comme le fond sur lequel il se détache et auquel il renvoie : autant de fonctions de l'hypertexte informatique »¹⁰⁴⁰. L'acte de lecture, envisagé de cette façon, rappelle furieusement le fonctionnement de l'hypertexte dans le domaine informatique.

2. L'hypertexte et l'activité de l'hyperlecteur

¹⁰³⁹ LEVY, Pierre, *Qu'est-ce que le virtuel ?*, Paris (La Découverte), 1995, p. 41. La citation complète est très intéressante : « L'hypertexte, l'hypermédia ou le multimédia interactif poursuivent donc un processus déjà ancien d'artificialisation de la lecture. Si lire consiste à sélectionner, à schématiser, à construire un réseau de renvois internes au texte, à associer à d'autres données, à intégrer les mots et les images à une mémoire personnelle en reconstruction permanente, alors les dispositifs hypertextuels constituent bel et bien une sorte d'objectivation, d'extériorisation, de virtualisation des processus de lecture. Ici, nous ne considérons plus seulement les processus techniques de numérisation et d'affichage du texte, mais l'activité humaine de lecture et d'interprétation qui intègre les nouveaux outils ».

¹⁰⁴⁰ LEVY, Pierre, *Qu'est-ce que le virtuel ?*, Paris (La Découverte), 1995, p. 36.

Les définitions de l'hypertexte que l'on trouve dans la littérature se rapportent principalement à l'informatique, bien qu'il existe d'autres acceptions¹⁰⁴¹. Laufer et Scavetta, dans le *Que-sais-je ?*, déjà ancien, expliquent l'hypertexte en le comparant au texte, en en donnant des définitions simplifiées mais très parlantes : « Le texte est un ensemble de paragraphes successifs, réunis en articles ou en chapitres, imprimés sur du papier, et qui se lisent habituellement depuis le début jusqu'à la fin. Un hypertexte est un ensemble de données textuelles numérisées sur un support électronique, et qui peuvent se lire de diverses manières. Les données sont réparties en éléments ou nœuds d'information – équivalents à des paragraphes. Mais ces éléments, au lieu d'être attachés comme les wagons d'un train, sont marqués par des liens sémantiques, qui permettent de passer de l'un à l'autre lorsque l'utilisateur les active. (...) Un hypermédia est un hypertexte multimédia (...) L'hypermédia désigne l'accès simultané à des données textes, images et sons sur un ou plusieurs écrans »¹⁰⁴². La définition qu'en propose Vandendorpe est différente car elle ne s'attache pas au document, aux données, mais au système qui relie les données au sein du document : « en informatique, la notion d'hypertexte représente une façon de relier directement entre elles des informations diverses, d'ordre textuel ou non, situées ou non dans un même fichier (ou une même 'page'), à l'aide de liens sous-jacents. Grâce à une interface qui fait une large place aux éléments visuels et intuitifs, telles la couleur et les icônes, l'utilisateur d'un hypertexte peut repérer les endroits d'un document où sont greffées des informations supplémentaires et y accéder directement à l'aide d'un simple clic de la souris »¹⁰⁴³. Il est un « construit informatique de liens et de textes, ces derniers correspondant à des fichiers ou à des parties de fichiers susceptibles d'être affichés dans des fenêtres de dimensions variables ».

Caractérisant l'hypertexte par sa finalité et non par sa technique, Marc et Jocelyne Nanard le définissent comme « tout artefact rendant possible et efficace une lecture hypertextuelle ». La notion d'artefact n'est pas très commode en ce qui nous concerne puisqu'elle renvoie davantage à l'idée d'objet de collection... Néanmoins, ces deux informaticiens s'expliquent en se basant sur la notion de « système ». « Un système hypertextuel a pour but de faciliter la lecture en rapprochant des informations. Il délivre à la demande, et après un délai très bref, l'information utile pour (ou souhaitée par) un humain dans le contexte d'une tâche de lecture donnée. Ainsi, des informations complémentaires à une trame principale de lecture, des approfondissements, des digressions, des associations, ... sont rapidement accessibles au

¹⁰⁴¹ « La théorie littéraire utilise aussi le terme d'hypertexte dans un tout autre sens. Ainsi, pour Gérard Genette, l'hypertexte désigne 'tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation simple [...] ou par transformation indirecte' (1982, p. 14). Dans ce sens-là, *Ulysse*, de James Joyce serait un hypertexte de l'*Odyssée* d'Homère » (VANDENDORPE, Christian, *Du papyrus à l'hypertexte. Essai sur les mutations du texte et de la lecture*, Paris (La Découverte), 1999, p. 113). Voir aussi DUCROT, Oswald et SCHAEFFER, Jean-Marie, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris (Seuil) 1995, p. 210.

¹⁰⁴² LAUFER, Roger et SCAVETTA, Domenico, *Texte, Hypertexte, Hypermédia*, Paris (PUF- *Que-sais-je?*), 1992, p. 3-4.

¹⁰⁴³ VANDENDORPE, Christian, *Du papyrus à l'hypertexte. Essai sur les mutations du texte et de la lecture*, Paris (La Découverte), 1999, p. 113-114.

lecteur. La notion d'hypertexte est donc très générale. Elle désigne plus une façon d'interagir avec le document qu'une organisation particulière de celui-ci »¹⁰⁴⁴. Cette définition est intéressante car elle permet presque de faire abstraction des moyens technologiques, de l'informatique, seul cadre dans lequel ce système peut réellement être mis en œuvre. Elle cite aussi plusieurs types de relations ou de hiérarchies entre les nœuds. Néanmoins, comme celle de Laufer et Scavetta, cette définition est essentiellement basée sur les contenus textuels, omettant l'image fixe ou animée et les sons (en attendant les odeurs, le toucher et le goût, qui sont en train de quitter le domaine de la science fiction).

Par ailleurs, Balpe propose les définitions suivantes de l'hyperdocument : « tout contenu informatif constitué d'une nébuleuse de fragments dont le sens se construit au moyen d'outils en informatique, à travers chacun des parcours que la lecture détermine » ; et de l'hypermédia : « un ensemble d'informations appartenant à plusieurs types de médias (texte, son, image, logiciels) pouvant être lu (écouté, vu) suivant de multiples parcours de lecture, en utilisant également la possibilité du multifenêtrage »¹⁰⁴⁵. L'image de la nébuleuse me paraît fort appropriée pour illustrer l'hypertexte ; un texte *au-delà* de la contingence matérielle de la page, un texte à *n* dimensions, le préfixe « hyper » étant pris dans son sens mathématique (comme dans « hyperspace ») pour désigner quelque chose qui n'est pas accessible à nos sens en tant que tel.

Cependant, si l'hypertexte, en tant que système d'écriture et de lecture qui s'invente depuis plusieurs décennies sur les supports numériques, renvoie d'abord aux nouvelles technologies de l'information et de la communication, il peut aussi être considéré comme le prolongement technologique et informatique de l'écriture et de la lecture de textes sur le support papier, et être analysé dans ce contexte. Depuis le passage du *volumen* au codex, l'ajout d'espaces entre les mots, puis de la ponctuation, des « technologies auxiliaires »¹⁰⁴⁶ qui ont pour objectif de faciliter la lecture et la consultation des documents écrits ont été inventées : la pagination, la division en paragraphes puis en chapitres, les index et tables des matières, l'art de la mise en page et les enrichissements typographiques, les gloses puis les notes de bas de page... On a progressivement échafaudé tout un arsenal de moyens permettant de structurer et d'articuler les textes par-delà leur linéarité, ce que Lévy nomme « l'appareillage de lecture artificielle »¹⁰⁴⁷ (cela veut-il dire qu'aller à l'encontre de la linéarité est contre-nature?). L'exemple de l'encyclopédie est particulièrement éloquent car elle permet une lecture de type hypertextuelle avant la lettre. Elle utilise tous les outils d'orientation que sont les dictionnaires, lexiques, index, thésaurus, atlas, illustrations, tableaux de chiffres, tables des

¹⁰⁴⁴ NANARD, Marc et NANARD, Jocelyne, « Hypertexte et représentation de connaissances », dans NEL, Noël (dir.), *Les enjeux du virtuel*, Paris (L'Harmattan), 2001, p. 95-133, p. 98-99.

¹⁰⁴⁵ BALPE, J.-P., *Hyperdocuments, hypertextes, hypermédias*, Paris (Eyrolles), 1990, p. 6 et 18, cité par NEL, Noël, « Les régimes scopiques du virtuel », dans NEL, Noël (dir.), *Les enjeux du virtuel*, Paris (L'Harmattan), 2001, p. 31-48, p. 40.

¹⁰⁴⁶ LEVY, Pierre, *Qu'est-ce que le virtuel?*, Paris (La Découverte), 1995, p. 41.

¹⁰⁴⁷ LEVY, Pierre, *Qu'est-ce que le virtuel?*, Paris (La Découverte), 1995, p. 41.

matières et renvois à la fin des articles. A ces fonctionnalités, l'hypertexte informatique ajoute d'une part, la rapidité – l'usage de ces instruments, la recherche, le saut d'un nœud à l'autre se fait à la seconde – et d'autre part, la possibilité d'associer au texte et aux images fixes les sons et les images animées. De plus, la consultation – la navigation – est permise au sein de masses d'informations colossales, et ce de façon très intuitive. Il n'est pas étonnant que l'on ait rapidement cherché à transposer les encyclopédies en hypertextes.

Comment décrire l'activité de l'hyperlecteur ou de l'utilisateur de l'hypertexte? Dans une structure en réseau, telle que celle de l'hypertexte, le lecteur peut accéder à l'information depuis n'importe quel point de départ et en parcourant de multiples chemins. Il n'y a ni commencement ni fin. S'agissant d'un hypertexte, on parle, dans la littérature, tout autant de consultation ou d'utilisation que de lecture. L'activité de l'utilisateur consiste à se frayer un passage dans cette nébuleuse ; chemin faisant, il ouvre des fenêtres, de nouveaux passages dans lesquels il peut s'engouffrer pour poursuivre son exploration ou reprendre sa route initiale, qui le conduit vers d'autres fenêtres et ainsi de suite. Plusieurs métaphores caractérisent cette activité : exploration, surf, navigation... Il n'est pas toujours simple de s'orienter sur la toile. Dans l'hypertexte, c'est le texte qui devient mobile et non plus le lecteur qui doit se déplacer d'un rayon à l'autre d'une bibliothèque et manipuler les ouvrages. « Kaléidoscopique, [le texte] présente ses facettes, tourne, se plie et se déplie à volonté devant le lecteur »¹⁰⁴⁸. L'interactivité est la caractéristique principale de ce mode de lecture ou de consultation. L'utilisateur doit constamment faire des choix, à commencer par lire, regarder, écouter, ou au contraire passer son chemin, revenir sur ses pas, voire stopper net son exploration. Les déplacements s'effectuent par « sauts » en activant des liens. C'est lui qui maîtrise le déploiement de l'hypertexte et le déroulement de son activité; le système s'exécute. La progression s'effectue dès lors en suivant les mêmes canaux que ceux de la pensée : tantôt par association d'idées, tantôt par approfondissement d'un détail, tantôt pour donner un exemple etc.

Cette grande liberté qui est octroyée à l'hyperlecteur peut parfois mener trop loin : on se perd, on zappe, on se lasse, on se fatigue... La possibilité n'est jamais donnée de jeter un regard en arrière pour apprécier le trajet parcouru et savoir « comment on en est arrivé là ». Même si l'on peut revenir sur ses pas, les déplacements se font toujours à l'aveugle; « l'historique » ne permet pas une vue globale des pages consultées. Un écran, une fenêtre masque les autres.

3. S'inspirer de l'hypertexte

A supposer que mes lecteurs aient commencé et progressé dans la lecture de cette thèse depuis le début, de façon linéaire, ils ont compris, au fil des 300 pages qui précèdent, que je

¹⁰⁴⁸ LEVY, Pierre, *Qu'est-ce que le virtuel?*, Paris (La Découverte), 1995, p. 42.

m'intéresse aux musées et aux expositions d'ethnographie régionale et de société et que je m'interroge sur la manière de les concevoir, ainsi que sur le(s) parcours de visite qu'ils offrent à leur public. Voici enfin venu le moment de développer, dans la lignée des objectifs fixés au chapitre précédent, quelques réflexions et propositions personnelles. Celles-ci ne recèlent aucun prosélytisme, bien au contraire. Peut-être n'est-il pas inutile d'expliquer, ou de rappeler, à mes lecteurs, le point de départ de mon cheminement.

a) Pourquoi ?

La genèse de ces réflexions et propositions remonte à mon mémoire de licence. Le sujet en était le déménagement et le réaménagement d'un petit musée de la vie locale, le Musée de Logbiermé (Trois-Ponts, Province de Liège), qui a émigré dans le village voisin de Wanne. Si la première partie, très descriptive, en dressait l'état des lieux, la seconde abordait toute une série de questionnements liés à sa future implantation. Fallait-il le transplanter tel qu'il était ou profiter des circonstances pour redéfinir sa présentation et son fonctionnement – ce que j'appellerais aujourd'hui son projet muséal? C'est naturellement la deuxième option que j'ai défendue dans mon travail... et je me suis dès lors posé ces questions qui me passionnent encore huit ans plus tard : comment concevoir ce « nouveau » musée et quel cheminement, intellectuel et physique, proposer au visiteur ? Et de plaider, à l'aide de quelques maigres arguments, pour « une approche multimédia de l'exposition »¹⁰⁴⁹. Cette idée, un peu marginale dans mon mémoire à l'époque, est toujours celle que je défends ici, avec plus de recul, de lectures, de rencontres et un peu de pratique. Il s'agit de s'inspirer de la logique de l'hypertexte dans la conception et la muséographie de l'exposition, afin d'estomper les barrières entre les disciplines, d'éviter la logique linéaire pour le cheminement et de rendre le visiteur actif. « Je pense que les musées (...) doivent s'inspirer pour la conception des expositions de la logique multimédia : les unités d'exposition seraient les nœuds reliés entre eux par des hypertextes aux multiples combinaisons. Une telle approche doit permettre d'exploiter à la fois la richesse sémantique des objets de la collection et la pluralité de l'histoire (...) Le visiteur serait libre de visiter les nœuds dans l'ordre qui lui convient, sans parcours imposé pour comprendre (...) Une exposition réalisée dans la logique du multimédia plutôt que dans la logique linéaire et scolaire donnerait la sensation au visiteur de reconstruire lui-même son histoire, tout en sachant que son interprétation n'est qu'une parmi la multitude des possibles »¹⁰⁵⁰. Et de donner ensuite quelques pistes pour traduire une telle démarche dans l'espace muséal, en mettant en évidence les liens qui existent entre les différents objets, unités

¹⁰⁴⁹ DROUGUET, Noémie, *Le Musée de Logbiermé, état actuel et perspectives*, mémoire de licence, Université de Liège, année académique 1998-1999, p. 100-103. Les quelques pages rédigées à l'époque contiennent « virtuellement » la substance de cette deuxième partie de la thèse ; au-delà de leur formulation parfois naïve, tous les éléments développés ici s'y trouvent à l'état embryonnaire.

¹⁰⁵⁰ DROUGUET, Noémie, *Le Musée de Logbiermé, état actuel et perspectives*, mémoire de licence, Université de Liège, année académique 1998-1999, p. 101.

d'exposition et « contextes d'utilisation », en offrant la possibilité d'un parcours libre, sans que le visiteur ne se sente perdu. C'est cette réflexion que je poursuis ici.

Car en effet, s'inspirer de la « logique multimédia » - je préfère aujourd'hui parler d'hypertexte – pourrait permettre d'atteindre les objectifs présentés dans le chapitre précédent. Je rappelle que ces objectifs sont de deux ordres : les premiers concernent la conception de l'exposition, les seconds s'appliquent à la réception de l'exposition par les visiteurs. Recourir à cette approche permet, comme nous le verrons, de décroquer le sujet d'une exposition, d'échapper à un parcours linéaire et de rendre le visiteur libre de ses déplacements et actif dans sa découverte de l'exposition. Ce faisant, celle-ci se fait moins autoritaire, a davantage la possibilité d'offrir un regard pluriel sur un sujet donné, et par là même, contribue à (r)éveiller le sens critique du visiteur.

Une telle proposition peut sembler saugrenue de prime abord ; elle n'a pas manqué de surprendre plusieurs de mes interlocuteurs dans le courant de ma recherche.

Pourquoi s'inspirer de l'hypertexte pour concevoir la muséographie d'une exposition ? Il ne fait nul doute que l'introduction, depuis la fin des années 1970, de la micro-informatique dans le domaine civil, professionnel et privé, suscite des changements profonds dans nos pratiques intellectuelles et culturelles, en particulier dans notre rapport au savoir (au texte, à la mémoire...) et modifie notre traitement du savoir. Il faut d'abord rappeler que l'hypertexte s'inspire du mode de pensée des êtres humains¹⁰⁵¹. Il permet de relier des informations entre elles, de manière riche et conforme au fonctionnement associatif de notre esprit¹⁰⁵². Il est destiné, comme nous l'avons vu, à assister, à optimiser ou à amplifier notre faculté de réflexion. Comme le résume Pierre Lévy, « une technologie intellectuelle, presque toujours, extériorise, objective, virtualise une fonction cognitive, une activité mentale. Ce faisant, elle réorganise l'économie ou l'écologie intellectuelle dans son ensemble et modifie en retour la

¹⁰⁵¹ L' « inventeur » de l'hypertexte est le mathématicien américain Vannevar Bush qui écrit en 1945 un article intitulé « As we may think » (« Selon notre façon de penser ») dans lequel il s'interroge sur un nouveau mode de classement et d'accès à la masse des connaissances humaines. Le terme *hypertext* a été créé en 1965 par Ted Nelson, pour désigner une nouvelle façon d'écrire à l'ordinateur. Il a tenté de réaliser le rêve de Bush au moyen d'un système informatique, Xanadu. Sur l'histoire de l'hypertexte et le développement des systèmes informatiques, voir LAUFER, Roger et SCAVETTA, Domenico, *Texte, Hypertexte, Hypermédia*, Paris (PUF-Que sais-je?), 1992, p. 39 et sv.; VANDENDORPE, Christian, *Du papyrus à l'hypertexte. Essai sur les mutations du texte et de la lecture*, Paris (La Découverte), 1999, p. 113-115; LEVY, Pierre, *Les technologies de l'intelligence. L'avenir de la pensée à l'ère informatique*, Paris (La Découverte), 1990, p. 32 et sv.; VIGNAUX, Georges, *Qu'est-ce que l'hypertexte? Origines et histoires*, 13.09.2001, http://www1.msh-paris.fr:8099/html/activduprog/ZeEtudes/Etudes_detail.asp (on line 16.04.2007).

¹⁰⁵² « Selon Bush, la plupart des systèmes d'indexation et d'organisation des informations en usage dans la communauté scientifique sont artificiels. Chaque item n'y est classé que sous une seule rubrique et le rangement y est purement hiérarchique (classe, sous-classe, etc.). Or, dit Vennevar Bush, l'esprit humain ne marche pas ainsi, il fonctionne par associations. Il saute d'une représentation à l'autre le long d'un réseau enchevêtré, trace des pistes bifurquantes, trame une toile infiniment plus compliquée que les banques de données d'aujourd'hui ou les systèmes d'information à fiches perforées de 1945 » (LEVY, Pierre, *Les technologies de l'intelligence. L'avenir de la pensée à l'ère informatique*, Paris (La Découverte), 1990, p. 32).

fonction cognitive qu'elle était censée seulement assister ou renforcer ».¹⁰⁵³ Se référer à une technologie informatique, dans mon cas, emprunte le cheminement inverse et complémentaire, selon une dynamique dialectique : tenter de faire réfléchir les humains concepteurs d'exposition autrement, en s'inspirant des capacités d'une machine ! La réception de l'exposition, comme la navigation dans un hypertexte, découlent naturellement des options de conception, et des possibilités offertes par un dispositif expographique ou une technologie informatique. « Un hypertexte, écrit Noël Nel, est donc une machine, un instrument en forme de rhizome ou réseau de nœuds (les modules multimodaux) et de liens autorisant des parcours de navigation (les processus). C'est une réserve, un univers contraint de possibles sémiotiques qui ont moins l'air de textes fermés que de problématiques textuelles où se ménage la part de l'indéterminé »¹⁰⁵⁴. J'aime bien cette idée de part d'indéterminé, qui rapproche à nouveau (la réception de) l'exposition et l'hypertexte. Nel poursuit : « En tant que démarche cognitive, l'hypertextualisation apparaît comme un mode de pensée particulier. (...) Le virtuel généralise la progression par associations, juxtapositions, fragmentations, recompositions et sédimentations. Il systématise un mode précis de cognition. Les sceptiques penseront qu'il est peu probable qu'il soit préféré un jour à la lecture séquentielle. Mais ne négligent-ils pas l'attrait de l'interactivité et le positionnement gratifiant du lecteur en auto-opérateur de sa connaissance, en maître relatif de ses parcours d'intellection ? »¹⁰⁵⁵. Progression par associations, juxtapositions, fragmentations, recompositions et sédimentations... N'est-ce pas aussi le type de cheminement, de parcours dans l'espace du sens qui tend à se produire lors de la visite d'une exposition ? L'interactivité est parfois également de la partie. Nous avons observé que des concepteurs, parmi ceux que j'ai interrogés, ne sont pas opposés ou même favorisent ce type de déplacement, ce mode de découverte et d'appropriation de l'exposition, abandonnant le recours quasi systématique à la linéarité. Conformément à mes objectifs, c'est ce type de dispositif et d'(inter)activité du visiteur que je voudrais susciter ou renforcer.

La consultation d'un hypertexte peut aisément être rapprochée de la visite d'une exposition. La citation de Lévy en début de chapitre, qui rapproche la lecture d'un texte de celle d'un hypertexte, convient aussi presque parfaitement pour décrire la visite d'une exposition. Comme le constate aussi Davallon, « qui s'intéresse à l'étude de l'exposition ne se trouve pas totalement dépaycé lorsqu'il lit des études sur les multimédias »¹⁰⁵⁶. Il existe des similitudes entre le fonctionnement de l'exposition et celui d'un multimédia hypertextuel car ce sont des faits de langage. Tout comme le texte d'ailleurs, ils construisent des dispositifs signifiants qui requièrent la coopération d'un récepteur (visiteur, lecteur ou utilisateur). Mais, alors que les similitudes dans l'analyse entre l'exposition et le texte se heurtent à l'utilisation quasi

¹⁰⁵³ LEVY, Pierre, *Qu'est-ce que le virtuel ?*, Paris (La Découverte), 1995, p. 36.

¹⁰⁵⁴ NEL, Noël, « Les régimes scopiques du virtuel », dans NEL, Noël (dir.), *Les enjeux du virtuel*, Paris (L'Harmattan), 2001, p. 31-48, p. 40.

¹⁰⁵⁵ NEL, Noël, « Les régimes scopiques du virtuel », dans NEL, Noël (dir.), *Les enjeux du virtuel*, Paris (L'Harmattan), 2001, p. 31-48, p. 41-42.

¹⁰⁵⁶ DAVALLON, Jean, *L'exposition à l'œuvre, stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris, (L'Harmattan), 1999, p. 199.

exclusive du langage naturel, pour le second¹⁰⁵⁷, ce qui rapproche peut-être davantage l'exposition de l'hypermédia, c'est qu'ils sont tous deux constitués d'« objets » de diverses natures. L'exposition est composée de vraies choses, de textes, d'images, d'espace, etc., c'est-à-dire de plusieurs « registres médiatiques »¹⁰⁵⁸. N'en est-il pas de même dans les multimédias et les hypermédias ? Simplement, dans ce cas, tous ces éléments de natures différentes sont homogénéisés par le support numérique. « Dans ces conditions, écrit Davallon, l'exposition se situe, quant à elle, entre le multimédia *stricto sensu* et l'hypermédia : elle constitue un texte (comme l'hypermédia) qui reste cependant constitué de plusieurs médias – ou plus exactement de plusieurs registres sémiotiques conservant leur propre support matériel (ce que j'ai proposé d'appeler ailleurs des 'registres médiatiques'). On peut donc la considérer comme un hyperdocument multimédia »¹⁰⁵⁹. Davallon rapporte aussi une analyse du musée traditionnel et du « musée de l'âge électronique » de BOLTER (1991)¹⁰⁶⁰, très intéressante car elle émane d'un spécialiste de l'hypertexte (mais pas des musées !). Elle n'est pas tout à fait convaincante car elle donne beaucoup trop d'importance, à mon avis, au texte écrit en langage naturel pour structurer le musée, ou plutôt l'exposition. Le fait que celle-ci soit considérée comme un dispositif relevant d'une procédure d'écriture et constituant une unité pragmatique (c'est-à-dire nécessitant un récepteur) ne fait, par contre, aucun doute à mes yeux.

Qu'est ce qui rapproche l'hypertexte de l'exposition (traditionnelle) ? Quels sont les points communs qui permettent la comparaison ? Quelles en sont les limites ? Je vais tenter d'apporter des éléments de réponse, qui me paraissent pertinents et sur lesquels se base ma réflexion. Ces éléments concernent tantôt la conception, la phase d'écriture et de réalisation et tantôt l'utilisation, la lecture, la consultation ou la visite. Certains de mes arguments voient ces deux approches se rejoindre.

L'écriture hypertextuelle se base sur la logique du fragment. Un hyperdocument est composé de dizaines, de centaines voire de milliers de fragments qui correspondent chacun à un nœud, tous les nœuds étant reliés entre eux par les liens hypertextes. Dans une exposition, les objets sont des fragments d'un monde extérieur à l'exposition et qu'ils sont censés représenter au sein du monde utopique qu'est l'exposition. Tous les objets, tous les fragments rassemblés et présentés au sein d'une exposition ne permettront jamais de reconstituer le monde représenté, ni même d'en donner une réplique, n'en déplaise aux faiseurs d'expositions-spectacles. A un niveau supérieur dans l'organisation hiérarchique d'une exposition, les unités d'exposition

¹⁰⁵⁷ Tout dépend, naturellement, du type de texte envisagé : la composition et la lecture d'un magazine abondamment illustré s'apparente davantage à un hypertexte ou à la visite d'une exposition, car elle permet une lecture non-linéaire de l'information (plusieurs niveaux de textes et incorporation d'images ou de photographies sur une même page ou double page).

¹⁰⁵⁸ DAVALLON, Jean, *L'exposition à l'œuvre, stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris, (L'Harmattan), 1999, p. 200.

¹⁰⁵⁹ DAVALLON, Jean, *L'exposition à l'œuvre, stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris, (L'Harmattan), 1999, p. 200.

¹⁰⁶⁰ DAVALLON, Jean, *L'exposition à l'œuvre, stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris, (L'Harmattan), 1999, p. 203-205.

peuvent aussi être considérées comme des fragments, ou des nœuds. Chaque unité d'exposition, qui résulte du découpage du sujet opéré en amont (que j'ai évoqué au chapitre précédent), est elle-même composée de plusieurs éléments (disons un titre, un texte, quelques vraies choses ou artefacts muséographiques, du multimédia éventuellement, un espace et une scénographie ou mise en scène). Le type de découpage implique aussi l'organisation des fragments dans un certain ordre, souvent linéaire on l'a vu. « Précisons encore que, si un roman sur papier est loin d'être automatiquement linéaire, un hypertexte n'est pas non plus nécessairement non-linéaire. Les pages ou segments peuvent s'y enchaîner de manière rigoureuse, obligeant le lecteur à lire dans un ordre fixe, plus fixe encore que les pages d'un livre, parce qu'il est toujours possible d'ouvrir celui-ci à la page désirée, tandis que l'on peut programmer celui-là de façon à contrôler totalement le parcours du visiteur. Cela dit, par sa nature, l'hypertexte se prête idéalement à des parcours de lecture et de navigation multiséquentielle (sic) »¹⁰⁶¹.

Les liens hypertextes peuvent revêtir des significations différentes et induire des opérations variées : hiérarchies (l'information dispensée par un nœud est l'approfondissement de l'information contenue dans un autre), causalité, comparaison, digression, exemple... Ces effets sont programmés par l'auteur, le concepteur de l'hypertexte. Celui-ci, tout comme l'auteur d'une exposition, place des indices et en quelque sorte des instructions à destination du visiteur ou de l'utilisateur. L'exposition, comme la page, est « balayée » par l'œil du lecteur-visiteur, à la recherche d'éléments significatifs. A commencer par un menu qui doit permettre à l'utilisateur de s'orienter tout comme les visiteurs d'une exposition sont souvent invités à débiter celle-ci par un espace d'introduction où on leur présente, dans le meilleur des cas, un plan du musée ou de l'exposition. Néanmoins, lorsque l'on surfe sur l'Internet, il arrive que l'on « débarque » au beau milieu d'un site sans savoir où on se trouve, ni où se trouve ce qu'on y cherche ! Il s'agit là d'une différence relativement importante avec l'exposition. En effet, rares sont les expositions dans lesquelles on se retrouve plongé au cœur du sujet, sans y être entré par un passage obligé, par un espace d'accueil ou d'introduction¹⁰⁶². Dans la plupart des expositions, il est toujours possible de désobéir, de prendre des chemins de traverse, de prendre le sens inverse, etc. En ce qui concerne la consultation d'un hypertexte, ces déplacements sont non seulement autorisés mais même bienvenus. Les instructions ou les indices, qui peuvent aussi être des couleurs, des icônes, des enrichissements typographiques, sont destinés à aider l'utilisateur, généralement pas à le contraindre à suivre un itinéraire plutôt qu'un autre. Indiquer l'existence d'un lien hypertexte en utilisant des caractères bleus et le soulignement ne signifie pas l'obligation de cliquer.

¹⁰⁶¹ VANDENDORPE, Christian, *Du papyrus à l'hypertexte. Essai sur les mutations du texte et de la lecture*, Paris (La Découverte), 1999, p. 49-50.

¹⁰⁶² Ces expositions sont rares, à ma connaissance, mais elles existent, en particulier dans les espaces grands et décloisonnés, comme à la Cité des Sciences et de l'Industrie à La Villette, par exemple, où les expositions temporaires d'Explora sont parfois complètement ouvertes. Je décris l'une d'elles, *Biométrie, le corps identité*, au chapitre suivant.

L'utilisateur a la possibilité d'effectuer un parcours totalement erratique dans l'espace, fini (CD-Rom) ou infini (Internet) de l'hypertexte.

Faut-il le rappeler ? L'exposition est aussi une installation dans l'espace et elle conduit à un fonctionnement spatial. Espace physique et espace de sens. Elle a besoin d'un lieu, fermé ou fini, pour s'y déployer, pour y agencer des objets et des dispositifs muséographiques et scénographiques mais aussi pour y accueillir les visiteurs. L'exposition a besoin du corps du visiteur pour fonctionner. Celui-ci arpente l'espace, erre dans l'espace, s'y perd parfois... Il me semble qu'on retrouve dans un hypertexte le même genre de construction entre les nœuds et les liens, mais aussi dans l'utilisation ou la consultation de l'hypertexte, le même type de déplacement. L'espace n'y a cependant pas la même matérialité¹⁰⁶³ ; on ne peut pas établir de plan en deux dimensions de la « nébuleuse ». L'hyperlecteur navigue intuitivement, à l'aide de quelques balises, dans un « espace » à perte de vue, dans un espace à n dimensions, en activant des liens logiques entre des parcelles d'information. Non seulement cet espace est vaste, mais l'utilisateur passe d'un axe à l'autre, d'une dimension à l'autre. Lors de la consultation, pourtant, cet espace se résume, *platement*, à l'écran de l'ordinateur, sorte de lucarne qui ne peut donner un accès simultané qu'à un très petit nombre de nœuds ou de pages. La vastitude du paysage n'apparaît jamais. Toutes les pages constituent ce que d'aucuns ont appelé un mille-feuilles¹⁰⁶⁴, dont les couches se superposent dans un ordre en reformation perpétuelle ; la page consultée vient toujours s'afficher au-dessus de la pile. A aucun moment, l'hypervisiteur ne peut en apercevoir une vue d'ensemble. Tout au plus peut-il en avoir un aperçu, forcément partiel¹⁰⁶⁵, en regardant la « tranche » du mille-feuille lorsqu'un menu ou un plan du site le permet. Il est dès lors presque impossible pour lui de se situer dans cet hyperespace, d'y trouver des balises, de planifier son exploration, de programmer son cheminement, d'évaluer le temps nécessaire pour terminer sa « visite ». Comme l'écrit Lévy, lorsqu'on consulte un hypertexte, « c'est comme si l'on explorait une grande carte sans jamais pouvoir la déplier, toujours pas bouts minuscules »¹⁰⁶⁶.

L'espace de l'exposition peut paraître plus facile à appréhender, et il l'est sans doute par ses qualités de finitude et de tangibilité. Mais il ne faut pas perdre d'esprit que c'est surtout aux

¹⁰⁶³ Si l'on se réfère à Nel, on peut affirmer que sur le plan de la spatialité, deux phénomènes majeurs se produisent : la délocalisation ou déterritorialisation (un espace mental et abstrait, au sein duquel on ne peut se reposer sur un référent unique ; un espace paradoxal, qui déforme les points de vue, les profondeurs, qui mélange verticalité et horizontalité, la partie et le tout, l'extériorité et l'intériorité, le privé et le commun...) et la translocalisation (abolition des distances comme des sites de production, pas de centralité, pas de limites). NEL, Noël, « Les régimes scopiques du virtuel », dans NEL, Noël (dir.), *Les enjeux du virtuel*, Paris (L'Harmattan), 2001, p. 31-48, p.34. Lévy parle de l'« effet Moebius » pour évoquer la virtualisation de l'espace, mais aussi du temps : les limites ne vont plus de soi ; les lieux et les temps se mélangent (LEVY, Pierre, *Qu'est-ce que le virtuel ?*, Paris (La Découverte), 1995, p. 22-23).

¹⁰⁶⁴ Jacques Hainard a parlé de l'exposition en la comparant à un mille-feuilles.

¹⁰⁶⁵ Les pages « menu » ou « plan du site » ne reprennent que les nœuds principaux, les entrées principales, pas les nœuds « marginaux », si je peux m'exprimer comme cela, comme les termes d'un glossaire, par exemple.

¹⁰⁶⁶ LEVY, Pierre, *Les technologies de l'intelligence. L'avenir de la pensée à l'ère informatique*, Paris (La Découverte), 1990, p. 42.

yeux du concepteur de l'exposition qu'il apparaît de la sorte. En effet, comme le souligne Davallon, « il faut se garder de confondre l'espace de l'exposition conçu par le concepteur-réalisateur, avec ce même espace vécu et perçu par un visiteur engagé dans son 'voyage'. Ce qui est pour le premier un *espace synthétique*, total, organisé et hiérarchisé n'est pour le second qu'un espace *labyrinthique*. La vision synoptique de l'un fait place à l'itinéraire linéaire de l'autre : à une découverte par étapes »¹⁰⁶⁷.

Pour se déplacer dans cet espace et consulter les noeuds, l'utilisateur doit activer des liens, qui lui permettent de surfer d'un fragment à l'autre. Les liens sont les instruments qui lui servent à se déplacer dans le labyrinthe hypertextuel, et qui sont autant de jalons dans son itinéraire de découverte. « Le lecteur perçoit comme un lien une relation de proximité entre deux informations, rendue explicite pour lui par le système. Cette proximité peut être par exemple spatiale (juxtaposition d'images, de textes, etc. dans une page), temporelle (enchaînement d'informations dans le flot de la lecture), ou causale (la relation est rendue explicite par le discours), etc. »¹⁰⁶⁸. Ces liens, repérés dans les hypertextes, grâce aux aides et aux indices, ressemblent comme deux gouttes d'eau à ceux qui sont aussi exploités dans les expositions puisqu'il y a des « rapports de séparation (par exemple, un objet isolé de son usage ou retenu parmi une série), de juxtaposition (par exemple, un objet à côté d'un autre), de substitution (par exemple, un schéma à la place d'un processus), d'emboîtement (un objet et un cartel dans une vitrine, elle-même dans une salle avec des visiteurs), de centralité (le « point ici » du visiteur), de succession (avec cet absolu : le déroulement de la visite qui va successivement d'un point à l'autre), etc. »¹⁰⁶⁹. Néanmoins, dans le système informatique, l'espace n'exerçant aucune contrainte, les liens peuvent être autrement plus diversifiés et surtout beaucoup plus nombreux.

L'organisation en réseau des nœuds et des liens permet, on l'a dit, une consultation non-séquentielle. La logique est tabulaire, ce qui signifie qu'une lecture linéaire est rendue quasiment impossible¹⁰⁷⁰. Pas de parcours en boucle! Au niveau de la réception, l'utilisateur est donc tout à fait libre. Il lui appartient d'activer les liens en fonction de sa recherche, de ses centres d'intérêt, de ses associations d'idées. C'est le parcours singulier qu'il va effectuer qui sera le « bon », car après tout, c'est seulement d'un déplacement, peu importe lequel, dont

¹⁰⁶⁷ DAVALLON, Jean, *L'exposition à l'œuvre, stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris, (L'Harmattan), 1999, p. 171

¹⁰⁶⁸ NANARD, Marc et NANARD, Jocelyne, « Hypertexte et représentation de connaissances », dans NEL, Noël (dir.), *Les enjeux du virtuel*, Paris (L'Harmattan), 2001, p. 95-133, p. 99.

¹⁰⁶⁹ DAVALLON, Jean, *L'exposition à l'œuvre, stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris, (L'Harmattan), 1999, p. 89 et 116.

¹⁰⁷⁰ A l'exception notoire des hypermédias didactiques, les didacticiels, qui n'autorisent une consultation que par paliers : chaque nœud constitue un pré-requis pour comprendre le suivant ou pour parvenir à répondre aux questions ou encore pour réaliser un exercice. J'ajoute que n'importe quel hypertexte peut aussi devenir particulièrement contraignant en ne rendant possible que certains types de consultation, voire un seul. On se retrouve alors dans la même situation que pour la lecture d'un texte écrit sur support papier, avec parfois encore moins de repères. Au contraire de ces hypertextes contre-nature, la plupart des narrations hypertextuelles présentent également un mode de « lecture » libre et transparent.

l'hypertexte a besoin pour fonctionner. Dans les expositions classiques, ce comportement de « papillon »¹⁰⁷¹ n'est pas vraiment souhaité, et en tout cas pas encouragé. Malgré cela, on l'a vu au chapitre précédent, la réception s'organise plus ou moins librement : le visiteur ne voit pas tout, il ne lit pas tout. Au contraire, les études montrent qu'il sélectionne, inventant un parcours singulier au fil de ses pas, bravant parfois les conseils ou les injonctions (tacites) du « bras armé » du concepteur, le Visiteur Modèle. Le parcours dans l'exposition, au sens physique mais aussi sémiotique, ressemble à la cueillette d'informations dans un hypertexte : il est relativement ouvert (sauf dans le cas d'une visite qui impose physiquement un déplacement linéaire, ce qui peut également être programmé dans un hypertexte). Le visiteur, comme l'utilisateur de l'hypertexte, doit opérer des choix et activer des liens pertinents.

Néanmoins, dans un musée ou une exposition, l'interactivité, si caractéristique de l'hypertexte, a ses limites. La « forme » de l'hypertexte se plie littéralement à la recherche, à la consultation, aux préférences de l'utilisateur. « L'interactivité est bien la spécificité de l'hypertexte : le lecteur ne lit plus seul un document passif, il interagit avec un partenaire actif : le système de lecture hypertextuelle. Ce dernier tire profit d'associations existant entre ce qui est lu et un ensemble d'autres informations pour permettre au lecteur d'accéder plus rapidement à d'autres informations susceptibles de l'intéresser »¹⁰⁷².

En revanche, ce que les études peinent à prouver, c'est à quel point le visiteur active (ou non) des liens « dans sa tête » avec ses connaissances préalables et avec son imagination. Nul doute pourtant qu'il sollicite ses acquis, qu'il établit des liens avec ce qu'il sait, et en particulier avec les souvenirs ou les images mentales d'autres expositions. Néanmoins, au sein même de l'exposition, il doit pouvoir faire les liens, une synthèse¹⁰⁷³, établir les correspondances¹⁰⁷⁴, les connexions entre les « nœuds » qui lui sont présentés. Le visiteur voyage d'un bout à l'autre de l'univers de sens qui lui est présenté. Il doit pouvoir rapporter les passages qui se correspondent, il doit froisser, replier, coudre ensemble, pour reprendre les expressions de Lévy, les éléments de l'exposition. Dans le même temps, l'activité inverse et complémentaire se produit : il fragmente le contenu de l'exposition, il laisse de côté les fragments qu'il « n'entend pas », ou qui ne résonnent pas en lui et il rapporte les autres à « l'immense réserve fluctuante de désirs et de signes qui nous constitue », là où ce fragment sera le plus utile à la construction de sa pensée. Le visiteur d'une exposition, comme le lecteur d'un texte ou l'utilisateur d'un hypertexte fait bien autre chose que suivre, passif et discipliné, la linéarité suggérée ou imposée de ce qu'on lui offre à découvrir.

¹⁰⁷¹ Je ne fais pas référence ici à la typologie de Véron et Levasseur.

¹⁰⁷² NANARD, Marc et NANARD, Jocelyne, « Hypertexte et représentation de connaissances », dans NEL, Noël (dir.), *Les enjeux du virtuel*, Paris (L'Harmattan), 2001, p. 95-133, p. 99.

¹⁰⁷³ Michel Allart s'exprime sur ce point dans l'entretien qu'il m'a accordé.

¹⁰⁷⁴ La théorie des correspondances rappelle le classement particulier des cabinets de curiosités.

Une différence fondamentale n'a pas encore été relevée et c'est peut-être la plus importante ou du moins la plus évidente. Il s'agit de l'écart entre le contact « réel », concret, du visiteur avec l'espace d'exposition et les objets qui sont présentés, et le contact « virtuel » avec un sujet qui lui est permis par l'intermédiaire de l'écran de l'ordinateur et des autres périphériques informatiques (souris, joystick...). C'est cette modalité du contact qui fait que la visite virtuelle d'un musée ou d'une exposition ne remplacera jamais une visite concrète. Comme on a lu et entendu que le CD-Rom allait tuer le livre, certaines Cassandra ont cru entrevoir la mort du musée, délaissé suite aux visites virtuelles proposées, en particulier aux internautes. Quand bien même certains sites Internet de musées seraient somptueux et les programmes d'animation de plus en plus performants, leurs vertus sont surtout à rechercher dans la promotion et la communication d'une institution muséale. Si l'on extrapole l'affirmation de Lévy selon laquelle « les gens qui téléphonent le plus sont aussi ceux qui rencontrent le plus de monde en chair et en os »¹⁰⁷⁵, on peut raisonnablement penser, et cela me paraît logique, que ce sont les gens qui effectuent le plus de visites virtuelles qui visitent aussi le plus de musées « en vrai ».

Malgré ces limites à la comparaison, il m'apparaît qu'hypertexte et exposition ne sont pas tellement éloignés. Le moins que l'on puisse dire, c'est que des ponts, au niveau de la conception et de la réception, existent entre ces deux types d'écriture. Je vais maintenant tenter de montrer comment on peut utiliser ces similitudes pour s'inspirer de la construction et de la logique de l'hypertexte dans la conception d'exposition.

b) Comment ? Le protocole

Dès la fin de l'année 2002, à la suite de la réorientation de ma thèse dans cette direction plus expérimentale, j'ai réfléchi à cette question : comment, de façon pratique, s'inspirer de la logique de l'hypertexte pour concevoir et réaliser une exposition d'ethnographie régionale ou de société ? Dans la ligne de l'idée qui avait surgi au moment de mon mémoire, puis dans la foulée de quelques réalisations muséographiques, il s'agissait pour moi de formaliser une méthodologie applicable par d'autres, toujours dans le domaine de l'ethnographie. J'ai commencé à rédiger un protocole, que j'ai soumis à la fin de l'année 2003 à Damien Watteyne, pour pouvoir tester sa pertinence. Sur cette base, le conservateur des Musées provinciaux luxembourgeois a produit l'exposition *Aux abris*, dont je reparlerai dans le dernier chapitre de ce travail. Le protocole, tel qu'il a été utilisé à l'époque, est reproduit en annexe et il sera commenté et évalué à la fin de cette thèse. Dans cette partie, je vais expliquer, détailler et étayer mon raisonnement, de façon avant tout théorique.

¹⁰⁷⁵ LEVY, Pierre, *Qu'est-ce que le virtuel ?*, Paris (La Découverte), 1995, p. 21.

Je voudrais, pour bien clarifier ma démarche et dissiper tout malentendu, apporter deux remarques. La première, c'est que l'idée d'utiliser les « leçons » de l'hypertexte n'a pas pour but de révolutionner les pratiques, mais plutôt de les faire évoluer pour être plus à même de servir le programme ou le message d'une exposition. La réflexion se base sur les méthodologies existantes et sur des exemples de réalisation intéressants, qui m'ont beaucoup inspirée.

La seconde remarque concerne le cadre et les limites de l'opération. Loin de moi l'idée d'essayer, ni même de souhaiter, greffer purement et simplement la construction de l'hypertexte dans le domaine de la muséographie d'exposition. D'abord, c'est impossible : une technologie qui s'applique à l'informatique ne peut être transposée telle quelle dans un autre domaine, c'est évident. Mon ambition n'est pas de perfectionner les multimédias de musées, les visites virtuelles d'expositions, ni les entreprises d'immersion dans une exposition « parallèle » dans laquelle le visiteur ne serait pas seulement plongé (à la manière des expositions-spectacles les plus « réussies ») mais téléporté¹⁰⁷⁶ d'un bout à l'autre grâce à un simple « clic ». Je ne commets pas ce genre de fantasmes technologiques... Il s'agit bien pour moi de rester dans le cadre de l'exposition dans sa définition muséologique courante¹⁰⁷⁷, pas de rêver à ce qui ressemblerait davantage au parc d'attractions. Cela implique donc d'en supporter les contraintes, mais aussi les avantages que l'exposition muséale présente par rapport au monde virtuel de l'hypertexte. Si la souplesse, la rapidité et la capacité de stockage d'information, d'un CD-Rom par exemple, ne peuvent être transposées dans l'espace d'une exposition, la construction à partir de fragments thématiques et des liens qui les unissent peut, en revanche, être mise à profit dans le domaine muséal.

c) La conception

La conception d'une exposition sur le mode de l'hypertexte, que je propose d'appeler « hyperexposition », ne devrait pas fondamentalement dépayser un certain nombre de concepteurs car elle s'appuie pour partie sur des pratiques courantes pour eux. En outre, le passage de la pensée à la construction de l'hypertexte devrait s'opérer presque naturellement puisqu'il y a une sorte de parenté entre le mode de pensée d'un humain et de l'hypertexte : nous n'avons pas recours à des idées isolées mais nous procédons par des relations significatives entre ces idées. Notre pensée s'élabore comme un réseau sémantique et l'hypertexte peut devenir un outil de structuration de la pensée, au même titre que la

¹⁰⁷⁶ Ecrire cette remarque me donne finalement des idées : on pourrait accrocher le visiteur à un grappin, qui pourrait le soulever dans les airs, juste au-dessus du mobilier muséographique, et le transporter d'un point à l'autre de l'exposition en fonction du lien activé et des coordonnées de chaque unité...

¹⁰⁷⁷ Telle que celle de Davallon (DAVALLON, Jean, *L'exposition à l'œuvre, stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris, (L'Harmattan), 1999, p.11), commentée dans GOB, André et DROUGUET, Noémie, *La muséologie. Histoire, développement, enjeux actuels*, 2ème édition, Paris (Armand Colin), 2006, p. 104.

langue¹⁰⁷⁸. La difficulté se situe peut-être davantage dans la rigueur à observer pour parvenir à un résultat optimal, qui pourra pleinement servir la phase suivante d'écriture du programme et de mise en exposition proprement dite. Les étapes et les conseils qui suivent doivent être appliqués scrupuleusement; si le concepteur renonce à une partie de ceux-ci au profit de routines d'« écriture » d'exposition, il risque de mettre à mal toute la structuration et la programmation de l'hyperexposition, nécessaire à son fonctionnement. Au moment de la conception, suivant le thème retenu et les habitudes de chacun, il peut être tentant d'avoir recours à des textes, à des documents rédigés en langage naturel : un texte suivi et charpenté par des chapitres et des énumérations. A mon avis, cela pourrait s'avérer contre-productif, tant la construction, l'écriture hypertextuelle est spécifique. « Les meilleurs films ne sont pas ceux qui sont tournés en plaçant la caméra au premier rang d'une pièce de théâtre ; de même les meilleurs hypertextes ne sont pas ceux qui sont créés à partir d'un texte écrit à l'origine pour un média linéaire »¹⁰⁷⁹.

(1) L'idée

Comme nous l'avons vu dans le quatrième chapitre de cette thèse, l'émergence d'une idée, d'un thème d'exposition n'est pas un processus unilinéaire – il suit les méandres de la pensée – ni automatisé – la variabilité des paramètres l'en empêche. C'est toujours une étape unique et inédite (à moins qu'on ne « pioche » dans un chapeau à « idées toutes faites »). Le contexte dans lequel l'idée se présente n'est jamais anodin. S'agit-il d'un anniversaire ou d'un événement à commémorer ? Le sujet est-il suggéré « d'en haut » ? L'idée est-elle présente, à l'état latent, depuis longtemps déjà, dans le chef du conservateur ou dans les cartons de l'équipe ? S'agit-il de proposer des réponses ou des explications « à chaud » à un problème de société qui est dans l'air du temps ? Se poser la question « d'où vient cette idée d'exposition ? », c'est déjà commencer à rédiger la note d'intention. Savoir interpréter le contexte, les conditions dans lesquelles germe un thème plutôt qu'un autre donne des indications sur les motivations des concepteurs ou des commanditaires, sur les objectifs qui seront assignés à l'exposition, et dès lors, sur la façon dont ce sujet sera traité par la suite.

Définir une idée, c'est déjà opérer un certain découpage dans le « magma » du réel, c'est en extraire une parcelle, un fragment, au détriment de tous les autres, au détriment de tous les fragments qui y sont pourtant solidement, solidairement attachés. Sélectionner un morceau du savoir, de la culture ou de la science, le ramasser délicatement et le regarder sous toutes ses facettes, s'interroger sur la qualité de la lumière qui permettra de l'éclairer, donnent, déjà – consciemment ou inconsciemment – une certaine coloration à cette lumière, à cette

¹⁰⁷⁸ VIGNAUX, Georges, *Qu'est-ce que l'hypertexte? Origines et histoires*, 13.09.2001, http://www1.msh-paris.fr:8099/html/activduprog/ZeEtudes/Etudes_detail.asp (on line 16.04.2007).

¹⁰⁷⁹ NIELSEN, J., *Hypertext and Hypermedia*, San Diego (Academic Press), 1990, cité par LAUFER, Roger et SCAVETTA, Domenico, *Texte, Hypertexte, Hypermédia*, Paris (PUF- *Que sais-je?*), 1992, p. 79.

approche... Tous ces gestes intellectuels conduisent à prendre ou à laisser quelques fragments proches, voisins, cousins, que sais-je. Cette première étape, ces préliminaires orientent les points d'ancrage de la future hyperexposition, en trace les contours. Si je fais une exposition sur le temps, je peux penser horlogerie et mesure du temps ; si je pense à l'horlogerie, je peux greffer l'art appliqué ; si je pense à l'art appliqué je peux aussi envisager les ateliers de décorateurs, de graveurs, d'ébénistes, de maroquiniers ; je peux alors envisager les montres-bijoux, les styles et la mode, la haute couture ; et ainsi de suite. Un fragment du « réel » ne vient jamais seul, il est solidaire d'une grappe qu'il faut choisir de prendre, de laisser, de fractionner. Avant de trancher, de cueillir certains fragments et de laisser les autres, le concepteur doit se poser la question de la raison d'être de « son » exposition : pourquoi une exposition sur ce sujet plutôt qu'un livre, un colloque... ou rien ?

(2) Les intentions, les objectifs

« Quel intérêt, pour mon équipe comme pour mon public, à faire des recherches sur ce sujet et en communiquer les résultats à travers une exposition » ? « Quelles sont mes intentions et quels sont mes objectifs pour cette exposition » ? « A qui s'adresse l'exposition » ? Telles sont les questions que devrait se poser le concepteur. L'étape de la note d'intention, la définition des objectifs et du public-cible de l'exposition est cruciale pour la mise en exposition. Ce (petit) travail, qui ne peut être assimilé à une perte de temps ou à une formalité dont on peut se passer, est réellement précieux. En effet, c'est durant tout le processus que l'on se réfère à ces quelques lignes, à ce document, qui engage et guide l'équipe. A tout moment, l'adéquation entre cette note et les décisions à prendre sanctionne et oriente l'élaboration du projet, sans paralyser pour autant les protagonistes, sans cadenciser le travail ou brider l'imagination, dont les équipes ont bien besoin pour les étapes suivantes.

(3) Déconstruire...

Cette phase du processus nous situe d'emblée dans le cœur de la construction hypertextuelle. La structuration conceptuelle de l'hypertexte est basée sur le fragment. Dans le prolongement de l'aboutissement de l'idée, appuyée par les intentions et les engagements du concepteur, cette phase consiste d'une part à enrichir l'idée de départ et d'autre part à la décomposer. Il s'agit d'ouvrir, d'élargir le sujet au maximum, de façon à renverser les barrières, notamment disciplinaires, qui pourraient le séparer de sujets connexes. Corollairement à cet étirement de la thématique, il faut fragmenter le sujet en un maximum d'entités thématiques plus petites, en parcelles d'information. Chaque nœud, chaque partie du thème en expose un aspect, en recèle une partie des propriétés. Les fragments sont des petits morceaux du sujet élargi. Ils sont caractérisés par leur modularité et leur complémentarité, ce qui signifie qu'ils sont à la fois plus ou moins indépendants d'un ensemble plus grand et que chacun complète, ajoute une

parcelle de sens à l'hyperthème de base¹⁰⁸⁰. Ils ont leur autonomie sémantique mais tous appartiennent ou se raccrochent à une « texture », à laquelle ils assurent une cohésion. On se retrouve en quelque sorte dans la phase de découpage, de division du sujet, mais sans qu'un « classement » ne soit établi. Ce découpage plutôt que d'enfermer le sujet dans des catégories étanches, dans des tiroirs, élabore une expansion descriptive de ce sujet, par le passage de « macrothèmes » à des « microthèmes ». Les premiers sont des entités logiques de niveau supérieur au second. Le thème principal de départ, le sujet de l'exposition, est appelé « hyperthème ». Pour prendre un exemple, inspiré de l'*Alimentarium*, l'hyperthème de l'exposition est l'alimentation, sous toutes ses coutures. Les macrothèmes sont au nombre de quatre : acheter, manger, cuisine, digérer. Les microthèmes sont beaucoup plus nombreux : la conservation des aliments peut être considérée comme un microthème de « cuisiner » et peut également donner lieu à d'autres microthèmes tels que la congélation, la stérilisation, le salage etc. Ces microthèmes ne sont pas sans rapport avec le macrothème « acheter », et tous peuvent être reliés à l'hyperthème. Pour reprendre l'image utilisée plus haut, un macrothème est une « grappe » de microthème. Cependant, on ne peut pas à proprement parler de classement hiérarchique puisque les mêmes entités peuvent être observées comme des microthèmes ou comme des macrothèmes.

Partons du principe qu'un fragment peut être lui-même fragmenté en plus petits fragments, tout comme, je viens de le signaler, tout fragment est solidement arrimé à d'autres fragments. Ça fait beaucoup de fragments... Chaque concept peut en quelque sorte être pulvérisé. Et chaque concept peut aussi en entraîner, en drainer d'autres. Dans le domaine de l'hypertexte, la taille du contenu d'un nœud se « mesure » en terme de page : chaque fragment correspond à une page. « Il semble adéquat de concevoir la page comme une entité visuelle consacrée à une seule unité d'information. Et si celle-ci s'avérait trop importante pour entrer dans ce cadre, il faudrait trouver le moyen de la scinder en unités plus petites ou en informations complémentaires. D'autres types de fenêtres peuvent évidemment être nécessaires, selon le type de contenu »¹⁰⁸¹. Il n'est pas inutile, lorsqu'on travaille à plusieurs, de faire un brainstorming. Déjà signalée au chapitre 4, cette technique très intuitive, qui sert à libérer la pensée créative d'un petit groupe, peut se révéler précieuse, d'autant qu'elle fonctionne par association d'idées, et par enchâssement de sujets (poupées russes), tout comme les systèmes hypertextuels. A nouveau, cette procédure, déjà décrite, n'est pas du tout révolutionnaire : elle fait partie de l'arsenal de méthodologies éprouvées dans le domaine de la conception d'expositions.

(4) ... et reconstruire

¹⁰⁸⁰ MASSOU Luc, « La structuration des informations dans les CD-Rom », dans NEL, Noël (dir.), *Les enjeux du virtuel*, Paris (L'Harmattan), 2001, p. 169-186, p. 171.

¹⁰⁸¹ VANDENDORPE, Christian, *Du papyrus à l'hypertexte. Essai sur les mutations du texte et de la lecture*, Paris (La Découverte), 1999, p. 198-199.

Tous les fragments sont reliés les uns aux autres pour constituer un réseau homogène, cohérent et mouvant¹⁰⁸². Il faut définir tous les liens qui interviennent entre les noeuds : tous les fragments sont reportés, dans un ordre aléatoire ou selon des grappes sémantiques, sur le papier (ou sur la page informatique d'un programme graphique) et les liens qui les unissent les uns aux autres sont mis en évidence. Il suffit de tracer des traits, des flèches, entre les fragments. Suivant le nombre de nœuds et de liens à tisser entre eux, le graphe risque fort de ressembler à un sac de nœuds (c'est le cas de le dire) ou à un énorme gribouillis¹⁰⁸³. Le but est d'obtenir un réseau relationnel composé de parties reliées entre elles et au tout qu'elles constituent, toutes les parties formant des entités relativement autonomes, dotées d'une organisation interne, dépendantes ou indépendantes d'un ensemble plus vaste. Le résultat, c'est que l'exposition peut être considérée comme un tout, composé de différentes sections, elles-mêmes constituées d'unités d'expositions, que l'on pourrait encore réduire à des paquets d'informations¹⁰⁸⁴. Elle devient un système, un réseau dont les modules mis en relation sont en constante interaction. On ne peut parler de hiérarchie au sens strict du terme, puisque les éléments sémantiques ne sont pas classés une fois pour toutes, ils peuvent changer de niveau suivant la façon dont ils sont interrogés.

Tous les liens ne sont pas forcément de la même nature. Il faut à présent rendre compte de la variété et de la complexité des relations entre les fragments, dont fait fi la structuration hiérarchique des classements et taxonomies classiques¹⁰⁸⁵. L'idéal est de noter (en pratique, par des couleurs différentes par exemple) quel type de rapport on désire souligner entre les entités informationnelles. Comment peut-on définir la relation que l'on établit entre deux entités sémantiques ? Voici quelques possibilités, la liste n'étant pas exhaustive ! La causalité : exprimer un effet produit par une cause (et inversement). Cela pourrait être le lien entre un nœud « baisse de la mortalité infantile » et un autre « amélioration de l'hygiène de vie ». La digression : développer succinctement un microthème lié à un autre, sans que celui-ci ne soit relié pour autant à un macrothème où à l'hyperthème lui-même, donc qui s'écarte quelque peu du sujet. Il s'agit plutôt d'ouvrir une parenthèse, et de la refermer aussitôt dans le

¹⁰⁸² « Tant que le livre était circonscrit dans des dimensions physiques limitées, on pouvait encore caresser l'idée que le savoir était composé de compartiments bien délimités et aux cloisons étanches, à la façon de ces parallépipèdes alignés sur les rayons des bibliothèques. Avec l'hypertexte, il devient évident que tout élément de connaissance est relié à une quantité d'autres, dans un maillage infini » (VANDENDORPE, Christian, *Du papyrus à l'hypertexte. Essai sur les mutations du texte et de la lecture*, Paris (La Découverte), 1999, p. 218).

¹⁰⁸³ Mieux que le terme français, l'expression enfantine « graboutcha » me paraît encore plus parlante. « Graboutcha » est un dérivé du wallon *grabouyèdje* (voir HAUST, Jean, *Dictionnaire liégeois. Deuxième partie*, Liège, (Vaillant-Carmanne), 1979 (première édition 1933).

¹⁰⁸⁴ Luc Massou décrit en termes approchants un niveau de structuration des informations dans les CD-Rom, en s'inspirant du prototype de la séquence descriptive défini par J.-M. Adam (cité ici dans le chapitre 5). MASSOU Luc, « La structuration des informations dans les CD-Rom », dans NEL, Noël (dir.), *Les enjeux du virtuel*, Paris (L'Harmattan), 2001, p. 169-186, p. 170.

¹⁰⁸⁵ Sur les hiérarchies : LAUFER, Roger et SCAVETTA, Domenico, *Texte, Hypertexte, Hypermédia*, Paris (PUF- *Que sais-je?*), 1992, p. 92-93 ; WALLISER, B., « Une typologie des hiérarchies », dans *Revue internationale de systémique*, vol. 5, n°1, 1991, p. 71-76.

même nœud. Le contrepoint : apporter une information secondaire ou un avis légèrement divergent par rapport au sujet. On retrouve fréquemment ce type de lien lorsqu'on utilise une citation (généralement écrite) au titre de regard extérieur, différent ou opposé sur une problématique. Le contraste : présenter un point de vue opposé, un argument ou une explication qui se base sur un rapport antithétique entre deux réalités dans le but d'en faire ressortir l'originalité, le relief. Par exemple, placer côte à côte une coiffe bretonne et une coiffe alsacienne. La comparaison : rapprocher deux ou plusieurs choses ou réalités sur base d'un rapport de ressemblance, d'analogie. On peut juxtaposer les deux coiffes, bretonnes et alsaciennes, pour souligner l'homothétie des usages. L'illustration : donner un exemple concret au titre d'explication ou d'argumentation d'un autre nœud correspondant plutôt à un développement théorique. L'anecdote : raconter une petite histoire, pas essentielle à la compréhension mais agréable ou croustillante. J'ajoute que l'anecdote ne consiste pas forcément en un élément textuel : il peut s'agir d'un objet « clin d'œil » ajouté dans une présentation. La provocation : présenter un élément dans le but de susciter une réaction forte (indignation, questionnement, excitation, rire...) auprès du public. C'est une spécialité de Jacques Hainard. Tout le registre de la rhétorique peut y passer ! Les liens « exécutable »¹⁰⁸⁶ ou actualisables conduisent à produire des effets ou des actions, comme déclencher un multimédia ou lancer un commentaire oral, par exemple. On ne peut pas leur attribuer le même statut car ils ne contiennent pas d'information. Ils servent plutôt d'interface pour activer un nœud. Un commentaire oral diffusé en continu n'a pas besoin d'un lien exécutable. L'architecture, la construction du sens, est une représentation ayant la forme d'un graphe composé par les liens, chacun joignant un nœud-source et un nœud-cible.

Le but de l'opération est de se poser la question : pourquoi parler de cela, pourquoi évoquer ce thème, pourquoi montrer cet objet (même si cette dernière question peut sembler prématurée au stade où nous sommes) ? Chaque élément de l'exposition, chaque fragment de l'hypertexte doit revêtir une signification, et partant une intention, par rapport aux autres fragments et par rapport au macrothème, de façon à ce que la cohérence du tout soit garantie. Plusieurs nœuds peuvent bien sûr être liés à un même nœud et les liaisons ne sont pas limitées à des relations hiérarchiques, loin de là.

Dans un second temps, les concepteurs de l'exposition se livrent à un nettoyage, un toilettage du résultat de leur réflexion et de leur brainstorming. Leur travail les aura probablement conduit à produire un graphe conceptuel très élaboré, mais aussi trop touffu. « Tout signe se constituant à partir des différences qui l'opposent aux autres signes, chaque élément n'existe que dans sa relation aux autres ; le langage est donc sans centre ni commencement, il n'y a pas de lieu originel. Dès lors, il est impossible de concevoir le livre comme un tout : tous les

¹⁰⁸⁶ LAUFER, Roger et SCAVETTA, Domenico, *Texte, Hypertexte, Hypermédia*, Paris (PUF- *Que sais-je?*), 1992, p. 73-75.

sens d'un texte, qu'il serait vain de vouloir fixer, se font et se défont sans cesse »¹⁰⁸⁷. Il est impossible de concevoir une exposition qui aborde l'intégralité des facettes d'un sujet, il est impossible de montrer toute la complexité d'une problématique. Il faut éliminer les « maillons faibles », pour aboutir progressivement à un contenu exposable. A partir d'un schéma complexe et à la limite de l'illisible (traduisant, autant que faire se peut le « magma du réel » évoqué plus haut), le concepteur doit faire des choix et éliminer des nœuds (sans intérêt, trop éloignés du sujet, secondaires...) ainsi que des liens (plus ténus ou franchement biscornus) pour obtenir un schéma simplifié, qu'on peut comparer à une constellation, ou une galaxie dans laquelle règne une cohérence entre *systèmes*. Ce schéma finalisé va servir de base à la structuration de l'exposition proprement dite.

Parmi les nœuds et les liens, il en existe de couleurs différents comme des nœuds documentaires, qui fournissent des informations factuelles, « neutres », des nœuds consensuels, tandis que d'autres expriment davantage un avis personnel, forcément subjectif. Au moment du tri, il faudra trouver entre tous ces statuts un équilibre qui corresponde aux intentions, aux objectifs et au public visé par l'exposition. Dans le même ordre d'idées, on s'aperçoit que certains nœuds exposent des connaissances pointues, difficiles d'accès, qui nécessitent des pré-requis alors que d'autres concernent des généralités, qui peuvent s'avérer des préalables à la compréhension. Comment organiser le passage de l'un à l'autre ? Faut-il prévoir des liens et des nœuds « d'expansion-réduction » (la donnée d'origine est associée à une autre donnée, plus détaillée, ce qui permet d'aller du général au particulier et inversement) ? Nous verrons que ce rôle peut être joué par les titres-chapeaux-textes informatifs. Faut-il ménager des passages obligés ?

(5) Passages obligés, temps forts

Ce troisième stade de la définition du contenu de l'exposition est un moment charnière entre la conception *stricto sensu* (le travail du concept) et la mise en exposition qui correspond à la définition du programme muséographique – ce que d'autres nomment plus volontiers le scénario. Dans la réalité du terrain, de toute façon, il peut y avoir des allers retours entre les étapes décrites successivement ici¹⁰⁸⁸. Ce stade consiste donc, non pas à hiérarchiser l'information en plusieurs niveaux, mais à identifier les temps forts de celle-ci, voire des passages obligés que l'on s'efforcera par la suite de matérialiser dans le programme. Je pense en particulier à une introduction et à une conclusion mais d'autres parties, unités, séquences ou fragments peuvent se profiler comme incontournables, au vu des intentions préliminaires notamment.

¹⁰⁸⁷ JOUVE, Vincent, à propos de la lecture centrifuge et du déconstructionnisme de Derrida (JOUVE, Vincent, *La lecture*, Paris (Hachette), 1993, p. 72).

¹⁰⁸⁸ A l'exception de la note d'intention, qui reprend les objectifs assignés à l'exposition et le public ciblé, décisions sur lesquelles il est préférable de ne pas revenir en cours de route.

Ces fragments d'informations ou ces grappes de nœuds (macrothèmes et microthèmes) se parent d'ores et déjà d'un rôle particulier : celui de déclencheur. Questionnement, « conernation », provocation, réflexion..., leur fonction ultérieure sera d'interpeller le visiteur, de relancer son intérêt, de susciter son désir et son attente par rapport à la suite de sa visite, ou encore de l'inviter à faire le lien entre les éléments qu'il a glanés, à en faire la synthèse. Il s'agit de repérer, parmi les microthèmes, ceux qui seront les plus à même de remplir cette mission. Peu importe en définitive leur intérêt réel par rapport à l'hyperthème, peu importe que leur apport de connaissance soit réduit ; une anecdote peut servir de déclencheur. C'est du reste un procédé bien connu pour accrocher le lecteur d'un texte, ou même d'un article scientifique. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle j'insiste là-dessus : on ferait rapidement passer à la trappe un thème jugé sans intérêt scientifiquement parlant mais celui-ci peut acquérir un statut rhétorique important. Déclencher le désir, l'intérêt du visiteur, maintenir son état d'attention d'attente, d'éveil, contribuera à le rendre actif et à faire de lui... un « Hypervisiteur Modèle ».

Eventuellement, on peut envisager des événements plus narratifs, si cela se justifie. On peut introduire la notion d'un déroulement d'actions dans un certain ordre ; l'information est alors transmise par le récit¹⁰⁸⁹. Cela peut sembler contre-nature au vu de la liberté de consultation qui caractérise l'hypertexte¹⁰⁹⁰, mais nombre de programmes (CD-Rom ou séquences Internet) ont recours à des procédés qui cadennassent une partie, un moment de la navigation. En ce qui concerne l'exposition d'ethnographie ou de société, cela pourrait par exemple s'envisager pour raconter l'histoire d'une technique, d'un bâtiment, d'un village ou d'un quartier, ou encore la vie d'une personne-ressource, d'un témoin. Cet épisode plus narratif, plus linéaire, devrait se rattacher, par de multiples liens si c'est possible, aux autres nœuds d'informations qu'il vient compléter. Il peut aussi s'avérer intéressant de structurer le contenu sémantique de quelques nœuds pour appuyer une argumentation. Utiliser la rhétorique du discours implique parfois de revenir aux anciens découpages pour l'une ou l'autre unité d'exposition : il vaut mieux alors définir localement une structure linéaire, systématique ou chronologique pour rendre ces problématiques plus compréhensibles.

Quoi qu'il en soit, une représentation graphique de l'hyperexposition est cruciale pour bien en maîtriser la structure globale et locale, et garder la cohérence et la clarté des liens et des enchaînements de sens que l'on proposera, dans un second temps, aux visiteurs. Les temps forts doivent être facilement repérables. Je dirais que ce graphe et la note d'intention doivent

¹⁰⁸⁹ MASSOU Luc, « La structuration des informations dans les CD-Rom », dans NEL, Noël (dir.), *Les enjeux du virtuel*, Paris (L'Harmattan), 2001, p. 169-186, p. 173.

¹⁰⁹⁰ En ce qui concerne la littérature et les fictions informatiques, « l'hypertexte se prête mieux à des genres fragmentés, mémoires, rêves, récits à plusieurs voix, enquêtes policières, cycles de contes, aphorismes, qu'au roman traditionnel qui suppose un pacte de lecture garantissant au lecteur qu'il avance dans la bonne direction » (CLEMENT, Jean, « Hypertextes et mondes fictionnels », dans NEL, Noël (dir.), *Les enjeux du virtuel*, Paris (L'Harmattan), 2001, p. 145).

devenir les garants de la suite du processus, et plus globalement de l'exposition proprement dite. Ils contiennent l'essence du programme expographique, que je vais à présent détailler, et c'est à ces deux documents que vont se référer les concepteurs et les autres équipes qui viennent se greffer sur le projet (chercheurs, documentalistes, scénographes, graphistes, etc.). Si le premier (intentions et objectifs) ne devrait pas avoir à subir de modifications, le second en revanche pourra supporter quelques aménagements, en fonction des recherches documentaires, des objets et artefacts muséographiques disponibles mais aussi pour faire face aux contraintes « extérieures » à l'exposition que sont le temps, l'espace et les moyens disponibles. Idéalement, en effet, ces contraintes ne devraient pas peser trop lourdement sur cette première phase, consacrée à la conception.

(6) L'approche scénographique

« L'hypertexte ne se déduit pas logiquement du texte-source. Il résulte d'une série de décisions : réglage de la taille des nœuds ou des modules élémentaires, agencement des connexions, structure de l'interface de navigation, etc. »¹⁰⁹¹. Cette notion renvoie à l'analyse de Davallon et au processus de vulgarisation scientifique¹⁰⁹². Le texte-source correspond au contenu scientifique de l'exposition (la « pensée informative »), tandis que le texte cible se réfère à l'exposition elle-même (la « pensée représentative »). Tous deux sont définis par un fonctionnement sémiotique, une logique discursive et énonciative ainsi que par une fonction sociale. Entre les deux, il y a un décalage, dû au processus de vulgarisation scientifique, qui correspond, dans le cas de l'exposition¹⁰⁹³, à un processus de mise en scène, de « mise en image », de « figuration ». Il ne s'agit pas d'une simple traduction ou d'une transposition du langage scientifique au langage muséographique, mais d'une transformation du texte-source en texte-cible. Le texte scientifique est d'abord transposé en texte imagé, suivant un travail rhétorique qu'il s'agit ensuite de remplacer par image. Dans un premier temps, c'est un processus interne au langage (une traduction), puis une transposition d'un système sémiotique (le discours) dans un autre (le visible). Ce décalage, cette transformation, explique que l'on ne peut pas « remonter » au texte-source en visitant l'exposition. Ce processus démontre que la mise en espace et la mise en scène de l'exposition ne doivent pas se limiter à illustrer un texte.

La structure de l'interface de navigation dans une exposition, c'est la muséographie, et singulièrement, la scénographie, car l'exposition est une *installation* dans l'espace¹⁰⁹⁴. Quel est le moment idéal dans ce processus pour faire appel à un scénographe? Faut-il boucler le

¹⁰⁹¹ LEVY, Pierre, *Qu'est-ce que le virtuel ?*, Paris (La Découverte), 1995, p. 40.

¹⁰⁹² DAVALLON, Jean, *L'exposition à l'œuvre, stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris, (L'Harmattan), 1999, p. 64-65.

¹⁰⁹³ Car cela s'applique à d'autres formes de vulgarisation scientifique, telles que le livre illustré.

¹⁰⁹⁴ DAVALLON, Jean, *L'exposition à l'œuvre, stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris, (L'Harmattan), 1999, p. 67.

programme muséographique et le donner tout cuit à l'équipe chargée de la scénographie? Faut-il préciser la scénographie alors que le contenu n'en est qu'à ses balbutiements, au risque que la forme ne prenne le dessus sur le fond? Personnellement, je choisis la voie moyenne en préconisant une définition de la scénographie en deux temps. L'implication d'un scénographe, son incorporation à l'équipe chargée du projet, doit idéalement se faire le plus tôt possible, dès que le sujet est arrêté. D'autant que la scénographie joue ici un rôle-clé pour rendre les noeuds et les liens perceptibles et utilisables pour le visiteur. Dans le cas d'une exposition hypertextuelle, nous venons de voir que cette phase de définition de l'hyperthème est plus longue et plus laborieuse que dans la méthodologie classique. Le scénographe devrait être convié aux réunions dès le début de la conception et des séances de brainstorming, car lui aussi, même (et peut-être surtout) sans être un spécialiste du sujet, a une capacité à produire des idées et des propositions de réalisation qui peuvent s'avérer déterminantes pour la circonscription du thème. A l'issue de cette première partie du processus méthodologique, il est donc souhaitable que les idées de contenu soient flanquées d'idées de contenant. En d'autres termes, l'approche scénographique doit être précisée. Les grandes lignes et l'ambiance générale sont esquissées, indépendamment bien sûr de l'implantation spatiale du contenu, du choix des collections et autres supports muséographiques, qui font l'objet de la phase suivante du processus, la programmation.

Dans un second temps, la scénographie est précisée, non pas à un moment précis et limité; il s'agit d'un processus continu, qui accompagne toutes les étapes ultérieures de la mise en exposition. Dans les sections qui suivent, je détaille des aspects liés à l'enveloppe de l'exposition, à l'espace et aux circulations, au visuel, aux ambiances, aux repères, au graphisme... Tous ces points ressortissent à la scénographie autant qu'à la muséographie.

d) La programmation ou la mise en exposition

La cartographie (du latin *charta*, papier; technique de l'établissement, du dessin et de l'édition de cartes et plans) du savoir, la constellation des noeuds et des liens va progressivement faire place à la topographie (du grec *topos*, lieu; configuration, relief) de l'exposition. L'espace du sens, qui s'est esquissé par l'invention des noeuds et des liens, se déploie à présent dans l'espace de l'exposition.

L'apport des différents intervenants et les limites de leurs missions ont été précisés dans le chapitre 4 et mon intention n'est nullement de revenir sur ce que j'ai écrit. Peut-on, cependant, dans la configuration d'une exposition inspirée de l'hypertexte, conserver la même répartition des rôles? Globalement, oui. Mais plus que jamais le dialogue apparaît comme une vertu cardinale des équipes. En ce qui concerne mon intervention (le protocole), elle se situe, par essence, dans le cadre de la muséographie. Néanmoins, je vais dans les pages qui suivent proposer un certain nombre d'indications, de pistes, pour les aménagements purement

formels de l'espace, c'est-à-dire la scénographie, le graphisme, l'éclairage... dans leurs aspects techniques. Il ne s'agit pas pour moi de donner des recettes ou des enseignements précis en ces matières: les premières n'existent pas et les seconds ne sont pas de mon ressort et, du reste, varient d'un cas à l'autre. Les commentaires qui suivent ne concernent en définitive que le travail du muséographe, en ce compris sa capacité à formuler ses demandes ou ses exigences par rapport à ses partenaires et à suggérer des résolutions muséographiques et scénographiques.

Du point de vue du processus de mise en exposition, je relève trois catégories de tâches, qui peuvent être effectuées en parallèle par des équipes différentes qui se parlent, ou successivement dans le cas d'une plus petite « entreprise ». Les allers retours entre ces tâches ne sont pas interdits, au contraire. Les recherches, la sélection du type d'objets (et de quelques objets incontournables qui auraient déjà fait l'objet d'une OPE – offre publique d'exposition), l'étalement (la spatialisation) des nœuds et des liens dans l'espace dévolu à l'exposition.

Les recherches documentaires ou les études scientifiques (éventuellement placées sous l'égide d'un comité scientifique réuni spécialement) sont entamées pour venir valider, compléter ou enrichir le schéma conceptuel. Il faut constituer un réservoir documentaire dans lequel puiser ensuite, comprenant non seulement des études et des textes scientifiques, mais aussi des objets, des images, des sons, des interviews, etc. Les fragments (microthèmes et macrothèmes) sont emplis de leur contenu scientifique, les nœuds sont alimentés en informations. Je préfère ne pas dire « rédigés », bien que concrètement, chacun pourrait faire l'objet d'une fiche descriptive, par exemple. Ces fiches sont progressivement complétées par le contenu scientifique mais aussi par des indications sur les textes à rédiger dans l'exposition, sur les objets ou les types d'objets à présenter dans chaque nœud, et sur les perspectives scénographiques. En outre, chaque fiche devrait également spécifier tous les renvois vers d'autres nœuds (les liens) qui sont prévus par le concepteur, conformément au graphe conceptuel.

(1) Espace : le graphe devient un topographe

Comment faire « entrer » le graphe dans les salles d'exposition ? Comment trouver l'adéquation entre le schéma conceptuel, grouillant de nœuds et de liens, et la « topographie » du musée: ses murs, ses niveaux, ses cimaises, ses baies, ses sources d'éclairage, sa hauteur sous plafond, ses prises de courant? Comment superposer le schéma conceptuel au plan des salles? Comment faire en sorte que les méandres de la connaissance et la sinuosité des bras du savoir, les associations et confluences entre ses facettes mouvantes, kaléidoscopiques, épousent le lit de l'espace muséal aux formes, et parfois à la trajectoire, plus ou moins rigides?

Dans les musées et lieux d'exposition, la configuration spatiale et architecturale de l'enveloppe n'offre pas nécessairement la grande liberté dont on rêve pour implanter un dispositif de type hypertextuel tel que je le décris ici de façon théorique. La construction hypertextuelle, même d'une exposition, a beau être malléable, elle n'entre pas forcément sans effort dans quelques pièces en enfilade, dans les détours des couloirs, dans des cellules plus ou moins cloisonnées. Dès lors, lorsque l'on ne dispose pas du plateau idéal – donc dans la majorité des cas – il convient d'abord de réduire le graphe conceptuel aux nœuds principaux, les macrothèmes, et de ne reporter que les liens les plus importants. C'est cette version allégée, cette charpente de l'hyperthème, qu'il faut prendre en considération pour élaborer le programme spatial qui rendra le mieux compte de cette structure logique sans être linéaire. Cette structure doit littéralement se plier aux contraintes du bâtiment, ce qui implique nécessairement des révisions et des réaménagements structurels relativement importants. Ensuite, les autres nœuds, de second ordre si l'on veut, sont reportés sur le plan-programme spatial, en essayant de s'approcher le plus de la structure de départ. Cette opération implique de briser certains liens, rendus impossibles à mettre en oeuvre à cause de la configuration spatiale. Néanmoins, il ne faut pas les éliminer trop vite car ils pourront ressurgir, d'une manière ou d'une autre, en faisant appel à la « mémoire de travail » du visiteur. Cette étape, malgré ses particularités liées à la construction hypertextuelle, n'est pas forcément inconnue des muséographes. Après tout, rares sont les expositions dont le programme ou le scénario idéal ne doit pas être revu à ce stade, soit que l'on manque de moyens, d'espace ou d'objets...

Cette approche de la spatialisation présente des avantages par rapport aux cas classiques d'exposition ; le défi n'est pas le même, les contraintes sont différentes. Dans le cas d'un scénario chronologique ou d'une structure narrative, le concepteur s'évertue à trouver la meilleure formule pour garder intact le parcours, la progression linéaire. Ce qui implique aussi de pouvoir tout présenter dans le bon ordre; un épisode de l'histoire ne peut survenir avant les autres et ainsi de suite. Dans le cas de l'exposition hypertextuelle, il y a aussi des contraintes de cet ordre à partir du moment où l'on programme des passages obligés, des temps forts. Mais leur positionnement dans l'espace, et surtout l'étalement de tous les autres nœuds, ne doit plus forcément avoir lieu dans un ordre préétabli à l'exclusion de tous les autres. Le contenu en devient nettement plus malléable, les combinaisons sont plus nombreuses. « Le réseau n'a pas de centre, ou plutôt, il possède en permanence plusieurs centres qui sont comme autant de pointes lumineuses perpétuellement mobiles, sautant d'un nœud à l'autre, entraînant autour d'elles une infinie ramification de radicules, de rhizomes, fines lignes blanches esquissant un instant quelque carte aux détails exquis, puis courant dessiner plus loin d'autre paysages du sens »¹⁰⁹⁵. Pour ces raisons, le contenu de l'exposition, les nœuds et les

¹⁰⁹⁵ LEVY, Pierre, *Les technologies de l'intelligence. L'avenir de la pensée à l'ère informatique*, Paris (La Découverte), 1990, p. 31. Il s'agit du « principe de mobilité des centres », l'un des caractères de l'hypertexte selon Lévy. Dans son ouvrage, il propose six principes abstraits, permettant de caractériser le modèle de l'hypertexte en vue de multiples interprétations, celui-ci étant « peut-être une métaphore valant pour toutes les sphères de la réalité où des *significations* sont en jeu ». Je m'autorise dès lors à les transposer pour le domaine de l'exposition.

liens peuvent virtuellement se prêter à toutes les configurations spatiales. Mais, contrairement à l'hypertexte dans le domaine informatique, qui est en perpétuel mouvement, ce contenu doit tout de même être fixé, à un moment donné, pour s'établir dans l'espace. A partir de là, les possibilités de déplacement physique ne sont plus infinies et tous les liens ne peuvent plus être activés par le visiteur. Jamais celui-ci n'aura un sentiment d'ubiquité et de liberté comparable à celui de l'hyperlecteur. A nouveau, à côté de ces limites imposées par l'exposition, d'autres avantages se dessinent par rapport à l'informatique.

Parallèlement et complémentaires à la manipulation du schéma pour qu'il puisse s'intégrer dans l'espace disponible, il est également nécessaire de réfléchir aux possibilités de moduler cet espace pour qu'il se prête mieux à la présentation des grappes de fragments. Il appartient plus particulièrement au scénographe de voir comment adapter les lieux, comment rendre l'espace signifiant : idéalement, l'horizon de l'exposition doit être ouvert, afin de garantir la liberté de se déplacer selon ses choix, ses envies, ses intuitions, mais il faut simultanément y créer des cellules plus ou moins indépendantes. Faire le grand écart pour à la fois séparer les noeuds et les rapprocher par les liens (voir ci-après pour la matérialisation des liens).

Lorsque l'on consulte un hypertexte à l'ordinateur, seul un petit nombre de noeuds, sous forme de fenêtres, peut être ouvert simultanément à l'écran. Il n'y a pas de large survol possible, on est contraint aux manipulations... Il n'en va pas de même pour une hyperexposition : dans ce cas, selon la configuration de l'espace (contrainte ou aménagée), le visiteur peut avoir la possibilité de balayer d'un seul regard un grand nombre de noeuds. En ce sens, le balayage de l'exposition s'apparente à la lecture du magazine ou du journal : une fois déployé, il offre une large double page au parcours de l'oeil¹⁰⁹⁶. L'alternance entre des espaces ouverts, où un vaste paysage de l'exposition s'offre à l'exploration visuelle puis au parcours du visiteur, et des espaces plus fermés, plus contraignants, dans lesquels les éléments de l'exposition se dévoilent les uns après les autres au cours du cheminement, peut être une solution scénographique, une organisation spatiale intéressante. Elle signifie au visiteur les moments, les espaces-temps, où il peut choisir, et les événements dirigés, plus linéaires, où le concepteur l'invite à découvrir une histoire ou à suivre une argumentation. Dans ce cas, le fil linéaire peut encore constituer un choix défendable, dans la mesure où le concepteur veut s'assurer que le visiteur puisse prendre connaissance de l'ensemble de sa démonstration. Comment rendre sensibles les fils de la trame et leur entrelacement? Comment offrir au visiteur le choix de s'agripper à l'un de ces fils puis, tel un Tarzan volant de liane en liane, s'enfoncer dans la profondeur de la jungle au gré de ses recherches ou de sa flânerie?

¹⁰⁹⁶ A propos de la comparaison avec les magazines : « Certains pourraient être tentés de dénigrer ces mises en page éclatées. Leur fonction première est indéniablement de retenir un lecteur dont l'attention est instable ou n'est accordée que pour de brefs instants, contrairement à une mise en forme linéaire, qui s'adresse à une 'lecture de fond'. Mais il faut reconnaître que cette façon de découper le texte en éléments divers convient très bien à la communication d'informations variées que le lecteur pourra sélectionner suivant ses intérêts ». VANDENDORPE, Christian, *Du papyrus à l'hypertexte. Essai sur les mutations du texte et de la lecture*, Paris (La Découverte), 1999, p. 64-65.

(2) Multiplicité des parcours

La spatialisation de l'hyperthème, la mise en espace des noeuds et des liens implique de prendre en compte les parcours que l'on va dessiner. Comment organiser le cheminement du visiteur dans l'hyperexposition? Nous savons que tous les visiteurs ne mettent pas en oeuvre les mêmes stratégies de visite et que celles-ci ne dépendent pas seulement de la muséographie de l'exposition ni de l'existence ou non d'un fil conducteur suffisamment lisible. *A fortiori*, dans une exposition envisagée comme un hypertexte, où il n'y a pas un fil conducteur, mais plusieurs, qui se croisent et se recoupent, pour former une toile. Les circuits potentiels, s'ils ne sont pas infinis, sont néanmoins multiples. On peut dès lors affirmer avec force, comme Véron et Levasseur l'avaient relevé, que « le corps signifiant du visiteur, situé à un point quelconque de l'espace, est la source d'un ensemble de lignes de forces déterminées par les éléments signifiants exposés qui s'étalent à l'horizon de ce qu'il peut voir. Chaque point de l'espace de l'exposition peut ainsi être conceptualisé comme un faisceau de directions possibles, en fonction des 'appels' et de la distribution des ouvertures et des obstacles définissant les cheminements praticables (sic) ou non à partir de ce point »¹⁰⁹⁷. Des « noeuds désionnels » se mettent en place. Les enjeux de la muséographie et de la scénographie se situent à ce niveau-là : comment rendre perceptible le fait que plusieurs parcours sont possibles, que tous les liens qui peuvent être suivis par les visiteurs sont les bons? Qu'à chaque point ou à chaque noeud de l'exposition, plusieurs alternatives sont possibles? Comment matérialiser les « appels », comment les parer du statut de fragment, modulaire et complémentaire?

L'hyperexposition se veut un réseau de noeuds et de liens, un réseau de sens. « Toute construction du sens est liée à l'avancée du sujet social dans un entrecroisement de codes »¹⁰⁹⁸. Le parcours du visiteur est une construction de sens à partir de toutes sortes de matériaux (espace, objets, textes, scénographies...) glanés au cours de sa déambulation, au fur et à mesure qu'il s'enfonce dans l'épaisseur d'un discours et d'une ambiance. Du point de vue du déplacement du visiteur dans cet espace, on peut imaginer, en dehors de toutes contingences architecturales, trois types de situations¹⁰⁹⁹. La première : le visiteur suit les noeuds l'un à la suite de l'autre, il les découvre dans l'ordre naturel engendré par son déplacement intuitif (qui, comme nous l'avons vu, fait preuve de certaines constantes, comme être attiré vers la droite). Si le concepteur veut limiter ce mode de visite, à lui de trouver des formules scénographiques et autres qui vont encourager les deux autres modes de déplacement. La seconde situation : le visiteur cherche dans le réseau (ou dans une partie de

¹⁰⁹⁷ VERON, Eliséo et LEVASSEUR, Martine, *Ethnographie de l'exposition*, Paris, (BPI - Centre Pompidou), 1991, p. 60.

¹⁰⁹⁸ POLI, Marie-Sylvie, *Le texte au musée : Une approche sémiotique*, Paris (L'Harmattan), 2002, p. 37.

¹⁰⁹⁹ Ce passage est inspiré très librement de LAUFER, Roger et SCAVETTA, Domenico, *Texte, Hypertexte, Hypermédia*, Paris (PUF- *Que sais-je?*), 1992, p. 59, qui expliquent comment peut être parcourue une base de données.

ce réseau) qu'il a « sous » les yeux à construire une chaîne sémantique, à suivre un des fils, en ignorant, un temps du moins, les autres chaînes possibles. Troisième situation : le visiteur est muni d'un plan, d'un menu, d'une *home page*, sorte de table d'orientation, et se déplace grâce à cette aide à la visite. Ce document (qui peut être autre chose qu'un document¹¹⁰⁰) présente l'avantage de montrer, au niveau local (section de l'exposition, micro-thème...) ou global (exposition tout entière), le contexte des nœuds et de leurs liens. Cette troisième solution est envisagée au dernier point de ce chapitre (la *home page*).

Le repérage spatial me semble être l'une des conditions de réussite de l'hyperexposition. Pour qu'il puisse se déplacer librement, et surtout faire des choix pour orienter son parcours, en fonction d'associations d'idées, il faut donner des indications au visiteur. Ces repères ne doivent pas être ressentis comme des contraintes mais comme des aides à la visite, comme on trouve, dans le domaine de l'informatique, des aides à la navigation. Le visiteur peut les utiliser ou les ignorer. Les indications sont de deux ordres : conceptuelles et directionnelles. Il est conseillé d'utiliser toutes les ressources de la signalétique. Un plan de l'exposition peut être affiché dans un espace d'accueil ou au début de l'exposition proprement dite, dans le passage obligé correspondant à l'introduction.

La carte globale d'un hypertexte informatique est pratiquement impossible à dresser en deux dimensions, même si c'est le moyen le plus intuitif (et par ailleurs celui que j'ai proposé pour cartographier le contenu fragmenté dans le cadre de l'hyperexposition) ; un réseau enchevêtré de nœuds et de liens, à partir d'un certain nombre, est illisible. On ne distingue plus rien dans cette « pelote de liens »¹¹⁰¹. Dans le cas d'une exposition, le graphe a déjà été simplifié lors de la mise en espace. On peut tenter de le représenter en trois dimensions, dans une borne multimédia par exemple, pour que la pelote soit moins emmêlée. Cette carte serait plus facile à consulter et le visiteur aurait l'impression de rentrer dans une structure spatiale. Mais qu'est-ce qui serait représenté de cette façon? Le schéma conceptuel à la base de la muséographie ou le plan de l'exposition, basée sur un schéma simplifié et ne rendant pas compte des liens impossibles à matérialiser dans l'espace? Une troisième solution consiste à élaborer plusieurs cartes, en deux dimensions mais partielles, et à les placer à différents endroits de l'exposition. Ces cartes auraient pour centre le nœud où se trouve le visiteur et ne reprendraient que les nœuds les plus proches ou directement accessibles, c'est-à-dire seulement les chemins disponibles à partir du point où il est. A chaque fois, la complexité visuelle serait ainsi réduite au nécessaire, la carte donnant une vue « de l'endroit où l'on se trouve ».

La signalétique conceptuelle se prolonge dans les titres, les chapeaux et les textes. A propos des textes, Marie-Sylvie Poli déclare: « paradoxalement, il faut le noter, ces mêmes visiteurs

¹¹⁰⁰ Voir au chapitre suivant, l'exemple du musée d'histoire de Lucerne : les visiteurs peuvent s'orienter dans le musée à l'aide d'un palm.

¹¹⁰¹ LEVY, Pierre, *Les technologies de l'intelligence. L'avenir de la pensée à l'ère informatique*, Paris (La Découverte), 1990, p. 44.

qui disent expressément se référer au titrage, aux textes d'introduction, de transitions, de conclusions, se déclarent également favorables à des scénographies du flou qui leur donne le plaisir de la libre découverte, de la divagation sans titrages ou index qu'ils vivent parfois comme trop de contraintes cartésiennes ou directionnelles. Dans ce cas la notion de hiérarchie textuelle du concepteur disparaît pour céder la place à un usage de connexion textuelle dont chaque visiteur instaure les règles flottantes, au gré de ses désirs et de ses humeurs »¹¹⁰². Je ne vois pas du tout ce qu'il y a de paradoxal là-dedans, c'est même une information de nature à conforter ma proposition. Ce que les visiteurs déclarent implicitement, c'est qu'il est plus facile et plus agréable de visiter librement une exposition lorsque des informations sur le contenu, des indices, sont disséminés au sein du dispositif. Cela permet de « guider », de baliser, un parcours libre et dans le même temps, de favoriser les connexions, les associations propres à l'esprit humain, et au mode de l'hypertexte. Être libre ne veut pas dire être perdu. Peu importe que les « hiérarchies » et structures établies par le concepteur soient reconnues comme telles par les visiteurs, pour autant que les titres et les autres niveaux de texte jouent leur rôle de repères, de guide discret, pour les aider dans leur découverte.

Les titres et les chapeaux me paraissent essentiels car ce sont là les niveaux de texte que l'on peut apercevoir de (relativement) loin et qui signalent l'abordage de nouveaux noeuds d'information, ou de macro-thèmes. Les titres, surtout, peuvent, comme d'autres éléments visuels, être balayés du regard, aperçus et reconnus, avant même d'être lus. Si un visiteur aperçoit un titre situé à une distance raisonnable, il le lit automatiquement : « la lecture est une habitude apprise très tôt et qui est ensuite automatisée. Il est impossible pour un lecteur de ne pas lire un texte affiché qui s'inscrit dans sa ligne de regard »¹¹⁰³. A ce stade du processus, le concepteur désigne le contenu et l'emplacement approximatif des différents niveaux de textes; ceux-ci seront rédigés et placés adéquatement par la suite.

Pour éviter que le dispositif d'exposition n'incite les visiteurs à effectuer un parcours dominé par la linéarité – ce qui reste possible de toute façon, si quelque « fourmi »¹¹⁰⁴ désire procéder par contiguïté – il faut mettre en évidence la tabularité de ce dispositif. La tabularité n'est pas seulement une caractéristique de l'hypertexte mais de tout document (ou ouvrage) au sein duquel sont mis en évidence, simultanément, divers éléments susceptibles d'aider le lecteur à en identifier les articulations et à aller directement vers l'élément pertinent *pour lui*. « La notion de tabularité recouvre ainsi au moins deux réalités différentes – en plus de représenter un mode interne d'agencement des données. D'une part, elle vise à rendre compte des moyens d'ordre organisationnel qui facilitent l'accès au contenu du texte et à sa lecture : c'est la *tabularité fonctionnelle*, dénotée par les tables des matières, les index, la division en chapitres

¹¹⁰² POLI, Marie-Sylvie, *Le texte au musée : Une approche sémiotique*, Paris (L'Harmattan), 2002, p. 97.

¹¹⁰³ JACOBI, Daniel, « Communiquer par l'écrit dans les musées », dans SCHIELE, Bernard et KOSTER, Emlyn (dir.), *La révolution de la muséologie des sciences. Vers les musées du XXI^e siècle?*, Lyon (P.U.L.) et Sainte-Foy (Multimondes), 1998, p. 267-285, p. 385.

¹¹⁰⁴ Au sens de la typologie établie par Véron et Levasseur.

et en paragraphes; d'autre part, elle représente le fait que la page peut être vue comme un tableau et intégrer des données de divers ordres hiérarchiques : c'est la *tabularité visuelle* qui permet au lecteur de passer de la lecture du texte principal à celles de notes, de gloses, de figures, d'illustrations, toutes présentes sur l'espace de la double page »¹¹⁰⁵. Il ne fait pas l'ombre d'un doute que la tabularité est souhaitable et possible à établir dans l'hyperexposition. D'une part, nous l'avons vu, en proposant un ou plusieurs types de cartes ou plans et en mettant en évidence les différentes parties, les noeuds d'information à l'aide de la « titraille », qui facilite l'accès direct à l'un ou l'autre de ces noeuds. C'est, pour reprendre l'expression de Vandendorpe, la tabularité fonctionnelle, qui tend à rendre lisible l'organisation de l'exposition, c'est-à-dire, sous une autre forme, le schéma conceptuel.

D'autre part, la tabularité visuelle, c'est le paysage, l'horizon de l'exposition qui s'offre comme un tableau (ou comme la double page d'un magazine¹¹⁰⁶) au balayage de l'oeil. Le regard embrasse une panoplie de données, issues de différents registres médiatiques (objets, textes, couleurs et lumières...) et se rapportant en outre à des niveaux hiérarchiques ou structurels variés. Tous ces éléments, tous ces noeuds entretiennent en effet des relations spécifiques entre eux, des niveaux d'association qui doivent apparaître aussi aux yeux des visiteurs. Ceci est une condition supplémentaire pour réellement offrir un éventail de parcours variés, que chaque visiteur adaptera à ses besoins ou à ses intuitions ; il faut matérialiser les liens, les rendre perceptibles.

(3) Matérialiser le réseau des noeuds et des liens

Si un trait de crayon relie sur le papier (schéma conceptuel, cartographie du sens) deux entités de contenu, quelques dizaines de mètres et diverses embûches (une cloison, un étranglement, une vitrine...) peuvent les séparer dans la topographie des salles. Les associations intellectuelles sont-elles encore possibles dans ces conditions? Comment procéder pour relier les noeuds entre eux? Comment aider le visiteur à se diriger, comment l'aider à faire des choix dans la constellation de possibilités?

Je pense que, s'il est assez évident de comprendre à quoi correspond un noeud, même dans le domaine de l'exposition, il est plus complexe d'expliquer ce qu'est un lien et plus encore comment il peut se matérialiser dans le cas qui nous occupe. D'autant que, si la situation est très claire dans le domaine informatique – on ne confond pas un noeud et un lien –, il n'en va pas de même dans l'hyperexposition : un texte peut être, à lui seul, un noeud (un fragment d'information autonome et complémentaire par rapport aux autres fragments) et un lien (les premiers mots du texte peuvent expliquer en quoi il se rapporte aux autres noeuds). Autre

¹¹⁰⁵ VANDENDORPE, Christian, *Du papyrus à l'hyper texte. Essai sur les mutations du texte et de la lecture*, Paris (La Découverte), 1999, p. 67.

¹¹⁰⁶ C'est aussi la caractéristique des ouvrages de la collection « Découvertes » chez Gallimard.

différence entre l'ordinateur et l'espace muséal: dans un hypertexte, le noeud-cible est invisible jusqu'à ce que l'utilisateur ait activé le lien qui se présente à lui (sous forme d'une icône ou d'un mot souligné, par exemple). Dans l'exposition, en revanche, noeuds et liens sont visibles simultanément et balayé par le regard du visiteur.

Un noeud, une parcelle d'information, est par essence autonome et complémentaire par rapport aux autres noeuds. Cette information, peut être *représentée*¹¹⁰⁷ muséographiquement parlant par un objet, un témoignage, un texte, un dispositif scénographique... (le « texte-cible »). Cela rejoint le principe d'hétérogénéité, un des caractères de l'hypertexte selon Pierre Lévy: « Les noeuds et les liens d'un réseau hypertextuel sont hétérogènes. Dans la mémoire on trouvera des images, des sons, des mots, des sensations diverses, des modèles, etc. et les liens seront logiques, affectifs, etc. Dans la communication, les messages seront multimédias, multi-modaux, analogiques, digitaux, etc. Le processus sociotechnique mettra en jeu des personnes, des groupes, des artefacts, des forces naturelles de toutes tailles, avec tous les types d'association que l'on peut imaginer entre ces éléments »¹¹⁰⁸. Que dire de l'hétérogénéité des éléments rassemblés par l'exposition? Vraies choses, objets muséographiques, photographies, images et illustrations, sons, films, espace, odeurs etc. Des messages? Textes scientifiques et de vulgarisation de plusieurs niveaux, citations, extraits d'interviews, fictions et narrations, schémas et tableaux, simulations... Des visiteurs? De tous les âges, des tous les bords, de toutes les origines (si possible). La rencontre de tous ces éléments permet une infinité d'associations. « Les spécificités sémiotiques de chaque média peuvent être utilisées de manière à ce que les divers médias se complètent, se combinent, se renvoient l'un à l'autre »¹¹⁰⁹. Ceci est très important, et peut parfaitement se montrer utile pour la conception d'une exposition hypertextuelle efficace.

En effet, le muséographe et le scénographe peuvent s'appuyer sur toutes les ressources des registres médiatiques, du multimédia et du multisensoriel. Un texte peut renvoyer à un objet ou à un ensemble d'objets qui peuvent renvoyer à un témoignage sonore, etc. Sans oublier l'effet « madeleine de Proust » : le goût et les odeurs. Voilà, concrètement, comment faire fonctionner une hyperexposition, comment activer des associations entre les fragments d'information. La procédure « d'expansion des unités »¹¹¹⁰, consistant à expliquer une notion en associant des objets, du texte, des images - comme une paraphrase permet de mieux comprendre le sens d'un mot -, n'est pas caractéristique en soi de l'hyperexposition. C'est au contraire un geste commun de mise en exposition. Pour permettre la reconnaissance de ces

¹¹⁰⁷ Voir les notions de représentation et de figurabilité chez Davallon (DAVALLON, Jean, *L'exposition à l'œuvre, stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris, (L'Harmattan), 1999, p. 64).

¹¹⁰⁸ LEVY, Pierre, *Les technologies de l'intelligence. L'avenir de la pensée à l'ère informatique*, Paris (La Découverte), 1990, p. 30.

¹¹⁰⁹ DAVALLON, Jean, *L'exposition à l'œuvre, stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris, (L'Harmattan), 1999, p. 80.

¹¹¹⁰ DAVALLON, Jean, *L'exposition à l'œuvre, stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris, (L'Harmattan), 1999, p. 129.

unités, de ces noeuds, il faut gérer leur articulation interne (entre les composants de l'unité) et leur articulation avec les autres unités de l'exposition. Nous allons voir plus loin comment souligner les connexions entre ces noeuds.

En ce qui concerne le multimédia à proprement parler, il permet de matérialiser des noeuds, voire de réintroduire des informations qui avaient préalablement été abandonnées ou qui avait posé problème lors de la mise en espace. En effet, une borne peut contenir des informations complémentaires, comme des effets de loupe, des zooms sur l'un ou l'autre détail. L'inverse peut également se produire: le contenu d'une borne peut aider le visiteur à replacer les choses dans leur contexte, à donner un cadre plus général à un macrothème ou à l'hyperthème. La construction hypertextuelle de l'exposition est une invitation à varier les plaisirs : les moyens d'approche, les outils didactiques, en réfléchissant à leur complémentarité.

Le réseau sémantique de l'exposition est tracé par les liens entre les noeuds. Un lien doit rendre perceptible un rapport d'association entre deux noeuds. On peut en effet considérer que tous les liens « rhétoriques » énoncés plus haut peuvent tous faire partie d'une classe supérieure, générique : l'association. « Lorsqu'un item est saisi, il se colle instantanément au prochain item suggéré par association de pensée, en suivant un réseau compliqué de sens »¹¹¹¹. Qu'il s'agisse d'une comparaison, d'une illustration, d'une cause ou d'un effet, c'est avant tout une voie associative qui met en relation deux fragments. C'est pourquoi la manière la plus logique et la plus intuitive de matérialiser un lien dans l'exposition est de jouer sur la proximité entre deux ou plusieurs éléments, entre deux ou plus plusieurs noeuds. « Dans les hypertextes, tout fonctionne à la proximité, au voisinage. Le cours des phénomènes y est affaire de topologie, de chemins. Il n'y a pas d'espace universel homogène où les forces de liaison et de déliaison, où les messages pourraient circuler librement. Tout ce qui se déplace doit emprunter le réseau hypertextuel tel qu'il est, ou est obligé de le modifier. Le réseau n'est pas dans l'espace, il *est* l'espace », déclare Lévy. Le principe de topologie est l'un des six caractères qu'il attribue à l'hypertexte¹¹¹². Dans le domaine de l'exposition, je ne suis pas en train d'inventer l'eau chaude... Si deux objets sont présentés côte à côte dans une exposition, le visiteur comprend ce rapprochement comme l'intention du concepteur de communiquer quelque chose, de susciter la comparaison, par exemple, et il va formuler des hypothèses sur leurs ressemblances ou leurs dissemblances.

Le visiteur perçoit comme un lien une relation de proximité entre deux informations, rendue explicite pour lui par le système, par le dispositif de l'exposition. Cette proximité peut être par exemple spatiale (juxtaposition d'images, de textes, d'objets, etc. dans une « page » ou unité

¹¹¹¹ BUSH, Vannevar, « As we may think », *Atlantic Monthly*, July 1945, 176, p. 108, cité par VIGNAUX, Georges, *Qu'est-ce que l'hypertexte? Origines et histoires*, 13.09.2001, http://www1.msh-paris.fr:8099/html/activduprog/ZeEtudes/Etudes_detail.asp (on line 16.04.2007)

¹¹¹² LEVY, Pierre, *Les technologies de l'intelligence. L'avenir de la pensée à l'ère informatique*, Paris (La Découverte), 1990, p. 31.

d'exposition), temporelle (enchaînement d'informations dans le flot de la lecture), causale (la relation est rendue explicite par le discours), etc. Le concepteur détermine les liens et, avec le scénographe, il s'efforce de les matérialiser, de les rendre perceptibles. C'est ensuite au visiteur à les reconnaître et à choisir celui qu'il désire activer, celui qui correspond le plus à sa recherche ou le mieux à son parcours de pensée « naturel ». Le visiteur n'a pas forcément formulé une question précise à laquelle il cherche une réponse. « Il est rare que les nœuds des hypertextes fassent l'objet d'une indexation spécifique comme cela est le cas des ouvrages dans les bibliothèques, car la finalité de l'hypertexte n'est pas l'accès par requêtes, mais bien la navigation. Le lecteur ne formule pas ce qu'il cherche, il le désigne »¹¹¹³.

Un lien peut prendre une forme verbale ou non verbale. Les éléments scripto-visuels peuvent naturellement être utilisés par le concepteur pour marquer la relation entre un ou plusieurs nœuds. On peut imaginer de répéter un mot, une expression, un titre sur plusieurs panneaux ou cartels pour indiquer à quels autres fragments celui où le visiteur se trouve peut se rapporter, ou pour rappeler à quel niveau on se situe, si le contenu est hiérarchisé (thème, sous-thème, sous-sous-thème...). Les cartes et plans, que j'ai évoqués plus haut, font partie de cette catégorie d'aides à la navigation scripto-visuelles. Ils donnent au visiteur un aperçu des nœuds et des liens qu'il peut suivre, sans toutefois apporter beaucoup de nuance quant au type de relation instaurée entre les nœuds. Les titres et chapeaux peuvent également jouer un rôle d'appel et, plus spécialement de typage de lien. Comme l'écrit Poli, « la composante langagière est à juste titre considérée comme essentielle à l'élaboration et à la réception des messages et des intentions des concepteurs à destination des publics »¹¹¹⁴. Néanmoins, elle n'est pas la seule composante capable de le faire et il faut prendre garde à la tentation de « prémâcher » le travail d'interprétation confié au visiteur. L'articulation du réseau d'information ne devrait en aucun cas ne reposer que sur les textes ou la communication verbale.

Ceci est d'autant plus vrai que des repères non-verbaux, formels et scénographiques peuvent parfaitement fonctionner pour souligner les liens. Pictogrammes et flèches (on se rapproche de la signalétique) par exemple, peuvent indiquer les renvois d'un nœud à l'autre de façon très précise. Des indices formels dans la présentation, tels que le design ou l'aménagement des vitrines, le mobilier, les couleurs... se font porteurs de sens, et assurent les transitions, les passages d'un nœud à l'autre, d'un macrothème à l'autre. Enfin, le son a évidemment un rôle à jouer pour souligner ou indiquer les cheminements potentiels.

Il est important que le visiteur reconnaisse le mode opératoire des liens et ensuite qu'il comprenne leur portée, leur signification par rapport au contenu, au discours de l'exposition. C'est en effet le lien qui fait ressortir le sens et établit la pertinence du message. Si l'activation

¹¹¹³ NANARD, Marc et NANARD, Jocelyne, « Hypertexte et représentation de connaissances », dans NEL, Noël (dir.), *Les enjeux du virtuel*, Paris (L'Harmattan), 2001, p. 95-133, p. 115.

¹¹¹⁴ POLI, Marie-Sylvie, *Le texte au musée : Une approche sémiotique*, Paris (L'Harmattan), 2002, p. 38.

des liens ne se fait pas correctement dans le chef du récepteur de l'exposition, le sens intellectuel risque de ne pas être dégagé (en tout cas, pas dans son ensemble) et le cheminement physique se déroule à l'aveugle. Le visiteur ne reconnaît pas les moyens de s'orienter et cette désorientation le conduit à la perte du sens. Le concepteur utilise le typage pour rendre mieux perceptible les modèles de navigation. Le type de lien informe le visiteur sur le rôle rhétorique que l'auteur assigne à ce lien dans la structure. Le visiteur se construit alors plus facilement *un* modèle mental de la structure de navigation puisqu'il reconnaît le rôle de chaque élément. Comme je l'ai expliqué, dans une exposition, les noeuds et les liens apparaissent simultanément: il n'est pas nécessaire de déclencher (de « cliquer sur ») le lien pour accéder au noeud. Néanmoins, tous les registres ne s'offrent pas de cette manière à l'exploration. En ce qui concerne les films ou commentaires déclenchés par le visiteur, ainsi que l'utilisation de bornes multimédia, il est souhaitable que le visiteur comprenne le type de lien avant de cliquer (au sens propre, cette fois), avant de visiter le noeud auquel il renvoie, cela facilite sa tâche d'anticipation par rapport à la structure et au contenu de l'hyperexposition. Il choisit d'autant mieux en connaissance de cause pourrait-on dire, de suivre ou non un lien et le ou les noeuds auquel il conduit. Comme lorsque nous lisons un bouquin avec renvoi des notes à la fin du volume, on sait que chaque note comporte un complément d'information mais on voudrait parfois connaître la nature de la note proposée avant de la consulter. Par rapport à l'ensemble d'une exposition, le visiteur peut en laisser tomber provisoirement une partie, quitte à y revenir plus tard, puisqu'il connaîtra le chemin d'accès.

Proposer des « directives » plus concrètes est impossible et inutile, et ce pour plusieurs raisons. La première c'est que les résolutions muséographiques sont fonction du sujet de l'exposition, de l'hyperthème. Ensuite, c'est au scénographe qu'il appartient de créer le cadre, l'enveloppe qui permet de faire fonctionner l'hyperexposition. Lui et le muséographe doivent se pencher *ensemble* sur la question de la matérialisation des noeuds et des liens, de façon à traduire le plus fidèlement possible le graphe conceptuel en veillant aussi à respecter le plus fidèlement possible les intentions, les objectifs et les attentes ou les besoins du public cible. Enfin, je suis obligée d'entonner la litanie: « il n'y a pas de recette miracle »!

Terminons ce point en soulignant, une nouvelle fois, qu'en dehors des relations posées ou postulées par le concepteur, le récepteur de ce dispositif pragmatique a le loisir d'en construire d'autres, par la force de son imagination ou en interprétant les matériaux muséographiques selon ses propres références et cadres de pensée¹¹¹⁵. En d'autres termes, il « augmente » l'hyperexposition de nombreux noeuds et connexions qui n'appartiennent qu'à lui.

¹¹¹⁵ C'est le principe d'extériorité : « Le réseau ne possède pas d'unité organique, ni de moteur interne. Sa croissance, et sa diminution, sa composition et sa recomposition permanente dépendent d'un extérieur indéterminé : adjonction de nouveaux éléments, branchements sur d'autres réseaux, excitation des éléments terminaux (capteurs), etc. Par exemple, pour le réseau sémantique d'une personne écoutant un discours, la dynamique des états d'activation résulte d'une source externe de mots et d'images. » (LEVY, Pierre, *Les*

(4) L'ancrage

Comme le souligne Lévy par rapport à la lecture, le texte est « troué, caviardé, parsemé de blancs ». Parce que le visiteur ne voit pas tout, ne regarde pas tout, ne lit pas tous les textes ou les mots qui courent sur les murs et dans les vitrines, il n'écoute pas tous les commentaires, tous les témoignages... Soit qu'il n'y prend garde, par manque d'attention, soit qu'il les ignore, sciemment¹¹¹⁶. En outre, il *n'entend pas* toutes les informations ou il n'est pas toujours capable de les relier correctement entre elles, ou de les accrocher à des connaissances préalablement établies dans sa mémoire.

De plus, une exposition ne dit pas tout. On l'a vu, elle propose un regard, une interprétation, en laissant le soin au visiteur de comprendre entre les lignes. Mais elle n'est pas exhaustive dans la mesure où il est impossible de tout dire et tout montrer, d'épuiser un sujet. Sinon, où s'arrêter dans la description? Pour que l'exposition fonctionne, elle a besoin de la participation du visiteur pour reconstituer mentalement les lacunes (qu'il s'agisse de références historiques, d'éléments intermédiaires dans une description, de certains événements de la vie d'une personne, de la situation d'un objet dans son contexte d'origine...). Le fait de laisser des « blancs » permet d'ailleurs de programmer la coopération du visiteur¹¹¹⁷, en le gardant en haleine et en sollicitant son imagination. « L'écriture la plus littéraire joue des lacunes entre les mots, les phrases et les paragraphes pour susciter la participation et l'adhésion du lecteur »¹¹¹⁸. Certaines choses peuvent jouer (et profiter) du non-dit, des silences de la présentation. Comme dans la lecture d'un roman, on peut dire que la visite d'une exposition s'organise autour de « lieux de certitude » et de « lieux d'incertitude »¹¹¹⁹. Dans un texte, certains passages sont plus explicites que d'autres et c'est à partir de ceux-là que l'on peut entrevoir le sens global. C'est en se basant sur ces lieux de certitude que l'on peut aussi se repérer, s'orienter (conceptuellement parlant) dans les passages plus évasifs. Il en va de même pour l'exposition. Bien que la visite soit dépendante du visiteur, elle est programmée par le concepteur; il éparpille quelques indices ou repères pour aider à la réception. L'exposition doit contenir des points d'ancrage. Ce sont par exemple les titres et les chapeaux pour les

technologies de l'intelligence. L'avenir de la pensée à l'ère informatique, Paris (La Découverte), 1990, p. 30-31). L'exposition est un dispositif pragmatique, ce qui signifie que des visiteurs, extérieurs à ce dispositif, doivent interagir avec elle, l'utiliser, l'activer.

¹¹¹⁶ Selon Rounds, qui s'appuie sur diverses études de comportement des visiteurs d'exposition, ces derniers ne s'arrêtent que devant 20 à 40 % des éléments d'une exposition. Un pourcent seulement s'arrête devant tous les éléments présentés (ROUNDS, Jay, « Strategies for the Curiosity-Driven Museum Visitor », dans *Curator, the Museum Journal*, vol. 47, n° 4, Octobre 2004, p. 389-412, p. 391).

¹¹¹⁷ Ce principe de coopération et d'interprétation laissées au récepteur est développé par Umberto Eco dans le domaine de la littérature.

¹¹¹⁸ LAUFER, Roger et SCAVETTA, Domenico, *Texte, Hypertexte, Hypermédia*, Paris (P.U.F.- *Que sais-je?*), 1992, p. 77.

¹¹¹⁹ JOUVE, Vincent, *La lecture*, Paris (Hachette), 1993, p. 46.

macrothèmes. Ils déclenchent chez le visiteur une référence de départ, qui renforce chez lui l'intérêt et l'attente par rapport aux noeuds et aux microthèmes qui s'y rapportent. Le but de la titraille est d'éveiller la curiosité en donnant quelques éléments de contenu, suscitant la formulation d'hypothèses que le visiteur veut ensuite vérifier. Les objets « importants », représentatifs d'une problématique principale de l'exposition, peuvent aussi remplir ce rôle de point d'ancrage, s'ils sont suffisamment populaires, connus ou faciles à interpréter.

Ce qui est vrai pour toute exposition l'est d'autant plus pour celle qui s'inspire de l'hypertexte. Le morcellement de l'information engendré par la construction de l'exposition fait courir le risque de la désarticulation des messages: le visiteur explore les noeuds et unités d'exposition mais sans parvenir à une vue synthétique. Il ne s'agit que de la succession de microdécouvertes, créant l'illusion de connaissance, mais occultant la compréhension d'ensemble. Je l'ai dit, on doit offrir au visiteur la plus grande liberté possible en ce qui concerne le cheminement. Néanmoins, pour pouvoir user de sa liberté, il doit pouvoir compter sur des balises qui vont l'empêcher de se perdre. « L'hypertexte s'organise sur le mode 'fractal', c'est-à-dire que n'importe quel noeud ou n'importe quel lien, à l'analyse, peut lui-même se révéler composé de tout un réseau, et ainsi de suite, indéfiniment, le long de l'échelle des degrés de précision. »¹¹²⁰. Ce « principe de multiplicité et d'emboîtement d'échelle » est également observé dans l'exposition où chaque thème, chaque texte, chaque objet, peut également être décomposé en multiples facettes, en multiples traits et caractéristiques et renvoyer chaque fois à d'autres univers de signification, du général au particulier. Un texte peut virtuellement contenir autant de noeuds qu'il y a des phrases. Un ensemble d'objets formant un noeud peut lui-même éclater en autant de noeuds qu'il y a d'objets... Dans l'exposition également, un « détail », un micro-thème, peut révéler à lui seul un regard particulier sur un macrothème ou ressurgir et colorer le message général de l'exposition (l'hyperthème). On se retrouve dans un mouvement perpétuel de mise en abyme, avec le côté vertigineux que cela comporte. La question est alors de savoir comment donner de la cohérence à ces informations? Comment maintenir la cohésion sémantique, comment éviter de s'égarer et d'égarer le visiteur à coups d'informations tous azimuts? Le problème est celui de l'image d'ensemble qui sera dégagée des relations relevées entre les parcelles de contenu.

Tout d'abord, on vient de le voir, il faut mettre en évidence les noeuds et les liens, pour aider le visiteur à repérer les informations en lui indiquant lesquelles, de l'avis du concepteur, sont pertinentes, en dévoilant ses intentions par rapport à la production de l'exposition. Rien de nouveau sous le soleil puisqu'on s'aperçoit « que les expositions de sciences utilisent toute une panoplie de *procédures d'indication de l'information pertinente*. Cela va du choix de l'emplacement d'un élément (objet, texte, unité de présentation, etc.) au surlignage coloré de termes dans un texte. Ces procédures consistent à faire passer au premier plan ce que le

¹¹²⁰ LEVY, Pierre, *Les technologies de l'intelligence. L'avenir de la pensée à l'ère informatique*, Paris (La Découverte), 1990, p. 30.

producteur estime important (...) leur intérêt réside en effet dans leur capacité à créer un rythme qui propose une série de temps forts, de points d'appui soutenant son parcours »¹¹²¹. Cela nous ramène à un des questionnements préliminaires, dans la phase de conception : déterminer les temps forts, les points d'ancrage ainsi que les éléments déclencheurs de l'exposition.

Ensuite, il faut pratiquer l'art de la redondance et de la répétition. Nous avons vu qu'une réflexion approfondie sur la complémentarité entre les registres médiatiques peut apporter des solutions : il « suffit » de répéter une idée en la traduisant tantôt par un dispositif scénographique, tantôt par un texte, tantôt par un ensemble d'objets, etc. Au niveau des macrothèmes, la structuration des informations peut être renforcée par la redondance dans la forme ou la présentation des microthèmes: répétition de formes, de couleurs, de types d'objets, de séparations. Corollairement, les dispositifs qui contribuent à distinguer les unités sont aussi favorisés, en veillant à ce que la segmentation formelle corresponde à la segmentation du contenu. Le visiteur sera alors en mesure de prévoir l'organisation des noeuds, de s'orienter plus facilement et de choisir quels liens activer (ou quel fil de trame il veut suivre). Un titre déclencheur, une question, peuvent ressurgir à deux ou plusieurs endroits du parcours, en cours de développement. Sortes de renforcements, ces éléments ou événements ont pour objectif de déclencher ou relancer l'envie du visiteur d'en savoir plus et de poursuivre sa recherche ou son exploration, à la recherche d'une information ou d'un « dénouement » (j'emploie ce terme avec prudence car il renvoie à un traitement narratif du contenu). Lorsque segmentation de forme et segmentation de contenu sont concomitantes, les visiteurs reconnaissent les unités de sens.

Davallon nous met en garde : « Si la chose est relativement aisée lorsque l'on manipule un petit nombre d'unités et de contenus simples, elle l'est beaucoup moins lorsque l'on travaille sur deux niveaux (voire plus) hiérarchisés, comme par exemple, un niveau de thèmes et un niveau de sous-thèmes dépendant des thèmes. Si l'on ajoute encore à cela les phénomènes d'écho entre les éléments des sous-thèmes (ou plus simplement la nécessité de comprendre un sous-thème afin de pouvoir saisir le sens d'un autre), on peut aisément imaginer le casse-tête que va rapidement représenter l'application de ce principe de couplage entre forme et contenu »¹¹²². Selon lui, pour gérer la reconnaissance des unités par le visiteur, il faut singulariser ces unités en les développant (procédure d'expansion des unités évoquée plus tôt); gérer leur articulation (cohérence interne des noeuds et connexions avec les autres formant un réseau lisible pour le visiteur) et assurer le fonctionnement pragmatique de l'exposition en

¹¹²¹ DAVALLON, Jean, *L'exposition à l'œuvre, stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris, (L'Harmattan), 1999, p. 127-128. Je rappelle que dans son ouvrage, lorsqu'il parle d'exposition de sciences, Davallon englobe toutes les expositions documentaires, y compris dans le domaines de l'ethnographie ou des thèmes de société.

¹¹²² DAVALLON, Jean, *L'exposition à l'œuvre, stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris, (L'Harmattan), 1999, p. 128-129.

cherchant la coopération du visiteur (placer à son intention des indices, des repères permettant de l'orienter spatialement et intellectuellement et d'anticiper). Les recommandations de Davallon ont déjà été prises en compte, si je puis dire, dans les pages précédentes. Il propose en outre, de façon singulièrement significative pour mon étude, de créer des « outils de navigation » ou « instruments métatextuels » (la titraille d'une part et la « mise en histoire »). « Ils viennent "par-dessus" l'exposition s'adresser au visiteur et prendre en considération les questions que celui-ci peut se poser moins sur le détail du contenu que sur la situation même de communication que présuppose l'exposition (Que veut-on me dire? Que va-t-il se passer? Où veut-on en venir? ...) »¹¹²³. Bref, il est à nouveau question d'orientation, d'intentions et de clés de lecture mais aussi de « l'écriture » du fragment, opposée à l'écriture linéaire, à la narrativité. Serait-elle la seule garante de la cohésion de l'exposition? « Il faut rappeler, au crédit de la linéarité du texte, que celle-ci permet une lecture hautement automatisée. Chaque nouvelle phrase lue servant de contexte à la compréhension de celle qui suit, le lecteur n'a qu'à se laisser emporter par le fil du texte pour produire du sens. Dans la lecture de textes fortement tabulaires et dans celle du fragment en général, les automatismes de lecture peuvent devenir moins performants et jouer un moindre rôle, du fait que le contexte de compréhension doit être recréé avec chaque nouveau bloc de texte »¹¹²⁴. Dans une exposition structurée comme un récit ou un argumentaire linéaire, le sens (physique) de la lecture apparaît très clairement au visiteur. Du point de vue intellectuel, le sens est peut-être plus facile « à replacer dans son contexte ».

Dans un hypertexte, un noeud est par essence décontextualisé. En effet, dans la mesure où le parcours dans l'exposition n'est pas imposé au visiteur, celui-ci « clique » à son gré sur l'un ou l'autre bloc d'information, en suivant ses propres réseaux associatifs. Dès lors, il ne peut pas compter sur un contexte préalable mis en place par les étapes précédentes, qui lui permettraient de comprendre directement les données exposées dans un bloc d'information. « Pour permettre au lecteur d'un fragment hypertextuel d'en saisir pleinement les tenants et aboutissants, l'auteur sera souvent obligé de le recontextualiser de façon assez détaillée, dans la mesure où il tient pour acquis que le lecteur n'a pas nécessairement lu les fragments connexes. Cela l'amènera à répéter des informations données ailleurs ou à reprendre une idée jugée importante, mais que le lecteur risquerait de ne pas rencontrer au cours de sa navigation »¹¹²⁵. Dans une exposition qui propose un parcours classique, plus ou moins linéaire et plus ou moins contraignant, c'est au concepteur qu'il incombe de créer le contexte qui est sensé relier tous les fragments. Le visiteur d'une hyperexposition doit-il pour chaque bloc « remettre les compteurs à zéro » et recréer un contexte de réception spécialement adapté

¹¹²³ DAVALLON, Jean, *L'exposition à l'œuvre, stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris, (L'Harmattan), 1999, p. 135.

¹¹²⁴ VANDENDORPE, Christian, *Du papyrus à l'hypertexte. Essai sur les mutations du texte et de la lecture*, Paris (La Découverte), 1999, p. 46.

¹¹²⁵ VANDENDORPE, Christian, *Du papyrus à l'hypertexte. Essai sur les mutations du texte et de la lecture*, Paris (La Découverte), 1999, p. 245.

à ce nouveau fragment, indépendamment du parcours qu'il a effectué? On peut malgré tout considérer que chaque noeud constitue un contexte pour l'appréhension du noeud suivant. Et j'ai attiré l'attention sur l'importance relative des « blancs » pour susciter chez le visiteur le désir de complétion, l'envie d'en savoir plus. Par ailleurs, le fait d'imposer occasionnellement des passages obligés, ou de ménager des séquences plus narratives ou linéaires pour présenter certaines informations peut constituer une opportunité pour insister sur certaines problématiques de l'exposition. Enfin, donner des indices sur le contenu de chaque macrothème ou microthème, notamment en leur attribuant titre et chapeau, pourrait certes faciliter la mise en place d'un contexte de réception. Le titre a pour fonction d'annoncer ou de résumer ce qui va suivre, il sert donc de contexte à la présentation de l'unité d'exposition.

Comme l'affirme Sunier, même pour des expositions plus classiques, « le fait de traiter d'une thématique précise sous plusieurs angles nécessite que les concepteurs répètent plusieurs fois l'information qu'ils désirent transmettre s'ils veulent qu'elle soit reçue par les visiteurs, d'où la présence capitale d'éléments répétitifs dans l'exposition. Cette question du rythme dans l'apport de l'information est particulièrement délicate car il s'agit de trouver un savant dosage entre l'envie de développer le sujet choisi, par l'injection de nouveaux détails, et celle de répéter ce que l'on vient de dire dans l'espoir que les propos ont été bien 'enregistrés' »¹¹²⁶. Ce rythme doit faire alterner la familiarisation avec le macrothème à travers les microthèmes et les constellations de fragments, en proposant des simplifications, des comparaisons faciles à appréhender, des descriptions et des rappels; la clarification qui a pour but d'éclaircir les concepts en faisant des observations, des démonstrations, des descriptions et des reformulations (paraphrases) et le renforcement, qui ancre et consolide l'appropriation du concept en illustrant, discutant, corroborant, récapitulant et justifiant¹¹²⁷. L'hyperexposition, en utilisant tous les ressorts des différents registres et supports médiatiques, en dosant savamment l'étalement des noeuds dans l'espace, en veillant à guider l'orientation du visiteur dans le réseau des informations, peut parvenir à proposer un cheminement cohérent et libre à la fois. Si l'exposition perd une part de ses dispositifs traditionnels d'ancrage en s'inspirant de l'hypertexte, il ne faut pas oublier qu'elle compense cette perte par la généralisation des liens avec des informations complémentaires fournies par d'autres noeuds ou d'autres macrothèmes.

Enfin, comme nous allons le voir maintenant, il existe un autre moyen de garantir la cohérence sémantique et d'aider le visiteur dans sa navigation, un procédé qui doit compléter

¹¹²⁶ SUNIER, Sandra, « Le scénario d'une exposition » dans TOBELEM, Jean-Michel (dir.), *Marketing et musées, Publics & Musées* n° 11-12, janvier-décembre 1997, p. 195-210, p. 199. Néanmoins, je ne suis pas d'accord avec la suite du développement de l'auteur pour qui la narration (et donc la structuration unilinéaire de l'exposition) est le seul moyen de parvenir à délivrer un message cohérent.

¹¹²⁷ VANDENDORPE, Christian, *Du papyrus à l'hypertexte. Essai sur les mutations du texte et de la lecture*, Paris (La Découverte), 1999, p. 173. Cette conception est assez proche de ce que propose Giordan (GIORDAN, André, « Repenser le musée à partir de comprendre et d'apprendre », dans SCHIELE, Bernard et KOSTER, Emlyn, *La révolution de la muséologie des sciences. Vers les musées du XXI^e siècle?*, Lyon (P.U.L.) et Montréal (Multimondes), 1998, p. 187-205.

la répétition et le rappel du contexte : l'abordage de l'exposition et la possibilité pour le visiteur de trouver constamment des points de repère.

(5) La Home Page

Bien que cela puisse sembler paradoxal, l'hyperexposition a besoin, pour fonctionner, de passages obligés. S'il ne devait y en avoir qu'un seul, c'est « l'abordage » de l'exposition qui devrait être aménagé. Prévoir un espace d'introduction à la visite est une pratique courante dans les expositions. Au minimum, un panneau avec le titre de l'exposition et quelques mots d'explications sur le sujet sont disposés à l'entrée. Dans une hyperexposition, cet espace introductif est non seulement souhaitable mais absolument nécessaire au bon déroulement de la visite. Il joue le rôle de la *home page*, la page d'accueil des sites Internet, présentant une introduction générale au sujet (fonction apéritive) mais également un sommaire (un « hypersommaire », comme le nomme Massou¹¹²⁸). Dans le domaine de l'informatique, l'hypersommaire, peut-être plus régulièrement appelé « menu » actuellement, est un écran qui permet de tout voir sans naviguer. Dans l'exposition, cette *home page* doit permettre d'orienter le visiteur vers les informations et les nœuds qu'il désire atteindre et découvrir en premier. Ce moment de l'exposition est important : il conditionne le reste de la visite, en mettant le visiteur en bonne condition de réception active du message. Cette *home page* peut être dédoublée par un plan remis au visiteur au début de l'exposition auquel il pourra continuellement se référer.

La *home page* doit donner un aperçu de la « géographie sémantique », pour reprendre l'expression de Lévy, telle une carte logique de l'exposition, éventuellement avec des effets de loupe sur les nœuds ou les liens jugés les plus importants. L'idéal serait de pouvoir proposer une carte multimédia interactive. Dans un hypertexte informatique, l'utilisateur clique sur un lien et la page souhaitée s'ouvre en moins d'une seconde. L'hypertexte est un « tapis volant »¹¹²⁹, qui transporte le voyageur dans l'univers virtuel... Dans une exposition, il n'en va pas de même mais il peut être utile de placer des balises, et de permettre de « planifier » sa visite, de dessiner les contours de sa progression imminente. L'absence d'hypersommaire a pour conséquence de ne pas offrir au visiteur de vue d'ensemble, si bien qu'il doit la déduire de son propre parcours.

Avec la *home page* (et ses rappels sous forme de carte, papier ou multimédia), le visiteur peut accéder aux blocs d'informations (macro- ou microthèmes) par sélection. Soit il cherche précisément des informations sur un aspect du sujet (cela suppose qu'il a déjà quelque

¹¹²⁸MASSOU Luc, « La structuration des informations dans les CD-Rom », dans NEL, Noël (dir.), *Les enjeux du virtuel*, Paris (L'Harmattan), 2001, p. 169-186, p. 182.

¹¹²⁹ LAUFER, Roger et SCAVETTA, Domenico, *Texte, Hypertexte, Hypermédia*, Paris (PUF- *Que sais-je?*), 1992, p. 48.

connaissance, même naïve, sur le sujet) soit il se retrouve devant une sorte de table des matières et il choisit la façon de rentrer dans le vif du sujet qui lui correspond le mieux. « Il ne s'agit pas de chasser ou de traquer un renseignement particulier mais de butiner, de-ci, de-là, sans avoir d'idée préconçue. Le verbe *to browse* (« butiner », mais aussi « jeter un coup d'oeil ») est employé en américain pour désigner la démarche curieuse de qui navigue dans un hypertexte »¹¹³⁰. Laufer et Scavetta traduisent *browser* par « table d'orientation » et *browsing* par « consultation libre ». J'aime bien l'image de la table d'orientation, car cela correspond tout à fait aux objectifs visés par la *home page* dans le cadre de l'hyperexposition.

En effet, pour profiter de sa liberté, pour motiver ses choix, l'option la plus satisfaisante pour le visiteur est d'obtenir d'entrée de jeu une vue claire de la distribution de l'information. La *home page* peut suggérer au visiteur divers types de déplacements et de modes d'accès (de recherche) à l'information. Pour autant que l'architecture ne dicte pas elle-même le parcours, le visiteur doit sélectionner le noeud qu'il veut explorer. Il lui est également loisible de naviguer entre les blocs d'information en se laissant guider par les associations d'idées qui surgissent en lui au fil de sa déambulation et par les liens qui lui sont proposés. Les fragments, les microthèmes sont aussi accessibles de façon séquentielle (on renoue alors avec le livre et l'exposition narrative): c'est alors la contiguïté, les rapports de proximité et de voisinage entre les noeuds qui conduisent les pas du visiteur. Enfin, en plus d'être accessibles par les modes précédents, les éléments d'information peuvent aussi être distribués en deux ou trois niveaux hiérarchisés, selon une logique arborescente (chaque strate hiérarchique correspondant, par exemple, à un approfondissement du sujet, ou à des éléments secondaires). Tout cela peut être suggéré, évoqué dans cet espace d'hypersommaire, qui ne doit pas forcément faire l'objet de longs développements. Ces quatre modes de déplacements peuvent être utilisés conjointement dans l'exposition.

Que doit contenir la *home page* et comment la présenter? On peut être tenté de dresser une liste des titres des unités d'exposition – peut importe que celle-ci soit graphiquement présentée sous forme de colonnes ou qu'elle se prête à d'autres dispositions et effets visuels comme l'étalement, etc. L'inconvénient réside dans le fait que les éléments sont seulement juxtaposés et non liés entre eux, comme l'explique Vandendorpe: « ce qui caractérise la liste, c'est que l'information n'y est pas notée de façon analogique par rapport à la parole, en utilisant des articulations textuelles de type verbal, mais sous une forme propre à l'écrit, en faisant jouer l'ordre du visuel et de la tabularité ». Mais, poursuit-il, « la liste est incapable de traduire les rapports, parfois très subtils, que marquent les centaines de connecteurs de coordination et de subordination »¹¹³¹.

¹¹³⁰ LEVY, Pierre, *Les technologies de l'intelligence. L'avenir de la pensée à l'ère informatique*, Paris (La Découverte), 1990, p. 40.

¹¹³¹ VANDENDORPE, Christian, *Du papyrus à l'hypertexte. Essai sur les mutations du texte et de la lecture*, Paris (La Découverte), 1999, p. 127-129.

Plus difficile à représenter, et sans doute à interpréter, la carte du réseau composé des noeuds et des liens est cependant beaucoup plus riche. Une représentation graphique, que viennent épauler des informations textuelles : la fusion du schéma conceptuel et de l'espace d'exposition. D'après Lévy, « la mémoire humaine est ainsi faite que nous comprenons et retenons bien mieux ce qui est organisé suivant des relations spatiales. Répétons que la maîtrise d'un domaine quelconque du savoir implique presque toujours la possession d'une riche représentation schématique »¹¹³². C'est à mon avis la meilleure façon de communiquer sur le contenu et l'organisation de l'hyperthème. En effet, la carte, comme une image ou un tableau, peut être « lue ». Elle s'offre dans sa totalité et il est possible au spectateur d'en sélectionner n'importe quel détail et de le considérer par rapport à l'ensemble, chacune de ces mises en relation produisant une « lecture » différente. Chaque récepteur y dégage une relation qui fait sens pour lui. Il n'y a pas de début, ni de fin, ni de parcours obligé dans la lecture de la carte. N'offre-t-elle pas des points communs avec l'hypertexte¹¹³³? La carte du réseau peut être partielle, je l'ai dit: représenter tous les noeuds risquerait de la rendre illisible. Il vaudrait mieux ne reporter que les noeuds les plus importants, les liens les plus pertinents ainsi que les passages obligés, qui balisent en quelque sorte le parcours que le visiteur peut choisir. Cette carte peut aussi être dédoublée: sur papier (feuille volante), elle accompagne le visiteur durant tout son parcours (et peut lui servir de pense-bête par la suite, histoire de continuer à faire des relations en dehors de l'exposition) ou sur des bornes multimédias disséminées dans l'exposition. Le visiteur devrait toujours pouvoir porter un regard d'ensemble sur l'objet de sa visite. Il devrait être capable de situer la place de chaque segment qu'il est en train d'explorer pour en appréhender les tenants et aboutissants dans l'organisation générale de l'exposition. On pourrait toujours objecter qu'exposer d'emblée la structure générale de l'exposition prive le visiteur du plaisir de la surprise, de l'exploration. C'est cependant indispensable pour qu'il puisse simplement visiter – au sens de recevoir – l'exposition. A propos de la lecture d'un hypertexte, Vandendorpe écrit ceci : « invoquer "l'esprit de découverte" inhérent à la technologie de l'hypertexte pour justifier le fait que l'usager soit maintenu dans le noir le plus total équivaut à infantiliser le lecteur, en lui déniait l'accès à des informations essentielles pour gérer sa lecture et le temps qu'il y consacrerait »¹¹³⁴.

4. L'invention simultanée de l'hypervisiteur et de l'hyperexposition

*Je dois m'avancer, me déplacer, m'arrêter, m'approcher, contourner, regarder, etc.
Je dois développer toute une série d'activités diverses, qui finiront par constituer*

¹¹³² LEVY, Pierre, *Les technologies de l'intelligence. L'avenir de la pensée à l'ère informatique*, Paris (La Découverte), 1990, p. 45.

¹¹³³ VANDENDORPE, Christian, *Du papyrus à l'hypertexte. Essai sur les mutations du texte et de la lecture*, Paris (La Découverte), 1999, p. 139-148.

¹¹³⁴ VANDENDORPE, Christian, *Du papyrus à l'hypertexte. Essai sur les mutations du texte et de la lecture*, Paris (La Découverte), 1999, p. 188.

L'hypertexte peut être vu comme un outil qui aide à la représentation des connaissances (ou plutôt à décrire une architecture de raisonnement) et à l'émergence des idées. Il est utile à la construction d'un savoir, d'un sujet d'exposition pour ce qui nous concerne. Il contribue à améliorer l'efficacité de la navigation et de la recherche dans le savoir constitué. S'inspirer de cet outil intervient à toutes les phases de la mise en exposition : la conception, la définition du sujet, la transformation du savoir par la mise en espace et enfin sa réception par le visiteur, qui collabore au fonctionnement de l'exposition et à l'interprétation de son message. La réception d'une exposition ne doit pas seulement apparaître comme l'ultime étape du processus car elle est envisagée dès le départ: l'exposition est pensée et construite (intellectuellement et matériellement) à destination des visiteurs, dans toute leur variété. Nous avons vu que le sens de l'exposition n'existe réellement, n'est actualisé que par le visiteur.

Dans un article intitulé « L'invention simultanée du visiteur et de l'exposition », Bernard Schiele¹¹³⁶ s'interroge sur le média exposition, le rôle de l'évaluation et la relation de communication instaurée par le concepteur entre le visiteur et le dispositif d'exposition. Il montre que depuis les années 1960¹¹³⁷, sous l'influence des études de publics puis de l'évaluation d'expositions, le visiteur est au centre du dispositif discursif – au point de détrôner l'objet. La conception d'une exposition est solidaire de la *conception* du visiteur, des représentations, intuitives et subjectives, que s'en font les concepteurs¹¹³⁸. Ces représentations dépassent en outre la fonction d'exposition, et ont partie liée avec la vision du rôle du musée dans la société et, partant, avec le projet muséal tracé par chaque institution.

On sait, notamment depuis l'étude de Véron et Levasseur, que les visiteurs d'une exposition peuvent être plus ou moins motivés, et que ces motivations sont éminemment variables. Certains comportements relevés lors des études et évaluations étonnent les concepteurs car ils ne semblent obéir à aucune logique de recherche d'information¹¹³⁹. En effet, alors que la vision du musée comme un moyen éducatif proche de l'école est encore partagée par beaucoup de concepteurs et de conservateurs, des études montrent que la plupart des visiteurs ne se rendent pas à une exposition avec une idée précise de ce qu'ils cherchent ou de ce qu'ils désirent y apprendre. Néanmoins, on s'aperçoit au sortir du musée qu'ils ressentent parfois certains

¹¹³⁵ DAVALLON, Jean, *L'exposition à l'œuvre, stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris, (L'Harmattan), 1999, p. 171-172.

¹¹³⁶ SCHIELE, Bernard, « L'invention simultanée du visiteur et de l'exposition », dans DAVALLON, Jean (dir.), *Regards sur l'évolution des musées, Publics et Musées* n° 2, Lyon (P.U.L.), 1992, p. 71-95.

¹¹³⁷ Son étude porte sur la situation aux Etats-Unis où l'évaluation, et d'une manière générale le souci du public, se sont développés beaucoup plus tôt qu'en Europe et singulièrement en France.

¹¹³⁸ Les études de comportement et les évaluations d'exposition peuvent contribuer à affiner ces représentations mais le recours à de telles études est loin d'être systématique, en dehors du MCQ et des musées scientifiques.

¹¹³⁹ ROUNDS, Jay, « Strategies for the Curiosity-Driven Museum Visitor », dans *Curator, the Museum Journal*, vol. 47, n° 4, Octobre 2004, p. 389-412.

manques ou certaines frustrations¹¹⁴⁰. Du reste, le temps moyen passé dans une exposition ne permet pas au visiteur de s'en approprier le contenu, aux yeux du concepteur.

L'hyperexposition, telle que je viens de la décrire dans ce chapitre, ne se donne pas pour objectif de captiver le visiteur au point de l'encourager, et encore moins de le forcer, à tout voir, à tout lire, à tout apprécier. Plusieurs chemins mènent à Rome et différentes stratégies de visite s'avèrent efficaces, d'autant que le chemin semble parfois plus prometteur d'expériences que la destination elle-même. Il n'y a pas une seule et unique bonne façon de visiter l'hyperexposition. Faut-il en déduire qu'il n'y a pas d'Hypervisiteur Modèle?

Comme je l'ai montré, dès que les premières idées commencent à se dessiner dans l'esprit du concepteur, s'installe aussi l'intention de les communiquer. Même si au début du processus, les contours du sujet de l'exposition, l'hyperthème, sont encore flous et mouvants, ils se précisent progressivement. S'il s'avère que l'exposition n'est pas le média approprié pour communiquer cette idée, celle-ci est rapidement abandonnée ou traitée différemment, pour être adaptée à un autre support de communication tel que le livre ou le film documentaire, par exemple. Ces médias supposent d'autres réflexions qui ne relèvent pas de cette recherche. Si l'idée reste un moment suspendue, abstraite, envisagée de façon désincarnée, en dehors de toute contingence de communication, ce moment est très court, comme je l'ai souligné au chapitre 4 avec l'aide des personnes interrogées. On ne peut dissocier l'émergence de l'idée d'exposition de l'intention – de l'envie –, quasi simultanée, de la partager avec un public d'exposition. Les intentions et les objectifs se précisent au fur et à mesure que les contours de l'idée s'affirment et que le corps des récepteurs est pris en compte. La suite du processus voit s'élaborer parallèlement le message de l'exposition et son mode d'appropriation par le destinataire. « Tout le travail de mise en exposition ne prend son sens qu'en regard d'un visiteur fictif, en quelque sorte idéal »¹¹⁴¹. Le sujet est travaillé, déconstruit, étendu, précisé, reconstruit, selon la logique des noeuds et des liens hypertextes, en fonctionnant par association d'idées. Or, c'est précisément ce mode d'appropriation que l'hyperexposition tend à privilégier : les associations d'idées, à travers un parcours libre et l'activité de sélection, d'interprétation, de reconstruction de la part du visiteur. L'Hypervisiteur Modèle est inventé en même temps que l'hyperexposition.

Son profil est fluctuant. Celui-ci n'est pas forcément connaisseur, mais il est curieux. Sa curiosité va d'ailleurs être aiguisée – et, on l'espère, satisfaite – tout au long de la visite. S'il ne se pose pas de question d'entrée de jeu, le dispositif va faire en sorte qu'il recherche des réponses malgré tout... Et s'il ne cherche pas activement, si son attention est plutôt flottante et

¹¹⁴⁰ LE MAREC, Joëlle, *Le public : ce qu'on sait et comment intégrer ces notions aux scénarios d'exposition*, document remis lors du séminaire OCIM « Le scénario et l'analogie : deux regards sur l'exposition », Dijon, 4-7 novembre 2002.

¹¹⁴¹ SCHIELE, Bernard, « L'invention simultanée du visiteur et de l'exposition », dans DAVALLON, Jean (dir.), *Regards sur l'évolution des musées, Publics et Musées* n° 2, Lyon (P.U.L.), 1992, p. 71-95, p. 74.

s'il n'a pas d'intérêt manifeste pour le « sujet du jour », il lui est aussi loisible de butiner. S'il veut tout voir (à défaut éventuellement de tout lire, de tout regarder et de manipuler tout ce qui peut l'être), deux solutions s'offre à lui : soit il suit les noeuds un à un en se basant uniquement sur la contiguïté de ceux-ci, soit il utilise la *home page* et la carte de l'exposition pour s'assurer de passer partout. L'acquisition d'informations ou l'exploration de l'exposition n'implique pas nécessairement qu'il y ait une recherche active. Pour reprendre la métaphore du « surf » utilisée pour Internet, le visiteur peut aussi se laisser dériver au gré du courant ou utiliser les repères de la « structuration navigationnelle »¹¹⁴² de l'exposition. L'Hypervisiteur Modèle peut prendre tantôt la forme d'une fourmi, d'un papillon, d'un poisson ou d'une sauterelle ou encore du *curiosity-driven visitor*. Son profil n'est pas unitaire mais pluriel, et il peut varier en cours de visite.

L'interactivité qui caractérise les productions hypertextuelles informatiques devrait idéalement se retrouver aussi dans le domaine de l'exposition. Rien de nouveau, mais ici, l'interactivité dépasse le rayon des bornes multimédias et des « manips » pour se retrouver également dans le choix du parcours, dans la construction du sens de l'exposition. Le visiteur se retrouve en quelque sorte associé au concepteur dans la création – ou plutôt l'actualisation – de l'exposition. La création de l'Hypervisiteur Modèle comprend dès lors ces données : le muséographe tente d'offrir la possibilité d'embranchements variés dans la trame expositive. Le visiteur tisse lui-même les liens, il est l'acteur de son parcours dans l'exposition, il construit ou reconstruit le savoir. En quelque sorte, il devient l'auteur ou le concepteur de sa propre exposition. Il s'invente lui-même hypervisiteur. La *home page*, comme un péricaractère¹¹⁴³ ou un avant-propos, est aussi le lieu et le moment où se noue le « pacte de visite », comme on parle du « pacte de lecture », qui va orienter la réception : l'exposition énonce ses normes (ce qui implique qu'elle s'y soumette par la suite) et le « code de réception ». L'exposition est donc bien programmée en vue de la rencontre avec le récepteur.

L'hyperexposition et l'hypervisiteur s'inventent de concert, ce qui implique pour le concepteur d'anticiper les difficultés que pourraient rencontrer les récepteurs face à son dispositif. La multiplication des liens et la complexité du réseau ne risquent-elles pas de conduire à la désorientation cognitive? Celle-ci peut prendre deux formes¹¹⁴⁴. La première correspond à une surcharge d'informations et de noeuds dont on ne perçoit plus les liens et dont on ne retient rien. La richesse de la représentation non linéaire hypertextuelle porte en elle le risque d'une « indigestion intellectuelle ». La seconde correspond aux « digressions imbriquées » où l'on perd de vue le but de sa recherche en suivant les chemins de traverses offerts par la

¹¹⁴² MASSOU Luc, « La structuration des informations dans les CD-Rom », dans NEL, Noël (dir.), *Les enjeux du virtuel*, Paris (L'Harmattan), 2001, p. 169-186, p. 182.

¹¹⁴³ JOUVE, Vincent, *La lecture*, Paris (Hachette), 1993, p. 47-49.

¹¹⁴⁴ VIGNAUX, Georges, *Qu'est-ce que l'hypertexte? Origines et histoires*, 13.09.2001, http://www1.msh-paris.fr:8099/html/activduprog/ZeEtudes/Etudes_detail.asp (on line 16.04.2007). L'auteur cite LE CROSNIER, Hervé, « L'hypertexte en réseau: repenser la bibliothèque », *Bulletin des bibliothèques de France*, 40, n°2, 1995, p. 23-31.

structuration hypertextuelle. Ce type d'exposition ne nécessite-t-il pas un effort de décodage accru de la part du visiteur? « Par l'investissement supplémentaire qu'il exige du lecteur, le fragment d'hypertexte peut ainsi encourager une lecture superficielle, vite épuisée dans l'effort de production et de renouvellement de contextes d'accueil et de réception. La lecture se transforme alors en festival du zapping »¹¹⁴⁵. Dans une exposition fortement tabulaire, fragmentaire, les automatismes de visite sont moins performants du fait que le contexte de compréhension doit être recréé, retissé, à chaque bloc d'information. Le petit jeu de la décontextualisation-recontextualisation risque en effet de devenir lassant pour le visiteur. A chaque noeud, il doit en quelque sorte remettre les compteurs à zéro pour en comprendre et en apprécier le contenu. Le visiteur peut se fatiguer, arriver à saturation ou se sentir désorienté; s'il ne peut trouver en lui l'impulsion suffisante pour effectuer un parcours autonome, il appréciera d'être guidé, tiré et être emporté sur des « rails sémantiques »¹¹⁴⁶. Un visiteur habitué à être pris en charge par l'exposition risque d'être désemparé devant un dispositif qui ne proposerait que des associations de type dialogique, supposant une question implicite à laquelle l'élément de l'exposition apporte une réponse. C'est pourquoi il est toujours possible, dans l'hyperexposition tout comme dans un hypertexte informatique, d'effectuer une visite en suivant les noeuds un à un, suivant la contiguïté. Par ailleurs, les noeuds sont tout de même agglomérés en grappes pour former des unités, correspondant aux microthèmes ou aux macrothèmes, ce qui facilite la découverte des facettes de l'exposition et dès lors un des cheminements intellectuels possibles. Un usage de l'hyperexposition, que l'on peut qualifier de « faible » au vu de des potentialités de celle-ci (richesse sémantique et liberté de parcours) ne peut être interdit – il peut même s'avérer tout à fait satisfaisant et agréable pour les visiteurs qui le choisissent. Le concepteur doit cependant trouver des formules muséographiques et scénographique pour encourager le visiteur à s'y familiariser progressivement, pour ensuite se l'approprier pleinement.

Terminons en insistant à nouveau sur le fait que l'exposition construite selon la logique de l'hypertexte n'a pas du tout la prétention de transposer le fonctionnement d'un outil informatique dans le contexte d'une exposition, faite d'espace, de vraies choses et de discours sous différentes formes. Abandonner une structuration qui épouse les découpages disciplinaires ou le parcours linéaire découlant d'une trame narrative consiste à tenter d'inventer un nouveau langage pour les expositions d'ethnographie et de société. Ce langage ne peut s'élaborer qu'en inventant, simultanément, une relation fonctionnelle entre l'exposition et le visiteur qui soit en phase avec les objectifs définis précédemment, à savoir : aider le visiteur à être libre et actif dans sa découverte, et l'inviter à développer sa propre opinion sur le sujet proposé. S'affranchir de la structuration inspirée des autres médias comme le livre, le film ou la télévision n'implique pas de s'imposer des règles du domaine informatique. Le but

¹¹⁴⁵ VANDENDORPE, Christian, *Du papyrus à l'hypertexte. Essai sur les mutations du texte et de la lecture*, Paris (La Découverte), 1999, p. 242.

¹¹⁴⁶ VANDENDORPE, Christian, *Du papyrus à l'hypertexte. Essai sur les mutations du texte et de la lecture*, Paris (La Découverte), 1999, p. 95.

est bien davantage de s'inspirer de ces différents supports pour exploiter toutes les possibilités du média exposition et d'instaurer une relation de communication appropriée avec ses utilisateurs.

L'Hypervisiteur Modèle, en tant que récepteur fictif auquel le concepteur se réfère, s'immisce à toutes les étapes du processus de conception et de mise en exposition. Par le même mouvement, il se retrouve disséminé dans toutes les unités de l'exposition pour indiquer au visiteur réel quelles sont les possibilités d'appropriation qui s'offrent à lui, en fonction de ses besoins spécifiques – ils pourraient être tout différents dans une autre exposition, sur un autre thème. Si l'Hypervisiteur Modèle s'avère utile au concepteur durant l'élaboration de l'exposition et des aides à la visite, il n'a pas la prétention ni l'ambition d'aider ce dernier à modéliser et cadenciser le comportement du visiteur réel.

L'analyse de l'exposition ethnographique et de société à travers la logique de l'hypertexte et la proposition méthodologique qui en découle sont inédites. Il ne s'agit pas pour autant d'une révolution. Comme je vais à présent le montrer, cette recherche n'est pas isolée : quelques institutions et expositions tentent des expériences similaires par certains de leurs aspects.

Chapitre 7

Eléments d’hypertextualité dans la muséographie actuelle

Tout au long de mon travail de recherche, et même bien en amont de celui-ci, j'ai eu l'occasion de visiter de nombreux musées (art, sciences, histoire etc.) et parmi ceux-ci, plusieurs musées se rapportant au domaine ethnographique ou de société. La muséologie et la muséographie ne s'appréhendent et ne s'apprécient pas seulement par l'intermédiaire des ouvrages et articles scientifiques, loin s'en faut. D'abord parce que, selon moi, on ne peut dissocier la théorie de la pratique, et donc l'étude livresque de la visite concrète et l'expérience de terrain. Ensuite parce que tout ce qui s'invente dans ce domaine n'est que rarement publié. C'est pour ces raisons qu'une partie de ma méthodologie de recherche a consisté à rencontrer et à interviewer quelques conservateurs de musées et concepteurs d'exposition. Ceci a permis de rassembler des données concrètes introuvables dans la bibliographie. C'est également pour ces raisons qu'il m'est apparu essentiel de visiter des musées et de me constituer un « répertoire » d'images, un échantillon de sensations, un catalogue mental de solutions techniques et scénographiques, une panoplie d'histoires muséographiques et d'expériences de visites¹¹⁴⁷. Beaucoup d'exemples ont déjà été cités et décrits au fil des pages de cette thèse. Ce chapitre est entièrement consacré à la présentation de quelques expositions ou institutions qui me paraissent pertinentes par rapport à la proposition de méthodologie basée sur la logique de l'hypertexte. Certaines d'entre elles, dont la visite remonte à plusieurs années, m'ont inspirée ou encouragée dans l'élaboration de mon travail tandis que d'autres, visitées bien plus récemment, m'ont confortées dans ma démarche. Il est peut-être inutile d'ajouter qu'aucun de ces musées ne correspond en tous points à la proposition exposée au chapitre précédent; c'est par certains de leurs aspects uniquement que les institutions décrites dans les pages qui suivent « apportent de l'eau à mon moulin ». Ce chapitre propose une approche contrastée et complémentaire par rapport au précédent; ce dernier était presque exclusivement théorique et celui-ci est au contraire très descriptif. Je m'y livre à l'analyse de quelques exemples concrets, avec à l'esprit la question suivante : quels sont les musées et expositions qui, d'une manière ou d'une autre, utilisent une démarche similaire au niveau de la conception, ou offrent un dispositif expositif comparable à une exposition hypertextuelle?

Du point de vue de la méthodologie mise en oeuvre, on ne peut pas toujours y avoir accès. Pour savoir comment quelqu'un a monté une exposition, l'observation, même minutieuse, du produit fini ne suffit pas. Il faut idéalement pouvoir parler avec cette personne de son

¹¹⁴⁷ C'est l'un des premiers conseils que je donne aux étudiants en muséologie, en particulier à ceux qui désirent présenter un mémoire dans cette discipline : il faut visiter des musées!

élaboration (comme je l'ai fait à travers la série d'entretiens présentée au chapitre 4) ou avoir recours aux rares publications (articles ou ouvrages rédigés par l'intéressé ou par quelqu'un qui l'a interrogé). On peut aussi se référer à d'autres analyses ou observations extérieures, mais dans ce cas, on ne peut réellement en appréhender la démarche méthodologique.

Dans la première partie de ce chapitre, je présente quelques musées ou expositions qui m'ont inspirée ou qui me confortent dans mon approche de l'exposition ethnographique et de société à travers quelques traits qui se recoupent. On ne peut pas cependant parler d'études de cas, car il n'y a rien de systématique dans ces comparaisons. De plus, je ne vais pas présenter tous ces exemples de façon très approfondie mais en insistant seulement sur les aspects les plus intéressants pour mon analyse. Ce chapitre explore ces éléments de comparaison selon une logique thématique; les mêmes exemples pourront être utilisés pour illustrer plusieurs des axes de réflexion proposés.

La seconde partie du chapitre relate une expérience personnelle de mise en exposition. Il s'agit de présenter la démarche – on ne peut pas à proprement parler de méthodologie – qui a été mise en oeuvre pour la mission muséographique au Musée de Wanne, confiée au Séminaire de muséologie. Cet exemple ne peut être mis sur le même pied que les précédents dans la mesure où l'expérience de terrain, la mise en situation concrète, dépasse largement la « simple » visite d'un musée, même si l'on revêt pour ce faire l'habit de l'expert. Contrairement aux autres musées que j'analyse de façon extérieure, le cas de Wanne ne me permet pas de prendre le même recul puisque j'étais partie prenante du projet. Cette expérience me paraît tout de même utile à relater, d'autant que les quelques années qui se sont écoulées depuis l'ouverture du musée au public en 2001 ont permis les développements théoriques ici présentés et offrent donc l'occasion d'une réflexion à froid.

1. Visites de musées : morceaux choisis

Cette première partie est structurée selon quelques axes correspondant à des problématiques développées au chapitre précédent. Comment les éléments théoriques sur lesquels j'ai insisté peuvent-ils s'incarner concrètement dans un musée ou une exposition?

a) Sélection de l'exposition et parcours général proposé dans le musée

Nous l'avons vu au chapitre 3 de ce travail : le modèle « classique » du musée d'ethnographie régionale propose une exposition permanente, unique et continue. Le plus souvent, celle-ci revêt de plus un caractère quasi immuable. C'est le cas dans les deux musées archétypaux, le *Nordiska Museet* et le *Museon arlaten*. La plupart des musées se sont ensuite constitués sur ce modèle, comme le Musée alsacien, le Musée ethnographique d'Anvers, le Musée de la Vie

wallonne et bien d'autres. L'ambition est de présenter toutes les facettes de l'ethnographie, de façon relativement cloisonnée et en suivant plus ou moins fidèlement les classements existants de la discipline, comme le plan bibliographique du Suisse Hoffmann-Krayer. Une entrée, une sortie, un sens de visite.

Le Musée national des Arts et Traditions populaires de Paris, même s'il entend lors de sa conception renouveler la muséographie (discours et présentation), propose également l'exposition permanente de la galerie culturelle comme un seul bloc, avec un seul sens de visite. A la différence des autres musées cités, la nouvelle infrastructure au Bois de Boulogne prévoit tout de même deux espaces (un grand et un petit) dédiés aux expositions temporaires. Et bien sûr, la galerie d'étude qui permet une autre approche, encore plus exhaustive du sujet. Les ATP marquent donc plusieurs avancées dans le domaine de la muséographie de l'ethnographie régionale : tout d'abord, des expositions temporaires thématiques complètent une exposition permanente généraliste, synthétique. Il faut rappeler que la politique d'expositions temporaires thématiques était particulièrement maîtrisée par cette institution qui n'avait eu d'autre choix, depuis sa création en 1937, que de se tourner vers ce type de présentations éphémères, dans le bâtiment ingrat où elle a été logée jusqu'à sa nouvelle implantation.

Dès les années 1970, au Musée dauphinois, Jean-Pierre Laurent instaure un programme d'expositions temporaires de longue durée. La même politique constitue, nous l'avons vu, l'un des fondements du Musée de la Civilisation de Québec. Dans les deux cas, une ou deux expositions plus généralistes servent de point de repère ou de point d'ancrage, en particulier pour les primo-visiteurs. C'est d'abord *Gens de là-haut*, puis *Gens de l'Alpe* à Grenoble; *Mémoires*, puis *Le temps des Québécois*, ou encore *Nous les premières nations* à Québec.

Cette multiplication des expositions (de courte ou de longue durée) a deux implications. Le visiteur doit faire un choix dès son entrée au musée; le sujet des expositions ne couvre pas forcément tout le spectre des facettes de l'ethnographie. Un choix a donc été opéré au moment de la conception, cette cabriole ne se faisant pas sans filet puisqu'on ne renonce pas (encore) à une exposition de synthèse. Avant de décrire plus longuement ces conséquences, je voudrais souligner que le musée d'ethnographie n'est pas le lieu de l'invention de ce choix. Depuis longtemps, les grands musées d'art, les musées « à départements », offrent au visiteur le musée « à la carte » (du moins quand l'architecture le permet) : « quel département vais-je visiter aujourd'hui? ». Les musées de sciences aussi permettent dans une certaine mesure de planifier sa visite ou du moins de connaître l'ensemble de l'offre en matière d'expositions.

Première implication: le visiteur est amené à faire un choix d'entrée de jeu. Les modalités de ce choix vont bien sûr varier en fonction du profil du visiteur, et en particulier s'il s'agit de sa première visite au musée en question ou non. Il lui est bien sûr loisible de choisir plusieurs expositions, qu'il peut visiter successivement, mais il lui faut bien commencer par quelque

part. Et ce choix a nécessairement une incidence, une influence sur la façon de lire, de comprendre, d'aborder les expositions. Si l'on prend par exemple le Musée dauphinois, un visiteur n'aura pas le même regard sur l'exposition (de longue durée) *La grande histoire du ski*, s'il a vu juste avant (ou lors d'une précédente visite) *Gens de là-haut*, et ce, quand bien même les deux expositions sont indépendantes, autonomes (pas besoin d'avoir vu la première pour comprendre la deuxième, et pas d'ordre imposé dans la visite). Car dans des domaines qui restent proches, voire connexes, il y a forcément tôt ou tard des recoupements à faire. Ceci est sans doute moins vrai pour le MCQ, institution où les expositions explorent des sujets beaucoup plus variés, qui peuvent n'avoir aucun point commun: entre une exposition sur la peau (*Paroles de peau*), une autre sur le chien et une sur l'orchestre philharmonique, les liens ne sont pas évidents! A nouveau, les connexions, les ponts sont beaucoup plus clairs entre les deux expositions de longue durée, plus généralistes, dédiées aux Québécois et aux Premières Nations. Dans tous les cas de figure, c'est bien la société que l'on interroge, mais à une échelle différente. Le fil conducteur qui relie les différentes expositions entre elles, la « civilisation » est par trop large, trop lâche. Ce mot ne peut aider à trouver une cohérence, à jeter des ponts entre les expositions. C'est un peu comme si le MCQ rassemblait en son sein six, sept ou huit petits musées thématiques. Le Musée dauphinois, qui est tout de même plus petit, propose également des expositions sur des sujets variés. Néanmoins, le lien entre celles-ci est plus clair, car plus restreint : toutes concernent le Dauphiné et l'Isère.

Le choix est laissé au visiteur de voir les expositions dans l'ordre qui lui convient, ou de n'en visiter qu'une partie. Il ne faut pas, cependant, que le visiteur se fasse d'illusions : si les expositions sont importantes et nombreuses, il ne pourra en faire le tour à l'occasion d'une seule visite. Le scénario qui risque de se produire est le suivant : le visiteur passe un temps assez long dans la première exposition, puis beaucoup moins dans la suivante, en survole peut-être une troisième mais il lui est impossible de les voir toutes! C'est vrai au MCQ, comme, dans d'autres type de musées, à la Cité des Sciences et de l'Industrie à Paris, au Pass à Frameries, ou encore dans les plus grands musées d'art tels que Le Louvre. A ce sujet, je trouve qu'aucun musée n'est totalement explicite sur le fait qu'il est impossible de tout visiter, tout voir, tout lire, tout comprendre... en l'espace d'une demi-journée¹¹⁴⁸, ou même d'une journée entière. Les grands musées « à départements » ou « à expositions » multiples et variées mettent en évidence leur offre importante dès l'accueil (et en amont, au niveau de la promotion du musée) en disposant des informations (prospectus, plan-programme, affiches...) mais aucun n'indique clairement au visiteur (potentiel) qu'il est impossible de *tout faire* en un jour! On arguera que certains de ces musées (Musée dauphinois, MCQ, ...) sont destinés prioritairement à un public régional que l'on cherche à fidéliser. Il est vrai qu'une politique d'expositions temporaires bien menée est tout indiquée pour inciter les visiteurs à revenir au musée, surtout lorsqu'elle est doublée d'une politique tarifaire *ad hoc* (cartes annuelles et autres abonnements). Néanmoins, quel manque de clarté ou de transparence par rapport au

¹¹⁴⁸

On sait qu'un visiteur passe en moyenne une heure et demi à deux heures dans un musée.

visiteur naïf, si je puis dire, au primo-visiteur qui s'imagine « en avoir pour son argent » à la vue d'un menu alléchant et chargé... Ces musées ne craignent-ils pas de voir le visiteur repartir avec un fort sentiment de frustration par rapport à un programme impossible? Pourquoi ne pas le prévenir et l'aider à faire des choix au début de sa visite?

On ne peut pas voir non plus toutes les expositions temporaires puisqu'elles ne se tiennent jamais toutes en même temps¹¹⁴⁹! La notion de choix implique aussi le moment choisi pour faire la visite. Comme le souligne le promeneur de l'*Alimentarium* : « mes visites – parfois longues, parfois courtes – m'ont donc mené à travers différentes expositions, qui n'étaient cependant jamais visibles toutes en même temps. Ce n'est pas particulièrement gênant, puisque le média exposition comporte toujours une bonne part de fiction. C'est en tout cas l'un des messages importants de l'installation qui se trouvait à la mezzanine de l'ancien musée. Elle soulignait que le monde extérieur réel n'entre jamais au musée, quel qu'en soit le raisonnement ou l'artifice »¹¹⁵⁰. Une exposition n'est qu'un regard sur le monde réel; on peut multiplier ces regards en multipliant les expositions. Mais manquer un regard, manquer une exposition, n'empêche pas de profiter, de comprendre et d'apprécier les autres.

Deuxième implication, corollaire de la première : du point de vue de la conception d'une exposition, l'approche se fait résolument thématique. Sauf pour les expositions de synthèse qui sont, par définition, plus généralistes, le but n'est pas (plus) d'embrasser tous les aspects de la vie en société mais d'en explorer l'un ou l'autre de façon plus approfondie. On se situe plus, selon moi, dans la démarche d'interprétation. En effet, l'exposition consacrée à une thématique précise, même si elle est vaste, est peut-être davantage libérée du poids de la collection qu'une autre plus généraliste. Le concepteur de l'exposition est moins tenté de réutiliser, même en les détournant, les typologies habituelles. La liberté de discours est plus grande lorsque celui-ci est plus ciblé, lorsqu'il est focalisé sur un thème au lieu d'en embrasser plusieurs. Les expositions de synthèse se veulent plus complètes à défaut de pouvoir être exhaustives. Le fil conducteur que l'on tente alors de créer est généralement plus proche du canevas classique, à savoir la chronologie, la géographie, ou les divisions « traditionnelles » (vie active, vie domestique, vie spirituelle...). L'exposition de synthèse du MCQ de 1988 à 2003, *Mémoires*, a singulièrement réussi à échapper aux structures traditionnelles, en créant un cheminement thématique (les différents types de mémoires) pour articuler le discours.

Un des avantages des expositions temporaires ou semi-temporaires, c'est qu'elles sont, par définition, renouvelées plus régulièrement que des expositions permanentes. Bien souvent, leurs concepteurs peuvent se permettre plus de libertés et prennent des initiatives plus originales voire plus risquées. Ces expositions apparaissent davantage comme des laboratoires d'idées, que l'on n'ose pas vraiment tester pour du long terme, dans la mesure où l'on s'engage

¹¹⁴⁹ Sauf dans le cas d'un musée proche auquel on peut (et on veut) rendre des visites régulières tout au long de l'année.

¹¹⁵⁰ SCHAEERER, Martin, R., *Promenades muséologiques*, Vevey (*Alimentarium*), 2002, p. 4.

pour plusieurs années. Il me semble dès lors que ce sont des événements propres à susciter de nouvelles recherches muséographiques.

Idéalement, les expositions présentées simultanément dans un musée devraient entretenir des liens entre elles. Je ne dis pas qu'elles doivent nécessairement être complémentaires et pensées comme un tout mais elles pourraient renvoyer l'une aux autres en soulignant de ci, de là, un point commun ou un contrepoint. Cette option est développée au Musée québécois de Culture populaire à Trois-Rivières : expositions abordant le thème de l'alimentation de 2003 à 2005 puis l'évasion et les loisirs de 2005 à 2007. Chaque exposition peut être vue indépendamment des autres, mais toutes se raccrochent à un thème général, même si le lien est parfois un peu lâche. Ces expositions (au nombre de 6, plus la possibilité de visiter la réserve) sont nettement plus petites que celles du MCQ ou même que celles du Musée dauphinois, et l'ensemble du musée peut être visité en une demi-journée. Dans ce cas, le visiteur choisit effectivement l'ordre dans lequel les différentes expositions vont être découvertes, sans être nécessairement obligé d'en « sacrifier » certaines. J'entends par là le sentiment de regret ou de frustration éventuellement engendré par une visite qui ne permet d'approfondir chacune des expositions. Le fait que celles-ci fassent partie d'un ensemble thématique plus ou moins large et souple¹¹⁵¹ incite peut-être davantage les visiteurs à parcourir toutes les expositions qu'au MCQ où elles n'entretiennent quasi aucun lien entre elles.

b) Libre parcours

Un point important de ma proposition méthodologique et muséographique est d'envisager que le visiteur puisse créer son propre parcours de visite. Même si l'on ne peut envisager sérieusement une infinité de parcours physiques, il est possible de laisser le visiteur se débrouiller dans l'exposition, lui permettre de flâner, d'errer, ou de se laisser captiver et attirer par quelque unité d'exposition, un objet, un texte, un témoignage... Les musées d'art, pour les évoquer à nouveau, sont parfois moins dirigistes que les musées d'ethnographie ou, plus généralement, les musées thématiques. Bien sûr, on n'est pas face au même type de discours, de message¹¹⁵². Parmi les musées d'art que j'ai visités, deux retiennent particulièrement mon attention en ce qui concerne le parcours du visiteur : le Musée du Dialogue à Louvain-la-Neuve et Insel Hombroich à Neuss, près de Düsseldorf.

Le premier est un musée universitaire inauguré en 1979 mais dont l'histoire et les collections remontent au XIXe siècle, à Leuven¹¹⁵³. C'est notamment à la suite d'un legs particulièrement

¹¹⁵¹ Il y a des expositions un peu « hors-thème ».

¹¹⁵² Mais je ne vais pas me lancer dans une comparaison entre les musées d'art et les autres types de musées, cela dépasse mon sujet; je renvoie le lecteur à ce que j'ai écrit sur cette question au chapitre 2.

¹¹⁵³ VAN DEN DRIESSCHE, Bernard, « Le Musée de Louvain-la-Neuve ou l'économie du don, » dans *L'invitation au musée*, n° 11, (3e trimestre 2005), p. 30-32.

éclectique en 1989 que le musée développe le concept de dialogue, entre les cultures, entre les civilisations, entre les époques. Sa collection actuelle couvre l'Antiquité classique (dont un ensemble de moulages), l'art ancien, l'art extra-européen, l'art moderne et contemporain, l'art naïf et l'art populaire. Quelques exemples : un tableau de Jo Delahaut et un tambour Vanuatu, des sculptures baroques, une oeuvre de Paul Delvaux et une structure métallique de Tapta, etc. « Le dialogue est avant tout un esprit de disponibilité à la diversité : diversité des publics, des collections et des espaces. Il permet de montrer la fécondité de rencontres inattendues »¹¹⁵⁴. Le musée n'est pas bien grand : quelques salles sont organisées autour d'un puit de lumière, ouverture sur la bibliothèque universitaire située aux étages supérieurs. Un texte à l'entrée donne quelques indications au visiteur sur le style de visite conseillé : la visite erratique. Le décroisement des salles et le décroisement des genres invitent à la promenade, sans qu'un sens de visite soit conseillé. « Le concept du dialogue mis en œuvre par le Musée de Louvain-la-Neuve peut être fondamentalement défini comme un *dispositif* qui appelle le visiteur à construire lui-même le sens qu'il retirera de sa visite »¹¹⁵⁵.

Le second musée, Insel Hombroich¹¹⁵⁶, est encore plus étonnant. Tout d'abord, il faut préciser qu'il s'agit d'un musée-parc, dont certaines oeuvres sont disposées en plein air et d'autres présentées dans des pavillons dispersés, presque perdus dans l'« île ». Celle-ci donne l'illusion d'une nature préservée, sauvage, et pourtant complètement domestiquée. Des sentiers semés de cailloux blancs relient les pavillons entre eux en dessinant plusieurs chemins qui s'entrecroisent. Le petit Poucet reçoit un plan à l'entrée mais il n'y a pas pour autant de parcours fléché. C'est davantage à une promenade que l'on est invité, plus qu'à une visite proprement dite. Dans les pavillons, et quelques fois à l'extérieur de ceux-ci, les oeuvres sont présentées sans obéir aux classements habituels, chronologiques ou géographiques. Tout au plus, quelques regroupements typologiques, comme ce pavillon présentant essentiellement les arts graphiques. De l'art asiatique côtoie des oeuvres contemporaines ou des pièces archéologiques. Autre trait particulier de ce musée, il n'y a aucun texte, aucun cartel : on ne sait pas ce que l'on voit (sauf si on le sait, précisément). Toutes les oeuvres présentées le sont sur un pied d'égalité, pourrait-on dire. De ce fait, d'aucuns parlent d'Insel Hombroich comme d'un anti-musée¹¹⁵⁷, qui de plus ne ferait pas grand cas de la conservation des oeuvres présentées. Il s'agit d'une fondation basée sur une collection particulière.

¹¹⁵⁴ ROUCLOUX, Joël, « Dans le sillage d'un passeur... », dans *Hommage à Ignace Vandevivere, Courrier du passant*, n° 83-84, 2004, p. 10-15, p. 15.

¹¹⁵⁵ ROUCLOUX, Joël, « Méthodologie. Muséologie », dans *Hommage à Ignace Vandevivere, Courrier du passant*, n° 83-84, 2004, p. 52-53, p. 52.

¹¹⁵⁶ Voir encadré dans GOB, André et DROUGUET, Noémie, *La muséologie. Histoire, développements, enjeux actuels*, Deuxième édition, Paris, Armand Colin, (Collection U), 2006, p. 119-120 ; GOB, André, « Musée ouvert, manifestation de l'espace public? » dans GOB, André (dir.), *Musée, on rénove!*, *Art&Fact* n° 22, 2003, p. 126-133, p. 128 et le catalogue du musée : *Stiftung Insel Hombroich*, (NRW), 2002.

¹¹⁵⁷ FOULON, Pierre-Jean, « Introduction au colloque » dans FOULON, Pierre-Jean (dir.), *Architecture et Musée*, Tournai, 2001, p. 16.

Dans le domaine ethnographique et dans les thématiques de société, les musées proposant un parcours aléatoire, comme dans les deux cas que je viens d'énoncer, sont rares ou inexistantes. Le seul exemple qui me vient à l'esprit est une exposition temporaire minuscule présentée au Musée québécois de Culture populaire de Trois-Rivières : *Double vie*. Cette exposition a déjà été évoquée dans le chapitre 4 de ce travail car la muséographie en a été confiée à un collectif d'artistes contemporains répondant au doux nom de « Farine orpheline cherche ailleurs meilleur ». Sur le thème de la transformation alimentaire, les artistes ont créé une installation dans laquelle le visiteur se déplace librement. Elle présente des objets de la collection du musée auxquels on a donné une « double vie » dans le sens où ils sont assemblés pour représenter des figures étranges, vaguement humaines ou animales¹¹⁵⁸. L'exposition tient dans une seule salle, un plateau de taille moyenne. Parler de libre parcours est dès lors peut-être un peu abusif dans la mesure où il n'est pas compliqué d'inviter le visiteur à créer lui-même son parcours dans un espace restreint. On ne peut donc en tirer des conclusions valables pour des expositions plus importantes. Mais l'aménagement fonctionne bien : l'ensemble du dispositif était ramassé au centre de la pièce, ce qui évite que le visiteur ne soit tenté de suivre les murs. Celui-ci pouvait tourner autour de l'ensemble, autour de chaque module, s'asseoir au centre etc. Si les mêmes éléments avaient été placés le long des murs de la salle, même avec des éléments au milieu, le visiteur aurait sans aucun doute été attiré par les bords, et aurait cru reconnaître là le sens logique ou naturel du parcours. Au-delà de la présentation matérielle des objets et des bonshommes, cette installation était riche d'un contenu cohérent sur la transformation des aliments, hier et aujourd'hui.

*L'Alimentarium*¹¹⁵⁹, Musée de l'Alimentation (Fondation Nestlé) à Vevey, fonctionne plus ou moins de la même façon. Là, le visiteur pénètre dans le musée par un hall dont les murs sont recouvert de termes, de mots évoquant la nourriture, l'alimentation, la cuisine... Ensuite, il se trouve face au stand d'accueil, billetterie et boutique (3 en 1). A partir de là, le musée se divise en quatre parties : « Manger », « Cuisiner », « Acheter », « Digérer ». Aucun itinéraire n'est conseillé; si l'on demande son chemin à l'accueil, on répond que l'on peut découvrir ces quatre parties dans n'importe quel ordre. On peut donc opter pour la proximité et se rendre dans l'une des sections les plus proche : manger et cuisiner, qui sont logées au rez-de-chaussée tandis qu'acheter et digérer sont situées au premier étage. La salle d'exposition temporaire se trouve au deuxième étage; on peut bien sûr la visiter indépendamment de l'exposition permanente. Une salle au premier étage, un peu plus petite, présente « la petite entreprise qui n'a jamais connu la crise » de Monsieur Nestlé. La seule salle historique du bâtiment, restée inchangée depuis sa création après la Première Guerre mondiale, donne un aperçu de l'histoire de Nestlé (personnalités et évolution des produits); cette cinquième division est un peu marginale par rapport aux autres unités. Le visiteur peut aussi choisir de visiter les sections en suivant l'ordre logique de l'alimentation : on commence par acheter, puis cuisiner, ensuite manger et enfin

¹¹⁵⁸ Illustration de *Double Vie*° 81 à 83.,

¹¹⁵⁹ Visité en février 2003.

digérer. Cet itinéraire n'est cependant pas favorisé par la mise en espace puisqu'il implique de commencer par le premier étage, redescendre, puis remonter à nouveau. On peut aussi y aller « au flair » et se rendre directement dans la vraie cuisine de la partie « cuisiner », où l'on peut observer le chef au travail... histoire de se mettre en appétit pour la suite de la visite.

Au sein de ces quatre sections, chacune se résumant à une seule salle, le parcours est tout aussi libre (et soutenu par une scénographie à chaque fois adaptée, comme nous le verrons plus loin). L'aménagement, composé de quelques îlots, n'impose aucun itinéraire *a priori*. On peut faire la même réflexion que pour *Double vie* : il est plus simple d'induire un parcours « aléatoire » au sein d'une section qui tient dans une seule pièce, plus ou moins de plan carré de surcroît, plutôt que de favoriser ce type de découverte dans une enfilade de salles de plus petite taille ou dans une salle longue et étroite. La disposition du bâtiment et des lieux d'exposition y est donc pour beaucoup. C'est une situation exactement inverse que l'on rencontre au Musée dauphinois : sis dans un ancien couvent, les espaces d'exposition colonisent de longs couloirs qui entourent une cour carrée. Cette disposition favorise bien davantage un cheminement linéaire. Même situation au Musée du Temps, dans le Palais Granvelle à Besançon.

Je termine par un exemple issu d'un musée de sciences, implanté dans un espace aux antipodes du Palais Granvelle ou de la villa de Vevey : *Biométrie, le corps identité* à la Cité des Sciences et de l'Industrie (29 novembre 2005 – 7 janvier 2007). La biométrie désigne un ensemble de techniques qui permettent de vérifier automatiquement l'identité d'un individu à partir de certaines de ses particularités physiques, comme les empreintes digitales. Naturellement, le sujet est somme toute assez restreint et il est traité dans un musée de sciences; la CSI aborde tout de même des problématiques de société, avec une approche spécifique. Le sujet est découpé en huit modules consacrés chacun à une partie du sujet : « Les pratiques », « Les limites », « Ethique et loi »... Chaque thème est lui-même découpé en quelques sous-thèmes. Le module « Corps » présente quatre sous-thèmes : « Moyennes corporelles », « Le corps en mesures », « La taille des Français » et « Est-ce biométrisable? » (sic).¹¹⁶⁰ Une entrée est privilégiée ; deux portiques rouges servent d'introduction à l'exposition sur le thème de l'identité. Néanmoins, le périmètre de l'exposition n'est pas clôturé, l'espace est complètement ouvert sur la mezzanine d'Explora (1er étage de la cité) ce qui signifie que l'on peut entrer dans l'exposition par n'importe quel côté. Dans l'exposition proprement dite, il n'y a pas de cloison entre les modules, le visiteur peut choisir son itinéraire librement. De grands titres, des couleurs, la forme des modules lui permettent de se repérer facilement et de composer son parcours. L'exposition n'est guère étendue: un coup d'oeil permet de prendre connaissance des différents fragments qui (re)composent le thème et la structure spatiale. Ce genre de dispositif parvient dans le même temps à réintégrer les

¹¹⁶⁰ Voir plan de l'exposition : illustration n° 12.

différentes facettes d'un sujet, pour leur rendre leur cohérence, leur cohésion et à favoriser une visite libre, encouragée par les repères visuels qui aident le visiteur à faire des choix.

c) Plusieurs itinéraires

Le Musée historique de Lucerne a rouvert ses portes en 2004, après une rénovation totale de sa muséographie. Son exposition permanente s'appelle désormais « Le dépôt » et s'apparente à des réserves de musées ou encore aux rayons d'un entrepôt, d'un magasin ou d'une usine. La structure de présentation des collections est typologique (objets archéologiques, textiles, jouets, ...) mais le parcours de visite est « à la carte ». Il n'y a pas de texte, ni de cartels dans ce musée mais les informations ne sont pas absentes pour autant : on les découvre à l'aide d'un ordinateur de poche de type Palm muni d'un scanner. Chaque objet ou groupe d'objets est en effet identifié par un code à barres que le scanner peut lire; sa description est affichée sur l'écran du Palm.

Le rez-de-chaussée est consacré à l'accueil (billetterie et boutique) et tient lieu d'introduction à la visite. On y apprend aussi le maniement du Palm et le système d'orientation dans le dépôt. Le visiteur peut ensuite simplement effectuer une visite en déambulant entre les étagères, sur les trois niveaux qui présentent les collections, en favorisant une approche typologique de la présentation, qui est d'une certaine façon l'essence de la muséographie du dépôt. Il a également la possibilité d'être guidé par l'ordinateur en sélectionnant une visite particulière : histoire générale de la ville, tourisme et loisirs, la cité armurière, etc. Il suffit de scanner le code à barres correspondant à la visite souhaitée et le Palm indique l'endroit où il faut se rendre. En effet, tout est rigoureusement numéroté: les niveaux, les allées, les travées d'étagères, les tablettes, et les objets. Au terme de chaque commentaire affiché sur l'écran, le visiteur découvre le lieu où il doit se rendre pour poursuivre sa visite thématique. Il peut bien entendu à tout moment abandonner le parcours thématique pour scanner d'autres objets qui l'attirent, ou poursuivre avec un autre itinéraire de découverte. On peut aussi visiter la réserve du musée: il y a des départs à heures fixes pour des visites guidées théâtrales assurées par des comédiens.

Que penser de cette muséographie tout à fait originale, au premier abord? Au-delà de l'introduction d'une technologie nouvelle au service de la visite, le parcours et le discours sont-ils vraiment différents? J'apprécie beaucoup la volonté de proposer plusieurs cheminements, plusieurs approches thématiques au sein d'un unique dispositif muséographique. Les objets présentés sont nombreux – on pourrait difficilement les voir tous – et polysémiques – ils ont plusieurs histoires à raconter. Les options prises au musée de Lucerne affirment clairement le statut de l'objet de collection. Néanmoins, chaque visite thématique se base exclusivement sur les objets, et les informations qui sont présentées sur le palm décollent rarement plus haut que la simple description... Là se trouve selon moi la limite

de cette muséographie : on reste dans la configuration où le musée est l'esclave de ses collections. Finalement, plusieurs parcours sont programmés et la liberté du visiteur se limite à sélectionner celui qu'il désire effectuer. Sa capacité de choisir s'arrête là puisqu'il est ensuite guidé dans ses mouvements par l'ordinateur. Bien sûr, il a toujours la possibilité de s'écarter du chemin proposé, mais est-ce vraiment différent d'un autre musée? En effet, à partir du moment où il s'aventure en dehors des balises, il quitte aussi le rôle du visiteur modèle. Outre la nouveauté technologique, cela ne diffère pas beaucoup d'une visite guidée par un audioguide, au cours de laquelle on peut suivre les commentaires dans l'ordre prévu ou encoder le numéro de l'objet dont on souhaite entendre le commentaire associé. La liberté de choix octroyée au visiteur est intéressante à première vue, mais en réalité, elle est assez limitée. En plus de cela, j'ai trouvé personnellement que l'on se fatigue assez vite de lire des informations sur le petit écran d'un ordinateur de poche. Le fait qu'il n'y ait aucune information écrite dans l'exposition ne permet pas de lire en passant certains titres ou chapeaux; tout doit être sélectionné à l'aveugle (le code à barres) avant d'être découvert. On perd donc ici un niveau de texte qui permet ailleurs de guider et de sélectionner: plusieurs titres peuvent être vus, aperçus, lus quasi simultanément, ce qui est impossible dans le musée de Lucerne.

J'ai eu l'occasion de visiter une exposition temporaire qui essayait également de susciter plusieurs parcours au sein d'un seul dispositif, en encourageant par ailleurs les liens entre les unités d'exposition et en mettant en évidence la polysémie de l'objet et les différents discours qu'il permet d'illustrer. Il s'agit de *Congo - Nature et culture*, exposition sur le patrimoine naturel et culturel des cinq régions du Congo reconnues Patrimoine mondial de l'Humanité par l'UNESCO, présentée au Musée royal de l'Afrique centrale de Tervuren (du 24 novembre 2004 au 31 août 2006). Cinq thèmes s'interpénétraient et il était théoriquement possible de suivre plusieurs fils de visite : biodiversité, matières premières, terminologie, symboles, nourriture et médicaments. Les panneaux de textes affichaient les pictogrammes ou les logos relatifs aux thèmes développés dans chaque unité. Malheureusement, cette exposition pêchait par excès de textes et d'informations, ce qui rendait la tâche de repérage très difficile.

d) Approche plurielle

J'entends par approche plurielle le fait d'envisager plusieurs éclairages différents pour aborder un thème, qu'il soit aussi restreint que le papier peint ou aussi large que les civilisations de l'Europe et de la Méditerranée. C'est le cas lorsque l'on convoque plusieurs disciplines pour multiplier les regards sur un sujet ou lorsque l'on confronte des avis divergents sur une problématique. Les exemples de musées ou d'expositions qui proposent une approche plurielle ne sont pas rares et ne sont pas le seul fait de domaines tels que l'ethnographie régionale. Lorsque l'on parle de musées ou de thématiques de société, on se situe d'emblée dans une dynamique pluridisciplinaire. Les musées régionaux, qui présentent divers aspects d'une

localité ou d'un terroir, ont recours à l'histoire, à la géologie, à l'archéologie, à l'ethnographie, à la géographie, à la dialectologie, etc. Néanmoins, il y a une différence entre des musées qui cloisonnent ces approches, sans même souligner leur complémentarité, et les musées qui tentent de les utiliser simultanément, afin d'enrichir le sujet.

Le Musée du Pont du Gard aurait pu se focaliser sur le génie constructeur des romains, expliquer la réalisation de l'aqueduc et son utilisation; il aurait pu raconter l'histoire de cet aqueduc, son abandon, sa remise à l'honneur à l'époque romantique et puis son classement comme patrimoine monumental; il aurait pu tout aussi bien raconter à quoi servait l'eau dans la cité romaine et pourquoi on s'échinait à la faire venir de si loin... Il fait tout cela à la fois, ce musée, sans pour autant présenter séparément ces points de vue, en juxtaposant une section « histoire », une section « architecture », une section « hygiène », ...

Revenons à Vevey. L'alimentation est un sujet précis et cependant vaste autant que complexe. Entre l'alimentation d'hier et celle d'aujourd'hui, entre les modes et pratiques d'ici et d'ailleurs, entre la production et la consommation, entre la table de tous les jours et la table de fête, entre pragmatisme de subsistance et croyances, rites et magie... le musée n'a pas tranché. Il aborde un maximum de points, il utilise de nombreux angles d'attaque. Sans que l'un d'entre eux ne soit relégué dans une section, imperméable aux autres. Ils s'interpénètrent allègrement. Et le discours du musée, le message, n'est pas illisible pour autant. Le premier *Alimentarium* (1985-2000) juxtaposait davantage les points de vue qu'il ne les intégrait les uns aux autres. Il y avait un secteur scientifique et technique (« Du soleil au consommateur »), un secteur ethnographique (« Le pain des autres ») et un secteur historique (« Le pain d'autrefois »)¹¹⁶¹. La structure de l'exposition était donc bien davantage opérée selon des critères disciplinaires qui ne sont plus d'application aujourd'hui, même si l'exposition permanente continue de parler de l'histoire, des sciences et techniques, d'ethnographie.

J'ai souligné que l'approche plurielle et interdisciplinaire n'est pas réservée aux musées ethnographiques ou thématiques; les musées de sciences l'ont adoptée depuis longtemps. Comme au Muséum des Sciences naturelles de Dijon où une exposition sur le renard, *Le renard*, tout un roman (2002) ne se contente pas d'évoquer le mode de vie de l'animal et la place qu'il occupe dans la classification des êtres vivants. Il s'agit aussi de montrer les rapports de force entre l'animal et l'homme, faits de respect (le renard rusé) et de fascination (fables, proverbes, légendes) mais aussi de traque (chasse du prédateur) et de peur (évacuation de la rage). Le tout présenté avec un grand nombre d'objets de collection ressortissant davantage à

¹¹⁶¹ SCHAERER, Martin, R., *Alimentarium Vevey, Musée de l'alimentation 1985-1995*, (s.l.n.d.), p. 130-141. Chaque secteur fait l'objet d'un traitement particulier : « On ne peut qu'être frappé par le contraste entre les trois différents secteurs (...) Le contraste est à son maximum entre les deux premiers secteurs. Le style du premier évoque plutôt les expositions de sciences et techniques, tandis que le second celui des reconstitutions que l'on trouve dans les musées d'ethnologie » (p. 218-220). Dans l'actuel *Alimentarium*, les quatre secteurs ont une identité muséographique et scénographique propre; « Digérer » est l'espace le plus ludique, celui qui se rapproche peut-être le plus des musées de sciences.

la panoplie ethnologique que des spécimens et planches caractéristiques des disciplines zoologiques. Pourquoi se priver de multiplier les aspects intéressants d'une question? Par crainte d'empiéter sur les plates-bandes d'autres spécialistes? Le visiteur fait peu de cas, me semble-t-il, de ce genre de cloisonnements disciplinaires. Or, c'est bien à lui que l'exposition est d'abord destinée, et non aux collègues zoologues ou ethnologues. Croiser les regards sur un thème tel que celui-là n'est-il pas plus évocateur pour le public? Et il n'y a pas que les renards qui méritent ce genre de traitement, les mollusques aussi y ont droit : les moules, vedettes de l'Institut royal des Sciences naturelles de Bruxelles, ont connu le même type de traitement. Il s'agit de souligner une nouvelle approche, plus intégrée, de sujets relatifs aux sciences naturelles en leur appliquant un traitement digne d'un musée de société: à côté de la dissection de la moule, on parle recettes de cuisine et plat national, diététique, commerce, environnement, applications chimiques (la colle qui imite celle des fils de moules), art et design! Même chose pour les poules, mises à l'honneur au Muséum d'Histoire naturelle de Neuchâtel...

Les musées de sciences et de techniques ne sont pas en reste. La Cité des Sciences et de l'Industrie, comme le Pass à Frameries, adoptent également un regard que l'on peut qualifier de sociétal sur les phénomènes scientifiques, techniques et technologiques. Ce sont les rapports entre sciences et société qui intéressent ces musées. On peut rapprocher par exemple l'exposition *Paroles de peau* (MCQ) de *Corps* (Pass). *La grande histoire du ski* (Musée dauphinois) propose aussi des aspects scientifiques, techniques et industriels... tandis que *Le grenier des histoires* (Pass) est une exposition de société à part entière. Les frontières entre disciplines s'estompent, les chasses gardées des musées n'existent plus. D'autres projets en devenir le prouvent allègrement : le Musée des Confluences à Lyon ne correspond à aucune étiquette traditionnelle.

Un autre musée en construction promet de faire voler les anciennes typologies en éclats: le MUCEM, Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée. Incarnera-t-il un nouveau modèle de musée de société qui mêle passé, présent et avenir autant que des pans géographiques énormes¹¹⁶²? On ne peut assurément plus parler d'ethnographie régionale, on ne peut pas pour autant avancer qu'il s'agisse d'ethnographie extra-européenne; le domaine est résolument plus large et les thématiques des futures expositions de référence le prouvent (« Le chemin », « La cité », « L'eau », « Féminin/masculin », « Le paradis »). Au delà de leur caractère et de leur traitement interdisciplinaire, les thèmes qui sont retenus n'appellent pas de réponses toutes faites et scientifiquement finies, clôturées. Au contraire, elles appellent le débat et la confrontation d'idées, et donc forcément, une pluralité de regards et d'éclairages.

¹¹⁶² COLARDELLE, Michel, *Réinventer un musée. Le Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée à Marseille*, Paris (RMN), 2002.

Objet esthétique, objet documentaire, reconstitution, décors... Un même objet ou type d'objet peut être présenté de plusieurs façon différentes et peut revêtir des significations variées selon le contexte expographique et scénographique dans lequel il est placé. Comme l'a prouvé Martin Schärer avec la soupière de l'*Alimentarium*. Un objet de collection ethnographique, même tout à fait modeste, peut être élevé au rang de chef d'oeuvre par le discours et la présentation d'une exposition. Rivière, par exemple, a exalté le côté esthétique des objets issus des ATP, peut-être en choisissant les plus beaux modèles que le musée possédait mais aussi en soulignant le côté majestueux autant que naïf d'un décor peint ou sculpté sur un objet usuel, par exemple. Il en va de même pour le traitement des pièces archéologiques au Musée de l'Abbaye à Stavelot par exemple, ou quelques vestiges sans éclat pour le grand public sont « exhaussés » par les vitrines et l'éclairage¹¹⁶³ tout comme la transformation d'un morceau de béton en véritable relique à l'exposition *Mémoires de Billardon* au Musée de la Vie bourguignonne à Dijon¹¹⁶⁴.

e) Plusieurs niveaux de lecture et d'appropriation

Par « niveaux de lecture », je n'entends pas seulement les textes (titres, textes explicatifs, cartels, etc.) mais les modes d'appropriation qui sont proposés dans l'exposition. Le terme « lecture » est pris au sens large, comme dans le chapitre précédent. La contemplation, le jeu, l'érudition, le témoignage et l'identification, la narration, la simulation... sont autant de manières de faire passer un message. Ces niveaux ne doivent pas être compris comme étant hiérarchisés : il s'agit d'apporter l'information selon des canaux différents, pour parvenir à toucher le visiteur d'une manière ou d'une autre. Si l'on analyse les niveaux de texte dans une exposition, on peut voir à quel type d'appropriation ils correspondent. Les visiteurs qui flânent s'en tiendront sans doute aux titres de sections ou d'unités ainsi qu'aux chapeaux et textes d'introduction et seront attirés ponctuellement par l'un ou l'autre élément qui capte leur attention. Les visiteurs qui prennent davantage de temps ou qui manifestent un intérêt accru pour le sujet liront également les textes plus longs, documentaires ou « pour en savoir plus ». Du point de vue des informations, il y a aussi plusieurs registres : les citations d'auteurs apportent, je l'ai déjà souligné, un éclairage différent, un contrepoint stimulant, voire une note poétique ou artistique. Elles sont du reste largement utilisées dans tous les types de musées actuellement. Le témoignage, dont il sera plus largement question plus loin, touche encore à un autre niveau d'appropriation d'un sujet : il apporte le côté « vécu », réel, expérimenté, d'un fait qui peut être par ailleurs présenté plus froidement à travers les textes des panneaux ou du catalogue. Les visiteurs « émotifs » y sont sans doute plus sensibles que les visiteurs classés « sensitifs », qui ont davantage besoin de toucher, d'expérimenter, ou les visiteurs « cognitifs » qui recherchent plutôt les informations factuelles, formelles. Ceci explique bien

¹¹⁶³ Voir entretien avec Martine Thomas-Bourgneuf, p. 188. et illustration n° 80.

¹¹⁶⁴ Voir les illustrations 15 à 17 sur l'exposition *Mémoires de Billardon*.

qu'il ne s'agit pas de niveaux au sens hiérarchique mais bien de canaux d'approche des visiteurs dans leur diversité et des modes d'appropriation différents de l'exposition et de son message.

Au Musée du Temps, le dispositif qui présente la « montre la plus compliquée du monde » est intéressant de ce point de vue. Le premier niveau de lecture, c'est la *Leroy 01*, « un chef-d'oeuvre, une encyclopédie unique des savoirs mécaniques, résumé de l'expertise horlogère à un moment-clé où l'électricité est introduite dans le domaine de la mesure du temps pour améliorer les performances et la précision »¹¹⁶⁵. Le deuxième niveau consiste à dépasser ou à compléter la description technologique par une évocation du contexte de l'époque (1904) à travers des objets de la vie quotidienne, les arts et les arts décoratifs, l'histoire, la littérature, les progrès techniques...

On peut aussi avoir recours à la narration, à la fiction. Une exposition peut mettre en scène une histoire, inventer des protagonistes, des héros ou des narrateurs. Je pense notamment aux informations et aux dispositifs qui s'adressent aux enfants. Au Musée de la Vie bourguignonne Perrin de Puycousin, deux enfants apparaissent dans une mini-BD située sous les vitrines et qui « transpose » les informations destinées aux adultes en petites séquences plus accessibles pour le jeune public. Ils s'appellent Florian et Sophie et on les retrouve de vitrine en vitrine et de case en case, tandis que d'autres personnages peuvent apparaître, comme Albertine la fermière. Idem pour Tom et Charlotte dans la plupart des musées de Bruxelles, ou Raya la raie à Nausicaa. Au Pont du Gard, *Ludo*, l'espace muséographique destiné aux enfants (5 à 12 ans) s'ouvre sur la présentation de deux personnages dessinés : une fillette (« Bienvenue, je m'appelle Alice »), et un chien (« Moi, c'est Tom »). Ce sont les deux « compagnons de route » : « Alice et Tom sont les deux mascottes de l'exposition. Malicieuses et facétieuses, elles accompagnent l'enfant tout au long de son parcours, délivrant ici un indice, là un conseil ou une explication »¹¹⁶⁶.

Pour les adultes, des dispositifs du même ordre existent. Au musée *In Flanders fields* à Ypres, le visiteur est invité à prendre l'identité d'une personne ayant réellement existé, en recevant une carte magnétique à l'entrée, et à connaître ce qui survient pour elle durant les années de guerre, en glissant la carte dans des bornes multimédias réparties dans le musée. Il s'agit de la mise en valeur d'un témoignage, d'une façon originale et assez touchante dans la mesure où le visiteur peut s'identifier à un « protagoniste », peu importe le rôle que celui-ci ait joué durant la Grande Guerre.

¹¹⁶⁵ DROUGUET, Noémie, DROUGUET, Noémie, « L'air du temps, un souffle d'oxygène pour des collections d'horlogerie », dans GOB, André (dir.), *Musées : on rénove !*; *Art&Fact* n°22, 2003, p. 111-117, p. 119. Une complication, dans le domaine de l'horlogerie, renvoie à toute fonction autre que celle de donner l'heure et qui « complique » le mécanisme, soit la date, le jour de la semaine, les phases de la lune etc. La *Leroy 01* présente une vingtaine de complications.

¹¹⁶⁶ THOMAS-BOURGNEUF, Martine et POUVEREL, Bernard, *Les espaces muséographiques du Pont du Gard*, dossier de présentation, (s.l.n.d.) p. 8.

L'exposition *Québec all dressed*, présentée au Musée québécois de Culture populaire de Trois-Rivières (2003-2005) présente les valeurs, les traditions, les habitudes des Québécois en ce qui concerne l'alimentation. Tout le discours s'articule sur la présentation des membres d'une famille, qui partagent un à un leurs réflexions. L'exposition s'ouvre sur un repas de famille et puis la parole est ensuite donnée à chaque protagoniste, qui apporte sa pièce au puzzle socio-alimentaire : la mère dans sa cuisine représente la générosité, la patience, la cohésion familiale; le fils n'a d'yeux que pour la demoiselle rencontrée au supermarché qui ranime son imagination culinaire; le beau-fils, bonne fourchette, travaille dans la distribution alimentaire; la fille aînée, philanthrope, s'investit dans les cuisines communautaires; l'oncle curé explique les symboles spirituels liés à la nourriture à son neveu; le père, contemplatif, se souvient des habitudes de table des générations qu'il a connues; la cadette, de retour d'un voyage autour du monde, ouvre ses papilles aux goûts d'ailleurs; le grand père cultive son jardin et se prépare à l'éternité¹¹⁶⁷.

Le jeu, les manips, l'interactivité apportent aussi un niveau particulier de compréhension de l'exposition. Ce registre particulier a trouvé son meilleur terrain d'exploitation dans les musées de sciences, techniques et sciences naturelles (comme dans *Biométrie, le corps identité*, exposition dans laquelle le visiteur pouvait créer sa carte d'identité biométrique) et spécialement dans les espaces dédiés aux enfants (*Le chantier, Le palais des images* et *Touche à tout* au Pass, la « petite maison » de *Né pour sentir*, à l'Institut royal des Sciences naturelles à Bruxelles en 2002...). Il ne sont pas absents pour autant des musées d'ethnographie et de société (*Alimentarium Junior, Kidsmuseum au Troppen*,...). Au *Fries Museum* de Groeninge, on découvre, au fil des salles, des petits jeux d'association, de puzzle, de quiz etc¹¹⁶⁸. Ils sont placés dans les couloirs, dans les espaces plus exigus et difficilement exploitables de ce bâtiment du XVIIIe siècle. Une salle est réservée à la présentation temporaire de collections d'enfants (*De verzamelplaats*), une façon de programmer les expositions de manière interactive, en y faisant participer le public. Dans ce même musée, lors d'une exposition temporaire sur la dentelle (*De Grote Kant Show*, en 2003), les visiteurs pouvaient s'essayer à manier les fuseaux et les épingles sur les coussins¹¹⁶⁹... Ces petites installations s'adressent à tous les types de publics; les plus compliquées ne sont accessibles aux enfants qu'avec le concours d'un adulte. Ailleurs, ces modules ludiques ou pédagogiques se trouvent en périphérie de l'exposition, dans une salle annexe par exemple, comme cet atelier « cote de maille » lors de l'exposition *Gratia Dei* en 2003 au Musée de la Civilisation de Québec¹¹⁷⁰. Enfin, le jeu peut devenir en lui-même un sujet comme dans l'excellente

¹¹⁶⁷ DROUGUET, DROUGUET, Noémie, « L'air du temps, un souffle d'oxygène pour des collections d'horlogerie », dans GOB, André (dir.), *Musées : on rénove !; Art&Fact* n°22, 2003, p. 111-117, p.

¹¹⁶⁸ Ou un jeu de l'oie, comme celui du Musée du Temps à Besançon : illustration n° 65 :

¹¹⁶⁹ Illustrations de l'exposition sur la dentelle au Fries Museum, n° 24 et 25.

¹¹⁷⁰ Illustration de l'atelier cote de maille, n° 68.

exposition *Game on*, produite par le Cultural Centre Barbacane de Londres¹¹⁷¹ et présentée au Tri postal dans le cadre de Lille 2004. Consacrée aux jeux d'arcade, aux jeux vidéo et aux jeux informatiques, *Game on* ne se contentait pas d'exhiber une formidable panoplie de jeux (depuis le légendaire *Pong* jusqu'aux *Sims*), de présenter une exposition structurée et cohérente, soutenue par une scénographie évocatrice et adéquate, de donner des informations distribuées en plusieurs niveaux de textes (et un catalogue). Elle offrait aussi la possibilité aux visiteurs de jouer avec la plupart des jeux présentés. J'ai rarement vu une exposition où les visiteurs semblaient autant s'amuser et profiter du dispositif mis en place à leur intention! D'autant qu'en jouant, ils se comportaient comme leur suggérait le Visiteur Modèle.

Une autre manière d'aborder le visiteur est de le faire participer, en le mettant en situation d'apporter lui aussi des informations, des connaissances ou un avis sur le sujet. Cela peut prendre la forme d'une base de données que l'on invite le visiteur à augmenter (au *Natur Musée* de Luxembourg, on enregistre sa « carte d'identité » des traits physiques et l'on s'aperçoit que l'on ne présente les mêmes caractères qu'aucun autre visiteur), un forum (les visiteurs du pavillon de l'Union des Banques suisses (UBS) à l'Expo 02 (site de Bienne) pouvaient dire ce qu'ils auraient fait avec le budget colossal de l'exposition dont le thème était justement l'argent, les réponses défilaient ensuite sur un écran au sein même de l'exposition), des petites annonces (dans *Spaarstation Dingenliefde*, une exposition du *Nederlands Openluchtmuseum* d'Arnhem, consacrée aux collections privées, un panneau d'affichage à la fin de l'exposition permettaient d'échanger ses coordonnées, ses tuyaux, ses propositions d'achat ou de vente...), un concours (pour recevoir un cadeau L'Oréal, sponsor principal de l'exposition *Paroles de peau* au MCQ), un appel à l'aide (« qui reconnaît ces objets, ces personnes, ces lieux... »), un espace de créativité (au Musée d'Histoire et d'Art de Neuchâtel pendant la nuit des musées en mai 2006, les visiteurs pouvaient participer à une peinture collective), un lieu de réflexion (dans l'exposition semi-temporaire *Nous les voyageurs du temps*, au Musée du Temps de Besançon, les visiteurs étaient invités à réfléchir à leur relation au temps et à l'écrire) etc.

La scénographie, dont il sera question un peu plus loin, est aussi un mode d'approche de l'exposition, un niveau de lecture à exploiter.

f) Exposition multimédiatique

L'utilisation de supports variés, d'une large gamme d'outils muséographiques contribue à penser et aménager des niveaux de lecture et d'appropriation multiples. Ici, j'entends le multimédia dans son sens large, c'est à dire l'utilisation de plusieurs médias qui se renforcent mutuellement au sein du musée : les objets (vraies choses), les textes, les photos et

¹¹⁷¹ *The history and culture of videogames : game on*. London, Laurence King, 2002.

illustrations, le son (musique, commentaires parlés, bruitage...), les films, les images fixes et animées, la scénographie¹¹⁷². Les musées qui n'utiliseraient qu'un seul média n'existent pas (ou ne devraient pas exister) puisqu'ils mêlent au minimum des oeuvres et l'espace dans lequel elles sont accrochées, mais certains jonglent habilement avec des médias différents et complémentaires. Chacun apporte un fragment d'information qui peut être combiné aux autres, des liens (rhétoriques) existent entre ces éléments. Ce concept est proche de l'interprétation, dans la mesure où il s'agit d'aider le visiteur à dégager de la signification. Entendre un enfant qui récite une comptine tout en découvrant la petite section réservée à l'école dans *Gens de Là-haut* (Musée dauphinois) crée une atmosphère particulière, en provoquant même une certaine émotion et en dit long aussi sur les méthodes d'apprentissage.

Les centres d'interprétation ou les musées qui s'en réclament, parce qu'ils ne possèdent pas (ou peu) de collections, ou parce que ces dernières ne tiennent pas le haut du pavé, sont souvent des exemples en cette matière. Pour faire passer un message, pour rendre intelligible un bâtiment, un site, une activité, un concept, leurs concepteurs ont recours à de multiples supports. « C'est pour suppléer au manque d'objets et de vraies choses », diront les mauvaises langues, ce qui n'est ni tout à fait vrai, ni tout à fait faux¹¹⁷³. L'accent n'est pas mis sur les objets ou artefacts muséographiques présentés mais sur les effets produits sur les visiteurs, sur leur implication dans l'exposition et sur le lien qu'ils peuvent faire avec leur vie quotidienne (« concernation »). Au Musée du Pont du Gard, les différents supports d'information et de médiation s'épaulent les uns les autres, se renvoient les uns aux autres et se complètent. Il y a les différents niveaux de texte mais aussi les objets ou artefacts muséographiques (maquettes, moulages, copies etc.), la scénographie, le son, les films, les images fixes (photographies, plans, illustrations) ou animées. Lorsque l'on se trouve dans la première section, qui est consacrée à l'importance et l'omniprésence de l'eau dans la cité romaine, on est plongé dans un environnement scénographique évoquant la fraîcheur (couleurs bleues, lumières blanches, sons qui évoquent le ruissellement de l'eau). L'eau est en outre présente physiquement, coulant dans une fontaine. Des mots, des titres apparaissent et des textes plus développés s'offrent à l'attention du visiteur. Un film aborde la même thématique... et tous les éléments se renvoient les uns aux autres, se répondent. *Idem* à l'Abbaye de Stavelot, où l'on ne peut pas dire pourtant que l'on manque d'objets de collection! L'enveloppe de l'exposition elle-même

¹¹⁷² Voici la définition proposée par Montpetit de l'exposition multimédiatique : « une mise en exposition qui, dans l'espace même de l'exposition, combine des artefacts authentiques à observer, avec plusieurs autres supports médiatiques et interprétatifs, susceptibles d'en porter le contenu et d'en orienter la réception (...) L'exposition multimédia non seulement présente des objets collectionnés afin de les faire voir, mais fournit aussi, à même son dispositif, des interprétants, à savoir d'autres éléments facilement perceptibles (« expôts » ou « interventions »), qui jouent un rôle d'intermédiaires entre des éléments mis en valeur, des contenus et les visiteurs, influençant ainsi la réception de l'ensemble et le sens qu'on peut en tirer » MONTPETIT, Raymond, « De l'exposition d'objets à l'exposition expérience : la muséologie multimédia », dans *Les muséographies multimédias : métamorphose du musée*, Actes du 62e Congrès de l'ACFAS, Québec (MCQ), 1995, p. 7-14, p. 9, cité par MONTPETIT, Raymond, « Du science center à l'interprétation sociale des sciences et techniques », dans SCHIELE, Bernard et KOSTER, Emlyn (dir.), *La révolution de la muséologie des sciences. Vers les musées du XXIe siècle?*, Lyon (P.U.L.) et Sainte-Foy (Multimondes), 1998, p. 175-186, p. 182.

¹¹⁷³ Je renvoie mon lecteur à l'entretien avec Martine Thomas-Bourgneuf.

constitue sans doute le vestige le plus important à exploiter puisque la monumentalité du bâtiment témoigne de la puissance de l'ancienne principauté. Le visiteur reçoit un audioguide en prenant son billet pour pouvoir écouter diverses séquences durant la visite. La structuration générale est chronologique tandis que certaines salles en marge du parcours sont thématiques. Pour chaque époque, plusieurs médias et supports sont systématiquement combinés : le visiteur peut s'asseoir et regarder un film dont il entend le commentaire grâce à l'audioguide; une carte montre l'étendue de la Principauté puisque celle-ci a connu des frontières fluctuantes au cours des siècles; un écran permet de voir la reconstitution en trois dimensions de l'abbaye et des églises qui se sont succédées; chaque section est également illustrée par des objets, des illustrations (copies de documents), et différents niveaux de texte.

Sans que cela soit une condition, il semble que le nombre limité d'objets présentés encourage à utiliser davantage des supports d'information différenciés. Si l'objet est très présent, s'il est présenté d'abord pour lui-même et non pour illustrer, porter un message, le danger est de négliger les autres médias disponibles dans la palette du muséographe. Les Québécois, qui se montrent souvent plus affranchis des collections d'objets, font un usage (presque) acharné de tous les autres supports ainsi que de médiation humaine.

g) La multisensorialité

Les dispositifs muséographiques font de plus en plus intervenir d'autres sens que la vue et, dans une moindre mesure, l'ouïe. Nous avons vu que le Musée dauphinois de Grenoble avait joué un rôle pionnier en cette matière dès les années 1970. L'odorat y est toujours sollicité, lors des expositions temporaires notamment¹¹⁷⁴, comme Français d'Isère et d'Algérie : plusieurs parfums de synthèse sont subtilement diffusés à différents moments du parcours ajoutant une dimension supplémentaire à la scénographie.

Dans certains musées, c'est l'odeur des collections elles-mêmes qui emplit les narines des visiteurs. Je pense en particulier à un exemple, dans le domaine de l'art et de l'archéologie : la Centrale Montemartini à Rome. Ce musée se situe dans une ancienne centrale électrique, les collections antiques sont présentées à côté, voire sur, les machines à vapeur désaffectées. Ces éléments du patrimoine industriel dégagent une forte odeur d'huile utilisée en mécanique qui rappelle, à qui ne l'aurait pas remarqué, la première destination du lieu. Dans les musées ethnographiques, certains objets qui ne se trouvent pas enfermés en vitrine « sentent » encore, comme la reconstitution de la confiserie au Musée de la Vie bourguignonne. A l'Expo 02,

¹¹⁷⁴ FARO CRAVEIRO SARAIVA, Maria do Rosario, *L'environnement sensible dans les musées à caractère ethnologique. Approche interdisciplinaire des ambiances muséales*, Thèse de doctorat, Ecole d'architecture de Grenoble, 2001.

Manna l'un des pavillons de Neuchâtel en forme de gâteau géant fleurait bon la vanille et la fraise¹¹⁷⁵.

L'odorat peut aussi faire l'objet de jeux ou de manip : le visiteur doit reconnaître un objet, une activité... à son odeur. Il y a un orgue à odeurs au *Tropenmuseum* à Amsterdam : il s'agit d'humer et de retrouver les épices caractéristiques des anciennes colonies. Ce type de dispositif compte dorénavant parmi les classiques des espaces multisensoriels.

En outre, des artefacts muséographiques font intervenir le toucher et des objets de collection peuvent dans certains cas être caressés, effleurés par la main des visiteurs. C'est le cas notamment de certains tout petits musées, tels que le l'Ecomusée du Pays des Collines à La Hamaide (Ellezelles) où l'on peut « toucher mais pas casser », au Musée d'Eben (Bassenge), dans *Le grenier des histoires* au Pass¹¹⁷⁶ ou encore au Musée de Wanne, ancien Musée de Logbiermé, dont il sera question plus loin. Cela n'est pas sans risque pour certaines collections mais c'est une façon de... toucher davantage le visiteur et de le responsabiliser par rapport au patrimoine. Dans d'autres musées, des échantillons de matériaux ou des copies d'objets que l'on peut manipuler sont à la disposition du public. Au Centre d'interprétation du Commerce de la fourrure à Lachine (Montréal)¹¹⁷⁷, il y a des peaux et fourrures d'animaux que le public peut caresser ou prendre en main, pour en percevoir la douceur, la chaleur, le poids... D'autres expériences sont parfois possibles, comme prendre un bain de pieds à la Biosphère à Montréal ou encore visiter un pavillon les pieds dans l'eau à l'Expo 02 à Neuchâtel. Dans les musées de sciences et techniques également, on laisse les visiteurs entrer en contact avec certaines collections (au Musée du Papier peint à Rixheim, en Alsace) mais dans certains cas, le danger est plus grand pour les visiteurs, qui pourraient se blesser; c'est donc eux qu'il faut protéger (à la Maison de la Métallurgie à Liège). Des sensations comme celles-là demeurent cependant exceptionnelles dans les musées, de quelque type que ce soit.

Le sens de l'équilibre peut être sollicité, sans que cela ne soit réellement souhaité, dans des demeures historiques, quand les planchers branlent ou se sont déformés avec les années. L'équilibre peut aussi intervenir dans certaines scénographies, comme celle de *Simenon... un siècle*, exposition d'EuroCulture Production dans laquelle on donne l'illusion au visiteur de déambuler sur un bateau : le sol légèrement incliné dans un sens puis dans l'autre suggérait habilement le tangage d'un navire, sans que rien ne bouge en réalité. Un dispositif du même genre, dans *Français d'Isère et d'Algérie* (Musée dauphinois) évoquait la passerelle du bateau duquel débarquent les Pieds-Noirs, lors du retour d'Algérie.

¹¹⁷⁵ Voir illustration n° 21 à 23, sur l'Expo 02 (Pavillon –Manna)

¹¹⁷⁶ Illustration de l'exposition *Le grenier des histoires*, n° 76 à 78.

¹¹⁷⁷ Centre d'interprétation du commerce de la fourrure à Lachine, illustration n° 43.

Le goût, enfin, trouve rarement sa place dans les musées... en dehors de la cafétéria ou du restaurant¹¹⁷⁸. Au *Tropenmuseum d'Amsterdam*, on peut goûter des spécialités indonésiennes, colombiennes etc. A l'*Alimentarium*, dans le prolongement de la section « Manger », se trouve le restaurant, où l'on peut déguster des plats préparés sous les yeux des visiteurs. L'éveil des papilles est rare et lié à des situations singulières, comme au Musée du Chocolat à l'usine Jacques d'Eupen. Dans les écomusées, on peut parfois déguster des produits réalisés par des artisans (du pain ou des pâtisseries cuits dans un four à bois transplanté, comme à Arnhem ou à Ungersheim).

Approches multimédia et multisensorielle participent à la fois de la muséographie et de la scénographie. Ce sont des supports variés qui, à chaque fois, représentent un fragment d'information pouvant être relié aux autres, ou qui permet d'accentuer certains messages importants.

h) Bornes et autres dispositifs multimédias

Le multimédia, au sens strict, renvoie à la technologie utilisant des données de différentes natures (sons, textes, images fixes ou animées) rassemblées sur un support numérique¹¹⁷⁹. Il s'incarne dans la borne du même nom, qui donne un accès interactif à des informations de statut divers. Les bornes multimédias sont intéressantes du point de vue de l'exposition hypertextuelle car elles peuvent établir des noeuds supplémentaires, et les liens qui les unissent aux noeuds plus matériels de l'exposition se parent aisément des fonctions rhétoriques qui ont été énoncées dans le chapitre précédent. Il peut s'agir d'un lien d'expansion, servant à replacer le thème de l'exposition dans un contexte plus large. Une borne permet de présenter des exemples supplémentaires, des illustrations du propos, des comparaisons. Les informations données par le multimédia peuvent également jouer le rôle de contrepoint par rapport au traitement ou à l'éclairage principal proposé par l'exposition. De plus, le multimédia peut se révéler indispensable pour présenter certains types de documents ou certaines thématiques du domaine ethnographique, en particulier les témoignages, les documents sonores, les démonstrations de savoir-faire traditionnels, certaines thématiques relevant de la culture populaire (dont les fêtes, carnivals, spectacles etc.). Le visiteur peut aussi avoir accès, via des bornes, à des informations factuelles riches concernant les objets ou les thèmes exposés : documents de toutes natures permettant de compléter la présentation, comme un livre ancien qu'il est impensable de laisser manipuler par des visiteurs pour des

¹¹⁷⁸ Au MacVal, dans la banlieue parisienne, le chef est assisté d'un artiste qui crée des « mise en scène » des plats, veillant à faire de chaque assiette une oeuvre d'art.

¹¹⁷⁹ Le multimédia a été précédé par d'autres technologies telles que les montages audio-visuels bricolés à partir de diapositives et d'enregistrements sur bandes magnétiques (cassettes audio etc.) synchronisés, puis les montages vidéos, sans oublier les commentaires synchronisés « sons et lumières » sur des maquettes, par exemple. Ces anciennes présentations sont encore visibles actuellement dans les « musées de musée »... tandis que sans cesse de nouvelles technologies apparaissent et sont utilisées par des musées plus « modernes ».

raisons évidentes de conservation et qui peut être consulté, feuilleté virtuellement grâce à une borne, comme c'est le cas au Musée de l'Ancien Evêché de Grenoble. Les bornes permettent également d'étendre la portée de l'exposition en fournissant des informations complémentaires aux dispositifs muséographiques, comme présenter le contexte naturel, historique ou social, c'est-à-dire étendre le sujet ou à l'inverse, d'approfondir un point particulier, comme donner la biographie d'une personne... C'est l'équivalent des textes « pour en savoir plus » mais offrant des développements plus riches, et parfois plus attractifs. Le multimédia sert aussi de support de jeu ou est mis à profit pour créer des ambiances particulières, en jouant sur l'immersion parfois, comme au Pont du Gard ou au Préhistosite de Ramioul¹¹⁸⁰. Les technologies sont alors au service de la scénographie et ne sont plus cantonnées dans un rôle informatif.

Ces fenêtres, ces noeuds supplémentaires, jouent pleinement leur rôle hypertextuel lorsqu'ils sont en contact visuel direct avec les autres unités d'exposition, avec les autres fragments. Dans certains musées, la consultation des programmes multimédias a lieu dans des salles qui y sont réservées. Cela augmente certainement le confort du visiteur, qui peut prendre le temps de s'asseoir, et qui n'est pas « distrait » par l'exposition ni par les autres visiteurs qui déambulent. Proposer un espace spécial encourage aussi les utilisateurs à consacrer davantage de temps à l'exploration du ou des programmes. Cela est surtout utile lorsque les séquences sont longues ou nombreuses. Néanmoins, le lien entre le multimédia et le reste de l'exposition risque d'être distendu, disloqué, finalement peu reconnaissable. D'autant que situer les bornes dans une salle annexe les présente d'emblée comme facultatives, ou réservées aux visiteurs « motivés » ou spécialisés. Elles n'apparaissent pas sur le même plan que les autres expôts, objets et supports muséographiques. A l'Abbaye de Stavelot, dont il a déjà été question, les écrans se trouvent côte à côte avec les objets et les autres supports d'information. Leur contenu est cependant très limité du point de vue de la durée; la séquence qui présente la restitution en 3D des bâtiments abbaciaux est très courte et le visiteur n'a pas la possibilité de sélectionner un contenu supplémentaire. Il ne s'agit pas à proprement parler d'un programme interactif. A l'inverse, à *In Flanders Fields*, les bornes multimédias sont nombreuses. Intégrées sur le parcours, elles présentent le double inconvénient d'être trop longues à consulter (une seule séquence dure plusieurs minutes) et de devoir être utilisées en position debout. Cela n'encourage pas le visiteur à profiter de la mine d'informations supplémentaires réunies sur ce support.

Au-delà des simples bornes, le multimédia peut prendre des formes très variées, qui n'ont de limites que celles de la technologie et de l'imagination, et des contraintes budgétaires. Au Musée québécois de Culture populaire de Trois-Rivières, l'exposition *Québec all dressed*, dont il a déjà été question, ne présentait que quelques rares objets! Ce ne sont pourtant pas les

¹¹⁸⁰ Référence article OCIM GOB, André, LEVECQ, Stéphanie et COLLIN, Fernand, « Vivre la préhistoire : une autre approche muséale de l'archéologie » dans *La Lettre de l'OCIM*, 106, juillet-août 2006, p. 18-26.

vraies choses qui manquent dans ce musée qui conserve l'une des plus riches collections ethnographiques du Québec¹¹⁸¹. Mais ces objets ne suffisent pas pour supporter le message et les objectifs de l'exposition, à savoir, présenter les valeurs des Québécois en ce qui concerne l'alimentation. L'exposition s'ouvre sur un repas de famille: une structure métallique noire, évoquant une table et des chaises qui sont surmontées de deux écrans plats placés dos à dos. Ceux-ci remplacent la tête des convives, joués par des comédiens, que l'on peut observer de face et de dos (ou de profil lorsqu'ils tournent la tête). Là se déroule le repas dont on peut écouter les discussions: le visiteur entre dans l'intimité des conversations, des dialogues, des questions, des apartés. Tel un voyeur, il peut tourner autour de la table pour mieux s'immiscer dans les rapports entre les personnalités, les enjeux, les centres d'intérêt de chacun et pour mieux observer les protagonistes, qu'il retrouvera tout au long du parcours. Cette installation multimédia était tout à fait réussie.

Autre banquet, autre solution technique et technologique. Au *Provinciaal archeologisch Museum* d'Enschede, institution consacrée à l'histoire et à l'archéologie médiévales principalement, le visiteur assiste à un banquet¹¹⁸². Celui-ci rassemble 24 convives, issus de toutes les époques, depuis un pasteur gallo-romain jusqu'à un archéologue d'aujourd'hui, en passant par un curé du XVIIIe siècle ou une paysanne du XVIe. À côté de la grande table dressée et peuplée de mannequins de cire, il y a un grand écran et une vitrine dans laquelle se trouvent 24 objets archéologiques. Chaque objet se rapporte à un personnage et renvoie à un bouton-poussoir que le visiteur peut actionner. Alors se déclenche un film sur l'écran, film qui met en scène le personnage, tout à fait reconnaissable à son habillement mais aussi à ses traits physiques, qui parle durant quelques minutes de son époque à travers l'objet et son utilisation. Ce dispositif est plus interactif que celui de Trois-Rivières dans la mesure où il est déclenché à la demande du visiteur, qui peut interroger, ou plutôt faire parler le personnage qu'il souhaite voir entendre.

i) Scénographie

L'espace est investi d'un sens, il transmet un message ou participe à sa transmission. L'espace et la scénographie contribuent également à la définition du ou des parcours possibles dans le musée.

Nous avons vu que l'*Alimentarium* à Vevey est structuré en quatre secteurs principaux (« Manger », « Cuisiner », « Acheter » et « Digérer »). Chacun a bénéficié d'une scénographie particulièrement adaptée au sujet traité. Ainsi, le mobilier du secteur « Cuisiner » rappelle les modules d'une cuisine de restaurant ou de cantine (design, tiroirs, dimensions, ...). De plus, ils

¹¹⁸¹ Voir au chapitre 3 et BERGERON, Yves, « Robert-Lionel Séguin (1920-1982). Une triple trajectoire », dans *Québec, Ethnologie du proche / Ethnology at home, Ethnologues*, vol. 26, 2, 2004, p. 107-138.

¹¹⁸² Musée d'Enschede : illustration n° 19 et 20.

sont équipés de roulettes et peuvent être déplacés facilement, notamment à l'occasion de démonstration du genre cours de cuisine. Le secteur « Acheter » me semble particulièrement réussi : on se croirait presque dans une superette¹¹⁸³ ! Comme dans les rayons d'un magasin, le visiteur déambule et « fait son marché » : pas de cheminement imposé. Les modules au centre de la salle ressemblent à des blocs frigorifiques autour desquels on peut tourner tandis que les murs sont tapissés de rayons. Sur l'une des tablettes sont disposés des objets à manipuler (parfois placés dans un cube en plexiglas transparent). Des titres sont placés au-dessus des rayons et aident le visiteur à se repérer. La scénographie sert le propos mais donne aussi clairement des indications sur la façon de se déplacer. Il ne manque plus que le caddie...

La muséographie de la nouvelle exposition permanente du *Historisches Museum* de Lucerne, *Le dépôt*, est intéressante et originale, comme je l'ai déjà souligné, notamment par l'usage qui est fait des ordinateurs de poche pour constituer le fil de la visite ainsi que pour lire la notice des objets proposés par le programme thématique et sélectionnés par le visiteur. Si ce type de scénographie et d'ambiance, donnant l'impression de visiter des réserves ouvertes, n'est pas très répandu, il n'est pas unique pour autant. Au *Nederlands Openluchtmuseum* d'Arnhem, dans l'un des bâtiments transplantés, hangar agricole datant de la moitié du XXe siècle, est installée depuis octobre 2004 une double exposition. *Spaarstation Dingenliefde* questionne le rôle de la collection, dans la sphère privée d'une part et dans le domaine public d'autre part. Ce deuxième volet interroge en particulier la collection amassée par le musée d'Arnhem lui-même et se présente également comme un dépôt.

Dans ce cas-ci, l'intention qui sous-tend la muséographie et la scénographie n'est pas de raconter une ou plusieurs histoires, comme à Lucerne, mais de porter au devant du public l'interrogation : que faut-il conserver, comment et pourquoi ? Et d'entasser dans la première salle, sorte de sas introductif, une kyrielle d'objets en tous genres pour donner le ton. Le reste du bâtiment est aménagé comme une réserve, un dépôt, avec de grands rayonnages, des étagères, et des objets de toutes natures. Il s'agit bel et bien d'une mise en scène, et non d'une véritable réserve de l'institution. De plus, quelques panneaux explicatifs et didactiques tentent de sensibiliser les visiteurs à la conservation préventive, aux différents types de menaces qui pèsent sur les collections, etc. Quelques larges vitrines thématiques complètent la présentation et poursuivent la réflexion, en cédant à la tentation de la reconstitution.

Cette esthétique du dépôt sert aussi à la scénographie d'une des parties de l'exposition sur la Seconde Guerre mondiale au *Frieslandmuseum* de Groningen. Là, l'objectif de l'opération semble se résumer au désir de présenter un grand nombre d'objets, peut-être en référence aux nombreuses collections privées que suscite cette période. A moins que ce ne soient les objets perdus ou abandonnés, dont le concepteur veut souligner le nombre ?

¹¹⁸³

« Acheter », illu

Ces dispositifs inspirés du dépôt présentent comme avantage de pouvoir mettre en évidence les questionnements liés à la constitution de la collection et à sa conservation. Il peut s'agir d'une sorte d'introspection salutaire de la part des responsables de ce patrimoine ethnographique en même temps qu'une volonté de transparence vis-à-vis de leur travail et de leurs préoccupations. Cette présentation « en vrac » (même si c'est une mise en scène) contribue en négatif à souligner le côté subjectif et arbitraire de la mise en exposition, tout en renouant avec les présentations typologiques et chargées des anciens musées d'ethnographie. Il semble que la muséographie de l'accumulation soit simplement à la mode, à en juger par certains musées d'art dont l'accrochage en plusieurs registres rappelle le XIX^e siècle. Leur inconvénient principal, à mon sens, est de focaliser toute l'attention sur la collection par l'adoption d'une sorte d'anti-scénographie, pourtant très travaillée, en particulier à Lucerne.

Sur le plan muséographique et scénographique, l'un des principaux enjeux de l'exposition hypertextuelle consiste à jouer à la fois sur le cloisonnement et le décroisonnement. En effet, il faut pouvoir dans le même temps créer des cellules, des unités (les macrothèmes, constitués de plusieurs fragments d'informations) et de donner à voir les multiples liens tendus entre tous ces noeuds. Jouer, comme l'écrit Lévy sur la perméabilité, sur des îlots à la fois ouverts et fermés, sur des fragments autonomes et complémentaires. De plus, la scénographie, je le répète, doit souligner, encourager la liberté de parcours.

Les exemples qui me viennent à l'esprit concernent des dispositifs de taille moyenne, qui se déploient dans une seule salle. *Double Vie*, dont les îlots sont matérialisés par quelques larges socles, en contact visuel et spatial direct avec les autres. Sur ces îlots sont rassemblés plusieurs figures (« bonshommes », personnages), qui entretiennent des liens entre eux. Enfin, chacun d'entre eux est constitué de plusieurs objets, et certains contiennent un poste de télévision diffusant une vidéo. Les cartels soulignent la perméabilité entre les fragments et le continuum « dedans-dehors » car pour chaque personnage, il y a un cartel (qui mentionne son nom), et pour chaque objet entrant dans la composition du personnage, il y a aussi un cartel. Scénographiquement, ceux-ci ressemblent à des marguerites : les étiquettes forment les pétales qui sont attachés au centre et fixés sur une tige métallique qui évoque la queue¹¹⁸⁴. A l'*Alimentarium* aussi, la scénographie concerne une salle à la fois, et l'ordre de visite entre ces salles n'a pas d'importance.

La perméabilité peut aussi jouer sur la transparence des parois. L'exposition *Incubi Succubi*, consacrée aux sorcières et à leur persécution, présentée au Musée d'Histoire de la Ville de Luxembourg en 2000, jouait sur une scénographie assez sombre. Quelques « noeuds » ou unités de présentation étaient entourées d'un voile noir tendu et éclairé par l'intérieur, qui les séparait des autres unités tout en permettant le contact visuel. La dramatisation de la mise en scène s'accordait du reste très bien avec le sujet sur la persécution des sorcières.

¹¹⁸⁴ *Double vie* cartel fleur : illustration n° 81 :

Ce sont aussi des voiles blancs et drapés cette fois, qui tiennent lieu de séparations entre les unités de l'exposition *Paroles de peau*, au MCQ. Leur utilisation servait cependant davantage au cloisonnement plutôt qu'à la perméabilité et avait surtout pour objectif de renforcer une scénographie de l'intimité, de la sensibilité et de la fragilité, également suscitée par le sujet.

Le Centre d'Histoire de Montréal est hébergé dans une ancienne caserne de pompiers, laissée dans son état originel ; le sol du rez-de-chaussée en témoigne sous une couche de résine transparente. La muséographie s'organise sur deux niveaux : au rez-de-chaussée, le visiteur appréhende l'histoire de la ville selon une structuration chronologique tandis que l'étage est consacré principalement à la mise en scène de témoignages concernant diverses époques et activités. La trame chronologique, caractéristique des musées d'histoire, est relativement souple. Une sorte de couloir central, ouvert sur plusieurs cellules, guide la progression du visiteur. Celui-ci est attiré par plusieurs objets placés dans cette allée, chacun jouant un rôle d'appel pour une des cellules. Il est libre de parcourir d'abord cet espace central et ouvert, puis de prendre l'histoire à rebours ou de visiter une cellule après l'autre en se dirigeant progressivement vers le bout du couloir. Chaque cellule est consacrée à une époque et un ou plusieurs événements importants pour la ville sont mis en évidence. Ces cellules sont partiellement ouvertes sur le couloir central. On peut dire que, dans une moindre mesure, la muséographie et la scénographie jouent également sur les cloisonnements et les décloisonnements.

j) Utilisation du témoignage

Nous l'avons vu, l'une des spécificités du musée d'ethnographie régionale et de société, réside dans l'utilisation du témoignage. Celui-ci peut être intégré à l'exposition de plusieurs façons : soit en tant que source scientifique enrichissant et validant la présentation d'un sujet (le témoignage n'est pas cité), soit sous forme de texte, soit donné à voir ou à entendre dans le cas d'interviews enregistrés. Le témoignage peut aussi être matérialisé par des objets personnels; il acquiert à ce moment un autre statut et représente une information non-verbale. Je ne vais pas en tenir compte ici.

Le Musée dauphinois de Grenoble¹¹⁸⁵ offre une large place aux témoignages dans sa muséographie. Ils y interviennent sous différentes formes ou médias: texte écrit, enregistrement sonore, film. Les témoignages constituent, dans l'approche hypertextuelle, des fragments d'information qui sont reliés aux autres. Ils sont en relation avec les objets, qu'ils contribuent à décrire, à comprendre, à reconnaître. Ils donnent du sens à des artefacts

¹¹⁸⁵ Musée dauphinois à Grenoble, témoignages de l'exposition *Français d'Isère et d'Algérie*, illustrations 37 à 39.

ethnographiques qui n'ont pas toujours des arguments esthétiques pour être mis à l'honneur, comme l'utilisation d'un outil. Comment comprendre autrement la portée documentaire d'objets modestes, tel que ce mouchoir brodé par un prisonnier algérien dans *Français d'Isère et d'Algérie*. Le commentaire basé sur les photos des appartements de l'immeuble Billardon, lors de l'exposition qui était consacrée à la mémoire de ses anciens habitants, au Musée de la Vie bourguignonne Perrin de Puycousin à Dijon¹¹⁸⁶, donne une portée au texte bien différente que la description laconique qu'aurait rédigé un historien ou un architecte. Dans le même musée, la reconstitution d'un atelier de fourrure, au premier étage de l'exposition permanente, reprend vie grâce au témoignage de son ancienne propriétaire, quasi centenaire. Un écran est discrètement intégré sur une table couverte de fourrures, au sein du « diorama » rassemblant tout le mobilier et l'outillage de cette enseigne de Dijon. La relation entre ces deux éléments forts de la présentation, la reconstitution et le témoignage, s'instaure immédiatement; le lien entre les deux noeuds est évident. Ils s'épaulent l'un et l'autre pour rendre plus vivant le dispositif, toucher le visiteur (car écouter cette dame provoque des émotions) sans pour autant encourager la nostalgie. Les informations apportées par ce témoignage dépassent la simple description des lieux ou des outils pour embrasser le contexte socio-économique de l'époque.

Le témoignage avait un statut et une place tout à fait intéressants dans l'exposition *Die Stunde Null – ÜberLeben 1945*, présentée au *Museum Europäischer Kulturen* à Berlin. L'exposition était centrée sur la vie à Berlin dans les jours et les mois qui ont suivi la capitulation de l'Allemagne, des moments qui ont marqué un nouveau départ après les horreurs de la guerre. Plusieurs dispositifs jalonnaient, rythmaient l'exposition : une photographie en grand format (le témoin), une vitrine cloche mettant en valeur un ou plusieurs objets ou documents, et un texte reprenant le témoignage. Ces dispositifs se trouvaient généralement au centre de la salle, de façon à faire le lien entre plusieurs vitrines ou éléments situés tout autour. Ici, les témoignages traçaient des liens entre les thèmes de l'exposition : l'histoire du pays et singulièrement de Berlin, les problèmes d'approvisionnement en nourriture, le logement, l'éducation et les loisirs des enfants, le renouveau culturel, etc. Les récits de situations personnelles se rapportaient prioritairement à l'une des sections, mais éclairaient également les autres. Le lien s'établissait donc au niveau du contenu mais scénographiquement parlant aussi : la disposition centrale des modules et leur graphisme contribuaient à souligner les relations entre les thèmes, et entre ceux-ci et les histoires particulières.

k) Affirmer et assumer le regard porté par l'exposition

Toute exposition porte un éclairage particulier sur le sujet qu'elle explore. Nous l'avons vu, le choix d'un thème, le « découpage » de celui-ci, le traitement scénographique... tout cela oriente le discours, le propos de l'exposition et la compréhension du visiteur. Aucune

¹¹⁸⁶ Voir également chapitre 2 (Les témoignages).

exposition ne peut prétendre porter un regard neutre sur un sujet, même très généraliste. L'objectivité n'existe pas dans ce domaine. Au-delà de ce constat, et dépassant la simple prise de conscience, le concepteur d'une exposition ou le conservateur d'un musée peut délibérément décider d'assumer sa subjectivité et d'affirmer ses choix, voire d'afficher clairement un avis, une position. Les musées d'ethnographie régionale et de société sont particulièrement concernés puisqu'ils interrogent l'homme et la société d'hier et d'aujourd'hui.

Comment peut-on définir l'engagement d'une exposition d'ethnographie et de société? Ne pas se réfugier derrière des apparences de neutralité et d'objectivité, tout d'abord. Ensuite, aider le visiteur à prendre conscience de cela. Le discours du musée et le contenu des expositions constituent *une* façon de voir et de présenter les choses parmi d'autres possibles. Bien sûr, certaines données factuelles sont scientifiquement obtenues ou prouvées et ne sont pas contestables. L'idée n'est pas de semer le doute dans l'esprit du visiteur, ni de miner la confiance qu'il peut porter à l'institution. Mais celle-ci doit cependant avoir la franchise ou l'honnêteté intellectuelle de montrer, suffisamment clairement, ou de mettre en évidence son interprétation singulière de certains faits. Bref, souligner le regard particulier et personnel (même s'il résulte d'un travail d'équipe, éventuellement chapeauté par un comité scientifique) sur le sujet présenté. L'objectif est, *in fine*, que le visiteur puisse lui aussi élaborer son propre jugement ou sa propre interprétation et en prendre conscience. Il faut que le musée ou l'exposition permette au visiteur de prendre la distance nécessaire par rapport à ce qui lui est dit, montré, expliqué et l'aide à alimenter sa propre réflexion. Quels sont les musées qui affirment clairement leur position, leur interprétation, leur engagement politique, au sens le plus noble du terme?

Le premier exemple qui me vient à l'esprit pour évoquer l'engagement, la prise de position par l'entremise de l'exposition, c'est le Musée d'Ethnographie de Neuchâtel. Jacques Hainard, qui a dirigé l'institution pendant plus de vingt ans, y a développé un concept qu'il a lui-même nommé la « muséologie de la rupture », qui joue sur la provocation, la réflexion, le questionnement. Le visiteur qui sort du musée doit se remettre en question et se demander « pourquoi est-ce que je pense ce que je pense? ». Les collections, les objets présentés ne sont plus que des prétextes à réfléchir sur ses convictions, sur son jugement, sur telle ou telle question ou réflexion suscitées par les responsables de l'exposition¹¹⁸⁷.

Le Pass à Frameries, est à l'origine un musée de sciences, assez proche, dans sa conception initiale, de la Cité des Sciences et de l'Industrie à La Villette. Aujourd'hui, il se réclame « musée de sciences et de société » et souligne notamment les implications sociales de la science et de ses développements. *Le grenier des histoires* est une section qui relève tant de l'exposition ethnographique et de société que du centre d'interprétation de l'activité passée du

¹¹⁸⁷ Voir notamment HAINARD, Jacques et KAEHR, Roland, *Objets prétextes, objets manipulés*, Neuchâtel (MEN), 1984.

site. Elle se veut engagée dans sa façon de présenter le Borinage, les charbonnages et les mineurs. A travers leurs témoignages, leurs objets et souvenirs personnels et les quelques collections du musée, elle évoque l'histoire technologique, économique, sociale et culturelle de toute la région. Les témoignages personnels y sont très présents et tissent la mémoire collective de la localité tandis que des textes explicatifs donne un cadre historique et quelques informations plus factuelles. Le Pass fait également preuve d'engagement lorsqu'il dénonce les inégalités des populations sur le plan économique dans l'exposition sur l'argent ou quand il cherche à sensibiliser le public face aux enjeux du développement durable ou du réchauffement climatique (*Le futur a-t-il un avenir ?* et *Antarctique*). Même dans *Touche à tout*, exposition destinée aux enfants, il y a une réflexion sur la consommation et sur le recyclage. Il n'est jamais trop tôt... Au-delà des données chiffrées, mesurables qui confèrent aux différentes expositions le sérieux scientifique (à défaut d'une impossible objectivité ou de la neutralité), l'institution muséale place le visiteur face à ses responsabilités, face à sa conscience et lui donne des pistes pour s'engager lui-même, dans sa vie de tous les jours que ce soit en résistant à l'appel quotidien des sirènes de la consommation ou en triant ses déchets! La muséographie et la scénographie se conjuguent pour interpeller le visiteur, en usant parfois de la provocation mais aussi de l'humour.

A travers ses nombreuses expositions temporaires consacrées à diverses communautés, partie émergée de l'iceberg de la transaction et du rôle socio-culturel que l'institution s'est assignée, le Musée dauphinois a renoncé depuis longtemps¹¹⁸⁸ à toute neutralité. Au-delà du discours ou du contenu des expositions, la forme de celles-ci, la scénographie très sensible ne jouent pas sur l'illusion de l'existence d'une pseudo-objectivité. Les expositions signées par l'équipe du musée sont engagées, et parfois même prennent des risques à en juger par les menaces qui leur ont déjà été adressées par certains groupes de personnes, associations ou communautés.

2. Une expérience personnelle, Wanne

Dans la foulée de mon mémoire de licence, le Séminaire de muséologie de l'Université de Liège a été chargé par l'asbl « les Amis de Logbiermé » de la mission complète de muséographie à l'occasion du déménagement du musée de Logbiermé vers le village voisin de Wanne¹¹⁸⁹. Si le travail de conception du nouveau musée me fut principalement confié, toutes les décisions ont été prises en concertation avec André Gob.

¹¹⁸⁸ Et peut-être depuis toujours au vu des intentions et du projet muséal (avant la lettre) de son fondateur : relier les hommes d'aujourd'hui à ceux d'hier.

¹¹⁸⁹ Il faut souligner qu'au moment de la rédaction de mon travail de fin d'études, le projet de déménagement avait été initié par l'asbl et avait déjà obtenu la promesse d'un soutien financier de la part de la Commune de Trois-Ponts (40% des coûts). Celle-ci mettait en outre un bâtiment désaffecté, l'ancienne école des garçons de Wanne, à la disposition du musée. Néanmoins, la concrétisation de ce projet dépendait encore de l'accord de la Communauté française, indispensable pour obtenir un subside exceptionnel (60 % restants). Rien n'était donc

Créé en 1980 à l'initiative d'un érudit local, vite rejoint par une poignée de passionnés, le Musée de Logbiermé s'installe dans une vieille grange, sommairement aménagée¹¹⁹⁰. Rapidement, le musée se développe et la petite collection d'origine s'enrichit pour atteindre environ 2000 objets une vingtaine d'années plus tard. Tous, ou presque, sont exposés car le musée est dépourvu de réserve. Cette accumulation d'objets dans un local devenu trop exigu avait fini par donner au musée l'allure d'un capharnaüm. Mais ce bric-à-brac était le lieu d'une convivialité marquée, qui se manifestait notamment par la tasse de café, voire le morceau de tarte offerts à l'issue de la visite. Après plusieurs tentatives de délocalisation dans le village de Logbiermé, les responsables du musée optent pour la possibilité qui s'offre à Wanne.

Lorsque débute la mission de muséographie du Séminaire de muséologie en octobre 2000, toutes les options architecturales et certaines options relatives au mobilier étaient déjà fixées: elles se sont révélées autant de contraintes dont j'ai dû tenir compte dans mon travail, même si certaines ont pu être infléchies en cours de route. Par contre, j'ai bénéficié de la plus grande liberté pour la mise au point du programme muséographique : j'ai moi-même défini le concept général et le programme thématique qui fut approuvé par les responsables du musée. L'état des lieux du musée de Logbiermé, mettant en évidence ses atouts et ses problèmes, tant du point de vue de l'exposition que des autres fonctions muséales, avait déjà été dressé dans le cadre de mon mémoire. La petite institution était consacrée à l'histoire et à la vie locale et en présentait de nombreuses facettes : depuis la géologie et la minéralogie jusqu'au récit de l'offensive Von Rundstedt en passant par la faune et la flore, les résultats d'une fouille archéologique en amateur, les travaux des bois, des champs, de la ferme, la vie domestique, et une kyrielle de petits métiers. Ces petites sections (appelées « coins » par les personnes de l'asbl) étaient avant tout liées aux collections rassemblées. Si le musée avait reçu la collection d'un philatéliste, elle y aurait assurément trouvé sa place! Il n'y avait aucune réflexion sur le message à faire passer aux quelques milliers de visiteurs annuels, sinon la nostalgie du temps passé. Un temps à la chronologie incertaine, un temps idéalisé qui a largué les amarres et dérive au large de la vie contemporaine. Comme le comprennent mes lecteurs, l'intérêt principal de ce musée ne résidait pas dans l'exposition elle-même. C'étaient la convivialité du lieu et les quelques animations qui s'y déroulaient qui conféraient à ce musée son charme, et un certain succès.

acquis à ce moment-là. En 1999, la Communauté française approuve le projet et un architecte est désigné par l'asbl. Notre mission de muséographie (et de scénographie) débute en octobre 2000.

¹¹⁹⁰ GOB, André et DROUGUET, Noémie, « Le musée de la vie locale comme lieu de conscientisation aux changements économiques et sociaux : le cas du Musée de Wanne (Belgique) », dans *Muséologie, développement social et économique*, Actes du colloque ICOFOM organisé dans le cadre de la 21^e Conférence générale de l'ICOM, Barcelone 01-06 juillet 2001, München, 2001, p. 44 – 49 et DROUGUET, Noémie et GOB, André, « La conception d'une exposition : du schéma programmatique à la mise en espace », *BALLE, Catherine, Musées et organisation, Culture et Musées*, n°2, 2003, p. 147-157.

Il était donc hors de question de déménager le musée tel quel : il fallait redéfinir le projet muséal, refondre les sections existantes au sein d'un nouveau programme muséographique et, dans le même temps, opérer une sélection parmi les objets. La mission du Séminaire de Muséologie a dès lors dépassé le cadre strict de l'exposition car j'ai voulu insuffler une nouvelle dynamique au musée, tout en m'appuyant sur les points forts de l'ancien musée. Je me limiterai ici à décrire les grandes étapes de la mise en exposition et les grands axes du programme muséographique.

Le concept général, les intentions de départ, étaient les suivantes : musée de la vie locale d'une commune rurale, le musée de Wanne témoigne des différents aspects de la vie quotidienne et de l'histoire locale; mais loin de toute nostalgie d'un prétendu « bon vieux temps », il s'agit d'ouvrir le propos vers le temps présent et d'utiliser la perspective diachronique qu'offraient le musée et ses collections pour mettre en évidence les évolutions et les mutations sociologiques, économiques et culturelles des dernières décennies et mieux comprendre la situation actuelle et future. En s'ouvrant à des publics plus variés, le musée de Wanne doit cependant conserver la convivialité qui a marqué si fort les visiteurs de Logbiermé. Le projet de déménagement jouait donc à la fois sur la continuité de l'ambiance et de la proximité cultivées à Logbiermé mais aussi sur la rupture par le rejet du passéisme, le rejet de la juxtaposition et la volonté d'ouverture (à de nouvelles thématiques, à la participation de la population, aux autres musées de la région et à un public individuel plus jeune¹¹⁹¹).

L'élaboration du programme muséographique s'est déroulée en plusieurs temps. Pour rappel, j'avais déjà formulé l'idée d'envisager l'exposition sur le mode de l'hypertexte, selon « l'approche multimédia » exposée dans mon mémoire de licence. Mais cette réflexion n'avait pas été poussée beaucoup plus loin et l'élaboration du protocole eut lieu bien plus tard. Pour le projet de Wanne¹¹⁹², j'ai tout d'abord fait un brainstorming à moi toute seule, en mettant à plat sur une grande feuille tous les thèmes potentiels¹¹⁹³. Ironie de la méthodologie, je me suis inspirée des rubriques du catalogue du Musée de la Vie wallonne, elles-mêmes basées sur le plan Hoffmann-Krayer, que j'ai évoqué plus haut. J'ai tenté de mettre en évidence les thématiques (ou les tensions pour reprendre le terme de Martine Thomas-Bourgneuf) qui me

¹¹⁹¹ Le Musée de Logbiermé était fréquenté essentiellement par des groupes scolaires et par des personnes du troisième âge qui venaient se ressourcer, si l'on peut dire, dans ce cocon de nostalgie.

¹¹⁹² André Gob et moi-même n'avons pas présenté notre projet de mise en exposition comme étant un travail expérimental basé sur la logique de l'hypertexte. Parce que cette méthodologie n'existait pas et que nous risquions surtout d'être confronté à l'incompréhension de la part du conseil d'administration du musée. Le but n'était pas, à cette époque, de tester et de développer un nouveau mode opératoire; je n'avais, par ailleurs, pas encore commencé à travailler sur le sujet dans le cadre d'une thèse. Pourtant, plus ou moins au même moment, nous montions une autre exposition en appliquant (ou en inventant?) une démarche similaire. Il s'agit de l'exposition *Vers la modernité, le XIXe siècle au Pays de Liège* (voir DROUGUET, Noémie et GOB, André, « La conception d'une exposition : du schéma programmatique à la mise en espace », *BALLE*, Catherine, *Musées et organisation*, Culture et Musées, n°2, 2003, p. 147-157).

¹¹⁹³ Voir les schémas conceptuels, illustrations n° 84 à 86.

semblaient les plus importantes, les plus porteuses, compte tenu de la nouvelle implantation¹¹⁹⁴. Enfin, j'ai tracé tous (?) les liens qui existent entre ces thèmes. Je suis donc partie de ce schéma, de cette représentation du « magma du réel », comme je l'ai appelé à l'époque, pour pouvoir ensuite y découper quelques plans pour le « mille-feuilles ». Je testais la conception d'une exposition de type multimédia ou plutôt d'un programme basé sur des noeuds et des liens hypertextuels. Je savais que cette première étape était parfaitement idéaliste, utopiste, abstraite et pour tout dire à cent lieux des contingences matérielles. J'ai produit ce schéma conceptuel sans me soucier de l'espace disponible, ni du parcours déjà tracé et « bétonné » par l'architecte et les responsables du musée avant l'intervention du Séminaire de muséologie, ni des objets disponibles, ni des réalités budgétaires. En réalité, je n'y pensais pas parce que je me tenais exclusivement dans le monde des idées, et je désirais produire un schéma idéal.

A l'étape suivante, j'ai « toiletté » ce schéma qui ressemblait par trop à un « sac de noeuds », pour en dessiner un nouveau, articulé autour du concept extrêmement large de « la société – la vie sociale » - je l'appellerais aujourd'hui l'hyperthème. Mon but lors de cette seconde étape était d'éclaircir le schéma et donc mes propres idées, mais aussi de produire un schéma lisible par un tiers puisqu'il s'agissait de le présenter à André Gob d'une part et au conseil d'administration du musée, d'autre part. Je recentre le propos du musée sur l'homme, la vie sociale, et abandonner l'approche tournée vers l'objet, conditionnée par la collection. Cet hyperthème est alors divisé en quatre macrothèmes plus précis, plus palpables: la vie domestique, la vie spirituelle, la vie intellectuelle et l'économie¹¹⁹⁵. Ceux-ci ne sont pas juxtaposés mais ils s'interpénètrent; c'est autour de ces quatre macrothèmes que gravitent et se structurent toutes les facettes de la vie sociale, hier et aujourd'hui, telle qu'elle est envisagée au Musée de Wanne. Les thèmes retenus sont ceux qui collent le plus aux objectifs et aux intentions du musée : placer un fil conducteur entre le passé, le présent et l'avenir; s'ouvrir à des questions actuelles; mettre en évidence l'ancrage local, donner une identité, une personnalité originale au musée. J'ai décidé d'abandonner un certain nombre de thèmes présentés de façon sommaire ou plus développée dans l'ancien musée, l'implantation à Wanne permettant de monter des expositions temporaires pour aborder des sujets complémentaires.

¹¹⁹⁴ En effet, en s'installant à Wanne, dans un bâtiment appartenant à la Commune de Trois-Ponts et avec une aide financière substantielle de la part de celle-ci, le musée devait s'orienter vers des thématiques nouvelles relatives à Trois-Ponts et aux autres villages, notamment en ce qui concerne l'activité économique.

¹¹⁹⁵ L'hyperthème n'est pas représenté, il n'est pas physiquement présent dans l'une ou plusieurs des sections. Il n'y a pas un titre qui lui corresponde. Il est pourtant partout à la fois, disséminé, éclaté, dans les macro- et microthèmes. Ceux-ci sont quant à eux beaucoup plus palpables, ils ont une existence physique bien définie (un volume, un contenu, des objets qui s'y rapportent directement) et chacun fait l'objet d'un titre ou d'un texte. Il y a donc une différence de nature entre l'hyperthème et les macro- et microthèmes. Ils sont traités sur des plans différents. Il n'y a aucune section ou unité d'exposition qui corresponde clairement et entièrement à « la vie sociale », sujet beaucoup trop vaste et beaucoup trop vague; chaque macrothème (« la vie domestique ») ou microthème (« la conservation des aliments ») peut en revanche être situé dans le musée. Tous les macro- et microthèmes reliés entre eux forment l'hyperthème.

Un nouveau schéma conceptuel, simplifié, a donc été réalisé. On peut se demander, en voyant les thèmes et macrothèmes, à quoi a servi toute ma réflexion puisqu'elle aboutit, en définitive, à utiliser les mêmes catégories de classement que dans d'autres musées, réputés « poussiéreux »... N'est-ce pas un résultat décevant? Il est vrai que je ne suis pas parvenue alors à me départir complètement des découpages ethnographiques classiques; à quel schéma aboutirais-je aujourd'hui? Par contre, ce qui est résolument différent, c'est que les connexions entre les macro-thèmes et les micro-thèmes sont représentées. J'avais la ferme intention de les rendre visibles, palpables aux étapes suivantes du projet.

J'ai ensuite produit un schéma intermédiaire entre le plan conceptuel et son implantation spatiale dans les salles du musée. C'est en outre sur ce plan que sont incorporées les dimensions géographique (paysage, environnement naturel et environnement modifié...) et historique (histoire ancienne et histoire récente). « Le pays et les hommes » correspond à l'introduction à la visite. Comme dans le schéma précédent, l'exposition est articulée autour de l'hyperthème et des macrothèmes; une section « Histoire » est intégrée dans le schéma. Sur le côté gauche, plusieurs autres services et infrastructures, plus ou moins liés à l'exposition proprement dite, sont repris et devront également trouver une implantation dans l'architecture. Il s'agit de la fonction d'accueil. L'exposition des jeux anciens et plus récents, un espace dédié aux expositions temporaires, « Assioz'v on po ¹¹⁹⁶», selon la devise du musée, correspond à la fonction de convivialité, la bibliothèque, un espace réservé aux animations (scolaires), et la fonction « musée ouvert », qui vise tout ce que les présentations et activités hors les murs (bourse aux plantes, promenades balisées...). Ce troisième schéma représente plus ou moins les différentes unités (secteurs) de l'exposition, mais ne s'attache pas encore à proprement parler à les situer dans les salles du musée. Lorsque l'on observe ce document, on pourrait envisager de le transposer dans n'importe quel bâtiment, que ce soit un large plateau décloisonné ou une enfilade de salles.

Malheureusement pour moi, l'école des garçons de Wanne offrait le second type de configuration spatiale. Malheureusement dis-je, car, comme je l'ai précédemment souligné, la muséographie peut se trouver un peu coincée par les contraintes architecturales, qui dans mon cas, compromettaient sérieusement la mise en évidence des liens entre les noeuds. En effet, l'ancienne école ne présente qu'une seule grande salle, l'ancienne classe, qui est très lumineuse. Les autres pièces, qui composaient l'habitation du maître d'école, étaient beaucoup plus petites. L'architecte avait déjà établi son projet lorsque le Séminaire de Muséologie a

¹¹⁹⁶ « Assioz'v on po, l'ewe va cûre » signifie en wallon, littéralement, « asseillez-vous un peu, l'eau va cuire », ou « asseillez-vous un instant, le café sera bientôt prêt ». Cette petite phrase, due au poète wallon Camille Gaspard, originaire de Wanne, était inscrite près de la table d'hôtes au Musée de Logbiermé. Elle témoigne à elle seule de l'accueil et de la convivialité du musée.

commencé à travailler; l'option principale qui avait été prise était de tracer un circuit linéaire dans ce petit musée, au prix de transformations intérieures relativement importantes¹¹⁹⁷.

Une fois les sujets circonscrits, il me fallait les implanter dans les espaces existants en tentant de souligner les relations entre eux. Parallèlement à cette étape, j'ai sélectionné les objets qui devaient trouver leur place dans l'exposition¹¹⁹⁸. Un cinquième des pièces exposées à Logbierné a été retenu. Il s'agissait donc de réinterpréter la collection existante mais aussi de la compléter sur certains points. Certains thèmes qu'il me paraissait important d'aborder étaient mal documentés dans la collection. J'ai noué des relations avec une dizaine de musées, dont le Musée de la Vie wallonne, qui ont mis en dépôt à long terme les objets souhaités. Sur ce point, ma démarche méthodologique s'apparentait davantage à la conception d'un centre d'interprétation puisque pour moi, la présence ou la disponibilité des objets n'était pas une condition pour l'élaboration du programme muséographique. Les liens avec ces différents musées ont débouché sur un projet de création de réseau appelé à mettre en commun plusieurs de leurs activités.

J'ai ensuite prévu des textes, qui se déclinent sur plusieurs niveaux hiérarchiques, et leur rédaction est venue ensuite. Vingt thèmes font l'objet d'un texte explicatif parfaitement autonome. Le visiteur n'est pas obligé de les lire tous, ni de les lire « dans l'ordre » pour comprendre et apprécier l'exposition. Les titres des salles ne sont pas ceux donnés aux macrothèmes de nos schémas successifs : ce sont des citations ou de courtes phrases qui indiquent au visiteur la teneur de l'unité d'exposition. Les découpages disciplinaires ne se retrouvent donc pas tels quels dans le musée, et la muséographie ne se limite pas à la traduction ou à la transposition d'un canevas scientifique dans l'espace. Les différents niveaux de textes du Musée de Wanne participent à la mise en oeuvre muséographique sans en être l'élément structurant, au contraire de l'exposition envisagée comme une histoire, comme un scénario, comme une trame narrative.

Avec le recul, je pense que cette phase du travail (« l'avant projet détaillé », si l'on se réfère au vocabulaire de Martine Thomas-Bourgneuf) aurait pu être menée avec plus de méthode et d'efficacité, ce qui aurait également permis de mieux communiquer. Le temps commençait à presser, l'architecte et les responsables du musée, qui avaient pourtant accueilli le projet « théorique » avec beaucoup d'enthousiasme, se montraient de plus en plus sceptiques sur sa mise en oeuvre ainsi que sur mes choix muséographiques et scénographiques¹¹⁹⁹. En outre, des

¹¹⁹⁷ Les transformations ne devaient pas affecter l'apparence extérieure du bâtiment. L'ancienne école n'a donc pas subi d'agrandissement ou de constructions annexes.

¹¹⁹⁸ Notre mission comprenait en outre un support pour dresser un inventaire informatisé de l'ensemble des collections, et ce, avant le déménagement. Il existait jusqu'alors un inventaire sommaire et lacunaire, qui ne distinguait pas la collection propre du musée et la collection personnelle du fondateur du musée, que ce dernier ne désirait pas incorporer dans le « nouveau » musée.

¹¹⁹⁹ Les responsables du musée se sont notamment montrés très frileux quant à la sélection des objets que j'avais opéré, en en renvoyant une bonne partie en réserves. J'ai par exemple éliminé plusieurs panoplies d'outils

problèmes budgétaires se profilait et il leur semblait normal de rogner sur l'aménagement intérieur du musée. Néanmoins, et malgré les interventions architecturales antérieures à notre intervention, l'étude de l'implantation du parcours à partir du schéma programmatique a cependant conduit à opérer certaines modifications dans le parti pris architectural en cours de réalisation, comme la suppression ou le déplacement de cloisons, ou encore, grâce à une utilisation maximale de la modularité, l'affectation mixte – salle d'expositions temporaire / permanente – de la plus grande salle du musée. Malgré les contraintes, je me suis efforcée d'utiliser la distribution dans l'espace des différents sujets pour suggérer aux visiteurs leurs interrelations. Ainsi, par exemple, une vitrine double face dans la cloison entre les espaces « vie domestique » et « économie » présente le thème de l'économie domestique d'appoint. J'ai aussi tenté de trouver des éléments scénographiques renforçant cet effet¹²⁰⁰. Tout en variant les atmosphères d'une salle à l'autre et en tentant d'en respecter l'architecture et l'esprit originel. La première salle, intitulée sur le papier « le pays et les hommes », est organisée autour d'une grande maquette de la commune. Elle se veut une introduction synthétique et apéritive à la visite; les thèmes principaux y sont abordés. Nous ne sommes pas très loin de la *home page* que je proposerais plutôt aujourd'hui. En outre, je souhaitais exploiter les fenêtres du musée comme autant d'ouvertures vers l'extérieur. Je désirais que le visiteur regarde par la fenêtre, le village et la campagne environnante faisant partie intégrante du propos de l'exposition.

Toujours dans le domaine de l'ouverture du musée vers l'extérieur, j'ai proposé la création d'un réseau de musées à l'échelle de la région. Comme je viens de le souligner, certains objets ont été empruntés à des musées, plus ou moins proches de Wanne. L'idée de départ n'était pas seulement de compléter les collections ou l'exposition mais aussi de renvoyer le visiteur vers les musées de la région, susceptibles de l'intéresser également. Par ailleurs, j'estimais inutile et peu judicieux de présenter des éléments mieux exposés ailleurs, dans d'autres musées. Par exemple, évoquer en détail l'extraction du coticule, la « pierre à rasoir », manque totalement de pertinence si l'on songe qu'un musée est entièrement consacré à ce sujet à Salmchâteau, à une quinzaine de kilomètres de Wanne. Je me suis dès lors bornée à montrer l'un ou l'autre morceau de coticule en en disant quelques mots et en renvoyant le visiteur intéressé vers le musée tout proche. Idem pour l'histoire de l'Offensive allemande de 1944 : je voulais présenter essentiellement le point de vue des civils durant la guerre, par opposition et complémentarité avec le Musée Décembre 44 de La Gleize, entièrement consacré à cet

car je ne souhaitais pas présenter des métiers qui n'étaient pas caractéristiques de la région, et qui sont bien mis en valeur dans quantité de petits musées. Cette décision n'a pas plu à tout le monde.

¹²⁰⁰ Voir biblio, DROUGUET, Noémie et GOB, André, « La conception d'une exposition : du schéma programmatique à la mise en espace », BALLE, Catherine, *Musées et organisation, Culture et Musées*, n°2, 2003, p. 147-157 et GOB, André et DROUGUET, Noémie, « Le musée de la vie locale comme lieu de conscientisation aux changements économiques et sociaux : le cas du Musée de Wanne (Belgique) », dans *Muséologie, développement social et économique*, Actes du colloque ICOFOM organisé dans le cadre de la 21^e Conférence générale de l'ICOM, Barcelone 01-06 juillet 2001, München, 2001, p. 44 – 49ouguet Gob c&m + ISS.

épisode d'une point de vue militaire. Le même raisonnement était valable pour plusieurs institutions dans un rayon d'une cinquantaine de kilomètres. Le Musée de Wanne étant relativement généraliste, même s'il se penche prioritairement sur les quelques particularités de la Commune de Trois-Ponts (qui n'en sont pas vraiment : tourisme, chemin de fer, agriculture et sylviculture, histoire principautaire...), il me semblait important d'éviter les redites avec les musées du coin. Je voulais à la fois développer un point de vue original à Wanne et indiquer aux visiteurs l'existence d'autres noeuds d'information dans d'autres institutions.

Pour ce faire, le Séminaire de Muséologie a contacté les responsables de toutes ces institutions (une quinzaine) et les a convié à Wanne pour tenter de mettre en place un véritable réseau. Il n'était pas question, cependant que le Musée de Wanne se place à la tête de ce réseau, mais que celui-ci s'établisse progressivement, se constitue à géométrie variable, selon les projets proposés par les uns ou les autres. Ces projets pouvaient se limiter à une promotion commune, par exemple, ou faciliter les demandes de prêts et de dépôts. J'ai également soumis des idées plus ambitieuses, telles que monter des expositions en commun. Le rôle du Séminaire de muséologie était de lancer ce réseau, de faire se rencontrer les futurs partenaires. Le projet n'a malheureusement pas été poursuivi par les acteurs concernés, à commencer par les responsables du Musée de Wanne eux-mêmes et ce malgré l'intérêt affiché par la plupart des personnes invitées. Parmi ces partenaires potentiels, il y avait le Musée de la Vie wallonne, qui a d'ailleurs accepté de mettre en dépôt des objets au Musée de Wanne. Le musée liégeois a quant à lui poursuivi l'idée du réseau de musées, plutôt sur l'exemple de la Conservation du Patrimoine de l'Isère, réseau au sein duquel le Musée dauphinois joue le rôle de tête. Le Musée de Wanne a d'ailleurs été invité à participer à ce nouveau réseau.

Pour conclure sur ce point, je dirais que l'expérience de la mise en exposition du musée de Wanne a été très enrichissante et formatrice pour moi, sur le plan muséographique mais aussi... humain. Elle m'a permis de tester la conception hypertextuelle de l'exposition, même si cette conception n'a pas pu être parfaitement traduite dans l'espace. J'ai pu expérimenter une méthode de mise en exposition qui définit d'abord un discours et des intentions traduits dans le schéma conceptuel. Ensuite s'élabore le programme muséographique qui ne prend que progressivement en compte les contraintes d'espace, d'objets et de « narrativité », au fur et à mesure qu'il est précisé, détaillé. Sur le plan scénographique (couleurs, mobilier, atmosphères, proximité avec les objets, sollicitation des sens...), j'ai fait quelques tentatives pour servir mieux encore le discours, en soulignant les liens entre les thèmes. Au nombre des regrets, il y a notamment l'absence de documents audio-visuels, le peu de témoignages disponibles (car le musée n'a jamais initié de véritables enquêtes ethnographiques), le manque de sollicitations de l'ouïe, de l'odorat et du goût alors que le Séminaire avait projeté le musée comme un « festival

des sens »¹²⁰¹. La plus grande de ces déceptions reste le manque de motivation des responsables du musée eux-mêmes à entretenir la convivialité. Certes, toutes les propositions n'ont pas abouti, pour des raisons diverses, mais le plus important aujourd'hui et par rapport à ce travail de recherche, c'est de les avoir envisagées et formulées.

3. Synthèse

Les quelques exemples choisis et partiellement présentés dans ce chapitre montrent, en quelque sorte, que je n'ai rien inventé et que bien des produits de base de ma recette se trouvent dans les bons petits plats mitonnés par d'autres. Y goûter en tant que visiteur, même expert, ne permet pas forcément de réécrire la recette mais de reconnaître, plus ou moins facilement, la saveur de certains de ces ingrédients. Pour la plupart des musées et expositions décrits ici, je ne connais pas la méthodologie qui a présidé à leur réalisation. J'ai recueilli des informations pour les quelques cas dont j'ai pu obtenir un entretien avec les concepteurs. Et il y a l'exemple de Wanne, où l'optique est radicalement différente. Je ne peux me glisser dans la peau d'un visiteur, ordinaire ou expert, pour évoquer ce musée. Tout comme les personnes que j'ai questionnées au long de mon travail, je me suis efforcée d'expliquer ce que j'ai voulu faire et comment je l'ai fait. Dès lors, je ne suis pas dans la position adéquate pour évaluer ce musée, tout au plus puis-je pointer ce qui ne ressemble pas à ce que j'avais imaginé.

Car c'est bien de là qu'on lance un projet de musée et d'exposition : de ce que l'on imagine, de ce que l'on voit mentalement, de ce que l'on dessine, de ce que l'on cherche à produire comme effets et comme significations auprès de ceux à qui l'exposition ou le musée est destiné. Le meilleur départ est cette fameuse « note d'intention », la formulation des objectifs, du projet politique. Si l'on ne peut que rarement lire ces quelques lignes d'impulsion, on peut en revanche constater leur absence, leur déficience lorsque des expositions manquent de cohérence, de sens ou de lisibilité. Tous les « bons » exemples que j'ai choisi de présenter, en fonction des institutions que j'ai eu l'occasion de visiter, ont trouvé cette cohérence et manifestent, de diverses façons, les intentions des concepteurs. Ils traduisent, en outre, l'engagement des responsables et rappellent avec force que l'exposition ethnographique est *un* regard porté sur notre société, une réflexion et une proposition faite au visiteur; à lui de définir son propre regard et d'affirmer sa propre réflexion. Pour ce faire, le concepteur peut choisir de multiplier les regards. Il démontre alors que l'exposition est un média subjectif par nature et accentuer le rôle du visiteur qui est de prendre position.

Double vie est, si je peux me permettre de décerner des prix, l'une de mes expositions préférées. C'est une exposition engagée; elle questionne le passé mais surtout le présent, elle

¹²⁰¹ Le sens du toucher est par contre tout à fait développé car, à l'instar d'autres petits musées, beaucoup d'objets sont laissés en libre accès. Le visiteur peut les manipuler, en particulier les jeux anciens. Les collections plus fragiles et les objets en prêt ou en dépôt sont présentés dans des vitrines.

nous secoue et nous invite à réfléchir à ce que l'on mange (comment c'est produit, par qui, comment c'est distribué, combien ça coûte...) et plus généralement à notre façon de consommer, le plus souvent sans réfléchir. Elle n'est pas neutre, elle n'est pas insipide. Sur le plan de la forme, elle n'a aucun complexe et, par rapport à l'objet de collection, elle est complètement libérée. Il s'agit d'une véritable installation d'art contemporain, avec de l'art vidéo... S'agit-il toujours d'une exposition ethnographique ou de société? Personnellement, je dirais que oui. Elle se rapproche d'un certain point de vue des expositions de Jacques Hainard (et de l'équipe du MEN) car elle aussi émane d'une réflexion muséologique sur la conservation et la présentation des collections que j'apprécie particulièrement. Il faut souligner que Pascale Galipeau, membre du collectif « Farine orpheline » et qui a dirigé le projet *Double vie*, est par ailleurs ethnographe.

Pour moi, le but d'une exposition d'ethnographie régionale ou de société n'est plus de présenter de façon exhaustive *tous* les aspects, *toutes* les facettes de la vie en société. L'exhaustivité, tout comme la neutralité, est illusoire. Il est impossible de passer en revue toutes les rubriques et sections des catalogues et typologies ethnographiques, à moins peut-être de se borner à montrer des collections, des collections et encore des collections... pour le plus grand plaisir de quelques érudits nostalgiques, peut-être. Les panoplies et les réserves ouvertes ne passionnent même plus, semble-t-il, les scientifiques. On peut dès lors faire table rase de ces antiques typologies pour déconstruire et reconstruire chaque sujet, chaque thème, en dehors des contraintes édictées par les collections et leurs sacristains. Pour souligner, dans le fond et dans la forme, les multiples liens qui font que tous les pans des connaissances ethnographiques se rejoignent. Les relations que le concepteur établit entre les informations tissent aussi les liens qui permettent aux visiteurs de s'y arrimer. Enrichie par la déconstruction et la reconstruction de sa structure, renforcée par de multiples niveaux de lecture, par des balises textuelles (ancrage) et soulignée par une scénographie faisant intervenir le multimédia et pourquoi pas la multisensorialité, l'exposition ethnographique est avant tout destinée aux visiteurs, dans leur diversité sociale et culturelle.

Le Musée dauphinois de Grenoble illustre bien, selon moi, le rôle socio-culturel du musée d'ethnographie régionale et de société. Je suis convaincue par sa politique d'expositions thématiques, temporaires, de longue durée ou semi-temporaires, ou encore permanentes mais évolutives... Dont une exposition de synthèse, qui, même si elle s'appuie partiellement sur les typologies classiques, ne prétend pas pour autant à l'exhaustivité. Je suis fascinée par le travail avec les différentes communautés grenobloises et iséroises, en particulier par l'engagement social et culturel généré par la conception et le montage des expositions. Là non plus, l'exposition n'est pas neutre, elle revendique au contraire son rôle politique. La « transaction » permet de récolter des témoignages qui sont bien mis en valeur et qui servent, qui enrichissent le propos de l'exposition. Les témoignages sont aussi importants que les objets. Je trouve que le fond et la forme s'articulent harmonieusement, d'autant que tous les sens, ou presque, sont sollicités. Les contraintes architecturales sont très présentes; elles conviennent pour des

séquences diachroniques mais n'empêchent pas des espaces plus synchroniques où le cheminement est libre. Au delà du réseau de fragments de sens au sein d'une exposition, des rapports peuvent être envisagés entre les différentes expositions présentées au musée, mais aussi avec le réseau de la Conservation de l'Isère que gère le Musée dauphinois (avec Jean Guibal) : chaque musée y est invité à développer un thème original, autonome et complémentaire par rapport aux autres musées. Le réseau de sens, la nébuleuse de fragments et de liens s'étend bien au-delà du Musée dauphinois.

L'exposition *Le grenier des histoires* au Pass, est également engagée, notamment vis-à-vis de la communauté des anciens mineurs. Même si elle porte un regard exclusivement historique sur ceux-ci et sur les charbonnages du Borinage, cette exposition, de dimensions modestes, invite le visiteur à fouiller, à fouiner, dans les histoires, individuelles et collectives, qui évoquent l'histoire technologique, économique, sociale et culturelle de toute une région. Le dispositif muséographique et la scénographie encouragent une visite libre (plusieurs itinéraires sont possibles) et active (le visiteur doit ouvrir des tiroirs, peut toucher des objets, interroge la maquette...). La part belle est faite au témoignage, aux objets, aux images qui racontent des histoires, des instants vécus, des fragments de mémoire. Les textes aident à prendre le recul nécessaire pour analyser et comprendre les phénomènes, les mécanismes. Plusieurs registres médiatiques et plusieurs niveaux d'appropriation coexistent dans cette exposition pleine d'émotion, qui donne du sens à la conservation du site lui-même. On peut regretter cependant qu'elle ne tisse pas davantage de liens avec la vie d'aujourd'hui. Cet objectif est cependant atteint par l'organisation d'expositions temporaires telles que *Objets passeurs de mémoire*.

Rendre le visiteur libre et actif est aussi, je l'ai déjà longuement souligné, un des objectifs que j'assigne à l'exposition hypertextuelle. Il serait certes naïf de croire à l'existence d'une exposition où l'on pourrait effectuer autant de parcours que ceux qui sont permis dans le domaine de l'informatique. Le visiteur a la capacité d'user de sa liberté et apprécie d'autant plus de faire des choix, de créer son propre cheminement que la structure de l'exposition et la scénographie l'y encouragent. L'exemple qui en démontre peut-être le mieux la faisabilité réside au bord du Lac Léman.

Dirigé avec brio par Martin Schärer, l'*Alimentarium* offre une réflexion et, tout simplement, une conscience muséologique qui me plaisent. Même si je ne suis pas totalement convaincue de leur indépendance par rapport à leur sponsor Nestlé, je trouve leur exposition permanente¹²⁰² vraiment réussie, et ce pour plusieurs raisons. D'abord parce qu'elle interroge le thème de l'alimentation en multipliant les points de vue disciplinaires, sans pour autant adopter de découpage disciplinaire. Ensuite parce que l'exposition est structurée de telle façon

¹²⁰² Je n'ai pas eu l'occasion de visiter d'exposition temporaire à l'*Alimentarium* mais celles-ci sont assez bien décrites dans la bibliographie de Martin Schärer.

que le visiteur peut la découvrir librement, sans cheminement conseillé : il n'y a pas de hiérarchie entre les quatre thèmes principaux, ni de parcours linéaire au sein des secteurs qui y sont consacrés. Enfin, parce que la scénographie sert à la fois le propos et indique au visiteur qu'il peut s'y déplacer comme bon lui semble.

Aucun des exemples décrits dans ce chapitre ne correspond en tous points à ma proposition d'hyperexposition. Néanmoins, certains points de mon protocole se trouvent déjà en application, partielle et sans le savoir, dans plusieurs de ces musées et expositions. La visite de ces musées constitue pour moi une source d'inspiration. Ils confirment ou renforcent les options théoriques que j'ai énoncées dans le chapitre 6. Cela prouve en outre que l'application de la méthodologie hypertextuelle n'est pas un élément monolithique « à prendre ou à laisser » mais qu'on gagne déjà à n'en retenir que quelques aspects. A quoi pourrait ressembler une exposition se basant totalement sur le protocole que j'ai proposé? Celui-ci est-il réellement applicable? Le chapitre suivant va tenter de répondre à ces questions.

Chapitre 8

Deux expositions-laboratoires

*Cobaye : 1. Mammifère rongeur d'Amérique du Sud,
élevé surtout comme animal de laboratoire et appelé aussi cochon d'Inde.*

2. Fam. Sujet d'expérience. Servir de cobaye.

Le Petit Larousse illustré

Lorsque j'ai entamé mes recherches en vue de la thèse de doctorat, en juillet 2002, le sujet retenu était un peu différent: mon intention était d'étudier le passage de la conception à la réalisation de l'exposition puis la réception de celle-ci à travers une dizaine d'études de cas, dans le domaine des musées de société au sens large. Je désirais analyser le processus de création des expositions en interrogeant des concepteurs et en procédant à des observations du comportement des visiteurs. Mon plan de travail prévoyait de ne laisser qu'un rôle tout-à-fait périphérique et facultatif à l'idée de l'exposition basée sur la logique de l'hypertexte.

C'est à la suite d'une formation de l'OCIM à laquelle j'ai assisté en novembre 2002 que mon travail a été réorienté vers sa finalisation actuelle. Cette formation, intitulée *Le scénario et l'analogie : deux regards sur l'exposition*, était consacrée à la conception de l'exposition. Après les six premiers mois de recherches, qui avaient surtout été orientés vers des investigations bibliographiques, ma réflexion n'était pas très avancée et mon travail nécessitait la définition de quelques balises pour pouvoir se poursuivre. C'est en discutant de mon travail et de mes recherches avec Catherine Franche et Marie-Thérèse Bournival que mes appétits expérimentaux, si je puis dire, se sont précisés. Elles m'ont toutes deux encouragées à développer davantage la partie concernant l'approche hypertextuelle de l'exposition, en rédigeant un document pratique exposant la méthodologie et à trouver dans le domaine muséal des partenaires susceptibles de m'aider en montant une telle exposition. Mais qui pouvait accepter de jouer le rôle du cobaye¹²⁰³ et de prendre le risque de présenter au public une exposition-laboratoire?

¹²⁰³ J'ai souvent parlé de « cobayes » pour désigner les personnes ou les institutions qui ont accepté de relever avec moi le « défi ». Inutile de préciser qu'il ne faut y voir aucune connotation négative. Au contraire, cette appellation a d'emblée été reprise par mes cobayes eux-mêmes. Par ailleurs, cette idée de cobaye de laboratoire, dont on scrute le comportement et les réactions, s'applique assez bien à toute une partie de ce travail expérimental.

Je me suis tournée vers Damien Watteyne, conservateur des Musées provinciaux luxembourgeois, qui s'est laissé convaincre. Quelques mois plus tard, je lui fournissais le protocole d'exposition, vade-mecum méthodologique sur lequel il devait baser son travail de mise en exposition. Il lui revenait bien sûr d'en déterminer le sujet à sa meilleure convenance puisque, théoriquement, mon protocole devait être applicable à n'importe quel thème ethnographique. J'ai observé scrupuleusement toutes les étapes de son travail de conception, de façon à vérifier l'adéquation entre le protocole et la mise en exposition. Encore quelques mois plus tard, l'exposition *Aux abris* ouvrait ses portes et j'entamais l'évaluation auprès des visiteurs. Cependant, quelles conclusions pouvais-je tirer d'une expérience unique, et dans un musée de plein air, qui plus est?

C'est au hasard de notre rencontre à Neuchâtel en septembre 2004 que Marie-Paule Jungblut, conservatrice du Musée d'Histoire de la Ville de Luxembourg, s'est intéressée elle aussi à mon travail. A ce moment-là, elle devait préparer une exposition temporaire tout en réfléchissant à la rénovation progressive des expositions permanentes du musée. Elle m'a proposé de jouer elle-aussi le rôle de cobaye, espérant puiser dans cette expérience des idées nouvelles pour ses projets futurs. Réalisée en très peu de temps, l'exposition *Luxembourg, siège du pouvoir* ouvrait ses portes début décembre. A nouveau, je me suis rendue à plusieurs reprises sur place pour observer la conception de l'exposition et noter les éventuels écarts par rapport au protocole. Ensuite, j'ai procédé à l'évaluation de cette exposition auprès du public.

Sans la collaboration assidue de ces deux personnes, et de leurs institutions et équipes respectives, je n'aurais pu envisager ce travail expérimental, et dès lors toute la seconde partie de cette thèse. L'approche hypertextuelle de l'exposition n'aurait pas dépassé le stade de la proposition théorique et hypothétique. Ces deux expériences ne permettent pas, comme nous le verrons, de répondre à toutes les questions posées par le protocole. Elles ne cautionnent pas à elles seules l'ensemble de mon travail théorique. Néanmoins, elles ont constitué pour moi une occasion précieuse de tester une méthodologie et un langage muséographiques.

Dans ce dernier chapitre, je vais présenter le protocole tel qu'il a été remis aux responsables des deux expositions-laboratoires et je vais expliquer comment devait se dérouler l'expérience et ce que j'en attendais. Ensuite, je vais présenter et commenter les deux expositions. Dans les deux cas, je vais d'abord retracer le processus de mise en exposition appliqué par Damien Watteyne et par Marie-Paule Jungblut sur base du protocole, en fonction des « observations » et des entretiens ou contacts que j'ai eu avec eux durant toute l'élaboration des deux expositions. Celles-ci seront ensuite décrites en tant que « produit fini », en m'attachant à tous les points importants de l'hyperexposition: structure, parcours, scénographie, signalétique, textes, etc. Enfin, je vais pour les deux cas présenter l'évaluation et ses résultats. Pour terminer, les deux expériences sont comparées et je vais tenter de mesurer leur apport concernant mes hypothèses de départ en gardant à l'esprit la question suivante : le protocole

est-il applicable tel quel? Peut-on conclure que l'exposition hypertextuelle est possible et réalisable?

Dans la mesure où il retrace deux expériences, au double sens d'un apprentissage personnel mais aussi et surtout d'expérimentation scientifique, ce chapitre est sensiblement différent des précédents. J'ai présenté dans cette deuxième partie l'état d'une réflexion théorique, en apportant des arguments s'appuyant essentiellement sur la bibliographie, sur des rencontres avec des professionnels et sur la description de résolutions muséographiques existantes. Dans ce dernier chapitre, il ne s'agit pas seulement pour moi, de présenter deux expositions données, mais bien de rendre compte de tout le processus de conception et de réalisation que j'ai observé, analysé, évalué. Le but est de tester le fonctionnement et la fiabilité d'un protocole en situation de « laboratoire » muséographique, en travaillant avec des hypothèses, des observations et des vérifications empiriques. Au risque de paraître un peu long, ce dernier chapitre retrace toutes les étapes de ces expériences, en vue d'éprouver la qualité de mon travail théorique. Et comme l'environnement muséal et les équipes muséographiques sont loin d'être « stériles », tous les éléments perturbateurs, les parasites, qui peuvent sembler bien anecdotiques, sont décrits car ils exercent une influence constante sur le travail de mes cobayes comme sur le mien.

1. Le protocole et l'expérience

Les objectifs de l'expérience menée avec les deux musées sont ceux qui guident toute la deuxième partie de cette thèse; ils ont été détaillés au chapitre 5.

a) Le protocole d'exposition

J'ai terminé la rédaction du protocole d'exposition¹²⁰⁴ à la fin de l'année 2003, moment auquel je l'ai transmis à Damien Watteyne. Tous les aspects théoriques qui sont repris dans le protocole, ainsi que les arguments et justifications qui plaident en faveur d'une approche hypertextuelle de l'exposition, sont détaillés dans le chapitre 6 de ce travail. Je ne vais donc pas y revenir ici. Le protocole, qui se limite à une quinzaine de pages, est beaucoup moins développé sur ce point: il ne s'agit pas du chapitre d'une thèse. Il a pour seule ambition de présenter clairement une méthodologie applicable dans le domaine de l'ethnographie et des expositions de société. Mon objectif était de produire un document clair et facile à utiliser par n'importe quel concepteur d'exposition. Dans l'immédiat, il allait être remis et utilisé par Damien Watteyne, mais il n'a pas été composé en fonction de sa personne ni de l'institution qu'il dirige.

¹²⁰⁴ Voir protocole, Annexe n° 3.

Lorsque j'ai rédigé ce protocole, je me suis bien gardée de l'élaborer en fonction d'un thème en particulier ou à l'image d'un musée, par exemple. Je me suis efforcée, comme dans le chapitre 6, à présenter les choses de façon désincarnée. Par la suite, pour tenter de simplifier la vie de mes cobayes, j'ai ajouté quelques pages, graphiques et tableaux qui doivent donner un exemple concret de thème déconstruit et reconstruit, éclaté dans un ou plusieurs schémas, qui sont ensuite « toilettés » comme je l'ai dit plus haut.

Comment se présente le protocole? Il faut d'abord remarquer, au niveau de la forme, que j'ai choisi de privilégier la lisibilité : il est très structuré et l'utilisation de courtes énumérations à l'aide de puces est fréquent. Les phrases sont courtes et j'ai évité l'emploi d'un vocabulaire trop spécialisé. Du point de vue du style, il est simple, voire télégraphique, et dépouillé de toute recherche d'effets. Cette option peut sembler en contradiction avec mon souci de lisibilité – les raccourcis sont-ils tous évidents à comprendre?

Le texte proprement dit débute par une sorte d'introduction dans laquelle j'explique au concepteur d'exposition, au cobaye, ce qu'est le protocole et ce que j'attends de lui. D'emblée, je souligne qu'il s'applique avant tout aux expositions de type ethnographique ou de société; il n'est (peut-être) pas adapté aux autres catégories, telles que les sciences et techniques, les sciences naturelles, l'art et l'archéologie et les expositions historiques qui se basent sur une trame chronologique¹²⁰⁵. Naturellement, une exposition ethnographique ou de société peut devenir interdisciplinaire et avoir recours aux autres spécialités. Cette restriction mise à part, le protocole est sensé s'appliquer à toute exposition, quelles qu'en soient le thème et les contraintes « extérieures » telles que le budget ou l'espace disponible. Par rapport à la façon dont le protocole doit être utilisé, mis en oeuvre par le concepteur, j'annonce d'entrée de jeu que les étapes de la méthodologie, qui sont décrites une à une ultérieurement, ne doivent pas être comprises comme étant strictement successives; au contraire, certaines d'entre elles sont explicitement simultanées. J'attire l'attention de mes cobayes sur la nécessité de respecter le mieux possible les conseils et la marche à suivre énoncés dans le protocole mais que cette nécessité ne doit pas pour autant brider leur imagination ou scléroser leur travail. Je veux leur dire par là qu'ils peuvent prendre des libertés par rapport aux termes du document, pour autant qu'ils prennent la peine de me signaler ces écarts, de façon à ce que je puisse en tenir compte dans mon évaluation du protocole lui-même. Le protocole doit cependant les accompagner tout au long de la mise en exposition, depuis l'émergence de l'idée jusqu'à la phase, éventuellement, d'évaluation¹²⁰⁶. Comme je le suggère, il peut aussi être repris au terme de la

¹²⁰⁵ « thématique historique/chronologique » (p. 1) Au moment de la rédaction du protocole, l'idée que je me faisais des musées d'histoire était encore assez restreinte et figée. C'est surtout par la suite, dans la foulée de visites de musées et de lectures mais aussi grâce à certaines rencontres et discussions que mon avis a énormément progressé sur cette question. Tout comme les musées d'ethnographie, les musées historiques ont largement évolué et ils peuvent pleinement entrer dans la catégorie des musées de société. Ma rencontre avec Marie-Paule Jungblut, quelques mois plus tard, allait achever de me convaincre.

¹²⁰⁶ Le protocole ne contient cependant aucune indication particulière en ce qui concerne l'évaluation et, le cas échéant, la remédiation de l'exposition. Les expositions-laboratoires n'étaient pas destinées à être évaluées

phase de conception et avant la construction, à la manière d'une *check-list*, afin de s'assurer que toutes les étapes ont été prises en compte.

Ensuite, j'expose en quoi consiste l'expérience ainsi que le rôle de celle-ci dans le cadre plus large de ma recherche, devant aboutir à la rédaction d'une thèse de doctorat. Le sens de la recherche et les objectifs fixés sont résumés en quelques lignes. On y retrouve à nouveau les mêmes éléments : abandon de la structuration linéaire, narrative ou typologique, de l'exposition au profit d'une approche décloisonnée inspirée de la logique hypertextuelle; volonté de rendre le visiteur plus libre et lui donner la possibilité de faire des choix pour orienter sa visite et son cheminement; multiplication des approches et mise en évidence du caractère subjectif de l'interprétation et des options du concepteur tout en soulignant les particularités de la discipline ethnographique.

Par la suite, on rentre à proprement parler dans le vif du sujet : la méthodologie de la mise en exposition. La présentation de celle-ci s'ouvre par une sorte de table des matières, synthèse du processus en dix points. Mais il me semblait important de rappeler, parallèlement à ce schéma méthodologique que je soumetts, qu'il ne constitue pas pour autant une recette infaillible. Il s'agit plutôt de donner les grandes lignes, de proposer des pistes de façon à orienter la démarche vers une approche hypertextuelle. J'insiste en outre sur le fait que ce sont les étapes concernant directement la logique hypertextuelle – décomposer le thème et établir les liens entre les sous-thèmes¹²⁰⁷, définir l'approche globale et la scénographie, déterminer la mise en espace et les passages obligés du parcours – qui réclament le plus d'attention de la part du concepteur. Les autres étapes ne doivent bien sûr pas être négligées mais peuvent davantage faire appel à une certaine routine, si l'on considère que rédiger une note d'intention ou un synopsis font partie des pratiques habituelles des concepteurs d'expositions.

Ensuite, le moment est venu d'expliquer à mes cobayes ce qu'il faut entendre par « construction hypertextuelle » de l'exposition : je reprends donc une définition de l'hypertexte et explique en quoi il consiste, dans le domaine du texte et de l'informatique, et comment il peut servir d'inspiration dans le domaine de l'exposition d'ethnographie et de société. Quelques exemples, quelques pistes, sont évoquées pour rendre plus concrète la notion d'exposition hypertextuelle et en insistant sur le fait que l'exposition est un regard et qu'elle doit aider le visiteur à développer son esprit critique et son propre regard sur une problématique.

par les concepteurs eux-mêmes mais par moi. En outre, le caractère hypertextuel de l'exposition n'a pas d'influence sur les méthodes habituelles d'évaluation (enquête, entretien, observation...), qui ne devaient dès lors pas figurer dans ce document.

¹²⁰⁷ J'écrirais aujourd'hui « hyperthème » (pour le sujet général de l'exposition), « macrothèmes » (les thèmes principaux ou articulations thématiques, les grandes sections de l'exposition) et « microthèmes » (les unités d'exposition).

Vient alors la description un peu plus détaillée de la méthodologie sommairement évoquée un peu plus avant. Une à une, les étapes sont expliquées en mettant l'accent sur le traitement pratique, concret qu'elles sont sensées engendrer chez le concepteur. Je ne vais pas m'étendre là-dessus (choix du sujet général de l'exposition et définition des objectifs et des intentions qui la sous-tendent) puisque cela a déjà fait l'objet d'explications précédemment. On peut relever dans ce protocole que je m'adresse, à travers celui-ci, à une personne et non à une équipe. Les références à d'autres intervenants (documentalistes, scénographes, graphistes...) sont plutôt rares et il semble qu'à tout moment, c'est le concepteur qui garde la main. A qui est-ce que je m'adresse à travers ce document? Aux petites institutions qui n'ont pas les moyens, humains ou financiers, de faire appel à des personnes de différentes compétences pour apporter leur concours à la réalisation de l'exposition? Au muséographe ou au commissaire qui est à la tête d'une équipe et joue le rôle de chef d'orchestre? Ce document se prête, il me semble, à toutes les situations. Simplement, je n'ai pas jugé important de répartir moi-même les tâches entre différents intervenants potentiels; laissant le soin au responsable de projet d'adapter lui-même le vade-mecum à sa situation propre.

En ce qui concerne les conseils pratiques qui sont donnés au concepteur, certains font déjà partie de sa boîte à outils, de l'arsenal de « trucs et astuces » pour la mise en exposition. Le brainstorming, par exemple, n'a rien d'original ou de nouveau pour nombre d'équipes muséales. De même que jeter sur le papier les idées comme elles viennent est un geste ordinaire. C'est plutôt la valeur, le sens conférés à ces actions qui sont singuliers. La technique du brainstorming, dans la mesure où elle permet de laisser s'épanouir le flux de la pensée en dehors des canevas stéréotypés, est désormais chaleureusement encouragée. De même que la valeur des mots écrits sur une feuille se métamorphose en véritable nécessité pratique puisque dans un second temps, il faut au concepteur et à son équipe relier les mots entre eux, tracer les liens entre les noeuds.

Le protocole insiste beaucoup sur le rôle de la scénographie dans la réussite de l'exposition, ainsi que sur le concours, le plus tôt possible, d'un scénographe lorsque c'est possible. L'accent est mis sur la scénographie car elle contribue à donner l'homogénéité et l'ancrage nécessaire à l'exposition pour permettre au visiteur de s'y retrouver, de s'orienter mais aussi de le stimuler dans son activité de visite. Car le risque existe d'une part de perdre le visiteur au sein d'un sujet et d'un environnement trop fragmenté, segmenté, parsemé de noeuds décontextualisés auxquels il peine à trouver une unité et d'autre part, il faut éviter l'effet « zapping » qui à la longue le fatigue et décourage. Quelques pistes de réflexion concernant la scénographie sont proposées dans le protocole, de façon à souligner les difficultés et les aspects auxquels on doit être particulièrement attentif (la signalétique, les textes, la matérialisation des liens, les passages obligés et singulièrement la *home page*, les rappels du contexte).

La plus grande difficulté du protocole, à mon avis, se situe dans ces quelques propos sur la scénographie. Comment trouver le juste milieu entre l'énumération de solutions toutes faites, clé-sur-porte, totalement illusoire ou stéréotypées, et le constat décevant que celles-ci n'existent pas mais sont à trouver au cas par cas? J'ai tenté de trouver le moyen terme entre ces deux positions, mais cette voie apparaît à certains égards comme une faiblesse. Il n'était pas question pour moi de donner des directives plus fermes. Par ailleurs, je l'ai plusieurs fois rappelé, je ne suis pas scénographe moi-même et je ne m'adresse pas, par l'intermédiaire du protocole, à des scénographes mais à des muséographes ou à des conservateurs – les concepteurs de l'exposition. Je me suis dès lors contentée de proposer quelques pistes, quelques axes de réflexion en ce qui concerne la mise en scène et la mise en espace, laissant la responsabilité au concepteur et à l'équipe dont il voudra – pourra – s'entourer de formuler et créer les formes et les ambiances les plus adéquates.

Après ou parallèlement à la définition de l'approche scénographique, j'aborde la question de l'espace et du cheminement du visiteur. Pour ce faire, j'explique à mes cobayes à quoi une exposition construite selon la logique de l'hypertexte peut idéalement mener en retraçant les différentes possibilités qui pourraient s'offrir au visiteur, en les calquant sur les déplacements du « surfeur » ou de l'utilisateur d'Internet ou d'un multimédia interactif. Je place d'emblée le lecteur du protocole dans la situation de réception active du visiteur, soulignant dans le même temps les différents types de relations qui peuvent ou qui doivent s'établir entre les noeuds. S'il appartient au visiteur d'explorer l'exposition en sélectionnant, puis en associant les noeuds, d'avancer de proche en proche (contiguïté) ou par approfondissements successifs (stratification), il revient bien entendu au concepteur de prévoir tous ces types de déplacements et de questionnements. Pour lui laisser un maximum de liberté, et notamment la possibilité de faire des retours en arrière, l'espace doit être décroisé autant que faire se peut. Ce point du protocole sur la mise en espace est pratiquement indissociable du point précédent concernant les grandes lignes de la scénographie. On pourrait d'ailleurs faire le même constat : il n'est pas aisé de donner des directives en ce domaine tant les situations sont variées du point de vue de l'architecture, des moyens, et bien sûr, du thème choisi pour l'exposition.

Viennent ensuite les indications sur les recherches documentaires et sur la définition du corpus d'objets. Ces deux étapes sont tout à fait communes dans l'élaboration et le montage d'une exposition. A nouveau, c'est la forme et la finalité particulières de celles-ci qui permettent de proposer quelques aménagements aux gestes et pratiques habituelles. Je souligne que l'exposition hypertextuelle gagne à privilégier des recherches ouvertes aux autres disciplines, aux autres époques, etc. Je conseille au concepteur – ou aux personnes à qui il délègue éventuellement son travail – de s'armer de curiosité et de tenter quelques recherches transversales, qui viennent enrichir le sujet et jeter sur lui des regards différents voire contrastés. J'insiste sur le fait que ces recherches, même si elles s'avèrent passionnantes, ne doivent pas faire l'objet d'attention démesurée, disproportionnée par rapport à l'ampleur des

autres étapes du processus et par rapport aux moyens humains disponibles. Ce que je veux dire par là, c'est qu'il faut pouvoir s'arrêter dans des recherches qui pourraient bien ne jamais toucher à leur fin, d'autant que et dans la mesure où tous les éléments ne pourront trouver leur place dans une exposition. En ce qui concerne le choix des objets, le protocole rappelle que l'exposition, et donc son concepteur, ne doit pas devenir l'esclave des collections : ce ne sont pas elles qui dirigent la mise en exposition. C'est plutôt une démarche proche de l'interprétation que je préconise lorsque je recommande de ne pas sélectionner trop tôt les expôts. Il est évident que certains d'entre eux s'imposeront rapidement, et peut-être dès le début, dès les balbutiements de l'idée de l'exposition. Mais il s'agit avant tout d'exposer un contenu, un message, un discours et non d'exhiber des collections, aussi belles ou intéressantes soient-elles. Les objets doivent avoir un rôle à jouer; dans l'exposition hypertextuelle, une de leurs fonctions est de servir d'appel et de rappel au sein des noeuds. Le concepteur peut trouver dans les éléments exposés des adjuvants à la signalétique et à la scénographie, en plus de leur statut documentaire ou illustratif.

Ensuite, le protocole contient quelques indications à propos des textes. Je recommande de ne pas rédiger les textes trop tôt dans le processus pour éviter que le corpus de textes ne dicte la structure de l'exposition. Leur rôle n'est pas moins important pour autant. J'explique que les textes doivent être autonomes et complémentaires, ce qui est peut-être moins habituel pour les concepteurs d'exposition. En revanche, on doit prévoir en amont les types de textes qui se trouveront dans chaque espace ou chaque unité d'exposition, même si ceux-ci sont rédigés plus tard. J'insiste sur le fait que différents niveaux de textes doivent être élaborés, depuis les plus courts et les plus simples, tels que les titres et chapeaux des noeuds importants ou des macrothèmes, jusqu'au textes longs et spécialisés qui feront l'objet d'une tablette (ou autre) « pour en savoir plus ». Les premiers jouent un rôle proche de la signalétique, ce qui les rend indispensables dans une exposition hypertextuelle, pour que le visiteur puisse de repérer et s'orienter, et donc faire des choix directionnels.

Enfin, pour en terminer avec les aspects méthodologiques, je recommande de réaliser un synopsis et d'y reporter tous les éléments de l'exposition et de procéder à des ajustements si c'est nécessaire. Ce document synthétique doit servir de référent durant les phases ultérieures de construction et de montage de l'exposition. Je me suis rapidement aperçue que beaucoup de concepteurs d'exposition utilisent ce terme dans un sens relativement différent mais surtout place l'étape de rédaction du synopsis bien en amont, en tant qu'ébauche du scénario ou du programme! Je me suis peut-être trompée sur le fond (ou sur le vocabulaire?) ou sur le moment auquel ce document doit intervenir. Selon le Petit Robert, synopsis signifie d'une part « vue générale, tableau synoptique (d'une science, d'une question) » et d'autre part « récit très bref qui constitue un schéma de scénario ». Ajoutons que l'adjectif « synoptique » veut dire : « qui permet de voir un ensemble d'un seul coup d'oeil, qui donne une vue générale ». Il n'y a donc pas d'erreur à placer le synopsis, envisagé comme un tableau synthétique, en fin de processus, comme une feuille de route à utiliser durant le montage. Cependant, dans la

pratique muséographique, le document appelé « synopsis » correspond généralement à la deuxième acception du terme : une ébauche ou un projet du scénario, de « l'histoire à raconter », ce qui place d'emblée l'exposition comme une narration. Comme dans ce cas, le synopsis intervient en début de processus, il ne convient pas du tout à l'exposition hypertextuelle, pour laquelle je préfère parler de schéma finalisé. Il vaut mieux, dès lors, parler de « tableau synoptique » pour désigner ce document de synthèse.

Les phases de montage et de réalisation matérielle de l'exposition ne sont pas abordées dans le protocole.

La dernière partie du document concerne le public de l'exposition et les réactions auxquelles on pourrait s'attendre – qui seront confirmées ou infirmées ultérieurement par l'évaluation. On peut craindre que certains visiteurs se sentent perdus dans ce type d'exposition, dans laquelle ils ne sont pas pris par la main. C'est pourquoi j'insiste à nouveau sur l'importance des aides à la visite, comme un espace d'introduction (*home page*) et un « plan du site » qui pourrait être remis au visiteur et auquel il pourrait se référer tout au long de la visite. Ces dispositifs, ces aides à la visite comme le soin apporté à la signalétique ne sont pas des conseils inconnus des conservateurs de musées et des concepteurs d'exposition. Il me paraît néanmoins utile d'insister pour le recours systématique à ces aides diverses (ou d'autres encore) car dans une exposition hypertextuelle, le concepteur, tout comme le visiteur, ne peuvent se reposer sur un cheminement linéaire, sur l'ordonnance de la présentation ou la narrativité du scénario pour construire les sens – intellectuel et directionnel – de la visite.

Pour accompagner ces quelques pages, un schéma montre à quoi pourrait ressembler un schéma finalisé, avec l'introduction d'un espace consacré à l'introduction ou au mode d'emploi de l'exposition et de la visite hypertextuelle (la *home page*). Les noeuds sont matérialisés selon plusieurs formes et couleurs pour figurer leur statut rhétorique différent, ainsi que les macrothèmes et les microthèmes. Il y a aussi l'ébauche d'un tableau synoptique qui montre au cobaye à quoi le sien pourrait ressembler. Enfin, un autre schéma représente le processus de mise en exposition tel que je me le figurais à ce moment-là. Je vais avoir l'occasion de le commenter davantage dans les pages qui suivent car, à la suite des deux expositions laboratoires, je l'ai largement remis en question.

Le protocole proprement dit, que je viens de présenter, est complété par un exemple fictif destiné à l'éclairer. Pour mieux me faire comprendre, j'ai décidé de faire moi-même l'exercice sur base d'un thème très simple (« chapeaux et couvre-chefs »), juste pour montrer le type de schémas ou de tableaux que j'attendais. Je me suis bornée à représenter les premières étapes, ainsi qu'une ébauche de tableau synoptique. Le premier schéma représente d'une part la définition et la fragmentation du thème, sensé imiter le résultat d'un brainstorming et la mise à plat de toutes ces idées qui se regroupent autour de quelques macrothèmes. Le deuxième représente le « schéma finalisé », toiletté et le troisième est le même au sein duquel est

incorporé une *home page*, sensée donner accès à tous les noeuds. L'exemple 4 figure un schéma dans lequel on choisirait de prévoir trois entrées différentes pour la même exposition. Je n'ai pas poussé cet exemple au-delà de la simple réflexion sur le thème, les noeuds et les liens; il n'y a pas d'exemple d'implantation sur le plan d'un bâtiment. Enfin, un exemple de synopsis, dont les cases ne sont pas remplies, montre comment on peut présenter un tableau synthétique, quelles rubriques doivent s'y trouver etc. La simulation sur le thème des chapeaux n'a pas été poussée plus loin; il me semble que cela suffisait à faire bien comprendre le principe de la démarche.

b) Le déroulement de l'expérience

Comme je l'ai souligné, le protocole a été conçu et élaboré en dehors de toute référence à un thème ou à un type d'exposition. Il est sensé pouvoir être appliqué pour toute exposition de type ethnographique ou de société, notamment thématique (mais ne le sont -elles pas toutes du moment que l'on travaille un sujet à la façon de l'interprétation?). Pour rappel, il était prévu que Damien Watteyne, et à travers lui, le Musée de la Vie rurale en Wallonie, constituent mon premier cobaye et mon premier terrain d'expérimentation et d'évaluation. Je ne savais pas à ce moment que Marie-Paule Jungblut et le Musée d'Histoire de la Ville de Luxembourg allaient également collaborer à cette recherche. Je n'ai pas tenu compte de la configuration du musée de plein air¹²⁰⁸ ni des spécificités du MHVL. La première étape, dans les deux cas, a consisté à choisir un thème, un sujet pour l'exposition. Je n'ai personnellement eu aucune influence sur ce choix. Il était prévu que je vienne périodiquement rendre visite à mes cobayes pour observer l'évolution du projet, pour vérifier qu'ils parvenaient à comprendre et appliquer le protocole. Nous étions du reste en contact par téléphone ou par courrier électronique, pour échanger des documents.

Du point de vue de l'observation, mes deux terrains d'expérience se sont révélés extrêmement différents. Indépendamment du fait que la configuration des deux musées ne présentent que peu de points communs, ce dont il sera question un peu plus loin, la dynamique de travail était également tout autre. Au Fourneau Saint-Michel, je n'avais qu'un seul interlocuteur, Damien Watteyne. Il a travaillé seul sur le projet d'exposition, avec l'aide ponctuelle d'un technicien-préparateur ou d'un responsable de l'accueil. Au MHVL, l'exposition est le fruit du travail de toute une équipe: Marie-Paule Jungblut et Guy Thewes sont chargés des expositions, Pascale Desnoux, architecte (indépendante), est régulièrement appelée en renfort pour la muséographie, Evi Goddard en tant que responsable des collections, Boris Fuge, presse et communication, Marc Jeanclos, scénographe (indépendant) ainsi que les conseils

¹²⁰⁸ Surtout qu'il n'était pas exclu, au début de la recherche, que l'exposition puisse avoir lieu dans la salle du CRIE (Centre régional d'Initiation à l'Environnement, asbl subventionnée par la Région wallonne présente sur le site depuis 2001), voisine du Musée du Fer au Fourneau Saint-Michel. C'est dans ce bâtiment que s'était notamment déroulée l'exposition *Etres de bois*, (du 30 juin au 30 septembre 2001).

ponctuels de la restauratrice et du préparateur. Comme nous le verrons, les deux situations présentaient des avantages et des inconvénients.

Dans cette phase, mon rôle se limitait à celui d'observateur. Il n'était pas prévu que j'intervienne en cours de route, que je donne mon avis, que j'aide mes interlocuteurs à définir leur parti muséographique... Il était entendu que je ne pouvais sortir de ma réserve que pour recadre le travail par rapport au protocole, si celui-ci n'était pas correctement compris ou appliqué.

En sus de l'observation du processus de mise en exposition, j'ai analysé le « produit fini », c'est-à-dire les deux expositions achevées. Elles seront toutes deux décrites dans les pages qui suivent. Premièrement, il s'agissait de voir si le résultat correspondait au projet d'exposition, s'il répondait aux objectifs et aux intentions fixés précédemment. Deuxièmement, l'exposition correspondait-elle au « cahier des charges » de l'exposition hypertextuelle? J'en ai analysé la structure, les parcours possibles, les niveaux de textes, les aides à la visite, la présence et la composition de la *home page*, la matérialisation des liens, la scénographie, la signalétique, etc. Tous ces points correspondent en quelque sorte à des hypothèses concernant le fonctionnement de l'exposition et sa réception par les visiteurs, dans toute leur diversité. Ces hypothèses et les réactions des visiteurs sont ensuite vérifiées et analysées par le processus d'évaluation des expositions.

c) L'évaluation des expositions

Une fois l'exposition réalisée, je devais en outre en pratiquer l'évaluation, dont les objectifs étaient, d'une part comprendre comment elle était perçue et appréciée par les visiteurs et d'autre part observer et vérifier le fonctionnement hypertextuel du dispositif expositif. En d'autres termes, cette étape devait permettre d'étudier la réception par le visiteur de l'exposition montée par mon cobaye afin de constater s'il lui était possible – et agréable – d'adopter des stratégies de visite le rendant libre et actif.

L'évaluation de ces expositions impliquait d'avoir recours à plusieurs outils. Tout d'abord l'enquête par questionnaire, de façon à toucher un nombre relativement important de visiteurs et obtenir des résultats pouvant faire l'objet d'analyses statistiques. Cette méthode, qualifiée de quantitative, ne devait cependant pas aboutir à dresser le profil sociologique des visiteurs ou à cartographier leurs pratiques culturelles mais visait uniquement à décrire leurs pratiques de visite et à leur demander leur avis sur l'exposition.

J'ai également pris l'option de pratiquer des entretiens avec les visiteurs au sortir de l'exposition. L'entretien est le meilleur outil pour tenter d'approcher le sens que les visiteurs donnent à leur expérience de visite, à leur cheminement, à leur découverte. Il permet de

connaître le « système pratique¹²⁰⁹ » des visiteurs, c'est-à-dire les pratiques elles-mêmes (le déroulement et l'organisation de la visite) et ce qui les relie, les conceptions des visiteurs, leurs représentations, avec la charge affective qui parfois les accompagne¹²¹⁰. Pour ce faire, on ne procède plus à « l'interrogatoire » du visiteur, à l'aide d'un questionnaire standardisé mais on se met à son écoute, on l'invite à raconter son parcours de visite, en suivant la propre logique de son action. L'entretien déroule le cours des choses¹²¹¹.

Il n'était pas prévu que je sollicite l'aide des personnels des deux musées pour mener à bien cette phase du travail. J'ai donc rédigé des questionnaires et effectué des entretiens avec quelques visiteurs. A Luxembourg, j'ai également procédé à des observations (relevés de parcours). L'objectif était d'abord de mesurer la satisfaction du visiteur mais aussi de voir s'il percevait une différence de structure par rapport à des expositions plus classiques. Parvient-il à s'orienter facilement? N'est-il pas perdu? Apprécie-t-il les différents niveaux de texte et de présentation... Seuls les visiteurs individuels (ou en petit groupe) étaient concernés par l'évaluation : dans la mesure où la liberté de parcours était un critère important à mesurer, il me semblait incompatible avec le principe de la visite guidée (que ce soit par un guide du musée ou une visite préparée par un enseignant ou le membre d'un groupe).

En définitive, dans ce travail, il y a plusieurs sortes d'évaluation : l'évaluation du protocole à travers l'observation de mon cobaye (suit-il correctement la démarche que je lui propose?), l'évaluation de l'exposition par moi (correspond-elle à mes attentes, à mes objectifs?) et l'évaluation de l'exposition par les visiteurs (comprennent-ils et apprécient-ils la muséographie?). C'est l'ensemble de ces résultats qui doit être pris en compte, et ce à plusieurs niveaux. Si l'un de mes cobayes produit une « bonne » exposition hypertextuelle mais ne respecte pas le protocole, que dois-je en tirer comme conclusion? Que le protocole n'est pas fonctionnel, applicable comme tel? Il faut alors analyser ce qui n'a pas marché et reformuler ou revoir le protocole. S'il respecte le protocole mais si l'exposition ne peut pas être considérée comme une exposition hypertextuelle, mon cobaye est-il un bon ou un mauvais sujet? Mon expérience conduit-elle à rejeter la faisabilité d'une exposition hypertextuelle? Comment établir tous ces critères d'évaluation et comment interpréter les résultats obtenus et les observations faites?

2. L'exposition *Aux abris*

¹²⁰⁹ BLANCHET, Alain et GOTMAN, Anne, L'enquête et ses méthodes : l'entretien, s.l. (Nathan), 2001, p. 33.

¹²¹⁰ KORN, Randi, « Studying your visitors : where to begin », dans BORUN, Minda et KORN, Randi (dir.), *Introduction to museum evaluation*, Washington (American Association of Museums), 1999, p. 5-9, p. 9.

¹²¹¹ BLANCHET, Alain et GOTMAN, Anne, L'enquête et ses méthodes : l'entretien, s.l. (Nathan), 2001, p. 29.

a) Exécution du protocole

Damien Watteyne fut mon premier cobaye. En décembre 2003, je lui ai remis le protocole. L'exposition devait à l'origine se tenir du 1er juillet au 30 septembre 2004. J'avais demandé qu'elle dure au moins trois mois de façon à avoir le temps nécessaire pour réaliser l'évaluation. De plus, les mois d'été sont ceux qui connaissent la plus grande affluence, le mois de septembre connaît également une bonne fréquentation, tout en présentant l'intérêt d'être hors période de vacances. Pour diverses raisons, l'exposition a été postposée et elle n'a réellement ouvert ses portes que le premier septembre 2004 pour fermer le 15 novembre, en même temps que le musée lui-même, qui n'accueille pas le public durant les mois d'hiver.

Initialement, l'exposition s'intitulait « Parcours dans les ruralités » et elle devait interroger toutes les facettes de la ruralité hier et aujourd'hui, et notamment la « fausse ruralité », celle des cartes postales (« la bergère aux joues roses et la vache aux yeux bleus¹²¹² ») mais aussi les visions contemporaines de la ruralité, le tourisme rural, etc¹²¹³. Cela faisait plusieurs années que le conservateur du Fourneau Saint-Michel songeait à faire une exposition, un peu décalée, sur ce sujet-là. Pour lui, faire une exposition laboratoire était une bonne occasion de se lancer parallèlement sur une thématique à contre-courant par rapport à l'exposition permanente. Il s'agissait pour lui de questionner également le musée lui-même : la ruralité s'arrêterait-elle aux années 1950, à l'instar des collections du musée? Il voulait parler des hangars en tôles ondulées et des écrémeuses Mélotte détournées et travesties en parterres de géraniums.

Damien Watteyne n'a pas rédigé de note d'intention et n'a pas précisé concrètement, formellement, ses objectifs en ce qui concerne cette exposition. Il m'en a partagé les grandes lignes lors de l'entretien du 5 mai 2004 mais ne m'a jamais remis de document qui les précise quelque peu. Peut-être ne jugeait-il pas cette étape nécessaire dans la mesure où il caressait l'idée de cette exposition depuis longtemps? Il a tout de même fait un brainstorming avec quelques-uns de ses collaborateurs : il a d'abord vu trois personnes séparément pour leur parler de l'exposition puis tous les quatre se sont rassemblés et ont échangé leurs idées durant deux heures. Lors de notre entretien du 5 mai 2004, nous avons eu une discussion intéressante sur le processus de la mise en exposition, et en particulier sur le rôle des collections dans le choix et la construction du thème, du sujet. Pour lui, des idées peuvent découler totalement de l'existence ou de la connaissance d'un objet. Les idées peuvent se fixer à partir d'objet et l'inverse est vrai également : les idées engendrent la sélection de certains expôts, les plus aptes à illustrer le message. Il me pose la question : « n'est-ce pas un aller-retour de l'objet

¹²¹² Entretien avec Damien Watteyne, le 5 mai 2004.

¹²¹³ Damien Watteyne a également pensé faire une exposition sur le fer, la fonte et la musique au Musée du Fer dans le cadre de l'« année de la musique » de l'Office de Promotion du Tourisme (OPT) en 2004, idée qui, pour différentes raisons, fut rapidement abandonnée. Le sujet « Parcours dans les ruralités » avait été accepté par la députation permanente de la Province de Luxembourg, pouvoir organisateur du musée.

vers le concept et du concept vers l'objet? ». Et de poursuivre : « En plus, ma démarche, c'est une démarche d'interprétation des objets. Autant, je dois partir de concepts... Mais je dois autant partir d'objets pour les interpréter. Donc pour moi, ce sont des allers-retours, sans que – et là je suis d'accord avec toi – la mise en expo ou la mise en scénographie ne soient déjà faites ». Ces réflexions, que je partage finalement, ont déjà commencé à remettre en cause le processus de mise en exposition tel que je me le figurais en commençant.

Cette idée a malheureusement dû être abandonnée par manque de temps. En effet, étant donné que ce thème lui était cher, Damien Watteyne voulait y consacrer le temps et l'énergie nécessaires, comme il l'a dit au cours d'un entretien¹²¹⁴. Le thème de l'exploration des ruralités lui semblait beaucoup trop vaste et il n'avait pas la possibilité de se consacrer entièrement à la conception et au montage de l'exposition. Il a donc pris la décision¹²¹⁵ de changer de sujet, ou plutôt de le recadrer sur un thème plus circonscrit: la notion d'abri. Ce concept d'abri, et les notions voisines de protection, refuge etc., sont explorées dans tous les sens, en gardant une liaison forte avec la thématique du musée de plein air. L'exposition *Aux abris* est présentée (dans le document destiné aux visiteurs) comme la première d'une série intitulée *Parcours dans les ruralités*¹²¹⁶. De plus, la date d'ouverture de l'exposition a été reportée de deux mois, soit au premier septembre 2004.

Entre décembre 2003 et novembre 2004, je me suis rendue plusieurs fois au Fourneau Saint-Michel pour discuter de l'avancement du projet avec le conservateur. Il m'a parlé de ses envies, de ses projets, de ses difficultés. Il m'a posé pas mal de questions sur le protocole, me demandant d'éclaircir certains points, de préciser mes attentes... J'ai donc pu observer le cheminement de ses idées et l'avancement du projet, et mesurer à quel point les circonstances extérieures à l'exposition peuvent intervenir, parfois de façon positive, souvent de façon négative, en retardant des décisions, par exemple.

A plusieurs reprises durant le processus de mise en exposition, j'ai dû réexpliquer à Damien Watteyne ce que j'attendais de lui et j'ai dû préciser certains points du protocole. Par contre, il a également souligné plusieurs fois que la démarche que je lui proposais « collait » dans une certaine mesure avec son expérience antérieure. En particulier, il n'a pas éprouvé beaucoup de difficultés dans la phase de déconstruction du thème: « Moi, j'ai toujours fonctionné comme ça ! Donc, est-ce que c'est une question de tempérament, de technique habituelle de travail

¹²¹⁴ « Je me dis que c'est une exposition que je ne peux pas me permettre, en dehors même de ta thèse, de louer ! Parce que si je me plante, je ne pourrai jamais la refaire ! C'est audacieux comme démarche, c'est une démarche de remise en cause... Il est beaucoup plus simple et rassurant de faire une vision classique, standard, qui ne gêne personne et si ça n'a pas de succès, c'est pas bien grave parce qu'elle est douce. Dès le moment où tu fais une exposition de remise en cause, il ne faut pas que toi-même, dans ta démarche, tu puisses faire la moindre erreur, sinon, c'est toi-même qui est remis en cause par les autres » (entretien du 5 mai 2004).

¹²¹⁵ Cette décision a été prise lors de l'entretien du 25 mai, où il affirme qu'il faut « revoir l'amplitude » du sujet d'exposition.

¹²¹⁶ Ce titre a peut-être été conservé de cette façon pour respecter le premier titre, qui avait été entériné par la hiérarchie de Damien Watteyne à la Province de Luxembourg.

même si ici... Tu m'avais posé la question quand on s'est vu dans mon bureau la dernière fois, tiens mais cette manière d'aborder une thématique en tirant dans tous les sens, est-ce que c'est la première fois que vous faites ça : non ! Donc, j'avais déjà une certaine facilité en soi de rentrer dans ton processus »¹²¹⁷. C'est plutôt l'enchaînement des étapes qui a posé problème, ainsi que la scénographie, la matérialisation des liens et la construction de la *home page*.

Les idées ont mis du temps à se structurer, d'autant que le sujet de l'exposition a été modifié en cours de route. Les étapes suivantes (recherches, définition des collections exposées, scénographie, etc.) se sont succédées beaucoup plus rapidement, le temps venant à manquer. Comme si tout cela s'était déroulé de façon beaucoup plus intuitive ou routinière. Le choix du sujet s'était en outre porté sur le concept de l'abri car celui-ci ne nécessitait pas de recherches documentaires importantes. C'est donc aussi pour gagner du temps que le conservateur a proposé ce second thème.

Le temps consacré à la mise en place de l'exposition, à la scénographie et au graphisme, s'est avéré très réduit : la semaine précédent l'ouverture (prévue le premier septembre 2004), Damien Watteyne en était encore à fusionner des noeuds thématiques et à rechercher des objets¹²¹⁸. Il n'y a donc pas eu de recherche scénographique très élaborée. Du reste, le conservateur redoutait de dénaturer l'ambiance des maisons et autres bâtiments transplantés; pas question pour lui d'y placer des dispositifs qui ne respectent pas l'intégrité des lieux.

Le premier septembre 2004, l'exposition « ouvre ses portes ». Mais il subsistait alors quelques lacunes et certains textes n'étaient pas encore rédigés ou pas encore placés... C'est vers le 10 septembre seulement que tout fut en place. Néanmoins, il restait des corrections ou des ajustements à faire : nous en avons établi la liste¹²¹⁹ et par la suite, certaines de ces aménagements furent réalisés, d'autres ne le furent jamais (amélioration du plan de visite, ajout de quelques logos, notamment au bas des textes pour signifier les liens entre les noeuds).

La collaboration avec Damien Watteyne dans le cadre de l'exposition-laboratoire s'est tout à fait bien déroulée. Quelques difficultés, principalement d'ordre administratif, sont survenues durant le processus de mise en exposition mais sans dommage et sans jamais altérer, semble-t-il l'enthousiasme de mon cobaye. Dans un souci de transparence et pour que cette expérience soit la plus profitable possible pour les deux parties, il m'a remis un grand nombre

¹²¹⁷ Entretien téléphonique avec Damien Watteyne le 25 août 2004.

¹²¹⁸ « Il n'y a encore rien qui est mis en place. Donc, je n'ai encore rien visualisé. Tout est au niveau de l'imagination, de la pré-visualisation. Et donc tout mon travail... Demain matin, je vais voir tous les objets qui ont été sélectionnés par les gars de l'équipe » (entretien téléphonique du 25 août 2004). « C'est souvent mon défaut aussi, c'est au dernier moment que je finalise des trucs » (entretien du 17 août 2004 au Fourneau).

¹²¹⁹ Lors de ma première visite de l'exposition *Aux abris*, le 10 septembre 2004.

de documents de travail, y compris des feuilles sur lesquelles se trouvent griffonnées quelques notes ou des ébauches de schémas.

La définition des objectifs spécifiques de l'exposition *Aux abris* n'a pas fait l'objet d'un document, comme le protocole le préconise pourtant. Les intentions de Damien Watteyne étaient cependant assez claires et transparaisaient dans les entretiens. L'un de ses objectifs, l'un des messages de l'exposition consistait à faire comprendre au visiteur que le musée de plein air manquait d'abris pour y installer ses nombreuses collections mobilières. La note d'intention est finalement intervenue tardivement, en fin de processus, et elle figure sur le document de visite destiné aux visiteurs.

Le 26 août, Damien Watteyne me fait parvenir tous ses schémas ainsi que le « tableau synoptique » : chaque thème fait l'objet d'une fiche qui reprend les points suivants : objectif / message; espace (il peut y en avoir plusieurs); approche scénographique; objets; photos; texte; liens vers... (il peut y avoir plusieurs liens vers plusieurs autres thèmes ou unités); hiérarchie; rappel contexte; outils didactiques; évaluation. Il ne s'agit pas, au niveau de la présentation, d'un tableau mais plutôt d'une série de fiches, qui reprennent les informations préconisées dans le protocole pour le synopsis. La plupart des fiches qui constituent cet ensemble sont encore incomplètes, alors que l'exposition est sensée s'ouvrir quelques jours plus tard. Les champs « rappel contexte » et « outils didactiques » sont systématiquement laissés vides. Est-ce par manque de temps? Le champ « évaluation », qui est destiné à inscrire l'avis du conservateur lui-même sur les noeuds, n'est complété qu'une seule fois, pour le noeud « vent » : le contenu est jugé trop léger et le noeud est abandonné, ou plutôt assimilé à « pluie ». Les champs « texte », « photo », « approche scénographique » et « objets » sont presque tous remplis tandis que « objectif / message », « espace », et « liens vers » sont tous complétés. Je reçois en outre un autre document, le 26 août, qui reprend, unité par unité (ou plutôt bâtiment par bâtiment), la scénographie (qui parfois se limite à l'accrochage d'un texte ou d'un logo) et la liste des objets à disposer. Ceux-ci avaient été rassemblés ou localisés quelques jours auparavant par le préparateur. Le document, largement incomplet dans sa première version, m'est à nouveau adressé le 31 août (la veille de l'ouverture) : tous les champs sont alors complétés.

Le choix a été pris assez rapidement ne faire qu'un minimum de demandes de prêt d'objets auprès d'autres musées et de puiser avant tout dans la collection du musée¹²²⁰. Un certain nombre de « vraies choses » étaient déjà en place de toute façon et il suffisait de les interpréter, de leur donner un éclairage particulier (par exemple, les puits, les caves, les cheminées et poêles dans les maisons, etc.).

¹²²⁰ Trois statues de saints protecteurs ont été empruntées au Musée En Piconrue à Bastogne.

Je n'ai eu qu'un seul interlocuteur durant tout le processus de conception et de mise en exposition, même si j'ai rencontré l'un ou l'autre collaborateur. Cela s'explique par le fait que Damien Watteyne ne dispose pas de personnel scientifique – en dehors de lui-même – au musée. Il est seul, habituellement, pour élaborer le contenu des expositions. Bien sûr, il a l'habitude de prendre quelques conseils ou avis auprès des employés du musée, en particulier Etienne Van Bever, animateur au musée. Pour l'exposition *Aux abris*, il a en outre fait un brainstorming avec quelques membres du personnel d'accueil. Or, en tant que conservateur du musée, Watteyne ne peut se permettre d'être absorbés, plusieurs mois durant, par la conception et la réalisation d'une exposition. La collaboration que je lui ai proposée est de plus tombée à un moment délicat pour l'institution sur le plan administratif¹²²¹. Les soucis au sein de l'institution ne manquaient pas, et mon cobaye ne pouvait donc pas se consacrer totalement à l'exposition. Le temps de préparation était en outre relativement court (même si l'exposition a été reportée de deux mois), d'autant que le travail était assuré par une seule personne.

Le musée ne disposait pratiquement d'aucuns moyens pour le montage de cette exposition : il a donc fallu l'organiser avec des « bouts de ficelle », tout au plus les quelques moyens injectés permettaient-ils de trouver une solution à des problèmes plus anciens¹²²². Il n'y eu en outre aucune promotion (pas d'annonces, d'affiches ou de dépliants) ni conférence de presse. Damien Watteyne a juste contacté deux ou trois journalistes pour leur présenter l'exposition. Il n'y a pas eu de vernissage, donc pas d'invitations.

b) L'exposition : description et analyse

L'exposition *Aux abris* apparaît plus comme un parcours thématique particulier au sein du musée de plein air que comme une exposition temporaire à part entière. En effet, elle est éclatée et répartie dans ou autour de plusieurs bâtiments transplantés sur le site du musée, qui constituent, par la nature du musée, l'exposition permanente.

Cadre

Le site du Fourneau Saint-Michel comprend plusieurs musées¹²²³. Musée de la Vie rurale en Wallonie est l'un de ceux-ci; il s'agit d'un musée de plein air qui présente une cinquantaine

¹²²¹ La Province du Luxembourg, pouvoir de tutelle de l'ensemble des musées situés au Fourneau Saint-Michel, a décidé que Watteyne devait être secondé par un attaché administratif, qui devait gérer le personnel et les animations du musée, tâches qui incombait jusqu'alors au conservateur. Ce transfert de compétences, qui aurait dû simplifier le travail du conservateur en lui dégageant du temps pour gérer les aspects scientifiques du musée, s'est révélé une source d'embarras et de conflits.

¹²²² L'exposition *Aux abris* fut l'occasion de revoir l'étanchéité du lavoir de Saint-Remi, par exemple.

¹²²³ Cet ensemble comprend le Musée du Fer et de la Métallurgie ancienne, le Musée de la Taque de Foyer et le Musée de la Forêt d'Ardenne, situés tous les trois dans les bâtiments et les annexes de l'ancien haut-fourneau

d'immeubles transplantés et qui comporte également des collections mobilières. Dix régions¹²²⁴ du Sud du sillon Sambre-et-Meuse sont représentées à travers de nombreuses maisons, des hangars, des ateliers d'artisans (une siroperie, une imprimerie, une forge...), une école, une chapelle et un cimetière, un lavoir etc. Certains de ces bâtiments sont (partiellement) ouverts au public : les collections d'objets et de mobilier permettent de présenter des reconstitutions ou des évocations des différents intérieurs. La plupart du temps, les visiteurs sont tenus à l'écart de ces dispositifs intérieurs par des barrières ou des grilles.

Le site du musée de plein air offre des cloisonnements naturels ou aménagés entre les différentes régions représentées. Le parcours de visite proposé suit une progression géographique, passant de région en région, selon un circuit « imaginaire » allant du sud au nord de la Wallonie de l'Est puis du nord au sud de la partie Ouest. Un itinéraire, qui débute à l'entrée de Signeulx est conseillé par rapport aux autres possibles, et la numérotation des régions et des bâtiments transplantés l'encourage également. Il faut ajouter à ce parcours des zones consacrées à diverses activités (zones d'élevage, forestière, naturelle à protection intégrée, des scieries). Même si un parcours « logique » est proposé, rien n'empêche le visiteur qui le souhaite de tracer son propre itinéraire. D'autant plus que les visiteurs qui pénètrent dans le site par l'entrée de Redu ne commencent pas la visite au même point.

Sujet de l'exposition : l'hyperthème

L'exposition explore le concept « abri » dans tous les sens. Tout d'abord, au niveau architectural, et c'est ce qui le relie directement au musée lui-même : chaque bâtiment constitue un abri pour permettre d'y vivre ou pour accueillir certaines activités. Une maison est un abri pour une ou plusieurs personnes, pour une famille; la forge est l'abri qui permet au forgeron de travailler; l'école est l'abri qui permet de dispenser un enseignement à des élèves, la bergerie est un abri pour les moutons, etc. Là, le terme « abri » est compris au sens premier du mot, l'endroit à couvert, protégé des intempéries. Mais comme on se protège des intempéries (climat, eau, froid, vêtement), on le fait de l'usure (boite, étuis) mais aussi de la vue et du vol (cachette, serrure, rangement). On doit également se prémunir contre les carences en eau (puit, source) ou le déficit de lumière (pénombre). On cherche à éviter ou se débarrasser des prédateurs (épouvantail, piège). La notion d'abri permet aussi d'englober le refuge par rapport au mal, à l'oubli et à la destruction, que ce soit exceptionnel, au moment des conflits (abri de guerre) et quotidiennement, on peut avoir recours à la foi et à des croyances (religion, rites). Au sens patrimonial, le musée peut être vu comme un abri pour la

du XVIII^e siècle, à quelques dizaines de mètres de l'entrée du musée de plein air, et la Maison du Cheval de trait ardennais, hébergé dans l'un de bâtiments transplantés du musée de plein air. Voir notamment WATTEYNE, Damien, « Sur des charbons ardents », dans GOB, André (dir.), *Musées: on rénove! Art&Fact n° 22*, 2003, p. 77-81 et DECHARNEUX, Sophie, *Le Fourneau Saint-Michel. Etude d'un musée de plein air*, Mémoire de licence en Histoire de l'Art et Archéologie, Université de Liège, 2002-2003.

¹²²⁴ Dont deux, la Région des Rièzes et des Sarts et l'Entre-Vesdre-et-Meuse, sont toujours en projet.

mémoire et pour des collections (patrimoine), et dans le cas du Fourneau Saint-Michel, par une sorte de mise en abîme, il abrite, il protège avant tout des bâtiments (transplantation, conservation, rangement). Tous ces thèmes sont liés les uns aux autres : il existe des prédateurs pour le patrimoine, la conservation concerne aussi l'alimentation, les rites et la religion protègent de (presque) tout, etc.

Ce sujet se prête bien, de prime abord, à un traitement hypertextuel car il peut être fragmenté en de multiples facettes qui toutes sont interliées, ce que le schéma de Damien Watteyne montre bien. Il aurait sans doute été possible d'aborder cette thématique d'autres façons. Dans un autre cadre, le concepteur aurait pu avoir recours à d'autres voies d'interprétation. Avec le recul, je pense que c'était préférable de se concentrer sur ce sujet, vaste mais néanmoins plus simple à délimiter que « les ruralités ». Le traitement du sujet pêche quand même par quelques faiblesses : certains noeuds semblent beaucoup plus anecdotiques que d'autres (la vue), certains, un peu plus éloignés de l'acception première du mot « abri » auraient pu être davantage précisés (le mal...) ainsi que les rapports qu'ils entretiennent avec l'hyperthème et les autres macrothèmes.

Aides à la visite

A son arrivée au musée, le visiteur est informé de l'exposition au moment de prendre son ticket¹²²⁵. Le personnel d'accueil est sensé lui expliquer en quelques mots de quoi il s'agit et l'inviter à parcourir l'espace d'introduction (*home page*) située, comme nous le verrons, dans la salle à côté. Il reçoit en outre une double page (document papier au format A3, imprimé recto/verso¹²²⁶) qui lui explique le principe et le contenu de l'exposition. Il y a également un plan du musée de plein air, sur lequel sont situés uniquement les lieux et bâtiments concernés par l'exposition thématique, et le schéma conceptuel de l'exposition, tel que le conservateur me l'avait remis conformément au protocole.

Un premier problème à propos de ce document, c'est qu'il s'ajoute aux autres dépliants distribués habituellement au visiteur : le plan du musée, le dépliant « Fourneau Saint-Michel » avec les tarifs etc., et le programme des animations au musée. Thérèse, agent d'accueil, déclare que certains visiteurs refusent de prendre le document sur l'exposition et Catherine, autre préposée à l'accueil, l'explique par le fait qu'ils sont encombrés par tant de documents et qu'en plus celui qui est consacré à l'exposition est grand, imprimé sur les deux faces et

¹²²⁵ Cependant, je me suis rendue compte durant l'exposition que les personnes responsables de l'accueil n'avaient pas pris la peine de faire elles-mêmes la visite; elles ne pouvaient dès lors donner que des informations lacunaires ou imprécises. C'est à deux semaines de la fermeture du musée (et de l'exposition) que ces personnes ont fait le tour du musée pour découvrir le parcours *Aux abris*.

¹²²⁶ Voir en annexe, feuille volante.

difficile à manipuler¹²²⁷. Il est invité à découvrir l'introduction, à proximité de l'accueil dans les deux cas (Redu et Signeulx).

En ce qui concerne ce fameux document, je l'ai effectivement trouvé assez compliqué. Il n'était pas nécessaire, d'après moi, de donner autant d'informations sur le contexte expérimental de l'exposition. Pourquoi avoir mis tel quel le schéma des noeuds et des liens, sans donner aux visiteurs d'indications sur la façon de le lire et de le comprendre? Comment peut-il faire le rapport entre le schéma et le plan du site? Bien sûr, s'il prenait la peine de le lire en entier et s'il faisait l'effort de comprendre... mais combien de visiteurs auront-ils fait cette démarche intellectuelle dès l'entrée au musée? Je pense qu'à ce niveau-là, les choses auraient gagné à être présentées plus simplement. Peut-être en fusionnant le schéma conceptuel et le plan du site, par un travail de graphisme et de simplification intellectuelle, en éliminant certains liens ou certains noeuds pour la compréhension de l'ensemble. L'important est-il d'expliquer au visiteur le fonctionnement hypertextuel de l'exposition ou bien de lui donner des indications claires sur le mode de visite, en insistant sur sa liberté de parcours? Je penche bien sûr pour la seconde proposition, même si, dans l'espace d'introduction (*home page*), quelques détails sur la mise en exposition expérimentale pouvaient être présentés.

Signalétique

Au niveau de la signalétique, si l'on envisage tout d'abord le musée permanent, il y a plusieurs « couches » d'information qui se superposent. De grands panneaux sont placés à différents endroits du site, généralement aux « charnières » entre les différentes régions de Wallonie représentées (signalétique directionnelle qui donne un minimum d'info sur chaque région exposée et qui précise, en nombre de mètres, le parcours déjà effectué et la distance qui reste à parcourir). Une numérotation de chaque région et de chaque bâtiment court sur tout le site (par exemple : 4 = Ardenne du Nord-Est et 4.02 = Ourthe, hangar mangeoire), suggérant d'ailleurs le parcours conseillé, qui débute à 1. Lorraine; 1.01 correspondant au numéro de la maison de Signeulx qui héberge l'accueil (entrée 1). Des lettres correspondent aux zones consacrées à des activités particulières (par exemple, A = zone forestière et A.1 = hutte de bûcheron). Ces chiffres et ces lettres sont affichés sur tous les immeubles et sont repris sur le plan du musée. Des poteaux indicateurs renseignent la direction à suivre pour atteindre telle ou telle zone géographique ou technique. A cela s'ajoutent des cartels ou panneaux explicatifs pour chaque maison sur lesquels on peut lire le lieu d'origine, le thème de l'aménagement intérieur, la date de transplantation, le type d'architecture, l'évolution chronologique et historique, un schéma et un plan de ladite maison et enfin une courte explication au sujet de l'agencement des pièces ou de leur fonction.

¹²²⁷ Thérèse a été interrogée à l'entrée de Signeulx le 26 septembre 2004 et Catherine à l'entrée de Redu le même jour.

Les textes et les pictogrammes relatifs à l'exposition *Aux abris* viennent en sus de ces balises et de ces informations liées au musée de plein air. La même numérotation des régions, zones techniques et bâtiments est reprise sur le plan de l'exposition distribué aux visiteurs; seuls les bâtiments concernés par l'exposition sont indiqués sur ce plan, les autres ont été effacés. Je pense qu'un risque d'interférences entre ces différents niveaux signalétiques existe. C'est l'une des difficultés de monter une exposition temporaire au sein même d'une exposition permanente, a fortiori dans un musée de plein air où l'espace est très grand et les déplacements beaucoup plus longs (et parfois plus laborieux, selon l'état de certains chemins ou les caprices de la météo).

Chaque thème ou chaque noeud est reconnaissable à un logo ou pictogramme¹²²⁸: une armoire pour « rangement », une souris pour « prédateur », un parapluie pour « eau », un cadenas pour « vol », un fer à cheval pour « rites », etc. Tous sont très reconnaissables et clairs, à l'exception peut-être du logo choisi pour « conservation », qui figure, semble-il, un agenda et qui théoriquement renvoie à la notion d'inventaire. Je ne suis pas sûre que ce dessin soit parlant pour tout le monde. L'illustration du thème « transplantation » est peut-être aussi sujet à discussion : il représente une maison derrière laquelle se trouve manifestement un détective (à la Sherlock Holmes, avec son chapeau et son manteau) muni d'une loupe. Toutes ces illustrations sont reprises sur le document remis au visiteur et elles sont également identifiées dans les espaces *home page*. Ce logo se retrouve appliqué sur la façade des maisons dans lesquelles sont exposés des objets (ou autres) en relation avec le thème.

Panneaux et contenu scientifique

Chaque noeud, chaque thème fait l'objet d'au moins un texte. Ceux-ci sont répartis dans le musée de plein air et accompagnent les dispositifs (qu'ils se résument à un logo apposé sur un immeuble ou à la mise en scène de collections à l'intérieur d'une maison). Les mêmes textes peuvent se retrouver à plusieurs endroits du site. Ces textes sont de longueurs variées; certains se résument à quelques lignes (abris - le lavoir), d'autres remplissent toute la surface du panneau (eau - le puits). Les panneaux sont très rudimentaires, tant du point de vue du support (une feuille blanche cartonnée de format A3 plastifiée) que du graphisme (caractères noirs, police Arial, présence du logo et du titre en gras). Ces panneaux-textes ne sont relevés d'aucune couleur ou autre illustration; ils ne sont pas très attractifs et ils arborent, à mon sens, un côté un peu mortuaire... Ils présentent au moins l'avantage d'être simples. Leur contenu est très abordable, débarrassé de tout jargon scientifique et d'explications compliquées ou superflues, et le style d'écriture est limpide et sans équivoque.

Le contenu scientifique n'est pas très poussé, à l'instar de la recherche en amont de l'exposition. Les informations sont relativement basiques; elles s'adressent au grand public.

¹²²⁸ Donner en annexe une copie de la home page portative.

On imagine aisément un visiteur spécialisé déçu par le niveau des explications. L'exposition ne propose, par exemple, aucun texte « pour en savoir plus » ni de cartel développé. L'intérêt de celle-ci, du point de vue scientifique, réside plutôt dans l'approche éclatée qu'elle propose de l'abri, et c'est principalement cet aspect qui est mis en évidence. Les textes sont autonomes et ils se renvoient les uns aux autres. En ce sens, ils correspondent bien à l'exigence du protocole.

Home page

Le musée disposant de deux entrées, la *home page* a été dédoublée, de façon à ce que le visiteur débute son cheminement en passant par cet espace d'introduction. Dans les deux cas, on retrouve les mêmes éléments que sur la double page remise aux visiteurs à l'entrée de l'exposition. Le visiteur découvre le schéma représentant les noeuds et les multiples liens (en couleurs), les textes, le plan du site et l'identification de tous les sigles repris par la suite dans l'exposition. A Signeux, une vitrine présente pêle-mêle différents objets, sans étiquette mais auxquels sont associés les différents sigles. Dans l'une des annexes de la maison, le visiteur se retrouve face à une panoplie de meules à eau et quelques autres outils. Cela pour l'inviter à une réflexion sur le rôle patrimonial du musée. Que faire de toutes les collections amassées, de tous les objets techniques rassemblés, de tous ces éléments dévoreurs d'espace. A Redu, l'espace étant nettement plus grand, la *home page* est un peu plus développée et flanquée d'une unité d'exposition sur la transplantation des bâtiments anciens acquis par le musée. C'est également dans la cave de cette ancienne ferme que se trouve la reconstitution d'un abri de guerre. La présence de ces deux noeuds aux côtés de la *home page* aide peut-être mieux le visiteur à se plonger « dans le bain » thématique de l'exposition temporaire.

Les deux *home page* donnent le ton, me semble-t-il, de l'exposition : à travers la présentation de collections mobilières ou l'éclairage particulier offert à un bâtiment du musée, elle aborde le rôle de l'institution tout en parlant d'autre chose. A travers l'évocation de situations usuelles d'hier, elle renvoie implicitement à des questionnements similaires d'aujourd'hui.

Elles présentent également les mêmes faiblesses que l'ensemble de l'exposition. Les principes mêmes de l'exposition, ses objectifs, ne semblent pas clairs, car à l'image du schéma, ils n'ont pas été simplifiés, reformulés pour être partagés avec les visiteurs habituels du Fourneau Saint-Michel: des personnes qui viennent avant tout pour se détendre, pour faire une promenade, pour flâner dans un cadre intéressant à tous points de vue.

Scénographie

On ne peut pas dire que la scénographie ait fait l'objet de beaucoup d'efforts, sans doute entre autres par manque de moyens. Cela dit, je rappelle qu'on se trouve là dans un cadre particulier: un musée de plein air et des bâtiments transplantés; on ne peut pas faire table rase! On est à l'opposé du plateau multifonctionnel tel que l'on peut en trouver dans d'autres musées. Ici, il n'était pas possible de cacher l'existant à l'aide de quelques cloisons pour faire quelque chose de nouveau.

Le défi scénographique, dans ce cas-ci et avec les moyens très faibles dont le musée disposait, consistait à trouver le cadre le plus approprié pour chaque noeud. Il faut distinguer entre plusieurs types de présentation et d'ambiances, suivant que le contenu exposé concerne un bâtiment et son affectation (usage), ou l'une des parties de ce bâtiment, ou que cela concerne un contenu qui prend place à l'intérieur de ce bâtiment mais qui n'y est pas spécialement reliés directement. Par exemple, la porcherie de Forrières illustre, en elle-même, le principe et le processus de la transplantation. Comme c'est l'un des derniers bâtiments transplantés, il subsiste sur toutes ses parties les traces de la numérotation utilisée pour le démontage et le remontage. Dans la cave de la chaumière de Malvoisin sont exposés divers modes de conservation des aliments. Ce thème n'est pas lié directement à cette maison en particulier, mais plutôt à la cave en tant qu'un des lieux de prédilection pour les réserves de produits tels que des pommes, des bocaux, des salaisons etc. Tandis que la maison de Botassart accueille le noeud « religion », sans qu'il n'y ait de lien spécifique entre ce thème et cette maison en particulier, qui est en temps normal aménagée sur le thème « maison du chapelain ».

Une autre implication de l'implantation de l'exposition temporaire dans le musée de plein air, c'est que l'on ne peut pas faire n'importe quoi dans ce cadre particulier. La scénographie doit être avant tout respectueuse de ce cadre, et le dénaturer le moins possible. Damien Watteyne n'a pas voulu placer à l'intérieur des maisons et autres bâtiments des vitrines d'exposition. Certaines armoires ont été aménagées : une feuille de plexiglas permet de voir ce qu'il y a à l'intérieur et empêche en même temps d'y toucher. La seule concession fut d'ajouter un minimum d'éclairage dans les immeubles anciens. Cette scénographie minimaliste permet de conserver leur intégrité aux bâtiments plutôt que de les transformer par l'introduction de mobilier de présentation étranger. La mise en scène de l'exposition s'intègre donc parfaitement dans le musée de plein air... peut-être même trop? Elle est tellement discrète qu'elle en devient difficilement lisible; on ne parvient pas bien à détacher ce qui appartient à la maison, à la présentation habituelle et ce qui constitue l'exposition sur le thème de l'abri.

En ce qui concerne la mise en évidence des liens entre les noeuds, elle est inexistante en dehors de l'utilisation des logos. Bien sûr, certains objets et quelques présentations touchent simultanément à plusieurs noeuds et sont présentés comme tels. Rien de plus, au contraire. Les liens sont distendus à cause des distances à parcourir et du nombre d'informations et d'intérêt qui surgissent simultanément. Les sollicitations, forcément multisensorielles, sont incessantes dans ce contexte plus proche de la promenade que de la visite d'un musée: les

bruits, les odeurs, les sensations offertes par le cadre naturel et le charme et l'étonnement suscité par l'architecture ancienne ne prennent-ils pas le pas sur quelques logos, textes et dispositifs trop discrets? Les liens entre toutes ces choses sont d'autant plus difficiles à retrouver pour le visiteur, me semble-t-il.

L'exposition comme un regard

L'exposition *Aux abris* multipliait et mélangeait de multiples éclairages sur un sujet qui aurait pu apparaître assez étroit à première vue. Le concept d'abri, au sens strict, n'est pas très attractif! J'ai montré que, par le jeu de la déconstruction et le brainstorming, le sujet s'est considérablement élargi, pour englober des significations du terme au second degré. Je pense que la présentation de ces différents regards, jamais isolés les uns par rapports aux autres, était assez réussie, avec parfois l'introduction d'un peu d'humour. De plus, même si l'essentiel de l'exposition était tournée vers le passé, à l'image du musée lui-même et de ses collections bien entendu, certains noeuds renvoyaient à des problématiques plus proches de nous, voire tout-à-fait actuelles. Le puits de Malvoisin avec le dessin de parapluie (logo « eau ») est un exemple intéressant. Tout d'abord, le rapprochement entre puits et parapluie est assez comique, tout simplement à cause de la rime formelle entre le toit du puits et le parapluie. Ensuite, ce rapprochement semble un peu contre nature puisque le puits protège l'eau et y permet l'accès tandis que le parapluie protège les personnes de la pluie, les mets à l'abri des intempéries et en particulier de l'eau. La compréhension de l'ensemble comme : « il faut protéger l'eau et les dispositifs qui y donnent accès » ne vient que dans un second temps. Et cette interprétation prend également tout son sens par rapport à l'actualité où, en Wallonie comme dans le reste du monde, on commence à se demander comment garantir l'accès à l'eau potable.

Aux abris permet en outre à son concepteur d'exprimer son opinion et les intentions qu'il confère à l'exposition à travers le texte figurant au verso de la feuille remise aux visiteurs :

« Le thème de l'abri est bien d'actualité en cette période d'anniversaire de la Bataille des Ardennes qui laissa de nombreux stigmates dans les mémoires ou dans LA mémoire qu'était le patrimoine architectural de nos villages ardennais.

Sans réactions adéquates, le thème de l'abri deviendra vite d'actualité dans ce Musée de plein air qui manque cruellement d'abris pour protéger les objets qui lui sont confiés pour les transmettre aux générations futures.

Enfin, ce thème est de nouveau d'actualité en des temps où les extrémismes et l'intolérance resurgissent encore plus vivement qu'au siècle passé. Il ne s'agit pas que de certains mouvements politiques mais aussi (et malheureusement surtout) de ce qui les alimente : le refus de la différence, de la spécificité, de l'identité, du respect de l'autre.

Derrière cette forme d'expression, toute personnelle, qu'est l'exposition, est formulé l'espoir que le citoyen ne restera pas à l'abri, mais « sorte du bois » pour un monde plus pacifique et tolérant »¹²²⁹.

Je trouve que ce côté engagé de l'exposition ne se retrouvait pas assez dans le contenu et la présentation. Mais je suis très satisfaite qu'il ait été néanmoins présent sous cette forme. Il est tout de même assez rare qu'un concepteur d'exposition affirme aussi clairement que « cette forme d'expression [est] toute personnelle ».

c) Evaluation

Je voudrais d'abord souligner qu'il s'agit pour moi d'une première expérience en matière d'évaluation. J'ai effectué ce travail avec beaucoup de motivation, mais je partais sans bagage spécifique. Je me suis appuyée sur la bibliographie afin de comprendre les bases du travail d'enquête et de placer des balises dans ma façon de procéder. Le bilan méthodologique de cette première tentative n'est malheureusement pas totalement satisfaisant. Je vais souligner dans cette partie les résultats positifs et utilisables de cette évaluation mais aussi les manquements ou les erreurs qui ont pu se produire, et que j'apprécie mieux avec le recul. Cette évaluation fut à tout le moins formative... à mon égard!

Rappelons rapidement les objectifs de l'exposition *Aux abris*. Ils sont de deux ordres principaux, ceux fixés par moi, à travers le protocole de mise en exposition, et ceux fixés par Damien Watteyne, à travers le choix du sujet et son traitement muséographique. Les premiers consistent à décloisonner le thème de l'exposition et donner plusieurs éclairages sur son objet ainsi que donner un maximum de possibilités au visiteur pour qu'il soit libre et actif durant sa découverte de l'exposition. Les seconds objectifs sont de montrer aux visiteurs que le terme « abri » recouvre des réalités différentes et complémentaires hier et aujourd'hui, et qu'elles s'incarnent au musée de plein air à travers ses collections mobilières et immobilières. Comme je l'ai souligné au début de ce chapitre, l'évaluation de l'exposition porte sur la satisfaction et la compréhension du visiteur: qu'a-t-il apprécié, qu'a-t-il compris, comment a-t-il procédé pour effectuer la visite?

Pour aborder le visiteur et pour tenter de trouver des réponses à ces questionnements, j'ai choisi de procéder de deux façon différentes et complémentaires. Tout d'abord, j'ai fait une évaluation plutôt de type quantitatif par questionnaire standardisé en l'administrant à un grand nombre de visiteurs. Pour la deuxième partie de l'évaluation, j'ai procédé à une étude

¹²²⁹ Texte figurant sur une double page d'explications accompagnant l'exposition et remis au visiteur à l'entrée. Voir en annexe, feuille volante.

qualitative en réalisant huit entretiens ouverts avec des visiteurs pour cerner de façon plus précise leur réception de l'exposition tout en favorisant la libre expression du répondant.

Après y avoir songé, j'ai abandonné l'idée de faire des observations et en particulier des suivis de parcours dans l'exposition *Aux abris*. Cela me semblait impossible dans un musée de plein air, pour plusieurs raisons. La première, c'est le manque de discrétion engendré par la forme particulière de musée. Je ne pouvais imaginer suivre et observer un visiteur ou un groupe de visiteurs sans me faire repérer au bout de quelques dizaines de mètres. D'autant qu'on ne peut pas dire que le musée soit victime d'un afflux de visiteurs en cette période : les quelques dizaines de visiteurs, qui, dans le meilleur des cas, se trouvent simultanément dans le périmètre du musée de plein air, se répartissent dans un espace très grand. Il est donc impossible de se dissimuler, de s'effacer dans la masse ! La seconde raison, c'est que les visites durent en moyenne beaucoup plus longtemps que dans un musée classique. Et que pour une large part du public (comme nous le verrons par la suite), une partie de ce temps est passé à la cafétéria ou à la plaine de jeux, pour les familles. Il n'est pas rare que les visiteurs séjournent plusieurs heures sur le site ; rares sont ceux qui le quittent au bout d'une heure. J'ai donc pensé que je risquais de passer beaucoup de temps à suivre des visiteurs et qu'il valait mieux que je le mette à profit pour faire passer des enquêtes ou des entretiens.

Je me suis rendue une quinzaine de fois au musée pendant l'exposition pour réaliser l'évaluation de l'exposition *Aux abris*. Pour ce faire, je me suis postée à l'entrée/sortie. Le musée dispose de deux entrées, l'une « à Redu » et l'autre à « Signeux ». Les premières enquêtes ont été remplies lorsque j'étais à Redu puis, comme il semblait que l'affluence était un peu plus importante à Signeux, je m'y suis installée jusqu'au terme de l'exposition. Lors des premières journées que j'ai passées sur place, il faisait très beau, et j'étais assise sur un banc devant le bâtiment d'entrée. Par la suite, il a commencé à faire plus froid, et quelques fois la pluie est tombée. De plus, cet endroit n'était pas très pratique pour recevoir les visiteurs et leur demander de m'accorder quelques minutes au terme de leur visite. Sur la proposition de Damien Watteyne, je me suis donc installée dans la maison de Saint-Mard, située juste en face de l'entrée, dans laquelle je pouvais faire du feu dans le poêle à bois en arrivant ! De plus, il y avait une table et quelques chaises, ce qui me permettait de recevoir les visiteurs de façon beaucoup plus conviviale. En outre, c'était le lieu idéal pour leur offrir une tasse de café afin de les remercier de leur collaboration à l'enquête et de leurs réponses à l'entretien.

(1) Enquête par questionnaire

Objectifs

Les objectifs étaient de plusieurs ordres. L'objectif général était de savoir comment l'exposition *Aux abris* était perçue et appréciée par les visiteurs du Musée de la Vie rurale en Wallonie; en particulier, je cherchais à évaluer le fonctionnement hypertextuel de cette exposition. Procéder par questionnaire était la meilleure formule pour toucher un grand nombre de visiteurs et espérer tirer des conclusions valides sur le taux d'appréciation et de compréhension, ainsi que d'obtenir quelques renseignements sur les stratégies de visite les plus rencontrées.

Les objectifs spécifiques étaient les suivants :

- savoir si les visiteurs avaient remarqué l'existence de cette exposition, disséminée dans le musée de plein air;
- connaître leur avis sur la présentation éclatée de cette exposition;
- approcher leur mode de visite, c'est-à-dire, voir dans quelle mesure ils avaient utilisé les aides à la visite, la signalétique, lu les textes...;
- savoir s'ils avaient compris le(s) message(s) de l'exposition et mesuré l'étendue du sujet;
- connaître leur avis par rapport au parcours proposé dans l'exposition;
- voir s'ils avaient compris les icônes, et d'une façon plus générale, le fonctionnement de l'exposition.

En outre, deux autres éléments me semblaient utile à relever : savoir si c'était la première visite au musée de plein air et connaître l'âge des visiteurs. En effet, l'une de mes hypothèses était, à ce moment-là, que les jeunes seraient plus réceptifs, du fait de leur relation supposée plus familière avec la navigation hypertextuelle (mais dans ce cas, il aurait fallu mesurer leur familiarité avec l'hypertexte...). Les autres critères formant le profil sociologique ne m'intéressaient pas dans le cadre de mon étude.

Echantillon et plan d'observation

La population à interroger était simplement définie par le fait d'avoir visité le musée de plein air durant la tenue de l'exposition *Aux abris*. Il n'était bien sûr pas imaginable d'interroger la totalité des visiteurs qui se sont rendus au Fourneau Saint-Michel pendant cette période et le principe de l'enquête est précisément d'interroger une portion de cette population pour en représenter le tout. Je visais initialement un échantillon de 200 questionnaires valides mais je n'ai pu en récolter que 151.

Seuls les visiteurs francophones (ou maîtrisant suffisamment le français) ont été interrogés. Je n'ai pas rédigé de questionnaire en anglais, néerlandais ou allemand, car les textes de l'exposition elle-même n'étaient qu'en français et donc pas ou peu accessibles aux visiteurs maîtrisant mal cette langue. Les (jeunes) enfants n'étaient pas interrogés; le plus jeune sujet de l'enquête a 12 ans. M'intéresser à cette classe de visiteurs aurait nécessité un questionnaire

adapté. En outre, évaluer la réception auprès du jeune public ne faisait pas partie de mes objectifs de départ. Je ne souhaitais pas interroger les membres d'un groupe (au-delà de 6 personnes) ni les personnes qui avaient visité le musée avec un guide. J'avais prévu d'administrer moi-même le questionnaire aux visiteurs; nous verrons que j'ai modifié ce point de mon plan d'observation et pour quelles raisons.

Rédaction du questionnaire

Le questionnaire est standardisé: c'est le même pour tout le monde, de façon à permettre les comparaisons. Comme je l'ai souligné, je ne désirais pas interroger les enfants sur l'exposition, ce qui aurait conduit à la rédaction d'un second questionnaire. Je voulais en outre proposer un questionnaire court, en me limitant à une page¹²³⁰, afin de ne pas décourager les visiteurs. En effet, l'enquête intervenait à l'issue d'une visite qui pouvait s'être révélée fatigante. J'ai donc essayé de réduire le nombre de questions et de me recentrer sur mes objectifs et les axes principaux de ma recherche¹²³¹. La difficulté était de savoir comment traduire ceux-ci, quelles questions poser pour avoir de bonnes indications sur l'exposition? Bien sûr, je ne pouvais pas m'adresser au visiteur en lui demandant frontalement s'ils trouvaient intéressant et utile de s'inspirer de la logique de l'hypertexte pour concevoir une exposition sur les abris... Il fallait trouver des indicateurs significatifs qui permettaient une vérification empirique (l'utilisation des aides à la visite, par exemple), et poser des questions sur ceux-ci. J'ai décidé d'interroger les visiteurs sur leur parcours, et de leur poser des questions sur ce qui avait le plus attiré leur attention et sur les éléments qu'ils avaient utilisés durant leur visite, prenant pour hypothèses que si les aides à la visite sont utilisés, les logos reconnus, le parcours libre apprécié, le fonctionnement de l'exposition comme hypertexte pouvait déjà être partiellement validé. Je n'ai posé que des questions fermées, pour lesquelles la personne interrogée n'a que le choix entre deux ou plusieurs réponses fixées à l'avance. Une seule réponse était attendue pour chaque question. Seule la question n° 4, relative au parcours, est semi-ouverte, elle offre la possibilité d'exprimer une réponse non-prévue (l'item « autre »). Une seule question (n° 7 – « avez-vous des remarques supplémentaires à nous communiquer? ») est réellement ouverte. Les questions ouvertes sont beaucoup plus difficiles à analyser. En outre, j'ai veillé à conserver un maximum de neutralité dans la formulation des questions, de façon à ne pas influencer le répondant.

Les deux premières questions concernent le comportement du visiteur (n°1 : « est-ce votre première visite au Musée de la Vie rurale en Wallonie? » et n°2 : « avez-vous utilisé pour

¹²³⁰ Ceci peut paraître paradoxal puisque j'avais envisagé au départ d'administrer moi-même le questionnaire.

¹²³¹ J'ai, par exemple, laissé tomber des questions d'ordre signalétique (sexe, provenance géographique, catégorie socio-professionnelle). J'ai seulement demandé l'âge du répondant, sous forme de question ouverte, car c'était la seule donnée que je jugeais réellement utile pour ma recherche.

vosre visite les documents remis à l'accueil? »). Toutes les autres sont des questions relatives à l'opinion du visiteur, bien que la question n°6 (« comment avez-vous trouvé les images qui se rapportent aux différentes thématiques? ») permet de savoir s'il a utilisé les pictogrammes ou logos durant la visite.

Je me suis efforcée de simplifier le vocabulaire, d'utiliser des mots simples et familiers, et d'éviter des mots équivoques ou qui peuvent revêtir plusieurs sens. Les mots et expressions « thématique » (trop compliqué), « sens de visite » (aurait pu être remplacé par « circuit ») et « contenu » (peu clair) auraient peut-être dû être évités; le mot « image » a été préféré à « logo » ou « pictogramme » mais s'est tout de même révélé assez vague (certains visiteurs ont compris que je parlais des photographies).

Je n'ai pas pris la peine de tester ce questionnaire. Le test m'aurait peut-être permis de revoir la formulation des questions, ou éventuellement d'en ajouter quelques-unes pour vérifier que le visiteur comprenait bien l'objet des questions. En effet, à l'usage, je me suis aperçue que certains visiteurs pensaient que je les interrogeais sur le musée en général et non sur l'exposition temporaire! Relever systématiquement ces quiproquos se serait certainement révélé très intéressant, dans la mesure où un nombre non calculable de visiteurs n'a pas relevé que l'exposition *Aux abris* était un événement temporaire.

Collecte de l'information

Tout d'abord, il est peut-être utile de souligner que j'étais seule pour faire passer les questionnaires et que, vu le peu d'affluence au musée durant les journées passées sur place pour l'évaluation, je n'ai pas eu recours à des systèmes de comptage pour interroger un visiteur sur trois, sur cinq ou sur dix! J'ai donc abordé tous les visiteurs qui sont passés devant moi (à l'exception bien sûr de ceux qui quittaient le musée au moment où j'étais occupée avec d'autres...). Je commençais à chaque fois par me présenter, en disant que j'étais chercheuse à l'Université de Liège, que je procédais à l'évaluation de l'exposition temporaire et que j'avais besoin des réactions, idées, suggestions, appréciations des visiteurs pour améliorer l'exposition. J'ai tenté de cette façon de mettre le visiteur en confiance (il ne s'agissait pas de tester ses propres connaissances) et de lui donner un rôle à jouer, en lui disant que j'avais besoin de lui et que j'étais intéressée de recueillir son opinion. Si l'on me posait la question, je répondais que je n'étais pas l'auteur de l'exposition. Ces quelques mots de présentation avaient aussi pour but d'accrocher le visiteur et de le motiver à répondre. Mon but étant bien entendu d'optimiser le taux de réponse à l'enquête.

Au début de l'enquête, je ne prévenais pas les visiteurs au début de la visite, pour ne pas attirer artificiellement leur attention sur les éléments de l'exposition. A un moment donné (à partir du 14 octobre, très précisément), le taux de réponse à l'enquête étant particulièrement bas, sur

la suggestion de Damien Watteyne, j'ai annoncé aux visiteurs, dès leur entrée sur le site du musée de plein air, que je faisais une recherche et que je les solliciterais, à l'issue de leur visite, à répondre à quelques questions. Le fait de les prévenir de la sorte les mettait en meilleure position pour répondre positivement à ma demande, plutôt que de gagner rapidement la sortie. Certains se dirigeaient spontanément vers moi pour répondre à mes questions au lieu de gagner la sortie. Beaucoup de visiteurs avaient en effet du mal à m'accorder quelques minutes pour un questionnaire ou un entretien s'ils n'avaient pas été prévenus préalablement.

Je pensais pouvoir administrer moi-même le questionnaire à mon échantillon de visiteurs. Rapidement, je me suis aperçue que les visiteurs étaient trop peu nombreux et qu'à moins de venir tous les jours au Fourneau, je ne parviendrais jamais à récolter un nombre suffisant de questionnaires. J'ai donc décidé d'en déposer aux deux bâtiments d'accueil, en demandant au personnel de les présenter aux visiteurs qui terminaient leur visite, sans pour autant leur lire les questions. Je connaissais toutefois le risque d'une moindre qualité des réponses. Je n'ai cependant pas obtenu le nombre escompté de questionnaires en retournant en procédant de la sorte¹²³². Au total, le nombre de questionnaires auto-administrés s'élève à 81 (53,6 %) contre 70 (46,4 %) que j'ai moi-même administrés. Nous verrons plus loin dans quelle mesure le mode d'administration exerce une influence sur les résultats ou non.

Dépouillement des données

Les informations récoltées par voie de questionnaire ne peuvent être utilisées telles quelles. Il faut les présenter sous une forme qui en permet l'analyse et l'interrogation. J'ai donc procédé au codage et à la saisie informatique de toutes les données recueillies (voir en annexe). Chaque question de l'enquête devient une variable, c'est-à-dire « tout caractère soumis à une analyse sociologique dont les valeurs ne sont pas forcément numériques »¹²³³. Les modalités de réponses à ces variables sont traduites par des nombres réels au moment du traitement des données, le codage.

Pour les questions n° 5, 6 et 7, j'ai ajouté une modalité correspondant à une non-réponse. En ce qui concerne la question ouverte (n° 7: « Avez-vous des remarques supplémentaires à nous

¹²³² Il y a deux explications à cela. Tout d'abord, en ce qui concerne l'accueil de Signeulx, le préposé est isolé dans un tout petit bureau derrière une vitre, ce qui ne facilite pas le dialogue avec les visiteurs. De plus, dans ce bureau, la visibilité est très mauvaise : on ne voit pas arriver les visiteurs de loin, ni à l'entrée, ni au retour. Enfin, certains visiteurs ne passent pas par le bâtiment d'accueil mais par la barrière située devant, qui n'est pourtant destinée qu'aux véhicules du musée. Pour ces raisons, il est donc plus difficile de les aborder à la fin de la visite. La deuxième explication tient simplement au manque de collaboration avec les employés : peu intéressés par l'exposition, ils n'ont pas compris le rôle qu'ils avaient à jouer dans la réussite de l'évaluation. Damien Watteyne et moi-même leur avons alors expliqué (séparément) l'enjeu de cette enquête et par la suite, j'ai reçu un petit peu plus de questionnaires en retour.

¹²³³ BERTHIER, Nicole, Les techniques d'enquête, Paris (Armand Colin), 1998, p. 161.

communiquer? »), j'ai bien sûr obtenu des réponses diverses et parfois multiples. J'ai procédé au codage en considérant cette question ouverte comme s'il s'agissait d'une question à choix multiple. J'ai donc créé autant de variable que de catégories de réponses recensées (quinze catégories), chacune étant codée 1 (catégorie citée) et 2 (catégorie non-citée). J'ai ajouté deux variables : la première pour permettre de relever que les visiteurs n'étaient pas francophones (code 1 pour cité et code 2 pour non cité); la seconde pour indiquer le mode d'administration du questionnaire (code 1 pour auto-administré et code 2 pour administré par l'enquêteur). Enfin, pour la question relative à l'âge du répondant, j'ai transformé les données numériques en variable ordonnée, c'est-à-dire en introduisant des classes d'âge pour simplifier l'analyse par la suite.

Résultats et analyse

Commençons par explorer les réponses apportées à chaque question, à travers les tableaux de fréquence.

Question n° 1 : Est-ce votre première visite au Musée de la Vie rurale en Wallonie?

Réponse	Fréquence (sur 151)	Pourcentage
Oui	93	61,6
Non	58	38,4

Le nombre de visiteurs réguliers, voire fidèles, est assez élevé. Près de 40% des visiteurs du musée de plein air n'en sont pas à leur première visite. Il faut cependant analyser ce chiffre avec beaucoup de prudence pour deux raisons. La première, c'est que l'échantillon est trop faible (et pas représentatif de l'ensemble du public annuel) pour tirer des conclusions sur la fréquentation du musée. La deuxième restriction concerne l'administration du questionnaire aux seuls visiteurs francophones, ce qui exclut une bonne part de touristes, notamment néerlandophones, dont beaucoup sont certainement des primo-visiteurs.

Question n° 2 : Avez-vous utilisé pour votre visite les documents que l'on vous a remis à l'accueil?

Réponse	Fréquence (sur 151)	Pourcentage
Le dépliant en couleur sur le musée	50	33,1

Le dépliant en noir et blanc à propos de l'exposition « Aux abris »	11	7,3
Tous les deux	53	35,1
Aucun des deux	37	24,5

Un quart des visiteurs se contente de faire une visite-promenade, en se laissant guider par les chemins et les indications sur le site, ou peut-être parce qu'ils connaissent déjà les lieux. On ne peut pas forcément y voir des personnes qui ne sont pas intéressées par ce que le musée présente, car d'autres formes de signalétique et d'informations s'offrent à elles sur le site.

Un peu plus d'un tiers des visiteurs déclarent avoir utilisé les deux documents, celui sur le musée (parcours permanent) et celui sur l'exposition temporaire. Ce résultat est plutôt encourageant, surtout s'il est cumulé au pourcentage de visiteurs qui n'ont utilisé que le dépliant « Aux abris »: cela signifie que 42, 4% des visiteurs ont consulté ce document. Encore faut-il savoir comment ils l'ont utilisé: y ont-ils seulement jeté un oeil au début de la visite ou bien s'en sont-ils servi à plusieurs reprises durant leur pérégrination? Ont-ils regardé et compris le schéma? Ont-ils pris la peine de lire les textes? Il faut aussi tenir compte de réponses légèrement biaisées par le fait qu'il est peut-être jugé plus acceptable de déclarer s'être servi de tous les documents.

On peut se demander si ce sont les visiteurs qui sont déjà venus qui négligent les documents, ou qui prennent seulement celui sur les abris:

Première visite	Doc couleurs musée	Doc noir « Aux abris »	Les deux	Aucun des deux	Total
Oui	34	4	33	22	93
	36,6%	4,3%	35,5%	23,7%	100,0%
Non	16	7	20	15	58
	27,6%	12,1%	34,5%	25,9%	100,0%

Le document de visite habituel du musée de plein air est effectivement un peu moins utilisé par les visiteurs qui avaient déjà fait la visite auparavant; ceux-ci sont un peu plus nombreux à ne se servir que du document relatif à l'exposition temporaire. Les proportions de visiteurs qui déclarent avoir utilisé soit les deux documents, soit aucun des deux sont quasi identiques. On n'observe donc que des différences peu significatives entre les deux populations.

Par contre, si l'on compare les réponses à cette question en fonction du mode d'administration du questionnaire, on s'aperçoit qu'il y a de grandes différences:

	Doc couleurs musée	Doc noir « Aux abris »	Les deux	Aucun des deux	Total
Auto- administré	30	5	42	4	81
	37,0%	6,2%	51,9%	4,9%	100,0%
Administré par l'enquêteur	20	6	11	33	70
	28,6%	8,6%	15,7%	47,1%	100,0%

En effet, plus de la moitié des enquêtés en auto-administré déclarent avoir eu recours aux deux documents et moins de 5% n'en a utilisé aucun tandis que 15,7% seulement des répondants auxquels j'ai administré le questionnaire prétendent avoir utilisé les deux et presque la moitié d'entre eux n'en a consulté aucun. Comment faut-il interpréter ces résultats étonnants? On aurait pu s'attendre à ce que les visiteurs qui m'ont confié de vive voix leur réponse préfèrent dire qu'ils s'étaient servis des documents prévus à leur intention. N'était-ce pas une façon de montrer que l'on avait « bien » fait sa visite? On doit certainement y voir un effet inverse : les visiteurs ont peut-être cherché à expliquer leur manque d'attention par rapport à cette exposition ou leur crainte de ne pas savoir répondre aux questions.

Question n° 3 : Comment avez-vous trouvé l'exposition « Aux abris »?

Réponse	Fréquence (sur 151)	Pourcentage
Très intéressante	42	27,8
Intéressante	88	58,3
Peu intéressante	4	2,6
Sans avis	17	11,3

86% des visiteurs jugent l'exposition *Aux abris* « très intéressante » ou « intéressante ». Ce résultat particulièrement élevé doit être interprété avec prudence. A nouveau, les répondant ont tendance à vouloir faire bonne figure et du reste, ce genre de réponse est plus facile à apporter, par crainte d'avoir à justifier par la suite une appréciation négative de l'exposition. Par ailleurs, j'ai eu le sentiment, parfois confirmé par la suite, que les visiteurs ne faisaient pas clairement la différence entre le musée de plein air et l'exposition temporaire; il est possible que cette « bonne note » concerne avant tout le musée en général, donc les bâtiments transplantés etc.

Si l'on se penche sur la comparaison entre les deux modes d'administration du questionnaire, on remarque que le pourcentage de « sans avis » est principalement le fait des répondants à l'enquête administrée par moi :

	Très intéressante	Intéressante	Peu intéressante	Sans avis	Total
Auto-administré	25	51	4	1	81
	30,9%	63,0%	4,9%	1,2%	100,0%
Administré par l'enquêteur	17	37	0	16	70
	24,3%	52,9%	0%	22,9%	100,0%

Cette différence peut s'expliquer par le fait que la plupart du temps, j'ai (malheureusement ou heureusement?) précisé oralement: « sans avis, si vous ne l'avez pas remarquée ». C'est sans doute une erreur de ma part d'avoir ajouté cela au moment de présenter les différents choix de réponses au répondant mais je ressentais que certains d'entre eux ne comprenaient pas de quoi je parlais. Cela signifie-t-il que 22% des visiteurs n'ont pas vu qu'il y avait une exposition temporaire au sein de l'exposition permanente? Dois-je ôter ces 22% de répondants de mon échantillon étant donné que le reste de leurs réponses n'est sans doute pas valide dans la mesure où elles ne s'appliquent pas à l'exposition *Aux abris*? Ce n'est pas parce qu'ils n'ont sans doute pas reconnu cette dernière comme telle (un parcours particulier, un éclairage temporaire sur une thématique précise) qu'ils n'ont pas profité des textes relatifs à cette exposition, et qu'ils n'ont pas regardé et compris les pictogrammes... Les deux expositions sont tellement imbriquées l'une dans l'autre qu'il n'est pas aisé de s'apercevoir qu'il y en a deux!

Il faut aussi souligner qu'aucun des visiteurs auxquels j'ai moi-même administré l'enquête n'a jugé l'exposition « peu intéressante ». En gardant l'hypothèse que les « sans avis » sont ceux qui n'ont pas vu l'exposition (ou ne l'ont pas différenciée des présentations permanentes), cela signifie que tous ceux qui l'ont vue l'ont jugée intéressante (deux tiers) ou très intéressante (un tiers).

Question n° 4 : La thématique de l'abri est répartie dans plusieurs lieux du musée. Il n'y a pas de sens de visite imposé : pas de début et pas de fin. Vous trouvez ce parcours libre:

Réponse	Fréquence (sur 151)	Pourcentage	Pourcentage valide
Amusant, ludique	60	39,7	42,3
Ennuyeux, sans grand intérêt	4	2,6	2,8
Motivant, attractif	52	34,4	36,6
Incompréhensible, désordonné	8	5,3	5,6
Autre	18	11,9	12,7
Non-réponse	9	6	-

Près de trois quart des visiteurs ont un avis positif sur le libre parcours dans l'exposition. Les répondants ont-ils bien conscience que la question porte uniquement sur l'exposition relative aux abris?

Parmi les réponses « autre », on relève des avis positifs (« agréable », « promenade », « en boucle donc c'était bien »...), négatifs (« difficile à suivre », « pas assez vivant », « pas structuré »...) ou indifférents (« pas suivi le plan », « n'apporte pas grand chose », « bizarre »...). Ces réponses ont été traitées comme des remarques apportées spontanément à la question n° 7.

Il n'y a pas de différences significatives (plus de 10 %) entre les réponses apportées dans les questionnaires auto-administrés et dans les questionnaires administrés par moi.

Question n° 5 : L'exposition veut faire découvrir les différents aspects du thème « abri ». Comment avez-vous trouvé le contenu et les explications :

Réponse	Fréquence (sur 151)	Pourcentage	Pourcentage valide
Très clairs	26	17,2	19,1
Clairs	98	64,9	72,1
Peu clairs	12	7,9	8,8
Pas clairs du tout	0	-	-
Non-réponse	15	9,9	-

On se retrouve encore avec un résultat particulièrement bon en ce qui concerne le contenu et les explications. 90% des visiteurs sont satisfaits.

Il n'y a pas de différences significatives (plus de 10 %) entre les réponses apportées dans les questionnaires auto-administrés et dans les questionnaires administrés par moi.

Question n° 6 : Comment avez-vous trouvé les images qui se rapportent aux différentes thématiques?

Réponse	Fréquence (sur 151)	Pourcentage	Pourcentage valide
Parlantes et reconnaissables facilement	96	63,6	66,7
Pas assez claires	22	14,6	15,3
Je ne les ai pas remarquées	26	17,2	18,1
Non-réponse	7	4,6	-

Deux tiers des visiteurs ont repéré et compris les pictogrammes relatifs aux différents noeuds tandis que le tiers restant les a trouvées peu claires ou ne les a pas remarquées. Comme je l'ai souligné tout à l'heure à propos de la rédaction de ce questionnaire, il n'est pas certain que le terme « image », somme toute assez vague, ait été bien compris par les visiteurs. Certains d'entre eux ont peut-être cru qu'il s'agissait des photographies et autres dessins qui se trouvent sur les panneaux et cartels concernant les bâtiments transplantés.

Le tableau croisé suivant, qui envisage les réponses selon le mode d'administration du questionnaire, tend à confirmer cette interprétation:

	Parlantes et reconnaissables	Pas assez claires	Je ne les ai pas remarquées	Total
Auto-administré	61	11	8	80
	76,3%	13,8%	10,0%	100,0%
Administré par l'enquêteur	35	11	18	64
	54,7%	17,2%	28,1%	100,0%

On remarque d'abord que les non-réponses (7) se trouvent toutes dans les questionnaires que j'ai administrés moi-même aux visiteurs, ce qui est déjà étonnant. En outre, c'est presque 30 % d'entre eux qui déclarent n'avoir pas remarqué ces images, contre 10% des visiteurs en mode auto-administré. Cela s'explique certainement de la même manière que pour la question n° 3, sur l'intérêt porté à l'exposition temporaire : beaucoup ne l'ont pas différenciée de l'exposition

permanente, et ne l'ont exprimé qu'à cause de l'ajout (oral) : « peut-être ne l'avez-vous pas remarquée ». Il se peut que le mot « image », parce qu'il manque de précision, n'ai pas évoqué pas grand chose pour les visiteurs.

**Question n° 7 : Avez-vous des remarques supplémentaires à nous communiquer?
(question ouverte : plusieurs réponses spontanées possibles)**

Catégories de réponse	Fréquence (sur 151)	Pourcentage
Manque d'attention ou de courage	25	16,6
Didactique, instructif, intéressant	16	10,6
But = promenade, nature ou taverne	15	9,9
Informations courtes ou déficientes	13	8,6
Plan et texte (dépliant) confus	13	8,6
Signalétique déficiente	13	8,6
Accès ou déplacements difficiles	9	6
Présentation des panneaux peu attractive	8	5,3
Nostalgie, souvenir ou identification	8	5,3
Manque de vie, d'animation	5	3,3
Manque de médiation humaine	5	3,3
Manque de multilinguisme	3	2
Explications longues ou difficiles	3	2
But = animation ponctuelle	2	1,3
Intempéries, froid	1	0,7

79 répondants au questionnaire ont ajouté une ou plusieurs remarques. On peut remarquer que 16 % des 151 personnes interrogées déclarent spontanément manquer d'attention et de courage et que pour 9% d'entre elles, le but de la visite au musée de plein air c'est de faire une promenade, découvrir la nature ou aller prendre une consommation à la taverne située au coeur du site, à proximité de la plaine de jeux. Si l'on cumule ces chiffres, c'est un quart des visiteurs qui présentent une motivation qui n'est pas du tout axée sur les aspects culturels du lieu, mais qui envisagent leur visite comme un loisir, une façon de remplir agréablement son après-midi!

Ces réponses spontanées à la question ouverte, à laquelle le visiteur n'était pas obligé de répondre s'il estimait ne pas avoir de remarque particulière à formuler, sont globalement plus

fréquentes lorsque le questionnaire est administré par l'enquêteur (c'est-à-dire moi); les questionnaires remplis par les répondants eux-mêmes contiennent moins de réponses, à quelques exceptions près¹²³⁴. Le point le plus interpellant réside dans la réponse « manque d'attention et de courage », qui n'a été citée qu'une seule fois pour les questionnaires auto-administrés (1,2 %) et 24 fois pour ceux que j'ai administrés (34,3 %). C'est de loin l'écart le plus important en ce qui concerne les réponses à la question 7 et le mode d'administration de l'enquête. Peut-être les personnes que j'ai interrogées désiraient-elles s'excuser en quelque sorte de ne pas répondre de manière suffisamment bonne à leurs yeux?

Question n° 8 : Quel est votre âge?

Réponse	Fréquence (sur 151)	Pourcentage
< 18 ans	5	3,3
18 à 30 ans	15	9,9
31 à 45 ans	50	33,1
46 à 60 ans	52	34,4
Plus de 60 ans	29	19,2

Le public du Fourneau Saint-Michel ne semble pas particulièrement jeune. Ces chiffres ne correspondent cependant pas à la réalité puisque mon questionnaire ne s'adressait pas aux enfants; or ceux-ci sont présents en grand nombre pour effectuer la visite du musée de plein air avec leurs parents (ou grands parents), ou à tout le moins pour se rendre avec eux à la plaine de jeux.

En conclusion, que nous apprend cette évaluation par questionnaire de *Aux abris*? Se pose tout d'abord la question de la validité des résultats étant donnés les biais introduits involontairement ou consécutivement à une réorientation du plan de l'enquête due à la piètre fréquentation du musée durant l'automne. Pour éviter de me retrouver face à un échantillon inutilisable de quelques 70 individus, j'ai pris le risque de cumuler deux modes d'administration du questionnaire. J'ai présenté et analysé les résultats suivant le mode d'administration. Si certains d'entre eux ne permettent pas dégager une interprétation limpide, d'autres sont sans équivoque.

En effet, le principal enseignement de l'enquête met en évidence la mauvaise perception de l'exposition temporaire par les visiteurs. La dispersion des sites de l'exposition, le manque de

¹²³⁴ Les répondants qui ont rempli eux-mêmes le questionnaire sont plus nombreux à dénoncer le caractère confus du dépliant (9,9 % contre 7,1 %, pour les questionnaires administrés par moi) et le manque de multilinguisme (3,7 % contre 0%, remarques apportées par des visiteurs dont la langue maternelle n'est pas le français) mais ces écarts peuvent être considérés comme négligeables.

clarté et d'attractivité de la signalétique et des aides à la visite ont nuit au repérage et à la compréhension de *Aux abris*. Pour ces raisons, le fonctionnement hypertextuel de l'exposition ne peut être démontré ou infirmé à travers la seule enquête par questionnaire. Voyons à présent ce que peuvent apporter les quelques entretiens réalisés avec les visiteurs.

(2) Entretiens

Objectifs

L'objectif des entretiens était de vérifier le fonctionnement hypertextuel de l'exposition en demandant aux visiteurs de s'exprimer sur leur expérience de visite plus librement que par l'administration d'un questionnaire. Je cherchais essentiellement à savoir ce qui avait présidé au choix du parcours (et comment s'était effectué le repérage) et si les liens entre les différents noeuds et le thème principal avaient pu être mis en évidence et compris. Comme pour l'enquête par questionnaire, je désirais également savoir comment ils avaient utilisé (ou non) les dispositifs prévus pour les aider dans leur découverte (les logos, les textes, les *home page*...).

Les entretiens constituent la deuxième partie de l'enquête, de l'évaluation. Ils viennent en complément des données récoltées par questionnaire et se sont déroulés parallèlement.

Formulation d'hypothèses

Mon expérience préalable de l'exposition, les phases successives de sa conception et ensuite la visite approfondie m'ont aidé à formuler quelques hypothèses de départ, liées spécifiquement à cette exposition et pas seulement au protocole remis à Damien Watteyne. L'inscription de cette exposition dans le musée de plein air, la *home page* ainsi que le document remis au visiteur, sorte de *home page* portative, la répartition des thèmes, l'utilisation systématique des pictogrammes, la rédaction et le graphisme des textes... Je percevais ces caractéristiques de l'exposition tantôt comme des adjuvants, tantôt comme des inconvénients par rapport au fonctionnement espéré de l'exposition et sa réception par le visiteur. Il s'agissait, pour reprendre l'expression de Blanchet et Gotman, des « réponses provisoires¹²³⁵ » que j'apportais spontanément à mes deux questions initiales (le parcours et la compréhension des liens). Ces deux axes thématiques ont constitué des ancrages dans ma propre réflexion, et des points sur lesquels j'allais tenté d'attirer le visiteur, pour vérifier la validité de mes hypothèses.

¹²³⁵ BLANCHET, Alain et GOTMAN, Anne, *L'enquête et ses méthodes : l'entretien*, s.l. (Nathan), 2001, p. 39.

Plan d'entretien

Les entretiens ont tous été réalisés dans la maison de Saint-Mard, ou sur le banc situé devant celle-ci, du 2 au 31 octobre 2004. Ceux-ci ne devaient pas être trop longs – je prévoyais une dizaine de minutes – car les personnes n'étaient pas prévenues à l'avance et la visite du musée les avaient souvent fatigués. Dès les premiers jours de l'enquête, que ce soit par questionnaire ou entretien, j'ai été confrontée à des refus, justifiés par la fatigue (des adultes ou des enfants les accompagnant), l'envie de rentrer chez soi, le fait que la visite avait déjà duré plus longtemps que prévu...

Au début de l'évaluation par entretiens, après m'être présentée, je ne souhaitais poser qu'une seule question, à champ très large, aux visiteurs et les laisser ensuite me parler librement de leur expérience au musée de plein air. Cette consigne inaugurale pouvait se traduire par « comment s'est déroulé votre visite? ». Je n'avais pas formellement prévu de guide d'entretien ni de question de relance, à la différence des entretiens semi-directifs, qui sont tout de même plus charpentés. Le risque de s'appuyer sur une seule question de ce genre, c'est que le répondant parte sur un tout autre terrain que sur le sujet d'étude. En même temps, c'était la meilleure formule pour approcher ce qui paraissait réellement important à ses yeux au sujet de sa visite, aspects qui n'auraient peut-être pas été abordés si j'avais posé d'entrée de jeu des questions précises sur le parcours ou l'utilisation du plan. Je voulais connaître le « vécu » de la visite. L'entretien se distingue du questionnaire dans la mesure où il s'agit d'un outil flexible – il n'est pas structuré par une série de questions standardisées – et qu'il vise à s'approprier un discours linéaire à propos de l'expérience du visiteur, suivant sa propre logique.

Ce plan s'est révélé presque impossible à tenir sur le terrain. Le fait de n'avoir pas prévu de questions de relance, de stratégies d'intervention, a conduit certaines entrevues à tourner court. Ce qui s'est produit, presque sans m'en apercevoir, c'est que dès les premiers entretiens, plutôt exploratoires, j'ai évolué vers le semi-directif, c'est-à-dire une technique un peu plus directive, comme son nom l'indique. Il consiste à établir une liste de quelques points de discussion, tout en laissant au répondant le soin de conduire l'entretien en fonction de sa pensée. C'est à travers quelques questions de relance que j'ai progressivement orienté mes interlocuteurs vers des zones d'exploration, vers des thèmes que je les désirais voir aborder. Certains de ces thèmes ont ensuite pu être (un peu) approfondis.

Il s'est aussi produit quelque chose que je n'avais pas prévu : interroger ensemble deux personnes, qui avaient effectué ensemble leur visite. Cela revenait à faire des entretiens de groupe. Je n'ai pas différencié les personnes dans l'analyse; j'ai traité les entretiens comme s'il s'agissait d'une seule personne. Par contre, j'indique tout de même les composantes du groupes (un couple, une famille, un père et son fils...) en choisissant de ne mettre en évidence que les éléments qui pourraient être utiles à relever du point de vue de ma recherche.

Résultats et analyse

A partir des hypothèses de départ, concernant ma recherche en général mais aussi l'exposition *Aux abris* en particulier, et à partir des données récoltées dans le corpus d'entretiens, j'ai établi la liste des thèmes et la grille d'analyse des entretiens. Cette grille, destinée à décomposer au maximum l'information, doit être applicable pour tous les entretiens.

La rédaction de cette grille a conduit à proposer une rubrique concernant la motivation des visiteurs; ce que je n'avais pas jugé nécessaire de relever dans la grille d'entretien. Cet élément était apporté spontanément par mes interlocuteurs; certains d'entre eux ont basé tout ou partie de leur discours là-dessus.

MOTIVATIONS	
Promenade	Détente, nature, marche, taverne
Nostalgie	Ambiance, mémoire, rituel
Découverte du patrimoine (bâti)	Maisons, mobilier, usages anciens,
Visite fortuite, d'occasion	Séjour à proximité,
Fidélité	Visiteur occasionnel, régulier, primo-visitateur
PARCOURS	
Parcours effectué	Aléatoire, habituel, conseillé
Utilisation de la signalétique	Pictogrammes, numérotation, fléchage, panneaux régions
Utilisation des plans	Document couleurs du musée, document noir/blanc <i>Aux abris</i> ,
COMPREHENSION DU THEME	
Repérage du thème <i>Aux Abris</i>	Différenciation entre exposition temporaire et exposition permanente du musée, repérage des objets, bâtiments et présentations en rapport
Découverte du contenu du musée	Immeubles, mobilier, usages anciens
Découverte du contenu de l'exposition <i>Aux abris</i>	Immeubles, mobilier, usages anciens
Textes	Lecture des textes, remarques sur la présentation et le graphisme,

Autres aides à la visite	Pictogramme, <i>home page</i> , document <i>Aux Abris</i> , présentation par le personnel d'accueil,
Liens entre les thèmes	
Schéma	
APPRECIATION GENERALE	

A l'analyse, j'aurais dû poser d'autres questions aux visiteurs, les relancer, et ce de façon plus systématique, en me basant sur une grille d'entretien. J'aurais dû formuler ma question de départ différemment, par exemple en demandant: « qu'est-ce que l'on a voulu vous dire ou vous montrer dans cette exposition? ». La question « racontez-moi comment s'est déroulé votre visite » est beaucoup trop vague! D'ailleurs, plusieurs personnes m'ont répondu « très bien », c'est-à-dire qu'ils ne savaient pas du tout de quoi je voulais parler¹²³⁶! Une autre question aurait sans doute été intéressante à poser aux visiteurs : « selon vous, que faudrait-il modifier pour que cette exposition fonctionne mieux, pour qu'elle soit plus attractive ou plus intéressante? » C'est-à-dire placer le visiteur dans une situation de donner des conseils, ce qui permet d'approcher sa perception et son appréciation de l'exposition.

Sur les huit entretiens que j'ai obtenus, trois concernaient des primo-visiteurs, quatre des visiteurs réguliers et le dernier m'a été accordé par un couple dont l'homme était un visiteur régulier tandis que la femme venait pour la première fois au musée de plein air. Comme je le précisais, pratiquement tous les visiteurs m'ont confié leurs motivations à effectuer la visite. Il est assez étonnant de constater que les motivations d'ordre culturel sont rares et l'intérêt pour le patrimoine est relativement ténu! C'est plutôt l'envie de faire une promenade et de se détendre dans un cadre naturel qui attire les visiteurs:

- « Le but, c'était de faire une promenade au calme, dans un endroit intéressant (...) Papa est très sédentaire dans son boulot et il a essayé de trouver un endroit dans la région, puisqu'on habite Nassogne, où il pouvait se promener sans difficultés (...) Les maisons sont bien entendu un attrait supplémentaire » (entretien n° 2).
- « Et on voulait s'oxygéner (...) Pas trop loin de chez soi... C'est comme ça qu'on a atterri ici et on n'est pas du tout déçu de la visite » (entretien n° 4).
- « On y vient d'habitude parce que c'est une belle promenade, on aime bien, on se balade dans la forêt (...) Je viens ici pour me ressourcer un peu (...) Alors on en profite toujours pour prendre un petit café là-bas au restaurant... » (entretien n° 5).

¹²³⁶ Par exemple, dans l'entretien n° 3 : Int : « En fait ce que je voudrais bien, c'est que vous me racontiez comment ça s'est déroulé ». M : « Ca s'est très bien passé... ».

- M : « On vient régulièrement parce qu'on aime bien de se promener dans le domaine... ».
- Mme : « On se balade en forêt, on vient prendre notre petite bière en sortant » (entretien n° 7).

Un élément très présent, très récurrent dans le discours des visiteurs, c'est la nostalgie. Pour certains, c'est ce goût du passé et de la mémoire qui constitue le véritable moteur de la visite, pour d'autres, cela semble être une « valeur ajoutée » non négligeable par rapport à l'appréciation de la visite. Cette motivation n'est pas incompatible avec la précédente, que du contraire; quelques répondants semblent faire presque une promenade méditative, un pèlerinage dans le temps de leur enfance.

- « C'est un bond dans le temps mais ça fait du bien. (...) On revient aux vraies valeurs, je trouve (...) et ça fait drôle quand même quand on retourne en arrière... » (entretien n° 4).
- « Je viens un peu ici comme quand je vais au cimetière, c'est un... je ressens ça comme un... pas un besoin, mais ça me manque quand je ne viens pas (...) Je me recueille au Fourneau Saint-Michel » (entretien n° 5).
- « On se retrouve un petit peu, mon mari et moi, comme dans les années de notre enfance » (entretien n°6).
- « Je viens régulièrement, je vais dire, en pèlerinage » (entretien n° 8).

Ces motivations (promenade en nature ou promenade nostalgique) expliquent sans doute que peu de visiteurs se soucient du parcours à effectuer :

- « La façon de visiter, c'est de rentrer par là (désigne l'entrée du doigt), d'aller le plus loin possible par là, vers le nord, et de revenir par ici ! (...) On le connaît l'itinéraire. On connaît le musée » (entretien n° 2).
- « Et donc on est partis à l'aventure, on n'a pas suivi de plan, vraiment, on n'a pas suivi... Et bon, ben on a retrouvé... les maisons un petit peu... » (entretien n° 3).
- « On a notre petit circuit, nous, on fait toujours à peu près le même » (entretien n° 5).
- « On sait toujours le trajet qu'on fait quand on vient. Donc, on part là dans le fond puis on remonte. Et on redescend » (entretien n° 6).
- « Je pense qu'on a fait toute la visite de manière spontanée. Donc, sans suivre vraiment un itinéraire précis, quoi (...) Donc, comme l'endroit est quand même relativement vaste, on a un petit peu, on s'est laissé un peu transporter. Par l'endroit et par la nature aussi. Et parce qu'on voyait à droite et à gauche » (entretien n° 8).

Les primo-visiteurs semblent, on le comprend aisément, plus soucieux d'effectuer « le » parcours, d'utiliser les plans, de ne pas se perdre et de ne rien manquer.

- « Oui, ben on a fait le parcours un peu... je ne vais pas dire que c'est fléché mais...on a suivi un peu le parcours ; Ben disons qu'on a suivi les... Quand on voyait une maison, on

se dirigeait vers et on la visitait puis on regardait un peu dans les papiers, quelques fois, mais quelques fois, on faisait nos commentaires nous-mêmes » (entretien n° 4).

Parmi ces primo-visiteurs, le couple d'instituteurs que j'ai interrogé (entretien 1) se démarque des autres enquêtés dans la mesure où, comme ils le déclarent eux-mêmes, ils ne visitent « pas de la même manière que les autres personnes », à cause de ce que l'on pourrait qualifier de « déformation professionnelle » : ils pensent constamment à ce qu'ils pourraient utiliser comme information en classe avec leurs élèves. Parmi les personnes que j'ai interrogées, ils ont effectué la visite la plus attentive, la plus « disciplinée » :

- « On a suivi le parcours, en se référant à toutes les explications (...) On est entrés dans toutes les maisons qui étaient ouvertes » ;

Corrolairement, du point de vue de l'utilisation des documents de visite, les visiteurs réguliers, qui connaissent déjà le site, ont tendance à les négliger (voire à les refuser lorsqu'ils leur sont proposés à l'accueil – entretien n° 2) ou à s'y référer occasionnellement.

- « J'ai regardé un peu en démarrant, mais on s'est dit que comme on passe quand même partout, on allait voir de toute façon, tout ce qui était... (...) On connaît le musée, donc à la limite... Le circuit n'est pas inconnu » (entretien n° 5).
- « On l'a fait au début [utiliser le plan], mais maintenant, bon, on connaît un peu le circuit par cœur, parce qu'on l'a fait franchement des dizaines de fois. (...) Int : « Vous l'avez regardé ou pas du tout [le document noir/blanc]? ». M : « Pratiquement pas. Je l'ai déplié une fois mais c'est tout. Enfin, je vais le déplier maintenant... Non, celui-là, non » (entretien n° 6).
- « Je l'ai regardé deux, trois fois mais je ne l'ai pas utilisé. (...) Si c'était la première fois qu'on venait ici, j'aurais regardé le plan. C'est vrai. Probablement. Ici, je ne l'ai pas regardé parce que je connais bien l'endroit » (entretien n° 8).

Les primo-visiteurs n'ont pas non plus eu un recours systématique aux plans :

- Int : « On vous a remis, à l'accueil, je suppose, un plan en couleurs, et un autre plan en noir et blanc. Vous les avez utilisés ? ». Mme : « Non, pas tellement. Pas tellement. On est partis... ». Enfant : « Mais pas du tout, en fait ». Mme : « Non. Enfin, si pour se repérer à certains moments, pour voir où on étaient ». M : « Mais on n'a pas suivi le plan, non ». Mme : « Non, on n'a pas suivi le plan. Ben, d'abord mon mari est anti-plan, donc, c'est la bonne aventure, donc, il faut que je le suive » (entretien n° 3).
- « Un peu pour se repérer, repérer ce qu'on pouvait faire comme cheminement, en fonction, je vais pas dire du temps parce que, bon, mais disons un petit peu l'endroit où on se trouve... et voir un petit peu... où on en était (...) Quand on est arrivés au bout, par exemple. Pour ne pas faire le même parcours en revenant qu'en allant, ben, on a regardé

un peu où on était, s'il y avait moyen de faire un autre tour que... le même qu'à l'aller » (entretien n° 4).

Dès lors, peu de visiteurs ont réellement remarqué qu'il y avait une exposition temporaire, un parcours particulier dédié aux abris. Soit parce qu'ils n'ont pas du tout prêté attention au contenu patrimonial du musée de plein air (entretien n° 2), soit parce qu'ils ont pensé que c'était tout simplement une évolution de la présentation permanente.

- « On a été surpris parce que il y a du changement dans plusieurs maisons, par rapport à la dernière fois où on est venus. On a remarqué que vous avez fait des aménagements, à tous les niveaux. On remarque que les armoires se remplissent de vaisselle, on remarque qu'il y a des commentaires, on remarque qu'il y a des nouvelles choses, quand même dans plusieurs maisons qu'on a vues (...) Quelques textes, oui, qui sont affichés, donc, dans les petites maisons. Sur les abris aussi, hein. Il y en a sur les abris. Il y a un peu sur d'autres choses aussi. [à part ça, ces visiteurs n'ont pas remarqué l'exposition sur les abris] » (entretien n° 5).
- « Et puis le fait qu'ils ont marqué différemment aussi. Il y a des petites euh...comment on appelle ça... des pictogrammes qu'ils ont mis en plus, qu'il n'y avait pas avant. ; Oui, on a regardé un petit peu. Il y a des pictogrammes sur l'eau, il y a un pictogramme sur les rangements, pour le feu, donc la manière de faire le feu de la cheminée. Le rangement, donc les armoires, comme on a vu ici, il y a un truc pour ranger le bois. Euh... Si, moi je trouve que c'est mieux fait » (entretien n° 6).
- « Ici, je suis heureusement surpris de l'évolution. Il y a quand même une petite évolution (...) Il y a plus de choses à visiter » (entretien n° 8).

Si l'exposition *Aux abris* a rarement été perçue en tant que telle, les pictogrammes ou les textes ont tout de même été repéré, compris et apprécié par la plupart des visiteurs interrogés :

- « Les sigles sont intéressants parce qu'on les remarque tout de suite et c'est vrai qu'on arrive comme ça à suivre plus facilement le parcours tel qu'on a envie de le...(...) On a regardé tous les petits panneaux des abris; C'est une façon de visiter autrement. D'attirer, peut-être, plus l'attention vers des objets qu'on aurait peut-être négligés dans la visite; parce que ça [les pictogrammes] attire plus le regard vers des objets qui sont... On passe à côté de certains objets, on n'y fait pas plus attention. Tandis que là, on se dit « tiens, oui !, c'est vrai... cela peut avoir un sens d'abri particulier. Et bon, on le redécouvre autrement. » (entretien n° 1).
- « On s'est laissé guider par le paysage plutôt que... Plutôt par les maisons que par les pictogrammes. Pour nous, c'était plus intéressant comme ça. (...) C'est bien [les textes], c'est fort instructif. C'est pas trop compliqué, je vais dire, donc le texte est clair et donc c'est agréable. Je vais dire c'est une belle approche pour le commun des mortels, sans entrer dans un détail trop profond, destiné à une élite, je vais dire. Tout le monde y trouve

son compte (...) pour tout un chacun, c'est agréable, que ce soit pour les enfants, un truc comme ça. C'est clair, c'est concis. » (entretien n° 4).

- « Les pictogrammes, c'est bien fait parce que ça change un petit peu. Parce qu'avant, vous rentriez dans la maison, vous regardiez, oui, il n'y avait rien qui montrait, tandis qu'un pictogramme pour le fil... (...) Il y a des pictogrammes sur l'eau, il y a un pictogramme sur les rangements, pour le feu, donc la manière de faire le feu de la cheminée. Le rangement, donc les armoires, comme on a vu ici, il y a un truc pour ranger le bois. Euh... » (entretien n° 6).
- « Chaque fois que je me présentais devant une maison ou une porte, je voyais les petits logos mais je n'ai pas... Je ne m'y suis pas trop intéressée. J'ai vu souvent la même chose. Des choses qui m'interpellaient mais souvent la même chose. Je n'ai pas approfondi » (entretien n° 8).

En outre, la *home page* constituait un élément important du dispositif hypertextuel, de même que sa version « portative », le document en noir et blanc présentant *Aux abris*. Comment ont-ils été perçus et utilisés par les visiteurs?

- « Mais ce schéma [le visiteur l'a sous les yeux], ben, j'ai vu qu'à l'entrée, il y avait des explications concernant l'abri et le rangement, la conservation, l'eau, le froid, la pénombre, donc voilà. Mais je n'ai pas étudié ceci [le schéma], non. Non. A quoi ça correspond, ceci ? » (entretien n°3).
- « Oui, oui, j'ai regardé un petit peu mais... (...) Mais je suppose que c'est tous les pictogrammes qu'il y avait dans le... dans le parc... Ca je ne me rappelle pas, je n'ai pas vu. ; Et mal, oubli et destruction, ça je n'ai pas bien compris » (entretien n° 4).

En ce qui concerne le noeud « mal », j'avais effectivement relevé, dans ma description de l'exposition, un manque de clarté au niveau de ce concept, un peu éloigné de la notion première de l'abri.

A nouveau, ce sont les deux instituteurs qui se sont montrés les plus intéressés par cet espace :

- « Quand on est rentrés et qu'on nous a dit qu'il y avait une exposition, une interprétation point de vue abri, nous on a vu ce qui était là à l'entrée [la *home page*]... (...) on avait déjà compris ! » (entretien n° 1).

Mais le schéma conceptuel leur est apparu très hermétique malgré tout :

- « Pour les enfants, ça ne doit pas être facile à comprendre » (entretien n° 1).

Seul les répondants à l'entretien n° 8 ont semblé comprendre le schéma, qu'ils ont pourtant jugé peu clair; ils ne s'y sont pas reportés durant leur visite :

- M : « Ici, ce qui ressort évidemment, c'est patrimoine, mal, oubli, destruction, climat, prédateur. C'est les quatre choses qui sont liées. Et de là repart le climat, le froid etc. Patrimoine va vers le mal, vers l'oubli. Oui, mal vers l'oubli vers le climat et voilà. Il y a une espèce de circulation entre les quatre grandes... Et puis après, ça me paraît un peu plus confus. Il y a des fléchages un peu dans tous les sens. Ça me paraît un peu ardu. Ça ne me paraît pas tout simple. Et alors il faut vraiment réfléchir et regarder ce qu'on voulait dire ». Int : « Et à votre avis, qu'est-ce qu'on a voulu dire ? ». M : « Moi en tout cas ce que j'ai vu par exemple, c'est entre patrimoine et prédateur, il y a une relation. Evidemment, puisqu'il y a un prédateur probablement qui peut nuire au patrimoine. Egalement entre le mal et l'oubli, et le patrimoine, ça c'est clair. Qu'il y ait une relation très forte entre ces quatre-là, oui. (...) C'est compliqué parce que... Ici, il y a des pointillés. Il y a des flèches et il y a des translations. Ici, quand il y a une flèche comme ça, ok. Prédateur, épouvantail. Vue va vers le prédateur, va vers l'épouvantail. Le vol vers la serrure vers la cachette. D'accord. Mais ici, vous avez rangement, vous avez une ligne et il n'y a pas de flèche vers cachette. Entre abri et froid, par exemple, il pourrait très bien y avoir une flèche. Je ne comprends pas pourquoi il n'y a pas de flèche là et qu'il y a une flèche entre froid et foyer ».

J'ai souligné que l'un des objectifs de l'exposition était de présenter l'institution muséale comme un abri pour le patrimoine, en protégeant les éléments mobiliers et immobilier de l'oubli, de la destruction, des prédateurs. Il s'agissait également, pour le conservateur, d'attirer l'attention des visiteurs sur le fait que le musée manque d'abri pour protéger son patrimoine, et en quelque sorte lancer un appel pour le don et la transplantation de hangars ou autres immeubles qui permettraient de soustraire certaines collections (les machines agricoles, par exemple) aux dégradations par les intempéries, notamment. Personne ne semble avoir relevé cet aspect dans l'exposition, ou du moins aucun des enquêtés n'en parle spontanément.

Si les éléments signalétiques, les pictogrammes, ont souvent été remarqués, ils n'ont généralement pas suscité un intérêt important. Pas plus que la *home page* et le document en noir et blanc remis aux visiteurs à l'accueil n'ont réussi à capter l'attention des visiteurs en tant qu'introduction et mode d'emploi de l'exposition. Tout porte à croire que ces éléments ont été glanés de ci de là par les visiteurs comme des éléments disparates, agrémentant occasionnellement leur découverte, mais ces éléments n'ont pas été mis en relations les uns avec les autres, et n'ont pas entraîné la réflexion escomptée. Le fonctionnement hypertextuel de *Aux abris* est dès lors plutôt décevant : peu de visiteurs ont compris le sujet, et ceux qui ont spontanément fait les liens entre les noeuds sont encore plus rares. Parmi les visiteurs qui se sont prêtés à l'exercice de l'entretien, il n'y a que le couple d'instituteurs (entretien n° 1) qui semble avoir perçu le sens de l'exposition :

- « On a une impression d'ensemble; C'est vrai qu'au point de vue vocabulaire, c'est très riche parce que cela permet d'étendre... le sens d'un mot. ; je ne crois pas moi qu'il y a un ordre, tu visites une maison, tu vois qu'il y a ça, ça, ça... Alors, c'est fastidieux, si on ne suit qu'une chose ! (...) Mais finalement, chaque chose a son importance (...) Il y a peut-être une démarche à analyser qui fait que finalement, c'est un ensemble et on ne pourrait pas, ou très difficilement, classer par un ordre d'importance (...) j'ai l'impression qu'il faut que presque ou beaucoup de choses fassent un tout. Les seules choses peut-être qui peuvent être mises un petit peu à l'écart, c'est tout ce qui est peut-être un petit peu plus, euh... philosophiques. Que ça, finalement, comme des anciennes traditions, qui mettent à l'abri (...) C'est un autre domaine (...) Mais tout le restant... L'un ne va pas sans l'autre; moi ce que j'ai bien aimé, c'est le sens large d'abri... » (entretien n° 1).

Interprétation des résultats des enquêtes et des entretiens

J'ai déjà attiré l'attention de mes lecteurs sur quelques maladroites dans la méthode d'évaluation. Comme je l'ai souligné, il s'agissait d'une expérience totalement neuve pour moi. Les quelques difficultés rencontrées dès le début (manque d'affluence, visiteurs pressés de s'en aller, confusion quasi généralisée entre exposition permanente et exposition temporaire...) m'ont incitée à réagir rapidement, c'est-à-dire sans avoir l'occasion de prendre du recul, pour pouvoir tout de même récolter des données utilisables. Si j'avais, d'entrée de jeu, maîtrisé toutes les techniques d'enquête, mes réorientations auraient peut-être été différentes. « Dans toute recherche, une réflexion sur le processus de mesure lui-même s'impose. Le plan d'évaluation doit parfois être modifié à la suite de difficultés rencontrées sur le terrain; il faut savoir dans certains cas renoncer aux exigences d'une démarche rigoureuse, difficile à appliquer ou par trop réductrice, au profit d'un recueil de l'information peut-être moins contrôlé mais plus riche. Les délais dont dispose l'évaluateur pour réaliser l'étude l'empêchent souvent de construire des instruments de mesure spécifiques et validés »¹²³⁷. Je suis bien consciente d'avoir introduit involontairement des biais dans cette évaluation, qui n'est pas des plus rigoureuses du point de vue de la méthodologie. Mais j'en tiens compte, autant que possible, dans l'interprétation des résultats. Par ailleurs, on sait que dans toute situation d'enquête, les personnes interrogées tendent, consciemment ou inconsciemment à privilégier les « discours de rationalité », en tentant d'expliquer leur comportement ou leur avis personnel par une cause logique, et les « discours de légitimité », c'est-à-dire à faire valoir des comportements jugés plus valorisants, plus désirables¹²³⁸.

J'ai expliqué les raisons pour lesquelles je n'ai pas procédé à des observations et à des suivis de parcours au sein du musée de plein air. A recommencer, je pense que je n'aurais pas écarté

¹²³⁷ GOTTESDIENER, Hana, *Evaluer l'exposition. Définitions, méthodes et bibliographie sélective commentée d'études d'évaluation*, Paris (La Documentation Française), 1987, p. 12.

¹²³⁸ BARBIER-BOUVET, Jean-François, « Introduction » dans VERON, Eliséo et LEVASSEUR, Martine, *Ethnographie de l'exposition*, Paris (BPI, Centre Georges Pompidou), 1987, p. 7-23, p. 21.

aussi vite cette possibilité. Si les suivis de parcours me semblent effectivement compliqués à réaliser, j'aurais pu prendre le temps de « tourner » dans le musée et observer au coup par coup les visiteurs rencontrés plutôt que d'en suivre l'un ou l'autre du début à la fin. Je pense que j'aurais certainement eu l'occasion de repérer différentes stratégies de visite et de noter quelques observations intéressantes. J'aurais observé en priorité l'utilisation (ou non) des documents remis au début de la visite par le personnel d'accueil, la lecture (ou non) des informations disposées sur les cartels des maisons et sur les panneaux-textes correspondant à l'exposition *Aux abris* ainsi que le temps passé à l'intérieur des maisons.

L'exposition *Aux abris* présente deux singularités : elle se tient dans un musée de plein air et elle est incorporée dans l'exposition permanente. Il s'agit sans aucun doute de biais à l'interprétation des résultats de l'évaluation. L'exposition hypertextuelle fonctionne-t-elle mieux ou moins bien dans ce cadre-là? Dans cette situation particulière, l'idéal aurait peut-être été de procéder à une évaluation comparative, en dehors de l'exposition temporaire, pour tenter de comprendre comment les personnes se déplacent, s'orientent, recherchent (ou non) des informations... dans le musée de plein air, dans sa version habituelle. L'enquête a montré que beaucoup de visiteurs viennent régulièrement au Musée de la Vie rurale en Wallonie, pour se promener, pour aller à la plaine de jeu ou se rendre à la cafétéria. Ils ne sont pas (plus) très attentifs au contenu du musée; beaucoup n'avaient simplement pas remarqué le parcours proposé à la découverte des abris. Certains avaient, semble-t-il, même refusé le document remis à l'accueil ou ne l'avaient pas regardé, parce qu'ils pensent déjà en savoir suffisamment, ou ne cherchent pas à apprendre quelque chose. Le but de la visite est, le plus souvent, la détente et le loisirs et non la découverte du patrimoine culturel.

Une autre observation a été faite lors de cette exposition : les visiteurs qui connaissent le musée et qui y reviennent régulièrement étaient contents de pouvoir entrer dans certains bâtiments qui sont fermés au public le reste du temps (Saint-Mard) ou que l'on ait ajouté du contenu (textes, objets, mise en scène) dans des maisons habituellement ouvertes au public mais totalement vides. C'est le cas de la cave de Malvoisin. Cependant, cette bonne surprise était totalement fortuite. Je pense que le nombre de visiteurs qui sont venus au Fourneau spécialement pour voir l'exposition sur les abris est plus ou moins égal à zéro. Le public s'est fait rare, de toute façon, et je dois bien avouer que cela m'a beaucoup découragée durant les jours que j'ai passés au musée, à attendre des visiteurs...

Malgré cette évaluation peu orthodoxe méthodologiquement parlant et au-delà du cadre particulier dans lequel s'est déroulé l'exposition *Aux abris*, est-il possible de tirer quelques conclusions quant au fonctionnement hypertextuel de l'exposition?

Le schéma conceptuel n'a pour ainsi dire pas été utilisé par les visiteurs; tout au plus quelques-uns y ont jeté un coup d'oeil mais n'ont pas tenté de le comprendre. Même lorsque, lors de l'entretien, j'ai demandé à plusieurs personnes de l'interpréter, il s'est révélé, comme on

pouvait s'y attendre, peu lisible. Le dispositif *home page* semble avoir été remarqué, tant à Signeulx qu'à Redu, mais les visiteurs ne s'y sont probablement pas attardés. Quant au parcours libre proposé sur le thème de l'abri, il a certainement été apprécié non pas en tant que tel (la découverte de l'exposition proprement dite) mais parce qu'il correspond au mode de visite habituel du musée de plein air. Pour beaucoup, il s'agit avant tout d'une stratégie de promenade et non d'une visite « active » du patrimoine culturel conservé et présenté par le musée, pour d'autres, il s'agit avant tout de faire un itinéraire en boucle dans ce vaste site, en suivant les chemins principaux et le fléchage habituel.

Toutes ces constatations et ces réflexions sur l'exposition hypertextuelle et l'enquête auprès du public ne sont pas restées sans suites. J'ai eu l'occasion d'en tirer profit lorsqu'il s'est agi de mettre au point la démarche d'évaluation de la seconde exposition expérimentale à Luxembourg.

3. L'exposition *Luxembourg, siège des pouvoirs*

Le MHVL n'est pas seulement un musée d'histoire; c'est aussi - et peut-être surtout - un musée de ville. C'est aussi une institution qui veut « apporter sa part dans une redéfinition de la fonction du musée d'histoire dans la société occidentale du XXI^e siècle : plus qu'un écrin de collections les musées d'histoire du XXI^e siècle devraient à notre avis devenir le forum public d'un débat socio-politique »¹²³⁹. C'est plus que jamais le cas, au moment où l'exposition laboratoire sur le thème du pouvoir se met en place, dans la perspective de la redéfinition des salles permanentes du musée.

a) Exécution du protocole

C'est lors de notre rencontre au colloque du Centenaire du MEN à Neuchâtel¹²⁴⁰, en septembre 2004, que Marie-Paule Jungblut et moi avons discuté pour la première fois de ma recherche, et en particulier de son volet expérimental. Elle m'a expliqué qu'après une dizaine d'années d'existence, le MHVL pensait à faire évoluer son exposition permanente, et ce dans une perspective davantage thématique. La chronologie ne devait plus être le (seul) fil conducteur. La réflexion pouvait se baser sur une expérience très riche en matière d'expositions temporaires – le musée luxembourgeois en avait monté beaucoup, dont certaines s'étaient révélées très percutantes. Dans l'immédiat, le musée devait monter une « exposition

¹²³⁹ JUNGBLUT, Marie-Paule, « Luxembourg, les Luxembourgeois. Consensus et passions bridées. Stéréotypes, subjectivité et diversité », dans *Europa e musei. Identità e rappresentazioni, Atti del Convegno*, Torino (Celid), 2001, p. 69-72, p. 72.

¹²⁴⁰ Ce colloque s'intitulait « Les faiseurs de musées » (16 et 17 septembre 2004) et Marie-Paule Jungblut y a présenté une communication intitulée « "Mais ce que vous faites, n'est pas digne d'un musée... !" Les musées de ville face aux mutations sociales et culturelles du XXI^e siècle ».

d'hiver » : entendez par là une exposition d'ampleur moyenne, en terme de superficie, de recherches et d'investissement tant humain que financier. Marie-Paule Jungblut a directement pensé que participer à ma recherche en jouant, à son tour, le rôle de cobaye, pouvait aider l'équipe du musée à réfléchir sur les thématiques et la dynamique de la future exposition permanente, remaniée. L'exposition, qui devait ouvrir ses portes en décembre pouvait être une préfiguration, ou du moins un exercice muséographique dans le cadre de cette réflexion. Dans la foulée de cette première discussion, je lui ai envoyé le protocole d'exposition pour qu'elle puisse en prendre connaissance et vois si cela pouvait convenir comme base de travail.

Le 13 octobre, nous nous sommes rendus au MHVL André Gob et moi, pour visiter l'exposition temporaire *Lave toi...!* en compagnie de la conservatrice, pour voir l'espace dans lequel l'exposition laboratoire pourrait s'inscrire, et pour rencontrer une partie de l'équipe du musée : Guy Thewes, conservateur adjoint, responsable de la révision de l'exposition permanente et Evi Goddard, responsable des collections. La décision est alors prise de travailler sur base du protocole. On hésite alors entre deux thèmes : « ville et mobilité » et « ville et pouvoir », qui pourraient être traités en même temps, parallèlement, dans cette exposition. Guy et Evi commencent à travailler sur ces deux sujets.

Les délais sont très serrés : l'inauguration de l'exposition est fixée au 3 décembre. Il restait donc moins de deux mois pour la concevoir et la réaliser. Au départ, elle devait durer jusqu'au 3 mars, mais cette date a été reportée à la fin du mois de mars, ce qui me laissait davantage de temps pour procéder à l'évaluation. En outre, le week-end des 27 et 28 mars correspondait aux journées portes ouvertes dans tous les musées de la ville.

Une deuxième réunion, avec tous les intervenants de l'exposition, eut lieu le 20 octobre 2004. Marc Jeanclos, le scénographe, et Pascale Desnoux, collaboratrice récurrente du musée, y étaient présents. Un budget de 12 000 euros permettait en effet de faire appel à leurs services. A nouveau, il s'agissait de donner une explication du protocole et plus particulièrement des recommandations relatives à la scénographie. Question intéressante de Danièle Wagener, la directrice du musée : au final, l'exposition ne ressemblera-t-elle pas à n'importe quelle autre exposition? C'est Marie-Paule Jungblut qui lui répond. C'est lors de cette réunion en comité élargi que la décision est prise de focaliser l'exposition uniquement sur le thème du pouvoir, en laissant de côté le second thème initialement envisagé, celui de la mobilité.

Dès le début du travail avec le MHVL, Marie-Paule Jungblut a souligné que le protocole propose sous une forme écrite et systématique des démarches qui sont souvent déjà mises en oeuvre au musée. Comme pour Damien Watteyne au Fourneau Saint-Michel, l'expérience a été facilitée (ou du moins n'a pas rencontré trop de réticences) par les quelques points communs entre le « cahier des charges » de l'exposition-laboratoire et les pratiques habituelles de mise en exposition des deux musées concernés, comme le recours au brainstorming.

La première étape du protocole, la rédaction d'une note d'intention et la définition des objectifs assignés à l'exposition, a été brûlée. Est-ce par manque de temps? Sans se poser la question : « Pourquoi ce sujet? Que veut-on dire aux visiteurs », l'équipe de conception s'est attaquée à l'étape suivante.

Le brainstorming, dont le but était de fragmenter et d'éclater la thématique du pouvoir, eu lieu le 20 octobre, après la réunion avec le scénographe. Guy Thewes et Evi Goddard avaient préparé un document pour servir de base à ce travail. Celui-ci reprenait toute une série de sujets en rapport avec le pouvoir, présenté de façon hiérarchique et linéaire, comme s'il s'agissait de la table des matières d'un ouvrage! Evi Goddard ne semblait pas du tout convaincue par la méthodologie proposée. Elle et Guy Thewes ont eu énormément de difficultés à envisager l'exposition d'une façon un peu différente de l'habitude. Avec le recul, je m'aperçois que seule Marie-Paule Jungblut avait parfaitement compris le principe de l'exposition hypertextuelle, et elle seule était réellement motivée à servir de cobaye, à jouer le jeu en suivant au plus près le protocole. C'est du reste, à mes yeux, la seule personne de l'équipe, avec la directrice Danièle Wagener, à avoir réellement une « conscience muséologique », pour reprendre l'expression de Martin Schärer. Malheureusement, elle s'est progressivement effacée durant la préparation de l'exposition en en confiant la responsabilité à Guy Thewes¹²⁴¹. Peut-être l'opportunité de travailler avec mon protocole lui donnait-elle l'occasion de tester ou de remotiver les troupes?

Parallèlement à la définition de 18 noeuds et des liens qui existent entre eux, une liste d'objets à trouver commençait déjà à être établie. Quelques jours plus tard, une préselection avait été opérée par Evi Goddard et envoyée au scénographe. La réunion suivante, le 28 octobre avait notamment pour but de rechercher dans les collections du musée les objets correspondant à chaque noeud. Il s'agissait aussi de simplifier le premier choix de noeuds et de liens. Ces deux étapes, distinctes et successives dans le protocole, ont eu lieu parallèlement; les allers-retours entre la structure de l'exposition et la sélection des objets étaient permanents. Cela a conduit, par exemple, à décider de ne pas évoquer le pouvoir au moyen-âge puisqu'aucun objet n'était disponible pour évoquer cette période. Dès le lendemain, Marie-Paule Jungblut, Guy Thewes et Pascale Desnoux s'attaquèrent à la répartition des noeuds dans les salles réservées à l'exposition. Pour la réunion suivante, le 12 novembre, la liste des objets et le plan d'implantation de l'exposition dans les salles étaient réalisés. Ce jour-là, l'équipe a passé en revue chacun des 12 noeuds et leur contenu, en matière d'expôts principalement. Les étapes du processus proposé par le protocole ont été complètement télescopées. La liste des objets a été établie très rapidement – mais tout s'est fait rapidement! - , cette étape correspondant

¹²⁴¹ Guy Thewes et Marie-Paule Jungblut, tous deux conservateurs, se répartissent leur travail comme suit : le premier s'occupe de la rénovation des salles permanentes (dont Luxembourg, siège des pouvoirs était une préfiguration) et la seconde se charge des expositions temporaires « d'été ». En l'occurrence, elle était prise par la préparation de l'exposition *Le grand pillage*, qui devait ouvrir ses portes en mai 2005.

manifestement davantage aux habitudes de la maison¹²⁴². En ce qui concerne l'environnement écrit, pour chaque unité, il est décidé de rédiger un texte explicatif et de trouver une citation. Pour chaque objet on prévoit un cartel, qui peut être, selon les cas, court ou développé.

Les contraintes pesant sur la scénographie étaient assez lourdes : on ne disposait pas des moyens suffisants pour faire quelque chose de vraiment original. Les premières idées de Marc Jeanclos étaient de partir sur des îlots thématiques et des satellites, en jouant avec la lumière pour créer une atmosphère visuelle particulière et marquer les liens entre les noeuds. Il désirait se rapprocher le plus possible de la présentation de sites Internet ou du multimédia et il m'a semblé qu'il ne comprenait pas la finalité du protocole¹²⁴³. Quoi qu'il en soit, les solutions scénographiques se sont finalement faites très modestes, trop modestes, peut-être. Il fut décidé de récupérer au maximum les éléments scénographiques de l'exposition précédente. Ce sont en définitive ces éléments qui ont dicté la scénographie. Les cloisons ont été repeintes et les « défauts » (en particulier, les bordures en relief) ont été utilisés pour déterminer une « ligne graphique » très minimaliste, c'est-à-dire les encadrements en couleur des noeuds.

Les documents qui m'ont été remis sont les quelques schémas (très sommaires) esquissés lors de la séance de brainstorming, des listes d'objets et le cahier d'accrochage réalisé par Pascale Desnoux; mais pas de document synoptique pour faire la synthèse. Est-ce à nouveau une conséquence de l'urgence dans laquelle l'équipe du MHVL a travaillé? Ou bien plutôt à cause d'un manque de réflexion globale par rapport à cette exposition et par rapport au thème. J'ai parfois ressenti l'impression que l'équipe du musée préparait cette exposition « parce qu'il fallait bien » en faire une en hiver...

Lors de l'ouverture de l'exposition, le 3 décembre, la *home page* n'est toujours pas faite ; pas de texte d'introduction, pas de mode d'emploi de l'exposition. Finalement, c'est Guy Thewes et moi-même qui avons rédigé le texte, choisi quelques objets etc. Ce point était resté en suspend pendant la préparation, et faute de temps, on n'a pu s'y atteler avant l'ouverture.

14 décembre : lors de la réunion de débriefing, on prend note de tout ce qui ne va pas (les citations qui ne sont pas en italique, les cartels peu lisibles et mal placés, ...) en promettant d'y remédier. Mais l'exposition restera inchangée jusqu'au bout, à l'exception de la *home page* qui est ajoutée avec quasi un mois de retard.

Le schéma représentant le processus de mise en exposition, sur lequel nous avons beaucoup discuté avec Damien Watteyne, n'a pas du tout été pris en compte par l'équipe du MHVL;

¹²⁴² Il ne faut pas négliger la question de l'encadrement, puisque, comme dans tout musée d'histoire qui se respecte, énormément de documents en deux dimensions avaient été sélectionnés et tous ou presque devaient encore être encadrés.

¹²⁴³ Lors de la réunion du 22 novembre 2004, on a dû lui réexpliquer de quoi il s'agissait. Je ne suis pas sûre qu'il ait finalement lu le protocole.

peut-être à nouveau par manque de temps, toutes les étapes ont été, en quelque sorte, lancées parallèlement. Le protocole a été un peu court-circuité par les conditions dans lesquelles l'exposition a été préparée : tous les intervenants n'étaient pas sensibilisés ou informés correctement par rapport à la démarche expérimentale. Les délais très courts ont en outre favorisé, à mon avis, les routines de l'équipe du musée.

b) L'exposition : description et analyse

Il s'agissait d'une exposition relativement modeste, et en tout cas plus réduite que les grandes expositions temporaires annuelles qui occupaient trois niveaux du musée, telles que *Incubi succubi* (du 25 mai au 29 octobre 2000), *Lave toi...!* (du 19 mars au 24 octobre 2004) ou *Le grand pillage* (du 11 mai au 23 octobre 2005), expositions « d'été », un peu plus longues. Exposition de préfiguration, *Luxembourg, siège des pouvoirs* explore l'un des thèmes retenus alors pour la rénovation des expositions permanentes du musée.

Cadre

Le Musée d'Histoire de la Ville de Luxembourg est un musée relativement jeune; il a ouvert ses portes en 1996. Il est installé au coeur de la vieille ville, logé dans un ensemble restauré de quatre anciennes maisons bourgeoises datant des XVIIe, XVIIIe et XIXe siècles et comprenant des vestiges qui remontent jusqu'au moyen-âge. Il ne s'agit donc pas d'un bâtiment spécifiquement conçu comme musée mais plutôt d'un véritable labyrinthe, à l'horizontale (le plan des salles et des circulations est relativement compliqué et contraignant) et à la verticale (le bâtiment, caractéristique de la configuration de Luxembourg, s'étire sur huit niveaux¹²⁴⁴, faisant la jonction entre la « ville haute » et la « ville basse »). L'exposition permanente retrace chronologiquement l'évolution urbanistique, sociale, économique et politique de la capitale¹²⁴⁵. Le parcours conseillé pour la visite de ces espaces débute au niveau 0 et le visiteur s'élève progressivement dans le bâtiment, à l'instar du magnifique ascenseur vitré qui passe en revue 1000 ans d'histoire de la ville et de l'immeuble à travers sa stratigraphie, avant d'ouvrir, dans les étages supérieurs, sur le panorama du Grund et le plateau du Rham. Les étages supérieurs sont réservés aux expositions temporaires.

L'exposition *Luxembourg, siège des pouvoirs* occupait quelques salles au niveau 4 du Musée d'Histoire de la Ville. L'exposition sur les pouvoirs était totalement indépendante des autres

¹²⁴⁴ L'entrée principale se fait un niveau 3, mais il y a une autre entrée au niveau 0 qui donne sur le « Chemin de la Corniche ». En outre, les 6 niveaux accessibles aux visiteurs ne sont pas tous de plain pied; il y a des escaliers (et des plans inclinés) partout...

¹²⁴⁵ L'exposition permanente a, depuis lors, été rénovée, et se présente de façon thématique, voir : www.mhvl.lu.

présentations : les visiteurs pouvaient visiter le musée et ignorer l'exposition temporaire, ou venir uniquement pour cette dernière sans repasser nécessairement par les salles permanentes. Elle s'étendait dans quelque cinq salles, disposées en « L ». En outre, certains éléments (dont la *home page*, je vais y revenir) se trouvaient « en périphérie » de l'exposition : dans l'ascenseur et sur les paliers des niveaux 3 et 4.

Au même moment se tenait une autre exposition temporaire, relative à un concours d'architecture et d'urbanisme pour le quartier de Luxembourg appelé « Porte de Hollerich », au niveau 3. Le niveau 5 était vide. De grandes affiches dans la verrière et sur les portes d'entrée du musée annonçaient l'exposition temporaire sur le thème du pouvoir dans la ville. En outre, après quelques temps, la verrière a été décorée par des trônes (en carton, etc.) réalisés par lors des animations pédagogiques; ceux-ci répondaient au motif principal de l'affiche.

Sujet de l'exposition : l'hyperthème

C'est le thème du pouvoir et ses représentations dans la ville qui a finalement été retenu. Quelles sont les différentes formes, les différents niveaux de pouvoir dans une ville – une capitale – telle que Luxembourg? Comment ont-ils évolués depuis le moyen-âge jusqu'à nos jours? Comment est-il mis en scène dans la ville? Comment est-il transmis? Il y a le pouvoir des élites (souverain, noblesse, clergé, bourgeoisie, banquiers, élus, occupant...) qui se manifeste, parfois de façon spectaculaire. Il y a le pouvoir affiché par les groupes sociaux. La ville est aussi le lieu de la contestation: le contre-pouvoir, qui se traduit à travers des révoltes, des pétitions ou des manifestations. Outre les spectacles et les discours, des attributs sont utilisés pour signifier l'autorité du porteur, ou pour impressionner le public. Des édifices représentent le pouvoir de certaines catégories de personnes. Le thème principal a été fragmenté en douze sous-thèmes : apparat, discours, édifices, élections, force publique, législation, occupation, représentations, résistances, spectacles, successions, territoire. Entre ceux-ci, on a tenté de mettre en évidence les nombreux liens.

Tous ces thèmes sont clairement liés à l'hyperthème. D'autres noeuds avaient été cités dans un premier temps (révolution, expansion, émancipation, terrorisme, répression...) et auraient pu y être rattachés sans trop de problèmes mais l'équipe de conception a pris la décision – qui me semblait la bonne – de se limiter dans le nombre des unités pour conserver la clarté de la présentation. En ce sens, elle s'est conformée au texte du protocole qui suggère, après le brainstorming et la déconstruction du sujet, d'abandonner les noeuds les moins porteurs. Dans ce cas-ci, ils ont été agrégés les uns aux autres (révolution et terrorisme ont été associés à l'unité « résistances », qui est passée au pluriel pour signifier qu'elle peut prendre des formes différentes, suivant le type de contestation).

Du point de vue historique, toutes les périodes de l'histoire de la ville de Luxembourg sont censées être concernées par cette approche thématique. Le pouvoir n'est pas celui d'une époque en particulier, la démonstration du rôle et de la manifestation du pouvoir est sensée s'appliquer à n'importe quelle époque, y compris au moyen-âge et à l'époque dite « des dominations étrangères » (du XVe au XIXe siècle). Un morion, casque en fer porté par la garnison espagnole, datant du XVIe siècle, est présenté à côté d'un casque de la police de la Ville de Luxembourg datant des années 1990. Néanmoins, la période de la Seconde Guerre mondiale est présente dans plusieurs noeuds, volant parfois la vedette aux autres moments de l'histoire ainsi qu'à l'époque actuelle. Le noeud « Occupation » en devient presque un noeud historique, une bulle chronologique dans l'organisation thématique du sujet. En effet, on y parle essentiellement de l'occupation allemande du Luxembourg entre 40 et 45. Pour contredire cette affirmation, il y a tout de même un document issu de la Première Guerre mondiale (« Appel à la population », imprimé de novembre 1918). Je ne suis pas sûre que ce noeud avait une réelle raison d'être... Les quelques éléments – certes éclairants – qu'il contient par rapport au pouvoir ne pouvaient-ils se retrouver ailleurs? Cette omniprésence, ou du moins cette présence très appuyée, est assez difficile à comprendre dans l'optique de la structure thématique. Il est permis d'hésiter sur le « vrai » sujet – ou la vraie structure – de l'exposition.

Textes et contenu scientifique

Comme je l'ai déjà souligné à plusieurs reprises, cette exposition a été conçue et réalisée dans la hâte. Le sujet a notamment été choisi car il ne nécessitait pas, aux yeux des conservateurs, de longues recherches historiques. Je trouve pourtant que cela se ressentait dans l'exposition, en particulier dans le contenu informatif des textes. Pour beaucoup d'entre eux, on n'apprenait finalement pas vraiment quelque chose de nouveau. Ils ressemblaient presque à des définitions de chaque mot ou à une « leçon de choses »¹²⁴⁶. L'exposition, en n'approfondissant pas vraiment le sujet, donnait plutôt l'impression d'aborder un état des choses par quelques touches sommaires, sans poser de question, sans proposer de réflexion par rapport au pouvoir et à tous les thèmes qui s'y rapportent.

Dans le même ordre d'idée, il était prévu d'utiliser prioritairement des objets et des documents faisant partie des collections du musée. Le temps manquait pour rechercher des objets dans d'autres collections, publiques ou privées, et en outre, comme cette exposition devait préfigurer une présentation permanente, les responsables voulaient, à juste titre, mettre en valeur leurs propres acquisitions. Des films ont cependant été empruntés à la Cinémathèque

¹²⁴⁶ Par exemple, le texte du noeud « appareil » : « Le pouvoir s'entoure d'un appareil : crosse du dignitaire de l'Eglise, épée du notable laïque, décoration honorifique, uniforme de gala. Ces signes distinguent leur porteur de la masse des simples citoyens. Le pouvoir a toujours un côté ostentatoire. La somptuosité, l'éclat, le faste sont destinés à impressionner et à subjuguier ». Le répondant au questionnaire n° 143 a écrit cette remarque en réponse à la question n° 11 : « Bonne leçon de choses. Faire visiter par classes scolaires de tout niveau ».

municipale de la Ville de Luxembourg et des clichés photographiques commandés à la Photothèque de la Ville de Luxembourg.

Au niveau des textes, chaque noeud, chaque unité possédait un texte explicatif imprimé en noir sur un panneau blanc. Tous ces textes sont en français uniquement mais les visiteurs peuvent s'en procurer une traduction en allemand à l'accueil¹²⁴⁷. En outre, des citations d'auteurs avaient été choisies pour illustrer ou donner un regard particulier à chaque noeud. Elles se présentaient exactement de la même façon que les textes, seuls les guillemets et la signature du texte les différenciaient des textes relatifs aux unités thématiques¹²⁴⁸. Notons que ces citations n'étaient pas traduites; certaines étaient en allemand.

Au niveau de la présentation, les textes sont très lisibles et pas trop longs. On ressentait malgré cela l'impression d'avoir affaire à beaucoup de textes car nombre (la moitié?) d'objets présentés sont des documents en deux dimensions qui contiennent du texte (en particulier les affiches, qui entre parfois en concurrence par rapport aux textes des salles dans le champs visuel, -par exemple l'affiche rouge *Standgericht* est très attractive, du moins pour les personnes qui comprennent l'allemand. La structure donnée à l'hyperthème général est bien éclatée : il n'y a pas de début, pas de fin, pas de noeud plus important que d'autres. Ils sont tous indépendants et complémentaires les uns par rapport aux autres. De ce point de vue, c'est bien joué même s'ils ne renvoient que rarement vers le contenu des autres noeuds, des autres textes. Les liens sont davantage soulignés au niveau des cartels

Home page

Comme je l'ai précisé plus haut, la *home page* ne fut installée que trois semaines environ après le début de l'exposition. Dans la précipitation, c'est la portion de travail qui avait été sacrifiée lors du montage de l'exposition. On n'y avait alors tout simplement pas encore réfléchi à ce moment final du processus. A peine lui avait-on réservé un espace. *Luxembourg, siège des pouvoirs* est située au niveau 4 du musée tandis que la *home page* se trouve à l'étage inférieur (niveau 3), « coincée » entre l'ascenseur et les escaliers qui mènent à l'exposition, c'est-à-dire dans un lieu de passage. Est-ce un bien (tout le monde passe par là), est-ce un tort (on ne fait que passer)?

Elle se résume à un panneau, sur lequel on peut voir un plan sommaire des quatre salles d'exposition ainsi que l'ascenseur et le palier, lieux dans lesquels se trouvent de éléments relatifs au noeud « édifices », notamment). Chaque noeud est identifié et représenté par un rectangle de couleur. Des doubles-flèches soulignent les passages entre les salles, dans le but d'indiquer qu'il n'y a pas de sens de visite imposé. Les noeuds ne sont cependant pas reliés

¹²⁴⁷ Au Luxembourg, les langues officielles sont le luxembourgeois, le français et l'allemand.

¹²⁴⁸ Initialement, les citations devaient être imprimées en caractères italiques mais cela n'a pas été le cas; ce problème n'a malheureusement pas été corrigé en cours d'exposition.

entre eux par des flèches supplémentaires, qui auraient peut-être brouillé la lecture du plan. Néanmoins, les noeuds ressemblent davantage à des blocs indépendants qu'à des entités liées entre elles. Je trouve que ce schéma est trop épuré, trop simplifié : on ne peut pas comprendre en le voyant que les thèmes représentent chacun une facette de la problématique du pouvoir.

Un texte présente l'exposition. Il en donne tout d'abord le titre (intégral) *Luxembourg, siège des pouvoirs. Réalités et représentations urbaines*. Ensuite, les douze noeuds sont cités : Apparat – Discours – Edifices – Elections – Force publique – Législations – Occupation – Représentations – résistances – Spectacles – Successions – Territoire. Ensuite, un texte présente le sujet de l'exposition (« Le pouvoir, c'est quoi au juste? ») et le fonctionnement de celle-ci (« Y a-t-il un sens? »)¹²⁴⁹. Cette partie annonce qu'il s'agit d'une exposition expérimentale « basée sur la logique des liens hypertextuels et des réseaux de signification » et qu'il n'y a pas de sens de visite imposé.

Devant ce panneau, une vitrine cloche présente des objets en rapport avec les différents thèmes. Le fond de la vitrine est peint à la manière d'un échiquier : douze carrés reprennent les couleurs des noeuds. Ces objets ne sont pas identifiés par des cartels. Dans un deuxième temps, des cartels non imprimés ou bien qui ne nous avaient pas servi pour l'exposition, furent déposés dans la vitrine, avec quelques crayons, pour suggérer que la réflexion était en cours, qu'il s'agissait bien d'un « *work in progress* ». Je pense que cet ajout pouvait, visuellement, mettre la puce à l'oreille des visiteurs et éveiller leur curiosité quant à la présentation, à la mise en exposition.

Dans les réunions de préparation de l'exposition, il avait été question de remettre au visiteur une *home page* « portative ». Elle ne fut jamais réalisée car l'espace fut jugé trop restreint pour nécessiter ce petit dispositif supplémentaire. A nouveau, cette réflexion s'appuie sur le plan spatial et néglige la construction intellectuelle du sujet, de l'hyperthème.

Aides à la visite

Contrairement à l'expérience au Fourneau Saint-Michel, exposition permanente et exposition temporaire ne se confondent pas; *Luxembourg, siège des pouvoirs* s'étend dans quelques salles indépendantes des autres présentations ou fonctions du musée. Dans tout le musée, cependant, court une signalétique au sol qui indique la numérotation des salles. Celle-ci est relativement discrète – il s'agit de deux cercles, l'un avec un numéro l'autre avec une flèche, dans le passage des portes¹²⁵⁰ – mais elle interagit négativement avec la volonté d'éclatement et de liberté de l'exposition. Le visiteur ne va-t-il pas être tenté de parcourir les salles en respectant cette numérotation? D'autant que dans les espaces permanentes, c'est bel et bien cette

¹²⁴⁹ Voir texte de la *home page*, illustration n° 48.

¹²⁵⁰ Voir la signalétique, illustration n° 55.

signalétique qui contribue à le guider et à suivre la chronologie de l'histoire et du discours du musée.

Bien plus visibles cependant sont les titres. Ceux-ci sont écrits en grand au-dessus de chaque unité d'exposition. En pénétrant dans celle-ci, le visiteur voit d'emblée plusieurs de ces titres : « Succession », dans la « salle du trône », « Occupation », « Résistances » et « Législations » sont les premiers mots qui entrent dans son champ de vision. S'il entre en suivant le mur de gauche, il découvre alors le titre « Force publique ». Ces titres sont en outre soulignés chacun par une couleur (les mêmes couleurs se retrouvent également sur le plan qui figure sur le panneau *home page*); je vais en parler à propos de la scénographie. Titres et couleurs sont sensés capter le regard du visiteur et lui permettre de faire des choix, de se rendre dans l'unité d'exposition qui l'attire le plus, ou qui correspond le plus à sa recherche d'informations.

Les cartels ne jouent pas seulement le rôle d'identification des objets et documents présentés, ils servent aussi de liens entre les noeuds. En effet, ils se divisent en deux parties. La partie de droite, prenant les deux tiers de la surface, donne les informations qui identifient et décrivent l'expôt, en donnant parfois d'autres éléments d'interprétations supplémentaires (cartels développés). Le texte est écrit en noir sur fond blanc. La partie gauche du cartel, qui couvre environ le tiers restant de la surface, énumère les douze noeuds, les douze thèmes que le visiteur peut découvrir dans l'exposition. Ceux-ci apparaissent en gris sur fond noir. Les noeuds entre lesquels l'objet peut servir de lien sont quant à eux mis en évidence, ils apparaissent en blanc sur le fond noir. Par exemple, sur le cartel décrivant la maquette du Parlement européen, les noeuds qui sortent visuellement du lot sont « Edifices », « Elections » et « Législations »¹²⁵¹, invitant le visiteur, sinon à se rendre sur les champs dans ces trois autres unités pour vérifier la concordance, au moins à faire intellectuellement la liaison entre les différentes parties de l'exposition. Je trouve que c'était là une excellente idée, même si les cartels sont de petites tailles, et donc pas extrêmement lisibles et que la partie gauche est, somme toute, discrète.

Scénographie

Pascale Desnoux, a réfléchi à la répartition, à la spatialisation des thèmes entre les quatre salles destinées à l'exposition. Elle a veillé à placer côte à côte les thèmes qui semblaient entretenir le plus de liens entre eux, comme « Résistances » jouxtant « Occupations » ou « Discours » avec « Spectacles » et « Elections ». Naturellement, cette disposition concourt à séparer encore davantage les noeuds entre lesquels les relations sont un peu moins évidentes, comme « Apparat » et « Législations », par exemple¹²⁵². Comme je l'ai souligné, deux thèmes sont éclatés entre plusieurs lieux : « Territoire » partage les cimaises avec « Apparat » et

¹²⁵¹ Voir le cartel du Kueb, illustration n° 54.

¹²⁵² Dans le noeud « Apparat », la toque et l'écharpe du juge Waxweiler (datant des années 1930) sont les liens avec le noeud « Législations ».

« Spectacles » d'une part, ainsi qu'avec « Succession » d'autre part. « Edifices » se retrouve dans trois endroits différents : à côté de « Succession », dans l'ascenseur et sur le palier juste devant l'entrée de l'exposition proprement dite.

Il faut d'abord remarquer la particularité de *Luxembourg, siège des pouvoirs*, particularité qu'elle partage avec bien des expositions et musées historiques : la plupart des expôts sont des documents en deux dimensions. Il y a donc peu de vitrines car peu d'objets en trois dimensions. Les présentations collent aux murs, y compris d'ailleurs quelques-unes des vitrines utilisées pour mettre en valeur et protéger les artefacts. Cette présentation contrevient aux recommandations du protocole car elle incite les visiteurs à longer les murs. Il n'y pas de dispositif central, à part dans les noeuds « Apparat » et « Spectacles » (qui se situe l'un en face de l'autre), pour attirer le public au centre des salles et briser le cheminement linéaire au sein de celles-ci. J'aurais espéré que la disposition encourage davantage le visiteur à circuler de façon aléatoire ou intuitive, et donc à passer plus facilement d'un thème à l'autre. Là, au contraire, il est plus naturel pour lui de suivre le sens tout indiqué par les cimaises et à ne regarder que d'un côté à la fois.

Ni le sujet de l'exposition, ni les collections disponibles pour l'illustrer, ni la volonté du scénographe n'ont permis qu'il en soit autrement. En ce qui concerne l'intervention de Marc Jeanclos, comme je l'ai souligné plus haut dans la description du processus de mise en exposition, elle s'est avérée assez minimaliste. Les moyens alloués pour cette exposition « d'hiver » ne permettraient sans doute pas de réaliser une mise en scène beaucoup plus élaborée, mais ne pouvait-on pas pour autant imaginer quelque chose de plus original? Et de plus adapté à la demande, aux exigences du cahier des charges que constitue le protocole?

La scénographie a privilégié une approche sobre (voire froide) et lisible du sujet, en encadrant les noeuds par des lignes de couleurs. Ce qui contribue à différencier, à individualiser les thèmes renforce cependant du même coup les découpages plutôt que les liens. Cet effet paradoxal se concrétise notamment dans le traitement de la vitrine qui présente ensemble des objets illustrant le noeud « Résistances » (brassards de résistants) et d'autres qui illustrent le noeud « Occupation » (casque d'un soldat de la *Wehrmacht* et insigne nazi). Le plateau de la vitrine est peint pour moitié en mauve, couleur de « Résistances » et pour moitié en rose, qui est réservé au noeud « Occupation ». Alors que présenter dans une seule vitrine ces objets contribue à rapprocher deux noeuds, l'utilisation des couleurs, bien qu'elle soit d'un très bel effet esthétique, ne donne-t-elle pas plutôt l'impression de couper la vitrine en deux, d'écarter deux visions du pouvoir de la même époque? Les différentes facettes du pouvoir ne se retrouvent-elles pas cloisonnées en étant si bien délimitées? J'ai le sentiment que la richesse des liaisons multiples que l'on peut tracer entre les noeuds se retrouvent un peu anéanties par cette scénographie trop sage. N'en revient-on pas finalement à un accrochage traditionnel objet – cartel – texte explicatif, pour lequel l'effort se concentre surtout au niveau de la signalétique et de la mise en évidence des titres? Comme je l'ai montré dans l'observation de

la mise en exposition, toute la conception de la muséographie de *Luxembourg, siège des pouvoirs* s'est cristallisée sur le choix et la mise en évidence d'objets qui servent d'illustration aux thèmes.

L'exposition, un regard

Les intentions et objectifs de l'exposition ne transparaissent pas; existent-ils? Si l'on se réfère au texte de présentation de l'exposition (dossier de presse ou *home page*), cela n'est pas beaucoup plus clair. On ne comprend pas vraiment ce que l'on va apprendre que l'on ne connaît pas déjà... On ne comprend pas très bien le sens de tout cela : est-ce une leçon de choses sur ce qu'est le pouvoir? Veut-on faire réfléchir le visiteur par rapport à certaines propositions? Cherche-t-on son adhésion par rapport à des idées véhiculées – lesquelles? Cette exposition ne revêt pas la force qui était dégagée par d'autres expositions du musée, dans lesquelles une position moins neutre (voire pas neutre du tout), moins lisse, était revendiquée. Tous les thèmes, pris indépendamment, sont présentés de façon relativement simple mais quel est le message général? Que faut-il retenir de tout cela? C'est au niveau supérieur qu'il manque la cohérence. Est-ce dû à l'urgence de la préparation ou à un manque de volonté de la part de l'équipe? Doit-on mettre en cause l'approche hypertextuelle? Je ne crois pas à cette dernière analyse car le protocole insiste à plusieurs reprises pour que le concepteur veille à affirmer sa position, son regard. Damien Watteyne y était d'ailleurs parvenu dans la première exposition-laboratoire.

De-ci, de-là, on perçoit un clin d'oeil que le concepteur adresse au visiteur. Lorsqu'il rapproche la photographie de la Grande Duchesse Charlotte « en majesté » et le tableau représentant Notre-Dame du Luxembourg, la patronne de la ville et du pays, il souligne, avec une pointe d'humour, à quel point la souveraine fut adulée par certains de ses sujets. Dans la même veine, placer une boîte à biscuits illustrée par une photographie de la famille grand ducale à côté de photographies officielles montre à quel point cette « dévotion » fait partie du quotidien. Tout en finesse et sans raillerie, je trouve que ces présentations invitent à la réflexion sur le pouvoir de la famille grand ducale, qui déborde de la sphère strictement politique pour jouer sur le plan émotionnel de la mise en scène de la norme et du « bon exemple ».

c) Évaluation

L'évaluation au Musée de la Vie rurale en Wallonie était, je l'ai souligné, ma première expérience en la matière et j'y suis allée presque à tâtons. Dans le cas de l'exposition au Musée d'Histoire de la Ville de Luxembourg, je me sentais déjà plus à l'aise.

Les objectifs de cette évaluation portent tant sur le fonctionnement hypertextuel de l'exposition conçue et réalisée sur base du protocole que sur les objectifs spécifiques de Luxembourg, siège des pouvoirs définis par ses concepteurs. Ces objectifs, ainsi que les intentions portées par l'exposition n'ont pas fait l'objet d'un document sur lequel je pourrais m'appuyer. Le message adressé au visiteur, c'est que la ville cristallise maintes formes et niveaux de pouvoir. Celle de Luxembourg en particulier, en tant que capitale d'un état et « global city », c'est-à-dire capitale européenne, place financière internationale, etc.; le pouvoir s'y manifeste de différentes façons, dans l'ombre ou dans le spectaculaire, de même que la contestation de ce pouvoir. Le but poursuivi par les concepteurs de l'exposition était aussi, je l'ai dit, de tenter – de tester – une préfiguration du nouveau programme de l'exposition permanente. Le visiteur a-t-il compris ce message, a-t-il apprécié l'exposition? Quelles stratégies de visite a-t-il mises en oeuvre pour aborder l'exposition? Comment juge-t-il sa présentation éclatée?

La description que je viens de faire de *Luxembourg, siège des pouvoirs* et l'avis personnel que je porte sur cette exposition constituent en outre des hypothèses à vérifier, à mesurer aux avis des visiteurs récoltés par trois types d'enquête : par questionnaire, par entretien et par observation. L'objectif de l'enquête par questionnaire était de toucher un grand nombre de visiteurs pour avoir une vision la plus fidèle possible de la réception de l'exposition : comment l'exposition a-t-elle été visitée et quelle appréciation les visiteurs en ont-ils eue? Ensuite, pour vérifier ces informations et pour approcher différemment le terrain, j'ai procédé à des observations, plus précisément des suivis de parcours, toujours dans l'optique de comprendre la pratique de l'exposition. Enfin, j'ai également sollicité des entretiens avec les visiteurs à l'issue de la visite, pour qu'ils me livrent leurs commentaires et impressions. Au départ, je voulais seulement interroger de cette façon les visiteurs qui avaient été suivis durant leur visite, de façon à pouvoir recouper les éléments de l'observation avec le discours de l'observé. Malheureusement, beaucoup de visiteurs préalablement suivis ont refusé de répondre à mes questions, la plupart du temps parce qu'ils ne maîtrisaient pas le français. J'ai donc réorienté le protocole d'entretien en cours de route pour solliciter également les personnes que je n'avais pas eu l'occasion de suivre.

Pour réaliser cette évaluation, je me suis postée devant l'entrée (et la sortie) principale de l'exposition *Luxembourg, siège des pouvoirs*, c'est-à-dire sur le palier du niveau 4, entre l'escalier et l'ascenseur. A quelques rares exceptions près, tous les visiteurs pénétraient dans l'exposition par ce côté, qu'ils aient ou non effectué la visite des espaces permanents ou de la seconde exposition temporaire («Porte de Hollerich») auparavant. Quelques chaises ont été disposées pour que je puisse attendre à l'aise les « candidats » à l'observation, et ensuite les installer avec un minimum de confort pour répondre à l'enquête ou se livrer à un entretien. Je me suis rendue à une quinzaine de reprises au MHVL, entre le 30 janvier et le 18 mars 2005 pour mener, seule, cette évaluation.

(1) Enquête par questionnaire

Objectifs

L'objectif général de l'enquête par questionnaire c'est d'approcher, à travers un grand nombre de réponses la pratique de l'exposition, le comportement des visiteurs mais aussi de récolter leurs avis sur l'exposition. De plus, il s'agit bien sûr d'évaluer le fonctionnement hypertextuel de l'exposition. Pour ce faire, les objectifs spécifiques sont les suivants :

- Connaître leur appréciation de l'exposition, notamment par rapport à la structure thématique (qui contraste avec la présentation chronologique du reste du musée);
- Voir si le message de l'exposition était compris, s'ils avaient remarqué que les thèmes sont liés entre eux;
- Demander leur avis sur le parcours libre proposé;
- Approcher la pratique de l'exposition, comme la lecture des textes et des cartels et savoir quels sont les éléments qui guident leur visite;
- Evaluer le fonctionnement des dispositifs prévus dans l'exposition en ce qui concerne la signalétique et les aides à la visite.

Il me semblait également utile de demander aux visiteurs s'il s'agissait de leur première visite au Musée d'Histoire de la Ville de Luxembourg, car ce facteur peut expliquer des attentes ou des réactions différentes de la part du public. Sans chercher à détailler le profil sociologique des visiteurs, j'ai également ajouté deux items pour déterminer l'âge et le sexe des répondants.

Echantillon et plan d'observation

La population à interroger était simplement définie par le fait d'avoir visité l'exposition temporaire *Luxembourg, siège des pouvoirs*. Que les mêmes visiteurs aient par ailleurs visité également l'exposition permanente ou la deuxième exposition temporaire n'entrait pas en ligne de compte pour caractériser les visiteurs à solliciter. En ce qui concerne l'âge des répondants, j'ai choisi de ne pas tenir compte de l'avis des enfants, car cela aurait nécessité un questionnaire adapté. C'est la raison pour laquelle j'ai retiré du lot un questionnaire rempli par un visiteur âgé de 10 ans.

Bien qu'elle n'ait pas été formulée explicitement, il existe une condition importante pour pouvoir remplir le questionnaire d'enquête : la maîtrise suffisante de la langue française. Le questionnaire n'a pas fait l'objet de traductions (en anglais et en allemand, par exemple), à l'instar de l'exposition elle-même dont tous les textes (à l'exception des citations) sont en français uniquement. Comme pour le Musée de la Vie rurale en Wallonie, l'enquête ne visait pas les personnes qui avaient fait une visite guidée, ou une visite en groupe.

Du point de vue de l'échantillon, je désirais récolter au moins 200 questionnaires. Vu la faible affluence au musée durant les mois d'hiver, mon objectif a été réévalué à 150, dans la mesure où je voulais rassembler au moins autant de questionnaires valides qu'au Fourneau Saint-Michel. J'en ai finalement obtenu 168 au terme de l'exposition.

Rédaction du questionnaire

Les objectifs de l'évaluation sont traduits par des indicateurs sur lesquels sont interrogés les visiteurs.

Le questionnaire, standardisé, a été rédigé avec grand soin, d'autant que les enquêtes devaient cette fois être auto-administrées. Les questionnaires administrés par l'enquêteur permettent généralement de s'apercevoir, dans la façon de répondre aux questions (intonations, hésitations, mimiques, grimaces), si les répondants ont bien compris la question – en particulier, s'ils ont bien saisi que le questionnaire concerne l'exposition temporaire et non le MHVL dans son ensemble. Un autre avantage de cette méthode c'est qu'elle permet généralement de récolter davantage d'informations, de remarques spontanées de répondants qui désirent en quelque sorte justifier oralement leurs réponses. Néanmoins, je ne voulais pas me retrouver confrontée au même problème qu'au Fourneau Saint-Michel, à savoir être obligée de proposer à une partie des visiteurs de répondre seuls au questionnaire, pour accroître le taux de retour. De plus, à Luxembourg, j'avais également prévu de faire des observations, ce qui ne me laissait plus de disponibilité pour aider les visiteurs à remplir ce questionnaire.

A nouveau, pour éviter de décourager les répondants potentiels, j'ai choisi de rédiger un questionnaire concis¹²⁵³, ne dépassant pas une page A4 et je me suis efforcée de formuler les questions le plus clairement possible. Celles-ci devaient traduire mes hypothèses de recherche et me permettre d'atteindre les objectifs de l'évaluation. Je me suis donc basée sur les indicateurs suivants : la motivation du visiteur (question n° 1 : « Était-ce votre première visite au Musée d'Histoire de la Ville de Luxembourg? » et question n° 10 : « Quelle était votre intention en visitant cette exposition? »), son parcours et l'utilisation des aides à la visite (question n° 7 : « L'exposition n'a pas de sens de visite conseillé. Comment trouvez-vous ce type de parcours? » et question n° 8 : « Par quoi avez-vous été avant tout attiré(e) dans l'exposition? »), son activité de lecture au cours de sa découverte du sujet (question n° 4 : « Comment avez-vous trouvé les textes explicatifs? » et question n° 6 : « Avez-vous lu les étiquettes qui décrivent les objets présentés? »), sa stratégie de visite et sa compréhension du sujet (question n° 9 : « Comment avez-vous parcouru l'exposition? ») et son appréciation

¹²⁵³ Voir en annexe n° 2.

générale (question n° 2 : « Comment avez-vous trouvé l'exposition *Luxembourg, siège des pouvoirs?* » et question n° 3 : « Comment avez-vous trouvé le contenu et la répartition des thèmes? »). Ces questions sont pour la plupart fermées, proposant de deux à cinq modalités de réponse. Il y a deux questions ouvertes (la question n° 5 : « Pourriez-vous citer quelques-uns des thèmes présentés dans cette exposition? » et la question n° 11 : « Avez-vous des remarques supplémentaires ou des suggestions à nous communiquer »), qui devaient permettre de vérifier leur compréhension du contenu et d'apporter des éléments de justification des autres réponses apportées. Enfin, les deux dernières questions se rapportaient à l'âge et au sexe du visiteur.

Un premier questionnaire, un peu plus long (deux pages), a été testé auprès de quelques visiteurs. Il s'est avéré que la série de questions concernant le parcours (question n° 8 : « Pourriez-vous décrire votre parcours dans l'exposition? Pour chaque question cochez la case qui correspond le mieux à votre façon de visiter ») n'était pas suffisamment claire – toutes les propositions se ressemblent au yeux des répondants. Cette question a été transformée pour aboutir aux questions 9 et 10 du questionnaire finalement utilisé. La phrase d'accroche, le texte présentant le contexte de l'enquête et la formulation de certaines questions ont été également modifiés.

Récolte de l'information

Comme pour le Fourneau Saint-Michel, je me suis chargée seule de l'évaluation; le personnel du musée n'y a pas été impliqué. Je me suis postée à la sortie principale de l'exposition – la seconde sortie n'étant pas loin – essentiellement dans le but de procéder à des suivis de parcours et à des entretiens, mais aussi pour proposer aux visiteurs non observés de remplir un questionnaire. La fréquentation du Musée d'Histoire de la Ville n'étant pas particulièrement importante durant les mois d'hiver, tous les visiteurs ont été interpellés en quittant l'exposition.

Je commençais toujours par me présenter, brosser le cadre de mon travail et les objectifs de l'enquête. Le fait de présenter *Luxembourg, siège des pouvoirs* comme une exposition de préfiguration en vue de la rénovation des salles du musée encourageait, je crois, les visiteurs à participer à l'étude dans la mesure où ils comprenaient directement en quoi leurs avis et leurs remarques pouvaient être utiles. Je précisais également que j'étais chercheuse à l'Université de Liège car il me semble qu'ils avaient moins de réticences à collaborer dans la mesure où je n'étais pas personnellement responsable de la conception de l'exposition. Il s'agissait pour moi de les informer, de les mettre en confiance mais aussi de les inciter à répondre positivement à ma demande, de façon à recueillir le plus de questionnaires valides possible. Les visiteurs qui acceptaient de répondre remplissaient ensuite seuls le questionnaire.

En dehors des jours où j'étais sur place, l'enquête était disponible et mise en évidence, avec de quoi écrire, pour que les visiteurs puissent la remplir. Je n'ai pas obtenu beaucoup d'exemplaires en retour de cette façon.

Notons que le plus gros problème auquel j'ai été confrontée au MHVL est celui de la langue. En effet, sans avoir effectué de comptage, je peux affirmer que plus de la moitié des visiteurs n'a pu répondre à l'enquête car ils ne maîtrisaient pas suffisamment le français ou bien ne le comprenaient pas du tout, ce qui n'est pas du tout étonnant pour un grand nombre de touristes. Des touristes étrangers, dont le français n'était manifestement pas la langue maternelle mais qui savaient s'exprimer dans cette langue¹²⁵⁴, ont par contre été invités à compléter le questionnaire.

Dépouillement des données

J'ai procédé au codage et à la saisie des données, de la même façon que pour l'enquête précédente. Pour toutes les questions, j'ai ajouté une modalité correspondant à une non-réponse. Pour la question n° 5 (« Pourriez-vous citer quelques-uns des thèmes présentés dans cette exposition »), j'ai établi cinq modalités de réponses, selon le nombre de thèmes corrects cités. En ce qui concerne la question ouverte n° 11 (« Avez-vous des remarques supplémentaires ou des suggestions à nous communiquer? »), j'ai bien sûr obtenu des réponses diverses et parfois multiples. J'ai procédé au codage en considérant cette question ouverte comme s'il s'agissait d'une question à choix multiple. J'ai donc créé autant de variables que de catégories de réponses recensées (six catégories), chacune étant codée 1 (catégorie citée) ou 2 (catégorie non-citée). J'ai ajouté une variable pour indiquer les questionnaires qui avaient été complétés durant les journées portes ouvertes (code 1, pour les jours ordinaires, code 2 pour les journées portes ouvertes). Enfin, pour la question relative à l'âge du répondant, j'ai transformé les données numériques en variable ordonnée, c'est-à-dire en introduisant des classes d'âge pour simplifier l'analyse par la suite.

Résultats et analyse

Commençons par explorer les réponses apportées par les répondants à chaque question à travers l'observation des tableaux de fréquence.

Question n°1: Etait-ce votre première visite au Musée d'Histoire de la Ville de Luxembourg?

¹²⁵⁴ Autant que je puisse en juger lors de la prise de contact.

Réponse	Fréquence (sur 168)	Pourcentage
Oui	90	53,6%
Non	78	46,4%

Si l'on se fie aux résultats de cette enquête, on constate qu'un peu plus de la moitié des répondants sont des primo-visiteurs et qu'un peu moins sont déjà venus au moins une fois visiter le musée. Or, il y a beaucoup plus de primo-visiteurs en réalité. Pour s'en apercevoir, il aurait fallu que je pose la question dans toutes les langues pour pouvoir s'adresser aux nombreux touristes, notamment, qui ne comprenaient pas le français et qui ont pour cette raison refusé de répondre à l'enquête.

Question n°2 : Comment avez-vous trouvé l'exposition *Luxembourg, siège des pouvoirs*?

Réponse	Fréquence (sur 168)	Pourcentage	Pourcentage valide
Très intéressante	51	30,4	30,9
Assez intéressante	95	56,5	57,6
Peu intéressante	19	11,3	11,5
Non-réponse	3	1,8	-

Près de 90 % des visiteurs jugent l'exposition très intéressante ou assez intéressante. L'interprétation de ce résultat, somme toute flatteur pour l'exposition, doit tenir compte de l'effet de désirabilité de la réponse (on veut donner une bonne impression, et éviter d'avoir à justifier par la suite une réponse négative). A peine plus de 10 % trouve en revanche que l'exposition manquait d'intérêt.

Question n°3 : Comment avez-vous trouvé le contenu et la répartition des thèmes?

Réponse	Fréquence (sur 168)	Pourcentage	Pourcentage valide
Très clairs	44	26,2	26,5
Assez clairs	94	56,0	56,6
Peu clairs	21	12,5	12,7
Pas clairs du tout	7	4,2	4,2
Non-réponse	2	1,2	-

A nouveau, l'avis des répondants concernant la structure thématique de l'exposition semble globalement positif puisque 83, 1 % d'entre eux considèrent le contenu et les thèmes très clairs ou assez clairs. Ce résultat tend à faire penser que l'aménagement de l'espace, les titres et les couleurs ainsi que les textes explicatifs relatifs aux douze noeuds ont été bien perçus et appréciés par les visiteurs.

Question n° 4 : Comment avez-vous trouvé les textes explicatifs?

Réponse	Fréquence (sur 168)	Pourcentage	Pourcentage valide
Très intéressants	35	20,8	22,0
Assez intéressants	97	57,7	61,0
Peu intéressants	25	14,9	15,7
Pas intéressants du tout	2	1,2	1,3
Non-réponse	9	5,4	-

Ce tableau montre que 83 % des visiteurs jugent les textes explicatifs très intéressants ou assez intéressants. Il y a relativement peu de non-réponses mais on ne peut pas en déduire pour autant que 5,4 % de la population de visiteurs n'a lu aucun des textes présentés. La proportion de répondants satisfaits par les panneaux explicatifs est identique à celle des visiteurs qui trouvent la répartition thématique très claire ou assez claire. Voyons s'il s'agit de la même population :

	Textes très intéressants	Textes assez intéressants	Textes peu intéressants	Textes pas intéressants du tout	Total
Thèmes très clairs	18	21	3	0	42
	42,9%	50,0%	7,1%	,0%	100,0%
Thèmes assez clairs	17	59	12	0	88
	19,3%	67,0%	13,6%	,0%	100,0%
Thèmes peu clairs	0	11	9	0	20
	,0%	55,0%	45,0%	,0%	100,0%

Thèmes pas clairs du tout	0	4	1	2	7
	,0%	57,1%	14,3%	28,6%	100,0%

Ce tableau ne tient pas compte des non-réponses. On s'aperçoit, effectivement, que parmi les visiteurs qui trouvent le contenu et la répartition des thèmes très clairs, plus de 90% jugent également les textes très intéressants ou assez intéressants. On remarque aussi que la majorité des visiteurs qui trouvent les thèmes assez clairs trouvent également les textes assez intéressants: on imagine bien que ces répondants ont choisi des réponses mi-figues mi-raisons, correspondant certainement à une appréciation globale assez moyenne de l'exposition, sans reproches particuliers (peut-être n'y avait-il pas d'attente particulière?) mais sans enthousiasme non plus.

Question n°5 : Pourriez-vous citer quelques-uns des thèmes présentés dans cette exposition?

Réponse	Fréquence (sur 168)	Pourcentage	Pourcentage valide
Aucun thème correct	42	25,0	35,6
Un thème correct	21	12,5	17,8
Deux thèmes corrects	18	10,7	15,3
Trois thèmes corrects	14	8,3	11,9
Plus de trois thèmes corrects	23	13,7	19,5
Non-réponse	50	29,8	-

Il faut bien préciser la différence entre la réponse « aucun thème correct », lorsque le visiteur a fait au moins une proposition mais qu'elle(s) s'avère(nt) inexacte(s) (par exemple : « famille grand ducale » ou « Seconde Guerre mondiale »), et la non-réponse, dans le cas où le visiteur n'a fait aucune proposition, soit parce qu'il n'a pas retenu de thème (visite trop rapide, où intérêt porté uniquement sur les objets et les documents?), soit parce qu'il n'a pas envie de répondre à cette question (par paresse, parce qu'elle ressemble à un test de connaissances...).

On peut relever que près du tiers des visiteurs qui ont répondu à cette question peuvent citer au moins trois thèmes corrects. Néanmoins, si l'on cumule ceux qui n'ont pas répondu correctement et ceux qui n'ont pas répondu du tout, on arrive à plus de la moitié de la population qui ne semble pas avoir vu ou retenu les grands titres des thèmes. Les résultats

obtenus pour cette question paraissent en contradiction avec les résultats précédents qui pouvaient faire croire que les thèmes étaient suffisamment clairs pour être retenus. Cet amalgame entre les mauvaises réponses et les non-réponses est cependant un peu abusif; en effet, on ne connaît pas les raisons pour lesquelles certains visiteurs n'ont pas répondu. Peut-être qu'ils étaient effectivement incapables de citer un ou plusieurs thèmes, mais il se peut qu'ils aient négligé de répondre, par paresse ou désintérêt, tout simplement. Enfin, ils peuvent avoir jugé la structure globale claire (la question n° 3 est d'une portée plus générale) sans pour autant avoir mémorisé le nom des noeuds.

Question n° 6 : Avez-vous lu les étiquettes qui décrivent les objets présentés?

Réponse	Fréquence (sur 168)	Pourcentage	Pourcentage valide
Non, aucune	6	3,6	3,6
Oui, quelques unes	98	58,3	59,0
Oui, beaucoup d'entre elles	62	36,9	37,3
Non-réponse	2	1,2	-

La majorité des visiteurs déclare lire certains des cartels accompagnants les objets et documents présentés. La population qui « avoue » avoir fait l'impasse sur la lecture des étiquettes est très réduite. Cette question ne permet pas de savoir, en revanche, si les visiteurs ont prêté attention à la partie gauche du cartel, qui énonce les douze noeuds thématiques de l'exposition en mettant en évidence ceux qui sont liés à l'expôt décrit.

Question n° 7 : L'exposition n'a pas de sens de visite conseillé. Comment trouvez-vous ce type de parcours?

Réponse	Fréquence (sur 168)	Pourcentage	Pourcentage valide
Amusant, ludique	52	31,0	33,5
Sans grand intérêt	25	14,9	16,1
Stimulant	43	25,6	27,7
Incompréhensible, désordonné	15	8,9	9,7
Autre	20	11,9	12,9
Non-réponse	13	7,7	-

Si, en mettant de côté la modalité « autre », on classe les réponses selon deux catégories, celle présentant un avis positif (amusant, ludique ou stimulant) et celle apportant plutôt un avis négatif (sans grand intérêt, incompréhensible, désordonné), on obtient 70 % de visiteurs satisfaits du type de parcours contre 30 % insatisfaits ou perplexes quant au parcours aléatoire. Parmi ceux-ci, les plus nombreux (environ 15 %) estiment que ce type de parcours est « sans grand intérêt ». les répondants qui ont choisi cette modalité trouvent peut-être que la structure éclatée ne présente pas beaucoup d'avantages dans une configuration spatiale aussi contraignante du point de vue du parcours: qu'est-ce que cela apporte puisque la variation du cheminement est extrêmement limitée par la succession des salles?

Parmi les réponses « autre », on relève principalement des avis négatifs ou indifférents: « pas si libre que ça », « on fait toujours le même tour », « difficile à comprendre », « mélange », « peu heureux », « très nul », « pas facile à suivre », « pas gênant », « éclaté », « pas important », « indifférent », « banal ». Plus rarement, les réponses traduisent une appréciation positive: « intéressant », « lien entre passé et présent pour chaque thème », « opportun ».

Question n° 8 : Par quoi avez-vous été avant tout attiré(e) dans l'exposition?

Réponse	Fréquence (sur 168)	Pourcentage	Pourcentage valide
Par les objets et documents	109	64,9	75,7
Par les textes explicatifs	18	10,7	12,5
Par les titres/couleurs des thèmes	17	10,1	11,8
Non-réponse	24	14,3	-

Les deux tiers des visiteurs déclarent qu'ils sont avant tout attirés par les objets et les documents. Les répondants qui affirment être attirés par les textes ou par les titres et couleurs se répartissent en deux groupes équivalents. Le taux de non-réponse est assez important : que signifie-t-il? Que les visiteurs ne savent pas décrire leur façon de visiter l'exposition, que leur visite a été très peu attentive, que rien ne les a spécialement attiré ou au contraire qu'ils estiment avoir été attiré par tous ces éléments à la fois?

Question n° 9 : comment avez-vous parcouru l'exposition?

Réponse	Fréquence (sur 168)	Pourcentage	Pourcentage valide
---------	---------------------	-------------	--------------------

Je suis passé(e) d'un thème à l'autre sans m'en rendre compte	110	65,5	70,1
Je suis passé(e) d'un thème à l'autre lorsqu'ils étaient liés	47	28,0	29,9
Non-réponse	11	6,5	-

N'est-il pas paradoxal de constater que 70 % des visiteurs ne se rendent pas compte lors de leur cheminement du passage d'un thème à l'autre alors qu'ils sont plus de 80 % à trouver le contenu et la répartition des thèmes très clairs ou assez clairs (voir question n° 3)? Un peu plus d'un quart des visiteurs seulement déclarent s'être aperçu que les thèmes étaient liés entre eux. Ce n'est peut-être pas étonnant dans la mesure où la majorité d'entre eux dirige avant tout le regard vers les expôts. Si leur attention est focalisée sur l'objet ou le document historique, cela se fait au détriment des autres repères visuels que constituent les titres, les couleurs et même les textes.

	Je suis passé(e) d'un thème à l'autre sans m'en rendre compte	Je suis passé(e) d'un thème à l'autre quand ils étaient liés	Total
Thèmes très clairs	21	19	40
	52,5%	47,5%	100,0%
Thèmes assez clairs	69	22	91
	75,8%	24,2%	100,0%
Thèmes peu clairs	15	4	19
	78,9%	21,1%	100,0%
Thèmes pas clairs du tout	4	1	5
	80,0%	20,0%	100,0%

Le tableau présenté ne prend pas en compte les non-réponses. Les résultats sont assez difficiles à interpréter, ou plutôt le croisement de ces deux variables n'est pas vraiment significatif. Parmi les visiteurs qui jugent que le contenu et la répartition des thèmes sont très clairs, moins de la moitié déclare être passés d'une thèmes à l'autres lorsqu'ils étaient liés. C'est tout de même plus de la moitié en plus que ceux qui ont déclaré que les thèmes étaient peu clairs ou pas clairs du tout. La différence de perception et de parcours se situe entre la

première ligne (thèmes très clairs) et les trois autres. Parmi les visiteurs qui ont remarqué que les thèmes étaient liés, 11% (5 sur 46) d'entre eux a déclaré que les thèmes étaient peu clairs ou pas clairs du tout. En outre, on peut penser que les questions n'étaient pas suffisamment précises.

	Je suis passé(e) d'un thème à l'autre sans m'en rendre compte	Je suis passé(e) d'un thème à l'autre quand ils étaient liés	Total
Attiré(e) par les objets et documents	76	26	102
	74,5%	25,5%	100,0%
Attiré(e) par les textes explicatifs	10	8	18
	55,6%	44,4%	100,0%
Attiré(e) par les titres/ couleurs des thèmes	10	7	17
	58,8%	41,2%	100,0%

Ce tableau croisé confirme partiellement mon hypothèse; il nous apprend que les trois quarts des visiteurs attirés avant tout par les objets et les documents dans l'exposition passent d'un thème à l'autre sans s'en apercevoir. Par contre, ceux qui se disent prioritairement attirés par les textes explicatifs ou par les titres et les couleurs des thèmes se répartissent presque équitablement entre les deux types de parcours, en se souciant des liens entre les thèmes ou non.

Question n°10 : Quelle était votre intention en visitant cette exposition?

Réponse	Fréquence (sur 168)	Pourcentage	Pourcentage valide
Je désirais plutôt avoir un aperçu global de l'exposition	119	70,8	73,9
Je désirais plutôt faire une visite en profondeur de l'exposition	42	25,0	26,1
Non-réponse	7	4,2	-

Un quart des visiteurs interrogés avaient l'intention de faire une visite en profondeur de l'exposition. Cela n'est pas surprenant, surtout dans la mesure où *Luxembourg, siège des pouvoirs* apparaît comme une « petite » exposition, surtout au regard des espaces permanents. Par contre, les résultats du tableau suivant sont un peu plus étonnants à mes yeux, du moins en ce qui concerne les personnes déjà venues antérieurement :

	... aperçu global...	... visite en profondeur...	Effectif
Première visite	70	18	88
	79,5%	20,5%	100,0%
Pas la première visite	49	24	73
	67,1%	32,9%	100,0%

J'aurais plutôt émis l'hypothèse que les visiteurs qui revenaient pour la seconde fois au musée, ou les visiteurs réguliers, c'est-à-dire dont ce n'était pas la première visite, se déplaçaient peut-être davantage à l'occasion de l'exposition temporaire sur le pouvoir que pour refaire le tour des espaces permanents, par exemple. Or ce n'est pas le cas, le tiers seulement de ces visiteurs déclarent vouloir faire une visite en profondeur, une proportion un peu plus importante que les primo-visiteurs, dont un cinquième seulement avaient le même intention.

Question n° 11 : Avez-vous des remarques supplémentaires ou des suggestions à nous communiquer? (Question ouverte; plusieurs réponses spontanées possibles)

Catégorie de réponse	Fréquence (sur 168)	Pourcentage
Contenu informatif insuffisant	23	13,7%
Signalétique déficiente	18	10,7%
Manque d'ordre	11	6,5%
Manque de multilinguisme	9	5,4%
Liberté de visite limitée	4	2,4%
Manque d'un guide/animateur	3	1,8%

Ces remarques, apportées spontanément par les visiteurs en réponse à la question ouverte sont assez intéressantes, bien que les effectifs de répondants ne soient pas significatifs. Notons tout d'abord que toutes ces remarques font état d'un avis négatif sur certains aspects de l'exposition. Les trois premières catégories de réponses recoupent des informations déjà

récoltées et confirment en quelque sorte le point de vue de certains visiteurs. 13,7 % de la population interrogée estime que le contenu informatif est insuffisant, ce qui correspond assez bien aux 17% de visiteurs qui estiment que les textes explicatifs sont peu intéressants ou pas intéressants du tout. Tout dépend de ce que l'on entend par « peu intéressant », finalement, car si l'on juge un texte trop peu développé, on ne dira peut-être pas qu'il est peu intéressant. Il peut être très intéressant mais laisse le visiteur sur sa faim¹²⁵⁵. Un autre chiffre est assez significatif : plus de 10 % des visiteurs jugent la signalétique déficiente et 6,5 % regrettent que l'exposition manque d'ordre. Ces deux remarques concernent certainement des visiteurs qui auraient préféré être « pris par la main » dans un parcours linéaire

En ce qui concerne le multilinguisme, il s'agit d'une remarque importante indépendamment du fait qu'elle n'a été citée qu'à neuf reprises. Un nombre bien plus important de visiteurs s'en est plaint en réalité; en effet, c'est au moment où je m'adressais à eux pour leur présenter le questionnaire que beaucoup de personnes ont regretté, en anglais, en allemand, en néerlandais etc, ou dans un français plus qu'approximatif de n'avoir pas trouvé des textes dans leur langue, ou du moins en anglais ou en allemand. Vu le nombre de touristes que j'ai vu passer à cette exposition, il est vrai qu'offrir des textes en français uniquement n'était sans doute pas la meilleure initiative. Même si cette remarque ne touche pas directement mes axes de recherche, elle est importante à formuler pour les responsables du MHVL.

Age des visiteurs :

Réponse	Fréquences (sur 168)	Pourcentage
Moins de 18 ans	7	4,2%
De 18 à 30 ans	59	35,1%
De 31 à 45 ans	36	21,4%
De 46 à 60 ans	42	25,0%
Plus de 60 ans	24	14,3%

Le public du MHVL semble relativement jeune, même si l'on ne peut se baser sur la population qui a répondu au questionnaire pour dresser le profil des visiteurs du musée. La tranche d'âge la plus représentée est celle des 18-30 ans. Le public est en tout cas plus jeune que celui du Fourneau Saint-Michel où les tranches les plus représentées sont celles de 31 à 45 ans (33,1 %) et de 46 à 60 ans (34,4 %), tandis que les 18-30 ans ne représentent que 9,9 %.

¹²⁵⁵ Parmi les visiteurs qui ont cité la remarque « contenu informatif insuffisant », 19% jugent les textes très intéressants, 47,6% assez intéressants, 33,3% peu intéressants et 0% pas intéressants du tout.

Sexe des visiteurs :

Réponse	Fréquence (sur 168)	Pourcentage
Femme	88	52,4
Homme	80	47,6

On est bien content de savoir que les hommes et les femmes viennent visiter l'exposition dans des proportions similaires, mais, au fond, ces chiffres ne sont pas d'une grande utilité. Connaître le sexe des visiteurs est indispensable pour en cerner le profil sociologique, pas pour démontrer le fonctionnement hypertextuel de l'exposition. Cette question, ajoutée presque machinalement sur le questionnaire, n'était finalement pas nécessaire.

Il faut également préciser que 42,9% des questionnaires ont été remplis lors des Journées Portes ouvertes. En effet, lors du dernier week-end de l'exposition, voyant que je n'avais pas obtenu un nombre suffisant de questionnaires, j'ai fait appel à quelques personnes qui ont avec moi sollicité les visiteurs au sortir de l'exposition pour leur demander de remplir le questionnaire. Comme il y avait beaucoup plus d'affluence ces deux jours-là, j'ai récolté un grand nombre de questionnaires. J'ai donc comparé les résultats obtenus lors de ces journées (groupe 1) et en dehors de celles-ci (groupe 2). Pour la plupart des réponses aux questions, il n'y a pas de différence significative entre les deux groupes. Les répondants du premier groupe (portes ouvertes) ont généralement fait davantage de remarques que les répondants des autres jours. Comme il s'agissait de réponses spontanées à une question ouverte, le nombre de réponses n'est pas significatif pour autant. Cela prouve simplement que les visiteurs du groupe 1, qui bénéficiaient notamment de la gratuité et qui, pour certains d'entre eux, en ont profité pour visiter plusieurs musées, ne furent pas moins intéressés par l'exposition que les personnes qui venues en temps normal.

On observe cependant des différences plus importantes pour les réponses à trois questions :

Question 6 : Avez-vous lu les étiquettes qui décrivent les objets présentés?

	Non, aucune	Oui, quelques unes	Oui, beaucoup d'entre elles	Total effectif
Journées P. O.	2	35	34	71
	2,8%	49,3%	47,9%	100,0%
Autres jours	4	63	28	95
	4,2%	66,3%	29,5%	100,0%

Les répondants qui ont effectué leur visite lors des journées portes ouvertes déclarent avoir lu davantage d'étiquettes que les visiteurs des autres jours.

Question 7 : L'exposition n'a pas de sens de visite conseillé. Comment trouvez-vous ce type de parcours?

	Amusant, ludique	Sans grand intérêt	stimulant	Incompréhensible désordonné	Autre	Total effectif
Journées P. O.	15	13	20	8	14	70
	21,4%	18,6%	28,6%	11,4%	20,0%	100,0%
Autres jours	37	12	23	7	6	85
	43,5%	14,1%	27,1%	8,2%	7,1%	100,0%

Beaucoup de réponses « autre » à analyser. Les « autres jours », c'est-à-dire en dehors du week-end exceptionnel de portes ouvertes, les visiteurs répondent beaucoup plus volontiers « amusant, ludique » (43, 5% contre 21, 4%). Peut-être que l'exposition se prête moins à un parcours ludique lorsqu'il y a davantage de visiteurs, et même la présence de quelques animations lors de la journée portes ouvertes.

Question 9 : Comment avez-vous parcouru l'exposition?

	Passé... sans m'en rendre compte	Passé... lorsqu'ils étaient liés	Total effectif
Journées P. O.	42	24	66
	63,6%	36,4%	100,0%
Autres jours	68	23	91
	74,7%	25,3%	100,0%

Les répondants qui ont visité l'exposition lors des journées portes ouvertes sont plus nombreux à déclarer qu'ils ont effectué la visite en passant d'un thème à l'autre lorsqu'ils étaient liés (36, 4% contre 25, 3% les autres jours).

Ces trois tableaux, ainsi que les remarques plus nombreuses qui sont apportées lors des journées portes ouvertes semblent montrer que ces visiteurs-là sont plus motivés par leur visite. Pourtant, il n'y a pas de grande différence par rapport aux autres jours en ce qui

concerne les primo-visiteurs et les visiteurs qui sont déjà venus au moins une fois au MHVL précédemment (54,2% de primo-visiteurs lors des journées portes ouvertes contre 53,1% les autres jours), pas plus que de visiteurs qui déclarent « faire une visite en profondeur de l'exposition » (24, 2% du groupe 1 déclarent avoir l'intention de faire une visite en profondeur contre 27, 4% du groupe 2) .

Une autre différence entre les jours normaux et les journées portes ouvertes se marque au niveau de l'âge des visiteurs, ce qui ne constitue pas forcément une explication des résultats précédents, ou du moins, il aurait fallu affiner la recherche.

	< 18 ans	18 à 30 ans	31 à 45 ans	46 à 60 ans	> 60 ans	Total effectif
Journées P. O.	4	34	11	17	6	72
	5,6%	47,2%	15,3%	23,6%	8,3%	100,0%
Autres jours	3	25	25	25	18	96
	3,1%	26,0%	26,0%	26,0%	18,8%	100,0%

Il y a beaucoup plus de 18-30 ans lors des journées portes ouvertes: presque la moitié des visiteurs ressortent de cette classe d'âge contre le quart lors des jours ordinaires. Les visiteurs âgés de 18 à 30 ans effectueraient-ils leur visite avec plus de motivation ou d'attention que les autres classes d'âge? Cela n'est pas impossible mais je ne suis pas en mesure de répondre à cette question sur base des résultats de la présente enquête.

(2) Observations

L'observation est une information recueillie en direct sur l'événement de la visite, au moment même où elle se déroule. Cette information est « objectivée » par les notes, le relevé du parcours établis par l'observateur et non « subjectivée » par le récit du visiteur ou ses réponses plus ou moins sincères à un questionnaire.

Objectifs

Les informations que je désirais recueillir grâce aux observations concernent le fonctionnement hypertextuel de l'exposition : quel parcours le visiteur effectue-t-il, quels sont les éléments qui semblent guider ses pas, quels sont les dispositifs qui l'attirent etc. L'observation permet de relever la séquentialité de la visite : « le vrai discours de l'exposition est celui que construit le visiteur par son parcours, en mettant en relation dans un certain ordre

ce qui lui est proposé »¹²⁵⁶. Je voulais aussi tenter de relever de quelle façon les visiteurs se servaient ou non des aides à la visite, en particulier des différents niveaux de texte (lit-il les titres, les textes, les cartels...). Combien de temps consacre-t-il à l'exposition? Bref, je voulais approcher les stratégies de visite. Au départ, j'avais espéré pouvoir interroger les personnes que j'avais suivies. Dans les faits, cela s'est avéré très compliqué, notamment, à nouveau, à cause du problème de la langue (je suivais des personnes qui ne parlaient pas le français...), de la fatigue etc. J'ai toutefois pu recueillir par entretien des informations qui me permettent de mieux comprendre les stratégies de visite que j'avais observées.

Je voudrais ajouter que j'ai beaucoup investi sur les observations dans cette deuxième exposition expérimentale car je regrettais vivement de ne pas avoir pu en faire au Fourneau Saint-Michel.

Méthode

Comme la question du parcours dans l'exposition m'intéresse particulièrement, j'ai opté pour des suivis (et non des observations en poste fixe). En ce qui concerne l'échantillon, je voulais en faire une cinquantaine; j'en ai finalement 65, car j'ai continué à faire des suivis pour tenter d'obtenir davantage d'entretiens avec les personnes observées.

La première difficulté rencontrée concerne la délimitation du terrain de l'observation. J'ai décrit plus haut l'exposition *Luxembourg, siège des pouvoirs*. Comme je l'ai signalé, la *home page* n'est pas au même niveau que l'exposition mais à un niveau inférieur; le visiteur doit monter par l'ascenseur ou par l'escalier pour y accéder. Comme l'exposition comporte deux entrées, je préférais rester au niveau principal, de façon à pouvoir « bondir » sur le visiteur pour l'observer. Difficile de savoir comment la *home page* a été utilisée... Si c'était à refaire, je prendrais une ou deux journées pour aller faire un poste fixe à cet endroit, et relever le nombre de visiteurs qui s'y arrêtent, combien de temps, s'ils lisent le texte etc... D'autant que la deuxième entrée dans l'exposition n'est pratiquement pas utilisée comme entrée (mais bien comme sortie). La maigre fréquentation de Luxembourg, siège des pouvoirs aurait cependant rendu cette observation difficile ou vaine.

En tant qu'observateur, je ne me suis pas cachée aux yeux des visiteurs – j'étais dans les salles en même temps qu'eux, à quelques mètres –, mais j'ai tout de même essayé de rester très discrète. Ceci n'était pas toujours facile car l'exposition n'étant pas très fréquentée, je n'ai pas pu me « noyer dans la masse » et me faire oublier. Je ne me suis pas non plus adressée aux visiteurs pour les prévenir qu'ils allaient être observés durant leur visite; je craignais

¹²⁵⁶ BARBIER-BOUVET, Jean-François, « Introduction » dans VERON, Eliséo et LEVASSEUR, Martine, *Ethnographie de l'exposition*, Paris (BPI, Centre Georges Pompidou), 1987, p. 7-23, p. 18.

d'influencer leur comportement par le simple fait de se savoir suivi. Naturellement, certains visiteurs ont dû se sentir regardés. Certains sont venus spontanément me demander ce que je faisais et je le leur ai expliqué.

Pour faire le suivi des visiteurs, j'ai élaboré un document, une « carte de déambulation¹²⁵⁷ » avec un système de repérage préétabli qui me permettait de prendre note du parcours tout en rapportant toutes sortes d'autres remarques concernant le comportement et les stratégies de visite de la personne observée. J'ai établi une liste de codes pour noter sur le parcours l'activité du visiteur : les arrêts, les regards, les moments où il lit et ceux auxquels il parle avec d'autres visiteurs. En plus de cela, j'ai chronométré chaque visite ainsi que certaines des stations prolongées, en particulier devant le film présenté dans le noeud « Discours ». En effet, « il ne suffit pas de regarder pour voir, et le plus voyant n'est pas forcément le plus significatif. La réalité ne « parle » pas d'elle-même, si ce n'est dans l'ordre de l'anecdotique. La constitution d'une grille de lecture préalable à l'observation est une condition épistémologique de la production du sens »¹²⁵⁸. J'ai donc procédé de façon systématique, pour pouvoir ensuite analyser et comparer les données recueillies sur le terrain.

L'observation des visiteurs d'une exposition constituait une première expérience pour moi, dans la mesure où, comme je l'ai expliqué, je n'en ai pas mené au Fourneau Saint-Michel. Je me suis rapidement aperçue que certaines activités de visite, comportements ou attitudes, sont quasi impossible à distinguer. Dans le cadre de ma recherche sur l'exposition hypertextuelle, il était important de voir si les visiteurs utilisaient la signalétique (titres et couleurs) et comment ils s'en servaient. Mais comment savoir exactement ce que regarde le visiteur? Comment savoir si son attention est captée par les objets ou par la signalétique lorsqu'il balaie du regard tout un pan de mur?

Analyse des données

« Le maître mot de l'analyse sociologique en général se retrouve pour l'observation : la *comparaison*. On compare des données du terrain entre elles, en relisant par exemple les notes une deuxième fois pour les coder, pour assigner à chaque action ou acteur décrits un ou des attributs qui permettront ensuite d'identifier des actions ou des acteurs qui ont quelque chose de commun ou de différent. On compare aussi les données du terrain avec celles qui sont issues d'autres terrains, ou les analyses avec celles d'autres chercheurs. On compare enfin et surtout les systèmes de références qui se manifestent dans la situation »¹²⁵⁹. Avec 65 suivis de

¹²⁵⁷ ARBORIO, Anne-Marie et FOURNIER, Pierre, *L'enquête et ses méthodes : l'observation directe*, s.l. (Nathan), 1999, p. 50.

¹²⁵⁸ BARBIER-BOUVET, Jean-François, « Introduction » dans VERON, Eliséo et LEVASSEUR, Martine, *Ethnographie de l'exposition*, Paris (BPI, Centre Georges Pompidou), 1987, p. 7-23, p. 17.

¹²⁵⁹ ARBORIO, Anne-Marie et FOURNIER, Pierre, *L'enquête et ses méthodes : l'observation directe*, s.l. (Nathan), 1999, p. 61.

parcours, je dispose d'un corpus d'observation somme toute assez important. Pour pouvoir travailler avec ce nombre de données recueillies, j'ai décidé, après les avoir compulsées, de les coder et d'en produire, dans un premier temps, une analyse statistique. Par la suite, les observations seront mises en parallèle avec les résultats des questionnaires et confrontées aux informations apportées par les entretiens, en particulier ceux qui ont été menés avec des visiteurs observés.

J'ai donc codé les 65 observations de façon à en dégager les données suivantes:

- la durée de la visite,
- le nombre de personnes faisant la visite ensemble,
- le fait de parler entre visiteurs ou de faire une visite silencieuse,
- le nombre d'arrêts,
- l'itinéraire effectué dans les salles d'exposition,
- la lecture des cartels,
- la lecture des textes,
- le nombre d'unités visitées ou ignorées,
- la variation du mode de visite durant le parcours.

En outre, j'ai essayé de relier chaque observation à la typologie des visiteurs établie par Véron et Levasseur. Dans leur ouvrage qui a fait date dans l'histoire de la muséologie¹²⁶⁰, les auteurs se livrent à une étude comportementale des visiteurs d'une exposition. Utilisant et combinant différents outils d'enquête, et en particulier les observations et les entretiens, ils ont défini quatre types de stratégies de visite, en donnant à chaque catégorie de visiteurs un nom d'animal : fourmi, papillon, sauterelle et poisson. Ces quatre types sont caractérisés par des comportements différents, qui sont décrits en détails par les auteurs¹²⁶¹. Certains de leurs critères, comme le nombre d'arrêts ou la durée de la visite, sont aussi utilisés dans mon analyse, ce qui me permet de recouper les informations, les données. Créer de nouvelles typologies de visiteurs en fonction de l'exposition *Luxembourg, siège des pouvoirs* n'est pas l'objectif de mon étude. Il s'agissait plutôt pour moi d'utiliser une typologie existante, dont l'une des qualités, des avantages, réside dans la finesse de la description. Cette qualité permet de transposer ces caractéristiques à d'autres cadres d'observation. Mon idée était plutôt de vérifier si ces types de visiteurs, décrits par Véron et Levasseur, pouvaient aussi permettre d'appréhender les stratégies déployées dans l'exposition qui nous occupe. En effet, dans l'exposition *Vacances en France*, qui a servi de terrain d'étude, la structure d'exposition était assez différente, et en particulier, une des deux parties était organisée chronologiquement. Les espaces et la disposition des unités d'exposition étaient également disposés autrement. Les

¹²⁶⁰ VERON, Eliséo et LEVASSEUR, Martine, *Ethnographie de l'exposition*, Paris (BPI, Centre Georges Pompidou), 1987.

¹²⁶¹ VERON, Eliséo et LEVASSEUR, Martine, *Ethnographie de l'exposition*, Paris (BPI, Centre Georges Pompidou), 1987, p. 77-82.

stratégies et typologies de visite ne sont donc pas simplement transposables au cas de *Luxembourg, siège des pouvoirs*.

Dans un second temps, à travers les entretiens, je vais évaluer comment cette exposition est appréciée par ces différents types de visiteurs et tenter de vérifier mes hypothèses de départ, dont le fonctionnement hypertextuel de cette exposition.

Résultats de l'analyse statistique

Sur les 65 observations, deux sont incomplètes: pour la première, la visite a été interrompue brusquement après les premiers pas tandis que dans le second cas, c'est l'observation qui n'a pas pu être menée à son terme. J'ai cependant conservé cette dernière dans mon corpus car le visiteur a accepté de répondre à l'entretien.

Je vais tout d'abord présenter les résultats triés à plat.

Durée de la visite

Trois visiteurs observés ont consacré... une minute à l'exposition¹²⁶². Il s'agit bien sûr de la durée la plus courte. La visite la plus longue s'est quant à elle étendue sur 59 minutes. La moyenne se situe à 17 minutes.

	Fréquence (sur 65)	Pourcentage
Moins de 10 minutes	22	33,8
De 10 à 20 minutes	23	35,4
De 21 à 30 minutes	11	16,9
Plus de 30 minutes	9	13,8

On ne peut pas préjuger de la qualité d'une visite uniquement d'après sa durée. Tout au plus peut-on affirmer qu'une visite de moins de 10 minutes ne permet pas de prendre connaissance de façon approfondie du contenu de l'exposition.

Or, le tiers des visiteurs de *Luxembourg, siège des pouvoirs* ont consacré jusqu'à 9 minutes à l'exposition. Le quart des visiteurs (24, 6 %) a en outre consacré 6 minutes ou moins à l'exposition. C'est évidemment très peu et cela concerne certainement des visiteurs venus au MHVL avant tout pour faire la visite des espaces permanents, qui n'étaient peut-être même

¹²⁶² Voir l'observation n° 39, illustration n° 57.

pas au courant de l'exposition temporaire sur le thème du pouvoir. Ces visiteurs, rapides, pressés ou inintéressés par le sujet ont juste eu le temps de se faire une idée du contenu de l'exposition. En ce qui concerne les visites les plus courtes (une ou deux minutes), fallait-il les exclure de mon analyse en décidant qu'il ne s'agit pas de « vraies » visites? Pour un visiteur, traverser les salles en jetant des regards à gauche et à droite sans prendre la peine de s'arrêter, c'est au minimum prendre connaissance de l'existence de l'exposition sur le pouvoir, et s'apercevoir qu'elle ne correspond pas à ses attentes ou à ses centres d'intérêt. Cela signifie aussi que l'exposition ne se montre pas suffisamment attractive et captivante, même pour des visiteurs qui sont sur place. En outre, il n'est pas impossible que certains visiteurs y reviennent plus tard dans la journée ou un autre jour.

Un autre tiers des visiteurs passe de 10 à 20 minutes dans l'exposition, ce qui laisse le temps à une visite plus attentive.

Enfin, le tiers restant passe plus de 20 minutes dans l'exposition, prenant le temps de détailler davantage les objets, ou de lire les textes ou encore de regarder l'entièreté du film dans le noeud « Discours ». 6 % des visiteurs, correspondant à 4 individus observés, ont passé plus de 40 minutes à découvrir *Luxembourg, siège des pouvoirs*.

Nombre de personnes qui effectuent la visite ensemble

	Fréquence (sur 65)	Pourcentage
Seul	19	29,2 %
Deux personnes	35	53,8 %
Trois personnes et plus	6	9,2 %
Avec un ou plusieurs enfants	5	7,7 %

Plus de la moitié des visiteurs viennent à deux au musée. Presque un tiers des visiteurs se rendent seuls à l'exposition et les 16,9 % restants de la population observée effectuent la visite en petits groupes, parfois accompagnés d'enfants. J'ai relevé cet aspect de la visite non pas parce qu'il m'apparaît comme un critère pertinent pour juger du fonctionnement hypertextuel de l'exposition mais plutôt en tant que facteur explicatif de certains comportements, comme l'état d'attente (et le manque d'attention) d'un visiteur qui patiente pendant quelques minutes, le temps que la personne qui l'accompagne termine son parcours par exemple.

Paroles échangées durant la visite

	Fréquence (sur 65)	Pourcentage
--	---------------------------	--------------------

Visite silencieuse	27	41,5
Quelques mots échangés	15	23,1
Parle fréquemment	23	35,4

Comme on pouvait s'y attendre, à une exception près, toutes les visites effectuées en solitaire sont aussi silencieuses. Pour les visites à deux, 20 % sont silencieuses, 28,6 % voient les visiteurs se parler assez peu et 51,4 % donnent lieu à des échanges fréquents. Pour les petits groupes et les visiteurs accompagnés d'enfants, les effectifs sont trop petits pour être significatifs. A nouveau, ce critère ne permet pas à lui seul de comprendre la stratégie de visite des personnes observées. Je l'ai tout de même relevé, au titre de facteur explicatif d'autres données. La teneur des discussions n'a généralement pas été notée, d'autant que dans bien des cas, les visiteurs ne s'exprimaient pas en français. Dans certains cas, une personne traduisait les explications ou le contenu des documents pour une ou plusieurs autres.

Lecture des textes explicatifs et des citations (grand panneaux)

	Fréquence (sur 64)	Pourcentage
Ne lit aucun texte	33	51,6
Parcourt quelques textes	16	25,0
Lit quelques textes	10	15,6
Lit beaucoup de textes	5	7,8

Selon les relevés de parcours, la moitié de visiteurs ne lit aucun texte (à l'exclusion des titres, qui ne font pas partie de mon comptage) et un quart ne fait que les parcourir, c'est-à-dire ne prend pas le temps de les lire en entier. Il n'y aurait donc qu'un quart des visiteurs qui lisent quelques textes voire beaucoup d'entre eux. La lecture des textes est aussi dépendante du temps consacré à la visite.

Lecture des cartels

	Fréquence (sur 64)	Pourcentage
Ne lit aucun cartel	22	34,4
Lit quelques cartels	34	53,1
Lit beaucoup de cartels	8	12,5

Deux tiers des visiteurs lisent au moins quelques cartels, certains en lisent beaucoup. Par rapport au tableau précédent, cela montre que les visiteurs lisent plus volontiers quelques indications à propos des objets et documents présentés plutôt que les textes explicatifs, certes un peu plus longs. Cela correspond du reste assez bien à l'un des résultats de l'enquête par questionnaire dans laquelle les visiteurs se déclarent majoritairement attirés d'abord par les objets et documents (75,7 %) et beaucoup moins par les textes (12,5 %) ou la signalétique (11,8 %).

Itinéraire emprunté

	Fréquence (sur 64)	Pourcentage
Trône, salles en enfilade, sortie 1	16	25,0
Trône, salles en enfilade, sortie 2	17	26,6
Salles en enfilade, trône, sortie 1	24	37,5
Salles en enfilade sortie 1	2	3,1
Salles en enfilade, sortie 2	5	7,8

J'ai relevé les différents itinéraires suivis par les visiteurs, qui sont au nombre de cinq. J'avais remarqué que certaines personnes commencent par la « salle du trône » (« Succession », « Edifices », « Territoire »), d'autres terminent par cette salle, et d'autres encore l'ignorent (plus de 10 %). Cette salle n'est pas dans le même axe que les trois autres, qui se trouvent en enfilade. Ces itinéraires ne sont cependant pas détaillés; il est possible de visiter les unités dans un ordre variable, même en se « conformant » globalement à l'un des cinq itinéraires définis. J'ai relevé quelques variantes qui ne contredisent pas l'itinéraire défini pour autant. Les personnes qui reviennent exactement sur leurs pas ou qui s'arrêtent deux fois devant les mêmes unités sont rares (il s'agit, par exemple, d'une personne qui en rejoint une autre située ailleurs dans l'exposition).

Le relevé des itinéraires empruntés, dans les grandes lignes, n'est pas vraiment significatif par rapport à ma recherche. Il démontre néanmoins que dans le cas de *Luxembourg, siège des pouvoirs*, où l'on n'a donné aucune indication quant à un cheminement conseillé par rapport aux autres possibles, les visiteurs improvisent, si l'on peut dire, et effectuent des parcours différents. On constate néanmoins que ces parcours ne sont pas très variés malgré tout puisque je n'en relève que cinq différents. Il n'y avait pas vraiment d'autres possibilités de faire un circuit plus ou moins en D'autres itinéraires auraient pu être envisagés mais ils nécessitaient de revenir plus d'une fois sur ses pas, ce que les visiteurs, manifestement, sont peu enclins à faire.

Le nombre d'arrêts

	Fréquence (sur 64)	Pourcentage
Moins de 5 arrêts	8	12,5
De 6 à 15 arrêts	26	40,6
De 16 à 25 arrêts	16	25,0
De 26 à 35 arrêts	10	15,6
Plus de 35 arrêts	4	6,3

Il n'y a rien d'étonnant à ce que les visites les plus rapides comptent le moins d'arrêts. La moitié des visites comptabilisent moins de 15 arrêts. Néanmoins, il y a des arrêts très brefs et d'autres beaucoup plus longs. Certains objets ou documents ont capté l'attention plus que d'autres (en terme d'arrêts ou de durée de l'arrêt), comme la carte du Luxembourg (dans l'unité « Territoire »), le multimédia dans l'unité « Résistances » et le noeud « Occupation » dans son ensemble.

Typologie des déplacements

	Fréquence (sur 63)	Pourcentage
Fourmi	16	25,4
Sauterelle	12	19,0
Papillon	19	30,2
Poisson	16	25,4

En fonction des listes de critères établies par Véron et Levasseur, j'ai attribué à chaque individu observé l'un des quatre types de visite. Première constatation : le modèle des deux auteurs s'applique, globalement, à l'exposition *Luxembourg, siège des pouvoirs*. J'insiste sur le « globalement », car la structuration et l'espace d'exposition ne se prête pas de la même façon à l'exploration par ce bestiaire. Par exemple, l'une des caractéristiques du papillon consiste à effectuer une visite « pendulaire », c'est-à-dire avec un mouvement de zig-zag. Ce type de déplacement, décrit dans une exposition construite d'une part dans un couloir et d'autre part autour d'un grand module central, était quasi impossible dans l'exposition qui nous occupe, implantée dans des salles de taille moyenne dépourvues de dispositif central. Cette tendance a toutefois été soulignée chez quelques visiteurs; pour le reste, j'ai donc utilisé les autres critères descriptifs de Véron et Levasseur.

Le type remarqué le plus fréquemment est le papillon, avec un temps de visite semi-long, des arrêts moyennement nombreux, avec des changements de comportement d'une unité à l'autre,

un mouvement d'alternance gauche-droite (plus ou moins marqué, comme je viens de le préciser). En outre, le papillon évite de traverser les grands espaces vides et il s'approche assez fort des murs et des expôts.

Le type fourmi, qui concerne un quart des visiteurs, est caractérisé par la visite dite « proximale », c'est à dire une tendance à longer les murs et à se tenir à une distance réduite des parois, des panneaux et des expôts (comparativement aux autres types). La visite de la fourmi est la plus longue et comporte le plus grand nombre d'arrêts. Elle évite de traverser les espaces vides et elle applique constamment la même stratégie de visite.

Le type poisson concerne également un quart des visiteurs. Qualifiée de visite « glissement » ou « passage » par Véron et Levasseur, le déplacement du poisson est fait de ralentissements et de regards et il compte peu d'arrêts. Il n'hésite pas à traverser les grands espaces vides et il se tient à distance des murs, des panneaux et des expôts. Son comportement est constant durant la visite, généralement courte.

Enfin, le type sauterelle est le moins rencontré, avec 19 % des visites concernées. La sauterelle progresse par bonds, elle repère de loin un élément qui l'intéresse et le rejoint, sans se soucier de traverser des espaces vides et d'ignorer certaines unités. Le temps de visite est assez court et les arrêts ne sont pas nombreux. Son comportement ne change pas en cours de visite.

L'étude de Véron et Levasseur se concentre sur un échantillon de 25 sujets qui ont été observés et qui se sont ensuite livrés à un entretien. Ils ne précisent pas combien de visiteurs ils ont observés en tout, ni quelle était la répartition entre les quatre types de visite. Leur échantillon par contre laisse apparaître que ce sont les fourmis les plus nombreuses (7), suivies par les poissons (6) et ensuite les sauterelles et les papillons dans la même proportion (4). En outre, ils ont complété cet échantillon avec 4 cas « mixtes ».

Comparativement aux autres, c'est la visite de la sauterelle qui paraît la plus libre aux yeux de Véron et Levasseur, dans la mesure où elle ne semble pas se soucier de la structure ou la logique proposée par le concepteur. C'est peut-être ce type de visite à laquelle je m'attendais majoritairement dans une exposition proposant précisément une structure éclatée. Le poisson quant à lui cherche une « vue d'ensemble » de l'exposition, il passe devant les dispositifs, contrairement à la sauterelle qui se dirige, par bonds, vers ces dispositifs.

Variation du mode de visite durant le parcours dans l'exposition

	Fréquence (sur 63)	Pourcentage
Pas de variation du mode de visite	49	77,8

Variation du mode de visite	14	22,2
-----------------------------	----	------

La principale variation du mode de visite est typique et bien connue des évaluations d'exposition, ce sont les visiteurs qui débutent leur déambulation de façon relativement attentive, en prenant leur temps, puis qui accélèrent et terminent la visite en regardant à peine les dernières unités. On dirait qu'une fois qu'ils ont compris la teneur de l'exposition, qu'ils voient de quoi il retourne, si cela ne les intéresse pas outre mesure, ils tournent les talons. Ce sont les visiteurs qui passent de 10 à 20 minutes dans l'exposition qui sont les plus enclins à modifier leur stratégie de visite (36,4 %) tandis que ceux qui passent le temps le plus long dans l'exposition ne changent pas leur comportement (0% des 9 individus observés qui ont passé plus de 30 minutes dans l'exposition) : ils commencent la visite en profondeur et la terminent de la même façon. On ne doit cependant pas résumer cette variation au facteur temps; certains visiteurs n'ont peut-être simplement pas trouvé leur compte dans l'exposition.

Parmi les visiteurs pour lesquels j'ai observé une variation du comportement, il y a ceux qui passent beaucoup de temps dans un seul noeud, en s'arrêtant à chaque expôt et en lisant les cartels et qui ne jettent que quelques regards distants vers les autres unités. La dame suivie dans l'observation n° 24 a passé 10 minutes dans l'exposition en faisant 12 arrêts en tout, dont la moitié dans la salle « Représentations » où elle est restée très longtemps devant les photographies de groupes, en lisant tous les cartels. Peut-être cherchait-elle à reconnaître quelqu'un?

Exhaustivité de la visite

	Fréquence (sur 63)	Pourcentage
Visite toutes les unités rapidement (regards)	12	19,0
Visite toutes les unités en profondeur (arrêts)	21	33,3
Ignore de 1 à 3 unités	17	27,0
Ignore plus de 3 unités	13	20,6

Globalement, on peut dire à la vue de ce tableau qu'une moitié des visiteurs prend connaissance de l'entièreté de l'exposition, même s'ils ne s'arrêtent pas partout tandis que l'autre moitié ne semble pas se soucier de manquer certaines parties. Au sein de ce second groupe, un certain nombre de visiteurs ne sont pas passés par la « salle du trône », comme on l'a vu sur le tableau rendant compte des différents itinéraires empruntés par les visiteurs.

Autres enseignements basés sur les observations

Tout d'abord, j'ai remarqué, en faisant ces suivis de parcours et en observant aussi d'autres visiteurs, que très peu d'entre eux avaient eu recours aux petits fascicules qui offraient la traduction des textes explicatifs de l'exposition en allemand. Ces feuilles photocopiées étaient simplement mise à disposition sur le comptoir d'accueil; peut-être que les visiteurs qui auraient pu en avoir besoin ne les ont-ils pas remarquées ou n'ont-ils pas souhaité s'en encombrer durant leur découverte de l'exposition sur le thème du pouvoir. Notons que dans les espaces permanents, tous les textes sont proposés dans les deux langues. Par contre, j'ai remarqué que certains visiteurs ne lisaient que les textes en allemand, c'est-à-dire les citations d'auteurs – qui n'ont pas été traduites – et les documents historiques qui étaient en allemand (le *Standgericht*, par exemple ou la grande affiche rouge dans l'unité « Occupations »).

Que m'apporte en définitive cette série d'observations quant au fonctionnement hypertextuel de l'exposition?

Tout d'abord, je l'ai déjà souligné, pour la majorité de ces observations (ceux qui n'ont pas débouché sur un entretien), je ne sais pas si les visiteurs ont remarqué la *home page* et lu le texte d'introduction, qui précise clairement qu'il s'agit d'une exposition thématique et qu'il n'y a pas de sens de visite conseillé. Ce que j'ai pu remarquer, c'est que les parcours se référaient essentiellement à une logique « de salle » : peu importe les thèmes, les visiteurs découvraient une salle et puis l'autre. Il est difficile, voire impossible, de savoir si les visiteurs ont lu les titres, s'ils se sont servi des titres et des couleurs dans leur découverte de l'exposition. Comment les couleurs, les « encadrements » des unités et les grands titres sont-ils intervenus dans le parcours des visiteurs? Si l'on se réfère aux résultats du questionnaire, on s'aperçoit qu'ils n'ont pas particulièrement attiré l'attention des visiteurs, ou, du moins, qu'ils n'ont pas volé la vedette aux objets et documents présentés.

Malheureusement, il est difficile de tirer d'autres enseignements et conclusions de ces observations. Ce que leur étude minutieuse permet d'avancer peut paraître décevant, mais vient pourtant confirmer mes hypothèses et mes intuitions de départ : il n'est pas possible, dans la configuration spatiale de *Luxembourg, siège des pouvoirs*, de faire des quantités des parcours différents. La disposition en « L » des quatre salles et l'absence de dispositif central n'encourage pas, à l'évidence, le parcours erratique, aléatoire pas plus qu'il ne permet de réelement faire des choix quant au cheminement et à la découverte de l'exposition. La plupart des visiteurs font le même parcours, à quelques différences près (d'abord aller vers la salle du trône ou terminer le cheminement par celle-ci).

Un autre grand questionnement reste en suspend : les visiteurs ont-ils fait les liens, intellectuellement parlant, entre les noeuds, à défaut d'avoir fait physiquement les rapprochements? Ont-ils compris que toutes les unités représentaient des fragments du sujet principal, de l'hypertexte? Rien n'est moins sûr. Les observations ne rendent pas compte de

ce qui se passe dans la tête du visiteur. Une autre solution aurait pu être envisagée: faire des enregistrements de leurs réactions durant leur visite, en leur demandant de décrire oralement leur visite, en temps réel¹²⁶³. Cela aurait peut-être permis de s'apercevoir s'ils regardaient et utilisaient les titres et les couleurs des neuds, et de voir s'ils faisaient les liens entre ceux-ci. Je n'avais pas envisagé cet outil en élaborant le plan d'évaluation; il est du reste assez difficile à mettre en oeuvre, et j'aurais tout de même été confrontée aux mêmes problèmes : la fréquentation très faible de l'exposition et la langue (bien que j'aurais pu retranscrire de l'anglais, de l'allemand...). Cette technique aurait peut-être permis d'approcher l'influence réelle de la signalétique (titres et couleurs) sur le parcours effectué et sur les associations réalisées intellectuellement entre les thèmes abordés¹²⁶⁴. Je vais à présent envisager les entretiens, qui apportent de nouveaux éléments par rapport à cette question.

(3) Entretiens

« Le risque de toute observation, c'est de tomber dans le pointillisme empirique, voire de passer subrepticement de la sociologie à l'entomologie. Le visiteur ne se réduit pas à ce qu'il fait, et ce qu'il fait ne se réduit pas à ce qu'on en voit »¹²⁶⁵. Les entretiens sont intéressants pour le caractère vécu de l'information recueillie; ils permettent de donner du sens à des pratiques, en l'occurrence, à la visite effectuée dans l'exposition. Un entretien donne la parole à l'acteur, qui revient mentalement (ou parfois physiquement) sur ses pas pour expliquer, *a posteriori*, ce qui l'a guidé, ce qu'il a pensé, ce qui l'a attiré etc. Pour tenter de comprendre la réception de l'exposition par le visiteur ainsi que les stratégies de visite que celle-ci lui inspire, j'ai procédé à 19 entretiens.

Objectifs

Les objectifs généraux relatifs à cette partie de l'enquête, complémentaire et réalisée parallèlement aux questionnaires et aux observations, sont identiques à ceux de ces deux autres volets de l'évaluation, à savoir comprendre si l'exposition fonctionne comme un

¹²⁶³ Collette Dufresne-Tassé, entre autres, a expérimenté cette technique en proposant à des individus de visiter des expositions en étant muni d'un appareil d'enregistrement avec un micro. Il leur était demandé de « penser tout haut », et donc d'enregistrer toutes leurs réactions. Le but de la chercheuse québécoise était d'approcher l'influence de l'imaginaire des visiteurs sur leur appropriation et leur compréhension de l'exposition (DUFRESNE-TASSE, Colette *et al.*, « Le fonctionnement imaginaire du visiteur adulte en salle d'exposition : définition, mode d'accès et premières observations » dans DUFRESNE-TASSE, Colette (dir.), *Evaluation et éducation muséale : nouvelles tendances*, s.l. (ICOM-CECA), 1998, p. 61-76).

¹²⁶⁴ Je n'ai pas eu l'occasion d'entendre ni de comprendre les conversations entre les visiteurs mais, pour ne donner qu'un exemple, j'ai clairement entendu la personne suivie lors de l'observation n° 7 déclarer, en pénétrant dans la première salle, à celle qui l'accompagnait: « Regarde, il y a un peu de tout, occupation, résistance, force publique », ce qui signifie qu'il a été attiré d'abord par les grands titres.

¹²⁶⁵ BARBIER-BOUVET, Jean-François, « Introduction » dans VERON, Eliséo et LEVASSEUR, Martine, *Ethnographie de l'exposition*, Paris (BPI, Centre Georges Pompidou), 1987, p. 7-23, p. 20.

hypertexte. Les visiteurs ont-ils remarqué ou ressenti que celle-ci leur proposait de faire un parcours libre et actif? Ont-ils compris les multiples liens qui unissent les fragments de l'hyperthème, autant de façons d'aborder le pouvoir et ses manifestations?

Pour tenter de répondre concrètement à cette question, mon intention initiale était de coupler les entretiens et les observations, de demander aux visiteurs de m'expliquer leur parcours, leur stratégie de visite sur base de mes relevés. Je désirais qu'ils me racontent et me commentent leur visite. Ceci n'a pas pu se réaliser comme je l'entendais à cause du problème de la langue. Je l'ai déjà dit, beaucoup de visiteurs sont des touristes, qui veulent en savoir un peu plus sur la ville qu'ils découvrent. Nombre d'entre eux ne parlent pas le français, ou du moins ne le maîtrisent pas suffisamment pour se livrer à un entretien. Beaucoup d'observations concernent ce type de public, ce dont je ne m'apercevais pas forcément au début, en particulier pour des visiteurs seuls ou silencieux. Par ailleurs, ce n'est pas parce que l'on parle allemand avec son accompagnateur que l'on ne parle pas le français... Bref, j'ai dû me résoudre souvent à découpler les deux types d'évaluation : beaucoup d'observations n'ont pas débouché sur des entretiens, et, pour y pallier partiellement, j'ai procédé à des entretiens avec des personnes que je n'avais pas préalablement observées. Une fois de plus, j'ai dû adapter la méthodologie aux particularités du terrain.

Plan d'entretien

J'ai procédé différemment de ma première expérience au Fourneau Saint-Michel, en travaillant de façon beaucoup plus systématique. Les entretiens ont tous été relativement courts (de 5 à 15 minutes). A nouveau, comme les personnes n'étaient pas préalablement prévenues, la plupart n'étaient pas disposées à me consacrer davantage de temps. En outre, je me suis vite aperçue que la meilleure façon de trouver des « candidats » à l'entretien était de préciser que celui-ci n'allait pas durer trop longtemps.

Pour chaque personne interrogée, je remplissais une fiche d'entretien, sur laquelle je pouvais indiquer quelques informations (date, heure, âge approximatif, sexe, durée de la visite, groupe). Sur celle-ci étaient en outre repris tous les thèmes que je désirais voir abordés au cours de l'entretien, soit en suivant la logique du discours du visiteur, soit en formulant des relances pour l'amener à parler sur tel ou tel aspect de sa visite ou de la présentation de l'exposition. Ce guide d'entretien correspondait en quelque sorte à un mémo ou à une checklist, sans que l'entretien ne se mue pour autant en interrogatoire.

Pour des raisons que je ne m'explique pas, les personnes interrogées à Luxembourg se sont globalement montrées beaucoup moins loquaces qu'au Fourneau Saint-Michel. Est-ce la formulation de la consigne initiale, le cadre dans lequel se déroulait l'entretien ou le fait de disposer d'un guide d'entretien, les visiteurs dans leur ensemble formulaient des avis, des

descriptions ou de réponses très brèves, me laissant souvent dans l'obligation de poser des questions plus directives. Il est certain que les visiteurs de *Luxembourg, siège des pouvoirs* passaient moins de temps dans l'exposition que n'en passaient les visiteurs du Fourneau Saint-Michel dans le musée de plein air. Peut-être les premiers avaient-ils moins de choses à dire, à raconter que les seconds?

Résultats et analyse

Après avoir retranscrit les entretiens, j'ai composé une grille d'analyse, sur base de mes hypothèses et du guide d'entretien, ainsi qu'à partir des éléments apportés par les répondants. Les entretiens ont donc tous été découpés, fragmentés, en fonction de ces thèmes.

MOTIVATIONS	
Primo-visiteur / visiteur régulier ...	
Venu(e) spécifiquement pour l'expo / était au courant de l'expo / Venu(e) pour le musée en général	
Intérêt principal	
Intérêt secondaire	
PARCOURS	
Type de parcours	
Utilisation des repérages : couleurs, titres, partie gauche du cartel, signalétique des salles	
COMPREHENSION DU THEME	
Lecture des textes (longueur, informations, présentation, multilinguisme)	
Lecture des cartels	
Home page / espace d'introduction	
Liens entre les thèmes	
Scénographie / présentation	
Intentions / objectifs de l'expo	
Structure thématique	
Contenu de l'exposition (informations, objets et	

documents, histoire...)	
APPRECIATION GENERALE	
AUTRES COMMENTAIRES	

Commençons par préciser que parmi les personnes qui ont répondu à l'entretien, 12 étaient des primo-visiteurs et 7 des visiteurs déjà venus au MHVL, dont la plupart semblent venir assez régulièrement, notamment pour des expositions temporaires. D'ailleurs, parmi ces 7 personnes, une seule ne venait pas spécifiquement pour l'exposition (entretien n° 2). En ce qui concerne les primo-visiteurs, un seul d'entre eux (entretien n° 9) s'est rendu au musée attiré par *Luxembourg, siège des pouvoirs*. Donc, 7 personnes sont venues spécifiquement pour cette exposition. Certaines d'entre elles en avaient eu des échos, pas forcément positifs¹²⁶⁶, dans la presse et l'on précisé dans la discussion : « J'ai déjà lu des critiques dans les journaux... Où il y avait des journalistes qui avaient dit qu'il n'y avait pas d'explications » (entretien n° 18).

La plupart des primo-visiteurs désiraient visiter le musée pour apprendre à connaître une ville qu'ils découvraient, en tant que touristes, ou parce qu'ils séjournaient un certain temps à Luxembourg pour des raisons professionnelles ou liées à leur formation (stagiaires ou étudiants):

I. « Parce que nous ne connaissons pas du tout la ville et c'est seulement hier que nous sommes arrivés et aujourd'hui. C'est seulement pour connaître plus de la ville. [touristes mexicains] » (entretien n° 4);

II. « On n'avait pas trop d'idée de l'histoire de cette ville, quoi. On s'est dit qu'on allait venir ici » (entretien n° 6);

III. « Pour connaître un peu le Luxembourg, parce que je ne connais pas la ville de Luxembourg. C'est pour ça que j'ai voulu visiter... » (entretien n° 11).

Il semble que le musée leur apparaissait comme le meilleur endroit où trouver des informations, notamment sur le plan de l'histoire bien sûr, sur Luxembourg et les Luxembourgeois. Cette attente très précise, qui était de découvrir Luxembourg, peut expliquer éventuellement la relative déception de certains visiteurs par rapport à l'exposition *Luxembourg, siège des pouvoirs* : celle-ci, en présentant certains aspects de façon peu

¹²⁶⁶ En ce qui concerne la « revue de presse » dressée relativement à l'exposition, certains articles de fond (c'est-à-dire dont les auteurs ne se sont pas contentés de reprendre simplement les informations issues du communiqué de presse), ont regretté que le contenu et la taille de l'exposition ne tenaient pas leurs promesses.

explicite, ne leur a-t-elle pas semblée avant tout dédiée aux Luxembourgeois? Autre motivation, pour une dame interrogée lors des journées portes ouvertes:

- « En tant que Luxembourgeoise, il faut quand même une fois faire le tour des musées et comme c'est les journées portes ouvertes... (...) Je désire seulement avoir un petit aperçu, je ne veux pas rester trop longtemps, j'ai seulement deux ou trois heures pour faire un peu tout le tour [des musées] pour avoir un petit aperçu et puis, si ça m'intéresse je retournerai bien une fois...» (entretien n° 19).

L'appréciation générale de l'exposition apparaît assez variable, entre les visiteurs ravis :

- « Pour moi, c'était très intéressant, j'ai bien aimé » (entretien n° 1);
- « Je ne savais pas qu'il y avait cette exposition. Mais cela m'a beaucoup intéressée » (entretien n° 12);
- « Oui, c'est bien fait. C'est un peu rare de trouver des choses pareilles dans les musées (...) Ca m'a laissé penser, faire une réflexion sur l'autorité et...les pouvoirs. Sur... l'apparence, la symbologie (sic) du pouvoir » (entretien n° 14).

Et ceux qui en sortent plutôt déçus :

- « C'est une bonne exposition, mais, il y a des expositions qu'on a visitées ici et qu'on s'est dit « ah bon, on va revenir voir ». Et là, je ne dirais pas que je reviendrais voir » (entretien n° 7);
- « Il n'y a rien qui m'ait vraiment évoqué quoi que ce soit. Ben oui, les photos des pompiers, des écoles et tout... Je me suis dit qu'est-ce que c'est que cette histoire ? Enfin, vraiment, je ne comprends pas ce qu'on veut me raconter, quoi. (...) J'ai fait cinq minutes le tour et je suis repartie, quoi. Je ne peux pas dire que ça m'a plu, hein, honnêtement... », (entretien n° 6);
- « Franchement, je la [l'exposition] trouve très moyenne ! (...) Je suis indifférent », (entretien n° 11).

Plusieurs répondants, en particulier ceux qui avaient déjà vu des expositions temporaires au MHVL et qui venaient spécifiquement pour celle-ci, ont souligné qu'ils étaient surpris ou franchement déçus par la taille de *Luxembourg, siège des pouvoirs*:

- « Je trouve plutôt bien mais je pensais que c'était plus grand, quand même » (entretien n° 5).
- « Disons que c'est différent de ce qu'on voit d'habitude mais oui, voilà, très court, très... Voilà. Très limité » (entretien n° 15).
- « Au début, j'ai pensé que ce serait quelque chose un peu plus grand » (entretien n° 16).

Les faiblesses du contenu telles que je les ai décrites dans la présentation de l'exposition, n'ont pas manqué d'être relevées par certains visiteurs, de même que l'absence de réelles intentions et objectifs affichés par les concepteurs a été ressentie. La question de départ, qui a été escamotée par l'équipe de conception, se retrouve finalement dans la bouche des visiteurs : qu'est-ce qu'on veut nous dire? Pourquoi cette exposition?

- « Je pense que ce qui me manquait c'était un peu plus d'explications de ce qu'il s'agit, pourquoi il y a cette exposition. Et un peu plus de ça parce que je suis venue ici, je n'avais aucune idée de ce que c'était. Je rentrais dans la salle, j'ai dit "ouh, qu'est-ce que c'est ?" » (entretien n° 1, la personne n'a pas vu la *home page* car elle est arrivée du niveau 2 au niveau 4 par l'ascenseur).
- « Je ne sais pas ce qu'ils ont voulu dire. Je crois qu'ils pêchent par un manque de pensée. (...) C'est très propre, mais il n'y a pas d'intérêt » (entretien n° 11).
- « Mais honnêtement, je n'ai pas compris l'objectif de cette exposition (...) Enfin, je ne vois pas l'intérêt de redéfinir certains termes... Je n'ai pas compris du tout l'exposition » (entretien n° 6).

En ce qui concerne le contenu informatif, cela va de paire avec les remarques précédentes, car les visiteurs associent plus volontiers leur incompréhension à un déficit d'informations proposées au sein du « produit fini », le dispositif qu'ils ont sous les yeux, plutôt qu'à un manque de perspective dès le départ dans le processus de conception.

- « Je m'attendais quand même à un tout petit peu plus ». Int : « Plus ? ». M : « Plus d'informations (...) Je veux pas dire qu'il faut être... exhaustif et avoir tout mais, un tout petit peu... » (entretien n° 2, visiteur régulier).
- « La notion de pouvoir, c'est une notion-clé aujourd'hui et elle n'est pas traitée. Elle n'est absolument pas traitée là-dessus. Il ne suffit pas de mettre des casques allemands et des chapeaux de gendarme, quelques affiches, des télévisions, pour faire quelque chose de sérieux ! J'ai l'impression que les gens qui ont fait ça sont des gens politiquement corrects donc ils n'ont rien compris au pouvoir et qu'ils n'ont absolument rien compris, bien entendu, à toute la dramaturgie qui va avec. Parce que le pouvoir, il n'est pas évidemment au niveau du Luxembourg, il n'est même pas au niveau de l'Europe. C'est à la fois quelque chose qui est beaucoup plus subtil et beaucoup plus puissant » (entretien n° 11).
- « Je trouve plutôt bien mais je pensais que c'était plus grand, quand même. (...) et aussi, comment dire, des recoupements avec des autres expos, je dirais. Je veux dire, il y a des choses qu'on a déjà vues dans d'autres contextes. (...) Je trouvais intéressant mais à vrai dire il n'y a pas vraiment beaucoup de choses qui sont vraiment nouvelles ». Int : « Au niveau des objets, ou au niveau du contenu, de ce qui est dit? ». M : « Au niveau des objets surtout » (entretien n° 5, visiteur régulier).

- « Le sujet est si vague, c'est si vaste ! Je pense qu'il y a certains exemples qui sont intéressants. Pour le reste, je crois qu'il faudrait plus se concentrer sur ceci ou sur cela. Je trouve qu'on a un peu l'impression que c'est du désordre » (entretien n° 7).

Par contre, il y a un visiteur, ou plutôt une visiteuse, pour laquelle l'exposition s'est avérée très riche. Elle lui prête même des intentions et des vertus qui n'étaient pas du tout recherchées par les concepteurs :

- « Le découpage thématique sur la présentation du pouvoir... C'est-à-dire que c'est moins agressif. Le pouvoir... On voit toute suite, comment dirais-je, on ressent tout de suite la pression. On a l'impression qu'on nous reproche quelque chose. Quand on nous parle de pouvoir, c'est comme si... On se demande : "qu'est-ce que j'ai encore fait ?". Tandis que là, C'est plus ludique, ça passe mieux... Je ne dirais pas ludique, mais c'est plus *light*, plus léger. Quand on sort dans la rue, on se comporte autrement. (...) Je trouve que c'est satisfaisant, ce questionnement. On apprend des choses aussi, sur le fonctionnement des institutions, comme on est... Qui est quoi, qui fait quoi. Et... Ça nous remet des idées... Parce qu'on a des a priori. Donc, on essaie de cerner certaines choses. (...) On veut comprendre le monde dans lequel on vit, on voit un peu comment ça évolue » (entretien n°8).

Cet exemple montre bien à quel point le visiteur est constamment dans l'interprétation par rapport au sujet et au contenu qu'on lui propose à travers l'exposition. Le visiteur n'entre pas « vierge » dans une exposition, celle-ci peut trouver des échos insoupçonnés chez lui. Il lui fait dire ce qui fait sens pour lui, ce qui lui « parle », indépendamment des intentions de la conception. Ce cas est tout à fait intéressant du point de vue de la réception, de l'appropriation du dispositif d'exposition. Et c'est bien l'un des buts de l'exposition hypertextuelle que de favoriser cette appropriation spécifique, sans pour autant permettre les contre-sens.

En ce qui concerne le parcours au sein de l'exposition, certains visiteurs, qui terminaient la visite des espaces permanents, ont été décontenancés par la différence de logique, de structuration de l'espace. Certains ont cherché à retrouver un fil chronologique, de façon à poursuivre leur exploration sur le même canevas que dans les autres salles du musée.

Dans certains cas, c'est la signalétique placée dans le passage des portes qui entretient la confusion:

- « J'ai regardé les nombres mais j'ai vu que ça n'avait pas trop de sens [signalétique au sol, comme dans le reste du musée] (...) Oui parce qu'on a toujours fait le tour des numéros et ça a toujours bien fonctionné et j'étais dans la première salle, j'ai bloqué, ça ne fonctionne cette fois pas trop avec les numéros, alors... je suis toujours entrée comme ça me venait, je suis allée la première fois dans la salle ici et après à droite. Et pour moi, ça manquait de

sens parce que j'ai toujours eu ce qui m'intéressait alors je suis allée dans une salle et après une autre » (entretien n°1).

- « La seule chose qui, dans ce musée, mais ça, c'est un peu général, en principe, on se perd un petit peu. Parce qu'on ne sait jamais trop bien où l'on en est et... Là on a un peu du mal à se retrouver. C'est pourquoi, moi, je pensais qu'ici, ça allait continuer [la signalétique] » (entretien n° 5).
- « Par contre, c'est un peu confusion (sic), par rapport au parcours qui vient du bas en haut. On était un peu confusé (sic) parfois. C'était... Mais cela vient peut-être parce qu'on a vu les choses avant... » (entretien n°13)

Certains visiteurs remarquent que la structure n'est pas chronologique mais basée sur des thèmes, et ils le regrettent:

- « L'exposition est très bien mais je trouve qu'il y a toujours... Il y a des photos ou des pièces de l'Antiquité et en même temps des pièces des Temps modernes (...) Un temps après l'autre. (...) Vous savez, si vous entrez dans une exposition et que vous commencez par exemple sur la... chronologiquement, pour suivre comme ça, alors, c'est... pour moi au moins, c'est mieux. Ici vous avez les thèmes, dans le temps et maintenant » (entretien n° 16).
- Ils ont cherché le fil conducteur chronologique mais ne l'ont pas trouvé. Ils ont trouvé l'exposition désordonnée, cela les a dérangé (entretien n° 10, non enregistré).

A force de chercher le fil chronologique, certains le trouvent:

- « M: Je l'ai un peu fait au hasard. Je suis entré, je suis allé à gauche et puis, j'ai fait l'autre partie. C'est comme un petit ordre chronologique... Ca, je trouvais bien. Int : Donc, vous avez suivi comme un ordre chronologique ? M : Oui » (entretien n° 2).
- « On comprend quand même ce qu'on veut dire, même à l'intérieur d'une salle, on a toujours une certaine chronologie où l'on voit anciennement, il y a 100 ans et aujourd'hui, même dans le film, cela se voit... On passe à travers les époques, on voit dans le matériel présenté... » (entretien n° 18).

On peut néanmoins se poser la question de savoir ce que ces deux visiteurs entendent exactement par « chronologie » ou « ordre chronologique ». Est-ce que cela ne voudrait pas simplement dire « ordre », « structure »? Le répondant à l'entretien n° 18 ne veut-il pas faire remarquer qu'il y a des documents datant d'époques différentes, sans pour autant que cette « certaine chronologie » ne soit comprise comme le fil conducteur de l'exposition?

Plusieurs autres visiteurs ont tenté de déceler un fil conducteur, sans que celui-ci ne soit pour autant chronologique:

- « Moi, j'ai essayé de trouver le fil conducteur (...) Un peu, trouver le thème véritable de l'exposition » (entretien n° 15).
- « J'ai cherché le lien » (entretien n° 9, non enregistré).

Il y a aussi les visiteurs qui ne s'embarrassent pas de chercher un fil conducteur, soit qu'ils font la visite rapidement, sans trop s'investir, ou tout simplement au hasard :

- « J'ai pas vu toutes les parties... J'ai pas retenu beaucoup... les noms (rire embêté) ». Int : « Comment avez-vous fait votre parcours dans l'exposition? ». Mme : « Euh... un peu par hasard ! (rire) Parfois on ne reste pas concentré... (rire) », (entretien n° 13, mais le répondant juge par ailleurs l'exposition confuse).
- « En fait, là, on n'a pas tellement réfléchi. Je ne sais pas, on est allé d'abord par là, donc vers... (entretien n° 17).
- « Je ne sais même pas ce qui m'attendait, je suis venue sans but. Je me suis laissée un peu... Je suis restée devant des choses qui m'intéressaient et puis d'autres devant lesquelles je suis passée, devant les choses qui... Disons, la dynastie, ça ne m'intéresse pas trop (...) Est-ce qu'il y a un fil dans tout ça ? » (entretien n° 19).
- « Donc, j'ai un peu vagabondé, (...) [parcours] totalement anarchique » (entretien n° 6).

Plusieurs visiteurs déclarent avoir plutôt suivi une logique « de salle » :

- « D'une façon logique ! Je suis entré au fond, et après j'ai fait... un itinéraire logique. Je ne sais pas, logique ! J'ai suivi au fond, salle par salle, jusqu'à l'audiovisuel... [Selon] la logique de l'espace. Pas des thèmes, la logique de l'espace » (entretien n° 14).
- « Un peu fouillis, on ne sais pas par où commencer », « il faudrait un vrai sens de visite ». Il pense que c'est dû aussi à la disposition des salles, du bâtiment. « Ca fait bloc ». Aurait préféré être mieux guidé (entretien n° 3, non enregistré).
- « Moi, finalement, le fil conducteur, c'était plutôt... le suivi, le lien suivant une salle après l'autre. Ne pas manquer une salle parce que ça, ça m'est déjà arrivé ici, dans ce musée. Je n'ai pas vraiment cherché un fil conducteur, à vrai dire » (entretien n° 5).
- « Je suis allée de salle en salle, j'ai regardé tous les textes, j'ai regardé des images... Et puis j'ai regardé le film » (entretien n° 12).

Qu'en est-il des aides à la visite, et en particulier les titres et les couleurs? Les avis sont partagés également.

- Mme : [n'a pas du tout utilisé les titres et les couleurs] « Les thématiques n'étaient pas si claires que ça. Il aurait fallu l'afficher en rentrant dans la salle en question ». Int : « Je ne vous comprends pas... ». Mme : Si vous dites, les thèmes, il y a ... Succession, Occupation (elle regarde autour d'elle et voit les titres) Ah, effectivement, là, oui...Non,

effectivement, je n'avais... Ah non, en fait, je les découvre maintenant, les titres » (entretien n° 16).

- « Bon, avec les panneaux en haut, c'est plus facile, mais... » (entretien n° 15).
- Int : « Est-ce que vous avez regardé les couleurs et les titres de chaque portion d'exposition ? ». M : « Oui. J'ai remarqué tout de suite, oui ». Int : « Qu'est-ce que vous en avez pensé ? ». M : « Que c'est bien ». Int : « Est-ce que ça vous permet de... ». M : « De mieux situer ici on parle l'occupation, ici le pouvoir, gouvernement, l'économie, oui ». Int : « Ca permet de vous guider ? ». M : « Oui » (entretien n° 2).
- « J'ai vu des petits panneaux et tout, mais je n'ai pas compris à quoi ça servait. (...) J'ai vu que c'était séparé effectivement pas des grandes couleurs distinctes pour chaque parties mais je n'ai pas compris. (...) Oui, les titres, la présentation. Je trouve que c'est attractif, avec les couleurs et tout. C'est dommage que ce ne soit pas plus clair, plus explicite » (entretien n° 6).
- Int : « Il y a de grands titres qui sont affichés, est-ce que vous les avez vus ? ». M : « Et les couleurs ? ». Int : « Oui, et des couleurs ». M : « J'ai pas fait attention, j'ai pas remarqué. J'ai prêté attention à... la légende, je ne sais pas comment on dit ». Int : « Oui ». M : « Et aussi aux écrits, à l'audiovisuel et tout ça, mais... Je n'ai pas repéré des couleurs différentes » (entretien n° 14).
- « Non, là, ils sont quand même trop discrets... On voit qu'il y a des couleurs, on voit le texte mais... » (entretien n° 18).

Malgré les efforts pour rendre clairs les différents noeuds thématiques, je m'aperçois que pour pas mal de visiteurs, l'utilisation des couleurs, des « encadrements » des thèmes, des grands titres reste insuffisante. Faut-il en conclure qu'il faut être encore plus explicite au niveau des repérages ou au contraire, que si les visiteurs sont attirés par les objets et documents, les indications, aussi grandes ou colorées soient-elles, resteront négligées?

Que pensent les visiteurs du découpage thématique de l'exposition?

- « Je trouve le format bien fait, de bien diviser les différentes parties qui constituent des zones de pouvoir. (...) Ca, je trouve très bien. Ca c'est bien fait. C'est bien sous-divisé » (entretien n° 2).
- « Il n'y a pas de fil directeur dans le... D'accord, il y a des grandes parties et tout, mais... » (entretien n° 6).
- « C'est très plat, quoi, c'est-à-dire que... C'est d'une platitude extrême. C'est pas en alignant... ces choses... (...) Non, je trouve que le découpage, il n'est pas bon qu'il n'y ait pas, encore une fois, d'analyse de la notion de pouvoir aujourd'hui, les intérêts du pouvoir politique, du pouvoir économique, du pouvoir... Euh... Vous voyez, c'est tout ça qui manque. Il manque des analyses » (entretien n° 11).
- « Oui. On peut choisir, ça c'est pas mal. (...) on ne peut jamais visiter tout et se concentrer sur tous les éléments. Parfois on ne reste pas concentré... (rire). Et comme ça, il y a des

petites parties que l'on peut voir séparées des autres. C'est bien, on ne doit pas voir tout » (entretien n° 13).

- « Oui, c'est clair, oui. C'est systématique. Très clair » (entretien n° 14).
- « Je ne sais pas combien il y en a mais on pourrait utiliser plus de couleur. Ici, on aurait dû mettre un peu plus, ou encore plus grand, ou... Peut-être qu'il y a trop de... Il faudrait se limiter aussi peut-être à 5 ou 6 parce qu'il y a trop de [thèmes]... » Int : « Il y en a 12 en tout ». M : « C'est peut-être un peu trop. Enfin, on voit quand même ! Oui. 12, c'est beaucoup » (entretien n° 18).

Une seule personne m'a parlé spontanément des liens entre les thèmes :

- « Mais je crois que tous les thèmes se rassemblent. Quand on lit les textes et quand on comprend qu'il s'agit de la représentation du pouvoir sur un territoire, dans les différentes salles, on voit les différents aspects du pouvoir (...) C'est bien découpé. (...) Mais à partir du fait que c'est le pouvoir, le contre-pouvoir, parfois le terrorisme, parfois les révoltes, parfois la domination enfin un pouvoir extérieur... Tout cela se rassemble sous le titre "pouvoir"» (entretien n° 12).

Parmi toutes les personnes interrogées, cette dame, une anglophone qui maîtrise très bien le français, est la seule à avoir compris, semble-t-il, la logique de l'exposition et la présentation éclatée du thème du pouvoir. Elle a fait une visite assez longue (40 minutes) et déclare avoir lu plusieurs textes: « Je crois que c'est d'abord les textes [qui m'ont attirée] parce que c'est une explication et que les images de peinture... C'est une représentation, mais il faut d'abord comprendre le texte pour comprendre les images. (...) Mais il y a des explications très claires ». Elle a en outre lu le texte d'introduction (*home page*).

En ce qui concerne les textes, on s'aperçoit dans les entretiens, comme dans les observations, que les textes ne sont pratiquement jamais tous lus mais que beaucoup de visiteurs prennent la peine d'en parcourir quelques-uns, et que certains en lisent beaucoup:

- « Oui, j'ai lu un quart, à peu près. Je trouve que c'est toujours trop de lire tout alors j'ai lu ce qui m'intéressait » (entretien n° 1).
- « Les panneaux, j'en ai lu plusieurs en totalité et d'autres la première moitié » (entretien n° 2).
- Ils ont lu pas mal de textes: « L'important c'est de lire tout » pour s'y retrouver (entretien n° 3 non enregistré).
- « Moi je trouve que la présentation [des textes] est très bien, c'est très lisible, puis c'est, comment on peut dire, ça nous remet parce que ce sont des choses qu'on doit savoir. Des choses qu'on doit chercher à comprendre aussi quand on les explique » (entretien n° 8).

- « Enfin, moi je voudrais dire qu'il y a beaucoup de textes. Alors, évidemment, soit on les lit pendant trois heures et on lit chaque texte... Enfin, je suis complètement passée à côté » (entretien n° 17).
- « Tandis que les textes là, c'est bien. Je ne trouve pas ça trop long, c'est le maximum qu'il faut mettre » (entretien n° 18).

Quelques visiteurs ont regretté que les textes ne fussent présentés qu'en français, ou encore que des documents en allemand ou en luxembourgeois ne soient pas traduits ou expliqués. Notons enfin que le terme « texte » n'est pas toujours très bien compris, dans la mesure où certaines personnes pensent qu'il s'agit des documents, d'autres confondent avec les citations, d'autres encore ne font pas de différences entre les grands textes explicatifs et les cartels qui accompagnent les objets.

A propos des cartels, plusieurs visiteurs ont relevé qu'ils n'étaient pas très ergonomiques : écrits trop petits ou placés trop bas, ils ne donnaient pas lieu à une lecture très confortable.

- « Je n'ai pas du mal à lire, mais ce qui me gêne un petit peu, c'est qu'il y en a qui sont assez bas, alors ça c'est un petit peu pénible à lire. Ça me gêne d'ailleurs généralement dans les expos. Ce n'est pas un reproche mais ce n'est pas très... lisible finalement » (entretien n° 5).
- « C'est bien pour des enfants mais pas pour des gens de 1m60 ou 80... Donc moi, je voudrais lire ça ou bien ici (montre la hauteur idéale sur le mur) ou, je ne sais pas mais je n'ai pas envie de me mettre... Ici, c'est beaucoup trop petit » (entretien n° 18).

En ce qui concerne le contenu informatif des cartels, rien de spécial n'a été signalé, hormis que certains visiteurs trouvent qu'ils auraient pu proposer davantage d'informations (ce sont les mêmes qui sont déçus par la taille de l'exposition ou les limites de la réflexion proposée sur le pouvoir). Parmi les personnes interrogées, pas une n'a remarqué ni utilisé la partie gauche des cartels, qui présentait les douze noeuds en faisant ressortir ceux qui pouvaient être liés à l'expôt présenté. L'idée était bonne, et je suis un peu étonnée que ce rappel des liens n'ai pas davantage attiré la curiosité des visiteurs. Peut-être que l'on peut trouver une explication à ce manque d'intérêt pour la partie gauche du cartel dans la taille trop réduite du texte, qui rendait les indications presque illisibles, comme l'a souligné un visiteur auquel je demandais s'il avait remarqué ce dispositif :

- « Oui, on voit que c'est mis là mais on ne voit pas... C'est que chaque fois ça se... Ça entre en relation avec ces trois autres thèmes. Oui, on voit que ça fait relation mais... On ne prête pas attention à ça, c'est trop petit ! On pourrait le faire plus grand... » (entretien n° 18).

Du point de vue de la présentation, de la scénographie, de l'esthétique de l'exposition, il ne ressort rien en particulier. Certains visiteurs apprécient, d'autres y sont assez indifférents ou trouvent la présentation simplement « normale » (entretien n° 7). Effectivement, la scénographie était loin d'être exceptionnelle. Une femme a toutefois trouvé la muséographie¹²⁶⁷ assez intéressante :

- « Avant-gardiste, un peu... Oui, moderne, présentation moderne (...) le fait de mélanger des photos récentes avec des anciennes ou... Là, par exemple le casque avec des chapeaux... » (entretien n° 15).

En ce qui concerne un autre élément important quant au fonctionnement hypertextuel de l'exposition, je me suis aperçue en faisant les entretiens que très peu de visiteurs avaient remarqué la *home page*, notamment ceux qui sont arrivés par l'ascenseur au niveau 4, c'est-à-dire à l'étage de l'exposition proprement dite, sans s'arrêter au niveau 3, celui où se situait l'espace d'introduction.

- « Non. On est venu de plus en bas. On a vu que dans l'étage au-dessus [le niveau 3] c'était seulement le café et tout ça, alors on est tout de suite entré ici. J'ai pas vu » (entretien 1).
- « Ecoutez, on est entré en vitesse, on n'avait pas beaucoup de temps, donc, j'ai pas vu. Je vais aller voir » (entretien n° 17).

En outre, certains visiteurs m'ont rapporté que c'est à l'accueil qu'on leur a expliqué que l'exposition n'avait pas de fil conducteur, que le parcours était libre :

- « On est prévenu en bas qu'il n'y a pas de sens de visite » (entretien n° 3).
- « C'est la fille... à l'accueil... qui m'a dit la forme meilleure (sic) de visiter le musée... Elle m'a dit un peu, que je devais commencer par le niveau... Et qu'ici, je trouverais une exposition sur les... sur le siège du pouvoir. C'est elle qui m'a dit » (entretien n° 14).
- « Ici, on m'a dit que c'était seulement le premier étage » (entretien n° 18).

Certains visiteurs disent avoir vu l'espace *home page* mais ne pas y avoir prêté attention, et en tout cas ne pas avoir lu le texte. Finalement, parmi les répondants, seulement trois ont visité la petite introduction et lu le panneau. Cela ne semble pas avoir modifié leur façon de visiter :

- Int: « Est-ce que vous êtes passés par le tout petit espace d'introduction qui se trouve à l'étage inférieur, où il y a un panneau qui introduit à l'exposition et une vitrine? ». Mme : « Oui ». Int : « Vous l'avez lu ? ». Mme et M: « Oui ». Int : « Est-ce que ça a changé votre façon de visiter ? ». Mme : « Non ». M : (grommellement). Mme : « C'est

¹²⁶⁷ Elle n'a pas cité le terme « muséographie » mais celui-ci convient mieux à ce qu'elle décrit que « scénographie ».

marqué là qu'on peut faire comme on veut bien. Qu'il n'y a pas de parcours strict alors qu'on peut choisir ». Int : « Que pensez-vous de cette idée, que l'on puisse choisir son parcours ou qu'il n'y ait pas de parcours imposé ? ». Mme : « C'est bien s'il n'y a pas de concordance qu'il faut suivre ». Int (à M) : « Vous partagez le même avis ? ». M : « Je n'ai pas d'opinion là-dessus » (entretien n° 7).

- « Pourtant, j'ai lu en bas l'affiche qui explique qu'est-ce que l'exposition veut dire et tout. Mais là, du coup ça m'a un peu découragé [le fait de ne pas trouver la cohérence de l'exposition], c'est pour ça que je suis partie » (entretien n° 6).
- « Il [le texte de la *home page*] présente l'exposition en disant qu'on peut faire un parcours aléatoire... C'est-à-dire, qu'il y a très peu de salles à visiter... Donc, j'ai parcouru sans vraiment choisir, je suis allée à gauche, à droite, quand il y avait quelque chose qui m'attirait, j'ai suivi mon regard. Mais j'ai pas vraiment fait un choix » (entretien n° 12).

Très intéressants enfin, les avis récoltés auprès de deux personnes interrogées, qui n'ont pas vu la *home page* mais qui aurait trouvé utile de recevoir une introduction ou une aide à la visite de *Luxembourg, siège des pouvoirs* :

- « Effectivement, c'était pas aussi clair que ça ! Peut-être qu'il aurait fallu donner une petite fiche, une feuille DIN A4 avec les idées clés, euh... » (entretien n° 17).
- « Mais il faudrait que quand on rentre, on ait tout à fait au début les douze termes. Alors on peut... Ça c'est quelque chose qui manque ici. J'entre au début, je vois que là... Là, on voit, on montre qu'il n'y a juste qu'un étage [il veut dire que l'introduction doit être au même étage que l'exposition]... Alors ce serait bien d'avoir une liste au début et une vue globale. Quand on entre comme ça, on voit directement » (entretien n° 18).

(4) Interprétation croisée

L'évaluation de *Luxembourg, siège des pouvoirs* s'est déroulée de façon plus complète et plus satisfaisante que celle de l'exposition *Aux abris*. Forte de ma première expérience, je me sentais plus à l'aise pour récolter des informations sur le fonctionnement de l'hyperexposition ainsi que sur les avis et stratégies mises en place par les visiteurs. Malgré tout, je n'ai pu éliminer toute maladresse et quelques regrets relatifs à la méthodologie ou aux techniques utilisées sont apparus lors de l'analyse des résultats.

Luxembourg, siège des pouvoirs a ouvert ses portes en visiteurs en présentant certains handicaps ou défauts que j'ai détaillés plus haut, en particulier un déficit du point de vue de la communication des objectifs et des intentions de la part de l'équipe de conception. Cela s'est ressenti, en particulier à travers les entretiens mais aussi dans l'enquête par questionnaire. Il s'agissait d'une petite exposition, sise dans un espace particulièrement ingrat s'agissant

d'encourager un parcours libre. L'approche thématique ne semble pas avoir posé de problème en soi, sauf auprès de visiteurs qui sont attachés à la structure chronologique typique des musées d'histoire, et utilisée en l'occurrence dans les salles permanentes du MHVL. Quoi qu'il en soit, un nombre important de visiteurs ont effectué une visite de courte durée, leur objectif étant pour la plupart d'avoir un aperçu global de l'exposition. Attiré prioritairement par les objets et documents, il est difficile de savoir comment ils se sont servi (ou non) des titres et des couleurs sensés favoriser leur découverte des noeuds thématiques, tout en guidant leur activité de visite. En revanche, il est flagrant que certains dispositifs d'aide à la visite, comme la home page ou la partie gauche des cartels, n'ont pas donné satisfaction. Si une part du public n'a pas été dérangé par ces quelques défaillances, un autre portion s'est déclarée gênée par le manque (supposé) d'ordre et de structure.

En ce qui concerne les entretiens, que nous apprennent-ils par rapport à au questionnement de base : l'exposition hypertextuelle fonctionne-t-elle? Rappelons que les visiteurs tendent généralement à exprimer des explications qu'ils estiment les plus rationnelles ou les plus légitimes. En ce qui concerne la verbalisation, on sait qu'il n'est pas toujours simple de commenter son propre comportement ou ses propres réactions; *a fortiori* lorsque l'on ne maîtrise pas les subtilités de la langue (le français n'était pas la langue maternelle de certaines personnes interrogées et la qualité de certains entretiens s'en ressent). Enfin, la plupart des personnes interrogées qui n'appréciait guère l'exposition me l'ont parfois fait comprendre à demi-mot. Rares sont les visiteurs qui déclarent de manière frontale qu'ils n'ont pas apprécié l'exposition, ceux qui sont déçus le disent de manière un peu détournée, en disant, par exemple, que l'exposition est très intéressante mais que les informations auraient pu être plus nombreuses. De même, quelques visiteurs se sont montrés étonnés voire déçus par la taille modeste de l'exposition. Si malgré son format, elle s'était avérée intéressante et attractive à leurs yeux, auraient-ils regretté aussi amèrement qu'elle ne s'étende pas sur 3 niveaux?

Les hypothèses que j'ai émises en faisant la description critique de *Luxembourg, siège des pouvoirs* se confirment au moins partiellement. Ce qui apparaît clairement, c'est que l'espace *home page* est un échec. Premièrement, parce qu'il est mal placé – il ne s'agit pas d'un passage obligé tel quel le recommande le protocole –, ensuite parce qu'il n'est pas assez explicite. Et surtout parce qu'il peut effectivement paraître inutile de préciser que l'on peut découvrir de façon aléatoire des unités présentées dans quelques salles en enfilade. En d'autres termes, qu'est-ce que ça change pour la visite?

Les entretiens réalisés avec des personnes préalablement observées sont globalement assez décevants. J'ai dit les difficultés rencontrées pour obtenir des entretiens avec les visiteurs suivis; la plupart des refus ont été motivés par le problème de la langue. Parmi les entretiens que j'ai pratiqués, certains ne tiennent pas leurs promesses précisément à cause de ce problème (soit que les répondants ne comprennent pas exactement les questions, soit qu'ils se trouvent presque incapables de communiquer leur avis, leurs impressions). Je pense qu'il

aurait fallu faire des entretiens plus longs et plus approfondis, ou refaire systématiquement le cheminement avec le visiteur en le laissant parler, ce qui n'était pas possible car les répondants n'étaient pas du tout disposés à me consacrer davantage de temps. Ce cette démarche apporte par rapport à mon questionnement de départ, c'est que les « fourmis », qui sont les plus nombreux à avoir accepté l'entretien, recherchent un fil conducteur, de préférence chronologique, pour effectuer leur parcours (entretien n° 3, 4, 7, 16, 18). Ils cherchent à être guidés, tandis que le « poisson » (entretien n° 15) ou le « papillon » (entretien n° 8) sont moins soucieux de la structure.

Pour terminer, l'exposition, par son aspect « leçon de choses », n'a pas semblé engagée par rapport au sujet présenté – et pour cause puisqu'elle ne l'était pas réellement. Pour affirmer un regard, pour éviter la neutralité, il faut pour commencer avoir des intentions claires et un message à faire passer, ce qui n'était pas le cas de l'équipe du MHVL, comme je l'ai déjà souligné. Ce qui est plus étonnant, c'est que les quelques dispositifs moins « politiquement corrects », pour reprendre l'expression d'un visiteur interrogé, n'ont pas fait l'objet de commentaires. Personne n'a fait de remarque (positive ou négative) concernant le rapprochement entre la Grande Duchesse Charlotte et le tableau représentant Notre Dame du Luxembourg; les deux portraits sont accrochés côte à côte. J'avais plutôt l'impression que c'était éloquent...

4. Comparaison des deux expériences

Décloisonner l'exposition d'ethnographie régionale et de société et (r)établir les liens qui unissent les fragments thématiques, affirmer le regard posé sur une problématique à travers une recherche muséographique, encourager le visiteur à explorer une exposition en étant libre et actif et lui donner les outils – les clés – pour le faire : voilà les axes de ma réflexion et les objectifs de ma proposition méthodologique. Réflexion et proposition qui n'auraient pas quitté les hautes sphères des idées si je n'avais eu l'occasion de les frotter au monde muséal d'ici-bas. S'il n'est pas simple d'élaborer un cadre théorique pour y déployer les principes de l'hyperexposition, il n'est pas moins ardu de transposer celle-ci dans le cadre matériel des salles d'exposition, en comptant avec les calculs, conflits et compromis qui font *aussi* partie du quotidien de la pratique muséographique et sont pourtant rarement pris en compte dans les projections théoriques ou les manuels de muséographie. La mise à l'épreuve de mon travail théorique représente sans conteste une étape importante de ma recherche, même – et surtout – si ce n'est pas moi qui ait réalisé ces deux expositions-laboratoires. C'est grâce à l'enthousiasme et à la bonne volonté de mes cobayes que le protocole de mise en exposition a pu être testé.

Les enseignements de ces deux expériences peuvent être tirés à trois niveaux : l'observation et le suivi de la conception et de la réalisation de l'exposition, la description critique du « produit

fini » en fonction de mes attentes et enfin l'évaluation de l'exposition à travers la réception de celle-ci par les visiteurs. Les deux expériences présentent des points forts et des points faibles, tant au niveau de la conception et du processus de mise en exposition qu'au niveau des solutions muséographiques et scénographiques mises en oeuvre pour rendre l'hyperexposition opérationnelle, compréhensible et utilisable par le public.

En ce qui concerne tout d'abord l'applicabilité et l'application du protocole, nous avons vu que, globalement, celui-ci n'a pas posé de gros problème à mes interlocuteurs et néanmoins cobayes. Il est particulièrement intéressant de relever les questionnements qui ont surgi durant la préparation des expositions, ainsi que les libertés prises face au protocole ou les écarts commis par rapport à celui-ci. Tout ceci peut être révélateur de problèmes ou de défaillances de la méthodologie proposée. Les grandes lignes du « cahier des charges » ont été comprises et respectées par chacun de mes cobayes, et ce d'autant plus facilement que certains aspects du protocole font partie de leur pratique « ordinaire » de mise en exposition.

En effet, Damien Watteyne m'a expliqué¹²⁶⁸ que le protocole propose, au niveau de la conception et de la fragmentation de la thématique, une méthodologie proche de la sienne. « Je dirais que d'une certaine manière, le travail que j'appellerais d'heuristique, qui consiste à prendre une thématique et de l'aborder dans tout ce qu'elle peut impliquer comme sous-thématiques satellites etc., c'est-à-dire partir d'un thème et d'aller l'explorer jusqu'aux fondements profonds, enfin jusqu'au plus profond de la thématique, c'est comme ça que je le fais d'habitude ». Marie-Paule Jungblut¹²⁶⁹ a souligné également que le travail du sujet se retrouve dans sa pratique : « Quand tu as tout ces sous sujets et puis après tu les regroupes, jusqu'à ce point ma façon de concevoir des expositions correspond à la tienne ». Elle précise cependant que son collègue, Guy Thewes, ne travaille pas nécessairement de la même manière.

En dehors de ces grandes lignes, des écarts ont été constatés. Dans les deux cas, l'étape de la note d'intention s'est avérée assez problématique. En ce qui concerne l'exposition *Aux abris*, j'ai été obligée de la réclamer à plusieurs reprises à Damien Watteyne avant qu'il ne la rédige... en fin de processus. En définitive, elle figurait, presque telle quelle, sur le document de visite distribué dès l'entrée dans le musée de plein air. Quant au MHVL, cette note n'a jamais été finalisée et j'ai souligné à quel point cela s'est ressenti dans l'exposition *Luxembourg, siège des pouvoirs*; plusieurs visiteurs ont également déploré, dans les entretiens, qu'ils ne comprenaient pas les objectifs de celle-ci. Marie-Paule Jungblut l'a également regretté lors du bilan de l'exposition-laboratoire.

¹²⁶⁸ Lors de l'entretien qu'il m'a accordé le 8 mars 2005 en guise de bilan de l'expérience.

¹²⁶⁹ Entretien-bilan du 28 juillet 2005.

Pour la suite du processus, j'ai discuté à plusieurs reprises avec le conservateur du Fourneau Saint-Michel du schéma résumant la méthodologie de mise en exposition. L'opportunité de la « ligne rouge », qui interdit les allers-retours entre le schéma finalisé (« choix et approche ») et le choix des objets ainsi que la prise en compte des espaces disponibles, a été contestée. Ce débat était d'autant plus présent que Damien Watteyne était impliqué dans la rénovation d'un musée au Chili et qu'il s'interrogeait justement sur la meilleure manière de procéder. Pour lui, les idées de thèmes jaillissent parfois à partir de certains éléments des collections ou des lieux dans lesquels l'exposition va prendre place, ce qui implique, dès le départ, de se focaliser sur certains objets. Cela ne revient pas à en devenir l'esclave pour autant, puisqu'ils ne dictent pas la structure de l'exposition. De même, les maisons dans lesquelles allait être montée l'exposition pouvaient-elles lui inspirer des idées du point de vue du sujet, des noeuds d'information.

On n'a pas du tout eu ou pris le temps de réfléchir à ces étapes de conception dans le projet de Luxembourg. Etant donné que l'exposition a été conçue et réalisée en moins de deux mois, toutes les étapes se sont un peu chevauchées, et personne ne s'est soucié de l'ordre proposé par le protocole. En outre, dans la mesure où toute une équipe travaillait à ce projet – et non une seule personne, comme au Fourneau Saint-Michel – l'ensemble de tâches ont été réalisées en parallèle, simultanément, par différentes personnes. En ce qui concerne le tableau synoptique, dont j'ai évoqué l'ambiguïté terminologique au début du chapitre¹²⁷⁰, Damien Watteyne m'a remis des documents qui en tiennent lieu tandis qu'à Luxembourg, cette étape ultime n'a jamais vu leur jour. Ce document a été « remplacé » par des listes d'objets, les plans d'accrochage, les textes explicatifs et les cartels, ce qui est très révélateur : les routines de mise en exposition ont supplanté les recommandations du protocole!

Deuxième niveau d'évaluation : l'exposition elle-même. Du point de vue du cadre offert par les deux institutions, c'est le jour et la nuit! En outre, les deux implantations offertes à l'exposition hypertextuelle étaient terriblement contraignantes, un comble pour une exposition qui propose de rendre la visite libre et le visiteur actif. La première, avec nombre de mètres carrés presque incalculable disposait d'une étendue peu gérable du point de vue de la matérialisation des liens entre les noeuds. La seconde, avec 4 salles et la disposition que l'on sait, ne permettait en aucun cas un « cheminement aléatoire ».

En ce qui concerne la scénographie, force est de constater que rendre perceptibles les liens entre les noeuds est difficile. En outre, dans les deux expositions-laboratoires, cet aspect de l'exposition n'a pas fait l'objet de beaucoup d'attention et s'avère au final assez peu concluant, malgré quelques bonnes idées. A Luxembourg, l'exposition rendait une atmosphère très froide et très lisse. Les grands titres et les couleurs marquaient clairement le découpage intellectuel

¹²⁷⁰ Il vaut mieux abandonner le terme « synopsis », mal choisi en fonction de son acception de « projet de scénario », rédigé en début de processus, au profit de « tableau synoptique », à placer en fin de processus, en guise de synthèse, avant de passer au montage de l'exposition.

du thème et le découpage physique de l'espace. Mais si l'encadrement des noeuds contribuait à différencier les fragments du concept « pouvoir », il les écartait dans le même temps, au lieu de les rapprocher. Les liaisons ne se faisaient pas au départ des noeuds thématiques eux-mêmes mais bien à partir des objets, à travers la partie gauche des cartels, pas assez mis en évidence. L'accrochage des collections n'y est pas étranger : pour la plupart rivés aux murs des salles, les expôts donnaient l'impression de s'écarter le plus possible les uns des autres, tout en favorisant chez le visiteur un parcours longeant les cimaises. En ce qui concerne le Fourneau Saint-Michel, je regrette également un manque d'investissement pour cette étape, pourtant soulignée comme cruciale dans le protocole. Là aussi, quelques bonnes idées, élaborées la semaine précédant l'ouverture, n'ont pas rencontré l'investissement nécessaire (au sens des ressources humaines et financières). Les pictogrammes et les textes étaient bien pensés et calibrés, faciles à repérer, mais leur réalisation matérielle était, hélas, déplorable. En outre, le cadre du musée de plein air, ne permettait pas toutes les libertés, que ce soit du point de vue de l'aménagement des maisons, de la signalétique, ou du parcours du visiteur.

Les deux expériences ont en outre fait l'impasse sur la *home page*, également désignée comme importante et indispensable dans le protocole. A Luxembourg, elle a été complètement négligée, réalisée... trois semaines après l'ouverture de l'exposition, en mettant en place un dispositif insuffisant dans un espace inadéquat. Au Fourneau Saint-Michel, Damien Watteyne n'a pas pris la peine de simplifier et d'adapter les documents de travail pour qu'ils soient compréhensibles et utilisables par les visiteurs. Au niveau des *home page*, et en ce qui concerne l'exposition *Aux abris*, le document proposé au visiteur en guise de *home page* « portative », on s'aperçoit que la première expérience pêche par excès d'information, par la confusion de son schéma. L'expérience luxembourgeoise, à l'inverse, propose un plan – un schéma? – tellement sommaire qu'il en devient également incompréhensible, à mon avis. Au Musée de la Vie rurale en Wallonie, Damien Watteyne utilise, tel quel, le schéma conceptuel, dont on ne comprend pas bien le rapport avec le plan du musée. A l'inverse, au MHVL, le plan « intellectuel » est totalement abandonné au profit du seul plan « spatial » de l'exposition, dont j'ai souligné qu'il ne rendait pas compte des liaisons entre les noeuds. Les visiteurs ont-ils reçu là de clés suffisantes pour activer les liens entre les fragments, entre les noeuds?

Dans l'ensemble, j'ai le sentiment que ces deux expositions ont été légèrement bâclées, ou du moins qu'elles n'ont pas donné lieu à l'investissement – peut-être trop important? – qu'elles nécessitaient. Une hyperexposition exige une préparation longue et sérieuse – certainement plus importante qu'une exposition « ordinaire » car il s'agit d'un dispositif plus complexe. Mes cobayes ne se trouvaient pas dans de bonnes conditions pour répondre à cette exigence, temporelle en particulier. Ils se sont malgré tout prêtés de bonne grâce à l'exercice, et m'ont chacun assuré, lors des entretiens-bilans, que si c'était à refaire, ils n'hésiteraient pas à ce lancer dans l'aventure!

Troisième niveau, l'évaluation de la réception des expositions par les visiteurs. Le manque d'affluence du public pour voir ces deux expositions n'a pas facilité mes premiers pas en ce domaine et m'a conduit à réorienter mon plan d'évaluation en cours de route, moyennant quelques écarts de méthodologie. Quoi qu'il en soit, les enquêtes et les évaluations ne donnent jamais de réponse univoque et « prête à l'emploi ». Elles apportent des éléments qui peuvent entretenir, alimenter la réflexion, aider à prendre des décisions mais en aucun cas elles ne tracent le chemin à la place du concepteur. En ce qui concerne le comportement du visiteur dans l'exposition, les stratégies qu'il met en place, l'avis qu'il émet sur les dispositifs, elles donnent des indications et esquissent des tendances mais les questionnements doivent souvent être affinés.

Les résultats des deux évaluations ne permettent pas de dégager une ligne claire au niveau de la réception des expositions. J'ai abondamment souligné le problème de visibilité de l'exposition temporaire *Aux abris* dû à son implantation au sein même du musée de plein air. La plupart des visiteurs ne l'ont pas distinguée de l'exposition permanente; et en effet, elle se profilait davantage comme un parcours particulier ou une évolution de la présentation habituelle des immeubles et des collections. Il est dès lors délicat de tirer des conclusions quant à son succès. Néanmoins, la signalétique conçue sur le thème de l'abri et les textes explicatifs se référant à chaque noeud ont été remarqués et appréciés par les visiteurs. En ce qui concerne le fonctionnement hypertextuel de l'exposition, la *home page* ne semble pas avoir captivé les visiteurs pas plus que le schéma conceptuel repris sur le document de visite n'a été utilisé. Une partie des visiteurs a malgré tout compris qu'il s'agissait de l'exploration du concept de l'abri à travers toutes les thématiques qui y sont liées. Le parcours libre, aléatoire, semble avoir plu à la plupart des visiteurs, mais à nouveau, n'est-ce pas l'une des caractéristiques de la visite d'un musée tel que celui-là? Finalement, l'apport principal de l'évaluation de cette exposition se situe plutôt au niveau des motivations et des stratégies de visite liées au musée de plein air en général.

Pour la seconde exposition-laboratoire, les problèmes mis au jour par l'évaluation ne se présentent pas dans les mêmes termes. Pour beaucoup de visiteurs, la difficulté s'est focalisée sur un « détail » de la présentation, à savoir la langue utilisée pour les titres, textes et cartels, le français uniquement. Élément a priori périphérique par rapport au fonctionnement hypertextuel de l'exposition, il a pourtant mis son grain de sel dans les rouages de l'évaluation. En ce qui concerne l'appréciation de *Luxembourg siège des pouvoir* par les visiteurs, les avis sont apparus assez partagés, entre les personnes ravies par cette « leçon de choses », celles déçues par la taille modeste du dispositif ou son aspect « désordonné » et les sceptiques, qui n'ont pas retrouvé – et pour cause – les intentions des concepteurs, l'objectif de l'exposition. Le découpage thématique est clairement apparu à la plupart des visiteurs, qui ont pu citer plusieurs des noeuds de l'exposition et ont, globalement, eu recours à la signalétique (titre et couleurs des thèmes). Cependant, les résultats obtenus ne permettent pas d'affirmer que les liens entre ces thèmes ont été retrouvés, retracés par les visiteurs. Par ailleurs, l'espace dans

lequel l'exposition a pris place rendait quasi impossible un parcours réellement libre ou aléatoire, et il n'encourageait pas les visiteurs à faire des choix. A nouveau, le fonctionnement hypertextuel de l'exposition ne peut être démontré.

Dans les deux cas, le problème principal se situe au niveau du mode d'emploi de l'exposition : les visiteurs se montrent globalement demandeurs de clés de lecture plus appropriées. Les visiteurs déclarent souvent rechercher le fil conducteur de l'exposition. Ne sont-ils pas excessivement conditionnés par de précédentes visites de musées ou d'expositions, en particulier les expositions historiques et chronologiques? Ne sont-ils pas trop imprégnés par une culture du « fil rouge » de même que par la linéarité d'autres médias comme le livre ou la télévision? La plupart des visiteurs ont tenté de se raccrocher à un fil conducteur, à une structuration qu'ils auraient pu reconnaître rapidement et par laquelle ils auraient pu se laisser guider mais aussi par rapport à laquelle ils auraient pu prendre des libertés. Le plus important, à leurs yeux, n'est-il pas de se référer à ce qu'ils imaginent être la « bonne visite » ou du « bon parcours », pour se rassurer même s'ils décident de le prendre à contre sens? Ce qu'ils recherchent avant tout, ce sont des balises. Et c'est précisément ce qui manquait dans l'un et l'autre cas. Que les visiteurs se rapprochent plutôt de la fourmi, de la sauterelle, du poisson ou du papillon, il faut leur permettre de trouver leurs marques, leurs repères dans l'exposition. Il n'y a pas une façon de visiter qui soit meilleure ou plus acceptable qu'une autre, il incombe donc au concepteur de l'hyperexposition de prévoir des liens d'association, de contiguïté, de stratification et de sélection. Les visiteurs ne trouveront peut-être pas *le* fil de l'exposition, mais il faut au moins qu'ils parviennent à y inventer le leur.

A prendre ou à laisser?

Ces deux expériences et leur évaluation respective ont permis de mettre le doigt sur plusieurs problèmes du protocole : le processus méthodologique, la gestion des espaces et des infrastructures disponibles, pas toujours compatibles avec l'esprit de l'hyperexposition, et le besoin de mettre en place un mode d'emploi réellement opérant. Maintenant, on sait ce qui fonctionne (ou ce qui pourrait fonctionner assez facilement) et on sait aussi ce qui ne fonctionne pas ou pas suffisamment bien. On voit quels sont les éléments du protocole qui doivent peut-être être revus ou reformulés, ainsi que les étapes ou les éléments qui requièrent davantage d'attention lors de la conception et de la réalisation d'une hyperexposition.

Les deux expériences n'ont pas été très concluantes, mais nous avons vu qu'elles ne s'étaient pas déroulées dans les conditions optimales. Moyennant quelques adaptations du protocole, je continue malgré cela à penser que la méthodologie est applicable et que l'exposition hypertextuelle peut fonctionner.

Pourrait-on envisager un protocole au sein duquel puiser seulement quelques pièces détachées, une méthodologie à géométrie variable en quelque sorte, que l'on adapterait aux

lieux, aux circonstances, aux sujets traités? Il est certain – et ça, les deux expériences le prouvent – que les thèmes ethnographiques et de société peuvent tirer parti de la première partie du protocole, celle qui consiste à fragmenter l'hyperthème pour mieux le reconstruire en faisant apparaître les liens qui unissent toutes les parties. Le travail de conception ne peut qu'être enrichi par cette réflexion. La mise en exposition proprement dite doit ensuite s'adapter aux configurations singulières, notamment spatiales, de chaque projet. Le cheminement inverse, qui consisterait à ne prendre que la seconde partie du protocole, n'est par contre pas envisageable selon moi : comment rendre muséographiquement et scénographiquement parlant des liens si l'on n'a pas pris la peine précédemment de déconstruire et de reconstruire l'hyperthème?

Le deuxième enseignement à tirer de ces expériences réside dans la prise en compte du public dans toute sa variété en mettant à sa disposition le mode d'emploi, des clés pour la visite, qu'il peut ensuite utiliser librement, en fonction de ses besoins et de ses envies. Il doit toujours lui être loisible de repérer (passivement) ou de recréer (activement) un fil conducteur qui lui convienne et qui guidera sa découverte, forcément séquentielle et personnelle.

Troisièmement, que l'exposition se veuille engagée ou non, elle se positionne toujours comme un éclairage ou un regard particulier sur un sujet. La meilleure façon de rendre perceptible cette position pour le visiteur et d'assurer la cohérence de la conception et de la présentation de l'exposition, c'est de s'efforcer d'en dresser, dès le départ, les objectifs et les intentions, qui guideront d'une part le processus méthodologique et irrigueront d'autre part toutes les facettes du dispositif muséographique qui sera parcouru par les visiteurs.

CONCLUSION

*Un hypertexte n'est jamais clos*¹²⁷¹

A travers cette recherche sur l'exposition dans les musées d'ethnographie régionale et les musées de société, j'ai tenté de dresser l'histoire et les contours actuels de la muséographie pratiquée dans ces institutions, en tant que processus et en tant que réalisation. Cette étude a davantage porté sur le dispositif de communication que sur le message lui-même, sur la manière de structurer les informations davantage que sur leur contenu. J'ai cherché à décrire et comprendre les pratiques de mise en exposition, et corollairement, la façon d'en envisager la réception : quel *rôle* le concepteur propose-t-il au visiteur? L'étude que je propose sur l'histoire et le développement des musées ainsi que sur les démarches de mise en exposition est à la fois descriptive et analytique : j'ai considéré la muséographie comme une technique et j'ai tenté d'en décrire et d'en expliquer les procédés et les résultats, tout en avançant une réflexion critique. La muséographie ne peut être dissociée cependant d'un système de valeurs définies en amont par le projet muséal et politique de chaque institution.

Prolongeant ce questionnement, j'ai élaboré et testé une proposition méthodologique originale pour tenter de répondre à l'évolution de la muséographie, et plus globalement, à la quête d'adéquation entre l'institution, le projet muséal et le public, parallèlement à l'évolution de la société elle-même. Dans la mesure où les axes de la proposition s'appuient sur l'exploitation de la logique de l'hypertexte et l'adaptation de cette logique à l'exposition, elle est totalement inédite. Le multimédia et l'hypertexte étaient jusqu'à présent synonymes de bornes intégrées dans le dispositif d'exposition, de modules d'interactivité, de systèmes de consultation du fonds, d'exposition virtuelle, sans compter les applications relatives à la gestion des collections, à la recherche et à la promotion des institutions. Les nouvelles technologies inquiètent lorsqu'elles semblent trop présentes et font craindre à certains la substitution du musée virtuel au musée réel. D'aucuns, parmi les auteurs cités tout au long de ce travail envisagent l'exposition sous l'angle de l'hypertexte mais il s'agit alors uniquement d'un outil d'analyse¹²⁷². La présente recherche va beaucoup plus loin puisqu'elle suggère d'utiliser la logique de l'hypertexte pour concevoir, structurer et réaliser l'exposition. Néanmoins, plusieurs axes de la méthodologie se retrouvent déjà, parfois depuis longtemps, dans des pratiques existantes. Certaines d'entre elles ont été répertoriées et documentées, soit via la

¹²⁷¹ VANDENDORPE, Christian, *Du papyrus à l'hypertexte. Essai sur les mutations du texte et de la lecture*, Paris (La Découverte), 1999, p. 218.

¹²⁷² DAVALLON, Jean, *L'exposition à l'œuvre, stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris, (L'Harmattan), 1999, p. 195-219. GONSETH, Marc-Olivier, « L'illusion muséale », dans GONSETH, Marc-Olivier, HAINARD, Jacques et KAEHR, Roland, *La grande illusion*, Neuchâtel (MEN), 2000, p. 155-164.

bibliographie, soit à l'aide d'entretiens menés avec des concepteurs d'exposition, soit encore à travers la visite analytique de musées et d'expositions. La méthodologie s'est incarnée dans un document que j'ai appelé le protocole car il a donné lieu à deux expériences, deux expositions-laboratoires qui ont été montées par des musées de société. Toutes les étapes de la conception et de la réalisation de ces expositions ont été scrupuleusement observées et le « produit fini » a donné lieu à des évaluations. Celles-ci n'ont pas permis de prouver foncièrement la pertinence du protocole mais elles se sont avérées riches d'enseignements pour la présente recherche. Applicable, le protocole l'est – les deux expositions en attestent – mais les conditions dans lesquelles il a été mis en œuvre à Saint-Hubert et à Luxembourg n'autorise pas de juger de son efficacité à produire une exposition qui fonctionne pleinement selon la logique de l'hypertexte.

Décrire le processus de conception d'une exposition et les étapes qui en jalonnent la mise en espace et la mise en scène n'est pas facile. Les conservateurs des premiers musées n'ont pratiquement pas donné d'indication sur leur pratique. Ils ont laissé des catalogues de collections et les classements, sésames qui seuls permettaient de les interpréter et d'en dicter l'aménagement en dispositifs quasi immuables. Les gestes de mise en exposition se résumaient, semble-t-il, à trouver la meilleure adéquation entre les taxinomies, les typologies et les espaces disponibles, avec pour but de donner à voir la plus grande partie – sinon la totalité – des objets collectés. Acquisition, recherche et exposition étaient intimement liées, imbriquées, et placées sous la responsabilité des mêmes personnes. Il est plus que probable que la prise en compte du visiteur ordinaire était absente de ces questionnements et de ces aménagements. Tout au plus prévoyait-on des « dioramas » ou des reconstitutions d'intérieur et de saynettes pour donner le change, et tenter un public populaire, prompt à s'attendrir et à s'émerveiller. Les efforts de contextualisation et de scénographie se cantonnaient à ce dernier type de présentation. Et l'on sait peu de choses, du reste, de la réaction de ce même public face aux séries et aux panoplies. Celles-ci devaient également exercer une certaine fascination, celle de l'ordre savant. C'est la forme de la liste qui peut être rapprochée de ces pratiques (liste d'objets et rubriques de catalogue), comme celle dressée par le Docteur Marignan pour le *Museon arlaten* ou le dictionnaire des « mots et des choses » de la Vie wallonne.

Progressivement, la mise en exposition devient plus complexe. L'exposition est utilisée à la fois pour mettre en valeur les objets et le discours scientifique porté sur celui-ci. L'ethnographie produit des descriptions des objets et de leur contexte d'utilisation, à mesure que celui-ci se fait plus fuyant. Ces descriptions servent de base à la présentation et un parcours est tracé dans l'exposition. Celle-ci se montre moins chargée que par le passé, ce qui implique de sélectionner les objets à exposer, étape supplémentaire dans le processus. Les expositions sont organisées selon des séquences telles que la présentation des métiers ou des âges de la vie, directement inspirées des classifications scientifiques et traduites dans un langage comprenant des objets et des textes. La muséographie hésite entre la sacralisation de

l'objet, qui rend le message difficile à communiquer aux visiteurs ordinaires, et le musée éducatif où les collections, sélectionnées selon des critères esthétiques avant tout, servent d'illustration à un propos didactique assez lourd. Le style et la structuration des expositions de Rivière, et en particulier celle du MNATP, sont représentatifs de cette démarche paradoxale; ils feront pourtant bien des émules, d'autant que GHR communique sur sa pratique et transmet sa recette. L'exposition entend tenir un discours et celui-ci est basé d'une part sur les résultats de la recherche, qui acquiert ses lettres de noblesses, tout en restant cantonnée au monde rural d'avant-guerre et d'autre part sur la présentation des objets.

Ensuite, subissant l'influence des musées nord-américains et la recherche de performance sur le plan économique et culturel, la pratique muséale s'oriente vers l'exposition thématique et (semi) temporaire. Le message à communiquer prend une forme narrative et l'expérience de visite devient primordiale, détrônant l'objet de son piédestal. La muséographie interprétative impose la scénographie et « l'interactivité », parfois toute relative, comme piliers de l'exposition, média tourné vers le plaisir et la « concernation », non plus vers l'apprentissage de connaissances. Tandis que les intervenants se multiplient et que les professionnels se spécialisent, la collecte de matériel et la recherche passent au second plan : la première est organisée en fonction des thèmes d'exposition, qui s'ouvrent aux problématiques contemporaines et la seconde s'externalise. Parallèlement, les gestes de mise en exposition se complexifient et se rationalisent; parfois ils se codifient. Dans la mesure où l'armature de l'exposition n'est plus décalquée des classifications disciplinaires ou des résultats de la recherche, les étapes cruciales deviennent l'écriture du scénario (on raconte une histoire) et la définition de l'approche ou de la mise en scène, destinées à porter le message que le concepteur veut délivrer au récepteur. C'est également l'époque de l'essor de la muséologie, qui apparaît comme une discipline autonome et fait l'objet de formations diverses.

Cette évolution de la mise en exposition, brossée à grandes lignes, ne doit pas occulter la mosaïque de « traditions » muséographiques qui coexistent à l'heure actuelle dans les musées d'ethnographie régionale et de société, dépeignant un paysage contrasté, émaillé de quelques « musées fossiles ». Corrélativement, on assiste à un empilement de pratiques muséographiques, que je me suis efforcée d'approcher à travers la littérature et les entretiens. Ces derniers révèlent tout d'abord la difficulté pour mes interlocuteurs d'exprimer les axes de leur démarche méthodologique, d'intellectualiser leur pratique habituelle, preuve qu'elle n'est généralement pas formalisée. Ensuite, on constate que la méthode que chacun applique est susceptible de connaître des adaptations en fonction de différents paramètres : le thème, les collections disponibles, le cadre et ce que j'ai appelé les contraintes extérieures. Offrir une vue synthétique de ces pratiques et les réduire à des schémas permettant de les comparer simplifie presque à outrance un processus en réalité très complexe. J'ai pu m'en rendre compte également lorsque j'ai suivi pas à pas le montage des deux expositions-laboratoires. Cette observation minutieuse a démontré que le processus de mise en exposition ne peut réduire à un schéma opératoire, forcément réducteur. Sans m'inventer cognitive, je peux avancer

que le concepteur se livre à un exercice d'équilibriste ou de jongleur : il fait le grand écart entre les fils administratif, scientifique et technique; il passe sans cesse de l'objet, au sujet, à l'espace et au visiteur fictif auquel il se réfère. Le processus est fait d'allers-retours et de tâches parallèles. Cette complexité de la mise en exposition est démontrée, enfin, par la proposition méthodologique basée sur la logique de l'hypertexte, qui s'est montrée récalcitrante à la formalisation. On en viendrait presque à regretter le bon vieux temps... des séries et des panoplies!

Par ailleurs, la complexité de la mise en exposition ne s'explique pas seulement par le respect d'une méthodologie ou l'adoption de routines pour guider l'enchaînement des gestes. Elle touche, nous l'avons vu, à la relation que le concepteur – et à travers lui l'institution entière – veut établir avec le visiteur. Une relation de communication qui déborde du cadre restreint de l'exposition, temporaire ou permanente et concerne l'ensemble des fonctions du musée. Le musée s'envisage-t-il comme un milieu éducatif, extension du livre et de l'école, qui met des connaissances à la disposition des apprenants? Se voit-il comme un forum, lieu de conscientisation, appelant à la participation ses utilisateurs? Se positionne-t-il comme un parc de divertissement, où les badauds viennent se changer les idées, alibi culturel en prime? Le musée se considère-t-il comme un temple réservé à quelque fidèle auquel il présente ses trésors (du quotidien) et ses reliques? Quelle image le musée veut-il projeter de lui? Quelle parade trouve-t-il pour faire valoir son efficacité et son rendement politique dans un contexte socio-économique où il devient une entreprise comme les autres, fut-elle culturelle? Toutes ces questions ont une incidence sur la définition du projet muséal, dont il a été question tout au long de ce travail et dont l'exposition, en tant que facette de l'institution, ne peut être dissociée.

Exposition, conservation, recherche et animation sont les quatre fonctions sociales attribuées au musée¹²⁷³. Bien que l'exposition a mobilisé l'essentiel de mon attention dans ce travail, les trois autres fonctions ont été abordées lorsque qu'elles permettaient d'éclairer l'exposition. Les implications de la collecte et de la collection, et singulièrement le rôle que tient l'objet dans une exposition, de même que le poids (ou le fardeau) que représente la recherche au sein de l'institution sont des débats très intéressants, au même titre que la part d'attention grandissante qui est accordée à l'animation depuis deux décennies. Ils débordent du cadre de l'exposition elle-même et ressortissent plutôt du projet muséal des institutions. On se trouve là à un niveau supérieur, celui de l'équilibre des fonctions muséales. Cet équilibre fragile, constamment remis en question, du moins, à chaque génération (de conservateur?), peut varier d'une institution à l'autre. Néanmoins, il est clair que si l'une de ces fonctions prend trop d'importance (engloutit un investissement trop important, du point de vue des ressources

¹²⁷³ La définition des fonctions muséales et le nombre varie légèrement selon les auteurs ou d'une institution à l'autre, suivant que l'on considère l'acquisition comme indépendante de la conservation ou que l'exposition et l'animation soient regroupées sous la bannière de la diffusion.

humaines ou financières notamment), l'institution vacille, délaissée par le public, ou perd son crédit scientifique en cédant à l'exposition spectaculaire.

Il ne m'appartient pas de définir le projet muséal des institutions consacrées à l'ethnographie régionale et aux débats de société mais celui-ci se concrétise notamment à travers la définition d'une ou plusieurs thématiques¹²⁷⁴, du public auquel on s'adresse et de l'approche muséographique. L'évolution des muséographies et des pratiques de mise en exposition montre que les expositions d'aujourd'hui adoptent une approche thématique et interprétative, démarche qui met le visiteur (et donc la réception) au centre de la mise en exposition, dont le propos s'autonomise par rapport à la discipline. Ces orientations sont indissociables de ma proposition méthodologique, preuve que cette réflexion tombe à pic.

Celle-ci peut paraître rigide au premier abord. Le protocole, avec tous ses conseils et surtout avec le processus méthodologique qu'il suppose n'empêche-t-il pas le concepteur de suivre une logique de création, faite d'intuition et de liberté? N'est-il pas trop technique au regard de « l'art d'exposer¹²⁷⁵ »? J'ai souligné la rigueur nécessaire pour appliquer le protocole. Néanmoins, l'hyperexposition, par essence, peut se plier à toutes les configurations. L'important, c'est d'en respecter la nature. Les dimensions, les sujets, les espaces, les approches scénographiques sont éminemment variables et l'hyperexposition peut être adaptée en fonction des besoins, des circonstances et des intentions. La nature, « l'esprit » de l'hyperexposition perdure, même si l'on n'applique que la première partie du protocole. Du reste, certains musées, certains concepteurs ne m'ont pas attendue pour mettre en oeuvre des résolutions muséographiques approchantes.

Pourtant, si l'on observe des exemples qui vont dans le même sens, on peut s'étonner qu'il n'y en ait pas plus (outre le fait que je n'ai pas visité tous les musées...). Je pense qu'il y a peut-être, comme je l'ai dit, des routines, des habitudes, et un manque d'originalité et de créativité en ce qui concerne la structure et le parcours, un manque de créativité qui n'affecte pas (ou moins) par contre les aspects scénographiques et aussi le choix de sujets qui peuvent sembler étonnant, inédits. Peut-être que peu de concepteurs évitent de se poser la question de la méthodologie, au prétexte qu'elle n'est pas formalisée – et donc ne remettent pas en question leurs propres pratiques et se réfugient plutôt derrière des problèmes financiers, administratifs, scientifiques... qui font écran à des questionnements sur la pratique de mise en exposition. Je pense aussi qu'il y a peu de volonté de proposer autre chose au visiteur – plus de liberté, plus d'activité dans la création de son propre parcours et de son propre cheminement intellectuel.

¹²⁷⁴ Le terme « thématique » doit ici être compris au sens large comme le sujet du musée (et non de l'exposition), qui est développé dans les différentes activités du musée pour mettre en oeuvre le projet muséal. Voir GOB, André et DROUGUET, Noémie, *La muséologie. Histoire, développements, enjeux actuels*, Deuxième édition, Paris, Armand Colin, (Collection U), 2006, p. 68-69.

¹²⁷⁵ DESVALLEES, André, « Cent quarante termes muséologiques ou petit glossaire de l'exposition », dans DE BARY, Marie-Odile et TOBELEM, Jean-Michel (dir.), *Manuel de muséographie. Petit guide à l'usage des responsables de musée*, Biarritz (Séguier), 1998, p. 205-251, à propos de l'expographie..

Le concepteur veut garder la main, avec une bonne intention, naturellement : prédéterminer un parcours, c'est pour lui le meilleur gage pour assurer la communication telle qu'il l'a prévue, sous la forme d'un discours ou d'un récit. Or, il oublie que le visiteur use de liberté et opère des choix, quand bien même il ne lui sont pas explicitement suggérés. Consciemment ou inconsciemment, volontairement ou non, il met à mal le plan échaffaudé par le concepteur... En réalité, il profite de toutes les possibilités, les potentialités offerte par le média exposition.

Les concepteurs peuvent se retrancher derrière le mythe du fil conducteur : si le visiteur le cherche, pourquoi ne pas le lui donner? Car pour le visiteur, la structuration hypertextuelle, n'est-ce pas tomber de Charybde en Scylla? Après avoir évité de justesse le gouffre des maisons de poupées et contourné le roc des vitrines gorgées d'objets bien classés en s'accrochant à la barre, le voici aux prises avec un ouragan qui a tout emporté : objets sacrés, linéarité, éternité, objectivité. Il ne lui reste d'autre solution que de transformer l'épave de fil conducteur en radeau, et se laisser dériver entre les noeuds, ou en planche de surf, et glisser sur les liens. Et pourquoi pas? L'exposition, dont le principe organisateur a varié au cours des années, n'a-t-elle pas un « devoir » de rupture par rapport aux autres médias, tel que le livre scolaire ou plus encore le film ou la télévision, qui n'impliquent pas le spectateur dans l'élaboration du sens, irrémédiablement linéaire. A chaque média ses caractéristiques; celles de l'exposition invitent le visiteur à participer à la production du sens.

Quelle serait, idéalement, la prochaine étape? Forte de ces deux premières expériences, je voudrais en tenter une ou plusieurs autres, si possible dans un cadre plus favorable. Il faudrait également tester la « formule » dans d'autres contextes, dans d'autres types de musées. J'ai rappelé à quel point la notion de musée de société est large. Il apparaît clairement que ce n'est pas au contenu ou à la typologie qu'il faut se référer; il s'agit plutôt d'une question d'approche. Cette notion peut recouvrir les musées de sciences, de techniques. Peut-être aussi les musées de sciences naturelles. Certainement les musées d'archéologie. Et les beaux-arts? Et l'art contemporain? Nombreuses sont les pistes de réflexion à poursuivre et les nouvelles expériences à tenter.

BIBLIOGRAPHIE

- Analyse de la profession : chargée ou chargé de projet aux expositions*, SMQ, 2000.
- Analyse de la profession : conservatrice ou conservateur de musée*, SMQ, 2000.
- Architecture et musée, Actes du colloque au Musée royal de Mariemont* (15 et 16 janvier 1998), Tournai (Renaissance du Livre), 2001.
- Comparare. Seeing others. Questioning Europe*, Paris, 2001.
- Constituer aujourd'hui la mémoire de demain*, Actes du colloque de Rennes (décembre 1984), s.l. (Musée de Bretagne et M.N.E.S.), 1988.
- Des collections pour dialoguer. Musée, identité, modernité*, Actes du colloque de Liège, Liège (Province de Liège et Musée de la Vie wallonne) 2002.
- Ecomusées et musées de société pour quoi faire?*, Actes du colloque, Besançon (FEMS), 2002.
- Europa e musei. Identità e rappresentazioni*, Atti del Convegno, Turin (Celid), 2001.
- Fondateurs et acteurs de l'ethnographie des Alpes, Le Monde alpin et rhodanien*, 1^{er}-4^e trimestre 2003.
- La muséologie selon Georges Henri Rivière*, Paris (Dunod), 1989.
- L'exposition, un média. Médiamorphoses*, n° 9, novembre 2003.
- Tables rondes du 1^{er} salon de la muséologie*, Mâcon (MNES), 1988.
- « L'avenir des Arts et Traditions populaires, Un entretien avec Jean Guibal », dans *Le débat*, n°70, 1992, p. 157-163.
- Le Musée Alsacien de Strasbourg*, Strasbourg, s.d
- « Les Musées d'art populaire », dans *Mouseion*, n°5, septembre 1928, p. 87-92
- Muséologie et ethnologie*, Paris (RMN), 1987.
- Patrimoine et multimédia : le rôle du conservateur*, Actes du colloque à la Bibliothèque nationale de France, Paris (La documentation française), 1997.
- Rapport d'activité de la 3^{ème} conférence générale du Réseau européen des musées d'ethnographie et des musées de société – NET*, Ljubljana (Slovenski Etnografski Muzej), 2000.

ALTHABE, Gérard, FABRE, Daniel et LENCLUD, Gérard (dir.), *Vers une ethnologie du présent*, Paris, (MSH), 1992.

ARBORIO, Anne-Marie et FOURNIER, Pierre, *L'enquête et ses méthodes : l'observation directe*, s.l. (Nathan), 1999.

ARPIN, Roland, *Le musée de la Civilisation : une histoire d'amour*, Québec (Musée de la Civilisation et Fides ed.), 1998.

AUGE, Marc (dir.), *Territoires de la Mémoire. Les collections du patrimoine ethnologique dans les écomusées*, Thonon-les-Bains (Albanron et F.E.M.S.), 1992.

BALPE, Jean-Pierre (dir.), *Rencontres Médias 1 (1996-1997)*, Paris (BPI – Centre Georges Pompidou), 1997.

BARROSO, Eliane et VAILLANT, Emilia (dir.), *Musées et sociétés. Actes du Colloque de Mulhouse Ungersheim (1991)*, Paris (RMN), 1993.

BAUDRILLARD, Jean, *Le système des objets*, Paris (Gallimard), 1968.

BAZIN, Germain, *Le Temps des musées*, Liège-Bruxelles (Desoer), 1967.

BELAEN, Florence, « Les expositions d'immersion », dans *La lettre de l'OCIM*, n° 86, 2003, p. 27-31.

BERGERON, Yves, « Le « complexe » des musées d'ethnographie au Québec », *Musées / Museums, Ethnologies* vol. 24, n°2, 2002, p. 47-77.

BERGERON, Yves, « Robert-Lionel Séguin (1920-1982). Une triple trajectoire », dans *Québec, Ethnologie du proche / Ethnology at home, Ethnologies*, vol. 26, 2, 2004, p. 107-138.

BERGERON, Yves (dir.), *Musées et muséologie, nouvelles frontières. Essais sur les tendances*, Montréal (MCQ et SMQ), 2005.

BERGERON, Yves et DUPONT, Luc, « Essai sur les tendances dans les musées de société. Le cas du Musée de la Civilisation », dans BERGERON, Yves (dir.), *Musées et muséologie, nouvelles frontières. Essais sur les tendances*, Montréal (MCQ et SMQ), 2005, p. 55-225.

BERGERON, Yves, « Naissance de l'ethnologie et émergence de la muséologie au Québec (1936-1945). De l' 'autre' au 'soi' », dans *Rabaska*, vol. 3, 2005, p. 7-30.

BERTHIER, Nicole, *Les techniques d'enquête*, Paris (Armand Colin), 1998.

BERTRAND, Jean-Pierre, PAQUE, Jeannine et WILLEMS, Martine, « La vie littéraire », dans *Vers la modernité, Le XIXe siècle au Pays de Liège*, Catalogue de l'exposition, Liège, 2001, p. 225-256.

BLANCHET, Alain et GOTMAN, Anne, *L'enquête et ses méthodes : l'entretien*, s.l. (Nathan), 2001.

BLONDEL, Madeleine, « Le Musée de la Vie bourguignonne Perrin de Puyconsin; entre les Traditions populaires et l'ethnographie » dans *Muséologie et ethnologie*, Paris (RMN), 1987, p. 222-231.

BOËLL, Denis-Michel, *Trésors du quotidien. Du Musée des Arts et Traditions populaires au Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée*, Paris (RMN), 2005.

BONNOT, Thierry, « L'ethnographie au musée : valeur des objets et sciences sociales », dans *Ethnographiques.org*, n° 11, octobre 2005,
[http : //www.ethnographiques.org/2006/Bonnot.html](http://www.ethnographiques.org/2006/Bonnot.html) (on line 14 avril 2007).

BONTE, Pierre et IZARD, Michel (dir.), *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, 2ème édition, Paris (P.U.F.), 1992.

BORUN, Minda et KORN, Randi (dir.), *Introduction to museum evaluation*, Washington (American Association of Museums), 1999.

BOURDIEU, Pierre et DARBEL, Alain, *L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*, 2e édition, Paris (Minuit), 1969.

BRINGER, Jean-Pierre et MARTINI, Guy, *Les expositions à thème*, Ministère de l'Environnement et Région PACA, s.l.n.d. (1988).

CAILLET, Elisabeth (avec la collaboration d'Evelyne LEHALLE), *A l'approche du musée, la médiation culturelle*, Lyon (P.U.L.), 1995.

CHARIOT, Constantin, « L'œuvre d'Edmond Fouss au Musée gaumais. Une muséologie d'avant-garde au service d'une ethnographie gaumaise révélée... », *La Vie des Musées*, n° 18, 2004, p. 63-67.

CHARIOT, Constantin, « Les Musées gaumais, reflets d'un pays. Une Gaume aux accents particuliers...français, notamment », dans *L'invitation au Musée*, n° 13, 2006, p. 4-9.

CHAUMIER, Serge, *Des musées en quête d'identité. Ecomusée versus technomusée*, Paris (L'Harmattan), 2003.

CHAUMIER, Serge, « Quelle exposition, quel média et pour quel public ? », dans *L'exposition, un média. Médiamorphoses*, n° 9, novembre 2003, p. 58-62.

CHAUMIER, Serge (dir.) *Du musée au parc d'attractions : ambivalence des formes de l'exposition*, *Culture et Musées* n° 5, Arles (Actes Sud), 2005.

CHAUMIER, Serge, « L'identité, un concept embarrassant, constitutif de l'idée de musée », dans EIDELMAN, Jacqueline, *Nouveaux musées de société et de civilisations*, *Culture et Musées* n° 6, Arles (Actes Sud), 2005, p. 21-40.

CHAUMIER, Serge et LEVILLAIN, Agnès, « Qu'est-ce qu'un muséographe ? », dans *La Lettre de l'OCIM*, n° 107, septembre-octobre 2006, p. 13-18.

CHIVA, Isac, « Georges Henri Rivière : un demi-siècle d'ethnologie de la France », dans *Terrain* n°5, août 1985, p. 76-83.

CHIVA, Isac, « Un prototype, un constat, les musées d'ethnologie » dans *Constituer aujourd'hui la mémoire de demain*, Actes du colloque de Rennes (décembre 1984), s.l. (Musée de Bretagne et M.N.E.S.), 1988, p. 9-13.

CHIVA, Isac, « Qu'est-ce qu'un musée des arts et traditions populaires ? Entretien avec Claude Lévi-Strauss », dans *Le Débat*, n° 70, p. 165-173.

CHIVA, Isac, « A propos des communautés rurales. L'ethnologie et les autres sciences de la société », dans ALTHABE, Gérard, FABRE, Daniel et LENCLUD, Gérard (dir.), *Vers une ethnologie du présent*, Paris, (MSH), 1992, p. 155-173.

CLAIR, Jean, *Paradoxe sur le conservateur*, Paris (L'échoppe), 1988.

CLEMENT, Jean (dir.), *Rencontres-Média 2(1997-1998)*, Paris (BPI - Centre Georges Pompidou), 1999.

COLARDELLE, Michel, « Pour une meilleure cohérence des collections des musées archéologiques et ethnographiques français », dans *Musées et collections publiques de France*, n° 227, décembre 2000, p. 65-69.

COLARDELLE, Michel, *Réinventer un musée. Le Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée à Marseille*, Paris (RMN), 2002.

COLARDELLE, Michel, « Marcel Boulin, fondateur du Musée dauphinois », dans *Fondateurs et acteurs de l'ethnographie des Alpes. Le Monde alpin et rhodanien*, 1^{er}-4^e trimestres, 2003, p. 109-117.

COLLET, Isabelle, « Le monde rural aux expositions universelles de 1900 et 1939 », dans *Muséologie et ethnologie*, Paris (RMN), 1987, p. 100-139.

COLLET, Isabelle, « Les premiers musées d'ethnographie régionale en France » dans *Muséologie et ethnologie*, Paris (RMN), 1987, p. 68-99.

COPANS, Jean, *Introduction à l'ethnologie et à l'anthropologie*, Paris (Nathan), 1996.

CUISENIER, Jean, « L'ethnographie de la France et les musées », dans *Muséologie et ethnologie*, Paris (RMN), 1987, p. 6-27.

CUISENIER, Jean, « Que faire des arts et traditions populaires ? », dans *Le Débat* n° 65, 1991, p. 150-164.

CUISENIER, Jean, « Des musées de l'homme et de la société : oui, mais lesquels ? » dans *Le Débat*, n° 70, 1992, p. 178-187.

DAVALLON, Jean (dir.), *Claquemurer, pour ainsi dire, tout l'univers. La mise en exposition*, Paris (Centre Georges Pompidou), 1986.

DAVALLON, Jean, *L'exposition à l'œuvre, stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris, (L'Harmattan), 1999.

DAVENNE, Christine, *Modernité du cabinet de curiosités*, Paris (L'Harmattan), 2004.

DAVIS, Peter, *Ecomuseums, a sense of place*, Londres (Continuum), 1999.

DE BARY, Marie-Odile et TOBELEM, Jean-Michel (dir.), *Manuel de muséographie. Petit guide à l'usage des professionnels de musée*, Biarritz (Séguier/Option culture), 1998.

DEBARY, Octave et TURGEON, Laurier (dir.), *Objets & Mémoires*, Paris et Québec (Maison des sciences de l'homme et Presses de l'Université Laval), 2007.

DECHARNEUX, Sophie, *Le Fourneau Saint-Michel, étude d'un musée de plein air*, Mémoire de licence, Université de Liège, année académique 2002-2003.

DE JONG, Adriaan et SKOUGAARD, Mette, « Les premiers musées de plein air. La tradition des musées consacrés aux traditions populaires », dans *Museum*, n° 175, (vol. XLIV, n°3), 1992, p. 151-157.

DE JONG, Adriaan et SKOUGAARD, Mette, « Les intérieurs d'Hindeloopen et d'Amager : deux exemples d'un phénomène muséographique », dans SCHIELE, Bernard (dir.), *Les dioramas, Publics et Musées*, n° 9, Lyon (P.U.L.), 1997, p. 17-33.

DELOCHE, Bernard, *Museologica. Contradictions et logique du musée*, Deuxième édition, Mâcon (MNES), 1989.

DELOCHE, Bernard, *Le musée virtuel. Vers une esthétique des nouvelles images*, Paris (P.U.F.), 2001.

DESVALLEES, André, « Les galeries du nouveau siècle » dans *La muséologie selon Georges Henri Rivière*, Paris (Bordas), 1989, p. 195-103.

DESVALLEES, André (dir.), *Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologie*, vol. I, Macon et Savigny-le-Temple (M.N.E.S.), 1992.

DESVALLEES, André, « Musées scientifiques, musées techniques, musées industriels, L'exemple français : problématique, création, déviations », dans SCHROEDER-GUDEHUS, Brigitte (dir.), *La société industrielle et ses musées, Demande sociale et choix politiques 1890-1990*, Paris (Editions des archives contemporaines), 1992, p. 97-115.

DESVALLEES, André, « La muséographie des musées dits « de société » : raccourci historique », dans BARROSO, Eliane et VAILLANT, Emilia (dir.), *Musées et sociétés. Actes du Colloque de Mulhouse Ungersheim (1991)*, Paris (RMN), 1993, p. 130-136.

DESVALLEES, André (dir.), *Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologie*, vol. II, Macon et Savigny-le-Temple (M.N.E.S.), 1994.

DESVALLEES, André (dir.), *L'écomusée, rêve ou réalité*, *Publics et Musées* n° 17-18, Lyon (P.U.L.), 2002.

DESVALLEES, André, « Quels musées pour quels publics ? » dans VIEREGG, Hildegard K., *Museology and Audience, ICOFOM Study Series n°35* (preprints), Munich, 2005, p. 55-60.

DE VRIES, Erica, PERNIN, Jean-Philippe et PEYRIN, Jean-Pierre (dir.), *Hypermédiats et apprentissages*, Actes du colloque de Grenoble, Grenoble (INRP et EPI), 2001.

DROUGUET, Noémie, *Le Musée de Logbiermé, état actuel et perspectives*, mémoire de licence, Université de Liège, année académique 1998-1999.

DROUGUET, Noémie, « La mise en réseau des musées, l'exemple du Musée de Logbiermé », Actes du colloque *Des collections pour dialoguer ; Musée, identité, modernité*, Liège, 20 novembre 2001, Liège, 2002, p. 71-77.

DROUGUET, Noémie et GOB, André, « La conception d'une exposition : du schéma programmatique à la mise en espace », BALLE, Catherine, *Musées et organisation, Culture et Musées*, n°2, 2003, p. 147-157.

DROUGUET, Noémie, « L'air du temps, un souffle d'oxygène pour des collections d'horlogerie », dans GOB, André (dir.), *Musées : on rénove !; Art&Fact n°22*, 2003, p. 111-117.

DROUGUET, Noémie, « Le Musée québécois de Culture populaire à Trois-Rivières, Carnet de visite », dans GOB, André (dir.), *Musées : on rénove !; Art&Fact n° 22*, 2003, p. 71-77.

DROUGUET, Noémie, « Succès et revers des expositions-spectacles », dans CHAUMIER, Serge (dir.), *Du musée au parc d'attractions, Culture et Musée n°4*, juin 2005, p. 65-88.

DROUGUET, Noémie et GOB, André, « A Liège, deux siècles de collections universitaires », dans *Les nouvelles du patrimoine n° 107*, janvier-février-mars 2005, p. 25-27.

DROUGUET, Noémie, « Questions méthodologiques autour de la conception des centres d'interprétation », *La Lettre de l'OCIM*, n° 98, mars-avril 2005, p.13-20.

DROUGUET, Noémie, « Luxembourg, siège des pouvoirs. Présentation de la méthodologie : une approche hypertextuelle de l'exposition », *Actes de la Journée d'études muséologiques au Musée d'Histoire de la Ville de Luxembourg*, le 22 mars 2005 (sous presse).

DROUGUET, Noémie, « Luxembourg, siège des pouvoirs. Les réactions des visiteurs et l'évaluation de l'exposition », *Actes de la Journée d'études muséologiques au Musée d'Histoire de la Ville de Luxembourg*, le 22 mars 2005 (sous presse).

DROUGUET, Noémie, « Quand l'artiste contemporain joue au muséographe » (à paraître).

DROUGUET, Noémie, « Quel discours dans les expositions-spectacles ? Le cas de *Dieux, Modes d'emploi* », dans STEPHAN, Anne (dir.), *La science au risque de son exposition*, Actes de la Journée d'étude à la Cité des Sciences et de l'Industrie le 24 novembre 2006 (sous presse).

DUBE, Philippe, « La mise en espace d'une ethnologie profonde : Mémoires au Musée de la civilisation », dans *Annuel de l'ethnologie 1990, Ethnologie*, vol. 14, n°4, 1991, p. 31-38.

DUBE, Philippe, « A propos d'une certaine muséologie en région », dans *Musées / Museums, Ethnologies* vol. 24, n°2, 2002, p. 161-173.

DUBUISSON, Jean, « Un musée : pour qui ? Pourquoi ? Comment ? », dans *Architecture et musée, Actes du colloque au Musée royal de Mariemont* (15 et 16 janvier 1998), Tournai (Renaissance du Livre), 2001, pp. 25-31.

DUCLOS, Jean-Claude, « Pour des musées de l'homme et de la société », dans *Le Débat*, n° 70, mai-août, 1992, pp. 174-178.

DUCLOS, Jean-Claude et VEILLARD, Jean-Yves « Musées d'ethnographie et politique » dans *Museum* n° 175 (vol. XLIV, n°3) 1992, p. 129-132.

DUCLOS, Jean-Claude, « Musées de société et acteurs de l'histoire », dans JOLY, Marie-Hélène et COMPERE-MOREL, Thomas (dir.), *Des musées d'histoire pour l'avenir*, Actes du colloque, Paris (Noësis), 1998, p. 273-282.

DUCLOS, Jean-Claude, « De l'écomusée au musée de société », proposition d'article pour la revue *AIXA, Revista bianual del Museu etnologic del Montseny*, La Gabella, Arbucies – Grenoble, juin 2001. www.musee-dauphinois.fr – rubrique « Espace ressources ».

DUCLOS, Jean-Claude, « Actualité et obsolescence des collections dans les musées dits de société », dans *Objet de collection, collections d'objets – Premières rencontres ethnologiques – Viuz-en-Sallaz / Genève*, 18, 19 et 20 septembre 2002. www.musee-dauphinois.fr – rubrique « Espace ressources ».

DUCLOS, Jean-Claude, « Hippolyte Müller et le Musée Dauphinois » dans *Fondateurs et acteurs de l'ethnographie des Alpes. Le Monde alpin et rhodanien*, 1^{er}-4^e trimestres 2003, p. 91-107.

DUCROT, Oswald et SCHAEFFER, Jean-Marie, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris (Seuil) 1995.

DUFOUR, Stéphane, « La construction du discours historique dans les musées », dans *La lettre de l'OCIM*, n° 95, 2004, p. 19-26.

DUFRESNE-TASSE, Colette *et al.*, « Le fonctionnement imaginaire du visiteur adulte en salle d'exposition : définition, mode d'accès et premières observations » dans DUFRESNE-TASSE, Colette (dir.), *Evaluation et éducation muséale : nouvelles tendances*, s.l. (ICOM-CECA), 1998, p. 61-76.

DULIERE, Cécile et LHOIR, Olivier, *Musée du Folklore et de la Vie montoise. Maison Jean Lescarts. Guide du visiteur*, s.l. (Communauté Française de Belgique), 1988.

EDSON, Gary et DEAN, David, *The Handbook for Museums*, Londres et New York (Routledge), 1996.

EICHHORN, Maren, GRABOWSKI, Jörn et VANJA, Konrad (dir.), *Die Stunde Null – ÜberLeben 1945*, Berlin (Staatliche Museen zu Berlin), 2005.

EIDELMAN, Jacqueline (dir.), *Nouveaux musées de sociétés et de civilisations, Culture et Musées*, n° 6, Arles (Actes Sud), 2005.

ERIXON, Sigurd, « Le Musée nordique de Stockholm 'Nordiska Museet' », dans *Mouseion*, n°5, septembre 1928, p. 162-167.

FABRE, Daniel, « L'ethnologue et ses sources », dans ALTHABE, Gérard, FABRE, Daniel et LENCLUD, Gérard (dir.), *Vers une ethnologie du présent*, Paris, (MSH), 1992, p. 39-55.

FARO CRAVEIRO SARAIVA, Maria do Rosario, *L'environnement sensible dans les musées à caractère ethnologique. Approche interdisciplinaire des ambiances muséales*, Thèse de doctorat, Ecole d'architecture de Grenoble, 2001.

FLEMING, David, PAINE, Crispin et RHODES, John G., *Social History in Museums. A handbook for Professionals*, Londres (HMSO), 1993.

FLON, Emilie et DAVALLON, Jean, « Georges Henri Rivière versus "exposition spectacle", est-ce une bonne question? », dans *Musées et collections publiques de France*, n° 229-230, mars 2002, p. 70-77.

FORNI, Gaetano, « Les musées d'ethnographie en Italie : dix ans d'extraordinaire croissance », dans *Museum international* n° 204 (vol. 51, n°4), 1999, p. 47-52.

FOULON, Pierre-Jean, « Un créateur de la Gaume. Edmond P. Fouss », dans *Vie des musées*, vol. 2, 1979, p. 73-76.

FOUSS, Edmont, P., « Musées gaumais », dans LEJEUNE, Rita et STIENNON, Jacques (dir.), *La Wallonie. Le pays et les hommes. Lettres – arts – culture. Tome IV : compléments*, Liège (La Renaissance du Livre), 1981, p. 392-394.

FRANKOWSKI, Eugène, « Le Musée ethnographique de Varsovie », dans *Mouseion*, n°5, septembre 1928, p. 146-151.

GERAUD, Marie-Odile, LESERVOISIER, Olivier et POTTIER, Richard, *Les notions clés de l'ethnologie. Analyses et textes*, Deuxième édition, Paris (Armand Colin), 2002.

GERVEREAU, Laurent, *Vous avez dit musées? Tout savoir sur la crise culturelle*, Paris (CNRS), 2006.

GIORDAN, André, SOUCHON, Christian et CANTOR, Maryline, *Evaluer pour innover. Musées, médias et écoles*, Nice (Z'éditions), 1993.

GITTEE, Auguste, « Un musée de folklore », dans *Wallonia*, III, 1895, p. 37-40.

GOB, André (dir.), *Musées, on rénove ! Art&Fact* n°22/2003.

GOB, André et DROUGUET, Noémie, « Le musée de la vie locale comme lieu de conscientisation aux changements économiques et sociaux : le cas du Musée de Wanne (Belgique) », dans *Muséologie, développement social et économique*, Actes du colloque ICOFOM organisé dans le cadre de la 21^e Conférence générale de l'ICOM, Barcelone 01-06 juillet 2001, München, 2001, p. 44 – 49.

GOB, André, « Exposer le multimédia », dans *Invitation au musée*, Bruxelles, 2003, p. 7 – 11.

GOB, André, « Keeping Traces. Immaterial Heritage, Living Heritage, Object Museology: a paradoxical relationship » dans *Museology and Intangible Heritage II* (International Symposium ICOFOM – Séoul, 2004), ICOFOM Study Series ISS 33 Supplement, München, 2004, p. 45-48.

GOB, André « De la 'race' à la société : identité et musées d'ethnographie régionale en Europe » dans *Museology – an instrument for Unity and Diversity ?*, Actes du colloque ICOFOM à Krasnoyarsk, ICOFOM Study Series – ISS 33, München, 2004, p. 45-48.

GOB André, « Garder une trace : le rôle du musée dans la sauvegarde du patrimoine immatériel » dans *La Vie des Musées*, 18, 2004, p. 68-78.

GOB, André, « Une mémoire imposée », dans *espace de libertés*, n° 330, avril 2005, p. 9-10.

GOB, André, LEVECQ, Stéphanie et COLLIN, Fernand, « Vivre la préhistoire : une autre approche muséale de l'archéologie » dans *La Lettre de l'OCIM*, 106, juillet-août 2006, p. 18-26.

GOB, André et DROUGUET, Noémie, *La muséologie. Histoire, développements, enjeux actuels*, Deuxième édition, Paris, Armand Colin, (Collection U), 2006.

GOB, André, « *Deutsche Grösse*. Une exposition à la gloire de l'Empire allemand, en 1942, à Bruxelles », dans LEGENDRE, Jean-Pierre, LAURENT, Olivier et SCHNITZLER, Bernadette (dir.), *L'archéologie nationale-socialiste dans les pays occupés à l'Ouest du Reich*, Gollion (Infolio), 2007, p. 336-349.

GOB, André, *Des musées au-dessus de tout soupçon*, Paris (Armand Colin), 2007.

GONSETH, Marc-Olivier, HAINARD, Jacques et KAEHR, Roland, *La grande illusion*, Neuchâtel (MEN), 2000.

GONSETH, Marc-Olivier, « L'illusion muséale », dans GONSETH, Marc-Olivier, HAINARD, Jacques et KAEHR, Roland, *La grande illusion*, Neuchâtel (MEN), 2000, p. 155-164.

GONSETH, Marc-Olivier, HAINARD, Jacques et KAEHR, Roland, *Le musée canibale*, Neuchâtel (MEN), 2002.

GORGUS, Nina, *Le magicien des vitrines*, Paris (MSH), 2003.

GOTTESDIENER, Hana, *Evaluer l'exposition. Définitions, méthodes et bibliographie commentée d'études d'évaluation*, Paris (La documentation française), 1987.

GRZECH, Kinga, « La scénographie d'exposition, une médiation par l'espace », dans *La lettre de l'OCIM*, n° 96, 2004, p. 4-12.

GROUPE μ , *Rhétorique générale*, Paris (Seuil), 1982.

GUIBAL, Jean, « Pour un musée régional de l'homme : à propos du Musée dauphinois de Grenoble » dans BARROSO, Eliane et VAILLANT, Emilia (dir.), *Musées et sociétés. Actes du Colloque de Mulhouse Ungersheim (1991)*, Paris (RMN), 1993, p. 80-83.

HAINARD, Jacques et KAEHR, Roland, *Objets prétextes, objets manipulés*, Neuchâtel (MEN), 1984.

HAINARD, Jacques, « Le musée, cette obsession... », dans *Terrain*, n° 4, mars 1985, p. 106-110.

HAINARD, Jacques et KAEHR, Roland, *Temps perdu, temps retrouvé. Voir les choses du passé au présent*, Neuchâtel (MEN), 1985.

HAINARD, Jacques, « La muséologie de la rupture », dans *Tables rondes du 1^{er} salon de la muséologie*, Mâcon (MNES), 1988, p. 57-59.

HAZELIUS, Artur, *Guide du Musée du Nord à Stockholm* (traduction : KRAMER, J.-H.), Stockholm, 1889.

HOOPER-GREENHILL, Eilean, *Museums and the Shaping of Knowledge*, Londres et New York (Routledge), 2000.

HUGGER, Paul, « Histoire et situation actuelle de l'ethnologie de la Suisse », dans *Terrain*, n° 15, 1990 : <http://terrain.revues.org/document2989.html> (on line 30 avril 2007).

JACOBI, Daniel, *La communication scientifique. Discours, figures, modèles*, Grenoble (Presses universitaires de Grenoble), 1999.

JAMIN, Jean, « Les objets ethnographiques sont-ils des choses perdues? », dans HAINARD, Jacques et KAEHR, Roland, *Temps perdu, temps retrouvé. Voir les choses du passé au présent*, Neuchâtel (MEN), 1985, p. 51-74.

JEUDY, Henri-Pierre (dir.), *Exposer. Exhiber*, Paris, Editions de La Villette, 1995.

JOLY, Marie-Hélène et COMPERE-MOREL, Thomas (dir.), *Des musées d'histoire pour l'avenir*, Actes du colloque, Paris (Noësis), 1998.

JOUVE, Vincent, *La lecture*, Paris (Hachette), 1993.

KASSARDJIAN, Elsa, « Influence d'une exposition scientifique sur l'opinion des visiteurs », dans *La lettre de l'OCIM*, n° 81, 2002, p. 18-22.

KEUTGENS, Jean-Michel, « La classification ethnologique du Musée de la Vie wallonne », dans *L'invitation au musée*, n° 15/16, 2006, p. 29-31.

KLERSCH, Joseph, « Un nouveau type de musée. La Maison du Pays rhénan » dans *Mouseion*, vol. 35-36, 1936, p. 7-46.

KRUPA, Alain-Gérard, DUBOIS-MAQUET, Nadine et LEMPEREUR, Françoise, *Musée de la Vie wallonne Liège*, Collection *Musea Nostra*, Bruxelles, 1992.

LAPLANTINE, François, *La description ethnographique*, Paris (Nathan), 2000.

LARDELLIER, Pascal, « Dans le filigrane des cartels... Du contexte muséographique comme discours régionaliste : l'exemple du *Museon arlaten* », dans *Publics et Musées*, n° 15, p. 63-78.

LAUFER, Roger et SCAVETTA, Domenico, *Texte, Hypertexte, Hypermédia*, Paris (P.U.F.-*Que sais-je?*), 1992.

LAURENT, Jean-Pierre, « Le musée, espace du temps » (1985), dans DESVALLEES, André (dir.), *Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologie*, vol. II, Macon et Savigny-le-Temple (M.N.E.S.), 1994 p. 233-240.

LEJEUNE, Rita et STIENNON, Jean, *La Wallonie. Le pays et les hommes, Lettres – arts – culture. Tome III : de 1918 à nos jours*, Liège (La Renaissance du livre), 1979.

LEJEUNE, Rita et STIENNON, Jacques (dir.), *La Wallonie. Le pays et les hommes. Lettres – arts – culture. Tome IV : compléments*, Liège (La Renaissance du Livre), 1981.

LEGROS, Elisée, *Sur les noms et tendances du folklore*, Liège (Musée de la Vie wallonne), 1962.

LE MAREC, Joëlle (dir.), *Du public aux visiteurs, Publics et Musées*, n° 3, Lyon (P.U.L.), 1993.

LEMOINE, Jules, *Le folklore au Pays wallon*, 2^{ème} éd., Gand, 1892.

LENCLUD, Gérard, « Le grand partage ou la tentation ethnologique » dans ALTHABE, Gérard, FABRE, Daniel et LENCLUD, Gérard (dir.), *Vers une ethno logie du présent*, Paris, (MSH), 1992, p. 9-37.

LEVY, Pierre, *Les technologies de l'intelligence. L'avenir de la pensée à l'ère informatique*, Paris (La Découverte), 1990.

LEVY, Pierre, *Qu'est-ce que le virtuel ?*, Paris (La Découverte), 1995 (157 p.).

LINDQVIST, Svante, « Les Olympiades de la technologie, le Deutsche Museum et le Tekniska Museet », dans SCHROEDER-GUDEHUS, Brigitte (dir.), *La société industrielle et ses musées, Demande sociale et choix politiques 1890-1990*, Paris (Editions des archives contemporaines), 1992, p. 119-149.

MACDONALD, Sharon, « Un nouveau 'corps de visiteurs' : musées et changements culturels », dans LE MAREC, Joëlle (dir.), *Du public aux visiteurs, Publics et Musées*, n° 3, Lyon (P.U.L.), 1993, p. 13-26.

MACDONALD, Sharon et SILVERSTONE, Roger, « Rewriting the museum's fictions : taxinomies, stories and readers », dans BOSWELL, David et EVANS, Jessica, *Representing the nation : a reader. Histories, heritage and museums*, Londres (Routledge), 1999, p. 421-434.

MCLEAN, Fiona, « Le passé est à vendre : réflexions sur le marketing des musées », dans TOBELEM, Jean-Michel (dir.), *Marketing et musées, Publics et Musées*, n°11-12, 1997, p. 15-35.

MAIRESSE, François, *Le musée, temple spectaculaire. Une histoire du projet muséal*, Lyon (P.U.L.), 2002.

MAIRESSE, François, *Missions et évaluation des musées. Une enquête à Bruxelles et en Wallonie*, Paris (L'Harmattan), 2004.

MAIRESSE, François (dir.), *L'extraordinaire jardin de la mémoire*, Morlanwelz (Musée royal de Mariemont), 2004.

MAIRESSE, François, « La notion de public » dans VIEREGG, Hildegard K., *Museology and Audience, ICOFOM Study Series n°35 (preprints)*, Munich, 2005, p. 7-25.

MAIRESSE, François, « Les cabinets de curiosité à l'époque du téléphone portable », dans *La vie des musées*, n° 20, 2006, p. 173-178.

MAIRESSE, François et DESVALLEES, André (dir.), *Vers une redéfinition du musée?*, Paris (L'Harmattan), 2007.

MANE, Maryse, « Le Museon Arlaten » dans *Muséologie et ethnologie*, Paris (RMN), 1987, p. 218-221.

MARIANI-ROUSSET, Sophie, « La méthode des parcours dans les lieux d'exposition », dans GROSJEAN Michèle et THIBAUD, Jean-Paul (dir.), *L'espace urbain en méthodes*, Marseille (Parenthèses), 2001, p. 29-43.

MARIAUX, Pierre Alain (dir.), *L'objet de la muséologie*, Neuchâtel (Institut d'Histoire de l'art et de Muséologie), 2005.

MARINUS, Albert, *Les loisirs des travailleurs*, Bruxelles (Moens), 1937.

MARINUS, Albert, *L'utilité des petits musées*, Bruxelles (Van Campenhout), 1936.

MARINUS, Albert, « Le folklore à l'ère industrielle » dans *Contributions au renouveau du folklore en Wallonie, vol. III : Le folklore dans le monde moderne*, Commission royale belge de Folklore, Section wallonne, 1962, p. 3-10.

MARRACHE-GOURAUD, Myriam, « Le « magasin » du monde en Poitou : Cabinets et curieux aux XVIe et XVIIe siècles » dans MARTIN, Pierre et MONCOND'HUY, Dominique (dir.), *Curiosité et cabinets de curiosités*, s.l. (Atlande), 2004, p. 93-108.

MARTIN, Pierre et MONCOND'HUY, Dominique (dir.), *Curiosité et cabinets de curiosités*, s.l. (Atlande), 2004.

MARTINET, Chantal, « L'objet alibi » dans *Quels musées pour quelles fins aujourd'hui*, Paris, (la Documentation française), 1983.

MARTINET, Chantal, « L'objet ethnographique est un objet historique » dans *Muséologie et ethnologie*, Paris (RMN), 1987, p. 31-36.

MARTIN-PAYEN, Martine, « Muséographe, quel métier ? », dans *La Lettre de l'OCIM*, n° 88, 2003, p.3-8.

MASSOU Luc, « La structuration des informations dans les CD-Rom », dans NEL, Noël (dir.), *Les enjeux du virtuel*, Paris (L'Harmattan), 2001, p. 169-186.

MERLEAU-PONTY, Claire et EZRATI, Jean-Jacques, *L'exposition, théorie et pratique*, Paris (L'Harmattan), 2005.

MOCOND'HUY, Dominique, « Le cabinet de curiosités et ses représentations : du microcosme à la vanité », dans MARTIN, Pierre et MONCOND'HUY, Dominique (dir.), *Curiosité et cabinets de curiosités*, s.l. (Atlande), 2004, p. 189-198.

MONTPETIT, Raymond, « Une logique d'exposition populaire : les images de la muséographie analogique », dans SCHIELE, Bernard (dir.), *Les dioramas, Publics et Musées*, n° 9, Lyon (P.U.L), 1997.

MONTPETIT, Raymond, « L'exposition, un geste envers les visiteurs », dans *L'exposition, un média. Médiamorphoses*, n° 9, novembre 2003, p. 29-33.

MONTPETIT, Raymond et SCHIELE, Bernard, « Mutations et tendances. Les musées et l'entrée dans la postmodernité », dans BERGERON, Yves (dir.), *Musées et muséologie, nouvelles frontières. Essais sur les tendances*, Montréal (MCQ et SMQ), 2005, p. 227-236.

NANARD, Marc et NANARD, Jocelyne, « Hypertexte et représentation de connaissances », dans NEL, Noël (dir.), *Les enjeux du virtuel*, Paris (L'Harmattan), 2001, p. 95-133.

NEL, Noël (dir.), *Les enjeux du virtuel*, Paris (L'Harmattan), 2001.

NEL, Noël, « Les régimes scopiques du virtuel », dans NEL, Noël (dir.), *Les enjeux du virtuel*, Paris (L'Harmattan), 2001, p. 31-48.

NOEL, Marie-France, « Du musée d'ethnographie du Trocadéro au Musée national des Arts et Traditions populaires », dans *Muséologie et ethnologie*, Paris (RMN), 1987, p. 140-151.

NORDENSON, Eva, « Au commencement était... Skansen », dans *Museum* n° 175 (vol. XLIV, n° 3), 1992, p. 149-150.

OCTOBRE, Sylvie, « Profession, segments professionnels et identité. L'évolution des conservateurs de musées », dans *Revue française de sociologie*, XL-2, 1999, p. 357-383.

PINON, Roger, « La renaissance du folklore en Wallonie : ses bases scientifiques et ses perspectives », *Contributions au renouveau du folklore en Wallonie, vol. I : La renaissance du folklore en Wallonie*, Edité par la Commission royale belge de Folklore, Section wallonne, 1962, p. 15-23.

PINON, Roger, DELREE, Henri, « Le Musée de la Vie Wallonne : Fondation – Organisation – Réalisations », dans *Studium et Museum, Mélanges Edouard Remouchamps*, vol. I, Liège, Musée de la Vie wallonne, 1996, p. XV-XXXVIII.

POLI, Marie-Sylvie, *Le texte au musée : Une approche sémiotique*, Paris (L'Harmattan), 2002.

POULAIN, Gérard, *Métaphore et Multimédia. Concepts et Applications*, Paris (La documentation française), 1996.

POULOT, Dominique, *Patrimoine et musées. L'institution de la culture*, Paris (Hachette), 2001.

POULOT, Dominique, *Musée et muséologie*, Paris (La Découverte), 2005.

PRADO, Patrick, *Territoire de l'objet. Faut-il fermer les musées?*, Paris (Archives contemporaines), 2003.

PRASCH, Hartmut, « Musées régionaux, musées locaux : quel dialogue ? », dans *Museum*, n° 175 (vol. XLIV, n° 3), 1992.

RASSE, Paul, MIDOL Nancy et TRIKI Fathi (dir.), *Unité-diversité. Les identités culturelles dans le jeu de la mondialisation*, Paris, 2001.

REMACLE, Louis, « L'Atlas linguistique de la Wallonie », dans LEJEUNE, Rita et STIENNON, Jean, *La Wallonie. Le pays et les hommes, Lettres – arts – culture. Tome III : de 1918 à nos jours*, Liège (La Renaissance du livre), 1979, p. 185-190.

REMOUCHAMP, Edouard, « Le Musée de la Vie wallonne », dans LEJEUNE, Rita et STIENNON, Jacques (dir.), *La Wallonie. Le pays et les hommes. Lettres – arts – culture. Tome IV : compléments*, Liège (La Renaissance du Livre), 1981, p. 384-389.

REMOUCHAMPS, J.-M., *Pour un Musée de la Vie wallonne*, Musée de la vie wallonne, Liège, 1913.

RIFF, Adolphe, « Le Musée Alsacien de Strasbourg », dans *Museum*, n° 5, septembre 1928, p. 119-125.

ROTH, Martin, « Collectionner ou accumuler ? », dans *Terrain* n° 12, avril 1989, p. 125-137.

ROUNDS, Jay, « Strategies for the Curiosity-Driven Museum Visitor », dans *Curator, the Museum Journal*, vol. 47, n° 4, Octobre 2004, p. 389-412.

ROUQUETTE, Estelle, *L'ethnographe*, livret édité à l'occasion de l'exposition « Histoires de vies, histoires d'objets : acquisitions récentes (1996-2001) » au *Museon arlaten*, Arles.

SALLOIS, Jacques, *Les musées de France, Troisième édition*, Paris (P.U.F.), 2006.

SCHAER, Roland, *L'invention des musées*, Paris (Gallimard), 1993.

SCHAERER, Martin, R., *Alimentarium Vevey, Musée de l'alimentation 1985-1995*, (s.l.n.d.).

SCHARER, Martin, « La relation homme-objet exposée : théorie et pratique d'une expérience muséologique », dans *Publics et Musées*, n° 15, Lyon (P.U.L.), 1999, p. 31-42.

SCHARER, Martin, R., *Promenades muséologiques, carnet de notes sur l'Alimentarium*, Vevey (Fondation Alimentarium), 2002.

SCHARER, Martin, R., « L'Alimentarium de Vevey : un nouveau musée dans un ancien bâtiment », dans GOB, André (dir.), *Musée : on rénove!*, *Art&Fact* n° 22, 2003, p. 94-96.

SCHARER, Martin, R., « D'un Alimentarium à l'autre », dans *La lettre de l'OCIM*, n° 92, 2004, p. 24-32.

SCHIELE, Bernard, « L'invention simultanée du visiteur et de l'exposition », dans DAVALLON, Jean, *Regards sur l'évolution des musées*, *Publics et Musées* n° 2, décembre 1992, p. 71-95.

SCHIELE, Bernard et KOSTER, Emlyn (dir.), *La révolution de la muséologie des sciences. Vers les musées du XXIe siècle?*, Lyon (P.U.L.) et Sainte-Foy (Multimondes), 1998.

SCHROEDER-GUDEHUS, Brigitte (dir.), *La société industrielle et ses musées, Demande sociale et choix politiques 1890-1990*, Paris (Editions des archives contemporaines), 1992.

SCRIVE, Martine, « Qui fait une exposition ? Du commissaire à l'équipe projet », dans CAILLET, Elisabeth, *Professions en mutation, Publics & Musées*, n°6, Lyon (P.U.L.), 1994, p. 99-104.

SEGALEN, Martine, *Vie d'un musée, 1937-2005*, Paris (Stock), 2005.

SERENA-ALLIER, Dominique, « Histoires de musées », dans *Histoires de vies, histoires d'objets ; acquisitions récentes 1996-2001*, Catalogue d'exposition (28 juin 2002 – 12 janvier 2003) au *Museon Arlaten*.

SFOGGIA-NICOT, Catherine, « Scénographe : un métier au service de projets 'sur mesure' », dans *La lettre de l'OCIM*, n° 85, 2003, p. 25-27.

SILVERMAN, Lois, H., « Visitor Meaning-Making in Museums for a New Age. Fashioning a better 'fit' between museums and their visitors », dans *Curator* vol. 38, n° 3, 1995, p. 161-170.

SIMARD, Claire, « Le Musée de la Civilisation : pourquoi et pour qui il existe », dans *Des collections pour dialoguer. Musée, identité, modernité*, Actes du colloque de Liège, Liège (Province de Liège et Musée de la Vie wallonne) 2002, p. 29-37.

SUNIER, Sandra, « Le scénario d'une exposition » dans TOBELEM, Jean-Michel (dir.), *Marketing et musées, Publics & Musées* n° 11-12, janvier-décembre 1997, p. 195-210.

TAYLOR, Samuel, *Essayer-Modifier. Comment améliorer des éléments d'exposition avec l'évaluation formative*, (adaptation et introduction de l'édition française par Daniel JACOBI et Joëlle LE MAREC), Dijon (OCIM), 1998 (1991 pour l'édition originale).

TILDEN, Freeman, *Interpreting Our Heritage*, 3ème édition, Chapel Hill, 1977.

TRABUCCO, Karine, « Hippolyte Müller : sa biographie », dans *Hippolyte Müller 1865-1933. Aux origines de la préhistoire alpine*, Grenoble (Musée Dauphinois), 2004, p.19-29.

TROCHET, J. R., « Sciences humaines et musées : du Musée d'Ethnographie du Trocadéro au Musée national des Arts et Traditions populaires », dans *Géographie et cultures*, n° 16, 1995, p. 3-30.

TURGEON, Laurier et DUBUC, Elise, « Musée d'ethnologie : nouveaux défis, nouveaux terrains », dans *Musées / Museums, Ethnologies* vol. 24, n°2, 2002, p. 5-18.

VAILLANT, Emilia, « Les musées de société en France : Chronologie et définition », dans BARROSO, Eliane et VAILLANT, Emilia (dir.), *Musées et sociétés*. Actes du Colloque de Mulhouse Ungersheim (1991), Paris (RMN), 1993, p. 16-38.

VALIERE, Michel, *Ethnographie de la France. Histoire et enjeux contemporains des approches du patrimoine ethnologique*, Paris (Armand Colin), 2002.

VANDENDORPE, Christian, *Du papyrus à l'hypertexte. Essai sur les mutations du texte et de la lecture*, Paris (La Découverte), 1999.

VANDENDORPE, Christian, « L'hypertexte et l'avenir de la mémoire », dans *Le Débat*, n° 115, mai-août 2001, p. 145-155.

VANDENDORPE, Christian, *La lecture au défi du virtuel*, s.d., <http://www.interdisciplines.org/defispublicationweb/papers/7> (on line 3-04-07).

VERON, Eliséo et LEVASSEUR, Martine, *Ethnographie de l'exposition*, Paris, (BPI - Centre Pompidou), 1983.

VEULLARD, Jean-Yves, « Le musée de la Civilisation du Québec. Un monde en continuité et en devenir », dans *Terrain* n° 20, Mars 1993, p. 135-146.

VITALBO, Valérie, « Comment le public utilise-t-il les repères de guidage de l'activité de visite ? », dans *La lettre de l'OCIM*, n° 74, 2000, p. 17-24.

WALSH, Kevin, *The representation of the past. Museums and heritage in the post-modern world*, Londres et New York, 1992.

LISTE DES ILLUSTRATIONS

Sauf mention spéciale, tous les clichés proviennent du Séminaire de muséologie.

Musée national des Arts et Traditions populaires à Paris (fermé en 2005)

- 01 - Vitrine : « Les âges de la vie ».
- 02 - Unité écologique : la forge de Saint-Véran.
- 03 - Bergers et troupeau, caractéristique de la scénographie aux fils de nylon.
- 04 - Plan de la galerie culturelle, tel qu'il était distribué au visiteur.
- 05 - Schéma programmatique de la galerie culturelle proposé par Claude Lévi-Strauss (publié dans *Le Débat* n° 70, 1992).
- 06 - Panneau texte : « De la vigne au vin ».

Museum Europäischer Kulturen à Berlin, exposition Die stunde null – Überleben 1945.

- 07 - Vue d'une unité de présentation.
- 08 - Détail d'un module de présentation de témoignage.
- 09 - Modules de présentation des témoignages (avec objets, documents, cahier de textes et casque d'écoute).

Centre d'Histoire de Montréal

- 10 - Allée centrale au rez-de chaussée (structure chronologique).
- 11 - Témoignages à voir et écouter dans une ambiance de vestiaires d'usine, au premier étage.

Cité des Sciences et de l'Industrie La Villette à Paris

- 12 – Plan de l'exposition Biométrie, le corps identité

Musée de la Vie bourguignonne – Perrin de Puycousin à Dijon

- 13 - Exposition premier étage : Atelier de fourrure, détail de l'écran qui présente le témoignage d'une ancienne fourreuse.
- 14 - Exposition premier étage : Atelier de fourrure
- 15 - Exposition *Mémoires de Billardon* : Vue de l'exposition (objets et témoignage).
- 16 - Exposition *Mémoires de Billardon* : Morceau de béton, vestige de l'immeuble présenté comme une relique précieuse.

- 17 - Exposition *Mémoires de Billardon* : Détail d'un témoignage.
- 18 - Exposition rez-de-chaussée : détail d'un texte calligraphié, « épousant » la forme de l'objet qu'il décrit.

Provinciaal archeologisch Museum d'Ename

- 19 – « Salle du banquet » : à l'avant-plan, la vitrine avec les 24 objets et les boutons-poussoirs; à l'arrière plan, l'écran de projection.
- 20 - « Salle du banquet », détail des mannequins.

Expo 02, site de Neuchâtel

- 21 - Pavillon « Manna » : plan du pavillon avec parcours conseillé.
- 22 - Pavillon « Manne » : jardin de plantes aromatiques.
- 23 - Pavillon « Manna » : en forme de pudding, une odeur de vanille se dégage des parois.

Friesmuseum Groeningen

- 24 - Exposition *De Grote Kant Show* : visiteurs s'essayant à la dentelle.
- 25 - Exposition *De Grote Kant Show* : titre de l'exposition et scénographie
- 26 - Intérieur d'Hindelopen : le visiteur est séparé de la reconstitution par des barrières et des lutrins.

Musées provinciaux luxembourgeois

- 27 – Lavoir
- 28 – Abri de guerre
- 29 – Signalétique du musée de plein air
- 30 – Exemple de texte, à propos des annexes agricoles, placé à l'extérieur et abîmé par les intempéries
- 31 – Home page de Signeult : vue générale
- 32 – Home page de Signeult : les logos
- 33 – Home page de Signeult : la vitrine avec les objets et les logos
- 33 bis - Questionnaire d'enquête (pdf)

Musée dauphinois à Grenoble

- 34 - Exposition *Gens de l'Alpe* : reconstitution d'un intérieur isérois, dont le visiteur est séparé par des barreaux.
- 35 - Exposition *Gens de l'Alpe* : présentation d'une série de coffins décorés.

- 36 - Exposition *Gens de l'Alpe* : vitrine avec des coiffes, qui rappelle la présentation du MNATP.
- 37 - Exposition *Français d'Isère et d'Algérie* : scénographie d'ambiance.
- 38 - Exposition *Français d'Isère et d'Algérie* : témoignage écrit sur une grande photographie.
- 39 - Exposition *Français d'Isère et d'Algérie* : témoignages à lire, à voir et à écouter.
- 40 - Exposition *La grande histoire du ski* : scénographie d'ambiance.

Ecomusée du Pays des collines à La Hamaide (Elezelles)

- 41 - « Dans le mouton, tout est bon ».
- 42 - Panneau didactique artisanal.

Centre d'interprétation du Commerce de la fourrure à Lachine (Montréal)

- 43 - Pas d'objets de collections mais des fourrures que le visiteur peut toucher.

Historisches Museum de Lucerne, exposition permanente : *Le Dépôt*

- 44 - Liste des thèmes de visite à sélectionner à l'aide du scanner du palm.
- 45 - Ordinateur de poche (palm) utilisé pour lire les notices en scannant un code à barres.
- 46 - Section d'archéologie.
- 47 - Section des vêtements et textiles.

Musée d'Histoire de la Ville de Luxembourg: Exposition *Luxembourg, siège des pouvoirs*

- 48 - Home page.
- 49 - Texte de la home page.
- 50 - Vue de la salle « Spectacles » et « apparat ».
- 51 - Vue de la salle « Résistance » et « Occupation ».
- 52 - Exemple de texte: « Force publique ».
- 53 - « Salle du trône ».
- 54 - Exemple de cartel.
- 55 - Signalétique du musée (photographie tirée de la plaquette de présentation du musée à l'occasion de son inauguration en 1996).
- 56 - Observation (suivi de parcours) n° 5.
- 57 - Observation (suivi de parcours) n° 39.
- 58 - Observation (suivi de parcours) n° 60 .
- 58 bis - Questionnaire d'enquête (format pdf)

Musée alsacien de Strasbourg

- 59 - Vitrine dans laquelle sont présentés des costumes.
- 60 - Reconstitution d'une cuisine.
- 61 - Reconstitution d'une forge.

Museon arlaten à Arles

- 62 - Vitrine dans laquelle se superposent plusieurs couches de cartels, dont certains sont de la main de Mistral.
- 63 - « Diorama » : la veillée de Noël, vue rapprochée.
- 64 - « Diorama » : la veillée de Noël, vue générale.

Musée du Temps à Besançon

- 65 - « Jeu de l'oie roboïde »

Musée de la Civilisation de Québec

- 66 - Vue générale de l'exposition *Infiniment bleu*, au sein de laquelle le parcours est libre
- 67 - Exposition *Paroles de peau* : scénographie utilisant des voiles blancs pour baliser l'espace
- 68 - Exposition *Gratia Dei* : atelier « cote de maille »

Musée de la Vie Wallonne à Liège (fermé depuis 2004)

- 69 - Reconstitution : « La cuisine ardennaise ».
- 70 - Salle présentant les rites et fêtes, saison par saison.
- 71 - Présentation des outils du taillandier.
- 72 - Vue générale de la salle « Travaux des champs ».
- 73 - Vitrine de la section « Alimentation » consacrée au beurre et aux produits laitiers.
- 74 - Salle « Le tonnelier », avec un panneau présentant une enquête photographique.

Pass à Frameries

- 75 - Signalétique du Pass.
- 76 - Exposition *Le grenier des histoires* : scénographie d'ambiance (salle consacrée aux loisirs des mineurs).
- 77 - Exposition *Le grenier des histoires* : exemple de texte.
- 78 - Exposition *Le grenier des histoires* : meuble à manipuler, avec des écouteurs qui permettent d'écouter des témoignages.

Abbaye de Stavelot

79 - Centre d'interprétation de la principauté : module multimédia disposé sur le parcours.

80 - Centre d'interprétation de la principauté : unités avec textes, iconographie, objets « sublimés par les vitrines » et multimédia, dans le cloître de l'abbaye.

Musée québécois de Culture populaire de Trois-Rivières, exposition *Double vie*

81 - Cartels rassemblés et fixés sur une tige métallique

82 - « Pépère Sirop », l'un des personnages créé à partir d'objets assemblés

83 - Vue générale de l'exposition

Musée de Wanne

84 - Premier schéma, « sac de neouds » (détail).

85 - Schéma conceptuel détaillé (pdf).

86 - Schéma conceptuel simplifié (pdf).

Protocole d'exposition (documents pdf)

P1 - Protocole

P2 - Processus

P3 - Schéma théorique

P4 - Tableau synoptique théorique

P5 – Exemple chapeaux n° 1

P6 – Exemple chapeaux n° 2

P7 – Exemple chapeaux n° 3

P8 – Exemple chapeaux n° 4

P9 – Tableau synoptique exemple chapeaux

TABLES DES MATIÈRES

<i>Sommaire</i>	4
<i>Introduction</i>	6
<i>Première partie Les musées d'ethnographie régionale et de société. Histoire et analyse de la mise en exposition</i>	9
Chapitre 1 Du folklore au musée de société	10
1. Définitions	10
a) Folklore.....	10
b) Ethnologie et ethnographie.....	13
c) Anthropologie.....	17
d) Arts et traditions populaires.....	19
2. Histoire et évolution de ces disciplines	25
a) L'ethnographie depuis deux siècles.....	25
b) Eléments de méthodologie	36
(1) Le terrain, l'observation extérieure	37
(2) L'immersion et l'observation participante	37
(3) La distanciation, le regard éloigné	38
(4) L'enquête et les récits de vie	39
(5) La collecte matérielle	40
(6) Les monographies : interprétation et comparatisme.....	40
c) Le profil de l'ethnologue et son « utilité publique »	41
3. Création et évolution des musées d'ethnographie	44
a) De l'utilité d'exposer le folklore.....	44
b) Premières institutions spécialisées	47
c) L'entre-deux-guerres	49
d) La création du Musée des Arts et Traditions populaires	51
e) Les écomusées	54
f) Nouvelle muséologie, nouveaux enjeux	55
g) En avant le patrimoine !	58
4. « Les musées de... ».....	61
Chapitre 2 Sur la spécificité des musées d'ethnologie	70
1. L'ethnologie et les autres sciences humaines	70
2. Le statut des objets	77
3. La proximité temporelle	86
4. Les témoignages	89
5. A la recherche de l'identité.....	92
6. Peut-on parler de spécificité ?	96

Chapitre 3 Evolution de la muséographie.....101

1. L'invention des musées d'ethnographie : la recherche d'un modèle adéquat	102
a) A quel saint se vouer ?.....	102
b) Une survivance de l'esprit du cabinet de curiosités ?.....	106
2. Vers un modèle « traditionnel »	111
a) Deux musées « mythiques » : le <i>Nordiska Museet</i> et le <i>Museon Arlaten</i>	112
b) La génération 1900-1937.....	128
(1) Les classements, les taxinomies	129
(2) Le recours aux « dioramas ».....	137
(3) Identité et pédagogie, nationalisme et propagande	140
3. Georges Henri Rivière, les ATP... un renouveau ?.....	146
a) Le programme muséographique des ATP	148
b) Le concept du musée-laboratoire.....	155
c) L'école « Rivière »... et les autres	158
d) Le paradigme environnement-société (vers l'écomusée).....	167
4. Le musée de société, acteur culturel de son temps	172
a) Le déclin des ATP et du modèle « Rivière »	174
b) Le musée, acteur culturel.....	180
(1) Les expositions temporaires comme programmation permanente	180
(2) Scénographie, multimédia, multisensorialité	187
(3) Etre vivant, être dans la place.....	193
5. Contrepoint : les musées « immuables »	196
a) La permanence du modèle classique	196
b) Gérer l'héritage : la tendance « musée de musée »	198
6. Vers un temple spectaculaire?	200

Chapitre 4 La mise en exposition: modélisation de pratiques actuelles.....204

1. Méthodologie de l'enquête	207
a) Le choix des personnes interrogées	207
b) Les entretiens.....	209
(1) Rédaction du guide d'entretien	209
(2) Administration.....	210
(3) Problèmes liés à la rédaction et à l'administration du questionnaire	211
c) Résultats.....	213
d) Exploitation des entretiens	213
2. La mise en exposition.....	214
a) Qu'en disent les manuels?	215
b) L'idée et son contenu.....	221
c) La mise en forme de l'idée ; la mise en exposition	224
(1) Le scénario et « l'approche »	224
(2) Les collections.....	227

(3) Spatialisation et parcours « modèle »	229
(4) La scénographie.....	231
(5) Les textes	232
(6) Deux contraintes « extérieures » : le temps et le budget	235
d) Comparatif des méthodologies	237
(1) Alain-Gérard Krupa.....	237
(2) Martin Schärer	239
(3) Joëlle Mauerhan	241
(4) Jeannot Kupper.....	242
(5) Martine Thomas-Bourgneuf.....	245
(6) Jean-Claude Duclos.....	246
(7) Benoît Coutancier.....	248
(8) Michel Colardelle	250
(9) Comparaison.....	252
3. Le rôle des différents intervenants.....	253
a) Conservateur, commissaire ou chargé de projet ?	254
b) Le muséographe, trait d'union entre logiques du discours et de l'espace	258
c) L'architecte et le scénographe	260
d) Les équipes en interne	262
e) Les artistes et créateurs	263
f) Le comité scientifique	265
g) Les autres personnes-ressources.....	266
4. Peut-on parler de méthodologie.....	266

Deuxième partie application de la logique hypertextuelle à la mise en exposition. Une approche expérimentale 269

Chapitre 5 Objectifs de la proposition méthodologique.....270

1. Dépasser les découpages et cloisonnements.....	271
a) Les découpages.....	271
b) Alternative aux découpages : la narration	275
c) Cause ou conséquence de ces découpages : le parcours linéaire.....	277
d) La création du Visiteur Modèle.....	281
e) Décloisonner l'exposition	283
f) Dire la spécificité et la vitalité des disciplines ethnographiques et des sciences humaines.....	287
g) L'exposition est un regard	288
2. Un visiteur libre et actif, une réception optimale	293
a) Retour sur le visiteur modèle... qui n'existe pas !	294
b) La réception de l'exposition	296
c) Rendre la visite / le visiteur plus libre	299
d) Offrir des choix directionnels et intellectuels.....	304
e) Un visiteur en état d'éveil	306

3. Je rêve d'une exposition.....	308
Chapitre 6 Pour une approche hypertextuelle de l'exposition de société	310
1. Le fonctionnement de l'exposition comme texte	312
2. L'hypertexte et l'activité de l'hyperlecteur.....	313
3. S'inspirer de l'hypertexte	316
a) Pourquoi ?.....	317
b) Comment ? Le protocole	325
c) La conception.....	326
(1) L'idée.....	327
(2) Les intentions, les objectifs	328
(3) Déconstruire... ..	328
(4) ... et reconstruire	329
(5) Passages obligés, temps forts	332
(6) L'approche scénographique	334
d) La programmation ou la mise en exposition	335
(1) Espace : le graphe devient un topographe	336
(2) Multiplicité des parcours	339
(3) Matérialiser le réseau des noeuds et des liens	342
(4) L'ancrage	347
(5) La Home Page	352
4. L'invention simultanée de l'hypervisiteur et de l'hyperexposition.....	354
Chapitre 7 Eléments d'hypertextualité dans la muséographie actuelle.....	360
1. Visites de musées : morceaux choisis.....	361
a) Sélection de l'exposition et parcours général proposé dans le musée.....	361
b) Libre parcours.....	365
c) Plusieurs itinéraires.....	369
d) Approche plurielle	370
e) Plusieurs niveaux de lecture et d'appropriation	373
f) Exposition multimédiatique	376
g) La multisensorialité	378
h) Bornes et autres dispositifs multimédias	380
i) Scénographie	382
j) Utilisation du témoignage	385
k) Affirmer et assumer le regard porté par l'exposition	386
2. Une expérience personnelle, Wanne	388
3. Synthèse.....	396
Chapitre 8 Deux expositions-laboratoires.....	400
1. Le protocole et l'expérience.....	402
a) Le protocole d'exposition.....	402
b) Le déroulement de l'expérience.....	409
<i>Le sens de la visite</i> - Thèse de doctorat - Noémie Drouguet - Octobre 2007 -	542

c) L'évaluation des expositions	410
2. L'exposition <i>Aux abris</i>	411
a) Exécution du protocole	412
b) L'exposition : description et analyse	416
Cadre	416
c) Evaluation	424
(1) Enquête par questionnaire	425
Objectifs	425
Echantillon et plan d'observation	426
Rédaction du questionnaire	427
Collecte de l'information	428
Dépouillement des données.....	429
Résultats et analyse	430
(2) Entretiens	438
Objectifs	438
Formulation d'hypothèses.....	438
Plan d'entretien	439
Résultats et analyse	440
3. Luxembourg, siège des pouvoirs	449
a) Exécution du protocole	449
b) L'exposition : description et analyse.....	453
c) Évaluation	460
(1) Enquête par questionnaire	462
Objectifs	462
Echantillon et plan d'observation	462
Rédaction du questionnaire	463
Récolte de l'information	464
Dépouillement des données.....	465
Résultats et analyse	465
(2) Observations	477
Objectifs	477
Méthode.....	478
Analyse des données	479
Résultats de l'analyse statistique	481
(3) Entretiens	489
Objectifs	489
Plan d'entretien	490
Résultats et analyse	491
(4) Interprétation croisée.....	502
4. Comparaison des deux expériences.....	504

<i>Conclusion</i>	511
<i>Bibliographie</i>	517
<i>Table des illustrations</i>	534
<i>Tables des Matières</i>	539